

EXPRESSIVIDADE CÊNICA PELO FLUXO PERCEPÇÃO/AÇÃO:

**O Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático
e na criação em dança**

MARISA MARTINS LAMBERT

Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, como
requisito para obtenção do título de
Doutora em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Júlia Ziviani Vitiello

CAMPINAS | 2010

MARISA MARTINS LAMBERT

EXPRESSIVIDADE CÊNICA PELO FLUXO PERCEPÇÃO/AÇÃO:

**O Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático
e na criação em dança**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do
Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas,
como requisito para obtenção do título de
Doutora em Artes.
Orientadora: Profa. Dra. Júlia Ziviani Vitiello

CAMPINAS

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

L174e	Lambert, Marisa Martins. Expressividade Cênica pelo Fluxo Percepção/Ação: O Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança. / Marisa Martins Lambert. – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Julia Ziviani Vitiello. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Dança. 2. Criação Artística. 3. Expressão Corporal. 4. Percepção. 5. Educação do Movimento. I. Vitiello, Julia Ziviani. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Título em inglês: “Scenic Expressivity through Perception/Action Flow: Laban/Bartenieff’s System for somatic development and creation in dance.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dance ; Artistic Creation ; Corporal Expression ; Perception ; Movement Education.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Julia Ziviani Vitiello.

Prof^ª. Dr^ª. Inaicyra Falcão dos Santos.

Prof^ª. Dr^ª. Sayonara Sousa Pereira.

Prof^ª. Dr^ª. Jussara Correa Miller.

Prof^ª. Dr^ª. Silvia Maria Geraldi.

Prof^ª. Dr^ª. Veronica Fabrini Machado de Almeida (suplente)

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici (suplente)

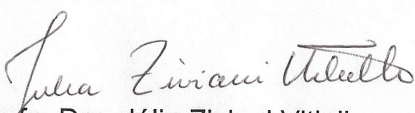
Prof^ª. Dr^ª. Karen Astrid Müller Pinto (suplente)

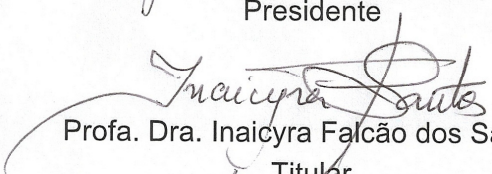
Data da Defesa: 30-08-2010

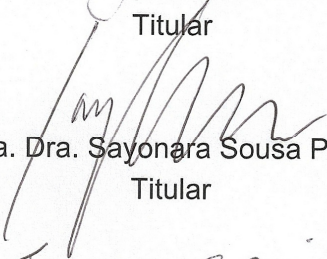
Programa de Pós-Graduação: Artes.

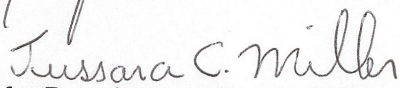
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

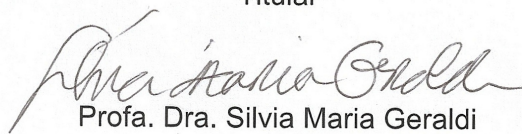
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Marisa Martins Lambert - RA 47176 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Júlia Ziviani Vitiello
Presidente


Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos
Titular


Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira
Titular


Profa. Dra. Jussara Correa Miller
Titular


Profa. Dra. Silvia Maria Geraldi
Titular

*A duas grandes mulheres, minha mãe Marlene e minha filha
Shaya, que, pela proximidade com minha essência, me preenchem com
matrizes puras de amor.*

AGRADECIMENTOS

No percurso transversal de um doutorado, convergem vários fatores. Entra-se de uma forma, sai-se de outra. Os companheiros dessa viagem ofereceram apoios inimagináveis; foram extremamente pacientes e solidários. Dentre eles, não poderia deixar de agradecer:

À Julia Zivianni, minha orientadora e querida companheira de trabalho, meu respeito e agradecimento profundos, por me acolher, tirar pedras do caminho e apontar-me melhores atalhos nos vários momentos da construção deste trabalho.

À minha irmã Luciana, companheira de profissão, cuja exuberância e beleza ao dançar é um exemplo vivo da gestualidade e do movimento que trata esta tese; ao meu irmão Osvaldo, exemplo de força, por tudo que é como caráter, e por ter me salvo diversas vezes dos desfiladeiros “computacionais” que atravessamos; à minha irmã Clarissa, artista formidável, cuja poética do olhar pode ser conferida em cada fotografia que acompanha essa tese.

À minha tia Marilene Martins, cujo pioneirismo na dança moderna no Brasil já está registrado em teses e livros. Pela artista completa que é, bailarina, coreógrafa, diretora, fundadora de companhia de dança e que, nos últimos anos, tem nos revelado uma faceta nova de sua sensibilidade, como atriz e artista plástica.

À Gurney Bolster, cujos ensinamentos, amizade e acolhimento no Canadá, durante uma temporada de estudos e trabalhos, foram fundamentais para o amadurecimento dessa pesquisa.

A Silvia Geraldi, Ana Terra e Luciana de Carvalho, amigas e artistas talentosas, cujas presenças, essenciais para mim, sempre me apontam novos modos de olhar a arte da dança.

À Lydia Martins Del Picchia, prima do coração, que emana amor e arte em suas atitudes.

A Márcia Bozon e Cid Campos, pela longa amizade e abertura nas diversas etapas da minha vida.

Aos colegas do grupo de estudos sobre a obra de Bachelard e a Fenomenologia, coordenado por Nichan Dichtcheken, especialmente à Luciana Gandolfo.

A Christiane Karan e Luciana Muller, fiéis amigas e mulheres surpreendentes.

A toda a equipe de trabalho do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, especialmente a Holly Cavrell, Ângela Nolf, Daniela Gatti, Cássia Navas, Graziela Rodrigues e Ana Carolina Melchert, pelo companheirismo e pela torcida. Aos meus alunos, que, em todos esses anos de ensino, fortaleceram em mim a crença em uma arte cada vez mais profunda e livre, especialmente à Érica Tessarolo, belíssima bailarina que viveu no próprio corpo os processos expressivos aqui descritos.

A Valeria Cano Bravi e Acácio Vallim, amigos e colegas de trabalho, pela confiança e pelo apoio constantes.

À Solange Gonçalves, pela profunda delicadeza e competente trabalho de revisão; à Talita Bretas, pela assistência carinhosa e dedicada, e à Juliana Russo, pelos desenhos que acompanham essa tese.

A Luania Guedes e Wagner Mohallem, pelo carinho e estímulo constantes.

A José Carlos Mohallem, meu companheiro de generosidade infinita, que sutilmente ampliou em mim a paixão pelo conhecimento, pelos livros e principalmente pela Filosofia.

À minha mãe, Marlene, e à minha filha, Shaya, que representam mais daquilo que posso expressar em palavras.

Ao meu pai, Nib Lambert, homem de visão, muito além de seu tempo, cujo empreendedorismo é lembrado por todos que participaram de seus projetos. Além de excelente pai, que me proporcionou as bases do que sou hoje, compartilhou comigo momentos mágicos, como aquela longínqua noite em Viena.

*Perdido seja para nós aquele dia em que não se
dançou nem uma vez! E falsa seja para nós toda a verdade
que não tenha sido acompanhada por uma gargalhada.*

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Abrangendo as vias da prática artística e reflexão teórica, esta pesquisa propõe-se a investigar a construção do saber expressivo do artista da dança. Avalia brevemente modos de se ensinar e criar a dança cênica, para reconhecer as necessidades de o artista ser, hoje, um intérprete-criador da sua linguagem expressiva. Ressalta a importância, para o profissional da arte do movimento, de maleabilizar suas fronteiras, voltando-se para a posse de uma corporeidade consistente, capaz de gerar respostas engajadas e diferenciadas, frente a seus desejos criativos e às novas demandas que eclodem da contemporaneidade. Por meio de recursos provenientes dos campos da Educação Somática e da Análise do Movimento, enuncia-se aqui um caminho que propõe o desenvolvimento do potencial expressivo pelo fluxo percepção/ação – uma abordagem que busca contatar os próprios alicerces da expressividade. Direcionada a apoiar o artista conceitualmente e em uma vivência corporal criativa, fundada na autenticidade, aponta uma visão sensível e dinâmica dos princípios e conceitos do Sistema Laban/Bartenieff, como ferramenta para recontextualizar processos de formação e criação em dança. Os objetivos dessa pesquisa completam-se na sua aplicação prática em dois projetos de criação coreográfica, que tecem o impulso poético da autora a um espaço aberto que acolhe e estimula o artista intérprete-criador na investigação da sua singularidade expressiva.

Palavras-Chave: Dança Contemporânea; Expressividade Cênica; Sistema Laban/Bartenieff; Criação em Dança; Percepção/Ação.

ABSTRACT

Encompassing the ways of artistic practice and theoretical thought, this research intends to investigate the building of the expression knowledge held by dance artists. It briefly evaluates the means of teaching and creating scenic dance, for grasping today's artist needs to become the creator and performer of his expressive language. It highlights the importance, to the worker of the art of movement, to be pliant to one's boundaries, towards a consistent corporeal mastery, able to produce engaged and original responses both to one's creative longings and to new demands of contemporaneity. Through resources provided by the fields of Somatic Education and Movement Analysis, a path is presented that proposes expressive potential enhancement through the perception/action flow – an approach that pursues reaching the very foundations of expressivity. Engaged on conceptually supporting the artist and on a creative bodily experience founded on authenticity, it points to a sensible and dynamic sight of Laban/Bartenieff's system as a tool for a new contextualization of dance teaching and creating processes. The goals of this research are achieved with its practical application to two choreography creation projects that weave the author's poetic drive to the open space which hosts and stirs the performer-creator artist to the quest of his expressive singularity.

Key words: Contemporaneous Dance; Scenic Expressivity; Laban/Bartenieff System; Creation in Dance; Perception/Action.

SUMÁRIO

Introdução: O Espaço da Pesquisa	1
I. Um Olhar Sobre a Arte e o Artista Contemporâneo	13
Vestígios de uma Técnica Mecanicista	17
Século XX: Aberturas para Transformações	28
A mobilidade do Corpo na Dança Contemporânea	37
O Elo Percepção/Ação em Cena	42
Autonomia Expressiva	55
II. A Tridimensionalidade do Sistema Laban/Bartenieff	61
Irmgard Bartenieff: Uma Herança de Conectividade	69
Fundamentos Corporais do Movimento: o Método de Bartenieff	81
1. Temas Globais de Continuidade	86
2. Princípios de Apoio	93
3. Princípios de Funcionamento	102
4. Os Fundamentos e os Padrões Neurocinesiológicos de Conectividade	115
5. Relações Mobilizadoras	151
Laban/Bartenieff: Uma experiência corporal versátil	153
6. As Constelações ESPAÇO, ESFORÇO, FORMA	155
7. Análise do Movimento	169
8. Improvisação	172

III. Expressividade Cênica: Vivências Artísticas em Dança.....	179
Criação pelo Trânsito Percepção/Ação	186
Tu Não Te Moves de Ti	190
A Figura e o Fato.....	202
Conclusão: Recolhimentos e Expansões	211
Referências Bibliográficas.....	217
Anexo 1 - Documentação	231
Anexo 2 - Memorial	267

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Percepção/Ação: A experiência de intersubjetividade e intencionalidade.....	48
Figura 2 - Proposta de trabalho: de dentro para fora; camadas do ser-fazer artístico.....	59
Figura 3 - Relações de suporte muscular interno	97
Figura 4 - A transferência de peso e o processo de ceder/empurrar, estender/puxar, na caminhada	107
Figura 5 - Sequência de símbolos da progressão dos Fundamentos.....	118
Figura 6 - Imagem que sugere a célula do corpo como unidade de respiração tridimensional	122
Figura 7 - O corpo estende suas seis pontas para o espaço, que também é móvel, enviesado, cheio de tensões e contratensões	124
Figura 8 - Asas que se expandem do Grande Dorsal até os dedos mínimos.....	141
Figura 9 - Cinesfera pequena, média e grande.....	157
Figura 10 - Constelação Laban/Bartenieff	168

Obs.: Todas as figuras que acompanham esta tese são de autoria de Juliana Russo.

INTRODUÇÃO: O ESPAÇO DA PESQUISA

Esta pesquisa investiga a arte da dança por um caminho que lança um olhar específico sobre o fenômeno¹ da **expressividade cênica**. Utilizando uma abordagem exploratória e analítica, que envolve fatores práticos e teóricos entrelaçados à vivência de um processo artístico, a expressividade é problematizada aqui com base no enlace Educação Somática/Análise do Movimento, como evento que manifesta o **elo percepção/ação** e materializa de forma viva e palpável a intenção criativa do corpo. Orientado para o contexto da dança contemporânea, o fenômeno expressivo será discutido na inter-relação entre três eixos: o ambiente artístico-cultural, o funcionamento cinestésico-cinético do corpo e o projeto poético-criativo do artista que se utiliza dessa linguagem.

Como se configura a expressividade que transita hoje através do corpo do artista? Por meio de que elementos e procedimentos podemos reconhecê-la e, ao fazê-lo, como podemos auxiliar sua manifestação para melhor atingir a diversidade dos desejos criativos do artista? Que relação existe entre a flexibilização da expressividade pelo trânsito percepção/ação e a experiência artística em dança hoje?

Questões como essas, que versam sobre a experiência criativa do artista da dança, delinearam o objeto de estudo explorado nessa pesquisa. Surgiram engendradas às práticas de atuação, criação e ensino da dança, intensamente vivenciadas pela pesquisadora em seus aspectos sensíveis e inteligíveis. Instigada por elas, o objetivo deste trabalho projeta-se no sentido de oferecer ferramentas tangíveis para a apropriação e a maturação de um saber expressivo enraizado no corpo. Além-se a apresentar não uma resposta formal às questões enunciadas, mas um possível

¹ Proponho-me a olhar para o evento da expressividade pela observação de como ele emerge em experiência de movimento. A ideia de fenômeno alia-se a premissas da fenomenologia, que considera o corpo e o movimento como acontecimentos psicossomáticos abertos, estabelecidos por intenções subjetivas e relações contextuais.

caminho. Propõe-se a expor descobertas e contribuições, desenvolver ideias para, então, com substancialidade, abrir-se a novas indagações.

Desse modo, esta tese espera ressaltar a importância de se estar em posse de um saber capaz de construir uma corporeidade própria e consistente, em conexão com a dimensão pessoal, contextual e artística do sujeito, e, portanto, capaz de gerar respostas expressivas, engajadas e diferenciadas, frente às novas demandas que eclodem da intersecção artista-ambiente.

A questão que aqui apresento parte da premissa de que um corpo que sabe dar vazão à sua expressividade é um corpo disponível, consciente de si e íntegro na sua atuação artística; versátil e autêntico ao unir, em gesto/movimento, seu sentir e seu agir. Um corpo preparado para articular sensibilidade, destreza, prontidão para absorver e criar o novo, e, acima de tudo, pleno na sua capacidade de entregar-se à busca de conectividade entre seus processos internos, a realidade externa e aquilo que o move no seu fazer artístico.

Mesmo reconhecendo essas habilidades como indispensáveis no quadro de competências do artista da dança contemporânea, e estando ciente de que a busca por esse corpo bem preparado e aberto a reconfigurações representa uma importante tendência da atualidade – explorada e valorizada por vários pesquisadores, instituições de ensino e grupos de dança –, é possível ainda afirmar que, em um âmbito mais amplo, artístico e pedagógico, o fenômeno da expressividade continua sendo vivenciado de forma bastante estereotipada por aquele que dança; provavelmente uma herança histórico-pedagógica do próprio processo de criação e ensino dessa arte.

Isto é, a hipótese que aqui se apresenta parte do pressuposto que, de forma ainda bastante determinante, o artista da dança, ao engajar-se no seu perceber/fazer artístico, não demonstra dominar os recursos para contatar a si mesmo, descobrir suas potencialidades e expandir suas possibilidades expressivas. Ao contrário, sem possuir uma base de formação ao mesmo tempo estruturada e flexível, que lhe permita

desenvolver o seu instrumental com profundidade e autenticidade, sente-se muitas vezes aprisionado por padrões congelados² de movimento, que se distanciam da sua individualidade expressiva e cerceiam sua motivação criativa. O resultado desse processo gera um fazer artístico empobrecido, pautado em respostas automáticas ou proposições estéticas que mesclam estilos de forma inconsistente.

O campo de observação dessa problemática será fortemente alimentado pela minha experiência profissional nos últimos oito anos, trabalhando primordialmente dentro do contexto de formação acadêmica em dança³, em especial, junto ao Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Uma vivência valiosa que me inseriu definitivamente em um fluxo contínuo de produção de conhecimento em dança, didático, técnico e criativo⁴.

Nesse ambiente específico de prática e reflexão, minha visão quanto à questão em foco se fortaleceu, ancorada por um diálogo que brota de uma experiência de contrastes. De um lado, o contato com corpos-repetidores⁵, construídos, em sua grande maioria, por uma visão mecanicista sobre a dança, e, por outro, uma ação

² Utilizo este termo em alusão aos estados da água como possíveis estados de movimento. Sendo o corpo humano composto essencialmente por moléculas de água, ele também pode assumir estados específicos de arranjos estruturais: de solidez e densidade, como o gelo; estados gasosos de vapor, como um gás; ou um estado intermediário, líquido, que revela a plasticidade da vida humana (KELEMAN, 1992, p. 70). O congelamento pode ser benéfico, quando se refere à armazenagem de energia ou construção de padrões positivos de fixação, que, no entanto, estão prontos a se dissolver. Mas se o padrão do gelo calcificar-se, impossibilitando a transformação em estados de fluência líquida ou potência gasosa, uma restrição nas propriedades de movimento desse líquido criador da forma humana será sentida. Um processo, como no caso da dança, de perda de qualidades expressivas, de enrijecimento de um vocabulário de movimentos, adquiridos pela repetição de ações sem questionamento ou clareza de sua função.

³ Tomando o cenário brasileiro, é importante comentar que os cursos universitários de dança proliferaram-se rapidamente nos últimos dez anos. De apenas dois programas de graduação instituídos até os meados da década de 1990, Universidade Federal da Bahia (1956) e Unicamp (1985), hoje temos ativos mais de 20 programas em vários estados do território nacional. Esse fato demonstra a participação cada vez maior da formação universitária na preparação do bailarino.

⁴ Leciono continuamente disciplinas nas áreas de investigação e percepção do corpo, estudos do movimento e improvisação. Também coordeno disciplinas na área de licenciatura em dança e trabalho como orientadora e diretora de projetos de pesquisa artística, práticos e teóricos, desenvolvidos com meus alunos e outros artistas. Paralelamente, realizo trabalhos de análise do movimento, curadoria e mediação.

⁵ Refiro-me, de forma genérica, à formação prévia dos alunos que ingressam anualmente na universidade, que, em sua grande maioria, desconhecem os princípios da dança contemporânea.

prático-teórica ancorada nos novos paradigmas da pós-modernidade que discutem a dança na atualidade e que penetraram de forma transversal nos currículos da educação universitária. Quais sejam: um pensamento sobre a dança que abrange a diversidade estética; uma proposta que promove a convivência da arte com a ciência, que questiona a relação corpo/mente, percepção/ação, na busca de formar um corpo/indivíduo integrado e inteligente; uma postura que insere o processo artístico em um projeto ético, social e político, responsável e consciente dos movimentos que transitam na atualidade. Acima de tudo, no meu âmbito de interesse e especialização, uma reflexão que enfatiza a participação de técnicas somáticas e de análise do movimento para a preparação corporal e criação em dança, como fatores fundamentais de uma nova visão artístico-pedagógica.

Mesmo mantendo o ambiente educacional acadêmico no cerne da minha leitura dos recursos necessários ao artista em formação, dilato o olhar e a participação artística no universo da dança para outros entrelaçamentos, promovendo contínua reciclagem ideológica e refinamento das minhas ferramentas de trabalho. Impregnada por diversos contextos e aproximações da matéria da dança, mantenho viva minha prática na universidade, em seus valores e encaminhamentos.

Considerando a produção de conhecimento sobre o tema específico da expressividade corporal cênica, o qual contempla, além de questões de ordem estrutural, outras características inerentes à criatividade humana – intenções, afetos, memórias –, proponho para este trabalho um modelo de pesquisa mais aberto que aquele configurado pela neutralidade das propostas de cunho mais cartesiano. Escolho colocar-me como sujeito participante em um processo qualitativo de investigação, constituído em via dupla, prática e teórica. A intenção é refletir sobre experiências artísticas vividas como “espaço situacional⁶” de criação em dança e expor, por um

⁶ Este termo refere-se ao “espaço do exercício criativo”, um espaço de ação artística, de possibilidade de movimentos e relações vivas; um ambiente subjetivo e objetivo em que minha experiência profissional desdobra-se.

caminho de coerência interna, minhas estratégias, ideologias e procedimentos de sensibilização e ação. Apoiada por um pensamento estético e metodológico construído na minha trajetória de artista/educadora, desejo oferecer um patamar de referências que favoreça o desenvolvimento expressivo do artista da dança fundado em sua corporeidade própria.

Para manter os recursos de investigação em coerência com os propósitos dessa pesquisa, sustentando-a no campo de tensões entre saberes sensíveis (construídos pela percepção e visão artística do pesquisador) e saberes objetivos (dependentes de conhecimentos teórico-conceituais), amparo minha leitura do fenômeno da expressividade primordialmente no **Sistema Laban/Bartenieff**⁷ de análise do movimento, por ser um método de conhecimento e experimentação da linguagem do corpo que abraça simultaneamente os aspectos racionais e emocionais do movimento. Em sua raiz ideológica e funcional, esse método assume, para o estudo do movimento, tanto a existência de um “[...] vocabulário corporal definido por princípios biológicos e culturais, como a presença de um grau de liberdade individual na configuração qualitativa do movimento” (KAYLO, 2006, *informação oral*)⁸.

Dentro do contexto particular dessa tese, o Sistema Laban/Bartenieff, no qual venho baseando a minha atuação profissional nos últimos 15 anos, oferecerá tanto caminhos práticos, bem definidos, porém móveis, quanto conjuntos de abordagens teóricas e técnicas para se refletir sobre a expressividade, exercitá-la, interpretá-la e entendê-la, no contexto da atualidade. Acredito que a base estrutural desse método,

A inspiração para esse conceito vem do artigo do educador somático Hubert Godard, “Phenomenological Space”, in *Contact Quartely*, Summer/Fall, 2006.

⁷ O Sistema Laban/Bartenieff, uma organização tridimensional das ferramentas de estudo do movimento desenvolvidas pelo filósofo/coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958), em fusão com o material somático estruturado pela fisioterapeuta/bailarina Irmgard Bartenieff (1900-1982), será amplamente abordado no Capítulo II desta tese. No Capítulo III, os conceitos e princípios desse método serão vistos em aplicação criativa, como instrumento potencializador dos projetos cênicos que compõem essa pesquisa.

⁸ Esta informação é proveniente de uma entrevista oferecida por Janet Kaylo, membro/pesquisador sênior do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* e diretora do Programa Laban/Bartenieff and Somatic Education, sediado pela Ryerson University, Toronto/Canadá em jan. 2006, do qual participei como professora assistente.

por possibilitar um olhar para as “[...] diferentes linguagens corporais de forma compreensível e didática, não apagando, e sim realçando suas diferenças” (FERNANDES, 2002, p. 25), apresenta a abrangência e a maleabilidade necessária para lançar perspectivas apropriadas e elementos concretos de ampliação, capazes de dar forma (no corpo) a novos anseios e configurações de significado. Uma ferramenta que organiza materiais e parâmetros adequados para se articular processos específicos de criação em um quadro mais complexo de conteúdos e ambiências socioculturais, como é o caso da contemporaneidade.

Como o objetivo é flexibilizar a proposição sobre expressividade, facilitando a emancipação do artista de valores muitas vezes estratificados por uma hierarquia que massifica, procuro apresentar novos instrumentais que clamam pela liberdade individual de criar e compor. Portanto, essa pesquisa passa, como sugere a pedagoga da dança Jill Green⁹, por uma breve análise histórica, de como o problema em questão se estabeleceu. Isto é, inspirada por abordagens que dão versatilidade às concepções sobre movimento/dança, educação e ser humano, procurarei, inicialmente, exibir o fenômeno da expressividade a uma perspectiva contextual que considero relevante à temática em questão, para então refletir sobre “[...] modos de quebrar os sistemas de significação dominantes que foram absorvidos nas aulas de dança tradicional e que se constituíram em maneiras assumidas de pensar a respeito desta arte e sua educação” (GREEN, 1999, p. 102).

No primeiro capítulo dessa tese, portanto, revisito dados históricos que considero pertinentes para a configuração da dança no século XX e sua transição para o século XXI, visando criar um patamar para as proposições que apresentarei como caminhos de expansão da experiência expressiva. Nesse sentido, valho-me da interlocução de diversos autores, historiadores e pedagogos da dança, que instigam

⁹ Jill Green é membro do Departamento de Dança da “University of North Carolina” em Greensboro. Pesquisadora Pós-Positivista, investiga a participação das tendências somáticas no treinamento corporal do bailarino como ferramenta para propor uma revisão de hábitos autoritários de aprendizagem.

minha visão ao levantarem pontos fundamentais da ambiência artística atual e apresentarem diretrizes para se pensar sobre a prática da dança contemporânea. Dentre esses autores e pensadores sobre o corpo e a dança, trago a linha de pensamento da dramaturga da dança Valeria Cano Bravi (2001), a argumentação sobre corpo-autor e dança na pós-modernidade da crítica de dança francesa Laurence Louppe (2000; 2004), a visão do corpo na cena da dança apresentada por Annie Suquet (2008), a análise da transformação dos processos de ensino em dança oferecida pelas pesquisadoras somáticas Gurney Bolster (2001), Sylvie Fortin (1998; 1999; 2003) e Jill Green (1999; 2002).

Por esse panorama, desenvolvo um breve argumento sobre o valor ético e criativo de uma estética expressiva aberta em sua constituição. Ressalto a importância do encontro de uma **liberdade**¹⁰, como forma de perceber e agir artisticamente. Uma liberdade que não se confunde com um “fazer não importa o quê”, mas, ao contrário, aponta para uma dança que brota de um contato profundo e consistente consigo mesmo, que se fortalece em sua corporeidade e alça, então, voo para uma poética de contínua busca e maturação de um corpo em exercício de criação.

O reconhecimento de que a dança contemporânea amplia suas bordas e, portanto, abraça múltiplas possibilidades de organização do discurso corporal-cênico transfere-me para a reflexão que será abordada no segundo capítulo dessa pesquisa, referente à preparação técnico-criativa do dançarino que, como proponho, precisa conhecer suas **fontes de expressividade**, ou seja, estar em posse de um conhecimento de base, que o prepare para permanecer aberto e criativo, nesse ambiente que convive com parâmetros móveis e plurais.

Tecida pelo fluxo entre princípios e conceitos provenientes das tendências somáticas e um quadro organizado de elementos Laban/Bartenieff, que constitui um

¹⁰ Abordo o conceito de liberdade como um existir em “devir”, uma maneira de ser aberto ao acontecimento; um movimento de trânsito indeterminado entre fatores das realidades interna e externa ao sujeito. A liberdade como escolha, envolvendo o controle e o acaso.

sistema valioso para a análise da linguagem do movimento, a proposta apresentada aqui enfoca uma prática de estudo e criação que sugere vias para um mergulho nos próprios alicerces da expressividade, nesse espaço, ao mesmo tempo de extrema crueza e complexidade, onde se estabelecem inumeráveis conexões entre percepção/ação ou entre dentro e fora do corpo.

Nessa tese, não me enveredarei em discutir cientificamente as origens neurofisiológicas desse processo contínuo de troca organismo-meio, mas pretendo apresentar um conjunto de elementos e relações funcionais/qualitativas que “[...] tocam o conhecimento inato do corpo” (BOLSTER, 2002, p. 96) e se projetam como uma base rica para a compreensão das dinâmicas do gesto dançado, dando suporte para a produção de sentidos e o fluir da sua trajetória expressiva. Na singularidade da minha prática, considero este um material básico de enraizamento para se trabalhar o corpo cênico do artista da dança frente às novas necessidades do momento artístico-cultural contemporâneo, uma vez que eles trabalham o corpo na inerência de suas habilidades.

Fundados nas ligações básicas entre os sistemas neural, sensório e motor, tais procedimentos de enraizamento apresentam e exercitam as possibilidades de escolha expressiva em suas configurações primordiais, de origem, como as letras de um alfabeto da comunicação corporal, pelo qual se pode produzir linguagem – agrupar sílabas, palavras, elaborar frases de movimento e finalmente criar **textos dançados**, resultado de combinações únicas entre seus elementos. As danças que surgem integradas à consciência de seus alicerces abrem-se com apoio para a vivência do intencional – o transbordamento de estímulos percebidos em experiências significativas de movimento.

A bibliografia que apoia essa etapa da pesquisa, como fonte primária de investigação, compõe-se pelos escritos deixados por Rudolf Laban¹¹ (1879-1958) e Irmgard Bartenieff¹² (1900-1982), seguidos de outros importantes autores que trabalham diretamente com os métodos deles, revalidando suas ideias por novas proposições¹³. Uma grande parte do segundo capítulo é designada a revisitar elementos do instrumental Laban/Bartenieff, ampliando suas formulações práticas e teóricas por um olhar diferenciado a seus grupos de componentes. Ofereço uma abordagem aprofundada e experimentada dos conceitos do método somático “Fundamentos Corporais de Bartenieff”, bem como apresento uma visão dinâmica dos estudos de Laban, aplicados para destrinchar e transcender o espectro conhecido de movimento do artista da dança.

Incluo nessa exposição um breve aporte sobre o trabalho de três outros pesquisadores, que também discutem sentidos e suportes intrínsecos do movimento corporal. Duas dessas contribuições desenvolveram-se como desdobramentos do material Laban/Bartenieff: a proposta sobre os pré-esforços e ritmos básicos do corpo de Judith Kestenberg (1977)¹⁴; e a visão de Bonnie Bainbridge Cohen (1993)¹⁵ sobre o

¹¹ Rudolf Laban (Hungria, 1879 / Inglaterra, 1958) desenvolveu, na Europa expressionista da primeira metade do século XX, um complexo sistema de experimentação, leitura e interpretação da linguagem do movimento. Suas teorias vêm fornecendo amplo material para artistas, educadores corporais e pesquisadores do movimento.

¹² Irmgard Bartenieff (Alemanha, 1900 / USA, 1982), bailarina, fisioterapeuta, pioneira da dançaterapia, aprofundou seus estudos sobre o movimento com Laban e membros da segunda geração de seus seguidores: Warren Lamb, Marion North e Valerie Preston-Dunlop. Também conheceu o trabalho de Lisa Ullman, Ann Hutchinson, Kurt Jooss, Geraldine Stephenson, entre outros – artistas, educadores e pesquisadores cujos trabalhos contribuíram muito ao desenvolvimento das teorias de Laban.

¹³ São muitos os pesquisadores e artistas da dança que trabalham com as teorias de Laban, devido à sua grande versatilidade e possibilidade de aplicação na arte, dançaterapia e educação. A bibliografia dessa pesquisa apresenta as referências que de forma mais direta contribuem com a leitura contemporânea aqui proposta. Os materiais de Bartenieff, ainda menos divulgados no Brasil, vão dialogar principalmente com a visão de sua discípula Peggy Hackney (1998), autora do livro “Making connections: total body integration through Bartenieff Fundamentals”.

¹⁴ Polonesa radicada nos EUA, J. Kestenberg estudou Medicina, Neurologia e Psiquiatria. Seu interesse em movimento e relações corpo-mente levou-a a desenvolver teorias inovadoras sobre o papel da linguagem do movimento no desenvolvimento infantil. Seu método “The Kestenberg Movement Profile” baseia-se nos campos de estudo de movimento propostos por Rudolf Laban.

¹⁵ Também formada no Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento, a norte-americana B. B. Cohen é diretora da sua própria escola de estudos do movimento, “*Body-Mind Centering*”, que investiga a qualidade de

desenvolvimento sensório-motor. E a terceira, a teoria de pré-movimento do educador somático Hubert Godard (1994; 2002; 2006)¹⁶, também incluída aqui por ser mais uma proposta que toca as raízes do desenvolvimento da expressividade.

Acredito que a integração de todas essas ferramentas e conceitos proporciona vazão a um diálogo eficiente, aberto e criativo entre **estrutura-funcionamento-expressão** do corpo, colaborando para a recontextualização dos processos de formação e fazer artístico. A vivência de tal integração e o diálogo, fio condutor de toda a minha prática profissional, poderão ser bem compreendidos pela apresentação de dois processos criativos fundamentados nas teorias revistas nesta tese. Como matéria do terceiro capítulo, o relato dos exercícios cênicos, “Tu não te moves de ti” e “A figura e o fato”, dois solos¹⁷ concebidos e dirigidos por mim, aponta os caminhos de uma ação prática corporal voltada para a renovação de sentido; uma ação que não se prende ao já estabelecido, mas que eclode de uma experiência vivida de percepções e investigações, nascida nas profundezas do artista, e articulada, no corpo, em ações expressivas – gestos, movimentos, formas, texturas, espaços, tempos, dinâmicas ou intensidades.

A criação surge aqui como um devir de expressão, uma necessidade poética que se dá por uma linguagem artística, na qual meu papel é estabelecer relações vivas e desafiantes com as temáticas de trabalho que proponho, com as pessoas e com os contextos. O exercício de criação é o espaço que ofereço para acolher o artista e possibilitar a investigação daquilo que de mais intrínseco há em sua expressividade – sua singularidade.

movimento do corpo em relação à personalidade (ou mente) dos sistemas e órgãos do corpo e a relação entre os padrões de desenvolvimento sensório-motor e a construção da expressividade.

¹⁶ Hubert Godard é bailarino, professor e pesquisador do movimento e praticante do método somático Rolfing. Sua teoria, que foca a função tônica, investiga a construção tridimensional do corpo em relação ao espaço e à gravidade.

¹⁷ Solos dançados pela artista plástica e intérprete-criadora em dança Érica Tassarolo.

Nos três capítulos dessa tese, para ganhar uma moldura mais larga e crítica do entendimento da expressividade, permito-me cruzar pensamentos sobre o movimento dançado com vias de reflexão filosóficas¹⁸. Faço isso não para justificar um caminho de compreensão da arte da dança, mas para apresentar um arranjo particular de critérios e concepções que amadurecem a minha prática. É um lugar onde me abasteco para o exercício poético-criativo, buscando refinar minha visão de artista no mundo de hoje. Nesse exercício, relevo pontos de vista que, por confluência ou contraste com os meus ideais, criam uma rede elástica de fundamentação, enaltecendo a discussão sobre a atividade estético-expressiva do corpo. Meu objetivo não é mergulhar em teorizações filosófico-culturais, mas sim ampliar as possibilidades de leitura desse processo específico de investigação que acontece pela aplicação criativo-educacional do Sistema Laban/Bartenieff.

Por fim, compreendo que a força e a profundidade deste trabalho estão no entrelaçamento dinâmico entre experiência artística e pedagógica. Uma pesquisa que tem em seu cerne o processo de criação em dança, baseado em uma metodologia que valoriza uma conduta de autoconfiança do artista em seu próprio material, seu corpo, sua sensibilidade, seu conhecimento. Ao priorizar a investigação abrangente dos elementos de sua corporeidade, o desenvolvimento desta pesquisa visa alimentar a prática do bailarino e oferecer alicerces flexíveis que acolham os impulsos da arte.

¹⁸ Nessa direção, questiono a ideia de corpo-máquina, baseada em Michel Foucault (1987), para discutir o poder disciplinar institucional sobre a expressividade; inspiro-me nos livros de Gaston Bachelard (2007; 2008)– “A Poética do Espaço” e “A intuição do Instante” – alimentos para refletir o espaço da criação; intero-me com noções da fenomenologia, para compreender o corpo vivido, próprio e experimentador; e entro em contato com a ideia de “corpo potente” de Gilles Deleuze e Felix Guattari (1997), que lançam a arte em um território de plasticidade.

A dança se origina de um contato silencioso com o corpo, de um espaço vazio aonde a mais vasta possibilidade de criação de formas artísticas existe em suspensão.

José Gil

A tentativa de compreender a linguagem da dança contemporânea, no que diz respeito ao desejo de desvendar as relações que esta estabelece entre seus componentes e contextos, pode ser considerada um campo excitante de reflexão. Isso porque sua configuração não pode ser aprisionada em formatos fechados, em ligações lineares causais, apoiadas por códigos corporais de ordem pré-estabelecida. A fonte do contemporâneo, de certa maneira inapreensível, expressa e integra as forças do mundo de hoje (LOUPPE, 2004, p. 11), sempre móvel e em estado de transformação.

Cada momento da nossa história cultural permite-nos captar o espírito de uma época. É da natureza do fenômeno artístico criar uma resposta estética e ideológica aos contextos, às motivações comuns ou ao senso de prioridade presente em cada sociedade. O que acontece em termos da arte do movimento, em um determinado período, é, portanto, um documento expressivo de como o artista está interagindo com o meio ambiente. Apresenta a relação que o artista estabelece entre sua existência

criativa pessoal – seus ideais, intenções, imaginário – e a vida social de seu tempo, imbuída de hábitos, princípios, costumes e valores. A dança contemporânea funda seus fatores constituintes nas grandes mutações culturais da pós-modernidade, demonstrando assim seu questionamento, insatisfação e visão inovadora quanto aos modos de fazer e ser vigentes no período que a antecede. Frente a outros sistemas estéticos de dança, sua busca por flexibilizar os referenciais da linguagem gerou diversidade, delineando fluxos multidirecionais e imprevisíveis de criação, e a construção de relações complexas com seus contextos.

Para compreendermos as motivações que imperam na arte do nosso tempo e, portanto, abordarmos suas proposições expansivas e necessidades artístico-educacionais, é necessário, como elemento de contextualização, evidenciar algumas conformações importantes que sublinham a histórica arte da dança. Ressaltar alguns pontos de vista que, por contraste ou confluência com aqueles que pulsam no nosso século, incitaram a transformação da dança para novos caminhos expressivos e novas formas de obtenção de competências artísticas.

Inicialmente, investigaremos os vestígios de uma atitude artística originada das técnicas tradicionais de dança. Tomaremos o legado do *ballet* clássico, por muitos anos considerado a base de formação do artista da dança, para entendermos um pouco mais as contribuições e limitações geradas por esse sistema socioestético de linguagem ainda presentes no âmbito da expressividade atual¹⁹. O exercício de rastrear como se originaram e se sustentaram sistemas tradicionais de “fazer dança” é uma base importante pela qual podemos nos lançar em reinterpretações, “[...] criar novos desdobramentos e zonas de diálogo” (GERALDI, 2007, p. 78), sem correr o risco de desprezar o valor participativo de elementos da prática artística de gerações

¹⁹ Muitas outras técnicas formalizadas de dança poderiam ser tomadas aqui como exemplo para o desenvolvimento da discussão que se seguirá – as próprias linhagens do moderno, o *jazz*, entre outros –, pois também construíram territórios bastante delimitados de expressividade, relações disciplinares de imposição extrínseca e modos de aprendizagem baseados em modelos ideais. No entanto, percebo que, no grupo de alunos que ingressam anualmente na universidade, a estrutura do *ballet* clássico ainda é a referência mais forte.

anteriores, nas transformações dos significados estéticos e na expansão das abordagens de preparação corporal propostas pela contemporaneidade. O interesse estará em avaliar a construção do comportamento expressivo do artista da dança como processo tradutor de um olhar sobre o corpo, a dança e seus modos de transmissão/aprendizagem de conhecimento.

Vestígios de uma Técnica Mecanicista

Refletir a dança pode ter sido mais simples ou unidimensional no período histórico em que vigorou o *ballet* clássico, quando os modos de se servir do corpo, formalizados por uma única técnica de treinamento corporal, relacionavam-se de maneira mais direta e objetiva com o código gestual do bailarino no palco. Por um longo tempo na história da dança, métodos de treinamento e estética das obras coreográficas caminharam bastante juntos e, portanto, o que se fazia em sala de aula aproximava-se bastante do que se via em cena (BRAVI, 2007, *informação verbal*)²⁰. Até o século XIX, período em que predominou a tradição do *ballet* clássico²¹, pôde-se observar essa relação retilínea e quase indistinta entre procedimentos de formação do artista e construção de um produto cênico em dança.

Analisaremos brevemente aqui esse processo que irá contrapor-se às ideias de pensadores e artistas da dança relevantes para esta pesquisa. Essa correspondência pré-determinada entre preparação corporal e resultado estético é consequência de

²⁰ Pensamento desenvolvido pela teórica e dramaturga da dança Valéria Cano Bravi em palestra sobre a dança contemporânea, SESC Pinheiros, São Paulo, 2007.

²¹ Do século XVI ao XVIII a construção do espaço cênico e do vocabulário expressivo da concepção clássica dominou a estética da dança. De maneira geral, sua proposta artística pode ser identificada por um roteiro narrativo linear (começo, meio, fim); controle técnico do corpo; ênfase na dimensão vertical, com tronco ereto e linhas bem definidas dos membros; construção cênica simétrica, privilegiando a relação figura-fundo. No Brasil, a dança clássica chegou vinculada à tradição europeia, tendo sido implantada como a estética de elite da arte do corpo na época.

dinâmicas artísticas e pedagógicas do pensar e fazer a dança, específicas de uma época, mas que, até os dias de hoje, propagam-se como uma herança secular nos corpos dançantes. Os “valores implícitos e explícitos” (FORTIN, 2003, p. 163) na estrutura do saber clássico contribuíram para o estabelecimento de fortes princípios e metodologias artístico-comportamentais do dançarino. Se destilarmos o modelo clássico de fazer dança, podemos afirmar que sua maneira de proceder no ensino e na arte construiu, por centenas de anos, um sistema bem definido de passos, atitudes, ideal poético e relações precisas de composição cênica. Paralelamente, como forma de incorporação e manutenção dessa estética expressiva, a tradição clássica manteve agregados valores de um processo de ensino hierarquizado, sustentado por uma disciplina de aprendizagem autoritária, que frequentemente se tornava opressiva, inclusive porque a transmissão de seu vocabulário bem delimitado de movimentos não permitia opções diferentes, sendo, assim, mantido por exaustivas repetições.

Aos olhos da contemporaneidade, essa condição distancia-se de seus propósitos, por ser considerada de pouco espaço para exploração e inventividade, tanto para o artista quanto para a elaboração poético-estrutural da obra de arte. Um processo de ensino/aprendizagem e proposição estética que passa a ser intensamente revisto mediante as importantes transformações empreendidas pela dança a partir da virada para o século XX. No entanto, concomitantemente a outras vertentes, a permanência dessas condutas e representações tradicionais sobre a arte da dança ainda se mantém bastante presente na atualidade, embasando a ação pedagógica de um grande número de instituições de aprendizado, academias e escolas de dança, no Brasil e exterior. Diluída no ambiente fragmentado do século XXI, onde se desvendam novos valores e relações socioculturais, o comportamento artístico atrelado ao modelo

tradicional perpetua como um rastro, acredita-se apoiado pela presença ainda forte do pensamento dualista²² em nosso modo de existência.

Considerando nossa questão sobre o fenômeno da expressividade, a afirmação de Bravi (2001), “[...] a partir de Descartes a magia da corporalidade humana será reduzida à lógica do mecanicismo” (p. 13), referindo-se ao modo de vivenciar o corpo proposto pela ciência naturalista, merece ser aqui melhor refletida. Procuraremos apresentar que as conformidades desse pensamento colaboraram com o engessamento dos métodos tradicionais de treinamento em dança e, conseqüentemente, com a delimitação de fronteiras fixas para o acontecimento expressivo.

Como base da teoria positivista, a proposição binária do ser humano, separando corpo e mente, fundamentará toda uma constelação de valores, procedimentos e técnicas, os quais, ao se instalarem como preceitos em várias esferas da vida do indivíduo, modelarão também a atitude criativa do artista da dança. Visto pelo viés do raciocínio lógico, o mundo corpóreo passa a ser considerado, nessa proposição, apenas em sua dimensão objetiva, como um autômato que, dissociado da sua natureza subjetiva, submete-se à ordenação classificatória e quantitativa de suas funções e ao treinamento determinista de suas habilidades. A ênfase desse modelo instaura-se no controle dos eventos naturais²³, no conhecimento comprovável da realidade, que determina regras de dominação como atitude do homem frente aos fenômenos do mundo. Segundo essa abordagem, o corpo precisa ser disciplinado em seu

²² Durante três séculos, XVI, XVII e XVIII, foi fomentada a filosofia positivista que terá em Auguste Comte, no século XIX, seu sistematizador. Fundada no dualismo cartesiano, reduziu a visão de corpo, ser humano e arte ao pensamento racionalista. Movimento derivado da revolução científica, teve como principais edificadores o filósofo racionalista René Descartes (1596-1650), o fundador do método empírico Francis Bacon (1564-1642), o físico moderno Galileu Galilei (1564-1642) e mais tarde o formulador da mecânica clássica Issac Newton (1642-1727).

²³ O inglês Francis Bacon (1561-1626), precursor do raciocínio indutivo-dedutivo, considerou o conhecimento científico como fonte de poder do homem sobre a natureza, lançando a premissa de que o saber “recupera os direitos do homem sobre a natureza, reduzindo-a à obediência”. Um pensamento que, para sua época, sem dúvida, produziu extraordinárias conquistas científicas, mas divulgou um ideal perverso, pelo qual o poder sobre o mundo material dispara à frente dos valores internos do ser humano (CREMA, 1989, p. 30).

desempenho e conduta, normalizado para estudo de suas partes e mecanismos, e analisado por preceitos estáticos e concretos.

Segundo Foucault (1987, p. 125), crítico dessa tendência, a institucionalização de uma ordem de formalização do indivíduo afunila as multiplicidades do corpo, que passa a ter seus gestos e comportamentos ajustados por sistemas de exercício e supervisão; seus desejos e intencionalidade manipulados para servir como instrumento útil ao comando de uma sociedade focada na produtividade e industrialização. No caso da arte da dança, essa visão automatizada do corpo-objeto reverberará no artista por meio da obediência a uma postura estética que codifica o uso do tempo, do espaço e das formas de movimento, fechando-se a um olhar experimentador.

O período em que a concepção mecanicista desabrochou e difundiu-se em toda a Europa ocidental, durante os séculos XVII ao XVIII, foi, sem dúvida, um momento histórico visto como um episódio de desenvolvimento necessário. Buscou-se romper com a simbiose religiosa, repleta de tabus em relação ao corpo, que caracterizou o período medieval, e abrir frente para a era da modernidade (CREMA, 1989, p. 23). É possível fazer um paralelo entre o pensamento de especialização e treinamento do comportamento corporal do “homem moderno” – que surgia no cenário da industrialização – e a institucionalização da estética do *ballet* clássico, como uma técnica definitiva.

Na França, considerada a pátria do *ballet*, alguns fatos registram a transformação da dança surgida nas cortes europeias²⁴ em um código preciso de linguagem artística. São exemplos: o tratado sobre a técnica clássica de dança, escrito em 1661, pelo mestre de *ballet* Beauchamp, que aperfeiçoa o uso do *en dehors* e estabelece um estilo codificado de dança profissional; a abertura da escola de

²⁴ Segundo convenção estabelecida, o nascimento da tradição do *ballet* teatral no mundo ocidental ocorreu em 1681, com a estréia do balé em vinte cenas coreografado por Pierre Beauchamp; porém, sua história remonta ao começo do século XVI, quando mestres de balé (da Itália e França, principalmente) já treinavam os cortesãos europeus para dançar com elegância, baseados em manuais que popularizavam passos codificados de dança (CANTON, 1994, p. 62).

treinamento de dançarinos, a Ópera de Paris, em 1670, por ordem do rei Luis XIV, apreciador dessa arte de entretenimento da aristocracia; e a publicação das famosas "*Lettres sur la danse et les Ballet*", formatadas pelo artista, tido historicamente como um visionário, Georges Noverre²⁵, em 1760. Praticada inicialmente nos bailes da realeza, como um símbolo de refinamento e *status* social, depois decodificada como uma arte de potencial dramático real, a dança "evoluiu gradativamente para um sistema, incorporando piruetas, meia-pontas e outros movimentos virtuosísticos, que acabaram exigindo de seus praticantes um treinamento formal unificado" (CANTON, 1994, p. 62). Mais tarde, o bailarino passou a ser considerado um ser de físico específico, talentos raros e habilidades de interpretação quantitativas, sujeitos treinados para exhibir seus talentos incomuns.

Apesar de ter aberto espaço para o progresso tecnológico, que hoje invade nossas relações sujeito-meio, e promovido vários avanços científicos, o conhecimento exato e técnico positivista desvinculou-se da dimensão qualitativo-valorativa do homem, desconectando-se da evolução da ética, estética, do mundo emotivo e psicológico do indivíduo (CREMA, 1989, p. 25). A partir do século XX, já foi possível reconhecer que a visão de evolução proposta pelo racionalismo científico acabou degenerando o potencial poético da cultura e, em última instância, ameaçando a integridade do homem, que, reduzido a referenciais autoritários extrínsecos, distanciava-se da sua escuta interior, da sua sensação e responsabilidade, e do seu diferencial de livre arbítrio. Como sabiamente comenta Green²⁶, (2002) em seu artigo "Foucault and the training of docile bodies in Dance Education":

²⁵ George Noverre (1727-1810), criador do "ballet d'action" – uma pantomima expressiva –, foi o primeiro a rejeitar a dança como mero entretenimento para a aristocracia. Ele aboliu os antigos trajes de cena, que lembravam a estética dos figurinos da corte, e ressaltou o potencial dramático do balé de contar histórias.

²⁶ O artigo em questão foi apresentado por Jill Green na AERA, Conference em New Orleans, LA, abril, 2002.

[...] ao desconectar as pessoas do seu ser sensorial e sensual, através da imposição de modelos externos de um corpo ideal, ou padrão de como o corpo deveria ser, e como deveria agir, a cultura dominante mantém o controle, uma vez que as pessoas em grupos oprimidos desacreditam de seus impulsos e abandonam sua autoridade corporal própria (p. 4, tradução minha).

Atualmente, vários pesquisadores da dança²⁷ têm investigado os resquícios dessa visão dualista em ambientes de treinamento do bailarino, traduzidos na permanência de seus procedimentos uniformistas e de poder disciplinar sobre a conduta criativa. A ideia de treinamentos técnicos apenas objetivados para um rendimento físico e a conquista de habilidades expressivo-motoras pré-configuradas, por exemplo, brota dessa concepção do corpo como máquina, aquele que apresenta funções de percepção/ação standardizadas. Apoiados em teorias sobre como os corpos são moldados pela cultura em que vivem, a exemplo do conceito de “Corpo Dócil”, de Foucault, esses pesquisadores procuram penetrar um pouco mais na compreensão dos esquemas disciplinares como via para refletir propostas de emancipação. É dócil o corpo passível de coerção, o corpo que pode ser manipulado, que aceita ser reduzido à noção de corpo-objeto; ser transformado e aperfeiçoado como uma adaptação, uma capacidade, útil aos parâmetros dominantes, mas ao mesmo tempo diminuído em sua força política de questionamento prático ou ideológico da realidade (FOUCAULT, 1987, p. 125-130).

Retornando ao formato tradicional de aprendizagem do *ballet* clássico, no qual a figura e o saber do professor é tomado como centro do conhecimento²⁸ e o enfoque está na transmissão de um vocabulário estético específico, é confinada ao aluno, que

²⁷ Assim como Green, outros teóricos da dança, como Don Johnson (1992) e Sylvie Fortin (2003), têm abordado questões sobre como as relações de poder estético e disciplinar inscrevem-se sobre o corpo. Vários outros investigadores das tendências somáticas, preocupados com a transformação dos treinamentos em dança, abordam, em seus escritos literários sobre dança/educação, conceitos foucaultianos para análise dos processos educacionais em dança.

²⁸ Autoridade superior sancionada por lei nos teatros imperiais, a primeira regra do balé era a de precedência ao mestre (CANTON, 1994).

deseja se treinar dançarino, a função de reprodutor, quieto e preciso; aquele que almeja, por tentativas de imitação, fazer igual (ou no máximo melhor) ao seu mestre. Nesse tipo de ambiente de instrução, sedimentado em técnicas de representação²⁹, o corpo se coloca como “mero executor de tarefas” (TEIXEIRA, 1998, p. 33). O pequeno testemunho que se segue, um breve questionamento sobre a forma clássica tradicional de ensinar, ilustra esse ponto de vista:

[...] a função do bailarino era repetir o movimento tecnicamente preciso e inventar para ele uma interpretação, já que não havia um entendimento mais profundo sobre os princípios que o faziam nascer. Era perigoso quebrar as regras. Perguntas, muitas vezes, significavam falta de respeito. Afinal, professores não podiam correr o risco de não saber a resposta³⁰ (SAMPAIO, 2000, p. 265).

Paralelo a essa ideia de uma educação que disciplina para o não questionamento, é possível retirar do texto de Sampaio a noção de que, no estilo de ensino em questão, nem sempre é óbvio converter aquilo que se vê no corpo do outro para o seu próprio corpo. A repetição com um propósito determinado e consciente não se torna castradora ou limitadora, mas quando enfoca o adestramento pela repetição, ao insistir na apreciação de um ideal externo, conduz à realização de ações sem consciência, desconectadas de um processo interno de reconhecimento de sinais. Geraldi (2007) esclarece-nos em relação ao ato imitativo, ressaltando que a reprodução daquilo que se percebe executado à nossa frente envolve faculdades de observação, organização e ajuste às fontes de instrução, que não podem ser “tratadas de maneira padronizada dentro das aulas de técnica de dança” (p. 82). Repetir, sem considerar a

²⁹ Sylvie Fortin, em seu artigo “Transformações de Práticas de Dança” (2003, p. 165), menciona a divisão feita pelo filósofo Richard Shusterman (2000) sobre duas categorias de práticas corporais: as práticas ligadas à representação, que privilegiam a aparência exterior do corpo, e aquelas vinculadas à experiência, nas quais o movimento do corpo valoriza o que é vivido interiormente. Acrescente que essas categorias, não exclusivistas, evidenciam questionamentos de fundamentação sobre as práticas de dança.

³⁰ Flávio Sampaio é artista-educador, coordenador da Faculdade de Dança da Universidade Gama Filho, Fortaleza. Também autor do livro *Ballet Essencial*, Sprint, 1996.

participação integrada de processos perceptivos, motores, emocionais e cognitivos, é uma prática que, além de minimizar a participação da vida expressiva do bailarino, pode levar o sujeito a desenvolver hábitos corporais em desrespeito aos seus princípios orgânicos de funcionamento.

Muitos são os exemplos, além da técnica clássica, que nos permitem constatar os prejuízos gerados por uma rotina de treinamento técnico centrada apenas na cópia de um modelo externo. Condicionar o corpo à busca de rendimento máximo, obtenção de perfeição e controle, desarticulado da incorporação de processos internos de consciência e propriocepção, ou “[...] de conhecimentos provenientes do nosso próprio percurso pessoal” (FORTIN, 2003, p. 167), retrata um desequilíbrio no uso integrado de nossas funções psicofísicas e resulta, muitas vezes, em problemas de saúde vivenciados cotidianamente pelo artista da dança. O desenvolvimento de tensões musculares estáticas, traumas ou lesões é considerado ainda hoje, por muitos estudantes ou profissionais dessa arte, parte do seu dia a dia.

Neste sentido, pode-se dizer que, na ortodoxia do ensino tradicional, “[...] o ditado da performance tomou precedência sobre o processo de dançar” (BOLSTER, 2001, p. 89). Voltados para o produto espetacular virtuosístico e para o desejo de transcender a lei da gravidade – que se imprimiu principalmente na estética dos *ballet* românticos³¹ –, os referenciais da expressividade clássica dominaram inclusive o bem-estar do corpo:

³¹ Consagrado em 1827, com a primeira apresentação do balé *La Sylphide*, dançado pela bailarina Marie Taglione, o movimento romântico na dança instaura-se na Europa, anunciando uma nova era na dança. Apesar de refletir as sensibilidades de muitas das artes no início do século XX – negação do mundo da razão e uma volta sentimental ao sobrenatural (CANTON, 1994, p. 64) –, as exigências técnicas, trazidas com o uso da sapatilha de ponta, busca de maior velocidade e virtuosismo nas *performances*, impunham uma rotina de autoesforço e resignação aos bailarinos que desejassem sucesso.

[...] para atingir o estilo definido do ballet, o corpo do bailarino era moldado frequentemente pela força em posições e ritmos específicos; uma forma que correspondia a um ideal romântico de beleza e controle sobre o corpo [...]. O bailarino era desafiado por uma ética do trabalho pesado, conformidade com o tradicional e gerenciamento de frequente dor e sofrimento (BOLSTER, 2001, p. 89, tradução minha).

A noção de docilidade de Foucault é novamente pertinente, na tentativa de se detalhar ainda mais como hábitos de comportamento do artista da dança foram processualmente formulados e perpetuados. Na nova sociedade que visa ao progresso e à perfeição humana, por meio da liberação do sujeito pelo uso independente da razão, é possível observar um redirecionamento dos sistemas disciplinares reguladores das atividades do sujeito da modernidade. Em conformidade com as novas normas de relação consolidadas pelo capitalismo³², formas mais rudimentares de condicionamento foram abandonadas. Ações de ajuste por abuso físico, frequentes nos mecanismos de punição do regime anterior, deram lugar ao estabelecimento de formas mais sutis e distintas de poder e controle sobre o comportamento do corpo. Os novos métodos incidem na determinação racional, perseverança e coragem pessoal do indivíduo no desempenho de uma tarefa. Isto é, são estratégias que se apoiam na responsabilidade do próprio sujeito por seu sucesso ou fracasso; ações que se traduzem em atividades de supervisão subjetiva e vigilância corretiva – mais que isso, de autossupervisão do treinamento (FOUCAULT, 1979 apud GREEN, 2002).

No território pedagógico do aprendizado da dança, esses procedimentos criaram verdadeiros bailarinos mecanicistas; artistas focados em atingir máxima produtividade e especialização, que não podem falhar em ter um corpo perfeito, serem

³² Através do século XVIII, um crescente sentimento de identidade individual e direito de autodeterminação social e política representava a saída dos seres humanos contra as forças conservadoras do regime aristocrático. A capacidade de fazer uso da própria razão surge com sentido libertário, mas as exigências de novos valores e regras de produção vão aos poucos inscrever imposições mais internas de proibição e obrigação no comportamento dos corpos. Os ciclos da rotina de trabalho, o regulamento do tempo, os métodos de supervisão são padrões que organizam nos corpos discursos morais e econômicos, ainda bastante arraigados nos nossos sistemas disciplinares de hoje.

ágeis e fortes fisicamente. Preocupados em forçar o corpo a se aproximar de um modelo técnico-estético ideal, esses atletas da dança seguem desconsiderando os riscos à saúde e à criatividade provocados pelo desenvolvimento de atitudes de autojulgamento, que não relevam suas referências pessoais ou sensações. Esses mecanismos de controle subjetivo, embutidos internamente, minam a confiança expressiva do sujeito e “[...] criam uma cultura do silêncio ao invés de (uma atitude) de criatividade e ação. Também criam a ilusão de um ‘jogo verdadeiro’ de alegria e sucesso no cumprimento de um objetivo” (GREEN, 2002, p. 10).

Sob essa perspectiva, amplia-se a constatação de que o processo tradicional de treinamento em dança foi diretamente afetado pelo reducionismo mecanicista. A metodologia de ensino da dança, aqui exemplificada pela forma de aprendizagem da técnica clássica, enfraqueceu o poder do sujeito em sua autonomia corporal de perceber e agir artisticamente, por não considerar a complexa interdependência entre corpo e mente, processo e produto, ou ainda a relação de conexão entre intencionalidade expressiva, trajetória interna do movimento e sua finalização espacial.

No entanto, é fundamental acrescentar que, na longevidade do seu estabelecimento, o próprio *ballet* atravessou diversas fases criativas na história da dança, contribuindo para o desenvolvimento dessa arte (SAMPAIO, 2000, p. 267). Tomamos seu processo de treinamento como paradigma da atuação do artista da dança, não com o intuito de desconsiderar seus avanços técnicos ou valor na formação corporal do artista, mas para questionar e discutir, com olhar crítico, a necessidade de se reconfigurar metodologicamente o ensino da dança, por meio de um trabalho consciente e que abra oportunidades de se correr riscos expressivos para além de projetos estéticos pré-determinados. As contribuições da dança clássica, quanto ao domínio do sentido de verticalidade, simetria, compreensão das funções desempenhadas pelas articulações em rotação para fora (*en dehors*), uso das direções laterais e diagonais do corpo no espaço, são sem dúvida ferramentas eficientes para a

instrumentalização daquele que dança, se não forem reduzidas a processos de conquistas virtuosísticas ou reproduções mecânicas extrínsecas.

Atualmente, novas abordagens educacionais vão rever o ensino das habilidades corporais específicas inerentes a essa técnica. Práticas de preparação corporal do artista que vão se apoiar em outras concepções de corpo, em critérios educacionais mais flexíveis e no entendimento dos princípios que fazem o movimento nascer. O *ballet* será vivenciado de forma inteligente, com respeito às possibilidades anatômicas e ao biótipo de cada bailarino, valendo-se de propostas que compreendem o sentido e a função de seus elementos básicos.

Para essa pesquisa importam as aberturas possibilitadas pela análise do referencial da tradição. Em termos comportamentais, não interessa mais trabalhar com esquemas disciplinares de imposição. A disciplina é fator essencial na rotina de qualquer artista, mas, quando se pretende manter móveis os espaços de criação, ela deve se construir com base no diálogo, um acordo de escuta mútua entre todos os envolvidos. Compreendo a disciplina como uma forma de relacionamento provocadora de reflexões. Uma proposta acolhedora das trocas entre indivíduos e meios, que parta de uma decisão interna. Um elemento que funcione como potencializador do ambiente criativo, por proporcionar um contato rico e verdadeiro consigo mesmo. Poderemos ver que a postura do artista da dança reinventa-se frente às mutações histórico-culturais do século XX, repleta de aberturas e contradições, as quais, como sugere Suquet (2008, p. 509), possuem no seu centro a relação do homem contemporâneo com seu corpo.

Século XX: Aberturas para Transformações

Tempo rico em mudanças e acontecimentos paradoxais, o século XX traz também um novo clima intelectual e cultural que alimentará outras manifestações artísticas. A emergência de novos conhecimentos, na Física, Psicologia, vida social e econômica, em contraposição com a destruição provocada pelas grandes guerras e a reconfiguração dos hábitos cotidianos do indivíduo, colocará em discussão questões fundamentais sobre o ser humano e sua subjetividade. Essas questões, que continuam sendo atuais na contemporaneidade, vão transformar o comportamento dos artistas da dança no período moderno.

Na arte do movimento, Isadora Duncan³³ (1877-1927), mito da dança moderna norte-americana, foi a primeira bailarina que se definiu contra as normas de seu tempo. Sua maneira de abordar o movimento, guiado pelo interior e livre de contratos com ideologias classicistas sociais, guarda um espírito de não submissão e rebelião permanente. Uma dança de gestualidade simples, mais rica simbolicamente, que origina um novo estilo de depoimento cênico – uma forma mais lírica, sem um argumento por trás, diferente da dramaticidade do *ballet*.

Eu sou uma mulher livre dos trezentos anos de desenvolvimento do vocabulário do ballet clássico [...]. Eu não quero apenas libertar os dançarinos dos tutus, pontas, espartilhos. Eu quero afrouxar o corpo da mulher, suprimir aquilo que as tiranizam (ISADORA DUNCAN, 2008)³⁴.

³³ Conhecida como a bailarina de pés nus, Duncan inaugurou uma maneira de dançar que brotava do corpo e buscava tocar a essência da vida e da arte. Propôs uma estética e um modo de ensinar inspirados no natural e na natureza – dançava vestida com túnicas leves e soltas, em frente a uma cortina preta, com iluminação simples.

³⁴ Esta citação, retirada do vídeo “ISADORA DUNCAN, Je n'ai fait que danser ma vie” reproduz a própria fala de Isadora Duncan retirada do seu livro auto-biográfico intitulado “Isadora” (1969).

Enfatizando uma dança que provinha da expressão da sua alma, “Duncan tornou a despertar o sentido da poesia do movimento no homem moderno” (LABAN, 1990, p. 13), demonstrando, com êxito, que o movimento tem poder para além de propósitos práticos objetivos. A dança de Isadora, viva e libertária, cria estados independentes do que aqueles explicados e controlados pelos direcionamentos da razão.

Nos Estados Unidos, toda uma geração de artistas vai se desenvolver, expandindo os questionamentos de Duncan sobre o determinismo do cotidiano moderno e sua proposta de retorno a uma dança natural, própria do ser humano. Durante a primeira metade do século XX, inspirados pela necessidade de expressar a tensão entre suas intenções subjetivas e a realidade externa, os artistas modernos passam a trabalhar com temas mais reais, que abordam uma visão mais engajada em seu contexto – temáticas que nascem de dramas pessoais e evocam emoções universais. Grandes mudanças ocorrem nos padrões estéticos do movimento. Pelo trabalho artístico de importantes nomes do primeiro momento do moderno³⁵, a exemplo de Martha Graham (1894-1991), identidade da dança moderna norte-americana, e Doris Humphrey (1895-1958), é possível constatar transformações fundamentais nas condutas expressivas, pela utilização de um leque maior de gestos, dinâmicas, relações e espacialidades. A inclusão de movimentos do tronco, torções, distorções, formas espiraladas; a importância do centro do corpo como raiz de força e equilíbrio; a ênfase no uso de oposições qualitativas, como nos trabalhos de contração e distensão; e a inclusão da gravidade, do contato com o chão, em movimentações que variam entre a queda e a recuperação do peso, vão definir um novo pensamento, um novo estilo de se comunicar pela dança.

³⁵ A Dança Moderna inicia-se nos últimos anos do século XIX e começo do século XX, tendo seu primeiro momento de estruturação durante as décadas de 1930-1940 (JOWITT, 1988).

Paralelamente, na Europa ocidental, o interesse no potencial expressivo do corpo também catalisa a exploração do movimento natural como material artístico. A “dança livre” europeia marca o redescobrimento do poder criativo do corpo em movimento. Partindo do pensamento dos pesquisadores Jacques Dalcroze e François Delsarte, que abriram as portas para uma visão mais humanista do movimento corporal, nos deteremos mais na apresentação das pesquisas de Rudolf Laban, tido como precursor da dança de expressão³⁶ moderna e o primeiro a oferecer um corpo teórico para o estudo do movimento. O conjunto da obra de Laban abre um novo caminho de compreensão da função artística, social e política do movimento, na criação de contextos, significados e valores:

Laban promoveu o estudo do movimento como um meio de desenvolver as capacidades humanas de criatividade, imaginação e sabedoria. Ele esperava contrabalançar a crescente fascinação pelas máquinas e tecnologia. Como um visionário, ele enxergou as vantagens das novas ferramentas mecânicas, mas permaneceu firmemente consciente da dicotomia entre progresso e decadência espiritual que estavam emergindo na Europa entre as duas guerras. [...] Laban descobriu que o movimento era, por natureza, um fenômeno interdisciplinar que tinha o potencial de facilitar o desenvolvimento da percepção e consciência humana. A partir desta perspectiva, enxergou no movimento um meio para entender e explicar como os valores humanos são formulados e comunicados (MADDEN, GANTZ, 1989, p. 118, tradução minha).

Laban foi um dos primeiros a se perguntar como proceder no ensino da dança. Ele fundamentou uma visão global de aprendizagem, a qual envolvia sentir, pensar e fazer. Visando a formação de artistas criativos e interpretativos, sua proposta enfoca o aprendizado não de uma dança que vai para o palco, formalizada por um vocabulário, mas de uma técnica para construí-la. Seus estudos buscaram compreender e praticar

³⁶ Proposta artística também conhecida como “dança expressionista”. Optei em utilizar “dança de expressão” que mais se aproxima da tradução do alemão *Ausdruckstanz*, seguindo orientação da Prof^a. Dr^a. Sayonara Pereira.

os princípios ou denominadores comuns do movimento. Como ele mesmo enfatiza, uma vez que é impossível estudar todas as inúmeras combinações entre os elementos da dança, é preciso desenvolver um método de trabalho que permita avaliar a complexidade expressiva do corpo valendo-se de seus componentes básicos, e, então, oferecer modos de explorá-los criativamente (LABAN, 1954).

As teorias de Laban – Harmonia do Espaço, Teoria dos Esforços e sistema de notação do movimento³⁷ – expressam sua visão inovadora sobre as leis naturais que articulam nossos processos perceptivos/motores, mentais e emocionais, impregnados ao espaço onde ocorre o movimento. Suas ideias sobre uma técnica de dança, que prioriza o aprendizado de elementos da linguagem do movimento e o desenvolvimento de habilidades, revolucionaram o ensino e a estética dessa arte. Segundo Laban (1990) a dança moderna, ao contrário de uma ordenação de passos, “[...] se vale do fluxo de movimento que se estende por todas as articulações do corpo” (p. 16). Portanto, propõe que a dança de expressão deva objetivar o domínio consciente dos aspectos estruturais, funcionais e expressivos do movimento, a inclusão de uma atitude interna de percepção do fazer e a preservação da espontaneidade. Ainda como marca de sua metodologia, propõe fomentar a expressão artística pela integração da experimentação criativa com o conhecimento intelectual.

Pioneiro na área de análise do movimento, a intersecção de suas abordagens possibilita a leitura e o reconhecimento das afinidades e deficiências expressivas do indivíduo, oferecendo opções de alargamento, pelo desenvolvimento de um corpo sensível, versátil e consciente de sua mobilidade. Em outras palavras, quando se visa uma atividade criadora na dança, deve-se penetrar em uma percepção sensível e ampla do corpo (ULLMANN apud LABAN, 1990, p. 107), envolvendo suas manifestações internas e externas. É por meio das sensações, da vivência do movimento e sua

³⁷ Os conteúdos desses campos de estudo serão apresentados no capítulo II desta tese, no tópico “A tridimensionalidade do Sistema Laban/Bartenieff”, a fim de oferecer uma moldura para a compreensão da sua aplicação prática em processos criativos e de formação em dança.

observação que se constroem conceitos ou referências para a pesquisa do movimento. Apesar de as teorias de Laban assumirem uma conotação bem específica, por sua preocupação com precisão e detalhes, organizaram-se por uma visão mais intuitiva do movimento. Os conceitos de seu método não são, portanto, imposições racionais, lineares ou fechadas, mas marcam sentidos descobertos de movimento, que podem, então, ser maleabilizados pelo sujeito que se move.

Durante o mesmo período em que o pensamento moderno transformava a visão da sociedade sobre a arte da dança, outra tendência de estudo do corpo humano em movimento desenvolveu-se simultaneamente na Europa e nos Estados Unidos. Pessoas como Elsa Ginder, Gerda Alexander, Moshe Feldenkrais e Mathias Alexander³⁸ dedicam suas vidas para descobrir caminhos de se conquistar habilidades físicas e de curar doenças e lesões (JOHNSON, 1995). Insatisfeitos com as intervenções médicas e treinamentos disponíveis em seu tempo, esses artistas e pesquisadores do corpo trabalharam intuitiva, sensorial e intelectualmente para compreender, em minúcias, seus padrões de movimento³⁹. Por um processo fundamentalmente subjetivo, envolvendo um olhar interno, buscaram novas maneiras de lidar com os processos de limitações e afinidades revelados por seus corpos.

As ideias e descobertas que desabrocharam dessas investigações desenvolveram-se em métodos, que durante o desenrolar do século XX evoluíram para a consolidação de um campo disciplinar distinto, conhecido hoje como Educação Somática⁴⁰. Visto inicialmente de forma suspeita, como algo entranho para a arte da

³⁸ Pioneiros da Educação Somática, esses grandes mestres desenvolveram seus próprios métodos e abordagens para o corpo. Mathias Alexander (1869-1955) desenvolveu a técnica Alexander, baseada em um uso particular da cabeça e do pescoço em relação ao corpo; Elsa Ginder (1885-1961) deu origem a uma escola de trabalho corporal que enfatizava consciência cinética e a autoobservação; Moshe Feldenkrais (1904-1984) organizou uma metodologia de autoconhecimento divulgada como Consciência pelo Movimento; e Gerda Alexander (1908-1994) desenvolveu um trabalho baseado no estudo do tônus corporal, nomeado Eutonia.

³⁹ Sobre Padrões de Movimento vide pg. 51 e 115.

⁴⁰ Sylvie Fortin, em seu artigo "Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança" (1999), apresenta a formatação de Michele Mangione (1993), que definiu três períodos no desenvolvimento da educação somática: 1900-1930, período de desenvolvimento dos métodos pelos seus pioneiros, baseados, em geral, em

dança, a Educação Somática tem sido procurada, cada vez mais, como técnica complementar e ampliadora, no quadro de preparação corporal do artista da dança.

Educação Somática refere-se às abordagens ou práticas corporais que se orientam primordialmente por uma noção integrada de corpo; isto é, consideram o corpo como organismo vivo, uma unidade psicofísica indivisível, com sistemas e funções – fisiológicas, afetivas, cognitivas e expressivas – indissociáveis. É uma área de estudos que vê o corpo como fonte de experiência e conhecimento, um corpo que percebe, sente, reflete e age, em uma relação constante de comunicação e codependência com o mundo.

Diferentemente da visão mecanicista, que, como vimos, estuda o corpo de forma desarticulada e segmentada (um corpo-objeto, que pode ser treinado e manipulado de fora para dentro), a Educação Somática propõe um olhar mais pessoal, sensível, de autoconhecimento, proveniente de uma óptica perceptiva interna. O termo **soma**, definido pelo terapeuta corporal norte-americano Thomas Hanna⁴¹, em 1976, traduz este conceito básico da teoria somática: soma é o corpo visto do ponto de vista do próprio sujeito, de suas impressões, sensações e observações. Refere-se a uma aprendizagem que ocorre dentro do indivíduo, por meio de um processo internalizado.

Para a formação do artista da dança contemporâneo, caracterizado por sua função de intérprete-criador, o estudo de métodos somáticos já se tornou uma ferramenta indispensável, uma vez que possibilita o desenvolvimento de recursos de investigação e leitura dos elementos inscritos em seu próprio corpo, favorecendo a pesquisa criativa de movimento. Além disso, por serem técnicas “[...] comprometidas com os processos de sensibilização, percepção, reorganização e reeducação do corpo e

processos de autocura; 1930-1970, disseminação dos métodos pelos discípulos seguidores das diferentes tendências; 1970-atual, diversificação da aplicação dos métodos a diversas áreas – terapêuticas, educacionais, artísticas, entre outras.

⁴¹ Thomas Hanna (1928-1990), filósofo que se tornou um praticante da técnica de integração funcional que mais tarde se desenvolveu como o método Hanna de Educação Somática, foi o primeiro a contextualizar e descrever teoricamente esse novo campo disciplinar para tratamento do corpo/mente de forma integrada.

do movimento” (COSTAS, 2007, p. 08), as práticas somáticas incorporam conhecimentos preciosos à bagagem daquele que dança. Seus procedimentos promovem adaptabilidade, bem-estar e autonomia expressiva, ao oferecerem um alicerce para o aprendizado de qualquer estética de movimento, prevenirem lesões, trabalharem eficiência motora e economia no uso de esforço, facilitarem a liberação de tensões e a aquisição de maior fluência e harmonia na gestualidade corporal.

Os conteúdos dos métodos somáticos incluem diversas áreas de conhecimento vinculadas ao corpo e ao movimento – Anatomia, Biomecânica, Fisioterapia, Artes, Psicologia, Cinesiologia – e suas ferramentas são pautadas na participação ativa e consciente do sujeito na vivência e transformação de seu processo.

Diante de todas as aberturas brevemente enunciadas – a transição para a estética da dança moderna norte-americana, o nascimento da dança de expressão europeia, o estudo do movimento com Laban e o aparecimento da Educação Somática –, não se pode deixar de mencionar alguns processos contraditórios a essas propostas transformadoras. No caso da dança moderna, por exemplo, se, por um lado, novos ambientes expressivos trouxeram inovações nos vocabulários e nos modos de conceber a dança, por outro, a evolução desses pensamentos também instigou processos de formalização, levando ao estabelecimento de escolas de movimento, com regras de aprendizagem talvez tão estratificadas como aquelas do período clássico. Na tentativa de atingir o desenvolvimento de habilidades específicas a esta estética,

[...] a técnica de dança moderna é, em sua grande maioria, ensinada e aprendida como uma atividade mecânica que valoriza o virtuosismo quantitativo – o quão alto, quão rápido, quão grande. Exercícios e sequências são repetidos inúmeras vezes até se tornarem virtualmente automatizadas (WOODRUFF, 1999, p. 33).

Apesar de poder ser praticada como uma atividade de embasamento holístico, compreendida pelo fluxo orgânico e integrado da percepção/ação, a tradição

pedagógica da dança moderna continuou priorizando o produto e mantendo a atenção de seus praticantes focada na aquisição de resultados pré-determinados. Em uma dinâmica de exigência física e mental voltada para a conquista de ações corporais como saltos, giros, posições de equilíbrio e coordenação orquestrada das partes do corpo, em geral não há espaço em uma aula tradicional de dança moderna para a percepção e reeducação de hábitos corporais de movimento. “Com o objetivo de adquirir controle corporal, o aluno precisa ‘segurar’ ou contrair, tencionando músculos mesmo antes de haver movimento” (WOODRUFF, 1999, p. 34). Nestas aulas, a crença de que, se o movimento não for muscular, a técnica não terá efeito, persistirá como uma necessidade a ser lembrada por aqueles que se dedicam ao aprendizado da dança.

Além disso, o vocabulário de movimento das escolas modernas, que transmitem as especificidades técnicas de seus fundadores, acaba por definir linhagens estéticas de configurações codificadas. Caberá a segunda geração de bailarinos e coreógrafos modernos (décadas de 1950-60) a tentativa de quebrar as próprias regras que já haviam sido estabelecidas pelas primeiras escolas modernas. As pesquisas desenvolvidas por Merce Cunningham (1919-2009) é um exemplo, dentre outros, do que aportará este olhar. Apesar de ainda apresentar um resultado cênico emoldurado por parâmetros estéticos e corporais formais, sua proposta artística investigará uma nova lógica dramatúrgica – a utilização da música como um contraponto, uma nova ideia de frase de movimento, de clímax coreográfico, com um uso descentralizado do espaço do palco, ocupado por sujeitos dançantes, que eram tratados de maneira igualitária, sem a figura da “estrela” ou diferenças por gênero. Investigações como estas vão abrir as portas em direção às vanguardas artísticas que, com suas propostas mais livres e ecléticas, conduzirão a dança para o momento pós-moderno e a estética contemporânea.

Ainda interessa comentar aqui outra visão de corpo que foi amplamente divulgada durante as décadas de 1970-80. Mesmo que não provenha do ambiente

artístico, refere-se a uma atitude de “cultura do corpo” que construiu um caminho concomitante ao pensamento somático.

Conforme salienta Bravi⁴² (2001), nascido de um mesmo projeto, de uma preocupação em cuidar do corpo e revalorizá-lo no espaço do cotidiano, um quadro duplo configura-se: de um lado, como já introduzido, a divulgação de técnicas de organização corporal interessadas em alcançar integração psicofísica e espiritual, objetivadas para o desenvolvimento de um corpo consciente e articulado; técnicas preocupadas em resgatar valores como autonomia e criatividade. De outro, a proliferação de academias de ginástica, aeróbica e musculação e a multiplicação dos institutos de beleza, voltados para a aquisição do corpo saúde, “malhado”, idealizado, cultuado. Em seu extremo, esta idéia, que abarca o *body building*, vai construir corpos couraças, que perdem a consciência da sua riqueza de possibilidades. Contrário aos propósitos de uma ação criativa, esse modelo tonifica excessivamente os grupos musculares externos, responsáveis pelo desenho da figura do corpo, não contribuindo para o acesso do sujeito às suas nuances mais próprias e profundas de expressividade.

O desenvolvimento dessas duas tendências, descritas acima, vai responder à própria evolução do contexto sócio-cultural deste período que, com o passar dos anos, mais e mais, caracteriza-se por seu ritmo acelerado, novas tecnologias, comunicação virtual, globalização de informações, em justaposição com realidades de guerras, fome, miséria e violência entre os seres humanos.

Nas décadas de 1990-2000, novamente duas vertentes, opostas em sua essência, configuram-se, como forma de confrontar essa realidade (BRAVI, *idem*). Em um extremo, um comportamento alienado, condicionado, novamente mecanizado, que segue as referências divulgadas pela mídia, baseado em valores fantasiosos criados pelo mercado de consumo; um comportamento que se molda por atitudes corporais,

⁴² Essa referência provém do texto *Visões de Corpo*, de Valéria Cano Bravi, que se insere no Projeto Pedagógico do Curso de Dança da Universidade Anhembi Morumbi, o qual eu tive o prazer de conhecer no período em que atuei como professora convidada.

socioafetivas, massificadas e manipuladas, que disseminam padrões de movimento comprometedores ao processo de organização psicomotora do corpo em desenvolvimento (ex: seriado “Malhação”, *realities shows*, as danças pré-coreografadas do axé e do *funk*, entre outras).

No outro extremo, a percepção da necessidade de autorrealização individual e pessoal, ainda intrínseca ao homem, mas ocultada por um contexto conflitante. Aqui se vislumbram comportamentos corporais integrados de preservação do lado humano do homem, de reaproximação dos seus sentimentos e sentidos, para a manutenção de uma qualidade de vida físico-cognitiva e espiritual, apoiada em valores de liberdade de expressão, autonomia, cidadania e convivência pacífica entre seres humanos.

Vislumbra-se o resgate de uma visão de homem como ser total que deve ser capaz de integrar e potencializar suas diferentes inteligências – uma postura holística que favorece o trânsito entre diferentes campos de conhecimento. Na área de corpo, o enfoque volta-se para o desenvolvimento de um **corpo sensível**, flexível, que sabe ouvir, receber e dar; um corpo que se conhece e se autorrespeita, capaz de inventar, comunicar-se e trocar com o mundo de forma mais consciente e profunda.

A mobilidade do Corpo na Dança Contemporânea

A proposta artística trazida pelos movimentos de vanguarda dá partida a um novo momento estético na dança. A inclusão de métodos não tradicionais de composição e criação coreografica é um dos caminhos de investigação que caracteriza a dança pós-moderna. São exemplos desta proposta expressiva: a eliminação do papel do coreógrafo e a divisão da responsabilidade criativa entre todos os participantes de um grupo de dança; o uso crescente da improvisação como linguagem e recurso

criativo; a valorização do processo e não do produto; as relações diferenciadas com os espaços de apresentação e com a audiência. Essas novas vias de acesso à arte do movimento desenvolvem-se em continuidade com a exploração da natureza da dança e a *performance* iniciadas no período moderno. Respondendo à intuição para atingir conexão entre ação física e emoção, a técnica de preparação corporal voltada ao exercício dessa “nova dança”⁴³ vai oferecer opções que transmutam definitivamente os valores perpetuados pelos treinamentos tradicionais. A construção das habilidades do artista pós-moderno será baseada no conhecimento dos princípios do movimento e no desenvolvimento da sensibilidade.

É por meio desses encaminhamentos que vai se configurar a dança contemporânea, estética que inclui uma concepção de corpo de abrangência pós-humana, que se deforma, reconstrói-se, dilacera-se, em estado contínuo de mutação. Um corpo que se permite reinventar artisticamente diante da fragmentação contextual do momento presente. Conforme Louppe (2004, p. 13), a arte da dança na atualidade responde a um campo contemporâneo de questionamento, cinético, emotivo e imaginário. Apesar de se criar engendrada a guias subjetivos de referência, a dança contemporânea não é uma invenção artística espontânea,

(ela) oculta dois elementos importantes: primeiramente, um fundo imenso de trabalho, trabalho do corpo, trabalho da dança, para fazer aparecer o imaginário do corpo e lhe dar visibilidade. Em seguida, um fundo não menos importante de pensamento; um pensamento que não é parasita de nenhum outro saber, que foi elaborado no decorrer do século [...] e que representa o conjunto das correntes de pensamento da nossa época (LOUPPE, 2004, p. 13, tradução minha).

Na dança contemporânea, ao invés da reprodução de formas já determinadas, propõe-se o contato com sistemas abertos de pesquisa e produção, pela busca do

⁴³ Esse termo tem sido empregado para designar a expressão da dança contemporânea surgida nos Estados Unidos e na Europa, nos anos 1970, como reflexo da sociedade pós-moderna.

descondicionamento e do refinamento sensório-motor. Trabalha-se com a miscigenação versátil de elementos expressivos, a permeabilidade do corpo a diversas informações e tecnologias. Nessa visão, a construção do corpo do artista vai apoiar-se não no aprendizado de um vocabulário corporal fixado por regras estáticas, mas na vivência do exercício investigativo, capaz de criar entre artista e meio uma infinidade de respostas criativas. O artista apodera-se do seu corpo, torna-se o autor de sua própria dança e, com isso, a gestualidade contemporânea torna-se também inesperada, flexível, complexa e sempre singular.

Essa proposta poética coloca a obra de arte em dança no “[...] limiar onde o ato artístico se oferece à percepção” (LOUPPE, 2004, p. 19). Ou seja, uma poética que inclui a percepção em seu próprio processo. Sendo assim, uma ação de criação que se baseie nessa premissa dependerá da vivência em conjunto de uma sabedoria estrutural e uma inteligência expressiva. Uma prática elaborada na própria pesquisa, que exige escuta daquilo que a fermenta e abarca uma abordagem profunda e reflexiva das ciências do movimento.

Os novos modos de perceber/agir enunciados pela dança contemporânea amadurecem pensamentos que enriquecem a discussão sobre esta arte, ao iluminarem diferentes maneiras de se compreender ou aproximar do corpo. A idéia de **corpo livro**, do teórico da cultura Antônio Pinto Ribeiro (1994), por exemplo, configura um importante conceito. Propõe um corpo que lê e comunica suas percepções no mundo a partir de seus próprios registros, “da sua biografia, da forma como a superfície se mostra o que neste corpo é mais profundo” (p. 12). Uma visão que agrega à fisicalidade corpórea uma dimensão existencial, sócio-política e histórica. Corpo híbrido (LOUPPE, 2000), outro conceito ampliador, refere-se aquele corpo que tem consciência de suas habilidades e vocabulário amalgamados, e se movimenta como resultado de uma combinação única. Este corpo não se constrói mais por “zonas reconhecíveis (estéticas) de experiência corporal” (p. 31), mas é resultado da elaboração do próprio sujeito.

A hibridação é, hoje em dia, o destino do corpo que dança, um resultado de exigências coreográficas, como na elaboração de sua própria formação (idem, ibidem)

Ainda, pode-se falar de corpo neutro (STRAZZACAPPA, 2006), outro conceito que procura abarcar a busca do artista de se tornar disponível para uma arte de propósitos polivalentes. “[...] significa um corpo mais próximo de sua naturalidade, um corpo menos técnico (formatizado) e mais vivo”. Esta visão liga-se ao *input* da Educação Somática, que, como já comentado, invadiu o espaço do espetáculo contemporâneo como ferramenta de apoio ampliadora das capacidades expressivas do artista. Apesar de ser reconhecida como inadequada – não há como se obter um corpo neutro – esta expressão referece a um corpo que não se fecha dentro de uma prática estética particular, mas que se aproxima de si, da sua organicidade funcional, e se abre à diversidade de linguagens.

Todas estas concepções incidem sobre o viés da autoria, e propõe opções para se refletir sobre a versatilidade da produção estética na contemporaneidade. Hoje, no entanto, diante da multiplicidade de configurações de linguagens com que o bailarino entra em contato – estilos artísticos provenientes de várias fontes culturais –, há o risco de se passar à margem da apropriação, se criar pela mistura de “[...] figuras motrizes justapostas” (LOUPPE, 2000, p. 27) de forma apenas superficial. O corpo do artista da dança, para apreender a elaboração de sentido, precisa ser tocado, sensível e expressivamente, o que não significa emprestar corporeidades e montar um vocabulário mestiço.

Apesar de o ambiente artístico contemporâneo orientar-se por essas novas fontes de experiência criativa, ainda é fato que os artistas, buscando aperfeiçoamento em dança, ao ingressarem em instituições de formação profissional, nem sempre se encontram disponíveis para compactuar com esses ideais. Impregnados pelos modelos pedagógicos tradicionais, os corpos desses jovens estudantes resistem à versatilidade,

e prendem-se a atitudes contraditórias às raízes da investigação. Como procuramos esclarecer no início desta tese, seus discursos cinéticos estão regularizados por hábitos de repetição e imitação. São corpos acostumados a sujeitar-se a imposições externas, do que seria um “modelo ideal” de fisicalidade, comportamento e expressividade para a dança, e que, portanto, esvaziados de autoconfiança e ferramentas criativas, apresentam uma ação artística ainda mecanizada, determinada por padrões ideológicos e estéticos predominantes em ambientes culturais estandardizados.

Como fazer desabrochar corpos desestandardizados no seio de uma cultura globalizante e de mercado, altamente competitiva, massificante, e com tendência a uniformização dos desejos, vontades, expressões, aptidões? (BAIOCCHI, PANNEK, 2007, p. 11).

Reiterando as questões levantadas por esta pesquisa, é possível afirmar que alguns sistemas educacionais de preparação do artista da dança, apesar de apresentarem uma diversidade de técnicas, estilos pedagógicos e níveis, funcionam ainda hoje, como construtores de “Corpos Dóceis”, ou seja, corpos adestrados para produzir eficiência, executar tarefas, supervisionar e ajustar sua própria atuação dentro de territórios passivos de expressividade; corpos dependentes que não conseguem fluir. Reforço este pensamento valendo-me desta vez das reflexões de Laban (LAUNAY, 1999) quando comenta sobre a pobreza de recursos físicos e naturais (intrínsecos) que começa a se instalar na vida do sujeito moderno. Este, ao separar gesto da emoção e se distanciar da experiência – ou da percepção sensorial de si -, fica sem fundamentos para se interrogar e se descobrir, passando a agir sem constituir uma história vivida. Vê-se, portanto, perdido numa “corporeidade labiríntica” (p.77), em um tipo de movimentação na qual ele não é o mestre da trama a qual se submete.

Ainda, seria correto acrescentar outro perfil para a docilidade nos ambientes de formação atuais. Vinculados a esfera do aprendizado virtual, o sujeito que deseja se profissionalizar torna-se um aluno imediatista, orientado pela *web*, que, sem se

aprofundar em referências de experiência, sentem-se possuidores de um conhecimento que navega na *internet*. Para aquele que deseja criar pelo corpo, estas orientações não favorecem seu aprendizado criativo.

Essa realidade coloca-me diante de uma lacuna que preciso transpor, entre a minha intenção de estimular a formação de artistas vibrantes, que tomem responsabilidade por seus corpos e seus processos artísticos, e esse quadro educacional que, ao contrário, é marcado pelo fato de desconectar o corpo de seus impulsos sensoriais e potencial criativo. A questão que está sempre à frente é de como ultrapassar essa “linha de resistência”⁴⁴, ou como criar fissuras, desníveis, novas experimentações que maleabilizem as fronteiras entre artista e meio, entre corpo e espaço, entre dentro e fora.

O Elo Percepção/Ação em Cena

Nosso corpo é moldado pelo movimento. Assim como a atividade vulcânica e erosão formam a paisagem da terra, também nosso corpo vivo é resultado da ação de forças internas e externas, que combinadas criam nossa estrutura e expressão únicas.

Gurney Bolster

A dança, como expressão poética do corpo, é o acontecimento em fluxo que se origina no enlace entre as funções de percepção e ação. Pela forma, gesto ou

⁴⁴ Para Deleuze e Guattari (1997), ultrapassar essa linha de resistência significa provocar no nosso corpo-memória vivências que perfurem os extratos sociais já existentes; extrapolem em linhas de fuga nossos limites, possibilitando um movimento amplo e fértil de atualização dos nossos atuais-virtuais (experiências acumuladas na nossa história de vida que residem dinamicamente no corpo e que constituem nosso potencial de criação).

movimento – e até mesmo pela aparente ausência desse –, a dança apresenta o desdobramento visível dessa interface. Produz-se no cruzamento entre aquilo que toca e penetra o corpo, proveniente do universo exterior, e a intenção de quem dança, que, transformada em expressão cinética, devolve ao mundo os conteúdos que vibram em um universo interior. Em outras palavras, a dança presentifica o diálogo contínuo que surge do “hiato entre” (KATZ, 2003, p. 261), inaugurando um espaço criativo que media, em movimento reverso, elementos de fora e atividades de dentro. Esse lugar de trânsito, onde se conectam em um acordo sempre mutante o ato de perceber e sua manifestação em ação, é o palco primeiro da expressividade.

A exploração de nuances nessa dinâmica percepção/ação é considerada um fator fundamental para a ampliação das possibilidades estéticas e pedagógicas da dança do século XX. Advindas do interesse em investigar essa organização primordial da expressão – com o estímulo da parceria entre a arte e a ciência, o desenvolvimento de métodos somáticos e sistemas de estudos do movimento –, novas propostas de preparação corporal e criação constituíram suas pesquisas sobre o gesto dançado. Desde meados do último século, artistas contemporâneos, interessados em descortinar novas sensibilidades e conquistar diferentes configurações de significado pela linguagem expressiva do movimento, vêm definindo caminhos e abordagens visando à interioridade do corpo. Um projeto que envolve tornar-se consciente dos detalhes e das variações sutis presentes nas flutuações orgânicas dos espaços de dentro, em vínculo complementar com suas manifestações qualitativas no externo.

Muitos (artistas) reconheceram que a ideologia e práticas de Educação Somática eram altamente compatíveis com suas intenções artísticas. No desejo de cuidar de seus corpos e se expor ao mais amplo e rico espectro de potencial expressivo, bailarinos começam a investigar os princípios fundamentais do movimento que sublinham suas técnicas de dança e práticas artísticas (BOLSTER, 2001, p. 91, tradução minha).

Dentro da proposta desta pesquisa, que compactua com essa busca por olhar as origens da expressividade para acessar novos voos artísticos, é importante avaliar a rica participação do fenômeno percepção-ação, como fonte de sustentação do discurso artístico. Seja como impulso que inaugura a própria trajetória do movimento ou como chave para compreensão do enlace intrínseco entre funcionamento motor e a construção de um espaço de subjetividade. Ou seja, parte-se aqui da ideia de que a relação entre perceber e agir é a via primeira de organização e evaporação conjunta do imaginário poético e processo cinético de cada indivíduo. Elaborar sobre esse aspecto leva-nos à reflexão, simples, mas fundante, sobre como se dá no corpo a experiência integrada de perceber e agir.

Perceber é uma atitude de absorção em relação àquilo que nos permeia. Ação é o jeito qualitativo como devolvemos para o espaço nossa experiência de interação com aquilo que captamos, de nós mesmos, do outro, ou do mundo. Essas funções acontecem ininterrupta e intensamente em várias esferas de relacionamento do corpo – em microtrocas entre moléculas, células, ampliando para os órgãos e sistemas do corpo, ou entre macrocomunicações do corpo com o ambiente. O ato de perceber, seja ele proveniente de microrrelações internas ou instâncias fora do corpo, traduz-se na maneira como recebemos informação através dos nossos sentidos ou mecanismos de percepção. A função de agir busca elaborar os estímulos recebidos em vivências significativas, despejando no espaço, em forma de expressão, nosso ser único; aquele que se expõe para a troca, no anseio de se comunicar com o mundo.

Nas estruturas orgânicas do corpo, nosso potencial para perceber e agir está conectado intimamente pela rede de células do sistema nervoso, que se irradia abundantemente por todos os tecidos do corpo. Um olhar sucinto para o funcionamento dessa rede iluminará a sutileza de relação entre esses processos. Como parte do sistema nervoso periférico, os nervos sensoriais recebem e carregam informações para o nosso centro de processamento e de coordenações múltiplas, o

sistema nervoso central, composto pelo cérebro e medula espinhal (HARTLEY, 1995, p. 242). A avaliação das informações que chegam a esses aparatos centrais pode ocorrer em vários níveis, consciente e inconsciente, reflexivo ou cognitivo. Mensagens ou conclusões relevantes, retiradas das informações percebidas, são transmitidas para fora desse centro, através dos nervos motores, também componentes do sistema nervoso periférico. Os inúmeros caminhos traçados por essas células nervosas motoras, que conduzem nossa resposta cinética aos estímulos percebidos do ambiente, completam um ciclo praticamente instantâneo de comunicação dentro-fora, que, pela ação, inscreve em nossos tecidos o registro das nossas novas experiências⁴⁵. Por esse processo de input e output, amplia-se o acervo de impressões subjetivas assimiladas pelo corpo. Pelo sistema nervoso, reorganiza-se continuamente nosso potencial para escolha e, conseqüentemente, amplia-se a variedade de comportamentos e referenciais vividos disponíveis para o sujeito.

Para compreendermos um pouco melhor, ainda que de forma simples, os domínios da função perceptiva, em seu continuum com a atividade motora, o conhecimento dos termos exterocepção, propriocepção e interocepção – sistemas de receptores sensoriais que monitoram diferentes tipos de informação – faz-se importante. No trabalho somático/expressivo do artista da dança, a consciência desses receptores especializados auxilia a desenvolver atitudes de foco interno, de sensorialidade e respeito às sutilezas e inteligência do corpo. Um conhecimento que cria uma base tangível para o questionamento das experiências corporais e afina o contato daquele que se move com o seu potencial de troca entre os universos interno e externo do corpo.

⁴⁵ Esse pensamento vem ao encontro do conceito de Bergson (1859-1942) sobre a memória, que sugere um corpo/memória acumulador de vivências em um tempo/espço virtual, que se atualiza continuamente, ou seja, se renova e se recria por meio de novas experiências. Bergson (1999) em seu Livro *Matéria e Memória*, faz interessantes colocações sobre o elo percepção/ação – “A percepção [...] mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós. Quanto maior a capacidade de agir do corpo [...], mais vasto o campo que a percepção abrange” (p. 58). Considera o corpo, portanto, como centro organizador desse trânsito, transformando-se continuamente, “[...] como se girássemos um caleidoscópio” (p. 20).

Os cinco sentidos, por todos nós conhecidos, visão, tato, olfato, audição e paladar, formam um grupo de mecanismos organizados principalmente para desempenhar a função de perceber aquilo que se encontra fora do corpo. Denominados órgãos especiais de sentidos, eles se classificam como exteroceptores. São receptores que respondem à luz, ao calor, ao som, ao odor, ao toque, à dor e à pressão. Mesmo que também ofereçam informações sobre o ambiente interno, sua responsabilidade maior é captar informações provenientes do meio externo.

As informações precisas absorvidas por esses cinco sentidos são essenciais para nosso bem-estar e construção de interações ricas dentro/fora. No entanto, existe um sentido que monitora nosso corpo por dentro, permitindo-nos descrever nossas experiências cinestésicas internas. É um guia de máxima importância para a dança o sistema proprioceptivo. Diretamente relacionado à percepção do movimento, com receptores sensoriais vinculados aos músculos, tendões e ligamentos, o sistema proprioceptivo informa onde as partes do corpo estão no espaço e em relação umas às outras, organizando a posição do corpo em relação à gravidade, à mobilidade contínua e ao ritmo dos movimentos (BECK, 1992, p. 28-35). Nossa rede proprioceptiva sente mudanças nos tecidos – ângulos, pressões, torções, contrações, descompressão –, construindo uma imagem do nosso estado corporal. Sua relação com a atividade motora monitora desde os movimentos reflexos até complexas ações aprendidas. É o mecanismo fisiológico responsável pela eficiência das técnicas de trabalho corporal, que se pautam na integração corpo/mente. A investigação corporal e os trabalhos de reeducação do movimento estimulam diretamente a atuação desse sistema, criando novas sensações nos tecidos do corpo, que redefinem limites e possibilidades do organismo.

O último dos três sistemas perceptivos, nossa percepção interoceptiva, também se relaciona com a condição interna do corpo, comunicando ao cérebro sobre a condição dos batimentos cardíacos, pressão sanguínea ou ritmo da respiração, entre

outras funções fisiológicas. Os receptores interoceptivos vestibulares da orelha interna são particularmente significantes para o movimento, porque eles informam sobre a mobilidade dinâmica do corpo no espaço/tempo (BOLSTER, 2001, p. 93).

Apesar de podermos conceitualizar três diferentes classificações do funcionamento sensorial, a experiência do movimento não apenas incorpora, mas também influencia todos simultaneamente:

A rede sensório-motora funciona como uma rápida cadeia de feedback criando a habilidade para infinitas modulações e adaptabilidades. O sentido cinestésico, nosso sentido do movimento, depende de todos os mecanismos perceptivos funcionando juntos como um todo coerente (BOLSTER, 2001, p. 93, tradução minha).

No entanto, nesta pesquisa, como elucida Kaylo (2003, p. 1-13), interessa-nos compreender que, como espaço de exploração para a dança, o complexo e sofisticado ato de perceber deve sempre ser entendido como uma experiência intersubjetiva, um processo de redefinição e checagem de novas informações, em conversa com extratos de outras experiências similares ou relacionadas já inscritas no corpo. Uma função que, quando trazida à consciência, possibilita a escuta e o reconhecimento dos nossos processos internos, potencializando a conquista de maior liberdade e o aumento do leque de movimentos. Ação, também no contexto da dança, deve ser vista como uma experiência carregada de intencionalidade, um impulso de escolha, de integração ou rejeição consciente dos estímulos, que responde e influencia as informações recebidas, produzindo um movimento incessante de novas percepções e ações. Nesse processo, o intencionalidade⁴⁶; um espaço de regulação e refinamento da comunicação em atividade.

⁴⁶ Os termos intersubjetividade e intencionalidade são provenientes da visão fenomenológica, que compreende o indivíduo sempre em inter-relação móvel de significação da sua experiência corporal na presença do mundo (MERLEAU-PONTY, 1994).

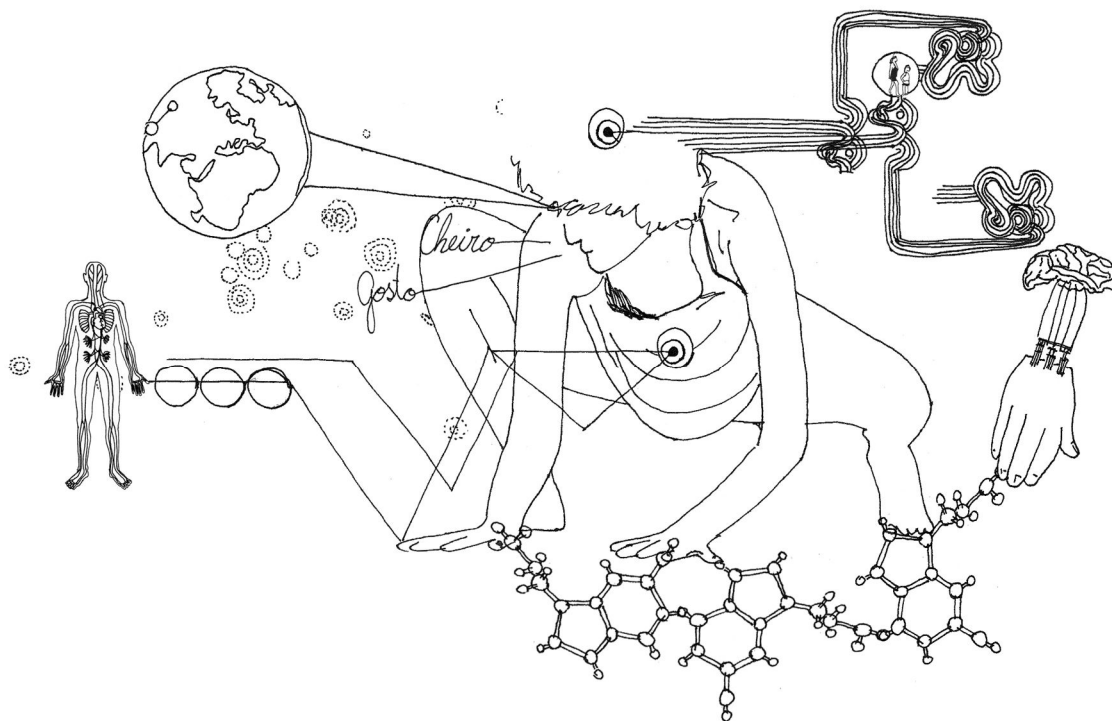


Figura 1 - Percepção/Ação: A experiência de intersubjetividade e intencionalidade

Sobre o funcionamento perceptivo e motor, ainda é importante comentar que esses sistemas, profundamente articulados à constituição corporal de cada sujeito, estão longe de serem neutros em relação às impressões que os atingem. Nossos mecanismos de percepção, apurados com base em um background pessoal e contextual, exercem a função de filtrar, modificar, distorcer, permitir ou bloquear o trânsito de informações entre meios. Da mesma forma, nossos processos de ação também são orientados de acordo com a nossa bagagem individual e sociocultural de experiências prévias, podendo apresentar-se em um grau maior ou menor de liberdade ou restrição. Ou seja, ao percebermos, a assimilação dá-se por um processo subjetivo de escolha da forma como responderemos às informações. A definição de uma maneira de agir ocorre dentro das possibilidades disponíveis frente aos filtros pessoais do sujeito.

Na dança, a riqueza desse processo traduz-se pelo grau de indeterminação deixado à escolha do artista, em sua conduta face ao seu processo de mobilidade e criação. Nesse jogo que envolve fatores indeterminados e indissociáveis, atividades de sensibilização são fundamentais para descortinar potencialidades e facilitar a ampliação do espectro expressivo. Ainda se soubermos olhar e ler os elementos que compõem uma ação, em sua realização, saberemos também como se organizou o processo de percepção.

[...] toda percepção – antes mesmo da tomada de consciência de uma sensação e, a ‘fortiori’, de uma emoção – provoca ‘descargas motoras’, cujo efeito [...] é possível registrar, tanto no nível da tonicidade muscular como da respiração e do sistema cardiovascular (FÉRÉ, 1887 apud SUQUET, 2008, p. 515).

A visão de alguns precursores da Educação Somática auxilia-nos a ampliar as considerações a respeito dessa fronteira indistinta entre comportamentos perceptivos e motores. Feldenkrais (1977), em seu importante livro *Consciência pelo Movimento*, menciona que pensamentos, emoções e sensações não acontecem sem mudanças correspondentes dos músculos do corpo. Tood (1937), em sua obra de referência para o método Ideokinesis, *The Thinking Body*, acrescenta que para cada estímulo há uma resposta motora. Esta resposta é o registro no corpo de um pensamento emocional. Klauss Vianna (1990) deixa impresso, em *A Dança*, que para cada pensamento que surge a partir de uma sensação, um músculo se move. Através deste músculo o corpo registra a emoção.

Essas colocações reforçam o reconhecimento de que, pelo diálogo percepção/ação, acomodamos nossas vivências no corpo e alojamos em nossos tecidos a memória da nossa história de vida. Podemos então acrescentar que as experiências corporais, que nascem dessa ligação profunda entre mobilidade e percepção, engatilham a formação de um mundo próprio de símbolos e representações, que aos

poucos constroem nossa identidade psicossomática e imagética, organizando nossa expressão criativa e qualidade de orientação para o mundo. Dessa interface básica de processamento de experiências, pela qual interagimos corporalmente com o mundo, nascem nossas ideias, sentimentos, conceitos, sensações.

Como sugerimos no início deste tópico, o desenvolvimento desse olhar, ao mesmo tempo investigativo e científico, para o fenômeno percepção/ação, contou com a inclusão da dança em um modo interdisciplinar de estudos e experimentação. Para acessar a natureza inconsciente e invisível do movimento, em seus âmbitos de troca micro e macro, a arte da dança aproximou-se de várias outras áreas do conhecimento. A neurofisiologia, a cinesiologia, o estudo do desenvolvimento e comportamento humano citam apenas alguns dos campos que vêm auxiliando aquele que dança a penetrar na intersecção entre instâncias de percepção, geradoras de sentido (desejos, intuição, memória, imaginação), e instâncias do fazer (tradutoras de intenções em qualidades, formas e vias de ação). Em outras palavras, ao reconhecer a sua origem no espaço entre o fora e o dentro, a dança abraçou os processos neurológicos, orgânicos e afetivos como elementos construtores do percurso cinético do corpo no espaço, alargando a compreensão da experiência criativa pela comunhão com o ressoar vibrante dos ritmos da interioridade.

Na temática da percepção/ação, o estudo de Cohen (1993)⁴⁷ sobre o Desenvolvimento Neurocinesiológico do ser humano pode ser visto como importante material para aprofundamento. Tomando por base o conhecimento de como se formam nossos padrões básicos de respostas neuro/sensório/motoras, é possível apreender que o elo percepção/ação revela-se como um elemento latente que impulsiona a própria evolução do ser humano. Ele é o apoio para os processos de

⁴⁷ Bonnie Bainbridge Cohen é a fundadora do método somático *Body-Mind Centering*, que estuda como pensamentos, sentimentos e energia se expressam através do corpo vivo e em movimento. O conhecimento experimental dos estados de consciência dos sistemas do corpo (esquelético, muscular, orgânicos, neural, endócrino, entre vários outros) e a pesquisa dos Padrões Neurocinesiológicos do desenvolvimento são o corpo central de suas explorações.

crescimento e aprendizagem, que ocorrem pelo desejo do ser humano de conhecer a si próprio e interagir expressivamente no mundo. É pela relação indissociável entre comportamentos perceptivos e motores que alinhavamos procedimentos de autoconhecimento e estabelecemos relacionamentos de troca, assimilação e significação indivíduo-meio. No âmbito do movimento, a paleta de plasticidade expressiva do bailarino estará diretamente relacionada à eficiência ou ineficiência de organização desses padrões.

Como parte do material de desenvolvimento motor, os Padrões Neurocinesiográficos Básicos referem-se à construção de cadeias cinéticas, isto é, caminhos habituais de mobilidade que relacionam as partes do corpo entre si e estas com o espaço. Essas cadeias formam-se, inicialmente, pautadas em uma sabedoria intrínseca do corpo, compreendida como a mescla de informações filogenéticas e ontogenéticas⁴⁸ que já possuímos inscritas em nossa estrutura – nossa matéria-prima para o processamento das etapas de desenvolvimento características da nossa espécie. Isso quer dizer que, no corpo, informações intrínsecas já existem em estado de latência ou pré-disposição para a ativação. Ao serem estimuladas pelo fluxo natural do processo de desenvolvimento, por meio do enlace fundamental percepção/ação e indivíduo/meio, estabelecem vias específicas de funcionamento do corpo, formando padrões de respostas que automatizam relações entre os segmentos do corpo e o meio. Esses padrões são como pedras de base, apoios fundantes para a mobilidade, que sublinham o fluir dos movimentos mais complexos e autônomos. Será, portanto, baseado nesse alicerce que nossas conexões voluntárias e criativas se desenvolverão.

Na visão de Cohen (1993, p. 5), o material de desenvolvimento do movimento inclui diferentes tipos de respostas motoras de base. As respostas reflexas, que já

⁴⁸ Informações filogenéticas resultam da nossa história relacional natureza/cultura, desenvolvida por anos de adaptação do indivíduo ao meio. Referem-se à progressão evolucionária do homem no mundo animal – dos animais unicelulares aos peixes, anfíbios, répteis e mamíferos (quadrúpedes e bípedes). O processo ontogênico está relacionado às etapas de desenvolvimento humano infantil, que dão apoio à transição da posição deitada para a posição em pé.

possuímos ao nascer – reflexos primitivos, respostas de equilíbrio e reações de verticalidade –, são consideradas pela autora o alfabeto do movimento. Da combinação dessas essências de mobilidade constroem-se os Padrões Neurocinesiológico Básicos: Padrões Pré-vertebrais – respiração celular, radiação do umbigo, *mouthing* e movimento pré-espinhal; e Padrões Vertebrais – movimento da coluna, movimento homólogo, homolateral e contralateral. Se seguirmos a analogia com a linguagem falada, podemos dizer que esses padrões constituem nossas primeiras sílabas e palavras, com as quais apoiaremos nossas construções de frases e textos de movimento. Elementos do desenvolvimento perceptivo-motor serão abordados nesta tese, singularizados pela prática da pesquisadora, junto à apresentação do método de Irmgard Bartenieff, por terem uma relação íntima com os Fundamentos Corporais do Movimento⁴⁹.

Esse aprendizado de base ata-se à evolução da habilidade motora em integração com o amadurecimento perceptivo/sensorial, emocional e cognitivo, interligando os vários aspectos da vida em um movimento dinâmico. Acompanhando os dizeres da própria evolução do ser humano, esse processo neurocinesiológico desenrola-se de forma inconsciente durante o primeiro ano de vida, estabelecendo um patamar inicial de eficiências ou restrições perceptivo-motoras. No entanto, por meio de um trabalho de reeducação do movimento, esse processo pode ser vivenciado conscientemente, visando, por um lado, sensibilizar o corpo de toda a amplitude de sua potencialidade intrínseca e, por outro, reconfigurar padrões que possam apresentar limitações e resistências.

Pensando na prática expressiva, objetivo desta pesquisa, vale salientar o fato de que cada padrão básico que incorporamos representa não apenas a conquista de um novo caminho neurocinético registrado no corpo, mas também a absorção de uma

⁴⁹ Vide: Irmgard Bartenieff: uma herança de conectividade (p. 69), e Fundamentos Corporais do Movimento: o método de Bartenieff (p. 81).

nova maneira de sentir e se comportar expressivamente. Isto é, se no corpo mudam as bases de conexão, também mudam as dinâmicas de expressão. Sendo assim, um trabalho corporal versatilizador deve valorizar o acesso a novas relações de conectividade, por meio de atividades que despertem vias perceptivas e motoras do corpo. Podem ser aqui consideradas as atividades de sensibilização e escuta dos processos internos, unidas a outras de caráter mais teórico-investigativo – conceituação, estruturação e exploração do movimento. Aproximado por estes dois vieses, o exercício de reconhecimento de padrões pode elucidar a abertura para novas veredas expressivas, estimular a criatividade, a espontaneidade e a imaginação.

Uma vez que os seres humanos carregam o impulso para a vida e realização por meio da ação e do fazer, este estudo elucida a necessidade de equilibrarmos esse aspecto da nossa expressão com atividades de perceber e sentir. Caso contrário, perderemos um nível fundamental de todo processo de criação. “Qualquer ato de criatividade requer este período de repouso/escuta, onde muitos elementos separados começam a se aproximar em um estado de reconhecimento pré-consciente” (HARTLEY, 1995, p. 11). O movimento que dança entre a percepção e a ação, encontrando suporte em suas funções opostas, é capaz de se reconhecer na prontidão proprioceptiva de seus estados internos e encontrar um caminho para a comunicação de seus desejos.

Para a dança, refinar o diálogo que brota desse território perceptivo-motor significa, portanto, animar um laboratório de investigação que considera as fontes conscientes e inconscientes do movimento como participantes do ato criativo. Ou seja, significa trabalhar valendo-se de uma ligação encarnada entre corpo/mente, corpo/espaco, razão/emoção, biológico/cultural, arte/ciência. Como ressalta Suquet (2008), envolve reconhecer a existência de um “espaço intracorporal” (p. 514), em que o funcionamento voluntário e involuntário dos sistemas internos do corpo – fisiológico, mental e afetivo – é compreendido em conjunto e em conexão com os sistemas do

ambiente. A alquimia cinética que desabrocha dessa experiência integrada, desse espaço do “entre”, guarda o germe de toda mobilidade, corporal e emocional.

É este território da mobilidade, consciente e inconsciente, do corpo humano que se abre para a exploração dos bailarinos no limiar do século XX. O sensível e o imaginário nele dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos (SUQUET, 2008, p. 516).

O processo criativo em dança amplia sua consistência e suas possibilidades, ao incluir em sua exploração o conhecimento dessa dinâmica. De caráter aberto e indeterminado, a complexa orquestração de eventos que brota do circuito percepção-ação inaugura no corpo um novo universo de *insights* expressivos. O movimento descobre sua força de liberdade no seu aspecto de existir em constante transformação e, na sua experiência em gesto dançado, torna-se capaz de desfrutar do sabor de uma invenção com pulsação própria.

Quando estamos interessados em novas expressividades, procuramos encontrar brechas para a recodificação das trocas que estabelecemos com o meio, isto é, ao invés de fechar o processamento de informações a códigos pré-determinados de perceber e agir, trabalhamos no sentido de manter mais livres e abertas nossas possibilidades de trânsito dentro/fora, a fim de promover quais ligações, ainda não determinadas entre elementos de fora e atividades de dentro, serão traduzidas no corpo.

Autonomia Expressiva

Um artista nunca deve ser prisioneiro de si mesmo, prisioneiro de um estilo, prisioneiro de uma reputação, prisioneiro de um sucesso etc. Não escreveram os Goncourt que os artistas japoneses da grande época mudavam de nome várias vezes ao longo da vida? Isso me agrada: eles queriam preservar a liberdade.

Henri Matisse

Todo artista que deseja ser um criador deve buscar o encontro de uma liberdade profunda no seu processo expressivo. Tal liberdade, que sem dúvida o potencializa com a deliciosa possibilidade de escolher o que fazer com sua arte – no caso, a dança –, está longe de ser considerada aqui uma ação fortuita ou inconsequente. Refere-se sim a um processo ampliador de possibilidades, que se desdobra na conquista de uma abertura para a “[...] abrangência, a experimentação, a pesquisa e a captura daquilo que pode vir a ser”⁵⁰. Um mergulho nesse percurso envolve engajamento, investigação e responsabilidade artística por parte de quem o vivencia, uma vez que a capacidade de assegurar-se da sua liberdade expressiva manifesta-se na singularidade de cada momento palpável de coerência e clareza criativa, momento este que contém em si o equilíbrio entre estímulo e cobrança. Conquistar essa liberdade significa, portanto, aprender a articular princípios e mudanças, sentir-se confortável no exercício de flexibilizar sabiamente estruturas e fronteiras. Ou, ainda, deixar-se transformar, dispor-se a uma vivência artística que não teme a vulnerabilidade do risco ou a surpresa do desconhecido.

⁵⁰ Citação de Dudude Herrmann retirada do programa de espetáculo da Benvinda Cia de Dança em outubro de 2007.

O artista da dança necessita expor-se a procedimentos que o fortaleçam na descoberta dessa liberdade. Em sua atividade de formação ou prática criativa, precisa entrar em contato com instrumentos que lhe facilitem trilhar esse caminho sutil de predisposição ao acontecimento, no qual sujeito, arte e contexto encontram-se em um espaço de contínua reorganização. Esse é um lugar de acordos entre aspectos técnicos e estéticos da dança e os processos orgânicos e subjetivos do artista. Um espaço onde se tecem múltiplas relações e intermediam-se, por meio da linguagem da dança, funções de escuta e acolhimento à possibilidade de dar luz a genuínas expressividades. Um território onde se transformam leituras, escolhas e percepção de sensações, intenções, aspirações – ou seja, aquilo que move o artista existencialmente – em movimentos criativos, próprios, ricos em sentido, poética e conexões significativas.

Para se conquistar essa presença, de certa forma paradoxal, que alimenta o jogo criativo, estando ao mesmo tempo entre o repouso tranquilo e a mobilidade, o artista necessita inicialmente entregar-se ao exercício de contatar a si mesmo, isto é, realizar um trabalho de sensibilização corporal e apropriação de conteúdos internos. Este é o ponto de partida, o cerne precioso que dilata a consciência, recupera vivências adormecidas e desperta a criatividade. Um processo que, oriundo da corporeidade do sujeito-criador, possibilita o equilíbrio de sua expressividade entre o reconhecimento perceptivo e o emprego pertinente de elementos específicos da ação.

Em outras palavras, “[...] a dança começa no conhecimento dos processos internos” (VIANNA, 1990, p. 104). Valendo-se de uma atividade de investigação e reconhecimento do que lhe é próprio, motivado, a princípio, pelo vislumbre da sua interioridade, o artista tocará em um saber oriundo do campo da experiência. Esse conhecimento, entrelaçado à sabedoria intrínseca do corpo, construirá uma base, ao mesmo tempo estável e móvel, que o apoiará para aventurar-se no espaço vibrante, indeterminado, de onde eclode o movimento.

O saber da experiência deve ser compreendido como um conhecimento que se cultiva por meio de uma postura de receptividade. As palavras de Bondia (2002) são inspiradoras para aprofundar essa reflexão:

A experiência, uma possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (p. 24).

Diferentemente de um caminho de aprendizagem meramente lógico, pautado em ações previsíveis e vivências de ordem técnica, o saber da experiência é fruto de uma perspectiva interna de observação e vincula-se profundamente ao que nos acontece e nos dá sentido. Aproxima-nos das nossas configurações estruturais, valoriza percepções sensoriais e alimenta-se nas histórias do interno, vistas em inter-relação com as nossas formas particulares de lidar com o externo. Sendo assim, ao invés de moldar-se por aparatos que manipulam a subjetividade do artista e fabricam intencionalidades conformadas e homogêneas – como é o caso das visões de arte e de ser humano processadas pelos meios de comunicação de massa ou por estéticas endurecidas –, a experiência abraça a pluralidade e propõe como meta abrir-se para a incerteza do desconhecido.

É um procedimento que se edifica no esvaziamento, na fluência e na potência de evaporação (LAUNAY, 1999); ultrapassa julgamentos e informações puramente objetivas, empíricas, e cresce do profundo silêncio, da escuta ativa e do contato com os rastros de uma vida impressos no corpo. O silêncio ou o esvaziamento é o contraponto para a exaustiva agitação da nossa atividade mental. Um momento de descanso que

equilibra o ser e o fazer e apóia um estado de tranqüilidade interior que é a base para a fluência da criatividade. Descobrir o movimento próprio do corpo, como já reconhecia Laban, envolve tocar nesta região invisível e pulsátil:

Por traz dos acontecimentos exteriores da vida, o dançarino percebe o mundo completamente diferente. Há por traz de todo acontecimento e toda coisa, uma energia que dificilmente se pode dar nome. Uma paisagem escondida e esquecida. A região do silêncio, o império da alma; em seu centro, há um templo em movimento. As mensagens vindas desta região do silêncio são, no entanto, tão eloqüentes! Elas falam em termos sempre cambiantes, de realidades que são para nós, de grande importância. O que nós chamamos habitualmente de 'dança' vem dessas regiões, e aquele que for consciente disso é um verdadeiro habitante deste país, tirando sua força diretamente desses tesouros inesgotáveis (LABAN, 1975 apud LAUNAY, 1999, p. 85).

A conquista da autonomia expressiva, que aqui proponho, é um percurso que se orienta de dentro para fora. Nasce do contato consigo, do fluxo das sensações, do desenvolvimento da consciência, de um saber experimentado, do refinamento perceptivo. Por esses mecanismos de subjetivação e apropriação, o artista se alicerça para dar vazão a processos próprios de ação, ou seja, dar lugar a uma ação fundada em um poder conquistado de escolha.

A habilidade de escolha, assim como o saber da experiência, contrapõe-se à ideia de deixar-se levar por esquemas pré-formatados – ligar o piloto automático no ato de dançar –, ancorando-se em perpetuar o já constituído. Poder escolher é a atitude que simboliza o acesso incorporado do sujeito criador à sua liberdade. Como característica singular da natureza humana, refere-se a um potencial de abertura que sustenta a chance do artista de atuar nos espaços de transição, no *entre* significados. Dentro dos parâmetros da dança contemporânea, a liberdade de escolha é claramente permitida, e até mesmo uma chave indispensável para ampliar o potencial de pesquisa e investigação da linguagem do corpo, uma vez que enriquece qualitativamente não

somente a busca de um estilo pessoal, mas também a articulação de todas as camadas que participam do jogo irrepetível do criar.



Figura 2 - Proposta de trabalho: de dentro para fora; camadas do ser-fazer artístico

Apresenta-se aqui um modo de fazer artístico que aponta em direção à flexibilização do potencial expressivo do artista da dança. Uma proposta que almeja um intercâmbio abrangente – ou até mesmo inédito, já que brota de configurações autênticas – entre forma e conteúdos da dança. A raiz dessa prática está na descoberta da própria interioridade do artista, inscrita na matéria-prima do corpo. Sua construção se inicia na vivência da sensorialidade, na experimentação do universo interno do corpo e no conhecimento integrado dos aspectos de natureza neuro-sensório-motora,

enunciados anteriormente no item percepção-ação. O contato com esse alicerce orgânico, ao mesmo tempo físico, psíquico e emocional, é um núcleo que oferece segurança para se aprender a existir em um vazio de disponibilidade, aberto para o impulso intuitivo e para o risco de novos voos expressivos.

Por esse patamar reverberam as outras esferas de conhecimento do jogo criativo. A dança amplia-se com apoio para incorporar vários outros aspectos essenciais ao seu acontecimento: estruturais, funcionais, técnicos, estéticos, analíticos e até mesmo sociopolíticos do movimento, concomitantemente com a autenticidade do artista. A capacidade de fruir por todos esses níveis dependerá da entrega e persistência na prática criativa. Um trabalho árduo e responsável, do qual emerge a possibilidade prazerosa de tecer relações novas, mais livres e significativas, entre os diversos elementos da comunicação artística.

Não existe uma técnica única ou um procedimento que abarque esse projeto. Talvez, se assim fosse, o sabor intenso da imprevisibilidade, do eterno fluxo em *devir* que inspira o campo das artes, perdesse a sua magia. Acredito, no entanto, que o material que utilizo como referencial de apoio para esta pesquisa – minha prática de ensino e criação, o Sistema Laban/Bartenieff de Análise expressiva e somática do Movimento – pode oferecer múltiplos recursos para a abertura de portas nesse processo contínuo de revisão de vivências e recriação. Este material constitui um campo de plasticidade, um território móvel de experiências e ampliações, capaz de responder às necessidades colocadas ao artista da dança na atualidade.

*Une oeuvre d'art est en même temps l'organe
et l'acte d'un comprendre.*

Henri Maldiney

A abordagem do Sistema Laban/Bartenieff que exporei a seguir baseia-se na elaboração divulgada pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, N.Y., USA*. Essa formatação enfatiza a visão de corpo e movimento de Bartenieff aliada ao amplo material desenvolvido por Laban. Uma organização conjugada de princípios e conceitos, clara e dinâmica, que se mantém aberta para contínuas ampliações, validando um importante legado de sua propositora – a conectividade entre os vários níveis de compreensão da mobilidade. Tomando por base a estrutura apresentada pelo sistema, vários pesquisadores do movimento vêm realizando investigações e aplicações específicas, acrescentando novos pontos de vista a áreas diversas de conhecimento, preocupadas, direta ou indiretamente, com o movimento do corpo: as artes, a educação, a psicologia, as ciências da saúde, entre outras.

Segundo o olhar precioso de Bartenieff, a aproximação dos componentes do movimento já propostos por Laban ganha uma nova dimensão. O conhecimento minucioso da expressividade corporal, sua experimentação e análise expandem-se para

abarcam procedimentos provenientes de outro campo de saber, a Educação Somática. O aporte trazido por esse novo enfoque, centrado na percepção do corpo-soma e sua interação com o espaço, alarga a perspectiva de observação, o embasamento e os recursos para se estudar o processo do movimento e se trabalhar o artista da dança. Vistos sob o prisma de Bartenieff, o estudo do corpo e do movimento funde, de maneira indissociável, o contato com saberes sensíveis, incluindo a investigação cinestésica e cinética⁵¹ do corpo, com o reconhecimento e a exploração dos conjuntos de elementos que abordam a vida expressiva de quem se move.

Pensando na formação artística ou em processos de criação, a união desses materiais é valiosa, pois aponta para a conquista de uma presença expressiva dilatada⁵², envolvendo o enlace de todas as camadas do aprendizado artístico: o contato com a subjetividade, o autoconhecimento corporal, o alargamento da consciência individual e coletiva, o aprimoramento da fluência cinética, o conhecimento dos componentes do espaço, das qualidades e formas do movimento e a ampliação da criatividade expressiva. É uma proposição que facilita o desenvolvimento de uma integridade cênica, uma vez que conecta o resultado externo do movimento com um espaço de interioridade e intenções poéticas nascidas na experiência corporal.

Os recursos da Educação Somática aportam-nos maneiras de aprender que dão vazão à voz interna do sujeito. Valorizam o conhecimento que emerge pelos processos de observar, sentir, tocar, unir atenção e intenção, tornar-se consciente, perceber o corpo – seus espaços, seu tônus, seus hábitos, seus ritmos internos, seu imaginário. Os procedimentos de análise expressiva favorecem o reconhecimento e a interpretação

⁵¹ Cinestesia refere-se a um conhecimento que procede da sensorialidade. Etimologicamente, significa sensação ou percepção do movimento. Em Educação Somática, essa palavra alude à intropercepção que um indivíduo tem de seu corpo, proveniente dos sentidos internos – principalmente os proprioceptivos, incluindo também o tato, o olfato e o paladar. Podemos focar o corpo cinestesicamente de maneira objetiva – percebendo seu cheiro, peso, temperatura, tensão muscular – ou subjetivamente, o que essas percepções instigam no imaginário e na intuição. O termo cinética relaciona-se mais a processo motor, o percurso do movimento dentro do corpo e a construção de cadeias de conexão entre as partes do corpo.

⁵² Este termo é utilizado por Jacyan Castilho, em seu texto sobre Análise do Movimento e Consciência Corporal, citado com referência ao seu emprego por Eugênio Barba, entre outros autores.

das configurações aparentes e subjetivas, emocionais e qualitativas, presentes no movimento, estimulando o exercício de legitimar o sentido da linguagem do corpo.

Ainda sob outro aspecto, o trabalho somático, ao focar no ambiente sensorio e buscar revelar a sabedoria latente do corpo, ensina a questionar e respeitar a informação inerente à experiência corporal, promovendo, no contato com o evento de movimento, uma compreensão fundada na natureza humana, que reconhece similaridades, mas acolhe diversidades. Unido ao exercício de análise, descentraliza de maneira positiva qualquer tentativa de objetividade *standard* que possa emergir de um processo externo de avaliação, de forma que nenhuma informação é *a priori* privilegiada ou categorizada, e todas as características do sujeito e do movimento são vistas em suas peculiaridades e em fluxo contínuo de interação indivíduo/contexto.

O Sistema Laban/Bartenieff, portanto, ao conjugar conhecimentos complementares e oferecer uma perspectiva multidimensional de compreensão do evento do movimento, abrangendo a percepção da realidade interna e a ação no externo, torna-se uma ferramenta de extrema eficiência na busca de facilitar a construção de uma corporeidade também redimensionada. Uma vez que considera a experimentação e a apropriação do corpo como um processo que se realiza no contato consigo mesmo, com o outro e com o mundo, possibilita a descoberta de um sentido de corporeidade também organizado nesse espaço vasto de interatividade. Isto é, o material do Sistema Laban/Bartenieff favorece a vivência simultânea do sujeito no aqui e agora (repouso no presente), no reconhecimento de sua história passada (rastros de memória impressos no corpo) e em sua entrada em um espaço do novo, que acolhe o que pode vir a ser (mudanças e saberes futuros).

Em outras palavras, como método de incorporação e estudo da linguagem do movimento, esse Sistema vai muito além do mero acúmulo de informações sobre elementos independentes que compõem a sua sintaxe; ultrapassa a simples descrição de eventos expressivos ou o domínio de habilidades corporais. O diferencial desse

Sistema está, exatamente, no seu potencial relacional, na possibilidade aberta e rizomática de entendimento do próprio processo de movimento, visto em diálogo com o sujeito, sua interioridade, seus objetivos e contexto. Ele integra, em parceria, as pesquisas dos pensadores visionários do fenômeno do movimento, Rudolf von Laban e Irmgard Bartenieff, que, apesar de partirem de perspectivas diferentes, interessaram-se em compreender o movimento do corpo como o próprio elo do ser humano no mundo. Ambos olharam para o movimento como a própria manifestação do ato de viver, percebido como um processo dinâmico de contínuas mudanças, expressão de uma ordem universal de evolução, crescimento e transformação.

Sobre meus métodos de Análise do Movimento, eu estou pronto para passá-los a todos aqueles que os considerem de valor para os muitos propósitos que a compreensão do movimento possa ter um papel prático: educação, indústria, recreação, e pelo meu olhar, a ciência. Meus métodos podem vir a ser desenvolvidos, ou melhor, formas podem ser encontradas; sua visão de vida, no entanto, permanecerá fundamental durante toda a existência da raça humana (LABAN apud MADDEN, GANTZ, 1989, p. 117, tradução minha).

As teorias de Laban – seus estudos sobre o corpo em movimento, o espaço, as dinâmicas expressivas e as relações que se estabelecem entre esses aspectos – “[...] provêm meios precisos de se perceber e um vocabulário para se descrever quantitativa e qualitativamente o movimento aplicável a qualquer pesquisa sobre a ação do corpo” (BARTENIEFF, 1980, p. VII). Os Fundamentos Corporais do Movimento, método desenvolvido por Bartenieff, propõem o estudo de um conhecimento intrínseco ao corpo, a descoberta de um funcionamento de base perceptivo-motor, como forma de criar um alicerce para a intenção/ação do corpo no espaço.

Relacionando os dois, poder-se-ia dizer que o material de Laban possibilita a construção de um mapa geográfico e um mapa energético do processo do movimento, e os conceitos e princípios de Bartenieff, um mapa somático e funcional deste mesmo

evento. Suas propostas de estudo desse corpo-vida entrecruzam-se e apoiam-se mutuamente, tecendo relações íntimas entre visões objetivas e subjetivas e abordagens sensíveis e intelectuais. Dessa forma, tal método de sensibilização, experimentação e análise promove uma aproximação profunda e completa do discurso do corpo, considerando seus âmbitos de manifestação visível e invisível. É uma ferramenta valiosa, linguística, filosófica, artística e didática, capaz de estimular a experiência do movimento aliada à pesquisa crítica e à reflexão (MIRANDA, 2002, p. 17-21).

A estrutura do Sistema Laban/Bartenieff compõe-se de quatro subsistemas: CORPO, ESPAÇO, ESFORÇO e FORMA; quatro categorias que se relacionam e se complementam, e, como partes de um todo, só podem ser separadas teoricamente, para efeito de estudo e exploração. Pela compreensão dos elementos que compõem cada subsistema, da percepção de suas variações e possibilidades de combinações, pode-se chegar a um estudo detalhado da expressividade, à leitura de diversos estilos de movimento, identificação de perfis culturais e reconhecimento de padrões cinéticos de movimento. Isso porque é a possibilidade de enfatizar, incluir ou excluir diferentes facetas do movimento que qualifica a comunicação pessoa/pessoa, pessoa/meio, artista/público.

Nesta pesquisa, que propõe como metodologia de base para a criação o fruir entre o dentro e o fora, escolho abordar a categoria CORPO como cerne da construção de uma corporeidade tridimensional, que se realiza na mescla entre a profundidade interna, a intenção, o impulso, o encadeamento e a materialidade da ação.

A categoria CORPO focaliza **o que** se move. Aborda o contato com o sujeito presente na condução de seu processo de mobilidade, suas sensações, organização interna e subjetividade expressa no movimento. O corpo visto como agente primeiro, criador e consciente, de percepção e ação. Seus conteúdos abrangem conhecimentos das áreas de anatomia, cinesiologia e desenvolvimento perceptivo-motor, ou seja,

saberes que facilitam a compreensão ativa e o refinamento de uma topografia corporal viva e móvel, possuidora de uma **estrutura** neuromuscular de conexões internas, que interrelaciona corpo e espaço. Essa categoria estuda o corpo como uma unidade, suas partes, suas relações, funções e ações básicas de movimento. Experimentações nessa área exploram maneiras de se utilizar o corpo com sensibilidade, eficiência e economia, considerando sua inserção em um contexto.

No Sistema em questão, os conceitos e princípios referentes à categoria CORPO baseiam-se primordialmente no método desenvolvido por Bartenieff, os “Fundamentos Corporais do Movimento”, o qual propõe uma dinâmica versátil entre corpo/espaço e enfoca questões relacionadas aos suportes para a mobilidade, a organização postural e os padrões básicos neurocinesiológicos de conectividade. Considero o trabalho de Bartenieff como núcleo desta pesquisa. Um conhecimento incorporado e em constante transformação, construído por meio de um aprendizado criativo, que nutre minhas ações artístico-pedagógicas. Um lugar de aprofundamento, de reflexões, associações, percepções e descobertas, onde se sedimenta meu ponto de vista sobre a dança e o artista que a expressa. Valendo-se das ideias de Bartenieff e dos conteúdos do subsistema CORPO, esta pesquisa vincula-se também às outras categorias do Sistema, ESPAÇO, ESFORÇO e FORMA, expandindo uma visão estrutural sobre o movimento para o trânsito funcional com o espaço e as diversas nuances da expressividade e criação.

Irmgard Bartenieff: Uma Herança de Conectividade

O principal objetivo de todo este material está em sugerir modos adicionais de perceber a si próprio e o mundo ao seu redor utilizando seu corpo vivo totalmente – corpo/mente/sentimentos – como uma chave para esta percepção. O coração para esta ‘vida plena’ é o movimento e, portanto, é o próprio movimento que temos estudado. Como o seu corpo funciona em movimento – corpo/esforço/forma – e o que isto significa para a sua percepção e expressão.

Irmgard Bartenieff

Para compreender a alma ou a fonte de inspiração que motivou a configuração do método de Bartenieff, sugiro, primeiramente, aproximarmo-nos da pessoa que o concebeu – de sua natureza individual e sua trajetória contextual de formação e informação. Falar sobre Bartenieff envolve entrar em contato profundo com um sentido inato de busca contínua de **conectividade**. Para ela (1980), conectar-se por meio do corpo ou movimento é a expressão primeira da disposição intrínseca que temos de conhecer e comunicar quem somos. Refere-se à maneira, ao mesmo tempo própria e universal, de sustentar nossa intenção no trânsito percepção/ação, de transmitir nossa mensagem, propósitos ou pontos de vista, criando elos, cada vez mais complexos e criativos, entre aquilo que está dentro e fora de nós mesmos. Ainda, em sua visão, para que se efetive um processo de conexão, precisamos começar em casa, internamente, pois só assim essa relação sujeito-mundo florescerá como um guia na conquista de completude expressiva e comunicação. Seguindo o mesmo impulso que Laban, Bartenieff sugeriu-nos olhar para o movimento como a pedra de base de todo conhecimento, construção de identidade ou atividade humana; movimento que,

quando integrado em suas funções mentais, físicas e emocionais, enriquece e amplia a vida.

Irmgard Bartenieff nasceu em Berlim, Alemanha, em 1900. Viveu sua juventude na Europa, onde estudou história da arte antiga⁵³, música e dança. Unindo seu interesse em tornar-se coreógrafa ao seu contato com formas variadas de expressão, desenvolveu uma maneira particular de filtrar informações pela observação das relações móveis entre os elementos da arte. Um olhar arraigado à percepção do movimento: “Eu protestava contra falar apenas sobre ‘estilo’ e preferia falar sobre a forma como as composições eram apresentadas. Eu tinha um bom olhar, que vinha junto com um sentido de movimento” (BARTENIEFF apud SIEGEL, 1980, p. 3)⁵⁴. Desde seu primeiro contato com Laban, em 1925, foi fortemente influenciada por suas ideias, tendo testemunhado o desenvolvimento de suas teorias. Estudou com vários membros da sua primeira geração de seguidores⁵⁵, aprimorando-se nas áreas de conhecimento já então esboçadas – notação do movimento (então conhecida como Kinetografia Laban), Harmonia do Espaço (Corêutica), Eucinéctica (que depois abarcou a teoria dos esforços) e Dança Coral⁵⁶. De 1929 a 1933, realizou trabalhos artísticos com a companhia “Romantiches Tanztheatre Bartenieff”, criada por ela e seu marido, Michail Bartenieff, colocando em prática sua visão peculiar da dança de seu tempo. “Suas próprias coreografias tinham uma tendência em direção a temas românticos e histórias

⁵³ Seu marido, Michail Bartenieff, era pesquisador e professor de história antiga na Universidade de Munique. Bartenieff viajou com ele várias vezes para Grécia e Itália, onde se alimentou com uma grande diversidade de criações artísticas. Estudou em Munique conceitos sobre como se reconhecer uma obra, proporções, relações espaciais, cores, formas, mas consciente de que, como mencionam os gregos, “[...] the human being is the measure of everything” (SIEGEL, 1980, p. 4).

⁵⁴ O artigo mencionado é uma entrevista feita com Bartenieff por Siegel, que traz um perfil sobre sua trajetória, pela voz da própria Bartenieff.

⁵⁵ Entre 1925-27, Bartenieff estudou Corêutica com Gertrude Loesser, Eucinéctica com Dussia Bereska (com quem desenvolveu uma relação bastante próxima) e notação com Albert Knust, mais tarde seu parceiro na tradução de peças coreográficas em Kinetografia Laban.

⁵⁶ Dança Coral é um modo de composição coreográfica executado por um grande número de participantes, com movimentações inspiradas em gestos do cotidiano, “[...] que buscava um sentido coletivo e comunitário, festivo, criativo e terapêutico” (RENGEL, 2001, p. 83). Laban dirigiu uma dança coral com 500 participantes para o Festival de Mannheim e coreografou uma gigantesca composição em Viena, utilizando 10.000 participantes (FEARS, [199-]).

poéticas” (FEARS, [199-])⁵⁷, com interferência, em sua concepção, das novas proposições moderno-expressionistas que se instalavam na Europa.

Bartenieff deu andamento a seus próprios interesses de estudo sobre a linguagem do movimento, embasada na aplicação do material de Laban. Segundo ela (1980, p. 4), os estudos de Laban foram, desde o início, um ponto de referência de extrema importância para sua compreensão do processo do movimento, por não ser uma ferramenta de função puramente objetiva, e sim uma filosofia, um alargamento e um refinamento de percepção; ideias e teorias que é preciso, à maneira de cada um, unir em conjuntos diversos.

Nesse período de formação, também se manteve consciente e em contato com o surgimento de linhas de trabalho corporal que propunham exercícios de sensibilização e consciência cinética para o estudo do funcionamento do corpo e reabilitação postural. Em um de seus manuscritos, comenta sobre o desenvolvimento de técnicas de trabalho corporal que se desenvolviam na Europa e Estados Unidos por volta da década de 1920: métodos de consciência do corpo, baseados na concentração mental, uso de imagens e percepção exploratória, como de Charlotte Selder, Mathias Alexander, Mabel Todd, Lulu Sweigard; e métodos, considerados por ela mais cinesiológicos e voltados para o movimento e ação no ambiente, como de Moshe Feldendrais, Gerda Alexander e Laban (BARTENIEFF, 1977).

Como tantos outros artistas, estudiosos e cientistas, em 1936, em consequência das pressões nazistas, Bartenieff deixa a Alemanha e muda-se para a América do Norte. Em Nova Iorque, estuda fisioterapia e massagem no “Swedish Institute of Massage” e, durante a última epidemia de poliomielite, torna-se especialista na reabilitação de pacientes. “Eu não queria deixar nada (sua pesquisa com o movimento) de lado. Eu queria ficar com o corpo humano; isto me levou para a terapia corporal” (BARTENIEFF apud SIEGEL, 1980, p. 5). Essa experiência foi propulsora para o vislumbre de uma

⁵⁷ Material didático fornecido pelo Programa Laban/Bartenieff de Análise do Movimento 1994-1996.

maneira inovadora de trabalhar. Bartenieff percebeu, desde o início, que treinamentos físicos baseados puramente em manipulações ou repetição de exercícios mecânicos, focados em áreas individualizadas do corpo, eram insuficientes para se atingir conectividade. Aproximando seu treinamento Laban de suas considerações sobre os caminhos proprioceptivos e cinesiológicos que estabelecem inter-relações entre sujeito/meio, dá continuidade à investigação do potencial do movimento como motivador de relações mais abrangentes e material para novas aprendizagens.

Na tentativa de religar partes do corpo em coordenação, Bartenieff chega a um importante *insight*. Propõe olhar para o organismo como um todo; pensar em termos globais – corpo/mente/ação integrados –, já que o ser humano é único com a cultura, a expressão funcional, o espaço, a energia, a arte, o trabalho, o ambiente, a religião (SIEGEL, 2003). Em outras palavras, sua atitude terapêutica instituiu uma aproximação não apenas lógica de um problema físico, mas valorizou a absorção de uma impressão global da pessoa e a inclusão de todos os seus campos em sua recuperação. Uma postura que, sem dúvida, cresceu de sua experiência holística com Laban sobre percepção e análise do movimento.

Tomando por base sua prática na área da saúde, conceitos centrais de seu método começaram a se desenvolver: a inclusão do elemento do espaço como estimulador da ação; o uso de diferentes qualidades expressivas para se despertar fluência cinética; a utilização da mobilidade tridimensional como fator de expansão de possibilidades; e, acima de tudo, seu interesse em engajar a personalidade do paciente, corporal e psíquica, como via de reestruturação do movimento, unindo realidades internas e contextuais à organização do funcionamento do corpo. Para ela, vivências que se passam num contexto interno precisavam ser integradas, em movimentos amplos, ao mundo externo – sair de dentro e mover-se no espaço de maneira pessoal e qualitativa.

*Conceitos espaciais têm que ser incorporados em atividades mecânicas, anatômicas, de forma a produzir máximo funcionamento. Em terapia corporal, isto significa pensar em termos do movimento **no espaço** ao invés de apenas fortalecer grupos musculares. A introdução de conceitos espaciais requer uma consciência da **intenção** por parte do paciente que ativa sua vontade e então conecta sua participação independente a sua própria recuperação (BARTENIEFF, 1980, p. 03, tradução minha).*

Orientada para a ação, Bartenieff insistia que um processo de reeducação neuromuscular deve encontrar sua resposta de conexão no próprio movimento. Reabilitar habilidades não recai apenas em aquecer e treinar músculos por meio de tarefas repetitivas, incidindo sobre o erro do corpo-máquina. É preciso animar o desejo da ação, reinvestir na intenção criativa, que é realmente necessária para se continuar refazendo o movimento expressivamente. “Ativar e Motivar” torna-se o mantra de Irmgard, que veio do seu primeiro professor de terapia corporal, George Deaver, e que depois se transforma em um de seus mais importantes princípios pedagógicos (HACKNEY, 1998, p. 5-6).

Paralelamente a essa atividade em instituições hospitalares, Bartenieff manteve-se em interação com a área da dança. Introduziu Labanotation em Nova Iorque, acolhida pela bailarina Hanya Holm⁵⁸ em seu estúdio, e, em Massachussets, deu aulas de dança para crianças e para o público não profissional. A partir de 1950, por cinco verões consecutivos, volta a estudar com Laban e seus colegas na Inglaterra⁵⁹. Bartenieff considerava que os princípios de Laban sobre o corpo, o espaço e as

⁵⁸ Formada pela escola de Mary Wigman em Dresden, a bailarina expressionista alemã Hanya Holm foi convidada para lecionar e codirigir a escola de Wigman. Ambas dividiram um elo especial por meio do movimento. Em 1931, Holm parte para os Estados Unidos para iniciar um braço da escola de Wigman em Nova Iorque, representando seu nome e sua filosofia de ensino. Mais tarde, distanciando-se de suas fontes, seu estúdio passa a ser conhecido com seu nome. Suas habilidades a levaram a desenvolver sua própria forma de técnica, que influenciou vários bailarinos norte-americanos.

⁵⁹ Aprofundou seus estudos com a segunda geração de seguidores de Laban: Warren Lamb, Marion North e Valerie Preston-Dunlop. Também conheceu Lisa Ullman, Ann Hutchinson, Kurt Joss, Geraldine Stepherson, entre outros – artistas, educadores e pesquisadores do movimento cujos trabalhos contribuíram muito ao desenvolvimento das teorias de Laban.

dinâmicas qualitativas eram tão complexos, interessantes e operativos que permitiam analisar qualquer tipo de movimento: “[...] fazer diferentes seleções quando você quer estudar alguma coisa. Mas primeiro você tem que compreender o todo, para poder fazer seleções” (BARTENIEFF apud SIEGEL, 1980, p. 7). As teorias de Laban nunca consideram os elementos isoladamente, “[...] é por isto que sempre falamos sobre o triângulo Corpo, Espaço, e Esforço⁶⁰ – ou o funcional e o expressivo juntos” (idem, ibidem).

Em uma de suas viagens a Inglaterra, Bartenieff apresentou a primeira forma do que viria a ser os Fundamentos do Movimento. Trabalhou novamente com Laban, em sessões individuais, pouco antes de sua morte, sentindo-se preenchida com a compreensão das ideias exploradas por ele e desenvolvidas em seu trabalho. De 1950 a 1955, sentindo-se em domínio desses referenciais, estruturou cursos sobre o sistema Effort/Shape (Esforço/Forma) de análise do movimento, um desenvolvimento das ideias de Laban sobre Corêutica e Eucinéctica, sistematizados por Warren Lamb⁶¹. Lecionou também para bailarinos e terapeutas na escola Turtle Bay, em Nova Iorque.

Pelos estudos e desenvolvimento de seus princípios, Bartenieff torna-se ciente das implicações psicológicas do movimento – movimento engendra sentimentos. Busca aprofundamento no conhecimento das inter-relações entre experiências pré-conscientes e conscientes por meio do movimento, nutrindo-se em uma prática ativa com recém-nascidos e crianças e na pesquisa do processo de desenvolvimento perceptivo-motor. Fica evidente, para ela, que nosso corpo contém uma sabedoria que não é acessível por sondagens intelectuais lineares; mover-se, e o desejo de perceber o movimento, traz acesso a um conhecimento corporal que revela a natureza das relações entre as ideias – enlaça subjetividade, contextos e ações (HACKNEY, 1998, p.

⁶⁰ Na configuração atual do sistema, conforme vimos anteriormente, esse triângulo estrutural assumiu a forma de uma pirâmide ou um tetraedro, com a categoria Forma integrada ao sistema.

⁶¹ O inglês Warren Lamb auxiliou Laban no desenvolvimento das suas teorias sobre perfis de movimento. Criou o método Movement Profiles, uma ferramenta baseada na observação das características de esforço e forma de movimento. Maiores informações ver Davies (2006).

3). Contratada para trabalhar como dança-terapeuta em hospital psiquiátrico⁶², Bartenieff contribuiu para a inauguração de um novo campo de trabalho. Funda a associação de dança-terapia nos Estados Unidos e é reconhecida como uma das pioneiras nessa área de pesquisa em dança.

No estudo do movimento humano, a visão e experiência de Bartenieff ampliam-se sucessivamente, abrangendo questões de ordem funcional, qualitativa, terapêutica, pedagógica, artística e cultural. “Sua genialidade era sua amplitude, [...] não havia limite para as disciplinas que ela era capaz de compreender e comentar sobre a perspectiva do sistema Laban” (REED, 2003, p. 9). Ao lado de Martha Davis e Forestine Pauley, duas de suas primeiras discípulas, desenvolveram procedimentos de observação do comportamento corporal, fundados nos métodos de análise de Laban e Lamb. Em 1965, instituem o primeiro programa de estudos do movimento – Effort/Shape program –, sediado no Dance Notation Bureau, Nova Iorque. Ainda em parceria com Alan Lomax e Forrestine Paulay, empreendeu um projeto visionário, *Choreometrics*; uma pesquisa que correlacionou movimentos de dança e movimentos cotidianos em várias culturas.

Assim, como dança-terapeuta e analista do movimento Effort/Shape, Bartenieff trabalhou para facilitar mudanças e proporcionar um crescimento do indivíduo por meio do movimento. Buscou promover experiências de movimento em que cada pessoa pudesse descobrir um sentido mais amplo de si próprio em interação com o mundo (RUBENFELD, 1977). Junto ao público dos artistas da dança, seu trabalho germina como uma proposta de reeducação do movimento, aplicável a qualquer estilo, com expertise em abordar dificuldades posturais, problemas de lesões e tensões musculares, ou questões de origem expressiva. Durante a década de 1960, sua

⁶² De 1957 a 1967, Bartenieff atua como pesquisadora assistente no Departamento de Psiquiatria Social do Albert Einstein Medical College, e no Bronx State Hospital, ambos em Nova Iorque. Concomitante, de 1953 a 1962, foi terapeuta-chefe e coordenadora de programa para crianças, no Blythedale Hospital, e estudou desenvolvimento motor no Long Island Jewish Hospital (FEARS, [199-]).

pesquisa ficou conhecida como *Correctives*, pois evoluiu pela busca de solucionar ineficiências, seja em bailarinos, crianças, adultos ou junto ao público portador de necessidades especiais. Ao final dos anos 1960 e início dos 1970, seu trabalho passou a se chamar *Fundamentals*, momento em que Bartenieff reconheceu que o que fazia não era corrigir o que estava incorreto, mas, sim, reafirmar o que era básico para todos os seres humanos.

Aqueles que conviveram pessoalmente com Bartenieff afirmam que sua maneira de ensinar levava seu grupo de alunos à exploração de novos territórios, que, conseqüentemente, mudavam suas perspectivas acerca de si e do ambiente (GOLDMAN, 2003, p. 9). Com espírito altamente poético, olhar abrangente e ao mesmo tempo discriminativo, tinha o talento de enxergar o centro de uma temática. No entanto, não procurava teorizar, prendendo esse conhecimento em saberes estáticos, mas, sim, mantinha a experiência de seus alunos focada no movimento e no que está no corpo, sem determinar conquistas lineares daquilo que deveria ser atingido (HACKNEY, 1998; SIEGEL, 2003). Sempre iluminada pela curiosidade, com atitude exploratória e livre de regras específicas, usava ferramentas variadas, dependendo da necessidade do momento – uma imagem poética, a respiração, vias proprioceptivas (toque, visualização, massagem), o trabalho com as dinâmicas e frases expressivas, a apresentação de um princípio – em busca de uma resposta completa do corpo: “You use what you find; you do what works” (BARTENIEFF apud SIEGEL, 1980, p. 7).

Por essas razões, a prática dos Fundamentos diferencia-se bastante das formas de treinamento tradicional em dança, baseadas em um tempo específico (contagem métrica), imitação de gestos e movimentos e aspectos técnicos uniformizadores a serem alcançados, que restringem o envolvimento expressivo pessoal. Segundo Hackney (1998), a metodologia de Bartenieff trabalha com princípios e conceitos que sublinham procedimentos de descoberta que se interconectam (p. 3-6). E ela complementa, descrevendo, em aulas, sua profunda experiência de contrastes:

As aulas de Bartenieff eram cheias de movimentos amplos do corpo inteiro. [...] Nós tomávamos tempo para ir no 'interno'. Nós definitivamente passávamos um tempo no chão, mas então trabalhávamos nos movendo pelo espaço, experimentando mudanças de forma em uma frase, enquanto usávamos nossas vozes para apoio rico dos esforços (HACKNEY, 1998, p. 4, tradução minha).

Seguindo um percurso de pesquisa cada vez mais aprofundada, e visando dar continuidade ao seu trabalho, fundou em 1978 o Instituto Laban/Bartenieff de Estudos do Movimento, Nova York, onde os Fundamentos Corporais do Movimento passam a ser transmitidos em íntima relação com as teorias de Laban. Conforme já sugerido no início deste capítulo, ao enfatizar uma visão somática do corpo – desenvolvimento da sensibilidade corporal, construção de um guia cinestésico interior, clareza do uso de cadeias motoras e, ainda, o despertar de uma intencionalidade poética unida à projeção do movimento no espaço para além das extremidades do corpo –, Bartenieff estabelece uma nova categoria de estudos do movimento, redimensionando a amplitude dos conceitos de Laban:

Até que Irmgard Bartenieff trouxesse sua perspectiva de trabalho corporal para as estruturas de Laban, faltava neste trabalho um componente do corpo. Enfatizar a importância das conexões internas do corpo, no fazer o movimento tornar-se vivo dentro do indivíduo e fora no mundo, foi a contribuição singular de Irmgard ao trabalho de Laban (HACKNEY, 1998, p. 01, tradução minha).

Esse olhar sobre o percurso de Bartenieff permite-nos vislumbrar que a espinha dorsal do seu método, seus princípios e conceitos básicos nascem da tessitura de suas múltiplas experiências na área de estudos do movimento humano: como bailarina e coreógrafa, fisioterapeuta e massagista, analista do movimento, pesquisadora dos aspectos neurocinesiológicos do movimento, precursora da dança-terapia e investigadora das teorias de movimento do grande mestre da dança Rudolf Laban. Mas, acima de tudo, seus materiais resultam dos questionamentos e preocupações que a

impulsionaram a desenvolver suas ideias e conduzir suas descobertas. Podemos dizer que são frutos da união entre seu processo de vida, as percepções que a instigaram, os objetivos a que se propôs e os procedimentos que desenvolveu para atingi-los.

Como foi ressaltado, Bartenieff dividiu com Laban o fascínio pela ação corporal do sujeito no meio ambiente e o interesse em fazer crescer potencialidades espaciais e dinâmicas do movimento. No entanto, para se garantir o desenvolvimento e o uso eficiente dessa inteligência expressiva, observou que era necessário investir no polo complementar desse fenômeno, na percepção e na consciência dos suportes internos, uma vez que sensações proprioceptivas e musculares, alinhamento ósseo, clareza cinética são fundamentais para se sustentar o movimento que viaja para o espaço, devendo estar conectados à exploração da expressividade.

“Apoio precede o movimento” e “antes de fazer é preciso permitir”⁶³ são frases de Bartenieff que serão o fio condutor de seu trabalho, apontando para a ideia de que, antes que se possa estabelecer eficiência na interação com o espaço externo, é preciso desenvolver uma profundidade interior. Sua proposta para a conquista de conectividade, fluência e integração será construída pela reafirmação do que é intrínseco. Isto é, um aprendizado que focará sua atenção nas raízes do desenvolvimento perceptivo-motor, no contato com a força evolucionária de conhecimento e sensibilidade humana, com o intuito de abrir caminhos para que aflore uma herança motora potencializadora do processo de mobilidade.

Podemos afirmar que esse pensamento está de acordo com as novas pesquisas em neurociências do século XX. Tal conhecimento aponta que, no âmbito neurofisiológico, permitir o que é intrínseco ao corpo em movimento refere-se ao encontro de uma nova afinação na relação corpo-mente, que se inicia no contato com os centros mais primitivos de resposta e percepção. Mover-se inclui um âmbito de

⁶³ Frases como essas são repassadas pelos discípulos de Bartenieff como contribuições preciosas de seus ensinamentos. As frases citadas acima foram mencionadas nos três programas de formação nos quais participei: em 1994-1996, como aluna, e em 1996-1998 e 2006, como professora assistente.

aprendizagem automático e reflexivo, e também resgata conhecimentos pré-conscientes, desenvolvidos por meio de uma memória implícita. Esse saber, arraigado à matéria do corpo, forma uma base para a realização das ações regidas pelos centros mais altos de controle do movimento⁶⁴.

O enfoque dos Fundamentos estará, portanto, no reconhecimento e na vivência de atividades básicas que dão suporte aos processos mais complexos de ações e criatividade, como, por exemplo: sentir o movimento de processos orgânicos, a respiração, os fluxos, as formas e texturas dos tecidos e os sistemas do corpo; perceber e exercitar a transferência de peso em mudanças posturais da posição deitada para a sentada e em pé, valorizando a experiência do contato ativo com o chão nos processos de rolar, arrastar-se, engatinhar, antes de mover-se nos níveis mais altos do espaço; ou, ainda, entregar-se à intuição ao dançar, como ocorre na dança-contato, uma experiência de contínua escuta e acolhimento do inesperado. Seu objetivo era facilitar o equilíbrio entre os vários níveis de funcionamento do corpo, bem como possibilitar a criação de uma matriz neuro-motora multidimensional, geradora de ações expressivas integradas.

Bartenieff, levando em conta o trabalho de Laban, elaborou sua visão do movimento incluindo também uma análise da realidade sociocultural de seu tempo. Abordou questões que acredito serem ainda pertinentes nos dias de hoje. Uma das percepções propulsoras de seus fundamentos, conforme elucidado acima, atentou para a problemática da separação corpo, mente, emoção e espírito, que, em sua

⁶⁴ Bartenieff, assim como Bonnie Bainbridge Cohen, refere-se a três regiões do cérebro como centros organizadores de diferentes aspectos do movimento. O cérebro baixo, incluindo a medula espinhal e o cerebelo, coordena ações ligadas à sobrevivência, ações que realizamos sem pensar: andar, falar, cair, mastigar, engolir, dormir. É também o principal responsável pelo desdobramento dos Padrões Neurocinesiológicos Básicos – pré-vertebrais e vertebrais. O cérebro médio, incluindo o tálamo e hipotálamo, é o centro emocional primitivo, que responde a uma sabedoria sentida, não categorizada, e percebe tridimensionalmente o espaço pelo aparato da orelha interna. O cérebro alto, composto pelo córtex frontal, é um centro organizador dos processos mais complexos, conscientes e criativos. Relaciona-se com o uso das mãos, visão e ação do corpo no espaço (COHEN, 1999; BARTENIEFF, 1977). Segundo Bartenieff (1977), é preciso estimular o funcionamento conjunto desses três níveis, para que o resultado expressivo do movimento seja pleno, ou seja, integre os processos do corpo e da mente.

observação, surgia no corpo como quebra do contínuo interno/externo, sensorial/físico, induzindo a desconexão de uma mobilidade corporal global. Notava-se no corpo uma organização em partes, como ocorre em um fazer mecânico, agindo sem o apoio do todo. Esse uso isolado das partes tornava-se aparente, por exemplo, na descontinuidade de movimento entre a unidade inferior do corpo – bacia, pernas e pés – e a unidade superior – tórax, braços e cabeça.

Trabalhar a separação superior/inferior era de primeira importância para Irmgard, assim como era a redescoberta do centro de gravidade, o aterramento, e colocar o corpo (todo) em movimento. É por isto que existe uma ênfase no seu trabalho em exercícios para a parte inferior do corpo e para a conectividade superior/inferior através da repadronização do movimento cruzado (HACKNEY, 1998, p. 7, tradução minha).

De acordo com seu ponto de vista, em uma sociedade orientada para realizações de ordem intelectual – em que a ênfase estava no desejo de conquistar o mundo e no foco projetado para um produto expressivo futuro –, evidenciava-se no corpo um tipo de função de mobilidade⁶⁵ de extensão para o espaço, frequentemente sem o suporte das funções de pressão ou contato fundante com o solo – ambas funções que apoiam um sequenciamento processual eficiente do movimento. Isto é, ao se guiar por uma ação centrada no desenvolvimento de ideias e pensamentos, organizada pelo uso excessivo do potencial cognitivo (centro alto de controle), o sujeito apresentava, na construção da sua corporeidade, uma tendência em minimizar a estimulação dos processos mais intrínsecos do movimento, responsáveis por criar uma base e oferecer uma profundidade enredada ao corpo para ações de maior complexidade.

A consequência dessa forma de agir resulta em um movimento sem alicerce, sem uma sequência de apoio que una princípios de dentro com intenções de fora.

⁶⁵ Vide Transferência de Peso e Funções de Mobilidade, p. 103.

Quando esse contínuo de interdependência não acontece, o movimento apresenta-se empobrecido, sem encadeamento e amplitude, no qual se percebe a ausência de peso, força, riqueza de formas e enlace sujeito/ação, registrando a falta de conectividade entre as várias instâncias do ser.

Para atuar nesse contexto, trazendo uma visão equilibradora, Bartenieff procurou criar uma ponte eficaz de interação entre a sabedoria intrínseca do corpo e sua expressividade exteriorizada. Seus conceitos, estabelecidos por meio de um processo sensível e somático, buscam a redescoberta de um sequenciamento interior/exterior, e o engajamento total do indivíduo, em evolução, com a intenção de expressar-se no espaço, funcionando em afinidade e diálogo constante, como duas agulhas de tricô que tecem uma mesma trama.

Fundamentos Corporais do Movimento: o Método de Bartenieff

O maior escrito deixado por Bartenieff, seu livro “Body Movement: Coping with the environment”, coescrito com Doris Lewis e publicado em 1980, apresenta várias de suas ideias sobre arquitetura corporal e expressividade; mas aborda apenas parcialmente, em um apêndice com exercícios básicos⁶⁶, conceitos específicos do seu método. Muitos de seus manuscritos pessoais sobre os Fundamentos Corporais do Movimento não chegaram a ser publicados antes da sua morte tornando-se legado de seus seguidores (MYERS, 1980). Talvez, o mais importante desses documentos seja o manuscrito “The Art of Body Movement as a Key to Perception”, bastante utilizado por Hackney em seu livro “Making Connections: Total Body Integration through Bartenieff

⁶⁶ No apêndice de seu livro, estão descritos os “seis fundamentos básicos”, além de alguns exercícios preparatórios e pequenas sequências de movimento.

Fundamentals”, um material que acredito aproximar-se com grande fidelidade do âmago das ideias de Bartenieff.

Refletindo sobre a inclusão do material de Bartenieff nesta pesquisa, não considero que exista uma sistematização específica, única, para se apresentar seus Fundamentos. Apesar de atualmente serem salientados dez princípios na estrutura do programa Laban/Bartenieff de Análise do Movimento, a organização de seus princípios e conceitos abarca outros olhares e transformações. Meu aprendizado do método deu-se pelo contato com vários educadores somáticos e artistas que se apropriaram de suas descobertas, integrando-as às suas histórias de vida e *backgrounds*. Sem se desprender da essência do método, cada um passou pela sua maneira de compreender e desenvolveu seu modo criativo de ensinar. Como sugere a própria Bartenieff, não há um pacote pronto, uma receita. “Quando você começa a ensinar uma coisa nova, leva muitos anos até que você amadureça o que está fazendo, e isto também depende de seus alunos” (BARTENIEFF apud SIEGEL, 1980, p. 7). E ela complementa ao comentar também sobre as teorias de Laban: “Você quer Laban puro, isto é sem sentido. Laban lançou fantásticas ideias, teve *insights* incríveis, mas deixou um caminho aberto para ser investigado em correlação com o trabalho de cada um” (idem, *ibidem*).

Assim, procurarei abordar aqui um diálogo com suas ideias, buscando organizar minha experiência de forma rica e viva e, dessa forma, agregar posicionamentos na rede de construção do saber em dança. Não desejo colocar-me como reprodutora de teorias, mas sim realçar meu impulso criador, trazer as marcas pessoais de articulação desses conhecimentos, conquistados por meio de um percurso diverso de estudos e práticas profissionais. Minha intenção é apresentar um caminho de apropriação dessas referências e conteúdos, permitindo-me questionar, rever, refinar suas fontes e acrescentar novos entrelaçamentos, a fim de compartilhar um dizer, como sugere a própria Bartenieff, investido de personalidade.

Antes de oferecer uma organização de conteúdos, acrescento que a maneira como me aproximo da utilização deles, na prática da reeducação do movimento e criação, enfatiza uma progressão desenvolvimentista da aprendizagem. Esse é um modo de abordar o material que nutre a essência desta pesquisa. Um marco claro pedagógico: caminhar do mais simples e fundamental para o mais complexo e multifacetado, conectando o processo de dançar com a progressão básica de evolução da vida. Procuro olhar o aprendizado da dança ligado ao percurso contínuo de maturação perceptiva, funcional, emocional, intelectual e criativa de cada sujeito. Parto das origens, da sensação do organismo, do contato sensível com o mundo corpóreo e do reconhecimento do seu funcionamento como uma base primeira de relação com o universo exterior. Inspirada pelos ensinamentos de Bartenieff, enxergo os processos de Viver e Dançar como fenômenos fundados nas mesmas essências: movimentos de mudança, relacionamento e constante ativação, entrelace e transformação de padrões de conectividade e expressividade. Essências móveis que vinculam os trânsitos entre o ser humano e o mundo.

A experiência do dançar demanda do artista existir em contínua mudança e relação, a fim de que possa lapidar constantemente sua linguagem de comunicação consigo mesmo e com o mundo e estabelecer elos próprios de escolha. Estudar o movimento pelo viés do seu desenvolvimento instrumentaliza-o a compreender onde se cria ou se enraíza sua existência incorporada, isto é, de onde se tece a relação entre movimento e seu significado, seja ele um significado de sobrevivência, adaptação ou criatividade.

Reeducar o movimento por uma visão desenvolvimentista não significa, no entanto, retroceder a épocas passadas de aprendizado motor (quando éramos crianças ou bebês), mas sim a chance de tornarmo-nos conscientes e reintegrarmos-nos com uma moldura interna e ambiental que já nos é oferecida como apoio. O objetivo é aprendermos a confiar em alicerces básicos, e conhecermos, no funcionamento da

nossa mobilidade adulta, como padrões primários de conexão sublinham nosso comportamento corporal, bem como interferem no nosso desenvolvimento artístico e no detalhamento ou sofisticação de nossas habilidades expressivas.

A sensação de bem-estar e segurança no movimento está entretecida com a consciência e reativação dessas conexões básicas, vistas como organizadores latentes do movimento global do corpo. Quando nos movemos com saltos, giros, quedas e deslocamentos, “[...] muitas camadas sucessivas de padronização do nosso ser físico, emocional e relacional estão por trás, nos alicerçando até este ponto” (HACKNEY, 1998, p. 12). Nós somos ao mesmo tempo o bebê que inicia seu processo de vida e o ser complexo dançante. A cada novo momento em nosso desenvolvimento, ao evoluirmos para estágios de maiores propósitos e significado, reinvestimos nos nossos movimentos fundamentais, pois precisamos nos articular com esse pano de fundo para nos lançarmos na execução de novas sequências de movimento.

Apresento, a seguir, minha organização dos princípios e conceitos de Bartenieff, de acordo com uma visão experimentada e ampliada segundo os propósitos desta pesquisa. Dividi o material em cinco grupos que se integram em um todo:

Fundamentos Corporais do Movimento: O Método de Bartenieff

1. Temas Globais de Continuidade
 - 1.1 Interno/Externo
 - 1.2 Mobilidade/Estabilidade
 - 1.3 Ação/Recuperação
 - 1.4 Função/Expressão
2. Princípios de Apoio
 - 2.1 Suporte da Respiração
 - 2.2 Aterramento e Alinhamento Postural Dinâmico
 - 2.3 Suporte Muscular Interno e Hollowing
3. Princípios de Funcionamento
 - 3.1 Transferência de peso e Funções Básicas de Mobilidade
 - 3.2 Frase de Movimento: preparação, iniciação e sequenciamento
 - 3.3 Suporte expressivo: Intenção Espacial, Intenção de Esforço e da Forma
 - 3.4 Rotação Gradual
4. Os Fundamentos e os Padrões Neurocinesiológicos de Conectividade
 - 4.1 Conexão do Corpo Inteiro
 - 4.2 Respiração
 - 4.3 Conexão Centro/Extremidade
 - 4.4 Conexão Cabeça/Cóccix
 - 4.5 Conexão Inferior/Superior
 - 4.6 Conexão das Metades do Corpo
 - 4.7 Conexão Cruzada
5. Relações de Integração

1. Temas Globais de Continuidade

A experiência inter-relacional corpo/espço é fundamentada nesses temas de abrangência global: interno/externo, mobilidade/estabilidade, ação/recuperação, função/expressão. São temas que sustentam a própria realidade mutável do fenômeno do movimento e refletem a dinâmica natural do organismo de existir neste planeta. Como cerne do Sistema Laban/Bartenieff, ressaltam sua essência elástica e tridimensional. São processos sempre presentes, em qualquer gesto, ação cotidiana ou movimento criativo, como uma força motriz que dá vida à nossa existência de transmutação.

Os temas de Continuidade são princípios com lados polares, de características complementares que, longe de representarem tensões dualistas, existem em constante diálogo de fluxo e refluxo. Não se pautam, portanto, no isolamento ou na separação, e sim na integração e troca. São movimentos em eterno *devir*, em um processo constante de tornar-se um o outro. Na arte de dançar, em que também não há realidade estática, tais temas expressam este eterno acontecimento: um movimento que circula no espaço de Escher, podendo ser representado pelo símbolo do infinito ou o Anel de Moebius⁶⁷.

1.1 Interno/Externo

O tema interno/externo é abordado poeticamente na citação do pensador contemporâneo do movimento, José Gil (2005), em seu livro “Movimento Total”, que retrata essa realidade de continuidade, ao discorrer sobre o espaço próprio do corpo na dança:

⁶⁷ Essas imagens aparecem na literatura de vários autores que escreveram sobre o método, sendo, portanto, aceitas como referencial.

[...] O espaço do corpo resulta de uma secreção ou reversão (cujo processo teremos que precisar), do espaço interior do corpo em direção ao exterior. [...] O corpo do bailarino já não tem de se deslocar como um objeto num espaço exterior, mas desdobra doravante seus movimentos como se estes atravessassem um corpo (o seu meio natural) (p. 49).

O sistema Laban/Bartenieff, no seu projeto de mergulhar tanto nas mais profundas estruturas internas do corpo, focado nos estudos de Bartenieff, como na arquitetura do espaço externo, desenvolvida pelas teorias de Laban, propõe justamente atingir essa vivência transcendente do corpo no/com o espaço, ou seja, construir um espaço do corpo que não se detém na fronteira do corpo físico. Ao elaborar os conceitos de seu método, Bartenieff (1980) deixa claro que, em sua busca pela conquista de conectividade, penetra no corpo-organismo não com o objetivo de defini-lo nos limites de suas estruturas concretas, mas para dar livre vazão à fluência das intenções internas. Sugere uma investigação somática, sensível e consciente do corpo – o relacionamento móvel entre pele, músculos, ossos, fluxos e sistemas –, visando facilitar a passagem sem entraves dos impulsos e desejos vindos do interior para o exterior. Sua intenção última é oferecer apoio ao movimento do corpo no meio ambiente, otimizando seu potencial de troca, já que o corpo-movimento encontra-se entre a circulação das intensidades vindas de um infinito interno para um infinito externo. Mais uma vez, Gil (2005) ilustra essa mesma questão ao falar da corporeização do espaço pelo movimento dançado:

[...] (no gesto dançado) os músculos, os tendões, os órgãos devem tornar-se vias para o escoamento desimpedido da energia; o que, em termos de espaço, significa a imbricação estreita do espaço interno e do espaço externo. [...] O espaço interior é coextensivo ao espaço exterior (p. 49).

Nesse sentido, os contornos dos espaços dentro e fora tornam-se permeáveis e flexíveis. O órgão pele, como superfície que circunda o corpo todo, transforma-se em uma fronteira aberta de contato entre interno/externo, um campo plástico de microacontecimentos, em que memória e vivências internas dobram-se e desdobram-se na interação com o externo, confundindo o dentro e o fora. Por essa troca osmótica, o gesto concreto assume diferentes formas, alargando, estreitando, encolhendo, encompridando o corpo, para irradiar no espaço de fora sua expressividade mais profunda. O invólucro do corpo torna-se, ao mesmo tempo, um espaço duplo de superfície e profundidade, de experiência entre partículas, ações e afetos (FERRACINI, 2007).

Motivada pela abertura de olhar sugerida por Bartenieff, amplio minha abordagem sobre interno/externo, com a visão de outros pensadores que instigaram as experiências criativas que participam desta pesquisa. Tomando por base essa interface sensível dentro/fora, de fluências abertas e continuidade, permito-me refletir sobre a ideia de Corpo sem Órgãos (CsO), de Deleuze, a fim de ilustrar a interdependência paradoxal presente nessa relação. Compreendo que chegar ao corpo sem órgãos constitui invadir a dimensão de profundidade do corpo, desse corpo que se mantém ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo, atravessando as várias peles do interno, tecidos, células, moléculas, caminhando até o dissolvimento do corpo-organismo “[...] no silêncio e na não inscrição” (GIL, 2005, p. 59). É a busca de um corpo que, no esvaziamento, alcança um espaço flutuante, atmosférico, de pura imanência, e que daí vai novamente se valer da matéria transformável do corpo concreto para subir à superfície e se prolongar, sem limites, para o interminável externo. Em suas exposições, Ferracini⁶⁸ apresenta que a construção de um *corpo-potente* em arte passa

⁶⁸ Informação oral obtida em disciplina ministrada por Renato Ferracini, “Teorias das artes: corpo subjétil”, cursada na pós-graduação da USP no 2º semestre de 2007.

pela inserção do artista nesse percurso infinito que perpassa o corpo, revertendo continuamente interno-externo em uma dança rizomática de expressividades latentes.

Em vivências com a dança, reconheço que estar nessa zona aberta de *devir*, nessa rede mutável de interações pele-fronteira-infinito, é uma experiência de intensa liberdade e alegria. Meu corpo-memória sente e deseja recriar-se aí. Mas, como educadora corporal, também estou ciente de que, por abalar nossos limites territoriais, isto é, flexibilizar as certezas que nos subjetivam, esse campo de experiência torna-se também um espaço de grande vulnerabilidade e exposição. Em seu livro “Conscientização do Movimento”, Teixeira⁶⁹ comenta esse ponto ao falar sobre o Corpo sem Órgãos: para entregar-se à imprevisibilidade, é preciso “[...] uma certa dose de prudência, como regra imanente de experimentação” (TEIXEIRA, 1998, p. 36). E ela acrescenta: “[...] a questão é saber manejar os impulsos que o corpo deseja manifestar” (TEIXEIRA, 1998, p. 34).

Nesse sentido, o método de Bartenieff oferece um material palpável e sutil que nos permite observar, investigar e compreender como nos movemos em uma dada situação, proporcionando-nos uma experiência que nos possibilita checar a ressonância do trânsito interno/externo em nossas sensações, pensamentos, emoções e intenções. A consciência de que a forma corporal molda-se e remolda-se dessa troca contínua é fundamental para a expressão artística, pois engendra propósito às relações criativas. Nos parâmetros desta pesquisa, a descoberta do que é de importância e precisa ser trazido para o mundo, pela arte da dança, nasce deste diálogo duplo: da conexão profunda e sensível do artista com o seu cerne em coexistência com o seu envolvimento ativo com o universo contextual externo.

⁶⁹ Letícia Teixeira é educadora corporal e pesquisadora dos métodos somáticos. Formada em filosofia, também é membro do corpo docente da Faculdade Angel Vianna de dança, Rio de Janeiro.

1.2 Estabilidade/Mobilidade

Ao retomar a apresentação do segundo tema de continuidade, estabilidade/mobilidade, veremos que, para atingir total liberdade e fluir na investigação do incerto (do que pode vir a ser), é preciso, em movimento concomitante, investirmos na percepção das inerências que apoiam, de maneira fundante, a organização do nosso próprio instrumento de criação, assegurando ao corpo uma existência de conexões latentes.

O princípio de estabilidade/mobilidade, como organizador do processo motor, diz respeito a um jogo constante de transferência de peso, distribuição de apoios entre centro e membros ou variação de focos de atenção – sejam eles focos que enfatizam aspectos de estabilidade ou de mobilidade. Esses processos contrastantes sustentam as estruturas do corpo em relacionamento, para que o movimento possa se aventurar no espaço nas mais variadas direções e percursos, e a dança possa acontecer com qualidade conjunta de suporte e ação.

“Mobilidade promove movimento – um estado dinâmico de desequilíbrio. Estabilidade promove balanceamento e equilíbrio, a presença de um dinamismo menos visível” (WOODRUFF, [200-], p. 181)⁷⁰. Nesse par de conceitos, portanto, a função estabilidade não se confunde com passividade ou ausência de movimento, e muito menos com ações de prender ou segurar. Quando falamos do centro do corpo, por exemplo, como ponto estabilizador interno das forças e tensões vetoriais do espaço externo, não estamos falando de um centro rígido ou fixo. Ao contrário, o centro é um alicerce flexível que, ao mesmo tempo em que mantém o corpo íntegro e possibilita a experiência móvel do gesto dançado.

⁷⁰ Tese de Doutorado sobre os Fundamentos Corporais de Bartenieff disponibilizada como material didático do programa “Laban/Bartenieff and Somatic Education”, sediado pela Ryerson University Toronto 2006.

Podemos também falar em estabilidade-mobilidade como forma de suporte das mutantes interações entre as diversas partes do corpo: apoiamo-nos nas musculaturas internas do corpo⁷¹ para potencializar a mobilidade dos músculos superficiais, cineticamente próprios para detalhes expressivos; estabilizamos as estruturas do lado direito para mobilizar o esquerdo; as conexões ósseas da unidade inferior do corpo para mobilizar a superior; a escápula nas costas para liberar o braço, e assim sucessivamente, criando uma dança que se sustenta dinamicamente. Sobre esse princípio, Hackney (1998) cita um dito popular inspirador: “You only need to give your children two things: roots and wings” (p. 46), aferindo-se à ideia de que a sensação de estabilidade gera segurança, cria raízes, dando suporte ao sentimento de liberdade, ao mover-se na tridimensionalidade do espaço.

1.3 Ação/Recuperação

Da mesma maneira, o tema ação/recuperação, organizador do ritmo e da frase corporal em contínua moção, também nos fornece suporte para que o movimento possa transitar pela topografia corporal/espacial sem romper ou quebrar o seu fluxo. Refere-se à necessidade natural do corpo de se refazer de uma ação por meio de outra atividade, que enfoque características complementares àquela previamente executada. Se espalhamos o corpo, desejamos recolhê-lo; se nos movimentamos com força e objetividade, ansiamos por nos recuperar na amplitude e leveza; se nos distanciamos do corpo na exploração do espaço, aspiramos retornar ao nosso centro, à nossa “casa”; se vivemos na intensidade do múltiplo, queremos retornar à simplicidade do único.

Sem necessitar buscar repouso somente em expressões linearmente opostas, esse tema oferece pulso, cadência e modelagem estrutural e expressiva ao nosso constante fruir, seja em microeventos, como em uma pequena frase de movimento

⁷¹ Vide p. 96, Suporte Muscular Interno.

(um bater do coração), ou em macrofluxos, como no movimento entre o caos e a ordem. Como no movimento de queda e recuperação, próprio do vocabulário da dança moderna, o princípio de ação/recuperação é um ciclo natural que mantém a vitalidade do movimento (HACKNEY, 1998, p. 46). Diferente de despencar, exaurir-se ou abandonar a relação com o entorno, como contraponto para a execução, recuperação é uma maneira ativa de revigorar a ação e manter a energia cinética regenerando-se no constante transitar para o próximo movimento.

1.4 Função/Expressão

Este par de processos inseparáveis e de alcance amplo refere-se à totalidade da experiência de movimento, a *performance* perceptivo/motora do sujeito simultaneamente funcionando no mundo e comunicando um estado interno de ser. Função e expressão unem desempenho estrutural no ato de mover-se e o sentido ou sentimento incorporado e transmitido pela ação. Sob o olhar desse *continuum*, o movimento não é apenas um deslocamento do corpo e de suas partes, ou o manusear de objetos em tarefas cotidianas. É ao mesmo tempo um humor, uma poética, um comportamento e, em projeção, uma visão de mundo.

Apesar de função/expressão não existirem um sem o outro, podemos concentrar nossa atenção no funcionamento do movimento – trabalhando para adquirir força e coordenação, e desenvolver habilidades neuromusculares necessárias à difusão precisa das qualidades e características de uma ação. Inversamente, podemos nos focar no polo da expressão, exercitando o reconhecimento e a prática de traços de expressividade intrínsecos, presentes, por exemplo, em uma reta, um plano ou um desenho volumoso corporal, ou, ainda, trabalhando no sentido de converter em movimento nossas questões e intenções pessoais. O refinamento desse aprendizado expressivo, no entanto, nos conduz de volta à experiência do processo funcional – ao

uso organizado das articulações, das direções dos ossos, da intensidade tônica dos músculos –, atando ambos os processos para o amadurecimento de um objetivo único.

Em uma montagem cênica, trabalhar pela perspectiva funcional pode ser apropriado em uma etapa do processo, e pelo viés da expressividade em outro momento. A consistência do todo, da obra artística dançada, nascerá da busca de um trânsito fluido e contextualizado entre esses enfoques complementares de um mesmo fenômeno. A integração de polaridades, como denominador comum de todos os temas de continuidade.

2. Princípios de Apoio

No método de Bartenieff, Princípios configuram saberes fundamentais baseados em tendências naturais. São ingredientes de importância essencial para a compreensão do processo de movimento. Vinculados a esses saberes, agregando e fortalecendo suas proposições centrais, também são propostos Conceitos. Estes aparecem como ideias ou pensamentos – uma trama de conhecimento que se desenvolve pela teia principal dos princípios. Nas diferentes abordagens do material de Bartenieff, nem sempre há concordância sobre quais sejam os princípios e conceitos do método, devido à similaridade de suas origens e possibilidade de variados enlaces entre ambos. Nesta pesquisa, à parte as discussões teóricas, é relevante saber que princípios e conceitos são uma aproximação do evento do movimento baseados em um corpo de conhecimento consistente e pontos de vista filosóficos claros. Não são sistematizações rígidas, receitas estáticas ou atividades técnicas. Nas práticas somáticas, técnicas sem princípios são muito limitadoras (JOHNSON, 1986-87). O método somático de Bartenieff propõe princípios e conceitos, dentro de uma formulação que reconhece a riqueza e a complexidade do movimento humano.

Serão considerados aqui como Princípios de Apoio (e seus conceitos relacionados): a Respiração; o Suporte Muscular Interno e o conceito de *hollowing*; o Aterramento e Alinhamento Postural Dinâmico. Esses princípios são fontes naturais de relação corpo/ambiente que dão suporte para a manutenção da integridade global do organismo. Sua função para o movimento é gerar, no corpo, um estado harmonioso de prontidão, centramento e abertura, desenvolvidos pelo contato ativo com as nossas estruturas de sustentação e pelo despertar de uma consciência perceptiva da nossa realidade relacional. Frente às demandas físicas da vida contemporânea, é importante a revitalização desses princípios, já que, muitas vezes, observa-se a deterioração desses elos de integração latente sujeito/meio.

2.1 Suporte da Respiração

Breath allows rather than does.

Bartenieff

A respiração é o princípio motivador da fluência e o suporte primeiro para o acontecimento do movimento. Seu movimento cíclico pode ser visto como a linha de base para o jogo móvel entre os Temas de Continuidade – interno/externo, mobilidade/estabilidade, ação/recuperação, função/expressão. É no processo da respiração, sua essência de totalidade e unidade, que se funda nossa vivência corporal de maleabilidade.

Exercícios que enfocam a respiração, como os propostos por esta pesquisa – por meio de sons, toque, relaxamento muscular ou percepção empática do pulsar orgânico, em exercícios com parceiro ou grupo –, auxiliam o desenvolvimento de um estado de confiança e entrega ao fluxo nutritivo de troca entre o ser humano e o ambiente. A respiração permite uma entrada voluntária na topografia do corpo, a abertura de suas

cavidades e o reconhecimento da relação direta entre o ritmo da inspiração/expiração e a atividade neuromuscular, tão fundamental para ajustar o gasto de energia do corpo em ações cotidianas, assim como seu uso em situações de alto desempenho – mudanças dinâmicas de alongamento, flexão, torção, pressão ou equilíbrio (BARTENIEFF, 1977, p. 33).

É ainda importante, ao abordar exercícios de respiração, lembrar que a superfície do corpo não deve se constituir em um limite físico rígido, evitando, ao se inspirar profundamente, aquela sensação de tensão como em um balão que está prestes a explodir. Pensar o elemento ar passando através dos contornos do espaço corporal interno, atravessando os espaços vazios da matéria e pela porosidade da pele, é uma imagem que auxilia a deixar o corpo menos denso, estimulando a sensação de permeabilidade e diluição na transparência.

Na visão de Bartenieff (1977), a respiração é o ponto de partida para a construção da frase de movimento. Sublinha a fase de preparação, momento no qual o corpo predispõe-se para agir. Permitir que o aspecto funcional e expressivo do corpo organize-se partindo da respiração significa ativar conscientemente uma boa oxigenação dos tecidos do corpo e um estado natural de fluência e apoio interno – fatores que interferem diretamente na execução eficiente dos movimentos. Como nos Fundamentos de Bartenieff todos os movimentos relacionam-se e sustentam-se no contato íntimo com o centro do corpo, independentemente de onde parta o impulso cinético, respirar profundamente na pélvis e no abdome é um procedimento organizador sugerido (HACKNEY, 1998). Promove sensações de ondulação, massageadoras e ativadoras das estruturas próximas dos mecanismos centrais do torço, que engatam o nosso cerne na função de suporte para conexões.

A respiração, por fim, é o patamar para a construção de conectividade. É o fenômeno central que padroniza o ciclo básico do movimento, de liberar e controlar.

Mais informações sobre a respiração serão apresentadas junto à descrição dos Padrões Neurocinesiológicos de Conectividade (pg.115), no item quatro desta proposição.

2.2 Suporte Muscular Interno

Muitas pessoas não têm percepção da rede muscular interna de conexões que possibilita ao centro do corpo oferecer, ao mesmo tempo, segurança e liberdade para o fluir dos movimentos. Em geral, essas pessoas sustentam-se tentando fixar as partes do corpo em lugares que consideram corretos, sem sentir uma relação de conectividade entre o corpo e o ambiente, o tronco e os membros, ou a parte inferior e superior do corpo. A falta de suporte interno gera sensação de desorganização, limita as opções expressivas e prejudica o encontro de uma coordenação integrada (HACKNEY, 1998, p. 21).

Um centro inativo pode ser reconhecido pela grande necessidade de se sustentar pela couraça muscular externa, bloqueando grupos musculares para atingir estabilidade, ou pela passividade na relação com a gravidade, que deixa soltas e desorganizadas as estruturas do centro, sem força ou disposição para a ação. Ao contrário, a descoberta do suporte muscular interno traz a sensação de inteireza e conforto ao mover-se, uma vez que se pode relaxar o peso e a tensão dos tecidos mais externos do corpo e se entregar à trama de conexões profundas, responsáveis também por nutrir o corpo com um sentido de propósito e vitalidade. Afinar-se com o centro torna o sujeito mais disponível para relacionar-se com o entorno. Uma prontidão que se origina na experiência de centramento.

Bartenieff trabalha com a ativação de uma operação cinética combinada entre vários músculos: iliopsoas, quadrado lombar, diafragma abdominal, assoalho pélvico e músculos profundos do quadril, como suporte facilitador para transferência de apoio, mudanças de nível e interação tridimensional com o espaço. Diferentemente de outras

técnicas que se sustentam em formas estáveis de apoio, os Fundamentos Corporais investem em potencializar ampla mobilidade e buscar apoio em conexões inatas que se pautam na eficiência e economia de esforço.

A linda teia de enlace entre os músculos citados ativa-se conjuntamente com o processo da respiração abdominal. Uma aproximação fisiológica⁷² de tal relação pode incitar a experiência dessa conexão. O diafragma, principal músculo da respiração, com sua forma de abóboda, é base do tórax e, portanto, tanto uma divisória das cavidades do tronco, como uma estrutura de interligação entre elas. Suas fibras musculares inserem-se no baixo arco costal (11ª e 12ª costelas), mas também se irradiam internamente, pelo centro do corpo, até a terceira e quarta vértebras lombares, interligando-se às estruturas profundas do baixo ventre. Em

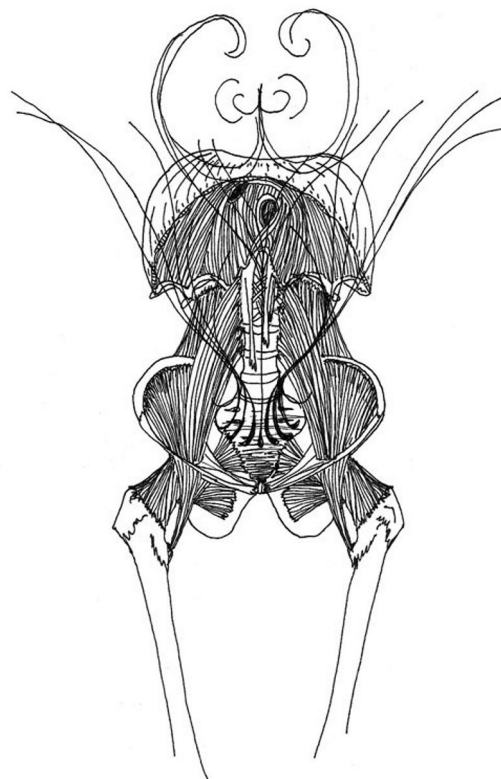


Figura 3 - Relações de suporte muscular interno

direção oposta, as fibras do iliopsoas, que junto com o quadrado lombar formam uma parede muscular interna no abdome, originam-se no trocanter menor do fêmur, atravessam a pélvis e se entrelaçam com as inserções do diafragma na região lombar. Daí, continuam a se prolongar internamente até a 12ª vértebra torácica, criando um elo profundo central que estabiliza dinamicamente o tronco, dá apoio ao trânsito entre unidade superior e inferior do corpo e facilita a mobilidade entre centro e periferia.

⁷² A explicação apresentada deixa de fora vários detalhamentos anatômicos, considerando que o objetivo da descrição proposta não é enveredar-se em complexidades sobre os sistemas, mas sim facilitar a construção de uma imagem cinética que possa ser vivenciada em ação.

Esse processo integrativo é embalado pelo ritmo da respiração. O movimento do diafragma – na inspiração, descendente e de contração, e na expiração, ascendente e de relaxamento –, ao mesmo tempo em que se responsabiliza pelo encher e esvaziar dos pulmões, facilita o engate do iliopsoas, colocando-o em um estado tônico propício para a ação; aciona o assoalho pélvico, os músculos profundos do quadril e os músculos intercostais e abdominais, pela compressão natural das forças do abdome que ocorrem concomitante à ascensão do diafragma na expiração. Sobre essa operação, Hackney comenta:

O iliopsoas faz uma ligação das pernas com a coluna e pode formar uma “cadeia cinética” com o diafragma para integrar a atividade da parte superior e inferior do corpo através da respiração [...]. Porque o psoas é um flexor poderoso do fêmur e uma importante parte do assoalho pélvico, assim como um elemento fundante para o alinhamento postural, sua localização central em relação ao maior músculo da respiração, o diafragma, não pode ser ignorada (HACKNEY, 1998, p. 62-63, tradução minha).

O suporte muscular interno difere-se da ideia de enrijecer as camadas do anel abdominal – reto, transverso, interno e externo oblíquo do abdome – para dar apoio ao centro. Essa atitude baseada na estática, ao invés de favorecer, impede o sequenciamento cinético dos músculos profundos e abdominais, sublinhado pelo movimento natural, ondulado e tridimensional da respiração. O engajamento ativo do suporte interno, portanto, resulta não em rigidez, mas em uma mobilidade viva e interligada, que nasce de uma forma macia, esvaziada e côncava no tronco. Bartenieff sugere o conceito de *hollowing*, referindo-se à criação desse espaço côncavo interno, envolvendo principalmente o moldar do espaço pélvico, e também do abdome e tórax. Essa sensação de esvaziamento pode ser melhor percebida ao final da etapa de expiração, quando o diafragma está no seu relaxamento máximo e é possível sentir um

sugar dos conteúdos do abdome para trás e para cima, formando uma rede ativa de apoio para iniciação de movimento.

Para estimular o engate desse suporte interno em relação à mobilidade dos membros, Bartenieff desenvolverá **seis exercícios básicos**, seis fundamentos, que são considerados por muitos um néctar de seu método: Flexão Femoral (pg.134), Propulsão Pélvica Frontal (pg.135), Deslocamento Pélvico Lateral (pg.136), Fundamento das Metades do Corpo (pg.144), Queda Diagonal dos Joelhos (pg.148) e Circulo dos Braços (pg.149).

Cada fundamento baseia-se em uma iniciação específica e na sequência de uma ação que foca o aprimoramento da coordenação global do corpo, envolvendo o uso eficiente do sistema profundo muscular do assoalho pélvico e centro. Esses exercícios facilitam a construção de relações cinéticas que efetivam locomoção da posição deitada à ereta, confirmando funções motoras básicas aplicáveis a todas as atividades e flexibilizando o vocabulário de relações expressivas e espaciais. Os seis fundamentos serão abordados individualmente, nesta pesquisa, junto ao item os Fundamentos e os Padrões Neurocinesiológicos de Conectividade (pg.115), recontextualizados em uma abordagem desenvolvimentista.

2.3 Aterramento e Alinhamento Postural Dinâmico

Como uma visão poética, o ser humano existe entre o céu e a terra, estando, portanto, sobre a influência dinâmica desses dois ambientes que dimensionam o nosso planeta-casa. Essa imagem nos dá uma sensação de verticalidade, colocando-nos física e existencialmente em relação à força da gravidade, que nos puxa para baixo, e à força do espaço, que nos conecta com o que está acima. O sujeito integra o trânsito entre esses dois espaços. Podemos enriquecer tal imagem acrescentando aqui outras interferências. Influências horizontais, provenientes do espaço geográfico, cultural,

sociopolítico que nos circunda, e ainda referências que construímos na nossa profundidade, no nosso espaço de dentro, marcos da história de vida. Todos esses fenômenos físicos, pessoais e sociais participam da nossa experiência de aterramento, da organização da postura ou dinâmica de alinhamento.

O princípio de aterramento desenvolve-se pela percepção de contato com o chão, nosso primeiro ponto de apoio externo para a conquista da individualidade. Estar aterrado é estar em diálogo íntimo com a gravidade, vivendo a entrega do peso do corpo para a terra e a percepção do seu suporte. A terra é a base para o crescimento, para a descoberta do limite eu/outro e para o aprendizado da possibilidade de troca entre fronteiras. É um patamar firme, generoso, que dá segurança para a evolução do movimento e sustentação para o sentimento de liberdade e realização expressiva. Nesse jogo de escuta, de contato e relação com o solo, Madden⁷³ enfatiza que se você entregar cinquenta por cento do seu peso para a terra, a terra te sustentará cinquenta por cento. Se você for capaz de entregar cem por cento do seu peso, você receberá dela a mesma quantidade de apoio.

A experiência de aterramento refere-se à sensação de enraizar-se. Desse apoio arraigado à gravidade, pode-se brotar com domínio da sua massa física, em posse do uso do seu peso como fonte organizadora da estruturas do corpo e como impulso cinético que o lança para a sustentação do espaço.

Da percepção do aterramento se estabelece a construção postural. Nesse sentido, Bartenieff propõe o conceito de **alinhamento dinâmico**, que significa uma atitude de prontidão para a mudança, construída pela eficiência de como relacionamos todas as forças espaciais e partes do corpo ao eixo vertical, na posição em pé, ou em transferências contínuas do peso, como ocorre na mobilidade. Diferentemente de uma postura fixa, que define uma posição ideal de organização corporal, trata-se do

⁷³ Informação oral oferecida no Programa de certificação em Análise do Movimento Laban/Bartenieff em Montreal (1994-1996), no qual Madden foi diretor pedagógico.

encontro de um equilíbrio ativo, capaz de responder de maneira precisa e sensível a variações diversas dos ambientes de interferência, internos e externos, proporcionando um contato flexível do corpo com seu contexto, situação ou momento presente. Baseando-se na visão espacial de Laban (BARTENIEFF, 1977, p. 2-3), que considera o equilíbrio móvel como a convergência de forças multidirecionais atuando na organização arquitetônica da verticalidade, uma quebra na dinâmica de alinhamento pode ser vista como a presença de estáticas desfavoráveis na composição tridimensional corpo/espço: alguns músculos ficam presos em contração permanente, enquanto outros são deixados fora de funcionamento.

A prontidão para mover-se pode ser trabalhada pelo encontro do eixo central do corpo, uma noção que se refere à manutenção do peso das diversas partes do corpo, em seus diferentes níveis, o mais próximo da linha de gravidade. Pelo exposto anteriormente, essa tarefa envolve a redução de tensões estáticas e enrijecimentos localizados, ou, como já mencionamos em outro momento, a liberação dos músculos superficiais da função de sustentação de peso. Essa fixação de um ou mais grupos musculares interrompe ou reduz a prontidão para a mobilidade, afetando o encadeamento cinético pelo tronco, braços e pernas. Aprender a usar os músculos profundos do corpo para equilíbrio ou apoio na iniciação do movimento, assim como saber ativar a função dos músculos antigravitacionais, responsáveis pela manutenção da pulsação vertical, são, portanto, práticas importantes para se revitalizar a organização postural, permitindo o encontro de maior elasticidade de adaptação e fluência nos processos de receber e dar.

Como busco nos referenciais teóricos ferramentas que me remetam às origens, considero interessantes as reflexões de Godard (2002) sobre gestão do peso nas práticas em que abordo a relação entre postura, peso e gravidade. Segundo ele, Laban e outros, anterior ao movimento intencional ou desejo de mover-se, existe uma carga de qualidades e pulsões que tempera o gesto corporal, imprimindo nele um pré-

projeto expressivo. Esse “pré-movimento” (GODARD, 2002, p. 13), é a tela de fundo tônico-gravitacional do sujeito, que se constrói com base na maneira particular com que cada um ativa suas musculaturas antigravitacionais para responder à ação da gravidade. O pré-movimento provoca variações na sustentação da tridimensionalidade do corpo, interferindo na iniciação e no sequenciamento da mobilidade. Cria uma “musicalidade postural” (GODARD, 2002, p. 15), pessoal, um ruído próprio organizacional de resistências internas ao desequilíbrio e ao suporte à transferência de peso.

A consciência dessa expressividade sutil permite-nos aferir que a forma como se distribui e carrega o peso do corpo em relação ao seu centro de gravidade é uma organização primária que antecede cada nova percepção. Em um trabalho de reeducação do movimento, o pré-movimento reafirma a união do aparelho psíquico, dos afetos e da emoção com a cinética do movimento, elucidando a importância de uma inclusão holística do sujeito na ampliação de sua conectividade.

3. Princípios de Funcionamento

Este conjunto maior de princípios engloba a experiência efetiva do movimento, pois se refere a um conhecimento funcional básico que coordena e auxilia a condução do evento cinético. Inclui-se aqui a Transferência de Peso e as Funções de Mobilidade, as etapas da Frase de Movimento, a Intenção Espacial e o Estímulo Expressivo, além do Fator Rotacional. Todos esses princípios são preceitos que enfocam mais diretamente o funcionamento motor e, portanto, facilitam a compreensão de como o corpo se coloca em movimento e como podemos mantê-lo em trânsito com eficiência, modulando gradualmente suas estruturas e tecidos para responder com integridade às diversas demandas expressivas que nos impulsionam.

3.1 A transferência de Peso e as Funções Básicas de Mobilidade

Já comentamos sobre a relação da gravidade com o movimento, importante lei da natureza que atrai pessoas e substâncias para o centro da terra. Sua força, para dentro e para baixo, cria uma tensão espiralada que nos liga ao solo, manifestando também sua intensidade na essência torcida que organiza a forma dos corpos, orgânicos e inorgânicos – nas espirais dos ossos e músculos, na concha dos caramujos, na abertura das pétalas da rosa (HARTLEY, 1995, p. 64-65). No entanto, diferentemente dos materiais inorgânicos, que sedem continuamente à lei da gravidade, o ser humano e as espécies do mundo orgânico são capazes de se relacionar com uma força contrária, antigravitacional, que produz um movimento para cima com qualidade de leveza. “Este movimento também é espiralado, uma vez que a tendência de crescer em direção ao coração da esfera (terrestre) ainda está presente” (idem, ibidem). A mobilidade independente do indivíduo surge do jogo dinâmico entre essas duas forças: gravidade e leveza.

O princípio de transferência de peso relaciona-se diretamente com a negociação ativa do peso do corpo com essas mesmas forças; um movimento que cria ajustes constantes para manutenção do equilíbrio nas mudanças de apoio e deslocamentos no espaço. A transferência de peso é o que nos faz vencer a atração da Terra, que, se atuando sozinha, nos levaria à experiência de total abandono e passividade. É um adendo necessário a mudanças de nível e deve ser conquistada, como sugerido nos Fundamentos, pela relação harmoniosa entre os suportes do centro e as alavancas dos membros. “Para sentir-se centrado e enraizado ao locomover-se, você necessita transportar-se a partir do seu centro de peso” (HACKNEY, 1998, p. 121).

Apesar de existirem muitos centros que podemos acionar para nos movimentar, Bartenieff enfatiza duas áreas no torso que auxiliam o trânsito fluido e equilibrado do peso do corpo. O centro de gravidade, dentro da região pélvica, localizado na frente do

nosso osso sagrado, o sacro, é o mais importante para adaptar o corpo às tensões do espaço e da Terra. Dar vida ao centro de gravidade, baixo abdome, lombar e assoalho pélvico, permite ao movimento descer para as pernas e pés mais livremente, conectando a energia do corpo ao solo. O centro de leveza realça nossa conexão com o espaço, auxiliando a sensação de ascendência, contrária à gravidade, e liberando a unidade superior do corpo – tórax, braços e cabeça – para trocarem com o ambiente externo.

Tanto os seis fundamentos como as sequências de movimentos propostas por Bartenieff (1980, p. 252-59), no apêndice de seu livro, são desenhados para refinar os processos de transferência de peso e mudança de nível, por meio da progressão, da posição deitada à sentada, aos quatro apoios (quadrupedal) para a posição de joelhos, em pé e até o movimento da caminhada. O foco é ampliar a flexibilidade das grandes juntas (coxofemoral e úmero-escapular), estimular o suporte do centro e recuperar a integração da unidade superior e inferior do corpo. Tecida essa base, tanto a aventura de subir e descer de um centro para outro – trocando apoios na busca das mais variadas direções do espaço – quanto mobilizar o corpo em um jogo de peso e impulso, queda e recuperação são opções mais complexas que se tornam disponíveis para o investigador criativo.

Esse jogo de contínua transferência de peso pode ser observado como uma metamorfose vibracional do sistema perceptivo-motor, uma mobilidade tônico-cinética dos tecidos que se transformam como argila, dando ao corpo plasticidade e prontidão para a mudança. Se olharmos pela perspectiva do trabalho de Cohen⁷⁴, essa transitoriedade – de textura, densidade, intenção e apoios – pode ser relacionada à habilidade de fluir entre as Funções Básicas de Mobilidade, quais sejam: ceder, empurrar, estender e puxar – processos cinéticos que também estão atrelados à

⁷⁴ Ver capítulo: “Perciving in Action, the developmental process underlying perceptual-motor integration” (COHEN, 1993, p. 98-113), e/ou “The spiral of growth: moving on land” (HARTLEY, 1995, p. 69-72).

descoberta da força de gravidade e leveza, uma vez que organizam o uso das partes do corpo em relação à superfície e ao entorno.

Essas funções podem também ser nomeadas esquemas básicos de mobilidade, ou “modos de acesso” (WOODRUFF, [200-], p. 115), uma vez que desenvolvem distintas maneiras de se realizar o movimento e trazem diferentes resultados de encadeamento. Esse material pode ser considerado a contribuição específica de Cohen à leitura dos Padrões Neurocinesiológicos de Conectividade. São princípios funcionais que esclarecem o processo, ou seja, descrevem como ocorre a incorporação desses padrões, por meio dos eventos de rolar, arrastar-se, engatinhar.

Assim, **Ceder** é um esquema perceptivo-motor que gera um aspecto de vínculo com o suporte do ambiente. Parte da não resistência, da entrega, da construção de uma intimidade com a nossa base primeira de sustentação, a Terra e a gravidade. Pela sensação do peso, da experiência de deixar o corpo espalhar-se e afundar no chão, é possível a descoberta do contato, uma presença incorporada da relação do ser humano com o ambiente, que poderá então se transformar em transferência de peso ao encontrar e usar diferentes apoios para subir do chão. Nesse sentido, assemelha-se ao princípio de aterramento.

A função de **Empurrar** ou pressionar contra a atuação da gravidade traz a experiência de separação sujeito-meio. É um processo cinético orientado para a atenção interior, que permite a descoberta da força interior e poder físico pessoal para afastar-se da Terra, do outro, dos contextos, estabelecendo espaço próprio de cada um. A sensação de compressão momentânea provocada no corpo, pela ação do seu peso no encontro com uma superfície de resistência, caracteriza esse esquema, gerando a aproximação dos ossos uns contra os outros, maior tonicidade muscular e densidade dos tecidos, “[...] estimulando conhecimento proprioceptivo das estruturas e solidez do ser (corpóreo)” (HACKNEY, 1998, p. 90).

O sentido de individualidade e presença cresce dessa vivência de compressão, que subjetivamente se relaciona com a ideia de pressionar para tomar um posicionamento, estimulando a percepção de **quem sou eu**, como sujeito possuidor de um potencial autônomo e determinador de interferências. A função de empurrar conecta membros ao centro e reverbera internamente no organismo, definindo, ao mesmo tempo, os limites físicos do corpo, ou a forma corporal contida pela pele, e trazendo consciência da possibilidade de relações ativas e independentes com o ambiente.

Já **Estender** ou lançar-se, mover-se para além do individual, propõe um objetivo que se orienta para um foco externo, expandindo as possibilidades do sujeito de se relacionar com o espaço. A cinética desse processo gera a sensação de espaço também dentro do corpo, ao abrir suas estruturas com clareza e direção e coordenar articulações e tecidos em expansão, criando uma qualidade interna de leveza. A função de estender-se, juntamente com a de **puxar-se** para uma nova posição no espaço, torna possível fazer escolhas de **para onde ir**, consumando o processo de individualização com o acréscimo do aspecto de conquista do ambiente e realização no mundo.

Em uma visão desenvolvimentista, mesmo considerando-se a sua não linearidade, uma sequência eficiente de procedimentos evidencia-se: as funções de ceder e empurrar sublinham ou apoiam os esquemas de estender e puxar. Se não há uma ligação entre esses processos mobilizadores, a continuidade do movimento de dentro para fora, ou vice-versa, será prejudicada. Como veremos no item a seguir, independentemente da parte do corpo em que um movimento se inicie, boa projeção no espaço e transferência de peso dependem de um bom alicerce. Vianna (1990) comenta de forma poética tais aspectos:

De uma relação de contato íntimo com o solo surge a resistência. À medida que eu empurro o chão abro espaço para as minhas projeções internas, individuais. A expansão desta resistência me leva à projeção para o exterior (p. 94).

A cada novo passo que damos em uma simples ação de caminhada, a natureza integrada dessas funções cinéticas reafirma-se: cedemos o peso do corpo na perna de apoio e experimentamos o suporte da Terra. Empurramos o chão contra esse contato com o solo e estendemos a perna oposta em direção a um novo espaço à nossa frente. Para finalizar a transferência de peso, puxamos o corpo para essa nova posição, um novo local de estabilidade, por meio do qual reiniciaremos esse ciclo poético de mudança contínua e relação entre as funções de mobilidade.

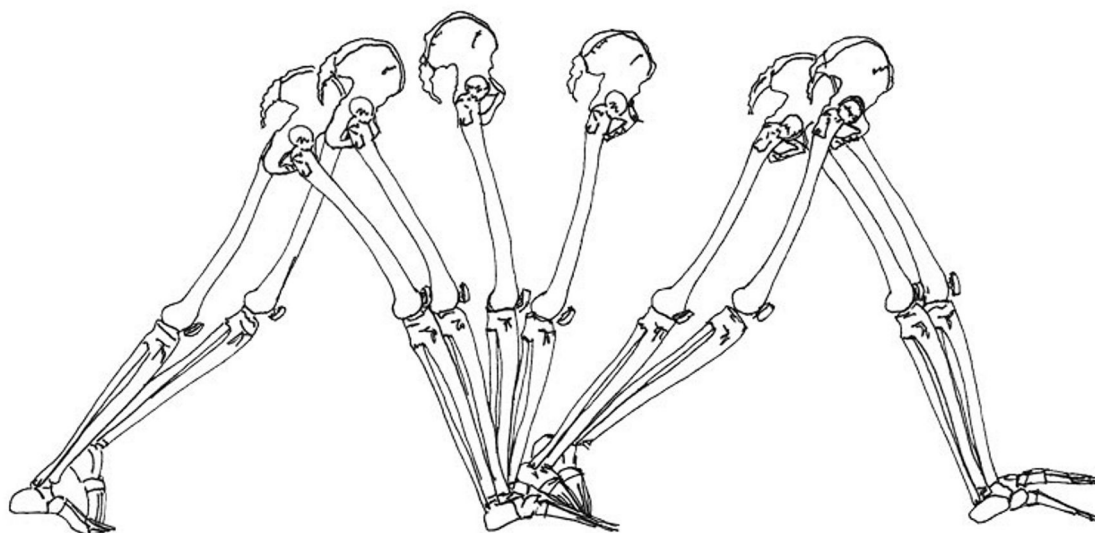


Figura 4 - A transferência de peso e o processo de ceder/empurrar, estender/puxar, na caminhada

3.2 A Frase Movimento – Preparação, Iniciação e Sequenciamento

“Movimento é um processo que acontece em frases, direcionadas a um objetivo e/ou a um próximo movimento” (WOODRUFF, [200-], p. 195). Uma frase é uma unidade de movimento que, de alguma forma, contém em si um sentido inteiro. Como vimos anteriormente, um único passo pode ser analisado como uma frase micro, se olharmos para os detalhes de suas fases motoras, ou uma caminhada pode ser observada como uma frase macro, construída com começo, meio e fim. O Sistema Laban/Bartenieff considera o estilo próprio, que cada sujeito tem de organizar suas frases de movimento, uma forte marca expressiva pessoal, em termos do uso de elementos das categorias CORPO, ESPAÇO, ESFORÇO e FORMA. Porém, para que uma frase se processe de forma conectada, independentemente dos elementos ou dinâmicas nela ressaltados, cada uma de suas etapas básicas – preparação, iniciação e sequência de movimento – precisa induzir eficiência à próxima, pois o desenrolar de uma fase determina o curso da outra.

A fase de Preparação abrange a incorporação e o uso consciente de todos os conceitos descritos nos Princípios de Apoio, ou seja: percepção da relação com a gravidade (ceder e enraizar), afinação com o ritmo da respiração, esvaziamento do tronco, ativação do suporte interno e organização das estruturas do centro para estabilizar a ação. Essa etapa envolve igualmente um momento interno de definição de intenções expressivas, ou seja, a escolha do caráter qualitativo que assumirá a ação principal. No trabalho com os Fundamentos, a preparação refere-se, portanto, a esse momento quase invisível, anterior à ação, de organização do corpo e da mente para a realização de um projeto motor. É uma etapa de planejamento, de tornar-se claro, disponível e integrado, antes de começar o movimento.

Dando prosseguimento, a etapa de Iniciação enfoca como e em que parte do corpo um movimento será acionado. Refere-se ao impulso refinado e localizado que

dará partida ao processo cinético e determinará, por consequência, o caminho que o movimento vai desenvolver. Por exemplo: podemos iniciar o movimento pela cabeça ou pelo sacro para transferir o peso corporal da posição sentada para a posição em pé. Quando executada de forma clara, a iniciação pode engatilhar eficientemente a ação, despertando cadeias de conexão. Por outro lado, uma iniciação confusa, indefinida prejudica a continuidade da frase, enfraquecendo toda uma trama de eventos que será ativada para atingir um objetivo. Sendo assim, uma “[...] iniciação precisa é essencial para melhorar o desempenho e prevenir lesões” (MEYERS, 1980, p. 5).

Na reeducação do movimento, observar o local de iniciação pode facilitar o acesso a problemas de padronização cinética. “A diferença entre um cotovelo ou um pulso liderando um movimento é muito importante, pois em cada caso um grupo diferente de músculos será chamado para o jogo” (BARTENIEFF, 1962 apud WOODRUFF, [200-], p. 197-198). E, ainda, diferentes estados mentais e sentimentos emergem do local onde iniciamos o movimento, uma vez que partes do corpo, estruturas e tecidos, refletem sentidos diversos.

O Sistema Laban/Bartenieff sugere três áreas para abordarmos a origem do impulso motor, de onde parte a ação principal de movimento: iniciação central, quando emerge de locais no tronco; medial, iniciação pelos meio-membros, região dos cotovelos e joelhos; e iniciação distal, começando nas partes periféricas, cabeça e cóccix, pés e mãos. Para apurarmos nossa habilidade de iniciação, precisamos desenvolver nosso foco de atenção a lugares específicos, o que pode ser facilitado, nos Fundamentos, pelo toque, visualização ou outras formas de internalização perceptiva.

A fase de Sequenciamento inclui a continuação do processo induzido pela iniciação e pelo engate da ação principal. Refere-se à experiência da energia motora em movimento, como ela passa através dos músculos, tecidos e ossos, viajando pelo corpo para completar a ação. A progressão de movimento seguirá o padrão de conectividade pré-definido pelas fases anteriores, realizando o plano anteriormente

projetado. É nesse momento da frase de movimento que podemos falar da construção de relações cinéticas eficientes entre partes do corpo. “Sequenciar através de cadeias cinéticas é mais importante do que o uso de força muscular, na produção de movimento coordenado” (HACKNEY, 1998, p. 47). Tensões estáticas interferem no sequenciamento, levando as estruturas do corpo a agirem em blocos e interferindo na circulação gradual da cinética do movimento. Nessa fase de continuação, reafirmando o apresentado no tema ação/recuperação, a dinâmica expressiva proposta no sequenciamento da frase, apesar de também já pré-modulada, sofrerá mudanças em suas qualidades, no sentido de acomodar uma breve recuperação das características utilizadas na ação principal, revitalizando assim o movimento durante o seu próprio transitar.

Como base para análise, são considerados três tipos de sequenciamento no Sistema Laban/Bartenieff: simultâneo, sucessivo e sequencial. O primeiro refere-se à mobilização de mais de uma parte do corpo ao mesmo tempo – ex.: cotovelo direito e quadril respondem simultaneamente à ativação do centro. O segundo, sucessivo, considera a transmissão de movimento passando de uma parte do corpo para a parte adjacente, como é o caso de uma frase que transita do ombro para o cotovelo, punho e mão. O terceiro tipo de sequenciamento, o sequencial, assemelha-se a uma frase composta de movimentos que viajam pelo corpo por partes não adjacentes, ativando, por exemplo, o pé esquerdo, a lombar, o ombro direito e a cabeça.

Os Fundamentos de Bartenieff enfatizam que a habilidade de ler o caminho trilhado pelo movimento, pelas etapas da frase, é considerada uma ferramenta poderosa de reeducação, pois a coordenação dos processos de preparação, iniciação e sequenciamento revelam importantes informações sobre como o corpo está construindo funcionamento e conexões por uma variedade de experiências relacionadas (HACKNEY, 1996, p. 355). A frase reflete uma visão global do movimento, muitas vezes escondida em treinamentos físicos baseados em exercícios para ações

musculares isoladas. Valoriza a natureza multifacetada do movimento e reconhece o contexto pessoal do sujeito que sempre opera na ação.

3.3 Suporte Expressivo: Intenção Espacial, Intenção do Esforço e da Forma

Já vimos que – na conquista de completude no fluxo percepção/ação – função e expressão estão intimamente ligadas. Bartenieff (1980) aponta a necessidade de se ter clareza intencional em relação aos elementos que criam relações dinâmicas ou expressivas com o meio, uma vez que tais elementos também são vias de acesso para se despertar conexões neurocinesiológicas. Bartenieff valeu-se dos estudos de Laban, sua visão artística e científica, para trabalhar a Intenção, trazendo as outras categorias do Sistema Laban/Bartenieff como suporte e estímulo para a construção orgânica de conectividade.

Segundo ela (BARTENIEFF, 1977), “[...] conhecimento apenas anatômico não proporciona uma descrição completa da experiência do movimento, omitindo, por exemplo, conexões sensório-motoras e a integração completa de padrões” (p. 31). O trabalho com as categorias ESPAÇO, ESFORÇO E FORMA é indispensável para se vincular mobilidade da estrutura corporal a projeto expressivo, pois existe uma afinidade direta entre a maneira como organizamos a topografia do corpo e o nosso uso do espaço, nossa escolha de qualidades ou modulações expressivas da forma corporal. Em outras palavras, o fator intenção, além de se referir à motivação única de cada indivíduo para a ação, é um tipo de foco expressivo que atua também como elemento facilitador do desenrolar da frase de movimento.

Por considerar a interação com o espaço uma ideia central nos Fundamentos Corporais do Movimento, o princípio da Intenção Espacial é um importante legado de Bartenieff. Além do vínculo com as teorias sobre o espaço de Laban, a noção de Intenção Espacial correlaciona-se também com a nova visão da Física, que sugere que o

espaço não é absoluto, algo fora e separado, mas sim um mar de energia com o qual nós nos relacionamos (WOODRUFF, [200-], p. 212). Imaginar o percurso que as partes do corpo vão seguir no espaço cria um propósito externo claro, abre caminhos internos no corpo que organizam padrões de resposta motora, direcionando a energia cinética para preencher a intenção desejada. Ou seja, “[...] a imaginação e o poder do espaço dão vida aos músculos, transmite o intento de mover as partes do esqueleto” (LABAN apud BARTENIEFF, 1980, p. 229), permitindo ao corpo, inversamente, realçar em seus largos padrões tronco-membros a presença invisível da arquitetura espacial.

Assim como a Terra, o espaço, como ambiente vivo, sustenta a ação. Oferece um apoio externo ao corpo que, quando estimulado intencionalmente, conduz a maior eficiência motora. O princípio da Intenção Espacial organiza um lugar para onde o movimento possa ir e favorece a penetração do corpo, em direções variadas, no volume do espaço que o circunda. Em dança, o espaço é nosso parceiro incondicional. Desenvolvemos continuamente uma relação com suas forças, criando dinâmicas variadas na interação com suas tensões e contratensões.

As dinâmicas do espaço, com sua maravilhosa dança de tensões e descargas (de energia), é um apoio fértil onde o movimento floresce. O movimento é a vida do espaço. Espaço morto não existe, pois não há espaço sem movimento nem movimento sem espaço (LABAN apud BARTENIEFF, 1980, p. 101, tradução minha).

O método de Bartenieff também aborda a Intenção do Esforço e a Intenção da Forma, como estímulos expressivos que auxiliam operações motoras. Ambos envolvem a consciência da natureza da atitude interna de quem se move, no sentido de influenciar intencionalmente o projeto desejado de movimento. Visando ao encadeamento eficiente da tríade estrutura-funcionamento-expressão, a Intenção de Esforço aciona, no corpo, dinâmicas qualitativas. Estimula clareza do universo emocional, dos sentimentos internos, e ativa atitudes expressivas – por exemplo,

variações de peso, fluência, velocidade e foco – específicas para alcançar conectividade. Da mesma maneira, desenvolver uma intenção em relação à forma corporal, baseado em um conhecimento sobre as sensações, pensamentos e sentimentos que elas despertam – por exemplo, forma alongada, redonda, diretiva ou fluida – facilita a escolha de como conduzir o processo de modelagem do corpo, de acordo com o propósito desejado na interação com o ambiente interno ou externo ao corpo.

O Princípio da Intenção é um forte aliado dos processos criativos, já que estimula, em última instância, focar claramente nas características que se almeja imprimir no evento do movimento. Nesta pesquisa, para uma compreensão mais ampla da prática de formação e criação, os conteúdos das categorias ESPAÇO, ESFORÇO e FORMA serão brevemente apresentados no tópico final deste capítulo – Laban/Bartenieff: uma experiência corporal versátil.

3.4 Fator Rotacional

Pensando na projeção do corpo no espaço ao seu redor, é possível dizer que a função de flexão-extensão, predominante no início do desenvolvimento neuro-motor, caracteriza uma tendência espacial unidimensional; a adução-abdução assinala uma projeção bidimensional; e a rotação, interna e externa, é uma função que possibilita lidar com as três dimensões do espaço. Em uma progressão desenvolvimentista, mover-se tridimensionalmente acrescenta ao corpo a capacidade de produzir desenhos espaciais mais complexos, horizontais e diagonais, proporcionando um sentido de volume e amplitude ao movimento, só atingido em estágios neurocinéticos mais avançados.

É o movimento tridimensional que oferece o mais inclusivo uso da cinesfera, a mais larga gama de possibilidade de formas e, portanto, o mais amplo espectro funcional e expressivo de máxima mobilidade (BARTENIEFF, 1980, p. 32, tradução minha).

O componente rotacional, de refinada conformação ósseo-muscular, além de ampliar a relação com o espaço, amacia e arredonda o caminho do movimento, acomodando transições graduais na estrutura anatômica. Essa graduação de ajustes sutis possibilita melhor adaptação do corpo como um todo em mudanças posturais, e maior detalhamento expressivo, velocidade e força em movimentos de extensão (BARTENIEFF, 1977, p. 15-16). O elemento rotacional é crucial para a mobilidade ampla das juntas proximais – escapulaumeral e coxofemoral, que ligam membros ao tronco. A configuração esférica dessas articulações, do tipo bola e cavidade, permite um funcionamento flexível, rico em movimentos transversais, curvos e expansivos, em todas as direções do espaço.

Nos fundamentos, a rotação da coluna também é primordial, uma vez que oferece apoio central para a criação de formas espiraladas, giros e torções, implicando no uso das estruturas e músculos profundos na execução dessas cinéticas. Do mesmo modo, a capacidade rotacional da coluna e das grandes juntas é o que sublinha o movimento total de rotação do corpo ao redor de seus eixos – como ocorre, por exemplo, no movimento da estrela ou no *flip* sagital. E, ainda, a mobilidade delicada das mãos, nas suas mais diversas atividades, também depende deste princípio, o fator de rotação conjugado a outras funções de movimento. O método de Bartenieff propõe a recuperação desse potencial rotacional, muitas vezes perdido pela vida sedentária.

4. Os Fundamentos e os Padrões Neurocinesiológicos de Conectividade

Conforme apresentamos no item Percepção/Ação, o processo de Desenvolvimento Neurocinesiológico (DNC) estabelece, no corpo, padrões básicos de movimento que, surgidos de uma experiência perceptiva global, organizam um relacionamento funcional entre suas partes – relações cinéticas entre o centro e as extremidades (Padrão de Radiação do Umbigo), entre a cabeça e o cóccix (Padrão da Coluna), a unidade inferior e a unidade superior do corpo (Padrão Homólogo), as metades direita e esquerda (Padrão Homolateral), e as relações diagonais ou cruzadas (Padrão Contralateral). Inscritos na nossa herança genética, esses padrões são caminhos musculares que se tornam habituais, estabelecendo cadeias cinéticas automáticas de apoio para a mobilidade. A ativação dessas conexões permite que o movimento viaje de maneira fluida pela arquitetura corporal interna, funcionando como um suporte no qual se alicerçam nossos processos de diferenciação, refinamento e expressividade.

Isto é, os padrões proporcionam uma rede neuromuscular de natureza intrínseca, que se abre pelo estímulo do meio, tecida para a conquista de conectividade na execução de frases encadeadas de movimento. Quando essas conexões ou cadeias cinéticas não podem ser acessadas, relações compensatórias, menos eficientes e mais problemáticas, formam-se nos nossos aparatos perceptivos e motores. No entanto, independentemente do resultado adquirido, o processo inconsciente de padronização, comum a todos os seres humanos, sempre acontecerá pelo desenvolvimento e crescimento do indivíduo. Fisiologicamente, os padrões neurocinesiológicos básicos envolvem o engate dos músculos mais profundos do corpo, próprios para a função de sustentação, ativados, em geral, em inter-relação com os membros. Um trabalho que visa restabelecer essas funções de apoio e carregá-las para o espaço terá de penetrar

na intimidade do corpo, trabalhar bloqueios e inibições, e desfazer tensões, trazendo consciência ao processo corporal de funcionamento e expressão.

Essa estrutura de padronização, que somos instrumentalizados a preencher, acontece em camadas, progredindo em movimento espiralado, em que cada novo padrão recupera e acrescenta a etapa anterior. Cada padrão é em si uma nova vivência incorporada, um estágio único e fundamental de interação com o contexto. Apesar de caminharem para maior complexidade, nenhum padrão é mais importante que o outro. É a sequência ou caminho por todos os padrões que encaminha a mensagem. Pensando artisticamente, a descoberta da possibilidade de transitar por essa rede básica de conexões, movidas por diferentes necessidades ou intenções, é o que leva o artista da dança ao estágio de funcionamento integrado.

Os estudos realizados por Bartenieff, sobre o Desenvolvimento Neurocinesiológico⁷⁵, aparecem em seu trabalho como uma importante fonte para se compreender a moldura perceptivo/motora que sublinha a experiência de conectividade.

As anotações de Bartenieff e aquela de seus alunos mostram que muita exploração prática sobre locomoção e seu desenvolvimento (neurocinesiológico) foi feita nos anos setenta, apesar da teoria não ter sido formalmente apresentada. Estes experimentos incluíram os estágios de supinação, pronação; rolamentos com os padrões de “empurrar e estender”; sequências para a posição sentada; a mobilidade quadrupedal em muitas variações; e o movimento bípede, incluindo levantar, andar, correr e saltar (PENFIELD, 1974; LAMB, 1979 apud WOODRUFF, [200-], p. 121, tradução minha).

⁷⁵ Bartenieff observou o desenvolvimento de padrões do movimento em crianças com a psiquiatra infantil Judith Kestenberg na década de 1950 (WOODRUFF, [200-], p. 97), a fim de se especializar no papel dos movimentos primários para o trabalho de reabilitação. Também alguns de seus escritos não publicados, como “The Neurophysiological Component of Body Movement”, Cap. 21, apresenta uma discussão sobre os reflexos e suas funções, unidos à progressão desenvolvimentista do movimento (HACKNEY, 1998, p. 18).

Bartenieff viu os Padrões como matrizes que possibilitam reconhecimento de como o corpo é desenhado para mover-se, em relação às suas partes, à gravidade e ao espaço. Sua preocupação em destrinchar a organização das cadeias cinéticas a levou a conclusões que se expressam claramente nos princípios de seu método, nos exercícios, propostos por ela, conhecidos como preparatórios, e nos seis fundamentos básicos do movimento, já brevemente introduzidos. Seu propósito concentrou-se em fortalecer funções e relações integradoras, que preparassem novamente o corpo para a vivência cinética dos padrões. Como já vem sendo exposto, seu trabalho vai enfatizar o uso do assoalho pélvico, a tridimensionalidade das grande-juntas, a organização tronco/membros, a intenção espacial e a relação versátil com o ambiente.

Apesar de o material de Bartenieff não ter sido proposto diretamente vinculado ao DNC, os Fundamentos do Movimento organizam-se em clara progressão do chão para a posição em pé do adulto e, portanto, vem sendo recentemente apresentados, por educadores somáticos e analistas do movimento, em associação à teoria delineada por Bonnie Bainbridge Cohen nessa área (HACKNEY, 1996, p. 352). Reconhece-se que, iluminados pelo olhar da progressão desenvolvimentista elucidada por Cohen, aluna e contemporânea de Bartenieff, os Fundamentos ganham ainda mais forma e coesão.

Ciente do valor dessa parceria, pretendo, neste item, trazer uma visão dos Fundamentos integrada a referências do DNC. No meu trabalho artístico e pedagógico, considero as matrizes básicas de estruturação do movimento material essencial para o conhecimento corporal, a experiência de fusão do âmbito involuntário e voluntário do movimento, e, conseqüentemente, a construção de habilidades técnico-criativas indispensáveis àquele que dança.

O conteúdo que segue aporta detalhes mais precisos da metodologia Bartenieff sobre a reeducação do movimento. Como sugere Hackney (1998, p. 8), apesar de possuir amplo conhecimento anatômico e fisiológico do corpo, Bartenieff preferia não discutir cadeias cinéticas em termos musculares. Usava seu conhecimento para a ação,

orientações anatômicas para a expressividade. Referia-se a marcas corporais ósseas, tocava o corpo criando relações vivas entre partes, estimulava interações com o espaço, facilitando perceptibilidade da participação das estruturas orgânicas na vivência do movimento. A terminologia utilizada reflete a progressão dos Fundamentos, acrescida de um paralelo com a nomenclatura proposta por Cohen (apresentada entre parênteses). Também são expostos os símbolos que representam essas conexões, provenientes do Sistema de Notação Laban/Bartenieff.

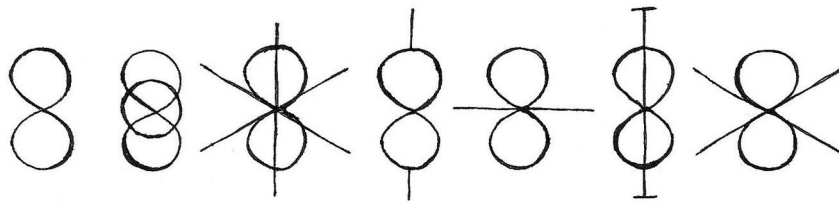


Figura 5 - Sequência de símbolos da progressão dos Fundamentos

4.1 Corpo como um Todo 8

O corpo é um instrumento altamente orquestrado⁷⁶, que age e reage em conjunto. Uma mudança em qualquer de suas partes – um músculo ou pulso de um fluxo – transforma a configuração global, da mesma forma como se reorganizam as peças de um caleidoscópio. O processo de conscientização do movimento começa com a percepção desse todo corporal, o padrão do organismo existindo inteiro e interconectado. Reconhecer essa unidade envolve afinar-se com um estado de simplicidade, ou seja, aprender a estar presente corporalmente; aproximar-se do corpo pelo estímulo da pele; entregar-se à escuta do território do corpo; aguçar os sentidos e

⁷⁶ Bartenieff sugere essa imagem em seu manuscrito "The art of movement as a Key to Perception", (1979, p. 639), para falar tanto sobre a singularidade quanto para a complexidade do corpo vivo.

a propriocepção, com o intuito de valorizar nuances de sensações e ritmos internos/externos. Um exercício tranquilo que nos inicia no caminho de desvendar por que o corpo tem determinados desenhos, acomoda-se em posições, dialoga pela pressão, distâncias, direções e formas; responde com prontidão ao que o atinge.

O conhecimento do todo evolui, a partir daí, para um contato mais detalhado consigo mesmo, a descoberta e o aprimoramento do movimento das estruturas do corpo, seus tecidos e partes independentes. Nessa fase, respira-se profundamente em direção a uma harmonia interna; massageiam-se os músculos e equilibra-se o tônus corporal para se achar o alicerce ósseo; exploram-se percursos cinéticos e intenções expressivas diversas. Realizada a longa e complexa investigação de elementos e padrões específicos de movimento, retorna-se, em progressão espiral, para um novo momento de integração do todo – um momento de recuperação do universal, pela maturação de relações que incluirão, então, as várias camadas incorporadas de movimento: as células, os sistemas, o uso de diferentes tipos de coordenação, espacialidades e qualidades expressivas. Um ciclo de conhecimento minucioso do corpo se completa: do todo para as partes e das partes para o todo.

Quando nos propomos a vivenciar essa aventura de reprodronização, seja para a criação ou reabilitação do movimento, devemos lembrar que, na construção do todo, existem sempre vários acontecimentos atuando ao mesmo tempo. Mesmo que tenhamos um foco particular para acessar, quanto ao evento do movimento, não devemos olhá-lo de forma isolada, mas como parte de uma cadeia de inter-relações (HACKNEY, 1998, p. 44). A compreensão de que há múltiplas possibilidades dentro do todo oferece ao artista-educador um leque de opções para individualizar o processo de transformação funcional ou expressiva daquele com quem trabalha, atuando de acordo com as necessidades mais eminentes.

4.2 Respiração Tridimensional (Respiração Celular)



Movement rides on the flow of breath.

Bartenieff

Uma vez que a respiração é a função primeira que molda e modula o espaço interno, todos os aspectos do movimento são influenciados pela natureza pulsional e fluida desse processo. Portanto, antes de se fazer conexões ou se iniciar efetivamente a repadronização do movimento, é necessário expandir a consciência sobre esta experiência, a fim de garantir a disponibilidade e a adaptação do corpo a diferentes demandas.

Apurar a atenção ao processo de respiração facilita o reconhecimento do padrão próprio de cada um de inflar e desinflar o espaço do corpo. Apesar de adaptarmos a profundidade e o ritmo da respiração de acordo com cada atividade que realizamos, seja ela uma ação de alta exerceção ou de relaxamento, cada um de nós possui uma determinada maleabilidade espacial interna que nos caracteriza. Esse movimento de encher e esvaziar, particular de cada sujeito, é regulador de transições tônicas básicas na musculatura, pois cria maior ou menor pressão em determinadas partes do corpo, definindo a condição inicial do espaço interno que teremos para a mobilidade. Segundo Vianna (1990), o bloqueio do ritmo da respiração contribui para a criação de couraças no corpo – “[...] pessoas de corpo inexpressivo estão privadas de oxigenação” (p. 71).

Dando continuidade ao que já foi dito no item Suporte da Respiração, Bartenieff enfatiza o caráter tridimensional da respiração, ressaltando sua importância para a percepção do volume interno do corpo. Propõe que se experiencie o moldar do espaço interno em cada uma das três dimensões, estimulando o contato com mudanças sutis da forma. Pelo exercício da respiração, alongando e encurtando na vertical, alargando e estreitando na horizontal, inchando e esvaziando na sagital, pode-se chegar a

diversificar a experiência de tridimensionalidade nas áreas centrais do corpo, facilitando o reconhecimento de alterações que possam ocorrer em suas cavidades – cabeça, tórax, abdome, pélvis. Pela percepção do volume das áreas centrais do corpo e da inter-relação entre seus conteúdos, pode-se expandir a consciência para mudanças gradativas que ocorrem também nos membros inferiores e superiores, estimuladas por esse ciclo de troca tridimensional. Pouco a pouco, essa vivência pode ser conduzida para um mergulho na respiração holográfica de cada uma das células do organismo.

A Respiração Celular transporta a atenção do sujeito aos processos de troca que ocorrem entre os sistemas e tecidos do corpo, permitindo-o penetrar em um movimento mínimo de expansão e recolhimento, que reflete em microcosmo o ritmo pulsante da vida. As células são nossas estruturas básicas de movimento, consciência e inteligência (COHEN, 1993; HARTLEY, 1995). Elas guardam o registro dos estágios embrionários de desenvolvimento, espelhando em sua constituição simples a organização macro do corpo como um todo: a célula forma-se pela pele ou membrana externa, fronteira móvel; uma região mais líquida e versátil, o citoplasma, conteúdo aquoso com potência de plasticidade; e o núcleo, centro vital que sustenta processos de individualidade. Focar na respiração celular facilita a circulação, tanto dos fluidos internos quanto da energia neuro-motora. A respiração celular reequilibra as funções orgânicas e a tonicidade no espaço interno do corpo, seja pela liberação de energias aprisionadas ou pela habitação de regiões com falta de presença cinética, oxigênio ou alimento. Estimula, ainda, um estado simples de ser, sutil, contínuo e global que, em um processo de criação, pode ser relacionado com um estado de concentração, esvaziamento e gestação do ato de criação.

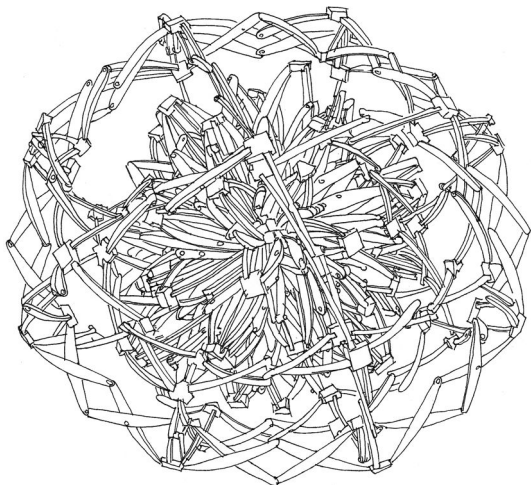


Figura 6 - Imagem que sugere a célula do corpo como unidade de respiração tridimensional

A respiração tridimensional e a respiração celular são aliadas dos processos de mudanças e integração, pois organizam o corpo inteiro com amplitude e fluência. Liberam tensões que abrem espaços para troca ou conexão entre os tecidos, possibilitando assim que algo de novo se processe neurocinesiologicamente. Para se acordar a consciência de ambos os tipos de respiração, o trabalho com o toque, perceptivo e sensível, pode facilitar no despertar da vitalidade e do potencial funcional desse fenômeno. Pai de todos os sentidos, o toque, quando proporcionado com foco e intenção claros, convida e acolhe o sujeito em um processo de entrega e descoberta.

4.3 Conexão Centro/Extremidade (Radiação do Umbigo)



Ainda bastante simples, este pode ser considerado o primeiro movimento de relação entre partes do corpo. Padroniza uma irradiação cinética que inicialmente nasce no centro primitivo do corpo, o umbigo, e se espalha para toda a sua superfície. Do núcleo para a membrana do entorno, a pele. Aos poucos, essa irradiação torna-se consciente como uma frase de liberação e contenção do fluxo motor, que

gradualmente vai delineando caminhos específicos de extensão e flexão das estruturas do corpo, criando um percurso que une o centro às extremidades.

A Radiação do Umbigo (HARTLEY, 1995, p. 26-36) refere-se a um pulsar com simetria radial e um centro de controle no meio do corpo. Um padrão que relembra o momento confortável no útero da mãe, quando o bebê, conectado pelo cordão umbilical, recebia suporte para a vida diretamente no centro do corpo e o desenvolvimento organizava-se ao redor desse cerne natural e fértil de apoio. Já explorado nesse ambiente interno, esse padrão, no movimento adulto, proporciona sentido de facilidade, inteireza e satisfação no mover-se.

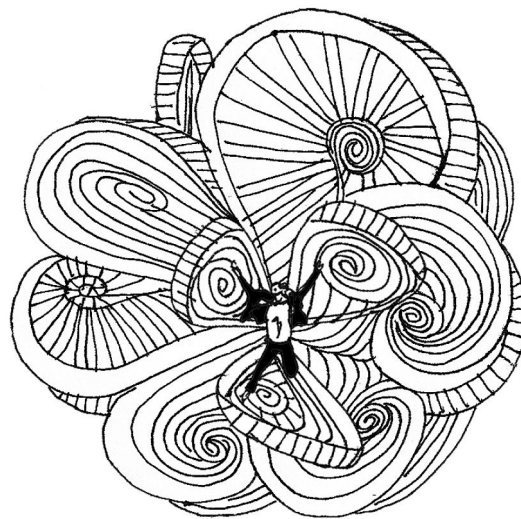
Relaciona-se tal momento do desenvolvimento com a imagem de uma estrela-do-mar, que tem a boca em seu centro e se espalha e se recolhe para mover suas pontas. No método de Bartenieff, essa imagem é levada para o corpo como uma estrela de seis pontas, sendo duas extremidades os braços, duas as pernas e outras duas as extremidades do eixo central, a cabeça e o cóccix. Essa conexão apoia o início de uma relação intencional do corpo com o espaço e, portanto, é um suporte que embasa o preenchimento de qualquer intenção expressiva no mundo. Estabelece a integração entre nosso centro de origem com o tronco e os membros, por meio de uma ação que espalha e se estende, para captar o fora, e se recolhe e contém, reafirmando, segundo Harckney (1998, p. 67), a sensação de segurança de que o corpo não vai se decepar – suas partes estão “linkadas” e podem agir coordenadamente.

A conexão Centro/Extremidade é um padrão um pouco menos circular que a respiração. Estabelece-se pela emissão de uma corrente cinética de fluxo já mais direcional, expressa nos processos de abrir e fechar, condensar e expandir, côncavo e convexo. Construída por uma iniciação central, essa conexão cria um movimento que viaja progressivamente em direção às extremidades, sem pular as estruturas do corpo, enviando mensagem para as nossas pontas de contato com o espaço. Na progressão evolucionária, maturar a iniciação proximal, antes da periférica, oferece ao movimento

um sentido de preenchimento e profundidade, produzindo externamente formas mais habitadas e íntegras. “Quando a parte distal se torna o iniciador, deve estar apoiada pelas partes mais centrais que iniciaram antes e estão sustentando (a ação)” (COHEN, 1993, p. 58).

Associo a conexão centro/extremidade à imagem dos membros como elásticos vinculados ao centro. Na prática, procuro tornar essa referência bem clara, estimulando, com o toque e o foco da mente, a ligação física das seis pontas da estrela ao seu ponto de origem central. Para a exploração dessas extremidades elásticas, proponho o esticar do corpo em relação ao ambiente de maneiras múltiplas, variando a ação com uma, duas ou mais extremidades expandindo-se separada ou simultaneamente. A recuperação desse movimento sempre ocorre no recolhimento para o centro primeiro de suporte – inicialmente o umbigo e posteriormente nosso centro de gravidade. Esse fazer pode ser vivenciado no chão ou em outros níveis do espaço, com mudanças de intensidade, tempo e direção, fortalecendo a percepção do centro, sua localização e função, como contraponto ativo para movimentos no eixo gravitacional ou fora dele. Uma vez que toda a base da mobilidade flui dos processos de expandir e recolher, colhe-se desse padrão uma sensação de distribuição de tónus e equilíbrio, resultante da contratensão entre polos opostos do movimento.

Figura 7 - O corpo estende suas seis pontas para o espaço, que também é móvel, enviesado, cheio de tensões e contratensões



Um bom aquecimento para a vivência centro/extremidade é maleabilizar as regiões do corpo pela referência das articulações proximais, mediais e distais, incluindo na primeira não só as grande-juntas, coxo-femoral e úmero-escapular, mas todas as articulações do tronco, caixa torácica, pélvis e abdome; na segunda, a iniciação do movimento pelos cotovelos e joelhos; e, na terceira, pelas seis extremidades da estrela. Esse exercício acorda e flexibiliza o corpo de dentro para fora, podendo evoluir para um jogo de criação de frases expressivas de movimento, que trafegam das entranhas do corpo para além de suas fronteiras, o entorno, e revertem processualmente para o centro. Unido à respiração, tal padrão também pode ser estimulado pela imagem da sanfona, que se encomprida e recolhe, abre e fecha lateral, frontal e posteriormente, criando diferentes modulações do corpo como um todo.

Experimentar essa conexão sensibiliza o corpo das suas possibilidades de uso simétricas e assimétricas, exemplificadas, respectivamente: um movimento que recolhe ambas as pernas em direção ao centro do corpo, e outro, que espalha a parte superior esquerda do tronco, ao mesmo tempo em que se condensam perna e braço direitos. Por aprimorar uma relação simples, mas global, entre as partes do corpo, esse padrão embasa de forma prazerosa tanto a execução de ações básicas, quanto a coordenação de combinações mais complexas de movimentos.

4.4 Conexão Cabeça/Cóccix (Padrão da Coluna)



A maneira como centramos nossos ossos se relaciona com a nossa posição e senso de controle no mundo.

Mabel Todd

O papel da coluna na eficiência da mecânica corporal foi material de estudo detalhado por importantes Educadores Somáticos⁷⁷, sendo possível encontrar vasta literatura a respeito das linhas de força que operam em sua estrutura; sobre sua organização óssea, axial e curvilínea, no suporte da massa corporal e alinhamento postural; e ainda sobre seu funcionamento fisiológico em termos de direção e propósito do movimento. Para investigar a conexão cabeça/cóccix, reverbera de todo esse conhecimento a ideia da coluna como eixo interno que nos coloca em pé no mundo. Sua configuração firme, flexível e de continuidade, ao mesmo tempo mole e dura, formada por múltiplas articulações que intercalam ossos vertebrais e discos vertebrais, cria uma ponte no centro do indivíduo, que simultaneamente o eleva e o enraíza.

Portanto, simbolicamente, reencontrar a coluna vertebral significa, para o sujeito, redescobrir seu eixo em equilíbrio com o eixo do mundo. O encontro de um sentido de individualidade, não egoico, mas suave e digno. Nesse sentido, o portar da coluna pode ser tomado como um forte guia para a leitura do comportamento corporal do sujeito. É comum, no ambiente da dança, observar artistas ou estudantes que seguram relações estáticas (fixas) ou flácidas (de abandono) em regiões específicas da coluna, seja na parte lombar, torácica ou na relação cervical-cabeça. O sentido veiculado a essas conformações é resultante da história pessoal de cada um, sua cultura, preferências e escolhas de interação corpo/ambiente. Porém, é certo que rigidez ou falta de sustentação em uma parte da coluna ressoa em toda a organização desse alicerce, uma vez que todas as vértebras estão inter-relacionadas, cada uma fazendo seu papel na dinâmica postural de mobilidade/estabilidade. O propósito dos Fundamentos Corporais, ligado a esse padrão, é liberar a fluência motora através de toda a coluna, auxiliando a ativar segmentos ou desfazer relações congeladas entre algumas vértebras e discos, responsáveis pela ação em bloco de partes do tronco.

⁷⁷ Vide literatura de Mabel Todd, Mathias Alexander, Ida Roling e Moshe Feldenkrais, entre outros.

Existem várias vias para a aproximação desse projeto. A respiração, por exemplo, pode ser utilizada para desenvolver a percepção de tridimensionalidade do eixo central – seu comprimento, largura e profundidade. Bartenieff (1980) sugere exercícios de respiração com sonorização, utilizando diferentes vogais para acessar as várias regiões do tronco. Seu objetivo é “[...] reforçar a consciência da corrente de ar como apoio para encompridar e arredondar os diferentes segmentos da coluna, em todas as posições e níveis” (p. 232-233). A respiração auxilia a relaxar os músculos próximos da coluna, a descomprimir os discos e a despertar uma sensação viva e vibrante nos ossos vertebrais e no entorno da linha axial (DOWD, 1996; TODD, 1937). Seu processo de encher e esvaziar facilita, sem luta contra os bloqueios, a sensação de repouso do corpo em seu centro vertical, e estimula a descoberta do espaço interno das três esferas conectadas pela coluna – cabeça, tórax e bacia – como regiões cilíndricas, sustentadas de forma voluminosa ao redor do eixo espinhal.

O toque, seguindo os processos espinhosos da coluna⁷⁸, também pode trazer informação proprioceptiva importante sobre a distância entre suas duas extremidades e a longa trajetória que as une – iniciada na vértebra Atlas, na altura das orelhas, local em que a cabeça se apoia na coluna; passando pelas vértebras mais delicadas do pescoço e descendo pelas torácicas até as vértebras mais largas da região lombar; depois se ligando ao sacro e finalmente à cauda-cóccix. Guiada por essa sensibilização, a exploração da mobilidade independente de cada parte da coluna, ou do movimento integrado de suas regiões em uma única cinética – criando uma linha, uma curva, uma onda ou torção com toda a coluna –, recupera a consciência da participação dessa estrutura profunda na construção dos variados desenhos corporais.

⁷⁸ Procuro sugerir esse tipo de toque acompanhado de um toque frontal, que segue, em altura, a região que está sendo sensibilizada nas costas, a fim de minimizar a visualização da coluna como um conjunto de ossos posteriores. Apesar de poder ser sentida na parte de trás do corpo, o corpo vertebral dos ossos da coluna está muito mais próximo do centro do corpo.

Outra prática que considero uma das mais intensas e gratificantes propostas pelo método de Bartenieff, como via de restabelecer maciez e fluência através da cadeia vertebral, são os rolamentos da coluna. Iniciados por qualquer uma das extremidades, cabeça ou cóccix, a sequência desse impulso espiral leva o corpo todo a rolar, engajando, um a um, todos os elos da corrente espinhal. Deve-se trabalhar tal movimento, no entanto, conectando a extremidade iniciante ao ambiente de fora, evitando que ocorra o encurtamento do eixo ao rolar. A ideia é promover maleabilidade e espaçamento entre as vértebras e os discos, agindo como no movimento final de esticar as duas pontas de uma tolha torcida, em contratensão, ou, ainda melhor, como o movimento do bebê no canal de nascimento, que, ao mesmo tempo, rotaciona e se move para fora. Esse exercício permite ao praticante escutar com clareza o estado corporal de seu seguimento central. Por tocar o cerne, ele acorda memórias, desfaz registros de tensões e nos leva a experimentar uma conexão mais líquida e flexível do eixo central, espelhando àquela dos animais aquáticos, como os golfinhos e as lontras.

Cabe ainda mencionar brevemente características dos padrões de ceder/empurrar e estender/puxar da coluna que, como os rolamentos, podem partir da cabeça ou do cóccix. O primeiro pode ser vivenciado como um movimento que passa pela espinha central por meio de uma força de compressão, desenvolvendo uma atenção interna e um estímulo proprioceptivo para a integração de eixo vertical (COHEN, 1993; HARTLEY, 1995). O segundo, que cria um sentido de alongamento desse mesmo eixo, sublinhará todas as transições de nível e investidas no espaço externo.

Bartenieff pesquisou largamente o envolvimento da coluna no transporte do impulso do movimento de um de seus extremos a outro, por meio dos padrões de pressionar e estender e das torções e rotações profundas: “Em direção à cabeça ou ao cóccix, movimentos ondulatórios (ou rotacionais) eram um dos exercícios favoritos de Bartenieff no chão” (HACKNEY, 1998, p. 92), juntamente com a investigação dessas

mesmas possibilidades no espaço. Quando se confia na maleabilidade do centro, é possível envolver-se na pesquisa de um campo amplo e divertido de movimentos, com projeções da cabeça para o chão ou do cóccix para o espaço. Experimentar livremente o eixo do corpo em movimento dinamiza a noção de equilíbrio e nos ensina sobre o que essa conexão é capaz de fazer, funcional e expressivamente.

4.5 Conexão Inferior/Superior (Padrão Homólogo)

O estágio homólogo de aprendizagem encobre compreender como as unidades, superior e inferior do corpo⁷⁹, organizam-se individualmente e agem em colaboração. A prática desse padrão elabora a simultaneidade do uso das pernas ou dos braços em relação às estruturas do centro, dando especial atenção para a conquista de fluência motora pelas grandes juntas e para a formação de cadeias cinéticas que atravessam das extremidades de uma unidade a outra (a exemplo dos fluxos que percorrem dos pés à cabeça ou das mãos ao cóccix).

Na mobilidade humana, as estruturas da unidade inferior configuraram-se para apoiar as tarefas de locomoção e sustentação – como ficar em pé, centrar-se verticalmente, andar, correr, mudar de nível no espaço –, enquanto o seguimento superior evoluiu para assumir funções de interação com o meio – entre elas, pegar, manipular, abraçar, expressar-se gestualmente. É claro que a expressividade artística extrapola esses parâmetros e reinventa o funcional, mas também é de valor saber que o nosso potencial criativo forma-se na compreensão de tais habilidades. Assim, retomando, as funções específicas dessas unidades, de caráter distinto, desenvolvem-

⁷⁹ Essas unidades se estabelecem por uma divisão horizontal do corpo humano na linha da cintura. Na anatomia tradicional, por meio desse corte perpendicular ao eixo central do corpo, define-se que as estruturas acima da secção planal compõem a parte superior do corpo, ou cranial, e que aquelas abaixo configuram a parte inferior, ou caudal (KAPIT, ELSON, 1987).

se em uma interdependência de relação, ancoradas por um sentido de coordenação e um processo sequenciado de movimento entre ambas as unidades.

Como já salientado nesta tese, Bartenieff (1977) observou que, quando não há comunicação entre o funcionamento inferior/superior, por inatividade de um seguimento ou ineficiência de encadeamento, uma parte do corpo terá de compensar pela falta da outra, ficando sobrecarregada em suas atividades. No contexto referenciado pela autora, essa separação – ou isolamento – entre as unidades ficou clara, principalmente, em corpos que não dominavam a função de apoio da unidade inferior e, portanto, sustentavam-se com as musculaturas do ombro e do pescoço, não compreendendo por que suas experiências de movimento pareciam desarticuladas e sem força expressiva. Os Fundamentos de Bartenieff que serão apresentados neste tópico, entre eles vários dos seis exercícios básicos, têm o objetivo de reconfirmar conexões e reeducar a mobilidade dessas unidades em interação. Sendo o conhecimento neurocinesiológico a base de suas propostas, traz-se a essência desse conteúdo neste momento do desenvolvimento.

Nas explorações de um bebê, o mandato percepção/ação do padrão homólogo refere-se ao aprender a dar e receber; estabelecer conexões que ao mesmo tempo nos permitem definir limites, afirmar uma posição e ir à busca de objetivos (HACKNEY, 1998, p. 112). A experiência de pressionar as duas mãos contra o chão e erguer a unidade superior do corpo, deixando livre a cabeça para escanear o ambiente, é o primeiro movimento homólogo que emerge. A conquista desse suporte equilibrado nos braços remete-nos simbolicamente à figura da esfinge, expressão de poder, beleza e mistério incorporados. Tal ação de empurrar, levada ao extremo do seu alongamento, desloca o corpo para trás, para a surpresa da criança, que descobre, então, o apoio inferior dos dedos dos pés para propulsioná-lo na direção contrária (HARTLEY, 1995).

A composição dos dois movimentos – primeiro de ceder/empurrar as mãos e mover o corpo para trás, pela conexão dos braços com o tronco (relacionando escapula

à coluna e ao cóccix); e segundo o de ceder/empurrar com os pés, deixando o movimento sequenciar pela parte interna das pernas e atravessar o centro do corpo até a cabeça – cria um jogo rítmico alternado que reforça as relações internas entre unidades inferior/superior. Mais tarde, transferido para o apoio mãos/joelhos, esse balanço amadurecerá a cinética necessária para o engatinhar. A vivência da continuidade entre inferior/superior pode ser feita de outras maneiras; saltar como um sapo é um típico exemplo. Exercícios com parceiro também sensibilizam o corpo. Em um jogo lúdico de ceder/empurrar, no qual ambos unem as palmas das mãos, podem ser trabalhados tanto o momento de pressionar – definir uma intenção de ação, que parte do suporte dos pés para a cabeça e as mãos – quanto o momento de receber pressão e distanciar-se (sem perder contato das mãos) – em uma atitude de abrir a sola dos pés e deixar as articulações dobrarem-se, praticando a etapa de diálogo com sua base e seus limites.

O padrão homólogo também pode ser acessado pelo modo de estender/puxar. O primeiro exemplo desse processo ocorre pela extensão ativa dos dedos das mãos para o espaço além do contorno corporal, movimento que, em conexão com os braços e o centro do tronco, puxa todo o corpo, fazendo deslocar seu centro de peso (HARTLEY, 1995). Esse movimento amadurece a intenção de realização; expressa coragem e compromisso com os projetos pessoais, seja ele o de pegar um brinquedo ou realizar uma criação.

O intuito de Bartenieff, ao investigar esse padrão, enfatizou a exploração ampla das conexões que aí se estabelecem. Não se ateve, portanto, à repetição dos movimentos dos bebês, mas procurou relembrar o que, em cada uma dessas unidades, é importante ativar. Quanto à unidade inferior, seus exercícios abrangem o suporte para movimentos, desde a menor ação da pélvis no chão até sua mudança radical de posição nos níveis do espaço (BARTENIEFF, 1977). Reeduquem a relação entre a pélvis, o

tronco e as pernas, pela conscientização de como os componentes dessas três regiões agem em conjunto para atingir melhor equilíbrio e dinâmica de mobilidade.

Munidos de detalhado conhecimento anatômico⁸⁰, os ensinamentos de Bartenieff enfocaram a manutenção de uma experiência tridimensional nos ajustamentos móveis desse segmento inferior, pautando-se na percepção do espaço interno da pélvis e no envolvimento integrado das estruturas suprapélvicas (porção baixa dos músculos abdominais, quadrado lombar e região da coluna lombar); dos componentes da cintura pélvica e articulação coxofemoral; e dos músculos formadores do assoalho pélvico. No seu ponto de vista, a pélvis, estrutura cilíndrica formada pelos dois ossos ilíacos (compostos, cada um, pela fusão dos ossos ílio, ísquio e púbis) e fechada posteriormente pelo sacro e cóccix (ligando a pélvis à coluna), constrói a forma de uma bacia que acolhe, em seu interior, caminhos transversos de movimento, condutores de uma linha de fluência semelhante à figura de um oito.

Esta forma dinâmica significa que os músculos vinculados a estes ossos raramente caminham em linhas dimensionais retas, mas estão constantemente seguindo caminhos transversais gradativos e, portanto, produzindo a possibilidades de mudanças sutis e delicadas em cada movimento tridimensional (HACKNEY, 1998, p. 123, tradução minha).

Os três dos primeiros exercícios básicos de Bartenieff – Flexão Femoral, Propulsão Pélvica Frontal e Deslocamento Pélvico Lateral – foram desenhados para estimular essa vivência funcional em conexão com a respiração. Concentram-se em facilitar o engajamento pélvico amplo, evitando a participação de fatores que possam limitar sua ação e expressividade. Problemas frequentes nessa região estariam relacionados a pequenos desajustes no alinhamento pélvico e a tensões isoladas nos

⁸⁰ Para maior aprofundamento nessa questão, sugiro a leitura da lição dois do manuscrito de Bartenieff, “Notes from a course in correctives”, ou o capítulo “Balancing action of pelvic muscles”, do livro de Mabel Tood (1937), entre outros.

grupos musculares envolvidos, por exemplo: no glúteo médio; no tensor da fáscia lata; nos adutores ou posteriores da perna; nos extensores da lombar; abdominais (principalmente o reto abdominal), ou rotadores da junta femoral.

Tensões isoladas indicam que a inter-relação livre entre grupos musculares opostos, como flexores/extensores, assim como suas combinações com elementos laterais e rotacionais, está desequilibrada e que ajustes espaciais tanto no movimento do tronco-perna ou em transferências de peso em qualquer direção não podem ser carregados com facilidade (BARTENIEFF, 1977, p. 11, tradução minha).

Com essa perspectiva, antes da prática dos três fundamentos em questão, algumas ações preparatórias⁸¹ são sugeridas pelo método. O foco na respiração, como já mencionado algumas vezes, sempre precede, visando aos relaxamento, centramento, alargamento dos espaços internos e afinação com a frase de movimento (começo, meio e fim) dos exercícios. Para a prática de conexão da área pélvica com a extremidade inferior distal é sugerido o balanço dos calcanhares, exercício típico do material de Bartenieff (1980, p. 234). Por meio de uma ação repetida de flexionar e estender a articulação do tornozelo, um movimento de balanço que bascula as regiões arredondadas do corpo – pélvis, caixa torácica e cabeça – propaga-se da extremidade inferior até a superior. Esse fluxo estimula a consciência da integração entre pés e bacia e aciona a atividade do iliopsoas e posteriores da perna, pelos ossos baixos da pélvis, os ísquios. O balanço dos calcanhares, que pode ser praticado com o corpo estendido no chão, alongado, ou na posição em X (com as pernas e braços separados diametralmente), desperta uma sensação agradável de fluência e unidade estrutural, sendo também um excelente exercício para a percepção do corpo como um todo.

⁸¹ Esclareço que tanto os exercícios preparatórios quanto os Seis Fundamentos Básicos estão descritos em detalhes no apêndice do livro de Bartenieff (1980). Assim, não farei aqui uma apresentação minuciosa desse material. Trarei apenas seus objetivos e contexto de funcionalidade.

Ainda, a pré-flexão femoral, que aproxima o calcanhar dos ísquios, elevando o joelho, além de aprimorar o alinhamento pés-jelhos-pélvis, prepara o caminho para o que será observado no próprio fundamento de elevação da coxa, referente ao papel do iliopsoas na eficiência dessa ação.

Trabalhadas essas ideias preparatórias, o primeiro exercício básico da unidade inferior, a flexão femoral, propõe a elevação da coxa por meio da iniciação do iliopsoas e da ativação dos músculos profundos do quadril. Essa ação possibilita a experiência de uma dobradura volumosa da área inguinal, promovendo a consciência da báscula gradual da pélvis e o movimento puro de flexão do fêmur, ou seja, ancorado nas estruturas centrais do corpo e sem envolvimento inadequado dos grupos musculares da coxa ou suprapélvicos. O iliopsoas, que descreve um S para baixo, de sua origem nos pilares do diafragma até sua inserção no trocanter menor do fêmur, cria uma linha funcional que atravessa o centro profundo do corpo, conectando perna ao tronco. Auxiliada pela respiração (*hollowing*) e pelos outros músculos estabilizadores do quadril⁸² – dispostos em torno da linha de fluxo do iliopsoas –, essa iniciação central permite que os tecidos frontais afundem para perto da coluna e que a região lombar alongue-se, propiciando o suporte para um alinhamento adequado entre perna e quadril.

Quando a bacia pélvica está basculada devido à falta de suporte central, os músculos no topo da coxa (reto femural) se tornam o maior iniciador da flexão (femural) e os abdominais tendem a se contrair (particularmente o reto abdominal). Estes músculos são muito mais externos que o iliopsoas e, portanto, não tão eficientes. (É mais eficiente mover os ossos pelo centro profundo) [...] A substituição do reto femural pelo iliopsoas aparece como um problema em bailarinos [...]. Frequentemente estas pessoas precisam alongar a costa-baixa e trabalhar pela iniciação profunda (HACKNEY, 1998, p. 127, tradução minha).

⁸² Podemos citar aqui os quadrados lombar, transverso e oblíquo abdominal; e os profundos do quadril.

A propulsão pélvica frontal, segundo dos exercícios básicos, reeduca a mobilização do centro de peso do corpo⁸³ pelo engate da musculatura do assoalho pélvico⁸⁴ (BARTENIEFF, 1980, p. 238). Tal movimento, que prepara para as transferências de peso, frente e trás, e para as mudanças de nível, envolve o levantamento da pélvis em extensão, com trânsito do peso central para os pés (em vez de para a cabeça). Partindo do esvaziamento do abdome, na posição deitada com os joelhos flexionados e as plantas dos pés aterradas no chão, a ação principal desse exercício está em elevar, na direção frente-cima, o ponto de gravidade do corpo – um tipo básico de propulsão corpo/espaco, como ocorre no movimento simples de subir uma escada. Valendo-me da imagem de Fernandes (2002, p. 78), o percurso trilhado por esse movimento é como o de um avião ao decolar; o assoalho pélvico desloca-se frente-cima, liderado pelo cóccix, resultando no alongamento da coluna lombar e da área frontal da articulação coxofemoral. Uma conexão eficiente entre pernas e pélvis é, então, estabelecida. Ainda, deve-se notar o papel importante dos músculos posteriores da perna na ação de estender a pélvis frente-cima. Esse componente é outra fonte de suporte para a transferência do peso central em direção às pernas. O retorno do exercício é feito pelo relaxamento da junta femoral dobrando diretamente para o chão.

Não role para baixo pela sua coluna, deixe a junta femoral fazer esta mudança. Este é o início da habilidade de mover-se no espaço de trás (do corpo), retroceder. Praticar avançar e retroceder desta maneira permite a percepção da sua junta femoral como o local mais importante para mudanças na unidade inferior, e não as suas costas (HACKNEY, 1998, p. 136, tradução minha).

⁸³ Localizado na pélvis, em frente à parte superior do sacro, como já dito no item “Transferência de peso” – que aborda o jogo entre centro de gravidade e centro de leveza.

⁸⁴ Conhecido também como diafragma pélvico, refere-se a um grupo de músculos trançados que unem ísquios, púbis e cóccix, fechando a base da pélvis. Sua ação produz um pequeno encurtamento/tencionamento ou sutil alargamento do assoalho pélvico.

Esse tipo de propulsão de avançar e retroceder vitaliza o poder do centro de gravidade, desvia a atenção da mente para a parte baixa do quadril e desenvolve segurança para mover a pélvis pelo espaço sem o auxílio das mãos.

Além das atividades preparatórias já mencionadas, antes da realização desse exercício, reconhecer o espaço interno da pélvis auxilia na execução. Costumo sugerir sentar em uma folha de papel e marcar o tamanho do assoalho pélvico, pelo registro dos quatro pontos ósseos que o delimitam – um ponto frontal, na direção do púbis; outro posterior, acompanhando a direção sacro/cóccix; e dois onde os ísquios tocam a folha. Ao ligar esses quatro pontos, obtém-se o que chamo de diamante pélvico, uma figura em forma de losango que aponta a amplitude espacial da região (mesmo que aproximadamente). Essa visualização facilita a descoberta do apoio pélvico baixo, muitas vezes misterioso para o artista ou aluno. Para soltar a teia espiralada tecida pelos componentes musculares envolvidos no movimento pélvico, proponho também trabalhar com a imagem de um olho no interior do quadril, que enxerga tridimensionalmente todo o espaço à sua volta. Esse olho pode, depois, ser explorado nos joelhos e tornozelos, descendo para as articulações da unidade inferior. Na intenção de conectar a pélvis às pernas e ao ambiente, utilizo também a imagem de um pincel, que liga o centro do diamante pélvico ao chão. Apoiando-se nessa ideia, criam-se desenhos variados, que se iniciam menores, no espaço entre as pernas, e daí viajam para o ar, ampliando o tamanho da tela imaginária de pintura. Essas propostas unem a investigação funcional à expressiva, estimulando o uso de diferentes qualidades de ação.

O terceiro exercício básico, deslocamento lateral pélvico, refere-se à transferência do centro de peso lateralmente, sem torções da pélvis, utilizando também as relações musculares baixas do quadril e coxofemoral. Esse deslize horizontal da pélvis, que vislumbra um eixo imaginário entre trocanter maior direito e esquerdo, estabelece-se pela predominância dos rotadores laterais profundos ligando

pélvis à perna⁸⁵, agindo em conjunto com os adutores e abdutores da coxa. A ação proposta por esse exercício, iniciada na mesma posição do exercício anterior, envolve deslocar a pélvis para um lado ou outro pelo ceder/empurrar os pés contra o chão e estender/puxar o trocanter menor na direção a qual se está indo (HACKNEY, 1998). Será possível sentir que esse movimento rotacionará suavemente uma perna para fora e a outra para dentro, em uma experiência de complementaridade.

A exploração da unidade inferior em movimento mais livre abrangerá a interligação desses três exercícios fundamentais em fluxos contínuos de transição – um projeto necessário para o desenvolvimento de qualquer técnica de dança. Por seu enfoque anatômico-tridimensional e seu potencial dinâmico, a consistência de tais propostas possibilitará o reconhecimento do que Madden, sempre afirmou em aulas: “O poder do movimento vem por detrás e por baixo” (informação oral)⁸⁶ – evidenciando a iniciação do movimento pelo centro pélvico como propulsor primeiro de toda ação física no espaço.

Passarei agora a abordar a unidade superior do corpo que, na posição bípede conquistada pelo homem, desenvolveu-se para desempenhar outra função primordial: realizar tarefas no mundo. Como já mencionado, pode ser considerado como aspecto fundamental do funcionamento desse segmento superior permitir ao corpo responder de maneira adaptativa e interativa ao ambiente, por meio de sofisticadas ações de trabalho e exploração. Assim, diferentemente da arquitetura da pélvis, que forma um anel mais sólido para sustentar e acomodar o centro de peso do corpo, a unidade superior – composta por cabeça, cintura escapular, costelas, órgãos vitais (coração, pulmão, órgãos dos sentidos exteroceptivos), membros superiores e vários grupos musculares – apresenta uma estruturação mais maleável.

⁸⁵ Os seis rotadores primários são: piriforme, obturador interno, obturador externo, quadrado da coxa, gêmeo superior e gêmeo inferior.

⁸⁶ Conforme esclarecido anteriormente, informação oral oferecida no Programa de certificação em Análise do Movimento Laban/Bartenieff em Montreal (1994-1996). No qual Madden foi diretor pedagógico.

A cintura escapular, chave da organização motora dessa região, forma um aro ósseo oval – vinculando esterno, clavículas e escapulas – que se encontra dependurado delicadamente no topo do peito. Por estar ligado ao esqueleto axial apenas pela articulação esterno-clavicular, na frente do corpo, e ancorado, nas costas, pelas escápulas, que nadam em meio à massa muscular do dorso do indivíduo, esse aro, quase solto, confere aos ombros e braços grande mobilidade. As escápulas podem deslocar-se nas costas em várias direções e, uma vez que a cabeça redonda do osso úmero (dos braços) articula-se diretamente com esses triângulos escapulares, braço e cintura escapular agem em conjunto para proporcionar acesso tridimensional ao espaço.

A mobilidade destes triângulos deslizantes ligados às clavículas – igualmente móveis pela conformação de suas duas articulações vinculadas ao esterno e ombros – e a esférica articulação do ombro conectando a cintura escapular à parte superior do braço, todos (estes aspectos) promovem para uma larga amplitude de extensão dos membros superiores. Este espectro inclui movimento da cintura escapular em todas as três dimensões: acima da cabeça, atrás do corpo, aos lados, assim como através e na frente (BARTENIEFF, 1977, p. 23, tradução minha).

Esse complexo sistema articular funciona em interação com três grupos musculares que se inserem ou se originam nas escapulas e, quando trabalham em colaboração, geram um equilíbrio eficiente e móvel. Propiciam à articulação do ombro utilizar seu potencial múltiplo de extensão/flexão, adução/abdução, rotação interna e externa. Conforme apresentados por Bartenieff (1977) e Hackney (1998), estes grupos são:

- a) Componentes musculares superiores – porção superior do trapézio, elevador da escápula, músculos laterais do pescoço, alta porção dos peitorais. Dominam em todos os movimentos frente e trás dos braços realizados ao lado do corpo ao nível dos ombros ou acima, nos quais a borda da escapula é puxada para cima.

- b) Componentes médios – romboides, porção média e baixa do trapézio e dos peitorais. A ação predominante desse grupo é adução/abdução; afastam ou aproximam as escápulas da coluna. Permitem aos braços cruzarem na frente ou atrás do corpo.
- c) Componentes baixos – serrátil anterior, porção baixa do trapézio e grande dorsal. Esse grupo proporciona forças que agem na borda inferior da escápula, ancorando-a para baixa ou direcionando impulsos de movimento para os braços.

Em geral, quando se desenvolve uma separação entre unidade superior e inferior, ou seja, não se consegue relacionar o peso e as ações das estruturas altas com o apoio pélvico, é comum notar o uso excessivo dos componentes musculares superiores. Esse grupo salta nas ações sem distribuir o esforço entre o conjunto muscular global, dificultando os braços de se manterem conectados com o centro e causando tensões no pescoço e nos ombros. São os grupos musculares baixos que interferem mais diretamente na liberdade de movimento da cabeça e pescoço e no uso amplo do espaço em torno do corpo. Eles promovem sequenciamento eficiente entre as duas unidades do corpo, oferecendo sustentação para a unidade superior na região lombar e sacral. Dessa forma, essa porção muscular baixa participa também da orientação postural, pois, com seus desenhos de feixes oblíquos que se estendem para o centro do corpo, cria uma raiz pela qual se pode crescer (BARTENIEFF apud HACKNEY, 1998).

Em termos de orientação postural, seria apropriado pensar em sentir-se aberto na frente (do corpo), espalhando as clavículas em largura, e permitindo que as escapulas se relacionem com a direção para baixo nas costas, com uma sutil percepção de aproximação em direção à coluna pelo ângulo inferior da escápula (BARTENIEFF, 1977, p. 25, tradução minha).

Na busca de se ativar o uso eficiente do segmento superior, pode-se retomar a vivência de vários princípios e padrões já apresentados. A respiração, mais uma vez, auxilia a liberar tensões acumuladas no tórax e estimula a conexão superior/inferior pelo uso do diafragma/iliopsoas. A conexão centro/extremidade também prepara a relação entre centro, coluna e braços, e o padrão homólogo de ceder/puxar com os braços, partindo da posição de pronação, auxilia a despertar a percepção da borda inferior da escápula em relação com os componentes musculares baixos. Ainda, pode-se praticar movimentos do braço nos planos vertical, horizontal e sagital, atentando, neste caso, não somente para o envolvimento da cintura escapular no movimento, mas também para os ajustes rotacionais que devem ocorrer gradualmente, na articulação do ombro, para acomodar e adaptar o deslocamento dos braços pelo espaço. Sem esse elemento rotacional⁸⁷, a transição pelos arcos espaciais será prejudicada.

No entanto, como sempre foi minha experiência com os Fundamentos de Bartenieff, na intenção de sublinhar conceitos funcionais com a expressividade, procuro sugerir investigações mais livres e exploratórias. Parto muitas vezes do registro de marcas ósseas no corpo, acompanhando com o toque um grande circuito que une mãos ao tronco. Início uma linha no dedo mínimo, que continua na extensão do osso ulna e segue a parte posterior do úmero; cruza para o tronco, encontra o ângulo inferior da escápula, massageia sua borda medial e encontra o patamar da espinha da escápula. Caminha por ele em direção ao ombro e inicia-se, então, o caminho descendente pelo braço. Então, segue-se a linha frontal do úmero e o osso rádio do antebraço, até o polegar da mão. Essa sensibilização é levada, em seguida, à mobilização, e investiga-se uma variedade de movimentos (muitas vezes auxiliados por um parceiro que apoia diferentes partes desse seguimento e conduz outras pelo espaço). Começa-se com uma mobilidade pequena e evolui-se a formas amplas esculpidas no espaço, de recolher e espalhar, cavar ou desenhar, deixando que a

⁸⁷ A rotação ainda aparece como elemento essencial dos itens “conexão cruzada” e “relações mobilizadoras”.

unidade inferior do corpo venha a participar dando suporte ao sequenciar iniciado pela parte superior.

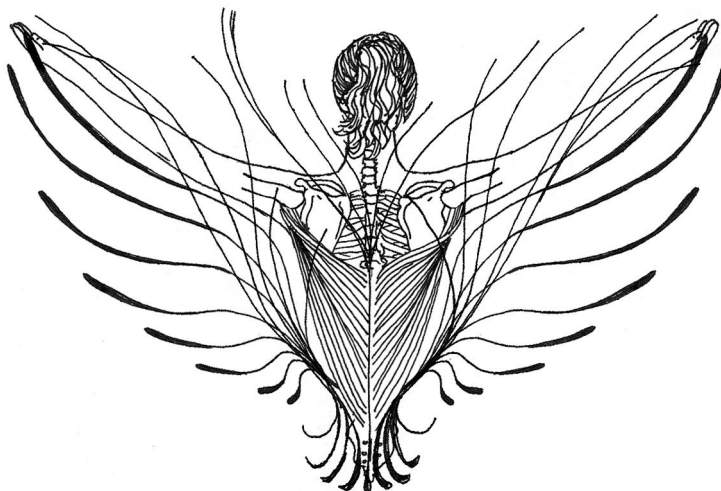


Figura 8 - Asas que se expandem do Grande Dorsal até os dedos mínimos

Para estimular a conexão entre sacro, escápula, braço e mão, gosto de utilizar a imagem de uma grande asa (a asa de um anjo!). Seguindo a força motora do músculo grande dorsal – originado no sacro e inserido no úmero, em moção espiralada –, proponho a expansão desses feixes oblíquos e torcidos até a extremidade da mão. Trabalhar o mover das asas, com ritmos e dinâmicas diferentes, é uma maneira eficiente de se integrar a parte baixa das costas com o ângulo inferior da escápula, em conexão com o movimento dos braços e das mãos.

4.6 Conexão das Metades do Corpo (Padrão Homolateral)



No desenvolvimento perceptivo-motor, este é o estágio no qual se aprende a dividir o corpo em duas metades, direito e esquerdo, e desenvolve-se cineticamente uma organização para realizar diferentes atividades com cada um dos lados (por exemplo, segurar o pão com uma mão e cortá-lo com a outra). É o momento em que se padroniza o hemisfério dominante e não dominante do cérebro para funcionarem como um todo, um lado dando apoio às ações do outro (HACKNEY, 1998, p. 165). Esse processo mental evolui com a percepção física do contínuo entre estabilidade/mobilidade. Na diferenciação de lados, estabelecida por uma linha medial vertical que atravessa o corpo todo, a metade da unidade superior e a metade da unidade inferior de um mesmo lado se conectarão para agir em conjunto e em relação à metade oposta.

O aprendizado corporal dessa etapa envolve a descoberta da simetria entre os lados, preparando para o seu uso assimétrico. No campo psicológico ou subjetivo, a experiência das metades refere-se à definição de pontos de vista pelo reconhecimento de polaridades básicas – por exemplo: direita/esquerda; fechado/aberto; próximo/distante; racional/emotivo. Essa identificação de oposições, como perceber que há dois lados de uma mesma moeda e escolher um ou outro, implica em uma habilidade simples de avaliar e clarear questões, necessária, contudo, à transição para os movimentos ou soluções mais complexos do próximo estágio.

Na prática dessa conexão, procuro iniciar com “the basic sleeping position”⁸⁸, posição frequente em que os bebês se colocam quando postos para dormir de barriga para baixo (bastante comum, ainda, em adultos). Nessa posição, o lado do corpo para o qual a cabeça está virada se mantém flexionado – braço e perna recolhidos e em

⁸⁸ Proveniente dos ensinamentos do método de Cohen, “*Body-Mind Centering*”, o aprendizado dessa prática me foi passado por Bolster no programa de Estudos do Movimento, 1996-1998, em que fui professora-assistente.

rotação externa, com o dedo polegar da mão próximo da boca. O outro lado, em oposição, fica estendido – membros superior e inferior alongam-se e passam a sustentar o peso do corpo. A coluna do lado em extensão assume uma suave forma convexa. Ao virar a cabeça para o outro lado, apoiada pela linha central do corpo, toda a configuração se reverte. Alternar essa posição de um lado para outro desenvolve a consciência do uso assimétrico das metades, pela experiência de recolher-flexionar/abrir-estender, e permite que a conexão comece a penetrar nos tecidos do corpo.

Partindo da mesma posição, pode-se vivenciar o padrão homolateral de ceder/empurrar e o de estender/puxar, que no movimento de engatinhar arrastado aparecem combinados. Empurrar o chão com a extremidade de um dos membros do lado que está recolhido leva toda esta metade a se alongar e estender, projetando o corpo no espaço e, ao mesmo tempo, flexionando a outra metade que se prepara para nova propulsão. Quando se pressiona com a mão, move-se para trás, e o empurrar com o pé desloca o corpo para frente, assim como no movimento de um lagarto. Em qualquer das possibilidades, o impulso de movimento viajará por uma linha de ação que ativará em conjunto todas as estruturas de um mesmo lado, integrando membros e região central desse segmento. Entre outros benefícios, a alternância de tal movimento traz grande mobilidade à coluna no plano vertical paralelo ao chão, possibilitando, além de mobilidade frente e trás, mudanças de direção do corpo neste mesmo nível. Portanto, como elucida a citação que segue:

[...] é importante que o padrão homolateral se desenvolva em ambos os lados para equilibrar a coluna, para estabelecer uma base larga de interação no funcionamento dos lados direito e esquerdo do sistema nervoso, e para tonificar globalmente os sistemas glandulares e orgânicos. O padrão homolateral de empurrar (e estender) representa uma conquista da liberdade da coluna de estar atenta a todas as direções e de separação entre os membros superiores e inferiores pela força intencional no diálogo com a gravidade e o espaço (COHEN, apud HACKNEY, 1998, p. 166, tradução minha).

O quarto dos seis exercícios básicos de Bartenieff foi desenhado para a prática dessa conectividade. Iniciado na posição em X, com a barriga para cima, ele propõe a aproximação simultânea do cotovelo e do joelho de uma mesma metade, incluindo a flexão do tronco e o rolamento da cabeça para o mesmo lado, enquanto a metade oposta estabiliza o movimento, mantendo-se aberta e rotacionando sutilmente as juntas proximais para fora (BARTENIEFF, 1980, p. 241). Nessa ação, a experiência de permanecer no plano vertical, sem torção da caixa torácica ou pélvis, é importante para atingir lateralidade pura, valorizando a sensação de largura. A reversão do movimento ocorre com iniciação dos dedos da mão e do pé do lado fletido. Atingida novamente a posição do X, o foco passa para o outro lado, que operará a ação, trocando-se, então, as funções de mobilidade e estabilidade no movimento.

No treinamento do *ballet*, essa conexão pode ser observada em uma forma altamente articulada. Os exercícios na barra, por exemplo, com *tendus* e arabesques, lembram a importância do suporte de um lado do corpo para o movimento do outro. Em geral, na progressão de uma aula, a barra, que enfatiza o homolateral, estabelece a base para sequências mais contralaterais feitas no centro. A descoberta da perna de apoio, em diversas técnicas de dança, que pressiona o chão e envia um sequenciamento homolateral pela coluna e parte superior do corpo, é um aprendizado que também pode ser mais bem incorporado pela prática dessa conexão.

Com o propósito de promover vivências de homolateralidade, costumo sugerir, após sensibilizar o corpo de sua linha medial, que se pinte de forma imaginária cada metade com uma cor. Uma proposta simples que auxilia a relacionar as estruturas de cada lado – um todo colorido e vibrante direito e um esquerdo – e acrescenta qualidades expressivas à exploração de cada segmento. Um lado será ativado como estabilizador e o outro como mobilizador. Este último inicia a pesquisa de movimento com ações simultâneas dos membros superior e inferior, incluindo, progressivamente, movimentos que sequenciam de uma extremidade a outra ou que transitam livremente

por essa metade. Enriquece lembrar que se pode também investigar movimentos partindo das grandes juntas, meio-membros e extremidades do lado operante, na busca de maior variedade. Após experimentar o outro lado passando pelas etapas descritas, pode-se trabalhar um jogo de pergunta e resposta, ação e reação, similaridade e oposição entre os dois lados, exercitando de forma mais completa a expressividade do artista.

4.7 Conexão Cruzada (Padrão Contralateral)



Caminhando para a complexidade, a conexão cruzada representa o resultado de um longo processo de diferenciação corporal e desenvolvimento de habilidades. Esse estágio final da progressão neurocinesiológica refere-se à descoberta das relações diagonais entre os quatro quadrantes do corpo. Isto é, não se organiza mais as partes do corpo em relações duais – superior/inferior ou direita/esquerda. Conjugando-se essas divisões, obtêm-se quatro porções, que se conectarão como nas linhas opostas de um X: a metade superior direita em diálogo com a metade inferior esquerda; e a metade superior esquerda em ligação com a metade inferior direita. A construção de passagens diagonais, unindo centro do corpo e membros, desenvolve a base para a produção de largos movimentos transversais e espiralados, que adicionam novas perspectivas à mobilidade e à transferência de peso.

Física e espacialmente, o percurso cruzado matura, no movimento, a experiência da tridimensionalidade. Junto ao uso do plano sagital, explorado na etapa inferior/superior, e o uso do plano vertical, vivenciado com o padrão homolateral, adiciona-se, nessa etapa, a investigação do plano horizontal que abrirá, para o corpo, um leque vasto de possibilidades interacionais com o espaço. Esse acesso múltiplo, de transitar pelas mais variadas direções no entorno do corpo, é sustentado pelo uso

contínuo e gradual do fator rotacional, característica fundamental das conformações articulares e musculares do ser humano.

O caráter das espirais e diagonais está em manter-se (em afinidade) com as características rotacionais do sistema esquelético de ossos e articulações e a estrutura dos ligamentos. Este tipo de moção também está em harmonia com o alinhamento topográfico dos músculos da origem à inserção, e com a característica funcional dos mesmos individualmente. [...] A função individual de um músculo é uma ação tri-dimensional. O componente muscular, que coloca maior extensão, determina sua ação primária. Os outros componentes da moção determinam sua ação secundária e terciária. Assim, um músculo pode ser primariamente um flexor, secundariamente um adutor, e terciariamente um externo rotador (BARTENIEFF apud HACKNEY, 1998, p. 185, tradução minha).

A essa ideia, Hackney (1998) ainda acrescenta que poucas fibras musculares e organizações articulares da nossa arquitetura corpórea são desenhadas em orientação puramente dimensional. A maioria dessas estruturas está disposta em algum tipo de caminho diagonal no corpo, mesmo que suas três forças motoras não sejam iguais. É nesse campo de experimentação que a conexão cruzada adentra, preparando o corpo, sensorial e cineticamente, para fazer relações mais amplas entre elementos e conduzir o sujeito-artista a aprimorar sua habilidade de mudança, adaptabilidade e solução de problemas.

A caminhada é um exemplo básico da conectividade cruzada. Refere-se ao engajamento, em cadeia cinética, de um impulso de movimento que atravessa o corpo diagonalmente – desde o pé, passando pelo assoalho pélvico, pela coluna, subindo para o coração e pulmão, escápula, braço e dedos da mão oposta, incluindo também a participação da cabeça. No entanto, é comum observar no andar a substituição ou a execução pobre desse padrão, devido a disfunções de encadeamento. Ações como segurar rigidamente a unidade superior, separar movimento dos membros e tronco,

tencionar lombar – ou fixar coluna – e desconectar-se do suporte do centro são exemplos que impedem o envolvimento múltiplo das relações frente/trás, lado/lado e cima/baixo. Quando realizada com eficiência, ou seja, com inclusão da função rotacional dos músculos e juntas, e cruzamento transversal pelo centro do tronco – configurando uma espiral suave que ativa o corpo inteiro –, o exercício de caminhar pode promover uma vivência rica de mobilidade nos três planos do espaço.

Antes, porém, de se atingir o suporte bípede do caminhar, o padrão contralateral, que enfatiza o modo de acesso estender/puxar, já foi praticado no movimento do engatinhar, com apoio nas mãos e joelhos.

A mão, coordenada com o olhar que expressa intenção, estenderá para frente e puxará a coluna e a perna do lado oposto do corpo. O peso então atravessa por um suporte diagonal e a outra mão se estenderá para frente, puxando (novamente) a perna oposta. Da mesma maneira, engatinhar para trás é iniciado pela extensão do pé (HARTLEY, 1995, p. 79, tradução minha).

No engatinhar, se ao invés de estendermos as extremidades dos membros para o espaço, cedermos e empurrarmos contra o chão, o padrão que apoiará será o homolateral. Nesse caso, o movimento viajará por um mesmo lado, como no andar de um camelo. O ritmo do padrão contralateral, no entanto, é muito mais leve, torcido e fluido. Sublinhado por um sequenciar rotacional, a qualidade desse movimento demonstra grande energia e determinação, criando uma estabilidade central móvel que permite lançar-se para além da segurança dos limites do corpo (HARTLEY, 1995).

Desdobrando o método de Bartenieff, o balanço do calcanhar cruzado é um exercício preparatório eficiente para a prática do suporte do centro, fluência móvel de uma diagonal e estabilidade da oposta. Partindo da posição em X e iniciado pela flexão/extensão de um dos tornozelos (ceder/empurrar do calcanhar), o movimento permite conscientizar-se do fluxo cinético que passa pela perna e pélvis, engatando os

componentes rotacionais do psoas maior, responsável por conectar a área coxofemoral diagonalmente – “[...] energia que vem por baixo, passando pelos posteriores da coxa, adutores e baixos rotadores” (HACKNEY, 1998, p. 185). O sequenciamento dessa iniciação

[...] atravessa o torso para o diafragma e a unidade superior do lado oposto, pela juntura da décima segunda torácica para o interior dos músculos que controlam a parte inferior da escápula (como a baixa porção do trapézio e o grande dorsal). Assim, a ideia de uma conexão interna para contralateralidade começa a fazer sentido (, p. 185-186).

Nessa prática, como recurso para ativar a conexão cruzada sem pensar muscularmente, sugiro a imagem de um feixe de luz, que irradia vibrações luminosas de uma extremidade inferior à superior oposta, saindo pela ponta dos dedos da mão. A diagonal oposta, em contraponto, cede o peso para o chão e, com o ciclo da respiração, estabiliza. Ainda, pode-se realizar outro exercício para organizar a participação dos membros com os abdominais oblíquos e os músculos profundos de suporte do torso. Da posição em X, o movimento proposto nessa prática será o de criar uma forma côncava e alongada no torso, iniciada pela extensão simultânea de quadrantes opostos que se curvam para o centro, englobando o espaço. Tal ação (um tipo de abdominal tridimensional), que pode ser liderada pelas grandes juntas, meio-membros ou extremidades, deve ser realizada na expiração, para amaciar os tecidos das costelas e abdome e facilitar o moldar do corpo. Além da extensão espacial lado-cima-frente, concentram-se também na rotação da coluna cabeça e membros, ao executar a ação.

Os dois últimos dos seis exercícios básicos de Bartenieff, a queda dos joelhos e o círculo do braço, focam a maturação da conexão cruzada, com atenção à integração diagonal de quadrantes opostos. A queda dos joelhos (BARTENIEFF, 1980, p. 243-245) propõe a experiência da torção da unidade inferior para o engate das estruturas do centro em comunicação com o quadrante superior oposto. A ação desse exercício parte

da posição deitada de costas, joelhos para cima, pés espalhados no chão na direção dos ísquios e braços alongados ao lado do corpo na altura das escápulas com as palmas das mãos para baixo. Na expiração (*hollowing* do abdome), ao se deixar os joelhos caírem suavemente para a direção direita-baixo-frente, por exemplo, a concentração deve estar em estabelecer conexão entre os calcanhares, o cóccix e os rotadores da junta femoral. Esse movimento⁸⁹, quando executado com propriedade, viajará pela cadeia muscular profunda do abdome até a escápula oposta, que, conseqüentemente, engatará o braço e a cabeça em rotação e para a direção esquerda-trás-cima, criando uma conexão diagonal completa.

Na execução da queda dos joelhos, é importante notar que cada joelho, relacionado a um dos ísquios e a uma porção do assoalho pélvico, manterá um percurso espacial próprio (não devem estar colados), liderado pela experiência oposta de rotação na coxofemoral – um joelho em rotação externa e abdução, e o outro em rotação interna e abdução. O retorno dessa ação é feito pela iniciação do cóccix e baixa pélvis, permitindo que o sacro espalhe-se em direção ao chão. Para facilitar o retorno do quadrante superior à posição de início, sugiro focar também na extremidade alta da coluna, promovendo o distorcer de todo o eixo central, iniciando ação simultaneamente pela cabeça e pela pélvis. Como nos outros exercícios, deve-se praticar a reversão rítmica de um lado para o outro, equilibrando a vivência no todo do corpo.

O fundamento do círculo do braço reeduca o controle rotacional da articulação do ombro. Estabelece uma conexão ósseo-muscular ampla entre costelas, escápula, ombro, braço e mão de um dos quadrantes superiores, em integração cruzada com o quadrante inferior oposto. Assim, o exercício de circular o braço sobre a cabeça e ao

⁸⁹ A queda dos joelhos também pode ser praticada sem o envolvimento da espiral do braço – opção 5, no apêndice do livro de Bartenieff (1980, p. 243). Optei pela queda dos joelhos com braços (exercício 5B, p. 245) por já refinar a sincronidade de contratensão espacial da diagonal e preparar para o desempenho integrado superior/inferior ao redor do corpo, com o círculo dos braços.

redor do corpo já é proposto a partir da queda diagonal dos joelhos, que, como vimos, provoca projeção espiral até o braço oposto. Partindo dessa posição de direções espaciais opostas – joelho frente-baixo-direita e braço trás-cima-esquerda, por exemplo –, relacionar olho e dedos da mão e desenhar o movimento de um grande círculo que se conduz, primeiro, por cima da cabeça e continua de forma a cruzar a linha central do corpo; passa por cima da pélvis e retorna à posição inicial, completando o outro lado do círculo. Na execução do movimento (que pode ser também realizado no sentido oposto), percebem-se ajustes constantes das estruturas do corpo para manter fluência e conectividade, sendo importante atentar para o espaço das axilas e dos cotovelos, a relação entre abdominais oblíquos na frente do corpo e grande dorsal atrás, e a rotação gradual de ombros e braços (BARTENIEFF, 1980, p. 246-247).

A prática desses dois fundamentos em conjunto – queda dos joelhos e círculo do braço – é a ponte para a exploração do material mais avançado do método de Bartenieff, baseado, em sua grande maioria, na utilização de diagonais e espirais, envolvendo, cada vez mais, a transferência do corpo pelo espaço tridimensional e o uso sinérgico de vários grupos musculares e articulações em conjunto. Dentre esses exercícios, podem-se citar: o círculo do braço que leva à posição sentada, ou aquele que transita, partindo daí para uma grande espiral na posição em pé, valorizando o plano horizontal ao redor do corpo; os rolamentos espirais da posição de supinação para a posição de pronação (que também podem ser realizados com grandes torções em pé); a prática de várias das escalas espaciais de Laban⁹⁰, que se baseiam na conexão cruzada e no movimento transversal (escala diagonal, do anel, entre outras). Além disso, os fundamentos da conexão cruzada podem ser utilizados como apoio para uma exploração de mudanças de formas expressivas, que atam e desatam

⁹⁰ Sobre esse material, vide “Choreutics”, Rudolf Laban (1968); “Points of Departure”, de Valery Preston Dunlop (1984); ou, nesta tese, uma breve discussão no item “Constelações do Espaço, Esforço e Forma”, p. 155.

tridimensionalmente corpo e espaço, preenchendo a natureza corporal inerente para relações múltiplas.

5. Relações de Integração

Após apresentar princípios e conceitos do método de Bartenieff, e abordar seus exercícios básicos em tessitura com os Padrões Neurocinesiológicos de desenvolvimento, cabe reafirmar algumas ideias conclusivas que apontaram para a integração, habilidade de escolha e criatividade. Ressalta dessa aproximação aos Fundamentos Corporais do movimento que a busca principal de Bartenieff centrou-se em rever questões da Fisioterapia tradicional, do movimento cotidiano e artístico, no intuito de oferecer um material que contribuísse para maximizar o potencial de mobilidade humano. Sua experiência como bailarina, estudos com Laban e prática como terapeuta corporal levaram-na a reconhecer a importância da tridimensionalidade, fator ao mesmo tempo equilibrador e dinamizador da nossa eterna adaptação às forças do espaço. Assim, emergindo de uma análise qualitativa, contextual e cinesiológica, seus ensinamentos enfocaram a inclusão desse elemento (ênfasis pela rotação e pelo uso do plano horizontal) em processos de reabilitação ou preparação corporal.

Essa visão de Bartenieff e Laban (HACKNEY, 1980) ergueu-se da constatação de que, seja para nos mantermos em pé ou em movimentos no eixo vertical e fora dele, a organização da arquitetura corporal no espaço lembra o processo de atar e desatar nós, enroscar-se e desenroscar-se, semelhante ao desenho da figura de um oito. Bartenieff focou o contato móvel com essa realidade intrínseca, em suas formas micro e macro de expressão e movimento. Sua paixão pelas diagonais e torções surge do objetivo de estimular esse ritmo funcional inato, de configuração multimuscular e pulsante. O conjunto de suas propostas, conforme exposto anteriormente, busca

favorecer a prática de mudanças graduais na região pélvica e na cintura escapular, ou, como abordado por ela, promover a consciência e o uso eficiente do ritmo pélvico-femoral e ritmo úmero-escapular. A tridimensionalidade que configura essas relações mobilizadoras enviesadas será considerada a base para a vivência articulada e refinada do movimento.

Vale notar, ainda, que os Fundamentos registram-se por uma sequência de eventos: a consciência de apoios; a percepção sensorial das estruturas do corpo; o planejamento motor em cadeias cinéticas e frases de movimento; e uma compreensão global do complexo função/expressão. O desenvolvimento evolucionário também organiza o corpo por esse processo de eventos, partindo da percepção do todo para o conhecimento de suas camadas e subcamadas, partes e subpartes – cada uma com autonomia individual e com uma tendência integrativa de pertencer ao mesmo inteiro (WOODRUFF, [200-], p. 202). Essa integração, após a diferenciação, é o estágio posterior à padronização, em que cada conexão já registrou seu sentido, física e subjetivamente, no corpo do indivíduo, sendo possível transitar entre elas para preencher variados desejos.

Quando os padrões de movimento estão sendo estabelecidos, cada indivíduo está, ao mesmo tempo, formando sua interação expressiva única com o mundo (maneiras de se 'mover no mundo')... e, portanto, está em interação e seu "sentido" está incluído com a padronização do corpo. Uma vez que os estágios corporais de diferenciação estão completos, e todos os padrões estão disponíveis, será o funcionamento efetivo de mudanças relacionais, de acordo com o contexto, que nos levará para o estágio de integração com nossos movimentos. [...] O estágio de integração diz respeito a lembrar-se de tudo que já foi desenvolvido e usar estas habilidades no momento em que elas são necessárias para tornar nossas vidas mais ricas (HACKNEY, 1998, p. 202, tradução minha).

Essa parece ser uma habilidade essencial à dança sublinhada pelos Fundamentos.

Laban/Bartenieff: Uma experiência corporal versátil

Relembrando o que foi introduzido no início deste capítulo, o método Fundamentos Corporais do Movimento apresenta-se como material central da categoria CORPO do Sistema Laban/Bartenieff. Durante a exposição de seus princípios e conceitos, procurou-se demonstrar o entrelace desses conteúdos com as outras categorias de estudo do movimento, ESPAÇO, ESFORÇO e FORMA, já que, pela perspectiva de Bartenieff, não se pode separá-las; elas coexistem em um jogo dinâmico entre seus elementos e significações. Nesta pesquisa, como matéria-prima para o amadurecimento de uma expressividade genuína, o detalhamento, *a priori*, das concepções somáticas de Bartenieff tornou-se importante pelo seu enfoque nos processos internos; seu aporte a um corpo perceptivo e sensível, que valoriza e compreende sua natureza cinética e seu funcionamento em integração ao ambiente.

No entanto, a abrangência e o potencial desse Sistema, como ferramenta de Análise do Movimento, demandam a expansão do olhar também sobre as categorias desenvolvidas com base nas pesquisas de Laban, pois é o conjunto de conteúdos Laban/Bartenieff que nos permite avaliar como se integram diversas esferas de sentido no corpo em movimento. Cada categoria traz seu próprio universo de dizeres e, como sugere Fernandes (2001, p. 10), unindo todos os conhecimentos, a linguagem de mapeamento corporal Laban/Bartenieff funcionará como o código genético do DNA, composto também por quatro bases (Adenina, Guanina, Timina, Citosina), atuando de forma integrada e em organização espiralada.

[...] uma categoria interage com a outra em dupla hélice, reciprocamente provocando alterações e expansão das habilidades expressivas rumo ao “Domínio do Movimento” (Laban, 1978). Através da Labanálise, pode-se identificar, descrever e transformar não somente as características pertinentes ao treinamento corporal para a

cena, mas também as tendências de movimento que vinculam-se à personalidade e ao relacionamento com o ambiente [...]. [Por meio dessa ferramenta] o dançarino descobre suas tendências ou preferências de movimento, aprende a valorizá-las, mas também expandi-las, enfrentando limitações e preconceitos quanto à sua autoimagem, num constante processo de autodesafio e descoberta do movimento nas artes e na vida (FERNANDES, 2001, p. 11).

Trazendo tal pensamento para o contexto desta tese, pode-se dizer que os materiais Laban/Bartenieff, integrados, permitem-nos analisar a **assinatura corporal** do artista da dança, na qual se funda sua expressividade. Ou seja, permite-nos reconhecer quais os elementos da linguagem do movimento compõem suas preferências de mobilidade e percepção ou, ainda, quais características alicerçam suas estratégias pessoais de leitura e resposta ao meio. A assinatura corporal é um patamar de características perceptivo-motoras que carregamos conosco, reveladora da nossa personalidade, aptidões e capacidade de relacionamento. Denota a “configuração cinemática” (SUQUET, 2008, p. 528) dos gestos do indivíduo, presente nas suas modulações de transferência de peso, escolhas espaciais, ritmos dos movimentos e estilo – resultante, este último, do engate entre opções pessoais e as impressões sedimentadas no corpo de expressões de um momento histórico⁹¹. A assinatura corporal retrata tanto o fechamento de combinações expressivas quanto anuncia a base pela qual se pode viver a abertura. Seu estudo torna-se o ponto de partida para qualquer processo de análise do movimento, voltado à conscientização e ao estímulo à liberdade criativa do corpo.

Sendo assim, este tópico – Laban/Bartenieff: uma experiência corporal versátil – apresentará os recursos empregados nesta pesquisa, que, associados ao método de Bartenieff, possibilitam desvendar a assinatura corporal do artista da dança. São

⁹¹ Essa reflexão, proposta por Suquet (2008), articula a visão de Laban quanto aos seus critérios de análise da atitude interior do indivíduo, seus esforços, que determinam suas qualidades dinâmicas de movimento, cultivadas também em relação a grupos socioculturais específicos.

recursos que exercitam o corpo e revelam o que está armazenado em sua estrutura, promovendo o reconhecimento da conexão existente entre experiência subjetiva (imaginário ativo inscrito no gesto) e as dimensões objetivas do movimento. Serão abordados a seguir: as categorias Espaço, Esforço e Forma; e uma aproximação das etapas de análise do movimento – observação, decodificação, interpretação e análise – , bem como será apresentado um uso específico da improvisação, como instrumento que instiga a maleabilidade expressiva.

6. As Constelações ESPAÇO, ESFORÇO, FORMA

Contrapondo-se à pequena quantidade de referências escritas sobre os conceitos de Bartenieff, vasta bibliografia pode ser encontrada a respeito do material que compõe as outras três categorias do Sistema. Algumas importantes obras são: Laban (1974; 1984); Davies (2006); Bartenieff (1980); Dell (1977); Preston-Dunlop (2008), Maletic (1987), para citar apenas algumas, e, na Língua Portuguesa, Fernandes (2002); Mommensohn, Petrella (2006); Rengel (2001), entre outras.

Faz-se desnecessário, portanto, uma revisão minuciosa desse material. Meu interesse, aqui, será apenas localizar o leitor no campo de conhecimento enfocado por cada uma dessas categorias, abordando brevemente seus conteúdos, a fim de dimensionar os caminhos metodológicos da pesquisa. Como diferencial, procurarei ressaltar a fundamentação desenvolvimentista dessa teoria, assim como propus com os Fundamentos de Bartenieff. Acredito que tal aproximação reforça a ideia que vem sendo argumentada, de que as diversas características do movimento têm sua raiz na própria progressão evolucionária neurocinesiológica.

Em cada uma destas áreas, há um caminho desenvolvimentista de estágios, e fases dentro dos estágios, com o aprendizado eficiente de uma construindo a base e o chão para o movimento, crescimento e desenvolvimento do próximo estágio, em uma saudável progressão direcionada à maturidade e ao domínio do movimento (MADDEN, 1996, p. 87, tradução minha).

A categoria Espaço engloba os conceitos básicos do campo de estudos conhecido como Corêutica ou Harmonia do Espaço. Segundo Laban (1974), Corêutica é o estudo da lógica organizacional pela qual o corpo materializa movimentos no espaço. Preocupa-se, portanto, com **onde** o corpo se move, o lugar geográfico do espaço, mas também com o **funcionamento** da relação entre Corpo e Espaço. Elucida que ambos interagem por meio de leis claras, por exemplo: simetria, equilíbrio/desequilíbrio, oposição ou sequenciamento. Na arte da dança, o conhecimento experimentado dessas leis é importante para se atingir complexidade e alargar o espectro de interações espaciais.

Conceito central no campo da Corêutica, a cinesfera – espaço no entorno do corpo ou espaço pessoal – é a base por meio da qual podemos refletir sobre outros elementos espaciais, como: localizações, níveis, direções, desenhos espaciais, espaço geral ou, ainda, percursos ou zonas de ação em relação ao centro da cinesfera, ponto em que a construção do espaço se inicia. Bartenieff comenta sobre a definição de cinesfera pelo eixo tridimensional do corpo, que se estende e irradia para dentro do espaço, ressaltando a organização do movimento integrada à força física que estrutura o ambiente externo:

Ao estender o corpo em seu comprimento, largura e profundidade, cria-se uma sensação de espaço tridimensional ao redor do corpo. Este espaço que pode ser alcançado em volta do corpo é chamado cinesfera [...] Cada movimento que sequencia pelas seis direções dimensionais e suas possíveis combinações elucida uma experiência espacial particular (BARTENIEFF, 1980, p. 25, tradução minha).

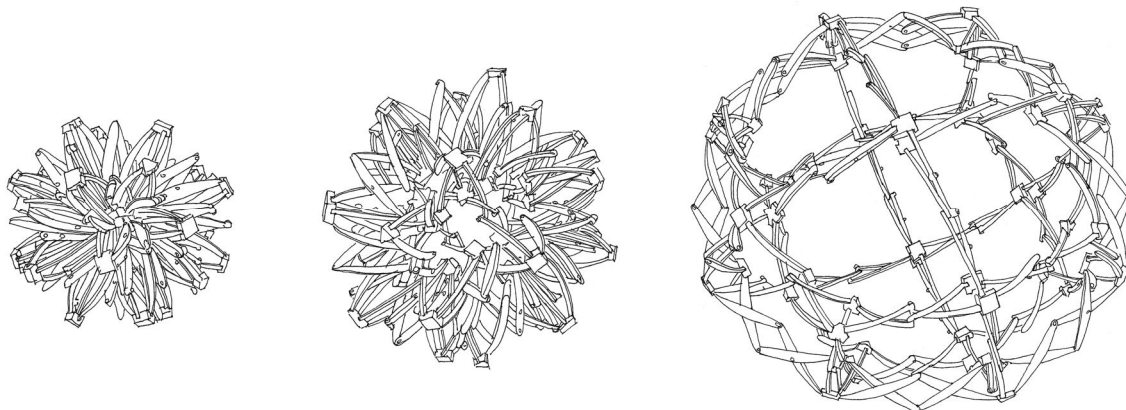


Figura 9 - Cinesfera pequena, média e grande

Consciente das características naturais de cada possibilidade direcional – dimensões, planos e diagonais⁹² –, Laban organizou escalas, ou exercícios sequenciados de movimentos com uma lógica interna que progride organicamente. As escalas são referências para se praticar o processo de moldar o corpo no espaço da cinesfera. Para a definição dessas trajetórias, Laban apoiou-se em configurações estruturais, como os poliedros da geometria clássica, considerados por ele representativos de uma organização harmônica da arquitetura do espaço.

Triângulos, quadrados e círculos projetados em espaço tridimensional se tornam tetraedros, octaedros, cubos e icosaedros. Este se torna o alfabeto para se estudar as formas (corporais), o desenvolvimento e os padrões (espaciais) da natureza e movimento humano (GOLDMAN, 1999, p. 1, tradução minha).

O treino corporal tomando por base as escalas permite a compreensão integrativa das categorias Corpo, Esforço, Forma e Espaço, uma vez que unem,

⁹² Laban (1974) define dimensão como direções puras, relacionadas a um mesmo eixo espacial, por exemplo, cima/baixo, eixo vertical; lado/lado, eixo horizontal; e frente/trás, eixo sagital. Pela combinação desses eixos, formam-se os planos, combinação de duas dimensões, e as diagonais, combinação de três dimensões, criando uma única direção espacial. O Sistema Laban/Bartenieff trabalha com seis direções diametrais, doze planais e oito diagonais.

progressivamente, aspectos funcionais do espaço ao suporte estrutural interno e à expressividade. Além disso, com base nesse estudo, fundamenta-se a discussão sobre movimentos harmônicos e dissonantes. Ou seja, movimentos harmônicos são aqueles que respeitam uma tendência natural de trazer em congruência alguns elementos das quatro categorias, e dissonantes são aqueles que desrespeitam essa atração involuntária. Por exemplo, a correlação entre crescer para o espaço de cima com a ativação do centro de leveza do corpo pode ser considerada um movimento de afinidade, ao passo que subir com força e intensidade, uma desafinidade, já que o desenvolvimento da força (como vimos com Bartenieff⁹³) desenvolve-se em relação com o chão e a gravidade, afinando-se com o nível baixo. Este conceito me agrada por expressar a visão de Laban sobre a união homem-natureza. Ele elaborou leis para o movimento corporal pela observação daquelas que regem o movimento do cosmos. Corêutica, portanto, traduz na relação corpo/espaço a conexão do ser humano com as forças vivas que sustentam o infinito espacial.

As escalas de Laban são também um material eficiente para desenvolver a habilidade cinética do corpo, uma vez que elas exercitam nossa musculatura para se projetar nas mais variadas direções, propondo um aprendizado amplo e diferenciado de interação com o ambiente. Elas reforçam, como sugere Bartenieff (1980), o princípio de que as trajetórias esculpidas no espaço dependem da estrutura física do corpo, da maleabilidade do espaço interno, da mobilidade das grandes juntas e da flexibilidade peculiar da coluna a cada uma das três dimensões.

⁹³ Bartenieff, em seu livro (1980, p. 85-100), apresenta uma longa discussão sobre afinidades/desafinidades, apoiada por um estudo do desenvolvimento integrado das quatro categorias – Corpo, Espaço, Esforço e Forma. Ela aponta a existência de uma interdependência que pode ser observada em cada etapa de construção do comportamento humano.

Nosso corpo está construído de maneira que permite nos estendermos para certos pontos da cinesfera com mais facilidade do que outros. Um estudo intenso das relações entre a arquitetura do corpo humano e seus caminhos no espaço facilita o encontro de padrões harmoniosos. Conhecendo as regras da harmonia espacial, nós podemos então conduzir a forma e o fluxo da nossa mobilidade (LABAN apud BARTENIEFF, 1980, p. 22, tradução minha).

A Escala Dimensional, por exemplo, que delinea o eixo de apoio interno do Octaedro e do corpo⁹⁴, com sua estrutura linear, prepara grupos musculares independentes – ora se apoia nos flexores/extensores, ora nos adutores/abdutores. Também a ordem da escala facilita a orientação espacial, respeitando uma ordem simples em relação à mudança de direção. Ao se executar essa escala, transitando pelos seus eixos internos de apoio, vertical, horizontal e sagital, reafirma-se a condição tridimensional e de equilíbrio do ser humano no planeta.

As escalas que envolvem movimento nos planos, construídas pela ligação entre pontos específicos do Icosaedro – como os Anéis ou Ciclo dos Planos, ou mesmo as Escalas Axiais e as Circulares, que propõem experiências corporais como a de um plano inclinado –, já articulam a combinação de pelo menos dois grupos musculares, objetivando a prática de movimentos mais angulares ou arredondados. A Escala Diagonal é aquela que usa o mais largo leque de mobilidade possível do corpo, combinando em cada um de seus movimentos três grupos musculares – flexores/extensores, adutores/abdutores e rotatores –, propondo a construção de formas volumosas em intensa integração com as estruturas internas do corpo e externas do espaço.

Essa evolução das escalas demonstra que, na integração corpo/espço, há uma progressão do mais simples para o mais complexo, partindo da experiência das dimensões, para os diâmetros e as diagonais. Pelo domínio dessa sequência, o

⁹⁴ A Escala Dimensional constrói-se pelo cruzamento dos eixos dimensionais básicos – vertical, horizontal e sagital –, formando uma cruz axial, que tem seu ponto de intersecção no centro do corpo (ou centro do octaedro).

movimento corporal transita pelos vetores de força no espaço – unidimensional, bidimensional e tridimensional – em coordenação com as leis intrínsecas que regem também o espaço interno do corpo. Dito de outra forma, o desenvolvimento da percepção interna do sentido de comprimento, largura e profundidade cria a base para que o corpo se estenda nessas direções espaciais externas. Também a possibilidade de dividir o corpo em seguimento superior/inferior, direita/esquerda, trás/frente auxilia a compreender fisicamente o fenômeno de tensão/contratensão ou estabilidade/mobilidade, ao se movimentar simétrica ou assimetricamente na cinesfera (BARTENIEFF, 1980, p. 21).

A categoria **Esforço**⁹⁵ oferece materiais para se diagnosticar e explorar **como** o corpo se move em relação à **expressão** de seus sentimentos e intenções. Estuda qualitativamente o impulso motor, em termos das suas dinâmicas expressivas. Isto é, cada movimento resulta da ativação de um fluxo interior, o qual se origina, quase que simultaneamente, do engate da nossa função cinética e mental. Esse impulso motor responde a uma necessidade interna do organismo de se fazer conhecido, de se comunicar. Ao configurar-se, ele se carrega com uma determinada qualidade, fazendo com que o movimento expresse uma atitude, tenha uma conotação ou característica específica.

Quando alguém se move, o movimento é percebido mais que como uma mudança de lugar ou uma mudança na forma corporal de quem se move. O movimento não flui em um tom único – você enxerga adensamentos e abrandamentos (do fluxo), rápidos flashes, impactos, mudanças em foco, suspensões, pressões, flutuações, vigorosos swings, explosões de poder, silenciosas ondulações. Todas estas variações são determinadas pela maneira como aquele que se move concentra sua execução ou esforço (DELL, 1977, p. 11, tradução minha).

⁹⁵ Fernandes (2002) denomina a categoria Esforço de Expressividade, considerado por ela um termo mais adequado para traduzir a palavra original utilizada por Laban, *Antrieb*, em alemão. O termo Esforço vem de *Effort*, em inglês. Mesmo considerando que este não se aproxima da intenção original de Laban – impulso, ímpeto para o movimento –, preferi manter o termo Esforço, que já é conhecido e aceito, para não confundir com o fenômeno da expressividade que vem sendo investigado nesta pesquisa, e que abarca todas as categorias de movimento.

Para decodificar as qualidades expressivas desse impulso motor, Laban identificou quatro Fatores de Movimento, conceito já bastante conhecido por atores e bailarinos. Esses fatores são o centro da teoria dos Esforços, campo de estudos denominado Eucinéica. São eles: fluência (refere-se a como progride o fluxo de movimento), espaço (relacionado à atenção ao externo, tipos de foco), peso (aciona o uso da força de impacto ou intensidade do movimento) e tempo (atribuído a mudanças de velocidade do impulso motor). Como ocorre com outros conceitos do Sistema, a exemplo da respiração, dos temas de continuidade ou das contratensões espaciais, Laban observou que cada fator expressivo poderia ser ativado de duas maneiras opostas e complementares. Um fenômeno único com dois movimentos distintos. Classificou-os, portanto, em uma escala contínua, mas com dois extremos polares.

Para um lado da escala dos esforços estão os elementos que cedem, entregam-se ou tornam mais rarefeita a intenção expressiva de um determinado fator, configurando: fluência livre, espaço indireto, peso leve e tempo sustentado. Para o outro lado, concentram-se os elementos que condensam ou adensam essa mesma dinâmica, denominados: fluência controlada, espaço direto, peso forte e tempo súbito. Sendo assim, os quatro fatores do movimento podem ser identificados em oito graduações expressivas, que, ao se mesclarem em incontáveis combinações, oferecem-nos uma base para a diversidade.

Em essência, os quatro fatores de movimento, com seus elementos polares, falam sobre a maneira peculiar ou própria com que as pessoas aproximam-se do ambiente, de situações ou eventos. Eles podem ser explorados individualmente ou, como comentamos, em configurações combinadas de dois ou três fatores expressivos. Combinações de dois fatores formam os estados expressivos, conhecidos como: peso e tempo – estado rítmico ou próximo; peso e fluência – estado onírico; peso e espaço – estado estável; fluência e espaço – estado remoto; fluência e tempo – estado móvel; tempo e espaço – estado alerta. Combinações de três fatores formam os impulsos

expressivos. O Impulso de Ação ou Ações Básicas de Expressividade representam a concentração simultânea nos fatores espaço, peso e tempo. Por excluir a participação direta do fator fluência, considerado como o fator que aciona mais diretamente o envolvimento da emoção na ação, esse impulso foi definido por Laban como ações de êxito funcional – flutuar, socar, deslizar, açoiar, pontuar, torcer, espanar e pressionar – , bastante necessárias para a realização de tarefas cotidianas. Os Impulsos de Transformação, em que o fator fluência aparece associado a outros dois fatores, são combinações excitantes para exploração corporal, pois criam ambiências expressivas mais distantes da realidade concreta. Compõe-se de: Impulso da Paixão – peso, tempo, fluência (sem o fator espaço); Impulso Mágico – peso, fluência e espaço (sem o fator tempo); Impulso Visual – tempo, espaço e fluência (sem o fator peso).

Essa gama ampla de nuances qualitativas permite ao artista da dança explorar e enfatizar aspectos dinâmicos em suas frases de movimento, acentuá-las ou torná-las contínuas, variar suas texturas e tonalidade ou, ainda, organizar seu ritmo de execução/recuperação, de modo a distribuir melhor o uso de sua energia de acordo com o propósito da sua ação. O estudo das frases de movimento é um excelente exercício de aprofundamento criativo. As frases expressivas dizem respeito a um agrupamento composicional de qualidades de movimento, isto é, ao contínuo fluxo de intensidades e acentos expressivos que ocorre entre os elementos dos esforços em uma sequência de movimentos. Frases refletem particularidades e tendências do agente da ação ao se aproximar de uma situação e compor um dizer expressivo. São essenciais para o registro de estilo, personalidade e diferenças culturais.

Assim como ocorre com a categoria Espaço, a incorporação do Esforço também pode ser descrita pelo processo de desenvolvimento. Especialmente as pesquisas da psiquiatra infantil Judith Kestenberg devem ser tomadas como referência nessa área. Suas proposições confirmam e aprimoram as ideias de Laban, sobre esse estado interno, físico e mental que origina, qualifica e impulsiona o movimento.

Kestenberg usou a Análise do Movimento Laban (Bartenieff) como um sistema para observar o comportamento expressivo-motor. Muitas de suas ideias e desenvolvimentos são refinamentos do pensamento de Laban, que foram, então, incorporados a este sistema de análise (MADDEN, 1996, p. 86, tradução minha).

Interessada em reconhecer como a criança, pelas explorações sensoriais, gradualmente forma sua extensão expressiva, Kestenberg observou que o estado natural do corpo, vivo e em fluxo, é uma fonte continua de movimento, iniciadora de toda ação. São as mudanças de qualidade nesse fluxo orgânico de base que promovem um tipo de substrato pelo qual as variedades expressivas se desenvolvem, até se caracterizarem como os fatores expressivos identificados por Laban (BARTENIEFF, 1980, p. 55; DELL, 1977, p. 15). Por essas observações, Kestenberg elaborou as áreas conhecidas como Ritmos de Tensão do Fluxo, ou atributos do fluxo, e os Pré-esforços. Goldman (1999), pesquisadora dessa área, apresenta uma sucinta definição:

A tensão do fluxo é o mar de onde o movimento vem. Os ritmos da tensão do fluxo mostram as necessidades biológicas da criança. A qualidade deste fluxo, os Atributos, demonstra temperamento: um bebê plácido ou intenso. [...] Os Pré-esforços são o começo do controle destas necessidades ou qualidades internas. Eles permitem ao bebê ir além do nível biológico básico de sobrevivência, para uma habilidade de aprendizagem. Os Pré-esforços servem como esta ponte. Eles são diferentes dos esforços, pois estão sempre aprendendo a controlar o fluxo, lidando com suas próprias necessidades internas (GOLDMAN, 1999, p. 79, tradução minha).

Para Kestenberg (1985, p. 137-139), Ritmos de Tensão do Fluxo são comparáveis às vibrações rítmicas dos tons musicais que iniciam uma resposta ressonante. A expressão mais simples desse ritmo aparece no movimento de mamar do bebê, que, ao sugar, alterna momentos de liberação e controle do fluxo. Pela modulação básica de prender e relaxar os músculos, presente em todos os ritmos inatos do organismo, Kestenberg apontou uma progressão natural da tensão do fluxo

para o Pré-esforço e para o Esforço, como apresentado a seguir: do tipo de fluxo, considerado por ela, contínuo, ao pré-esforço de canalizar a atenção e ao esforço de foco direto; do fluxo de ajustamento da tensão (entre livre e contido), ao pré-esforço flexível, ao esforço de foco ou espaço indireto; do fluxo de baixa intensidade, ao pré-esforço gentil e ao esforço de peso leve; da graduação de alta intensidade, ao pré-esforço veemente e ao esforço de peso forte; do fluxo abrupto, ao pré-esforço repentino e ao elemento de tempo acelerado; e, finalmente, do fluxo gradual, que se torna pré-esforço de hesitação e tempo sustentado.

A experiência progressiva do aprendizado dos esforços também é organizada por Madden (1990), em uma formulação mais pedagógica, que propõe um caminho para se maturar corporalmente os fatores expressivos. Tal caminho envolve sentir, ativar e cristalizar o Esforço, como sugerido a seguir: primeiramente entrar em empatia sensorial com um dos quatro fatores – fluência, espaço, peso ou tempo – como componentes presentes na organização do mundo e do movimento. Depois, ativar o potencial corporal de controlar e diferenciar as qualidades básicas dessa expressão, trabalhando mais ao nível do Pré-esforço; e, por último, intensificar a experiência para cristalizar expressivamente no ambiente externo um Esforço, um desejo intencional, ou seja, revelar um impulso interno, íntegro e congruente do sujeito, no espaço externo, acolhedor do nosso projeto expressivo de comunicação. Todos estes estudos sobre os Esforços, em suas várias etapas de maturação, tornaram muito mais rica a investigação do artista nessa área de conhecimento do movimento, possibilitando-o exercitar a expressão de sutilezas do organismo interno, assim como intensificar e expandir suas habilidades qualitativas.

Por último, a categoria **Forma** organiza os conceitos referentes a uma significação mais global, o **porquê** de o corpo mover-se no ambiente. Explora as características físicas e psicológicas das adaptações ou dos moldes que o corpo assume ao interagir com o meio exterior. Com sugere Goldman (1999), “Mesmo inconscientes,

nós criamos contornos e volumes (*shapes*) com nossos corpos, que agem como recipientes para os conceitos que expressamos quando planos e ideias estão sendo formados” (p. 49). O processo de mudanças da forma corporal inicia-se pela respiração, pelo movimento de crescer e diminuir, um lugar de exercício simples da plasticidade. Daí, evolui para modulações mais específicas ou complexas, com o espaço e com o outro. A categoria Forma indica relação, atitude do corpo, visão de mundo, **integração**.

A classificação da Forma é feita pela observação do uso prático das dimensões do corpo no processo de conectar o ambiente. Define-se a forma fluida, forma direcional (linear ou arqueada) e forma tridimensional ou esculpida, em uma progressão que amplia o âmbito de relacionamento dentro-fora. Esses modos de relação da Forma podem enfatizar nenhuma, uma, duas ou três dimensões em seu jogo contínuo de interação.

A Forma Fluida implica no relacionamento do corpo consigo mesmo, entre suas partes; movendo-se a partir da respiração, voz, órgãos, e líquidos corporais. O corpo está totalmente submerso em si mesmo, em seu volume criado pela inter-relação de seus componentes. [...] Na Forma Fluida, o corpo não tem nenhuma intenção espacial, nenhuma atenção externa a si mesmo, porém pode crescer ou diminuir preferencialmente em uma das três dimensões ou eixos – vertical, horizontal e sagital (FERNANDES, 2001, p. 15-18).

Kestenberg também investigou o desenvolvimento da Forma, partindo deste moldar orgânico para as formas mais definidas e enredadas de envolvimento com o espaço (MADDEN, 1996). Seu estudo aprimorou a compreensão de aparatos psicológicos e potencial para atividade e relacionamento dessa categoria. No contexto artístico contemporâneo, essas ideias passaram a ser investigadas por artistas e penetraram o espaço cênico. Dançar com o estímulo da Forma Fluida, por exemplo, abriu um novo universo de pesquisas de movimento na pós-modernidade, inspirando

vários artistas que gostam de levar à cena uma experiência corporal nascida na sensação, na modulação proprioceptiva dos sistemas internos do corpo.

Já a Forma Direcional esboça uma maneira mais clara de se relacionar com o espaço externo. Estabelece uma ponte de ligação direta entre aquele que se move e um objeto ou pessoa (ponto) no espaço. Essa maneira de adaptar-se modula a intenção de uma linha reta ou de um arco achatado, plano, através do espaço. Os movimentos direcionais se desenvolvem primeiramente de uma maneira concreta, mas logo se tornam mais abstratos (DELL, 1977, p. 51). Em dança, a integração corpo/espaço direcional pode ser observada sem um objetivo externo palpável de conexão. O corpo, movido por outros anseios, explora o caminho do moldar-se, seja na forma linear ou arqueada, revelando o processo de transformar-se nessas intenções diretivas.

Para finalizar, a Forma Tridimensional delinea experiências de acomodação, adaptação e criatividade, em um grau maior de complexidade.

A Forma Tridimensional é o aspecto do movimento que permite a quem se move acomodar-se ao caráter plástico dos objetos no espaço, ao seu volume, ou contorno, sua tridimensionalidade, e, conseqüentemente, moldar o espaço ele mesmo, como faz o escultor na argila, ou o dançarino, mímico e contador de estórias faz no ar (DELL, 1977, p. 5, tradução minha).

Anatomicamente, esse tipo de Forma requer uma interação constante entre os grupos musculares e o envolvimento de várias articulações em conjunto, para possibilitar uma transitoriedade no espaço que envolve movimentos nos planos e diagonais. De acordo com os estudos de Kestenberg (MADDEN, 1996, p. 94), a Forma Tridimensional desenvolve-se entre as idades de três a cinco anos, mas só se torna totalmente incorporada e consistente na adolescência. Dominar essa forma de modulação do corpo, para o artista da dança, significa poder escolher trafegar por qualquer espaço da sua cinesfera, esculpindo, espalhando e recolhendo seus movimentos, em um diálogo, com o externo, de multiplicidades.

A prática de diversas facetas do movimento propostas pelo Sistema Laban/Bartenieff poderá ser apreciada na apresentação dos processos criativos que integram esta tese. No momento, para concluir essa exposição teórica, trago apenas uma imagem-metáfora, que me acompanha em aproximações variadas do evento do movimento:

Os conceitos e princípios do Sistema Laban/Bartenieff se organizam em meu corpo/mente como estrelas no firmamento; um mapa de eventos, em perspectiva móvel, aberto para livre associação de sentidos. É com esta bagagem constelar que chego para acolher diferentes situações de trabalho e, a partir da necessidade de cada projeto, esboço uma rede de conexões específica, brilhante de possibilidades. Cada nova forma de associação propõe uma ênfase diferente aos elementos em jogo, tornando mais iluminados alguns conceitos e compondo outros numa escala delicada, cromatizada por nuances do corpo em movimento. Diante de processos de criação em dança, desejos poéticos de expressão ou objetivos pedagógicos, formam-se ligações únicas entre CORPO, ESPAÇO, ESFORÇO e FORMA; configuram-se diversas galáxias, sistemas solares distintos, movimentos orbitais ou composições estelares inéditas. O que me guia é o que preciso realizar. Com base neste ferramental, e motivada por um espírito inquieto de comunicação pela arte, entrego-me ao exercício de desvendar o movimento, ao desafio de criar constelações e dar vida a expressividades singulares.

7. Análise do Movimento

*Movimento é um universo complexo de interações de eventos
parcialmente sobrepostos e derivados de muitas camadas de
informação.*

Peter Madden

Para o artista da dança, utilizar procedimentos de análise significa lançar-se no reconhecimento dos componentes dessas categorias que estão em jogo em um determinado processo de movimento; ou melhor, na compreensão de quais aspectos do movimento, internos e externos, colocam-se em relação na execução da ação. Segundo Woodruff (p. 95), o processo de análise Laban/Bartenieff possibilita ver e descrever os sinais sutis do corpo, em como ele se apresenta nos padrões de movimento do sujeito, na sua atitude corporal, modo de se portar e transportar ou, ainda, nas suas preferências qualitativas e espaciais.

Acima de tudo, fazer uma análise significa penetrar em uma importante questão que está na base de todo processo de criação e formação: **saber o que se faz, para fazer o que se quer**. Na minha experiência artística e educacional, pude constatar que o exercício investigativo dessas questões, pelas etapas de avaliação do movimento propostas por este método – observação, decodificação, interpretação e análise –, pode gerar aberturas para se transbordar padrões habituais de conduta corporal, perfurar nossas respostas automatizadas de percepção e ação, e provocar a reorganização da nossa força criativa em contínuo fluxo plástico de troca e alteração.

Contudo, para que tal transformação aconteça, é preciso que cada uma dessas etapas também seja vista em processo de *devir*. **Observar** o corpo em movimento, não como se vê o reenvio de uma figura chapada no espelho, bidimensionalmente, em que só se destaca a forma concreta e objetiva de algo que se olha de fora, mas observar o

corpo em sua “reflexividade⁹⁶”, isto é, em sua dinâmica tridimensional na qual tudo se vê, se ouve, se sente, por meio do processo de dançar. Observar para reconhecer o desdobramento do movimento, e não prender o olhar a qual movimento é executado.

Decodificar os componentes do movimento não para fixá-los em categorias aceitáveis, explicá-lo em agenciamentos expressivos estabelecidos ou engessá-lo em extratos formalizados. Destrinchar o movimento para apreciar a profundidade e riqueza dos elementos em vivências ativas vibrantes, perceber a complexidade de suas interações paradoxais, capazes de criar nexos de sentidos únicos. Desse modo, busca-se chegar à consciência dos fios que atam as conexões corpo-meio.

Proceder a uma **interpretação** no sentido de ampliar a leitura do texto corporal, procurando não afirmar uma posição absoluta, vinculando um conhecimento ou saber em uma relação estática de causa e efeito. O objetivo aqui é compreender e incluir relatos sentidos e vividos, possibilitando o realce de diferenças e, em decorrência, expandindo a percepção de si pelo respeito às singularidades alheias. A interpretação como um momento de partilha, no qual o diálogo com o outro dinamize o fluxo das relações e amplie positivamente a qualidade de interações criativas.

Por fim, **analisar** não para controlar, justificar ou julgar um processo ou experiência, mas para abrir novos espaços e dimensões de investigação, ultrapassar o que demarca o outro. Criar novos circuitos e passagens que possibilitem transformar nosso momento presente em uma potência criativa. Diferentemente de uma crítica estritamente instrumental, que procura enquadrar um evento em critérios conceituais pré-definidos, a função da análise está em se valer do conhecimento minucioso de sua matéria para acompanhar os desdobramentos de uma experiência vivida. Ou seja, revelar seus alcances e seus limites, não com a pretensão de esgotar o sentido poético ou a organização estrutural de uma linguagem artística, mas para permitir que aquilo a

⁹⁶ Segundo José Gil, esse olhar reflexivo do corpo enfoca a observação da sua multiplicidade, mescla a contemplação de um corpo atual, externo, com corpos virtuais que o movimento produz, imagens que sustentam “[...] uma perspectiva consistente do interior do próprio corpo” (Gil, 2002).

que se deseja dar luz apareça. Como método sofisticado de apreensão holística do movimento, a análise preenche uma lacuna em relação à avaliação das manifestações de funcionamento e expressividade corporal do sujeito (WOODRUFF, [200-], p. 96). E, uma vez que estamos em diferentes níveis de desenvolvimento, nas várias áreas da vida, abre as portas para um aprendizado corporal mais singular e criativo.

É importante esclarecer que o processo de análise é um exercício de leitura da experiência de movimento. Portanto, não significa a própria vivência vibrante da recriação, mas sustenta um ponto fundamental como recurso de ativação de um movimento em fluxo. Realizada pela perspectiva de um observador, o procedimento de análise possibilita o encontro de “punctuns corpóreos”⁹⁷, isto é, de pontos de entrada que potencializem vivências de expansão. É uma ferramenta que, se utilizada para o desenvolvimento corporal do artista da dança, necessita estar vinculada e em permanente negociação com a sua prática investigativa. Como bem compreendeu Laban (MADDEN, 1996), é na prática do movimento que o ser humano integra seu sentir, pensar e agir, e, de forma sábia e criativa, encontra soluções para os diversos desafios da vida. Ou, ainda, é pela experimentação que se chega à sensação, ultrapassam-se os limites para recriar.

A aplicação desse instrumento metodológico tem sido um modo intensificador de novas descobertas. Visando mobilizar a investigação prática e a reflexão sobre o fazer – saber o que eu faço para fazer o que eu quero –, o exercício de leitura do movimento tem estimulado a reformulação de registros corporais e códigos sensíveis, religando corpo a contexto. Por meio da leitura das linhas, ritmos, texturas, formas, volume, percursos espaciais, emoldurados por uma atmosfera contextual de sensações, ideias e pensamentos, pode-se chegar à atualização das histórias pessoais dos artistas e

⁹⁷ Como apresenta Ferracini (2007), o conceito de Punctum refere-se ao encontro de portas de entrada, em uma partitura coreográfica, por exemplo, ou em um processo de exploração de movimento, que provocam aberturas para processos de desconstrução/reconstrução da ação criativa. Ativar Punctuns depende da escuta do observador, no encontro de detalhes que se abrem para o todo.

ao redimensionamento das suas tendências estéticas em dança. Em projetos de formação e orientação, ou na direção de criações coreográficas, tenho me valido desse material para desvendar e estimular processos corporais mais significativos.

8. Improvisação

*A luta interior do dançarino é a ambição de um êxtase para
conduzir e construir.*

Isabelle Launay

Nesta pesquisa, a improvisação foi utilizada como recurso para investigação e levantamento do material cênico. Uma prática que sublinhou o desenvolvimento de um repertório de movimentos, a exploração e o amadurecimento do material poético no corpo. Vista por Laban como “[...] modalidade da experiência da dança” (LAUNAY, 1999, p. 73), saber improvisar significa entregar-se a atividades de buscar e encontrar, decompor e unificar, esquecer e rememorar, para ver afluir as múltiplas possibilidades da mobilidade corporal. Uma habilidade que une o saber-sentir e escutar o universo secreto do interno à sabedoria de despertar conexões e expressividades que inventam uma corporeidade engajada no agora.

Suquet (2008) também nos esclarece sobre o improvisar valendo-se do pensamento de Laban, ao expor que, para ele, saber-sentir, ou o mergulho na matéria do corpo, nada tem a ver com a expressão de uma interioridade psicológica, mas sim com a necessidade de investigar o “poema dos Esforços” (p. 530) inscrito na própria matéria. Isto é, se o corpo se coloca disponível e aberto para tocar suas fontes de criatividade, a própria experiência de contato com sua realidade corpórea e imaginária o levará a modular e reconfigurar sua gestualidade, gerando disposições perceptivas e expressivas ainda desconhecidas. A improvisação é um instrumento hábil, que conduz à

descoberta de novas narrativas, se enfatizada por uma experiência que percebe e dá luz à própria matéria do corpo.

Para suscitar esse estado de criação, elucida-se, nesta tese, que a improvisação deva estar acordada com procedimentos de análise claros. A união desses recursos acolhe e orienta a investigação do artista, evitando que o corpo se perca em uma agitação sem sentido, em gesticulações rasas, que tendem “[...] a aniquilar a maestria íntima do movimento” (LAUNAY, 1999, p. 79). Apesar de erguer-se na função intuitiva e na liberdade de articulação do movimento, o improvisar envolve um ciclo completo que se renova a cada instante, com momentos de preparação, movimento, avaliação ou re percepção, rupturas e criação de novas *gestalts*.

Ainda, essa abordagem subentende que, no exercício plural de improvisar, o artista da dança precisará simultaneamente dispor-se a outra instigante empreitada. Como parte dessa aventura, está implícita a tarefa de quebrar condicionamentos inconscientes, atravessar as camadas dos artifícios pessoais, dos clichês socioculturais, e desfazer bloqueios e hábitos corporais automatizados. Um processo que deve ser abraçado como oportunidade de transformação! Amplio esse ponto pelas palavras de Cohen (1993):

O bloqueio é um presente. Quando descoberto, cristaliza uma experiência que você pode de alguma forma ter perdido. É muito importante vivenciar tanto o bloqueio quanto o desbloqueio, e a liberdade de passagem (p. 62, tradução minha).

Quando se deseja dar versatilidade à assinatura corporal do artista, o obstáculo torna-se uma chance de consciência, e deve ser visto como etapa natural do processo criativo. Logo, não há necessidade de correr para desfazer as dificuldades, atropelando, assim, a oportunidade de absorção da nova informação que elas trazem. É importante identificar o problema e clarear as questões que ele contém. Essa é a porta de entrada para os procedimentos de análise no movimento. Vinculados à improvisação,

configuram um instrumental eficiente para se tornar específico sobre suas intenções e sentimentos, e promover novas percepções para velhas questões. O jogo improvisação/análise, quando livre de julgamentos quanto ao resultado de suas experiências, reforça a permanência do artista em um estado consciente de acessibilidade; permite-lhe dinamizar seu vocabulário estrutural-expressivo e devolver a suas explorações um ritmo mais criativo entre forma e emoção.

Ao conduzir pesquisas pela improvisação, valho-me, portanto, do ferramental Laban/Bartenieff, na tentativa de cobrir as etapas de interiorizar, explorar, e perceber. Em um primeiro momento, emprego recursos de sensibilização, que facilitem a entrada do artista no espaço do silêncio, para que possam ser percebidas as pulsações de plasticidade, físicas e subjetivas, presentes nos tecidos do corpo. Também procuro aproximá-lo da base do seu potencial cinético, por meio de procedimentos que organizem seu funcionamento motor, de acordo com as necessidades que observo. O rico acervo de saberes estruturado por Bartenieff é minha constelação para conscientizar, ativar sensações e afinar diferentes motivos cinéticos.

Preparar e aquecer por meio dos Fundamentos do Movimento auxilia o artista a cultivar uma atitude de entrega, necessária para sentir-se confortável em um campo de transitoriedade. Além disso, nutre a confiança de que ele já possui uma poética corporal abrigada em seu organismo e em sua subjetividade. Nessa etapa de preparação, o interesse está no desenvolvimento de habilidades preliminares necessárias à fluência do jogo improvisacional. Enfoca-se, portanto, o acionar de um estado de presença, tranquilidade e prontidão para a ação; a conquista de uma percepção espacial panorâmica (atenção aberta ao momento e alerta aos acontecimentos); o amolecimento da couraça muscular e o alinhamento da mobilidade corporal em interação com as tensões do contexto externo. Trata-se de habilidades que se concentram em organizar o corpo para responder de forma flexível ao instante, prepará-lo para reconhecer o que deseja; acolher e ser acolhido. Exercícios de

respiração tridimensional, adequação tônica pelos modos de ceder/empurrar e se lançar/puxar; atividades que despertam a pele e os sentidos, como também o fortalecimento do centro e das conexões de diálogo com o espaço são propostas bem-vindas que facilitam o encontro desse estado de abertura.

No entanto, reconheço que um marco da minha conduta está na utilização de estratégias para a ampliação de opções de escolha, direcionadas ao encontro de maneiras de integrar, a padrões expressivos habituais, novas possibilidades. Considero importante, dentre tais estratégias, o uso de contrastes. Um modo de agir que, com certeza, nasceu do meu aprendizado Laban/Bartenieff, no qual, como comenta o Analista do Movimento Robert Ellis Dunn⁹⁸,

[...] a unidade de significado não é uma única qualidade de movimento, é um par (ou uma tríade) em contraste, no mínimo. Nenhuma qualidade tem significado nela mesma, a menos que exista em contraste com outras qualidades. [...] Esta definição, eu estou emprestando da linguística moderna e antropologia estrutural, a ideia de que nenhum elemento existe nele mesmo, nenhum significado ou elemento simbólico da arte ou existência humana tem significado nele mesmo, tudo existe numa rede de contraste e em um contexto. É a diferença entre as coisas que as tornam reconhecíveis para nós, não a coisa isolada (DUNN, 1987, p. 30, tradução minha).

Neste trabalho com a improvisação, proponho ao artista que transite entre expressividades polares – por exemplo: do tempo súbito ao tempo sustentado; de movimentos na cinesfera ampla ao uso da cinesfera pequena; crie gestos com partes do corpo em contraste com fluxos de movimento do corpo inteiro. Sugiro que experimente variações em suas frases corporais, incluindo nelas o oposto do que está presente, como a seguir: se suas frases são localizadas em um único lugar do espaço, explorar deslocamentos; se são constantes expressivamente, pode-se investigá-las com

⁹⁸ Robert Dunn (1928 - 1996) foi membro-fundador do *Judson Dance Theatre*, grupo precursor da dança-improvisação na década de 1960; mentor de várias gerações de coreógrafos, artistas da dança e professores; certificado em análise do movimento Laban/Bartenieff, entre outras atribuições.

acentos, impulsos ou impactos. Também sugiro que fiquem com uma qualidade ou padrão de movimento, até que percebam qual outro elemento é importante no sentido de se construir um diálogo de contrastes. Acredito que esse exercício de “hipermobilização” (DUNN, 1987, p. 31) deixa no corpo uma forte imagem cinética.

Isto é, o aprendizado de flexibilizar a compreensão corporal por meio de ir e vir de um elemento a outro aprofunda o reconhecimento do sentido das qualidades em jogo, levantando a reflexão sobre a riqueza de cada elemento, padrão ou estado corporal, bem como do que está além deles. Cada característica do movimento serve a uma diferente função. É importante compreender cada uma individualmente, ampliar a sua voz e valorizar suas particularidades, com o objetivo, no entanto, de integrar e incorporar seus dois polos. É a capacidade de fluir entre os elementos em contraste que renova nossa experiência de sentidos.

Polaridades estão sempre conosco, e polos opostos nos servem de forma útil em um processo de diferenciação. No estágio em que nós precisamos fazer distinções para crescer e progredir, é útil fazer claras diferenciações de opostos para nos guiarmos e dar forma a nossas vidas. [...] O conceito de conectividade não tem sentido sem a diferenciação. Contudo, se nunca nos movemos para além das polaridades, nós nos sentiremos presos e sem condição de estarmos presentes como uma pessoa completa (HACKNEY, 1998, p. 205, tradução minha).

A integração é mais que a soma das partes. Envolve a sabedoria de escolher o que é essencial em cada momento, uma sensibilidade corporal para fazer melhores escolhas expressivas. Nesse processo de investigação que desfaz fronteiras, o ser dançante atua como a terceira entidade; aquele que percebe pela perspectiva de um terceiro espaço. Desse lugar pode-se abraçar as dualidades e potencializar, pelo movimento, uma cocriação, que contém, em um todo, as partes. Esse movimento amplia pontos de vista e “[...] desdobra por meio de algumas sementes uma

quantidade incrível de material” (DUNN, 1987, p. 32), redimensionando o dizer do artista.

No mesmo caminho, outra estratégia que valorizo é o trabalho com a pontuação do discurso dançado. Uma prática pela qual convido o artista a explorar seus dizeres poéticos, nascidos de uma improvisação, com vários ritmos e estilos de fraseados diferentes. Para esclarecer essa proposta, faço uma analogia com os sentidos da pontuação em um discurso falado – qual seria, por exemplo, a qualidade cinética de um ponto, o respirar de uma vírgula, a característica corporal de uma exclamação, ou a sensação de uma reticência? Mesmo que a linguagem do corpo tenha seu próprio universo de expressão (com uma sintaxe outra que o discurso verbal), a ideia de se trabalhar um material corporal como texto dançado no espaço contribui para maleabilizar impulso criativo e da ação física do corpo. Isto é, quando um mesmo encadeamento de movimentos é experimentado com diferentes dinâmicas de pontuação, alarga-se o acervo de relações entre imagens e sensações, disponibilizando no corpo maneiras novas de preencher uma intenção.

Ainda, interesse-me pelos exercícios baseados em aleatoriedades⁹⁹, que alimentam propostas corporais de desconstrução. Este modo de improvisar também induz o artista da dança a contrapor suas tendências à rotina e a diversificar sua experiência técnico-expressiva. Em um jogo de arbitrariedades, peço ao artista que, primeiramente, coloque de lado um ambiente de pesquisa já explorado em suas improvisações. Então, sugiro que investigue corporalmente outro vocabulário ou ideia, a princípio desconexo do seu projeto inicial. Por exemplo, proponho que explore modos de pisar e se deslocar com os pés, ou tipos de iniciações possíveis com as articulações do braço. Depois, em um terceiro momento, convido o artista a combinar o seu primeiro material com as percepções motoras acessadas na improvisação de

⁹⁹ As metodologias do bailarino e coreógrafo Merce Cunningham (1919-2009) inspiraram-me nessa direção. Seus procedimentos de criação – jogos de sorte, estruturas arbitrárias, operações aleatórias e recursos de desconstrução de preferências instintivas – inauguraram um novo pensamento sobre composição em dança.

contraponto, permitindo que, no tecer das duas, aquilo que já era conhecido se desconstrua. Juntar componentes aleatórios é um exercício que reinforma as improvisações e articula a etapa de perceber o evento do movimento (DUNN, 1987, p. 29).

Entre outras possibilidades, uma última estratégia que vale mencionar refere-se às improvisações que focam a espacialidade. Para este trabalho, estrutura, por exemplo, exercícios que exploram a arquitetura do entorno; jogos que inventam e desfazem molduras espaciais para os movimentos, compondo um lugar virtual no qual a dança acontece. Ou sugiro que se perceba a formação de linhas ou curvas entre segmentos do corpo, os quais podem ser mobilizados por deslizamento, giros ou deslocamentos no espaço geral.

Em suma, espero ter evidenciado, no decorrer deste capítulo, como a improvisação, a análise do movimento e as quatro categorias de estudo do movimento conjugam experiências de aterramento e elasticidade; abarcam a motivação interior do artista e lhe oferecem meios para conduzir criativamente seus anseios. As constelações de princípios, ferramentas e procedimentos Laban/Bartenieff são materiais que discorrem sobre a natureza intrínseca e multifacetada do corpo e da dança, bem como apresentam um conhecimento que investe no contato do artista com a própria sabedoria, somática e expressiva, da arte do movimento. A continuação da pesquisa discute a aplicação cênica dessa metodologia versátil.

É possível superar este tempo de assassinos de pessoas sensíveis, como denuncia Antonin Artaud, e perceber que o artista escapa desta pena ao se tornar um viajante, um desterritorializado, um constante migrante pendular capaz então de dançar sobre o planeta.

Miguel Chaia

A obra de arte é um convite para que os outros possam penetrar naquelas que são as verdades inegáveis de cada um¹⁰⁰. Assim sendo, os processos de criação, no contexto desta tese, são experiências concretas que convidam o espectador-leitor a penetrar no universo artístico da pesquisadora, expresso pela via da arte da dança. São exercícios cênicos que tornam tangível uma visão poética do corpo em movimento e trazem um ponto de vista sobre o ser humano, materializando o vínculo de um sentido estético a uma maneira de ver o mundo. A ideia madre desses projetos cênicos foi criar valendo-se de um profundo senso de observação dos desejos latentes nos sujeitos que mediarão o trabalho em cruzamento com conteúdos vibrantes percebidos no entorno

¹⁰⁰ Este pensamento foi desenvolvido pelo estudo do livro *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard (2008), em grupo de estudos dirigido por Nichan Dichtcheken, fenomenólogo existencialista, professor do Departamento de Filosofia da PUC, São Paulo.

coletivo. Nessa direção, as duas obras coreográficas que serão apresentadas aqui¹⁰¹ vislumbram o papel do artista da dança em sua função de busca, movida por uma atitude ativa, investigativa e criativa, no aqui e agora. Acima de tudo, o objetivo é “[...] recolocar preciosidades nas pessoas e não no produto” (CHAIA apud CYPRIANO, 2005, p. 10), captar e revelar, pela expressividade corporal, a inspiração que as move.

O mote poético que conduziu as montagens cênicas pautou-se no diálogo com outras formas artísticas. O primeiro trabalho desenvolvido, intitulado “Tu não te moves de ti”, brotou do texto literário homônimo da escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004), e o segundo, “A Figura e o Fato”, conversa com as pinturas do artista plástico anglo-irlandês Francis Bacon (1909-1992). Enraizado na expressão criativa desses artistas, procurou-se inaugurar no corpo um novo campo de significação, utilizando os elementos dos discursos de apoio como uma fonte de alimento poético ou, como sugere Geraldí¹⁰², “[...] um foco de luz que vem iluminar uma necessidade de definir e organizar a vontade criadora”. A pesquisa corporal e dramatúrgica, portanto, deu-se por um exercício de transposição, entendido aqui como o livre manuseio de ecos ou ressonâncias que, percebidos pelo outro, reverberam sensações renovadoras da poesia trazida pela linguagem guia. Transpor, nesta pesquisa, ou melhor, trans-criar, é um procedimento que se consagra pela convergência de motivações e pelo aprofundamento na essência de sentido norteadora de uma proposição artística. Ancorada em um momento de escuta e existência conjunta com a obra de transposição, nascem novas facetas do já conhecido, que depois se transformam na gramática de outra forma de expressão.

A leitura que eclodiu das obras de referência (e talvez por isso o interesse por ambas) compôs um campo de similaridade temática, extraído do fato de ambos os

¹⁰¹ Discutidas no texto que segue e visualizadas por imagens fotográficas.

¹⁰² Essa citação foi retirada de um projeto artístico, *The Lady of Shalott*, no qual Silvia Geraldí e eu apresentamos uma proposta de transposição. A frase citada é de um trecho que expressa a experiência de Geraldí em trabalhar a dança no diálogo com outras linguagens.

artistas pesquisados visitarem a questão sobre como a interioridade do sujeito vaza por sua casca ou superfície. Pela perspectiva observada, Hilst e Bacon, cada um a sua maneira, investigaram a permeabilidade entre essência e aparência, o belo e o grotesco, o sublime e o mundano, deixando emergir um pensamento de que é impossível se querer viver só de um lado do espectro, pois o próprio mistério da natureza humana vem e rompe com essa solidez tola.

Colocando em uníssono a reflexão sobre contrastes, polaridades e contínuos, já apresentada nessa tese, e o universo articulado pelos artistas em foco, estabelece-se, nas duas obras coreográficas, um espaço para exploração do corpo, em que o artista não duela com seu lado luz ou sombra, mas expõe-se, por meio de seus movimentos, sem julgamento de valores, a uma multiplicidade de atmosferas qualitativas, que se completam na busca por tornar-se mais unificado em sua expressão – integrar-se em uma unidade que funde, no trânsito interno/externo, a experiência, por vezes desconcertante ou dicotômica, de opostos.

Para mediar essa proposta no corpo, foi convidada a compartilhar da pesquisa e criação a artista de dança Érica Tessarolo¹⁰³. Sua identificação com a temática a ser explorada e vivência prévia com a metodologia de trabalho corporal da artista-pesquisadora, além de sua disponibilidade artística e potencial expressivo, facilitaram seu engajamento sensível com os projetos, possibilitando um trânsito fluido através dos pilares artístico-pedagógicos propostos para processamento da criação. Os dois exercícios cênicos são solos, nos quais Tessarolo atuou como intérprete-criadora, mesclando, aos encaminhamentos da direção artística, sua habilidade de cristalizar objetividades e subjetividades pelo movimento, suas intenções de realização e amadurecimento.

¹⁰³ Érica Tessarolo é graduada em Artes Plásticas na Unicamp e, durante o período desses projetos, graduava-se também em dança pelo Departamento de Artes Corporais.

Em ambas as criações dançadas, a dramaturgia da cena teve o objetivo de instalar uma camada sutil de sustentação, que convida o artista intérprete-criador, responsável pela ação, a sempre voltar para o que o mobiliza no cerne. O aspecto cênico de cada coreografia, como será possível notar na reflexão específica feita ainda neste capítulo, traz elementos simples, mas que ampliam o discurso do artista. Redimensionam e aprofundam os argumentos despertados pelas temáticas e auxiliam a dança a viajar por ambiências, a subir e descer esferas, que ora comunicam o mergulho em intimidades do corpo, ora o voo dos anseios, ora facilitam a organização de significados concretos, ora deixam mais aberto ou abstrato o sentido desenrolado pelo movimento.

Como registro dos trabalhos, escolheu-se formatos que apresentam uma colaboração artística entre fotografia e dança, com o intuito de ampliar os desdobramentos artísticos inspirados pela proposta poética. Para realizar esse projeto, a fotógrafa escolhida, Clarissa Lambert¹⁰⁴, dispôs-se a uma intrínseca interação com a criadora, a artista que dança e a ideia temática pesquisada corporalmente, atuando como membro da equipe de criação. As fotografias afloram o entrelace de uma sensibilidade em ver a dança, com os recursos peculiares da mídia fotográfica; nessa proposição, inspiraram-se em um olhar profundo sobre os elementos que compuseram as dinâmicas exploradas em movimento, combinando-os com escolhas singulares referentes ao foco, enquadramento, luz, velocidade, detalhe/distanciamento. A intenção na parceria fotografia-dança foi produzir imagens que contivessem uma força cinética e carregassem uma carga subjetiva liberada de uma mesma emoção, pensamento ou sensação, expressos na dança. Da relação entre essas duas artes, criou-se um rico álbum de fragmentos, que possibilitou outros olhares e novas leituras do objeto dançado.

¹⁰⁴ Clarissa Lambert, formada em cinema pela ECA-USP, dirigiu por longos anos o laboratório fotográfico profissional “Álbum”, em São Paulo, e é especialista em fotos de espetáculo de dança e teatro.

Valendo-se desse material fotográfico, duas apresentações de *slides* foram montadas, cada uma com imagens fotográficas de um exercício cênico. O interesse desse formato de visualidade tendeu a manter vivo o espaço criado pelos movimentos, permitindo ao espectador interagir, de maneira mais criativa, com a fisicalidade das ideias coreográficas e dos movimentos. Diferentemente de um vídeo sequência, muito utilizado para gravar o que acontece em cena – representar o espetáculo –, acredito que o *slide-show* atraia, de forma mais direta, o imaginário de quem assiste a ele, dinamizando sua interação com os instantes capturados da obra. Isto é, o espaço vazio entre as fotos em combinação com as imagens estáticas, mas que indicam um fluxo de movimento, criam uma nova forma de mobilidade e silêncio, que penetra no corpo do espectador, instigando seu universo próprio de impressões guardadas.

As imagens registradas dos espetáculos, todas feitas por apresentações com público (não foram utilizadas fotos de estúdio), também foram organizadas no formato de *flipbooks*. Neste caso, a concepção foi de colocar em mãos do espectador os registros da obra coreográfica, para que ele pudesse manuseá-los, ter um contato físico ou uma aproximação mais proprioceptiva das imagens. Os livros de flipar são um objeto gráfico palpável, de imagens bidimensionais, mas que produzem movimento, modulam rastros e permitem a quem os manuseia completar a proposta à sua maneira – pegar, manipular no seu tempo, parar em uma imagem e mergulhar na sua poética. O *Flip* de “Tu não te moves de ti” foi feito com *close-ups*, permitindo ao espectador penetrar em detalhes expressivos. O de “A Figura e o Fato” traz uma ideia de *zoom*, propondo um movimento que carrega o olhar de um foco aberto para pontos mais específicos da imagem.

De certa maneira, as duas formas de utilização do material fotográfico, a apresentação de *slide* e o *flipbook*, dão continuidade ao projeto artístico dos espetáculos, transformando-os em criações interdisciplinares. Como minha paixão é pelo movimento e pelo trabalho artístico coletivo, gosto de encontrar novas sínteses

que agreguem à obra cênica outras vias de plasticidade. Acompanhando esta tese escrita, segue o material duplo de visualidade.

Criação pelo Trânsito Percepção/Ação

O destino da segurança é a ousadia.

Nichan Dichtcheken

Responsável pela concepção e direção dos dois trabalhos, meu fazer artístico acomodou a coordenação de toda a pesquisa prático-conceitual, incluindo: a escolha e análise das obras de apoio, a proposição dos procedimentos de criação e ferramentas corporais de investigação; a condução do desenvolvimento da linguagem expressiva; a orientação composicional e a definição da estética cênica. Estas etapas, sobrepostas, articularam-se em um exercício contínuo de encontrar os elementos que pudessem fazer a obra pulsar. No entanto, considerando meu interesse no fenômeno da expressividade, mais importante que esse terreno de instrumentos metodológicos e recursos criativos, meu fazer artístico partiu do **acolhimento** da artista intérprete-criadora em sua totalidade, pautando-se em uma atitude de respeito a seus talentos, limites e modos de relação corpo/arte/ambiente.

Dentro da abordagem dessa tese, que visa sustentar o mergulho do artista no seu território de subjetividade, o estabelecimento de um espaço de segurança, troca e credibilidade entre direção e aquele que dança tornou-se condição primeira para o aprofundamento no exercício de pesquisa e criação. Construir, portanto, esse pano de fundo, essa ambiência limpa e fértil, capaz de instigar o artista a expor seu potencial de intensidade e criatividade, foi a minha preocupação inicial.

Usando uma metáfora de Bachelard (2008, p. 35-38), o artista precisa sentir-se alicerçado, sem medos e preconceitos, para descer ao porão da sua casa-corpo e entrar em contato com o seu imaginário profundo, o germe de seus desejos e lembranças. Daí, então, subir ao sótão de sua casa e elaborar o vivido no porão, transformando, no caso da dança, sua dimensão de existência crua, interna, em uma experiência poética de gestos e movimentos. Essa imagem constata o que já vem sendo largamente apresentado: a importância de se conquistar o sentido do orgânico para se processar, no espaço de dentro, o que se percebe de fora, e organizar-se adequadamente para agir.

Nos processos criativos em questão, “Tu não te moves de ti” e “A figura e o Fato”, a maturação da expressividade corporal originou-se nessa imersão do artista intérprete-criador em um caminho pessoal de investigação, engatilhado, nos dois casos, por sua sensibilização a referências externas – respectivamente, nuances do texto de Hilst e pinturas de Bacon. O papel do diretor, nesse percurso, foi utilizar seu conhecimento amalgamado para encaminhar o encontro de uma coerência fluida, entre os pólos de existência expressiva do artista, o porão e o sótão, vislumbrando o engate dos movimentos, aí esboçados, com a temática da obra artística. Em outras palavras, a função do diretor foi orientar a aventura da descoberta do corpo, estimular a intenção e o interesse, a paixão pelas questões a investigar, o comprometimento com o caminho. Uma atuação voltada ao mesmo tempo para permitir a liberdade de exploração e para orientar a habilidade de escolhas do artista, no sentido de levá-lo a buscar as corretas proporções, entre sua natureza expressiva e as necessidades da obra a ser erguida.

Meu trabalho, ainda no aspecto da expressividade percepção/ação, foi, portanto, acolher a identidade do material que transcendia do corpo do intérprete-criador para o espaço, fazer uma leitura, propor ferramentas de reflexão e insistir na pesquisa. Utilizando as palavras de Suquet (2008), trabalhei no sentido de colocar a

assinatura corporal do artista à prova, desviar suas propensões para o encontro do inexplorado, reconduzindo-o a investigar sua imaginação e sua estrutura corporal. A análise Laban/Bartenieff foi a fundação desse processo, assim como foram importantes recursos a improvisação e a proposta de maleabilização de polaridades.

Valendo-se do material surgido dessa modulação cinética, a condução da criação prosseguiu com a composição de matrizes de movimento. Entende-se como matriz um conjunto formado por ideias corporais que reaparecem em resposta à investigação sensível e aos questionamentos temáticos alimentados pelo artista que dança. Saber captar e manipular matrizes são passos importantes no desenvolvimento de um repertório de movimentos, pois possibilita um retorno a lugares já experimentados e armazenados de sentido. O exercício de visitar novamente ideias ou células de uma matriz revitaliza a experiência e facilita seu desdobramento em um vocabulário rico de conteúdos, pessoalidade e imaginação. As matrizes de movimento são ferramentas eficientes para que surja, de novo, a inspiração, aumente a sensibilidade e se desenvolva maior compreensão dos elementos adensados pelas vivências corporais. Elas funcionam, no meu entender, como uma ponte entre o momento de explorações expressivas mais abertas e a etapa de escolhas corporais mais específicas.

Nesta pesquisa, a construção dessa dramaturgia corporal foi o ponto de partida para o desenrolar da arquitetura cênica. Em outras palavras, digo que o movimento alinhavou a poética do espetáculo. De um enfoque voltado à linguagem do corpo – envolvendo a definição de princípios corporais; uso de partes do corpo e suas conexões; investigação da espacialidade dos movimentos e qualidades das ações –, desenvolveu-se um fazer que passou a incluir objetos de cena, músicas, peças de figurino e reflexões mais amplas sobre a cenografia. Essa etapa do processo de criação será melhor elaborada na apresentação de cada uma das obras, seguindo este tópico do texto.

Outro procedimento de valor, no desenvolvimento das pesquisas cênicas em questão, foi o uso da análise Laban/Bartenieff como ferramenta para a leitura dos discursos artísticos de Hilst e Bacon. A possibilidade de olhar e transpor características de suas obras para a linguagem do movimento resulta da intimidade da pesquisadora com a gama de conceitos que compõem esse Sistema – uma experiência que se construiu consistente sob uma bagagem prévia de aplicações.

Da maneira como compreendo, a origem da leitura que fiz das obras guias pautou-se no contato com o fluxo absoluto que as anima. Procurei enlaçar-me com a fonte geradora dessas expressões artísticas, em um exercício de presença simultânea do sujeito observador e obra observada. Como coloca Kaylo (2003, p. 5), ao descrever uma relação entre fenomenologia e observação do movimento Laban/Bartenieff, eu não me coloquei de fora das experiências de criação, elas estabeleceram comigo uma oportunidade consciente, intersubjetiva e intencional de percepção-ação. Tal habilidade de análise constituiu o solo para a estruturação dos laboratórios de pesquisa corporal da intérprete-criadora, uma vez que elaborou um material *a priori*, esclarecendo para elementos cinéticos e expressivos as dinâmicas das outras formas artísticas a serem incorporadas.

Valho-me da poética de Hackney (1998) para finalizar este tópico, fazendo referência às etapas de um processo criativo em correlação com os estágios de desenvolvimento corporal. Uma imagem que reconhece a existência incorporada também como um processo continuamente criado:

Cada projeto criativo que realizamos começa sua vida dentro de nós, sem forma específica, simplesmente existindo como parte da nossa respiração. Nós vivemos com ele, gestando, por um tempo. Logo começamos a sentir a ideia central do projeto, e possibilidades irradiam daí. Então, vem um período mágico de inspiração e brincadeiras com relações, até que a espinha do projeto encontra forma. Depois que isto acontece, o tempo de dispersão acaba – começa a parecer trabalho. É preciso empurrar e se estender para chegar a algum lugar e aspectos do projeto parecem totalmente

polarizados. Um tempo de debater-se que pode ser maravilhosamente desafiante, como o pressionar que é o início do engatinhar – ou pode parecer tão cheio de dúvidas que nós desistimos. Se continuamos, impasses começam a se clarear e a forma se estabelece – “what is right is right, what is left is left (or left behind)”. Nós definimos detalhes, colocamos tudo novamente em coordenação e em relação com a inspiração inicial – funcionando como deve, exatamente como uma caminhada cruzada que chega a algum lugar. E, com alento, nós planejamos um momento significativo para permitir que aquilo que criamos entre em nossas vidas. Este é o estágio de integração” (HACKNEY, 1998, p. 14, tradução minha).

Tu Não Te Moves de Ti

*Somos iguais à morte, ignorados e puros, e bem depois o cansaço brotando nas asas
seremos pássaros brancos, à procura de um Deus.*

Hilda Hilst

Recuperar o curso de um acontecimento é tarefa delicada. “Tu não te moves de ti” foi escolhido para integrar esta tese pela concomitância de sua chegada e pelas raízes, similares às aqui investigadas, que o fizeram nascer. Meu interesse por Hilst surgiu da leitura de uma entrevista oferecida pela autora, publicada nos Caderno de Literatura Brasileira (1999), na qual me cativou seu temperamento exuberante, ousado e original. A escritora é definida por Alcir Pécora¹⁰⁵ (2005), especialista em sua obra, como de inteligência avançada para sua época, uma personalidade de loucura refinada e explosiva, com uma obra complexa e incomum. Investigando mais sobre a escritora, tive conhecimento de que um acervo de Hilst, com anotações pessoais sobre suas

¹⁰⁵ Alcir Pécora é professor do Departamento de Literatura e Línguas da Universidade Estadual de Campinas desde 1977. É autor de vários títulos sobre a obra de Antônio Vieira e organizador das obras completas de Hilda Hilst.

criações, encontrava-se no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, do Departamento de Filosofia da Unicamp, local próximo ao meu espaço diário de trabalho. Movida pelo que havia lido e pela possibilidade de acesso a rumores íntimos da autora, parti em escolha de um de seus textos para pesquisa. “Tu não te moves de ti”¹⁰⁶ abarcou-me imediatamente.

O projeto dançado iniciou com a percepção da escrita, leituras e releituras do livro, na tentativa de sentir a cinética da sua narrativa. Conjuntamente, busquei recursos disponíveis de análise sobre o universo literário da autora. Ao lado da coleta de críticas e ensaios a respeito de Hilst, alguns artigos e uma entrevista¹⁰⁷ feita com Pécora foram esclarecedores quanto às características da linguagem hilstiana. Segundo Pécora (2005), em “Tu não te moves de ti” Hilst (2004) desenvolve um estilo considerado anárquico, que pratica a fusão, quase como uma colagem, de matrizes da tradição literária (cantares, canções, poesia mística, novela), mediadas pelo exercício de expressões literárias decisivas do século XX (a exemplo dos gêneros de Joyce, Beckett e Pessoa). Essa escrita, prolífera entre estilos literários, articula em um mesmo texto trechos de poesia lírica, do diálogo teatral e do fenômeno de consciência em fluxo, imprimindo, nessa ficção em prosa, um ritmo acelerado, não linear e até mesmo caótico, de sobreposição de pensamentos. Dessa maneira, ao misturar a narrativa, a poesia e o diálogo com uma dimensão privada da existência em fluxo, Hilst produz um texto de sucessão desordenada, que desmorona os limites entre o tempo do delírio e da realidade. O trecho abaixo, retirado do livro, demonstra este estilo de discurso:

¹⁰⁶ O livro “Tu não te moves de ti”, publicado pela primeira vez em 1980 (Editora Cultura), estreia Hilst como ficcionista, preparando para uma sequência estética nova de textos, que prossegue com “A Obscena Senhora D” (1982). Neste projeto, trabalhei com a versão publicada em 2004, parte da coleção da Editora Globo.

¹⁰⁷ Pécora foi convidado por mim para um encontro com meu grupo de pesquisa Laban/Bartenieff em dança, em maio de 2006, no Departamento de Artes Corporais da Unicamp, onde toda a criação da coreografia em questão foi desenvolvida.

[...] Guardar tão diverso daquele guardar de Rute dos meus livros, a voz amansada, licorosa: ali, Tadeu, estão altos mas bem guardados, até de longe tu podes reconhecer as lombadas. Impossível te ler, amado Jorge de Lima, prodigioso Drummond, então Carlos, te memorizava: “amor é privilégio de maduros, amor é o que se aprende no limite, depois de se arquivar toda a ciência, herdada ouvida. Amor começa tarde” [...] (HILST, 2004, p. 44).

É possível notar também que imersa nesse cenário múltiplo está a figura do narrador hilstiano. Sua fala-texto alterna fragmentos de diferentes personagens que, atuando em cena aberta, “[...] irrompem, proliferam e disputam lugares incertos, instáveis, na cadeia discursiva da narração” (PÉCORA, 2005, p. 12). Ou seja, no fluxo de consciência de Hilst, vários personagens disseminam desdobramentos da posição do narrador, construindo um drama em prosa no qual cada um apresenta um aspecto de uma experiência contingente. Os diferentes pontos de vista, no entanto, não se formulam com base em uma profundidade psicológica, mas ocorrem por efeito de uma possessão. O discurso de cada personagem é tomado por uma determinação irreversível, transborda a ordenação da linguagem e reflui sobre si mesmo, criando um texto que se recusa a contar uma história lógica, de começo, meio e fim. Ao contrário, desmantela-se progressivamente, desconstruindo as próprias certezas que são inventadas pelo livro.

[...] o narrador, fazendo-se de cavalo, é montado por entes pouco definidos, aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício de escrita (PÉCORA, 2005, p. 14).

Em “Tu não de moves de ti”, esse narrador multifacetado apresenta-se nas personagens de Tadeu, Rute, Maria Matamoros e Axelrod – heterônimos incontidamente vários, mal-ajambrados e semelhantes, mas contidos em um fluxo único. Por meio deles, o esquema narrativo do texto propõe-se a um encaminhamento

quase metafísico: ultrapassar uma realidade de couraças, ou uma dimensão de artificialidades, e chegar às profundezas do ser. A temática do livro parte de situações polares e evolui para implodir as duas pontas. Porém, o discurso em fluxo proposto não se completa e, ao final da leitura, uma vez que não há como se sistematizar certezas, a existência privada, intensamente questionada, permanece irresolvida. O encontro da pretendida unidade – a fusão entre opostos – surpreende-nos como utopia e o leitor se vê transportado pela abrangente temática do livro, sem resolver seu fechamento.

Tais elementos da escrita – a multiplicidade, o fluxo contínuo, porém caótico, e o desmantelamento progressivo – foram todos explorados na dramaturgia do corpo e da cena, conduzidos pela direção artística. A intérprete-criadora foi instigada a assumir em si características dos quatro personagens do livro e apresentar, no palco, uma trajetória corporal que abraçou o universo individual de cada um, mas, sem manter uma fronteira fixa entre essas expressividades, experimentou-as como um sujeito múltiplo-único. Na trajetória da dança, não houve tentativa de reprodução da cronologia da narrativa textual, e sim um trânsito livre pelo tempo escalado na obra – de caráter mais onírico que real.

Na mesma direção, a construção do repertório de movimentos valorizou investigar o jorrar das sensações soterradas no âmago das personagens, sem um propósito lógico-diretivo. Em outras palavras, mesmo se inspirando em imagens factuais do texto, o discurso corporal pontuou a apresentação de um fluxo de ações nascidas na força das intimidades. Os movimentos, na cena, intensificados pelas subjetividades buscaram expor os gêneros diversos das personagens, em sua forma crua. Também o espaço cênico ateu-se às características apresentadas pela escrita. De início, foi proposta uma organização limpa, com a artista em um ponto no fundo do palco carregando consigo todos os objetos que apoiariam seu discurso. Aos poucos, ao imergir na corporeidade da temática dançada, a artista é levada a se relacionar com o

sentido desses objetos, manuseando-os e espalhando-os desordenadamente pelo palco; sobrepondo e despindo itens do figurino. O espaço cênico vai se desmantelando, sujando-se de rastros e fragmentos que, ao mesmo tempo, preenchem um mosaico de significados.

Mesmo atuando livremente em relação ao ciclo dos acontecimentos textuais (que, de fato, poderiam começar em qualquer lugar), a dança procurou aportar para a cena os três momentos que constroem a estrutura dialética da escrita: a razão, a fantasia e a proporção (HILST, 2004). Esclarecidos por Pécora em entrevista, esses momentos simbolizam respectivamente: o tempo do banal, da rotina estática; o tempo do desejo, ou de apaixonamento constante, no qual se joga com a ilusão da felicidade; e o tempo da crueza, aquele espaço de reencontro com a condução nua do real, sem artifícios. O processo de perder a afetação torna-se evidente nos argumentos trazidos pelos capítulos e encaminhados pelos personagens que o dinamizam. Comunicam a conduta da escritora de quebrar a máscara, chegar ao rasteiro, na expectativa de identidade.

Sendo assim, para a realização do processo de transposição, focou-se na análise e incorporação da essência móvel dos três momentos textuais em questão, para a posse corporal da obra escrita. Os laboratórios práticos de criação foram conduzidos de maneira a explorar e maturar no corpo da artista a cinética desses ambientes míticos e suas personagens. No caso de “Tu não te moves de ti”, procedi valendo-me da proposição de perguntas como modo de aflorar elementos das constelações Corpo, Espaço, Esforço e Forma, a serem investigadas. São exemplos de questões: Que conexões corporais percebo serem utilizadas pelas personagens? Como elas se sustentam (respiram, transferem peso)? Que partes do corpo enfatizam? Como o movimento atravessa seus corpos (é acessado, inicia e se sequencia)? Como se revelam as relações com o espaço, em termos do uso da cinesfera, da condução no espaço geral e da ênfase ou não de contratensões espaciais? Que tipos de formas corporais são

escolhidas para se comunicar com o meio? Como elas se transformam? Qual tonicidade, textura e estado emocional transbordam do corpo dos personagens?

Em diálogo com o que brotou deste procedimento prático, passarei à apresentação da atmosfera e personagens de cada capítulo, seguindo a estrutura razão, fantasia e proporção. No primeiro capítulo, Tadeu (da razão), a narrativa sustenta um discurso de contrastes cada vez mais excessivos. De um lado está Tadeu, um executivo bem-sucedido, que perde o sentido de suas conquistas materiais e “[...] passa a sofrer anseios poéticos-metafísicos descabidos” (PÉCORA, 2005, p. 17) em seu cotidiano. Vive uma intensidade interna, explosiva e questionadora, mas que se expressa externamente em melancolia. Deseja estar em outro tempo e espaço, e materializa sua ambição em desenhos e poemas sobre o instante. Do outro lado do discurso, vê-se Rute, sua mulher, perfeitamente ajustada ao mundo das banalidades, dos objetos compráveis, da realidade lógica. Concentra sua atenção na prática de futilidades, frialdades femininas, ordenações perfeccionistas e no sucesso da empresa do marido. De acordo com as imagens trazidas pelo livro (HILST, 2004), Rute é limpeza, brancura, exatidão, odor de lavanda; Tadeu é suor e urina. A citação abaixo traz, à maneira hilstiana, um diálogo entre os dois:

Tenho mania de roupas brancas, Tadeu, que magnífica simetria nos nossos armários, incrível tocar nos estufados rolos brancos. Semiobscuridade do quarto, uma tarde estarei aqui, na cama, uma noite, na manhã (quando?) estarei aqui em agonia, suor e urina encharcando os linhos da ilha, imaculados estarão os lençóis sobre as prateleiras, dentro do armário a ordem e ramos de alecrim [...] abre mais a janela Abafado? Não, para ver pela última vez o que fizeram do céu do planeta. Aromatizada há de caminhar tênue, esvoaçante, as mãozinhas abertas hão de empurrar as persianas Não há nada para ver, apenas o céu [...] (HILST, 2004, p. 22-24).

No desenrolar do capítulo, Rute mantém-se como uma personagem sem conflitos, em concordância com o *status-quo*; corpo de métodos lineares e

superficialidades. A corporeidade dessas características configurou sua matriz de movimentos. Foi proposta para Rute uma sustentação por padrões bem encadeados, ênfase na periferia do corpo e em iniciações distais, com a valorização do modo de acesso de extensão e da verticalidade (uma elegância refinada e afetada). Os movimentos de Rute não penetram na densidade das esferas do centro, não tocam o âmago das questões; destacam um vocabulário gestual homolateral, que pouco cruza ou comprime a linha axial, com traçados retilíneos, definições articulares e formas direcionais. Seu estado qualitativo é estável, combinando peso leve e espaço direto, e chegando, por vezes, ao leve-indireto, em pequenos momentos de acetinada sensualidade (quando ajeita a fivela do cabelo ou banha-se no branco e nos aromas).

Ao contrário de Rute, o personagem de Tadeu torna-se mais complexo no decorrer da narrativa, adensa sua vontade de transformação, demonstrando um mergulho para dentro do desejo de liberdade e poesia. Reconheceu-se sua matriz corporal com ações que explodem do centro para fora, derramando, para o ambiente, movimentos intensos, de espacialidade indefinida. Tadeu caracteriza a emoção expressiva do impulso apaixonado, em uma combinação que realça o uso da fluência livre, peso forte e tempo acelerado. Seu movimento é global, acessado pelo modo de empurrar (como alguém que deseja reafirmar sua presença). Em seu fluxo sentimental e descontrolado, constrói frases expressivas impulsivas ou impactantes, que se espalham e se recolhem, apoiadas pelo padrão centro/extremidade.

Baseando-se nessas expressividades dicotômicas, desenvolve-se um vocabulário de movimentos e sequências coreográficas para os estados cênicos das duas personagens: Tadeu que repensa o poço central e Rute que transforma o corpo em um contorno, como sugere o trecho: “Teu corpo oco, minha mão gelada no teu seio de menina, te preferia gasta, tomada pela vida” (HILST, 2004, p. 31). Para apoiar este pensamento, refletiu-se a trajetória desses discursos no espaço. Rute circundaria as bordas do palco, em sentido horário, desenhando um traçado quadrado, angular;

Tadeu usaria o palco de maneira circular, deslocando-se em sentido anti-horário (contra o tempo rotineiro), afunilando, como um furacão, sua intensidade para o centro.

No segundo capítulo, Matamoros (da fantasia), o dilema mundano de Rute e Tadeu desaparece completamente. Esse momento da escrita transporta-nos para um espaço mítico de prazeres, no qual Maria Matamoros é pura volúpia. A personagem expressa um estado visceral de rudeza singela, que se deleita no fôlego da sensação. Imersa em atmosfera onírica, conhece as coisas que explora pelo contato do corpo – toca, mexe, acaricia, como se os dedos fossem língua. A linguagem textual, aqui, assume um caráter quase obsceno, que, pelas características hilstianas, apresenta uma reflexão sobre o desejo, condição pela qual o ser humano inevitavelmente se depara com a sua essência (PÉCORA, informação oral). No início desse capítulo, Matamoros experimenta a liberdade de viver, o gozo do êxtase, vivido na sua paixão por Meu, um homem perfeito, que aparece miticamente, vindo não se sabe de onde:

Era uma tarde rara como disse, alguém esteve comigo e já se fora, eu tinha as saias molhadas e através via as coxas se esticasse o tecido, pensava em nada, em Matamoros ali nada pensante em uma tarde rara [...] atrás, de pé, afastado de mim uns vinte passos ou mais, um homem esguio como um santo de pedra que vi: as pernas tão compridas e tão fortes como o tronco mediano dos ipês [...] sereno parecia mas se desse um passo meu corpo todo se faria um canteiro de flores devastado [...] ao redor a tarde ficou imóvel, as árvores e as águas sem ruído, eu mesma parecia desenhada e não viva como estivera há pouco, e mais viva do que nunca é o que eu estava, toquei-me, não com os dedos de antes, toquei-me para ter a certeza de que não havia atravessado os limites do tempo, eu-mim-Matamoros [...] (HILST, 2004, p. 66).

E continuando:

[...] devagar meus joelhos se dobraram, dobrou-se, enfrentamo-nos cara a cara, as mandíbulas duras, aquilo tudo parecia a dança tosca e lenta de uma raça esquecida, vi paisagens na mente, torridez, vestes

de linho trançado, panelões de barro, cães escuros e magros, bilhas, cuias, alvor de um sol mais branco do que preto, história recuando na sua cara [...] (HILST, 2004, p. 67).

Esse território de puro deleite, no entanto, desfaz-se no andamento da escrita, quando Matamoros descobre estar sendo traída por sua mãe. No lugar de poética alegria, instaura-se um inferno afetivo. O sublime não se sustenta. O amor bucólico por Meu, que provém da mesma emanção poética de Tadeu, vê-se consumido pela consagração de uma existência de polaridades. A sensualidade selvagem de Matamoros atormenta-se no momento em que se perde a ilusão básica do bem.

Definiu-se a expressividade desse universo de Matamoros com movimentos curvilíneos, sinuosos e retorcidos, e por vezes densos (como são os desejos mais viscerais e profundos), banhados pelo esquema de ceder/empurrar e a mobilidade orgânica da forma fluida. O estado interno de Matamoros transparece, inicialmente, em frases contínuas, uso de pausas, que se qualificam pelos elementos do impulso mágico (nuances de peso, fluência livre/controlada, espaço indireto). Esse impulso, que nos aporta ao sonho e ao desprendimento da realidade, unido ao contato de intimidade sensorial, evolui para uma movimentação animal, com amplo uso da unidade inferior do corpo e deslocamentos no nível baixo do espaço. Matamoros utiliza o centro do palco e enfrenta o seu dilema – a perca do rumo da paixão – intensificando com maior força e impacto seus movimentos.

Por fim, o terceiro capítulo nos introduz ao personagem Axelrod, um professor de História, de personalidade frágil e insegura, que se aperta no corredor estreito de um trem, buscando passar entre os passageiros para chegar ao banheiro, no final do seu vagão. Axelrod está indo para a terra de sua gente, a terra de Matamoros, e, no pequeno percurso do trem, repensa a sua vida. Entre seus desejos reservados e inexplorados, e um comportamento polido pelas lições ortodoxas de História Política, percebe-se sem expectativas, sem fundamentos para esperançosas descobertas. Axial,

como postura de vida, sente-se desconfortável nessa forma enrijecida, mas ausente de movimento interno para buscar o novo. Na divagação de Axelrod, entende-se o título do livro:

Tu não te moves de ti, tu não te moves de ti de ti de ti, o passo do trem, tu e o trem, penso que me movo, Einstein meu bem quem me vê passar diz que o trem se move comigo amém, sentado imóvel, topografia tensa da minha víscera, artigo pausado uns intangíveis, Axelrod vai se dizendo que, até que enfim, então movi-me, sou este corpo do trem, cinza cascoso, há em mim entridências, recuadas, movo-me imóvel em direção à aldeia que nasci [...] (HILST, 2004, p. 133-134).

Para compor a corporeidade de Axelrod, observou-se o contraste entre sua introspecção insegura e a pressão de seu desejo abafado. Sua matriz funde, portanto, um estado qualitativo remoto (fluência controlada e espaço direto) do corpo como um todo, com movimentos gestuais que nos revelam a vibração de seus processos internos (movimentos sombra). Em cena, essa personagem caminha de um lado para o outro, indo e vindo, em trajetórias contidas e lineares. O uso da sua cinesfera retém-se na zona pequena e média de alcance. Com gestual repetitivo, apruma-se constantemente, observando o espaço com curtos focos diretos. Quando a tensão dessa mobilidade cresce, Axelrod experimenta tocar brevemente sua angústia camuflada e, nesse momento, seus movimentos ganham mais peso e pulso. Porém, o confronto causa-lhe náusea e ele desfaz seus tremores em uma frase corporal que primeiro se contém e depois vibra, como um descarrego de um ser possuído.

Na transposição coreográfica, é Axelrod que abre a cena, trazendo consigo uma cuia de barro, do universo de Matamoros; um pequeno jarro de porcelana, da impecável realidade delicada e perfeita de Rute; e uma pasta de trabalho velha do professor, contendo as camisas sociais de Tadeu, mas também suas poesias. No decorrer da dança, os vasos serão mobilizados; as camisas, vestidas uma a uma, e

depois brutalmente arrancadas do corpo; as poesias, espalhadas pelo palco ao som de murmúrios de diálogos estéreis de Tadeu com Rute. O repertório corporal da artista-solista foi trabalhado de forma a mostrar a permeabilidade de trânsito entre estas ações, que, apesar de fruírem de questionamentos específicos de cada personagem, aportam um vocabulário de base que nos permite a identificação de uma pessoa única, em posse de todos os discursos. De acordo com as anotações de Hilst, um só narrador, desmembrado pelo ponto de vista da figura de Tadeu:

*3 textos dependentes um do outro, construídos no mesmo tempo!
Tadeu é um homem aos 50/medida/e não quer pactuar
Deseja violentamente uma nova existência (sempre seu estar no mundo)
Essa existência se concretiza num tempo 2
Ele é Tadeu e em Matamoros é Tadeus e é Axelrod em 3º tempo simultâneo (HILST, acervo pessoal de anotações)¹⁰⁸.*

No resultado final desse processo, contudo, o narrador não é ninguém mais a não ser a própria artista que dança. Tessarolo fala por si, em grande envolvimento corporal que toca as questões humanas trazidas pela obra. Por meio dos procedimentos de pesquisa, a artista alcança um corpo rico em plasticidade – um corpo que demonstra a habilidade de adaptar-se às necessidades da temática. Apresenta, no palco, uma dança estimulada por um fazer seletivo, que interage suas vivências pessoais com as percepções, propostas corporais e visões dramatúrgicas trazidas pela direção. Realça-se em todas as etapas do processo de criação o dinâmico emprego do Sistema Laban/Bartenieff: no reconhecimento das características da escrita; na investigação da corporeidade do texto; na preparação corporal; na estruturação e exploração de matrizes de movimento; e, ainda, na maturação de projetos expressivos e organização de conjuntos composicionais.

¹⁰⁸ Conforme citado no início deste texto, este acervo encontra-se no Centro de Documentação Alexandre Eulálio, do Departamento de Filosofia da Unicamp

Quanto a este último ponto, referente ao refinamento das sequências coreográficas, o diálogo aberto entre direção (olho externo) e intérprete-criadora (vivência física) possibilitou eficiente detalhamento das intenções expressivas. O exercício cíclico de conscientização de necessidades, mobilização de conceitos Laban/Bartenieff, improvisação e análise guiou o amadurecimento corporal e o encontro de soluções criativas. Além disso, apoiada por essa metodologia consistente, Tessarolo pôde assumir no corpo a investigação de novos nexos de sentido, como no caso da movimentação de Maria Matamoros. Apoderar-se da sensualidade crua e selvagem dessa personagem (ainda pouco explorada na assinatura da artista) significou o contato com um novo terreno expressivo, que trouxe para a teia do trabalho final um componente de força, profundidade e feminilidade.

Para tecer a trama dramática, a contribuição de Daniel Dias¹⁰⁹, compositor da trilha sonora, acolheu positivamente a exigência das movimentações. Sua proposta de trabalhar sons de trens, ruídos de ferro e relógios (elementos surgidos do processo de corporificação dos personagens) junto a um tema lírico-poético do compositor francês Debussy criaram um entorno cênico instigante e de contrastes, que deu volume à condução do imaginário poético. Também a luz, desenhada por André Prado¹¹⁰, acrescentou a atmosfera da dança, temperando-a com nuances de brilho e tonalidade que reforçaram a ideia onírica e de intimidade do discurso corporal.

Com base no espetáculo “Tu não te moves de ti”, a essência temática foi trabalhada em outro formato, um extrato da obra inicial. Esse novo formato, intitulado “Quimera”, surgiu do profundo envolvimento com as características da personagem Maria Matamoros. Nessa dança, assume-se o corpo como terreno fértil para a investigação do mito, levando o foco aos movimentos de um ser humano que busca

¹⁰⁹ Violonista, arranjador e compositor. Graduado em Música Popular pela UNICAMP, desde 2005. Em 2000 recebeu o prêmio de “melhor arranjo instrumental” no evento Mapa Cultural Paulista.

¹¹⁰ Iluminador, especializado na área de artes cênicas, acompanha o trabalho de várias companhias atuais de dança contemporânea, a exemplo da Cia. Borelli e Cia. Fragmentos.

transcender a realidade e se aproximar da fantasia. “Tu não te moves de ti” teve duração aproximada de 35 minutos; “Quimera”, uma coreografia de 17 minutos, configurou-se em um dos trechos mais maduros.

Ambos os espetáculos foram apreciados em diversos espaços artísticos do estado de São Paulo e também no Rio de Janeiro e Belo Horizonte, inseridos no programa dos seguintes eventos: “Tu não te moves de ti – 1. “Mostra Primavera-Dança”, 08/10/2008, São Paulo; 2. “Mostra (in)dependente de dança?”, 19 e 20/7/2008, São Paulo; 3. “Festival Internacional de Teatro Palco & Rua” (FIT), 21/6/2008, Belo Horizonte; 3. “Teatro Coletivo Fábrica”, 13, 20, 27/5/2008 e 03/6/2008, São Paulo; 4. “Centro Coreográfico”, 25/4/2008, Rio de Janeiro; 5. “SESC Rio Preto”, 08/5/2008, São Paulo. “Quimera” – 1. “Festival Panorama de Dança 2008”, 30/10 a 9/11/2008, Rio de Janeiro; 2. “Feminino na dança”, 20,21,22,23 e 24/2/2008, Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

A Figura e o Fato

A arte é um método para despertar novas áreas de sentimento, e não a simples ilustração de um objeto [...]. Gostaria que minhas pinturas dessem a impressão de que um ser humano passou pelo meio delas, como uma lesma, deixando aí rastros de sua presença e resquícios da memória de eventos passados, assim como uma lesma deixa rastros de sua baba [...].

Francis Bacon

O projeto “A figura e o fato” surge na trajetória desta pesquisa com dois propósitos: abrir outra oportunidade de responder a indagações levantadas em “Tu não te moves de ti”, que ainda ansiavam por serem investigadas criativamente, e a possibilidade de aprofundamento prático na metodologia de trabalho Laban/Bartenieff, como ferramenta para situar, construir e avaliar o exercício expressivo cênico.

A obra de Francis Bacon cativou-me por sua associação direta com a sensação. Seu estilo caracteriza uma ação artística vivida por um ato instintivo, emergente da força expressiva bruta, que não pode ser lida pelo intelecto racional (FICACCI, 2007, p. 16). Por revelar em sua obra percepções estéticas que arriscam uma prática guiada pelo inconsciente, sem se prender a critérios teóricos pré-configurados, Bacon é considerado um dos mais instigantes pintores da contemporaneidade. Pessoalmente marcado pela atmosfera violenta da Segunda Guerra, que destruiu a dignidade da civilização europeia, o pintor abarca em suas telas a angústia desperta do homem moderno e fundamenta sua poética, feroz e extrema, com o modo como via a vida (idem, ibidem, p. 10).

As pinturas de Bacon são inquietantes e de impacto forte. Deixam explodir, pelo conjunto de elementos que as compõem, uma realidade que abala os valores da aparência e trazem à tona um sentido íntimo da existência. Contrário ao estilo figurativo, que representa pessoas, espaços e objetos, retratados por uma narrativa concreta, o pintor escolhe registrar a forma móvel e, portanto, penetra em uma dimensão de afetos, domínios sensíveis e imagens moventes (DELEUZE, 2007, p. 44). Dentro desse desafio, Bacon apresenta a figura – humana ou animal – como um corpo suscetível à ação de forças que não são visíveis, ou seja, a figura como um material plástico de investigação da ação do tempo ou, como visto nesta tese, do movimento.

Compreende-se o projeto de Bacon na sua intenção de tornar aparente o ritmo dos sentidos, de apresentar a forma em seu estado vibracional, antes da sua

representação figurativa. Minimizando a superioridade de um olhar conceitual, seu estímulo provém do contato com esferas da sensação que flagram a forma-fato presente em uma zona de experiência subjetiva. Argumentando ainda com referência a Deleuze (2007), sensação é o que se transmite, diretamente, ao mesmo tempo algo em que nos tornamos (e que age imediatamente no nosso movimento vital) e alguma coisa que nos acontece (um fato, lugar ou acontecimento). Um fenômeno vivido que ata sujeito e objeto e deixa-se transparecer no corpo como forma experimentada. A sensação sintetiza em si um microinstante ou a transitoriedade do real.

Dessa maneira, ao pintar guiado pela sensação, Bacon denuncia um pensamento em arte que deseja interromper a narrativa, evidenciar o fato encoberto por detrás da imagem aparente e alcançar, na tela, a abstração da figura, sem abrir mão da sua presença.

A singularidade de Bacon [...] é apresentar uma figura não figurativa, desfigurada, deformada por forças invisíveis que vêm de fora. [...] Deleuze chama à atenção de ele ser um pintor da força, da intensidade, ou para a preeminência existente em sua obra da força sobre a forma. Além disso, defende que, ao apresentar esse trabalho de deformação no próprio curso de sua realização, fazendo-se ao vivo, Bacon pinta não só as forças, mas também o próprio tempo (MACHADO, 2002, contracapa)¹¹¹.

Em outras palavras, as entidades enigmáticas humanas e animais que compõem as figuras dos quadros de Bacon expressam a tentativa de capturar a sensação que passa pelo corpo, e com isso tornar visível uma força que mobiliza a elasticidade dos tecidos e extrapola os contornos da pele. As deformações resultantes registram este movimento de uma ordem a outra; pintam nos corpos a pressão, a dilatação, a contração, o achatamento ou estiramento, marcando a própria zona na

¹¹¹ Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Machado assina a contracapa da edição brasileira do livro escrito por Deleuze (2007).

qual a força da sensação incide sobre a forma (DELEUZE, 2007, p. 64). Assim, na posição de espectador, é impossível racionalizar sobre a intensidade que desponta das pinturas de Bacon, uma vez que seu interesse não é comunicar o compreensível, mas tocar na integridade profunda do acontecimento sensorial.

[...] todos (os elementos) tornados ambíguos pela sua respectiva deformação são tão impenetráveis e enigmáticos que impedem a compreensão de qualquer significado explícito. Qualquer tentativa para deduzir qual a intenção por trás da morfologia destas criaturas através do pensamento lógico falhará [...] (FICACCI, 2007, p. 16).

Para essa pesquisa em dança, as pinturas de Bacon inspiraram e instigaram a composição dramática (corporal e cênica) da dança. Esclareço, no entanto, que o trabalho coreográfico desviou-se do lado trágico ou de horror muitas vezes enxergados em uma primeira leitura das obras desse pintor, e focou-se, sim, na gama imensa de sensações provindas de um espaço de crueza e animalidade, em que realidade e beleza do ser humano despem-se das camadas superficiais. Como já anteriormente mencionado, é sob esse olhar que Hilst e Bacon compartilham uma mesma paisagem.

Seguindo o próprio modo de trabalho de Bacon – primeiro uma aproximação mais instintiva da imagem para depois levar o que surgiu de modo imprevisto a um ponto mais avançado (SYLVESTER, 2007) –, a absorção dos aspectos da sua linguagem deu-se por uma observação intuitiva, isto é, um contato respirado com suas pinturas. Buscou-se uma afinação com a vitalidade penetrante das obras, abrindo-se as portas da percepção corpórea. Aos poucos, diretor e intérprete-criador foram sentindo nas imagens os elementos para transcrição e construindo um conjunto de ideias que seriam levados à exploração por meio de elementos próprios do discurso do corpo em movimento.

De início, abarcou-me a necessidade de construir um corpo assumidamente em diálogo com o estado multissensível da deformação. Procurei levantar os recursos que

apoiassem a intérprete-criadora a desenvolver uma presença permeável e criar um corpo movido pela essência vibracional, capaz de se dilatar, condensar e desfazer, respondendo aos impulsos que por ele transitassem. Assim, os laboratórios de preparação corporal fundamentaram-se na percepção do corpo como um todo; valorizaram exercícios de respiração tridimensional, para penetrar na origem da modulação do corpo; e investigaram os Ritmos de Tensão do Fluxo, visando incorporar as dinâmicas pulsantes e sutis das nossas qualidades internas.

A expressividade foi maturando-se no trabalho. Do movimento de crescer e diminuir diferentes partes do corpo pela respiração passou-se para o estudo da Forma Fluida, baseado na pesquisa das plasticidades do orgânico. Depois, transitou-se para as adaptações mais direcionais até se chegar à prática da forma esculpida. Nesse processo, buscou-se explorar a transitoriedade; a mobilização dos vários tecidos do corpo (despertando a textura e as peles do corpo)¹¹²; e a constante passagem de um modo de relação corpo-espço a outro. Das tensões do fluxo – contínuo, de ajustamento, de baixa e alta intensidade, abrupto ou gradual –, evoluiu-se para os pré-esforços, valorizando-se principalmente o flexível, o veemente e o repentino, que consideramos mais pertinentes às imagens de Bacon. Apenas mais tarde, na organização das condutas de cena, investimos na cristalização de fatores qualitativos (peso forte ou leve, espaço direto ou indireto, tempo súbito ou sustentado) como pontuações de um discurso corporal de fluxo mais contínuo, líquido e rítmico.

Prosseguindo com a interpretação da linguagem de Bacon, alguns elementos chamaram a atenção quanto à estruturação de suas ideias na tela. O espaço criado como cenário para as figuras móveis, por exemplo, preenche-se com “traços assignificantes” (DELEUZE, 2007, p. 14), marcas livres desprovidas de função ilustrativa. A ambiência constrói-se com fragmentos arquitetônicos, traçados geométricos, cubos, paralelepípedos, barras estiradas, planos (chapados ou translúcidos) ou cortinas de

¹¹² Refiro-me tanto à pele externa quanto àquelas que revestem as estruturas internas do corpo.

listras – todos procedimentos que buscam chamar a atenção para a figura e equilibrar, pelo contraste, o mergulho no abismo das sensações (FICACCI, 2007; DELEUZE, 2007). As próprias cores, vivas e uniformes, têm essa função espacial estruturante, de achatar a perspectiva entre figura e ambiente. Ainda, vê-se a presença de outros elementos peculiares que definem focos de atenção, como as áreas redondas, circulando partes do corpo, ou as setas, que orientam o olhar do espectador.

Tais recursos de ambientação emolduram a figura, colocando-a sempre no meio da cena. Aquela, por sua vez, surge de pinceladas grossas, com texturas que vão da alta concentração de tinta e graduam à sua escassez. Em seus quadros, as figuras apresentam um movimento que se enrola e desenrola em torno de si mesmo, com múltiplos centros de convergência. São compostas, em geral, por traços curvos e espiralados, que se densificam, derretem e se desfazem no espaço da tela. Muitas vezes apresentam manchas negras, remetendo à sensação de buracos profundos de existência particular. Com estes elementos, a forma física ganha outra dimensão, pré-racional, expressas em modelagens figurais de carne contorcida.

Para investigar corporalmente tais aspectos da obra de Bacon, procurando abarcar tanto o espaço quanto a figura, sugeri explorar o movimento sob três pontos de vista: da posição de quem pinta, de quem é retratado e pelo viés da sensação global que as telas provocavam. Nesse momento, a intérprete-criadora foi convidada a criar três matrizes diferentes, as quais coexistiriam, posteriormente, em cena, de maneira que a artista criaria seu próprio espaço de ação e também se colocaria dentro dele. Como sujeito-pintor, desenvolveu-se um vocabulário duplo, composto ora por movimentos direcionais e precisos, que definem linhas dimensionais ou planos concretos no espaço geral, ora por movimentos mais esculpidos e indiretos que, inspirados no impulso criativo de Bacon, borram o espaço de tinta, sem seguir ordens precisas. Utilizou-se, como apoio, uma integração consciente com o espaço, em combinações que valorizaram: primeiro, o padrão homólogo e homolateral, presença

das extremidades, a forma linear e arqueada e a qualidade de foco direto; e segundo, em contraponto, a forma tridimensional, a conexão centro/extremidade e fraseados com variação de peso, tempo e espaço.

A matriz construída do ponto de vista da figura que é pintada estimulou uma mobilidade mais intimista. A experiência desse corpo vivo que derrama o interno para fora foi ancorada pelo trabalho com os Ritmos do Fluxo e os Pré-Esforços que já estávamos desenvolvendo. Ao vocabulário modulado pela forma fluida – de espasmos, intensidades orgânicas e vibração dos tecidos – e pelo corpo-parafuso foi acrescentada uma gestualidade mais diretiva, que se apoderou das setas e áreas redondas de Bacon e delineou caminhos para o olhar do espectador.

Por último, o trabalho pelo olhar da intencionalidade geral das pinturas baseou-se na ideia do rastro deixado pela sensação e pelo contínuo transformar-se. Esta pesquisa vislumbrou tanto a fusão da figura no ambiente quanto o seu isolamento, e investigou a sua forma-dissolução e a sua forma-identidade. A movimentação surgida criou uma mobilidade com grande elasticidade, composta por deslocamentos no nível baixo do espaço, um corpo que sobe e desce como uma mola, mas que se desfaz ao chegar ao chão e, então, tenta novamente brotar no espaço. Apoiou-se essa prática com um intenso trabalho de ritmo pélvico-femoral, guiado pelo modo de ceder e empurrar. Dessa ação que se qualificou com fluência livre e acentos expressivos no espaço nascem figuras mais assumidas, que se destacam e investem em portar imagens retiradas das telas de Bacon.

A dramaturgia do corpo fez-se da mistura dessas corporeidades, ricas em seu trânsito expressivo e enraizadas em questionamentos comuns com a obra de origem. Os procedimentos Laban/Bartenieff permitiram eclodir a luta por construir possibilidades provenientes do contato com o interno, e ancoraram a experiência na materialidade do movimento (LABAN apud LAUNAY, 1999, p. 81). A coreografia,

portanto, não expôs a consciência da aparência, mas se lapidou nas direções dos ossos, no peso dos órgãos, nas densidades dos músculos e nos ritmos dos nossos fluidos.

Para concluir, cabe comentar sobre como foram incorporados ao trabalho os outros componentes cenográficos. O uso do pano preto como objeto de cena abarcou a observação das regiões negras dos quadros de Bacon. Sua manipulação pela intérprete-criadora transpôs referências presentes nas composições pictóricas, seja como estrutura de fundo para as figuras, seja como espaços escuros do corpo nos quais se diluem suas partes ou ainda como vestes e guarda-chuvas que encobrem as figuras. Na coreografia, esse tecido transmuta-se em uma saia, no dorso de uma mulher-bicho, é amassado pelos fluxos plásticos do corpo ou espalha-se no ar, criando rastros e delineando o espaço. As pilhas de jornal foram utilizadas para construir geometricamente o ambiente, mas nasceram da vontade de trazer para a cena um pouco do universo do ateliê do pintor, sempre repleto de fotografias, radiografias e recortes de jornal contendo cenas e informações do contexto mundano e carnal (SYLVESTER, 2007). A pequena lâmpada presa por um fio e a cadeira, objetos que aparecem repetidas vezes nas pinturas de Bacon, também foram transportadas para a cena, nesse caso com a intenção de atrair, com elementos próprios do discurso do pintor, o interesse do espectador para um espaço mais íntimo, onde se pudesse focar os detalhes sutis de mutação do corpo.

A criação propiciou aberturas diferenciadas para a pesquisa corporal e construção artística. A aplicação do Sistema Laban/Bartenieff, em todas as etapas do processo criativo, foi uma ferramenta fértil e ampliadora para seus participantes, funcionando para oxigenar as vias de percepção/ação. Sem definir um tronco único de expressividade, valeu-se do seu mosaico versátil de conceitos e relações para acolher o exercício de realçar conexões particulares entre sujeito e contexto. Propôs caminhos inexplorados de contato com as sensações corpóreas e para a construção de sentidos, validando a natureza infindável da linguagem da dança.

CONCLUSÃO: RECOLHIMENTOS E EXPANSÕES

No contexto contemporâneo, para o amadurecimento corporal e criativo do artista da dança, trabalhar com os temas e a visão corporal expressivo-somática aqui propostos significa operar em um lugar de encontro, que transmuta em dança o acontecimento vivido. Esta tese aponta uma possibilidade tangível de sensibilizar-se por meio das sutilezas do corpo. Convida o artista a adentrar em um lugar de escuta e criatividade, e, desse profundo-interno, tecer camadas condutoras de sua expressividade, com consistência, riqueza genuína e domínio do funcionamento cinético. Um procedimento de vivência artística que realimenta novas costuras entre o homem e seu meio.

O percurso dessa tese discutiu, inicialmente, vestígios de um comportamento estandardizado e extrínseco do artista da dança, bem como o ensino dessa arte vinculado a uma visão determinista de movimento. Tomou-se a tradição do *ballet*, como paradigma para analisar práticas ligadas à representação, que abarcam, sob um tronco unívoco, princípios e metodologias de treinamento da expressão. Sublinhou essa discussão a intenção de contextualizar um caminho de transformação que, durante o século XX, reconfigurou olhares sobre a dança e sua educação, passando a interessar-se cada vez mais pelo corpo como fonte primeira de experiência no mundo. De um lugar artístico de controle e direções pré-determinados, o corpo vai passar a ser visto como material de potencial em fluxo, capaz de aprofundar em seus tecidos a compreensão de diferentes realidades.

Em acordo com o ponto de vista dessa pesquisa, as teorias de Laban sobre a linguagem do movimento e o desenvolvimento das linhas de Educação Somática (foco nos Fundamentos de Bartenieff) serão vistos como contribuições importantes para dar novo fôlego aos processos de criação e programas de formação em dança. Ambas as

abordagens fundam-se em uma perspectiva holística e sensível do ser humano, proveniente da articulação do racional e intuitivo, funcional e expressivo. Na análise do trânsito dessas aberturas para o século XXI – considerando-se também as conquistas da dança moderna e os decisivos *inputs* dos movimentos artísticos de vanguarda –, procurou-se apontar a necessidade de se abandonar definitivamente uma égide expressiva de cânone único e, em escuta às demandas do tempo atual, dar lugar a uma plêiade criativo-inovadora múltipla.

Mediante referências contextuais em contínuas mudança e fragmentação, a dança contemporânea iluminará um espaço artístico para o exercício do corpo também como território móvel. Inserida nos domínios de um mundo que se sustenta por uma pluralidade de relações entre elementos, campo de investigação, pesquisa e produção, essa arte vai buscar suas vias expressivas em enlace com uma nova esfera poética. Os procedimentos oferecidos aqui surgem para alicerçar a dinâmica eclosão entre artista e meio.

Nesse caminho, ressaltaram-se a importância de uma formação consciente e o valor de uma experiência criativa que amplia seu sentido no contato profundo com suas bases. Compreendeu-se a construção da expressividade pelo mergulho no silêncio, pelo refinamento dos princípios do movimento e pelo fortalecimento do elo percepção/ação. Propôs-se uma vivência enraizada nos registros da pele, dos ossos, dos músculos, bem como no desenvolvimento dos padrões de conectividade. Considerou-se, ainda, que a pré-dança (ou o pré-movimento) origina-se no reconhecimento das dinâmicas que equilibram as tensões do corpo, organizando seu tônus, estado de presença e respiração. Do acolhimento sereno do orgânico, caminhou-se para a apresentação de recursos voltados à configuração versátil de vocabulários de movimento, capazes de apoiar escolhas próprias e dar asas aos infinitos dizeres de um artista. Nessa direção, foi apresentada a análise da assinatura

corporal entrelaçada a estratégias de improvisação – um trabalho interessado em despertar sabedorias que inventam uma corporeidade elástica e engajada no agora.

Metodologicamente, esse conjunto de materiais ancorou-se na visão e no ferramental do Sistema Laban/Bartenieff. No entanto, compactuando com a proposta de sistematizar um modo de ser-fazer em dança, que se processe de dentro para fora, priorizou-se trazer esse método pela perspectiva somática de Bartenieff. Seu olhar, amplamente exposto na tese, enriquece as dimensões cinestésicas e cinéticas do corpo, adicionando, ao estudo do movimento, dispositivos que possibilitam compreender a conexão sensório-motora do ser humano com o espaço. A importância de se aprofundar no diferencial fundante de seu ponto de vista, sobre sensibilidade e comunicação corporal, faz-se ainda mais presente pela falta de material traduzido para o português sobre sua vida, seus princípios e conceitos, fato que essa pesquisa, de maneira modesta, procura suprir.

Abrindo o campo de reflexões, acredito que a visão de Bartenieff, acrescida das pesquisas de Laban, contribui para amadurecer o sentido latente da expressividade e do corporal, ampliando a apreciação dos aspectos não verbais e subjetivos da vida. Valho-me pela última vez do conhecimento de Hackney (1998) para comentar um pensamento que me vincula ao âmago dos Fundamentos Corporais do Movimento: em um mundo no qual o crescimento acontece em espirais, desenvolver um *network* tridimensional entre seus habitantes parece uma forma saudável de não sermos reducionistas ao lidar com o multifacetado (p. 204). O aprendizado do movimento transversal, cerne das ideias de Bartenieff, estimula a criação de um nível de participação cinética entre os indivíduos, aprofunda o respeito por aquilo que é essencialmente humano e desperta uma escuta ética sobre a vivência no coletivo.

No campo da arte, ancorar processos estéticos-criativos em uma experiência centrada na totalidade do ser que dança foi o objetivo dos procedimentos de sensibilização, abordagens expressivas e recursos pedagógicos utilizados nessa tese. Os

espetáculos “Tu não te moves de ti” e “A figura e fato”, concebidos sobre tais princípios, são exemplos inequívocos dos parâmetros humanos e artísticos que o Sistema Laban-Bartenieff nos proporciona. A liberdade expressivo-criativa, que brota do enlace de suas constelações de elementos, possibilita-nos aberturas para o imponderável, para a beleza inefável intrínseca, que só a arte é capaz de prover.

Em minha prática artística e pedagógica, o Sistema Laban/Bartenieff tem se mostrado uma técnica altamente viva, um material que, por sua postura pertinente e visionária, mantém-se adaptável a diferentes contextualizações, “[...] capaz ainda hoje de inventar novos campos de conhecimento” (GREINER, 2006, p. 82). No entanto, retomo neste fechamento que, ao se trabalhar com conceitos movéis e aplicá-los para gerar aberturas ou transformações, precisamos nos manter cientes da nossa responsabilidade de artista e educador, de acolher o gesto criativo do outro, a fim de garantirmos sua entrada em uma “relação positiva de afetação¹¹³”. Revitalizar processos expressivos por puro relativismo é uma ação que fica à margem e perde seu poder ampliador de instigar novas ações criativas no outro. Confiou-se que uma ação – à primeira vista paradoxal – que trabalhe o entrelace entre transcendência e enraizamento pode ser uma estratégia eficiente para fazer explodir, em turbilhão, uma dança de novas sensações, funcionamentos e expressividades. Propôs-se uma prática libertadora que invista em uma construção humana e artística do sujeito que dança, situada no trânsito dos fenômenos intrínsecos e extrínsecos, que o conectam com o movimento progressivo de desenvolvimento pessoal e da realidade na qual se insere. Como escreveu Laban,

¹¹³ Segundo Espinosa, afetação positiva são vivências que aumentam a capacidade do outro de perceber e agir no mundo.

[...] Em seus gestos o homem muda a posição de seu corpo e dos seus membros no espaço exatamente como, de forma estilizada, os elétrons, átomos e moléculas da matéria fazem. Assim também fazem as estrelas, cometas, sóis, nebulosas e sistemas da Via Láctea. Todo o universo visível e invisível em movimento [...]. Nós podemos assumir que os seres humanos, quando dançam, sempre tiveram uma noção intuitiva das estruturas dinâmicas dos materiais existentes descobertos pela ciência hoje. A similaridade surpreendente entre esta visão da existência e a atual percepção espacial do bailarino é inegável. O homem primitivo e um grande número dos nossos bailarinos e crianças estão obviamente atraídos por uma necessidade interna de responder com seus membros (e corpo) à dança eletrocelestial que acontece continuamente na matéria de seus corpos. (Laban, 1959).

Do átomo às galáxias, um paralelismo entre o corpo que dança e o universo que continuamente se expande. Podemos visualizar na expressividade autocriativa do bailarino algo semelhante ao mesmo movimento da explosão do *Big-Bang*: da matéria condensada para o amplo universo. Do corpo cotidiano para a explosão multifacetada da dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADSHEAD, Janet (Ed.). **Dance Analysis: Theory and Practice**. London: Dance Books, 1988.

ALLISON, Nancy (Ed.). **The Illustrated Encyclopedia of Body-Mind Disciplines**. New York: The Rosen Publishing Group, 1999.

ALTER, Judith B. **Dance-Based Dance Theory: from Borrowed models to dance-based experience**. New York: Land Publishing, 1996.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. **Dança Moderna e Educação da Sensibilidade: Belo Horizonte (1959-1975)**. 2002. 244 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

ANDREWS, Meade; SCOTT, Carol Boggs. The Bartenieff Fundamentals: Mobilizing the Dancer's Resources. **Contact Quarterly**, Northampton, v.11, n.2, 14-18, Spring/Summer 1986.

ARAÚJO, Expedito (Org.). **Núcleo Vocacional – Criação e Trajetória**. São Paulo: SMC, 2008.

ARRUDA, Solange. **Arte do Movimento: As descobertas de Rudolf Laban na dança e na ação humana**. São Paulo: PW Gráficos e Editores Associados, 1988.

AU, Susan. **A man of movement: Rudolf Laban, 1879-1958**. Dance Magazine, New York, 102-106, June 1979.

BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas: Verus Editora, 2007.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro: teatro coreográfico de tensões**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2007.

BARTENIEFF, Irmgard. **Body Movement: Coping with the Environment**. Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.

_____. Dance Therapy: A new profession or a rediscovery of an ancient role of the dance? **Dance Scope**, New York, v.7, n. 1, Fall/Winter 1972/73.

_____. *et al.* The Potential of Movement Analysis as a Research Tool: A preliminary Analysis. **Dance Research Journal**, New Orleans, v. 16, n.1, 03-26, 1984.

_____. **Notes from a course in correctives**. New York: Dance Notation Breau Press, 1977.

_____; DAVIS, Martha; PAULAY, Forrestine. **Four Adaptations of Effort Theory in Research and Teaching**. New York: Dance Notation Bureau, 1970.

_____; HUTCHINSON, Ann. A Tribute to Rudolf Laban. **Dance Observer**, n.16, 145-146, december 1949.

BATSON, Glenna. Dancing Fully, Safely, and Expressively – The Role of the Body Therapies in Dance Training. **Joperd**, [S.I], 28-31, nov/dec 1990.

_____. The Role of Somatics Education in Dance Medicine and Rehabilitation. **NCMJ**, [S.I], v.54, n.2, 74-78, february 1993.

BECK, Mark. Proprioception the Seventh Sense. **Massage Therapy Journal**, Evanston, v.30, n.4, 28-35, Winter 1992.

BENTIVOGLIO, Leonetta. **Tanztheather**: dalla danza expressionista a Pina Bausch. Roma: Di Giacomo Editore, 1982.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERTAZZO, Ivaldo. **Cidadão Corpo**: identidade e autonomia do movimento. 3.ed. São Paulo: Summus Editorial, 1998.

_____. **Espaço e Corpo** – Guia de Reeducação do Movimento. São Paulo: SESC, 2004.

BERTHOZ, Alain (Org). **Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente**: as raízes das ciências do conhecimento no Collège de France. Tradução Maria Angela Casellato. São Paulo: EDUSC, 2005.

BÉZIERS, Marie-Madeleine. **A coordenação motora**: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. São Paulo: Summus, 1992.

_____. **O Bebê e a Coordenação Motora.** São Paulo: Summus, 1995.

BOLSTER, Gurney. Dance and the Wisdom of the Senses. In: CSPREGI, G (Ed.). **Sagesse Du Corps.** Aylmer: Éditions Du Scribe, 2001. p. 89-96.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n.19, 20-28, 2002.

BRAVI, Valéria Cano. Dança Contemporânea (?). In: LENGOS, Georgia (Org.). **Põe o Dedo Aqui: reflexões sobre dança contemporânea para crianças.** São Paulo: Terceira Margem, 2007. p. 156-161.

_____. **Um olhar sobre a incorporação estética do movimento.** Dança Cênica São Paulo. 2001. 120 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (Coord.). **Dança e educação em movimento.** São Paulo: Cortez, 2003.

CALEFFI, Paula. Pensando Paradigmas da Pesquisa Multicultural: os desafios da Prática. Conferência de Abertura do III Encontro de Pesquisa e Pós-Graduação da Unifor. **Revista Humanidades**, Fortaleza, v.17, n. 2, 161-165, ago/dez 2002.

CANTON, Katia. **E o príncipe dançou...** O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. Tradução Cláudia Sant'Ana Martins. São Paulo: Ática, 1994.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sensing, feeling, and action.** The experiential anatomy of Body-Mind Centering. Northampton, MA: Contact Editions, 1993.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. A educação de um corpo sensível e saudável. **Dança em Revista**, São Paulo, v.1, n.2, p. 08-09, jan. 2007.

_____. As abordagens nos projetos de iniciação e formação artística em dança contemporânea. In: ARAÚJO, E.; CARVALHO, L.; VILLARDI, F.; SCHWINDEN, L; HELLENO, M. (Org.). **Núcleo Vocacional: criação e trajetória.** São Paulo: SMC (Secretaria Municipal de Cultura), 2008. p. 61-67.

COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (Org.). **História do Corpo vol. 3:** As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

_____. **História do Corpo vol. 2:** Da Revolução à Grande Guerra. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

_____. **História do Corpo vol. 1:** Da Rnascença às Luzes. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

CREMA, Roberto. Introdução à visão holística: breve relato de viagem do velho ao novo paradigma. São Paulo: Summus, 1989.

CYPRIANO, Fabio. Pina Bausch. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DAMÁSIO, António Rosa. **Em Busca de Espinoza:** prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **O Erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano. Tradução Dora Vicente; Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O mistério da consciência.** Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAVIES, Eden. **Beyond dance:** Laban's Legacy of Movement Analysis. New York: Routledge, 2006.

DELEUZE, Gilles. Ele foi capaz de introduzir no movimento dos conceitos o movimento da vida. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.27, n.2, 205-224, jul/dez 2002.

_____. **Foucault.** Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____. **Francis Bacon:** lógica da sensação. Tradução Roberto Machado. *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____; GUATTARRI, Felix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997 (Volume 4).

DELL, Cecile; CROW, Aileen; BARTENIEFF, Irmgard. **Space Harmony.** New York: Dance Notation Bureau, 1977.

DELL, Celily. **A primer for movement description using effort-shape and supplementary concepts.** New Yaork: Dance Notation Bureau press, 1977.

DOWD, Irene. **Taking Roots to Fly** – articles on Functional Anatomy. New York: Contact Editions, 1996.

DUNCAN, Isadora. **Isadora**. Tradução de Gastão Cruls. 8. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olimpio Editôra, 1969.

DUNN, Robert Ellis. Hight contrast. Interview with Robert Ellis Dunn by Nancy Stark Smith for CQ. **Contact Quarterly**, v. XII, n. 3, p. 29-33, fall 1987.

EDWARDS-RONNING, Christy (Ed.). **Movement News**, New York, v.28, n.2, 02-23, Fall 2003.

FEARS, Eleanor Weisman. **A short chronological biography of Irmgard Bartenieff**. New York: Institut Laban/Bartenieff of movement analysis, [199-]. (material didático do programa de certificação em Montreal em 1994-1996).

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. 7. ed. São Paulo: Summus editorial, 1977.

FERNANDES, Ciane. Corpos co-moventes. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 35-80.

_____. Esculturas líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa (pós) moderna. **Cadernos Cedex**, ano XXI, n. 53, p. 7-29, abr. 2001.

_____. **O corpo em movimento**: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FERRACINI, Renato (Org.). **Corpos em Fuga, corpos em Arte**. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Fronteiras, paradoxos e micropercepções**. In: Thrall, K; Ramos, A. V.(Org.). Artes Cênicas sem fronteiras. Guararema, SP: Anadarco, 2007.

FICACCI, Luigi. **Bacon**. Tradução Ana Margarida Obst. Lisboa: Thaschen, 2007.

FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Tradução de Márcia Strazzacappa. In: GREINER, Cristine (Org.). **Cadernos do GIPE-CIT**, n.2. Salvador: UFBA, 1999. p. 40-55.

_____. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula de técnica de dança. **Pro-posições**, Campinas, v.9, n.2 (26), p. 79-95, 1998.

_____. Transformação de Práticas de Dança. Tradução Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 161- 174.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **Vigiar e Punir**. Tradução Lígia M. Pondé Vassallo. 10.ed. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1987.

FRANCESCHI, Antonio Fernando De (Ed.). **Cadernos de literatura brasileira**. Hilda Hilst. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

GERALDI, Silvia. Representações sobre técnicas para dançar. In: NORA, Singrid (Org.). **Húmus 2**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

GIL, José. **Movimento Total** – o corpo e a dança. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. Tradução de Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002. p. 11-35.

_____. Phenomenological Space: “I’m in the space and the space is in me”. Interview with Hubert Godard, by Cryn McHose. Contact Quarterly, Northampton, v.31, p. 32-38, Summer/Fall 2006.

_____. Reading the Body in Dance – A Model. In: **Rolf Lines**, Boulder: Rolf Institute, p.37-42, 1994.

GOLDMAN, Ellen. Remembering Irmgard. Movement News, Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, v. 28, n. 2, p. 8-9, fall 2003.

_____. The Geometry of Movement: a study in the structure of communication. Part 1: Defense Scale. New York: Self-published, 1999.

GREEN, Jill. Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education. **Dance Research Journal**, Champaign, v.20, n.2, 80-100, 1999.

_____. Foucault and the training of docile bodies in dance education. **Dance Research Journal**, New Orleans, n.31(2), 80-100, April 2002.

_____; STINSON, SUSAN, W. Postpositivist research in dance. In: FRALEIGH, Sondra Horton; HASNTEIN, Penelope (Ed.). **Researching dance: evolving modes of inquiry**. Pittsburgh: University Pittsburgh Press, 1999, p. 91-123.

HACKNEY, Peggy. Connexite et expressivite par les Bartenieff Fundamentals. **Nouvelles de Danse**, Bruxelles, n.28, p. 73-85, 1996.

_____. Making Connections Through Bartenieff Fundamentals. In: FITT, Sally (Org). **Dance Kinesiology**, New York: Schirmer Books, 1996.

_____. **Making connections: total body integration through Bartenieff fundamentals**. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

_____. Remembering Irmgard. **Contact Quarterly**, Northampton, v. 18, n. 1, 13-20, Winter/Spring 1993.

HANNA, Thomas. **Corpos em revolta: a evolução-revolução do homem do século XX em direção à Cultura Somática do século XXI**. Tradução Vicente Barreto. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições MM, 1976.

_____. What is Somatics? **Somatics**, California, v.5, n.4, 4-8, Autumn/Winter 1986.

HARTLEY, Linda. **Wisdom of the Body Moving: An Introduction to Body-Mind Centering**. California: North Atlantic Books, 1995.

HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.

HODGSON, John; PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf von Laban: an introduction to his work and influence**. Plymouth: Northcote House, 1990.

_____ (Ed.). **Bone, Breath, and Gesture: practices of Embodiment**. Berkeley, California: North Atlantic Books, 1995.

_____. **Body, Recovering Our Sensual Wisdom**. EUA: North Atlantic Books, 1992.

_____. Principles versus techniques: Towards the unity of Somatics Field. **Somatics**, vol. 6, no. 1, p. 4-8, Autumm/Winter 1986-1987.

JOWITT, Deborah. **Time and the dancing image**. California: University of California Press, 1988.

KAPIT, Wynn; ELSON, Lawrence M. **Anatomia**: manual para colorir. São Paulo: Roca, 1987.

KATZ, Helena, GREINER, Cristine. A natureza cultural do corpo. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Univercidade, 1995. p. 77-102.

KATZ, Helena. A dança, pensamento do corpo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Homem-Máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 261-274.

_____. Dance and Evolution: a non-stop combination of biology and culture. In: **Namur**. Belgium: Actes Poceeding Association Internationale de Cybernétique, 1998.

_____. O coreógrafo como DJ. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999. p. 11-24.

KAYLO, Janet. **The Body in Phenomenology and Movement Observation**. 2003. p. 1-13.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia emocional**: a estrutura da experiência. Tradução de Myrthes Suplicy Vieira. São Paulo: Summus, 1992.

KESTEMBERG, Judith S. The flow of empathy and trust between mother and child. In: ANTHONY, James; POLLOCK, George. **Parental influences**: in health and disease. Boston: Little, Brown, 1985.

_____. **The role of movement patterns in development 1**. New York: Dance Notation Bureau Press, 1977.

LABAN, Rudolf. **A vision of dynamic space**. London: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

_____. **A life for dance: reminiscences**. New York: Theatre Arts Books, 1975.

_____. **Dança Educativa Moderna**. Tradução Maria Conceição Parahyba Campos. São Paulo: Ícone Editora, 1990.

_____. **The Language of Movement: A Guidebook to Choreutics.** Boston: Plays, 1974.

LAMBERT, Marisa. Fundamentos do Movimento – Uma introdução. **Dança em Revista**, São Paulo, v.1, n.5, 08, abril 2007.

_____. Os seis fundamentos de Bartenieff. **Dança em Revista**, São Paulo, v.1, n.6, 08-09, maio 2007.

LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança. Tradução Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 1.** Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999. p. 73-90.

LEVY, Frans J. **Dance Movement Therapy: a healing art.** Reston, Virginia: National Dance. Association and The American Alliance for Health, Physical Education, Recreation, and Dance, 1988.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. Tradução Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 2.** Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. p. 27-40.

_____. **Poétique de la danse contemporaine.** Bruxelles: Contredanse, 2004.

MADDEN, Peter. **Effort: sensing, activating, crystallizing.** New York: Institut Laban/Bartenieff of movement analysis, 1990 (material didático do programa de certificação em Montreal em 1994-1996).

_____. **Symmetry & harmony: sensing, feeling, thinking, and moving multi-dimensionally.** Baltimore: Shaping the world, 1996 (vol. 1).

_____; GANTZ, Judy. Laban Movement Studies: a program in Body-mind Education. **The Educational Forum**, v. 54, n. 1, Fall 1989.

MAITLAND, Jeffrey. **Spacious Body: Explorations in Somatic Ontology.** Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

MALETIC, Vera. **Body – Space – Expression.** The development of Rudolf Laban's movement and dance concepts. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.

MARGENAU, Henry; SELLON, Emily B (Ed.). **Main Currents in Modern Thought**, New York, v.31, n.1, 03-40, sep/oct 1974.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. Metodologia para ensino de dança: luxo ou necessidade?. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 135-160.

MCHOSE, Caryn. Phenomenological Space: "I'm in the space and the space is in me". Interview with Hubert Godard. **Contact Quarterly**, Northampton, v.31, n.2, 32-38, Summer/Fall 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MIRANDA, Regina. Apresentação. In: FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. **O movimento expressivo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

MOMMENSONHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

MONTEIRO, Mariana. Balé, tradição e ruptura. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999. p. 169-190.

MYERS, Martha. Irmgard Bartenieff's Fundamentals. **Dance Magazine**, New York, 87-92, March 1980.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser Criativo**. Tradução Eliana Rocha. 2.ed. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

NAVAS, Cássia; DIAS, Lineu. **Dança Moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NICOLESCU, Basarab. A evolução transdisciplinar a Universidade. Condição para o desenvolvimento sustentável. In: CONFERÊNCIA NO CONGRESSO INTERNACIONAL. 1997, Banglok. **A responsabilidade da Universidade para com a sociedade**. Thailand: International of Universities – Chulalongkorn University. Disponível em: <<http://www.nicol.club.fr/ciret/bulletin/b12/b12c8por.htm>>. Acesso em: 21 jan. 2009.

NOVAES, Adauto (Org.). **O homem-máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NULAND, Sherwin B. **A Sabedoria do Corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PÉCORA, Alcir (Org.). **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2005.

PIERPONT, Margaret (Ed.). **Dance Magazine**, New York, 2-24, August 1983.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Point of Departure**: The Dancer's Space. 2. ed. Verve Publishing, 2008.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna**: a pedagoga do corpo. São Paulo: Summus, 2007.

REED, Virginia. Remembering Irmgard. *Movement News*, **Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies**, v. 28, n. 2, p. 8-9, fall 2003.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. 2001. 138 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2001.

RIBEIRO, Ana Rita; MAGALHÃES, Romero (Org.). **Guia de abordagens corporais**. São Paulo: Summus, 1997.

RIBEIRO, Antônio Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Passagens, 1994.

ROBATO, Lia. **Dança em processo, a linguagem do indizível**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

ROLF, Ida P. **Rolfing**: a integração das estruturas humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

RUBENFELD, Ilana. Irmgard Bartenieff. **Somatics**, California, 9-13, Autumn 1977.

SAMPAIO, Flávio. Balé: compreensão e técnica. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. p. 265-274.

SANT'ANNA, Denise B. de. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. 2.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SIEGEL, Marcia B. Profile: Irmgard Bartenieff. **The Kinesis Report**, v.2, n.4, 01-16, Summer 1980.

_____. Remembering Irmgard. *Movement News*, **Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies**, v. 28, n. 2, p. 8-9, fall 2003.

SMITH, Nancy Stark. High Contrast. Interview with Hubert Godard. **Contact Quarterly**, Northampton, v.12, n.3, 29-33, Fall 1987.

SOTER, Silvia. A educação somática e o ensino da dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999. p. 141-148.

STEINMAN, Louise. **The knowing body**: elements of contemporary performance & dance. Boston: Shambhala, 1986.

STRAZZACAPPA, Márcia. A Dança e a formação do artista. In: STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência**: A formação do artista da dança. 2.ed. São Paulo: Papyrus, 2006. p. 11-70.

_____. Reflexão sobre a formação profissional do artista da dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 175-194.

SUQUET, Annie. Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). *História do Corpo* vol. 3: As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: editora Vozes, 2008. p. 509-539.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. Tradução Maria Teresa Resende Costa. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TEIXEIRA, Leticia. Angel Vianna: a construção de um corpo. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. p. 247-264.

_____. **Conscientização do movimento**: uma prática corporal. São Paulo: Caioá Editora, 1998.

TODD, Mabel Ellsworth. **The Thinking Bobby**. New York: Dance Horizons, 1937.

ULLMANN, Lisa (Ed.). **Rudolf Laban speaks about movement and dance**: Lectures and Articles. Addlestone: Laban Art of Movement Centre, 1971.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. 3.ed. São Paulo: Siciliano, 1990.

VISHNIVETZ, Berta. **Eutonia**: educação do corpo para o ser. São Paulo: Summus, 1995.

WEBER, Suzane. A educação somática como fonte de conhecimento para a dança. **Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Florianópolis: ABRACE, 2003.

WOODRUFF, Dianne. Tese de Doutorado sobre os Fundamentos Corporais de Bartenieff disponibilizada como material didático do programa Laban/Bartenieff and Somatic Education sediado pela Ryerson University Toronto 2006. [200-]

_____. Treinamento na dança: visões mecanicistas e holísticas. Tradução Leda Muhana Iannitelli. In: GREINER, Cristine (Org.). **Cadernos do GIPE-CIT**, n.2. Salvador: UFBA, 1999. p. 31-39.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 2.ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2001. Coleção polêmicas do nosso tempo.

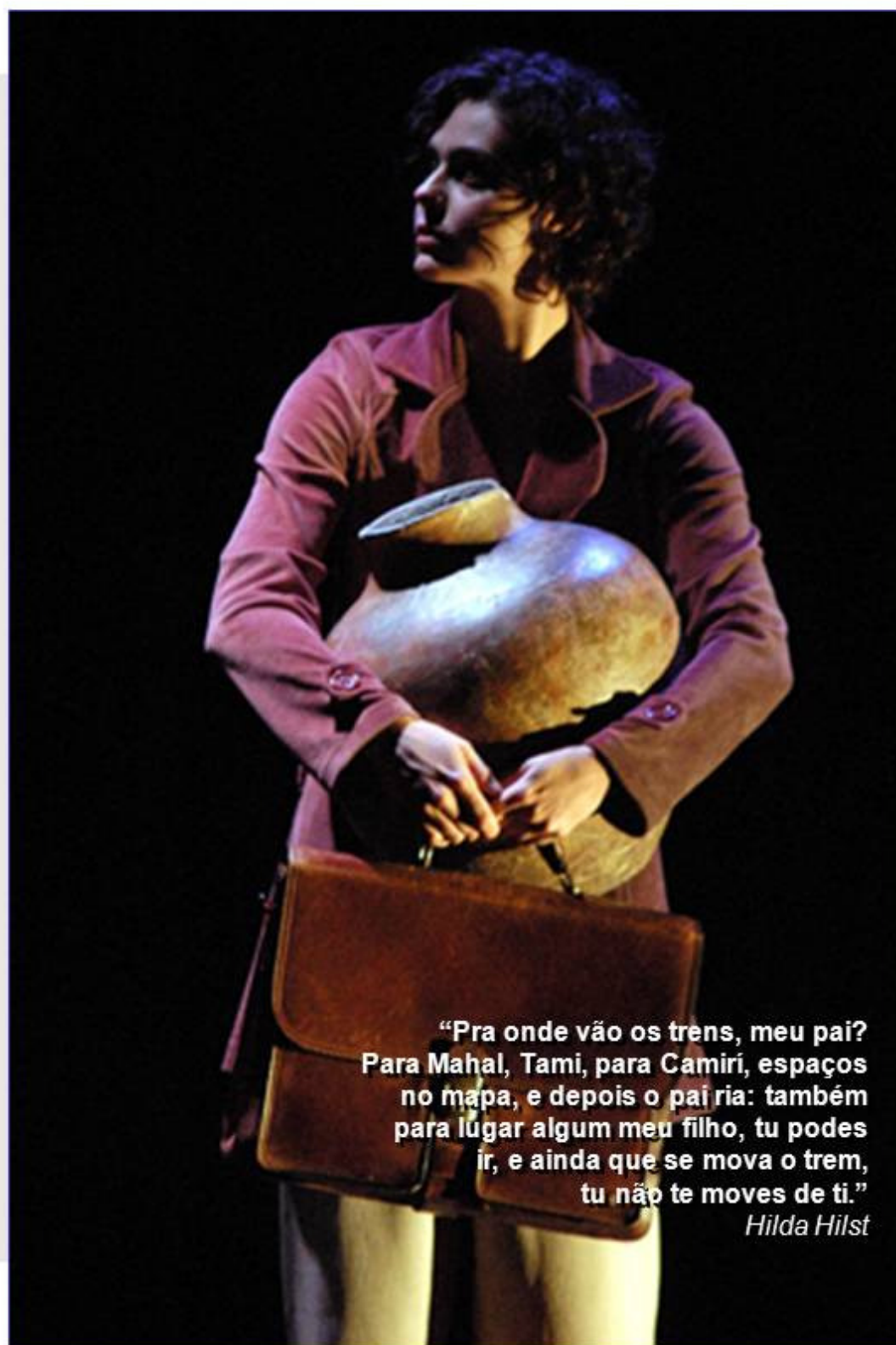
VÍDEOS

ISADORA DUNCAN, Je n'ai fait que danser ma vie. Direção: Elisabeth Kapnist. Filme francês em cor, Tout public, 2008. 1 DVD (60 min.), color, legendado. (Documentário).

TU NÃO TE MOVES DE TI

DOCUMENTAÇÃO

Criação coreográfica de Marisa Lambert
São Paulo, SP, 2008



**“Pra onde vão os trens, meu pai?
Para Mahal, Tami, para Camiri, espaços
no mapa, e depois o pai ria: também
para lugar algum meu filho, tu podes
ir, e ainda que se mova o trem,
tu não te moves de ti.”**

Hilda Hilst

TU NÃO TE MOVES DE TI

DOCUMENTAÇÃO

Criação coreográfica de Marisa Lambert
São Paulo, SP, 2008



FICHA TÉCNICA

duração: 28 MINUTOS

Concepção e Direção Artística:

MARISA LAMBERT

Criação e Interpretação:

ÉRICA TESSAROLO

Criação, Produção e Edição Musical:

DANIEL DIAS

(Peças Utilizadas: *Prelúdio N°4 de A. Scriabin*, *Noturno para Piano de Daniel Dias*, *Percussão de Ferros de Leandro Barsalinni*)

Concepção e Operação de Luz:

ANDRÉ PRADO

Fotografia:

CLARISSA LAMBERT



"Tu Não te Moves de Ti", Criação coreográfica de Marisa Lambert
Teatro Coletivo Fábrica - São Paulo, SP, Outubro 2008

tu não te moves de ti

da obra de Hilda Hilst

3ª Mostra Primavera-Dança apresenta:

tu não te moves de ti

da obra de Hilda Hilst

*"Viajar incômoda o trem assanha e um inútil poderoso
me retém, penso que me moveo Einstein meu bem, mas moveo-me atrás de
minhas costas, corôas do espaço-tempo segurando o fardo do meu
corpo, o pai está morto e eu o trego de volta, filhas
ao meu ouvido pai, num jorro tomentoso, e queres silber?"*

dia **08**
às **21** h de outubro

concepção e direção coreográfica: Marisa Lambert
criação coreográfica e interpretação: Érica Tessarolo
trilha sonora: Daniel Dias
iluminação: André Prado

no Teatro Coletivo Fábrica

rua da Consolação, 1623 - São Paulo



DETALHE

concepção e direção coreográfica: Marisa Lambert
criação coreográfica e interpretação: Érica Tessarolo
trilha sonora: Daniel Dias
iluminação: André Prado

"Quimera", Direção coreográfica de Marisa Lambert
Centro Cultural São Paulo - São Paulo, SP, Fevereiro 2008

Quimera

criação e interpretação: Érica Tossarolo

direção artística: Marisa Lambert

de 20 a 24 de fevereiro
de quarta a sábado, às 21h; domingo, às 20h

no *Feminino na Dança*

sala Paulo Emílio Salles Gomes - Centro Cultural São Paulo

ENTRADA FRANCA



FOTOGRAFIA: Gil Grossi

TRÊS OLHARES SOBRE A DANÇA

DOCUMENTAÇÃO

"Tu Não te Moves de Ti", Criação coreográfica de Marisa Lambert
Teatro Coletivo Fábrica - São Paulo, SP, Outubro 2008

CAPA



INTERIOR

Três olhares sobre a dança

Entrada franca para
estudantes do ensino médio
da rede pública de ensino.

O espetáculo tem duração
total de 50 minutos, haverá
intervalo de 10 min após a
segunda apresentação.

Três olhares sobre a dança reúne três
coreografias do grupo *in vitro* criadas
entre os anos de 2005 e 2007 na intenção
de apresentar uma linha condutora
de reflexões sobre diferentes maneiras
de se organizar o fazer coreográfico.

O espetáculo tem a orientação das bailarinas,
professoras do Departamento
de Artes Corporais da Unicamp, Angela Nolf,
Daniela Gatti e Marisa Lambert.

IN VITRO
grupo de dança

"Tu Não te Moves de Ti", Criação coreográfica de Marisa Lambert
Teatro Coletivo Fábrica - São Paulo, SP, Outubro 2008

CAPA

Fichas técnicas

Tu não te moves de ti

Concepção e direção artística: **Marisa Lambert** Concepção, criação e interpretação: **Érica Tessarolo** Criação, edição e produção musical: **Daniel Dias** Peças utilizadas: prelúdio nº 14, op.11, de Alexander Scriabin, noturno para piano de Daniel Dias, percursoção de ferros de Leandro Barsalini Concepção e operação de luz: **André Prado** Operadora de som: **Paula Ramos** Fotografia: **Clarissa Lambert** Duração: 20 min

Sobre os sonhos e a fragilidade

Concepção, Criação e Interpretação: **Érica Tessarolo** Orientação: **Marisa Lambert** Sonora: **Concepção e Colagem Musical – Marcos Buiati** Concepção de Luz e Figurino: **Marcos Buiati** Operadora de som: **Paula Ramos** Operação de Luz: **André Prado** Fotografia: **João Diel** Duração: 15 min

Trilha Sonora: **Marcelo Vieira** Concepção de Luz e Figurino: **in vitro grupo de dança** Operadora de som: **Paula Ramos** Operação de Luz: **André Prado** Fotografia: **Paula Ramos e Henrique Cartaxo** Duração: 20 min

Três olhares sobre a dança

INTERIOR

Tu não te moves de ti

A coreografia é o resultado prático de uma pesquisa de Iniciação Científica que objetivou a transposição da obra literária *Tu não te moves de ti*, da escritora Hilda Hilst, para dança. É um mergulho no universo poético apresentado pela escritora como apoio para a construção de uma situação onde o homem inevitavelmente se depara com sua essência.

INTERIOR

MOSTRA [IN]DEPENDENTE DE DANÇA

DOCUMENTAÇÃO

"Tu Não te Moves de Ti", Criação coreográfica de Marisa Lambert
Teatro de Paisagem - São Paulo, SP, Julho 2008

CAPA

MOSTRA [IN]DEPENDENTE DE DANÇA ?

De 10 de julho a 10 de agosto



MOSTRA [IN]DEPENDENTE DE DANÇA ?

De 10 de julho a 10 de agosto

Produzida e idealizada pela Cia. Borelli de Dança e pelo grupo Teatro de Paisagem, a Mostra é um espaço de circulação de espetáculos produzidos por Cia. "independentes" de São Paulo. Além das apresentações, serão organizadas trocas de processos, oficinas e debates que irão refletir sobre as políticas públicas voltadas para a cultura.

"A tarefa atual da arte é introduzir o caos no ordenado."
Theodor Adorno

teatro de paisagem

Cia. Borelli

MOSTRA [IN]DEPENDENTE DE DANÇA ?

De 10 de julho a 10 de agosto

Espaço Megamart / Teatro de Paisagem, Rua 13 de maio, 240 - Bela Vista, São Paulo. Ingressos R\$ 10,00.

A entrada é gratuita em todos os debates, workshop e demonstração de trabalho.

Contatos / Vendas Antecipadas:
Teatro de Paisagem: (5511) 3250 7580
Cia. Borelli de Dança: (5511) 3625 2711 ou 9810 7222

borellideanca@yahoo.com.br
teatrodepaisagem@gmail.com

www.ciaborelli.art.br
www.teatrodepaisagem.com.br

Mediação e Realização:
Teatro de Paisagem
Cia Borelli de Dança

Apoiado por:



Programação dos Espetáculos

10, 11, 12 e 13 de julho: "Artista da Fome".
Cia. Borelli de Dança
Coreografia de Sandro Borelli
[Projeto Contemplado pelo PAC criação para Dança 2008]
Dia 13 de julho haverá debate logo após a apresentação

16, 17 e 18 de julho: "Solos e Reverberações".
Coordenação de Kely Zeta e Cia
Dia 16: Alan Schenk e Suzana Bayona
Dia 17: Sieranta Barros e Julia Fochs
Dia 18: Menuska Alonso, Eduardo Fukushima e Marcelo Moraes
[Contemplado com o prêmio Funarte de Dança Klaus Vianini]
Dia 18 de julho haverá debate logo após a apresentação

19 e 20 de julho: "Três olhares sobre a Dança".
Grupo IN VITRO.
[Projeto Contemplado pelo PAC circulação para Dança 2008].
Dia 20 de julho haverá debate logo após a apresentação.

24, 25, 26 e 27 de julho: "Estudo para UMA DANÇA"
Cia. Neôsmica
Concepção de Patrícia
Dia 27 de julho haverá debate logo após a apresentação

31 de julho e 01 de agosto: "Café e Dança"
Coletivo de Artistas In-Visíveis
Concepção de Edison
[Projeto Contemplado pelo PAC circulação para Dança 2008]

02 e 03 de agosto: "ans and the hours"
Coletivo de Artistas In-Visíveis
Direção de Edison Calmon

07, 08, 09 e 10 de agosto: "Boje minha Alma".
Cia. Fragmento de Dança
Coreografia de Vanessa Macedo
[Espectáculo criado para o 12º Festival Cultura Inglesa]
Dia 10 de agosto haverá debate logo após a apresentação

**Quarta e Sábado às 21:00h
Domingo às 20:00h
Entrada: R\$10,00**

Workshops, Debates e Demonstração de Trabalho

12 de julho: Workshop com a CIA. BORELLI DE DANÇA.
das 14:00h às 18:00h. Gratuito.
Inscrição mediante a carta de interesse através do email: invidentadancap@gmail.com.
15 Vagas.

23 de julho: Debate entre os Movimentos Organizados de Teatro e Dança sobre Políticas Públicas para Cultura.
às 20:00h.
Mediação: Cia Borelli e Teatro de Paisagem.
Movimentos Convidados: Mobilização Dança, Redemoinho, Roda de Poetas, Cooperativas Paulista de Dança, Coletivos de Dança e Movimento

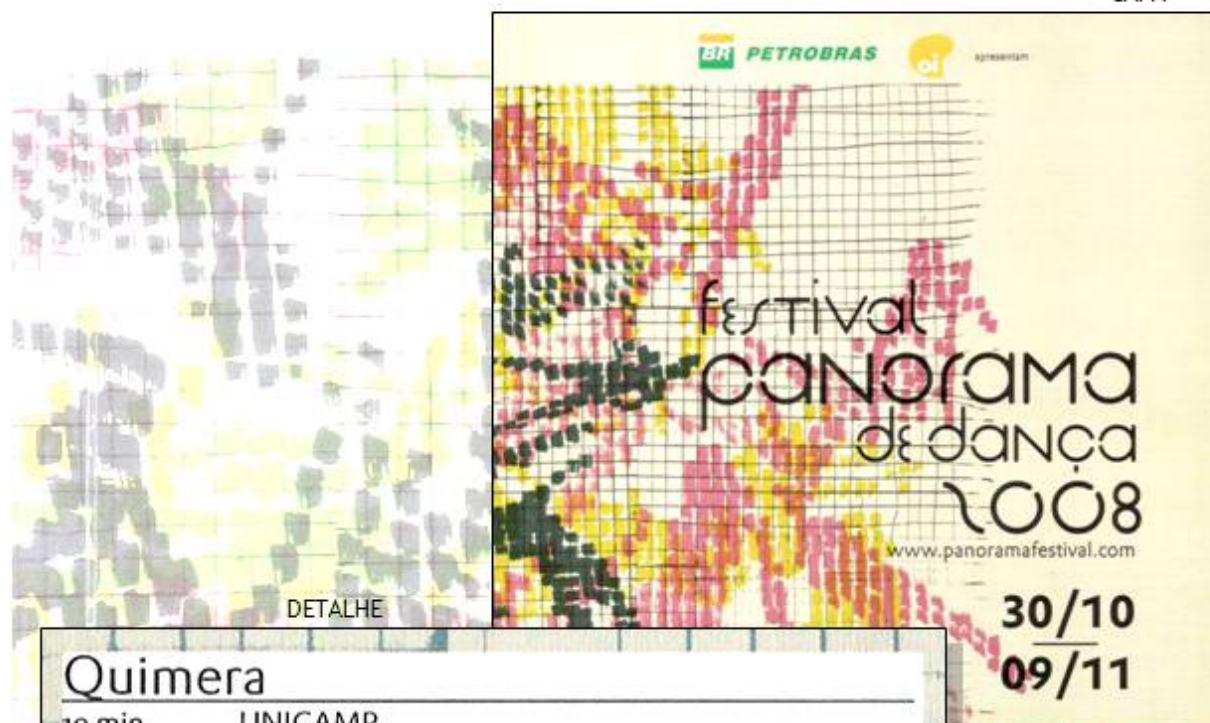
DANÇA ?
a partir das 22:30h de noite
R\$ 10,00 (valor único)

19 e 20 de julho: "Três olhares sobre a Dança".
Grupo IN VITRO.
[Projeto Contemplado pelo PAC circulação para Dança 2008].
Dia 20 de julho haverá debate logo após a apresentação.

INTERIOR

"Quimera", Direção coreográfica de Marisa Lambert
Teatro Nelson Rodrigues - Rio de Janeiro, RJ, Novembro 2008

CAPA



DETALHE

Quimera

10 min UNICAMP

Criação e Interpretação *Creation and Performance* Érica Tessarolo

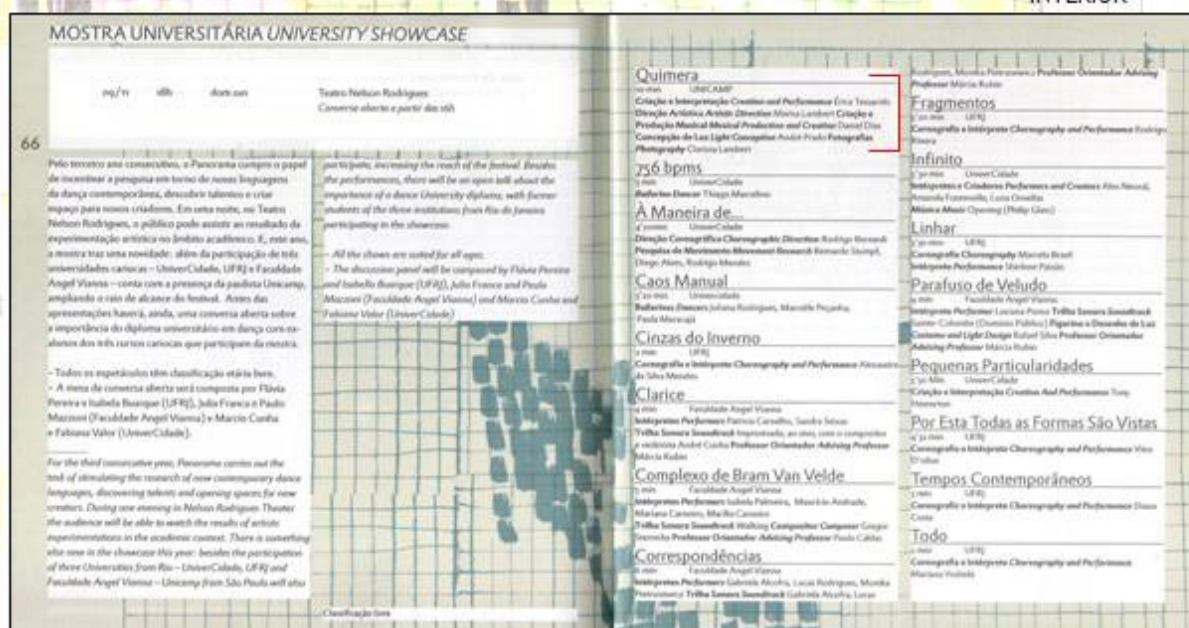
Direção Artística *Artistic Direction* Marisa Lambert

Produção Musical *Musical Production and Creation* Daniel Dias

Concepção de Luz *Light Conception* André Prado

Fotografias *Photography* Clarissa Lambert

INTERIOR



"Quimera", Direção coreográfica de Marisa Lambert
Centro Cultural São Paulo - São Paulo, SP, Fevereiro 2008



CAPA

DETALHE

Quimera

criação e interpretação: Érica Tessarolo - criação e produção musical: Daniel Dias - concepção de luz e figurino: Érica Tessarolo e Marisa Lambert - orientação artística: Marisa Lambert - Fotos: Gil Grossi.

Quimera é um pensamento em dança que assume o corpo como terreno fértil para a investigação do mito. Leva o foco aos movimentos de um ser humano que busca transcender a realidade e se aproximar da fantasia.



INTERIOR

e seus pontos de estagnação, que mostram como os estados dinâmicos são criados e desmanchados a todo instante. Refinada dessa investigação, a movimentação privilegia a elegante simplicidade de ações como locomover, equilibrar, permanecer e rodopiar e, ainda, faz questionar o nosso vigor, durabilidade e fragilidade.

Pés descalços caminham calados
coreografia e interpretação: Candice Didonet

5 e 16/3

Irregularidades coerentes

concepção e interpretação: Adriana Codebela, Beatriz Sano, Larissa Balarotti - orientação: André Ricardo - colaboração: Angela Nolf - apoio técnico: Isabela...
Yasmin Molegato - trilha original: Bernardo Pente e Thiago Ligeiro...
G...
Flu...
A...
OU...
com...
Sou...
são...
Ben...
OU...
apri...
abo...
As...
brin...
públi...
adap...
Sim...
M...
O...
apoi...
B...
B...
B...

DETALHE

Érica Tessarolo

Artista plástica formada pela UNICAMP que atualmente cursa graduação em Dança na mesma universidade. Em 2007, foi estagiária da Cia. Borelli de Dança. É integrante do In vitro - grupo formado por intérpretes-criadores de dança, recentemente contemplado com o PAC Circulação -, sob as direções de Angela Nolf, Daniela Gatti e Marisa Lambert; e da Cia. Fragmento de Dança, na qual atua como intérprete do trabalho coreográfico *Sob a nudez dos olhos*, de Vanessa Macedo.

Biografias



Érica Tessarolo
Artista plástica formada pela UNICAMP que atualmente cursa graduação em Dança na mesma universidade. Em 2007, foi estagiária da Cia. Borelli de Dança. É integrante do In vitro - grupo formado por intérpretes-criadores de dança, recentemente contemplado com o PAC Circulação -, sob as direções de Angela Nolf, Daniela Gatti e Marisa Lambert; e da Cia. Fragmento de Dança, na qual atua como intérprete do trabalho coreográfico *Sob a nudez dos olhos*, de Vanessa Macedo.

Candice Didonet
Artista pesquisadora da dança. Nasceu em Santo Ângelo (RS) e está radicada em São Paulo há três anos. Como intérprete e criadora atuou na

Participação em Mesa Redonda e Coreografia de Marisa Lambert
Belo Horizonte, MG, Junho 2008



9º festival internacional de TEATRO PALCO & RUA
(FIT) BH

26 DE JUNHO A 6 DE JULHO

Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte - FIT-BH / 2008

21/6 - sábado

9h às 12h30 - Mesa-redonda
Processos Criativos nos Cursos Superiores de Teatro e Dança
Mediação: professora Sara Rojo (FALE/UFGM).
Debatedores: professores/responsáveis pelos espetáculos.

16h - Apresentação de espetáculo de dança
Quatro
Universidade de Campinas (Unicamp)

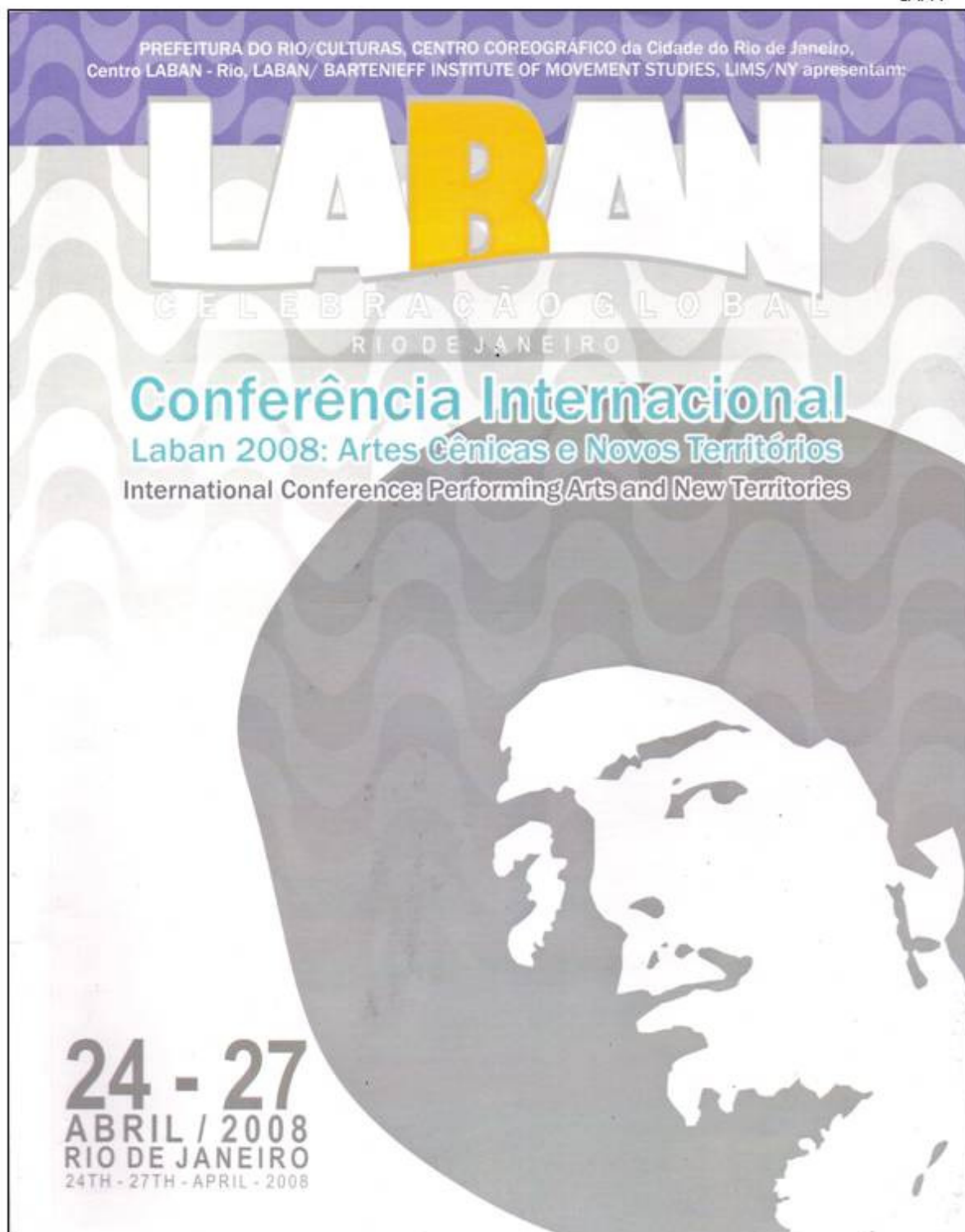
Gênero: dança contemporânea
Autor e Produtor: André Ricardo
Elenco: Adriana Coldebella, André Ricardo, Beatriz Sano, Érica Tessarolo, Isabel Monteiro, Larissa Ballarotti, Marcos Buiati, Mariza Virgolino, Nadya Moretto
Orientação: Ângela Nolf (A.fluir), Daniela Gatti (Rios Intermitentes e Meu não Lugar) e ~~Marisa Lambert (Tu não te moves de ti)~~
Operação de luz e som: Isabela Franceschi, Paula Ramos
Trilhas sonoras: Daniel Dizi, Gustavo Lemos, Leandro Basalini, Thiago Liguori
Duração: 1h
Classificação: livre

O espetáculo é o resultado da confluência entre quatro pesquisas - A.fluir, Rios Intermitentes, Meu não Lugar e Tu não te moves de ti - de graduandos da Unicamp, cujo encontro foi possível graças ao estudo, em comum, "de corpos que interagem com o tempo e espaço num movimento contínuo e pulsante". A montagem foi concebida a partir do aprendizado e das vivências coletivas, tendo como base a bagagem de cada intérprete-criador. Através de diferentes possibilidades de organizações corporais emergem sensações que se expressam em imagens, que ocupam um lugar, simbólico. 4 é, portanto, a inevitável imersão em diferentes estados corporais que se integram para a criação de novas imagens poéticas, e de onde surgem novos signos.

A dança é trabalhada como uma obra de arte aberta que ganha vida a partir da relação criada entre palco e platéia e propõe ao público uma observação ativa, estabelecendo

Apresentação de Palestra e Coreografia de Marisa Lambert
Rio de Janeiro, RJ, Abril 2008

CAPA



Apresentação de Palestra e Coreografia de Marisa Lambert
Rio de Janeiro, RJ, Abril 2008



RIODEJANEIRO

Conferência Internacional

Laban 2008: Artes Cênicas e Novos Territórios

International Conference: Performing Arts and New Territories

Movimento humano e abordagens de criação artística: Caracóis | Human movement and contemporary approaches to artistic creation: Snails

Flavia Pilla do Valle, CMA – Porto Alegre, BR

Esta pesquisa investigou o processo de construção artística em dança do Grupo Experimental de Dança da ULBRA, em relação ao espetáculo Sons da Ditadura, desenvolvido em 2007, focando na coreografia Caracóis. Propôs-se a refletir sobre o papel das técnicas de dança no corpo do bailarino, traçar considerações sobre a motivação para a coreografia Caracóis, analisar os significados construídos pelos que dirigiam, dançavam e assistiam; e observar a inter-relação dos elementos que compõem a dramaturgia do espetáculo. A coreografia foi realizada por duas acadêmicas do curso de dança da universidade.

The present research investigates the creative dance process of the Experimental Dance Group of ULBRA, in relationship to the dance project Dictatorship Sounds, created in 2007, focusing on a particular choreographic work entitled Caracóis (Snails). This paper proposes a reflection on the role of dance technique for the body of the dancer, makes considerations about the motivations of the choreography Caracóis, analyses the meanings constructed by directors, dancers and the audience, and observes the inter-relationship of the elements that constitute the work's dramaturgy.

A participação do Sistema Laban/Bartenieff para novas expressividades em dança |

The participation of the Laban/ Bartenieff System for new expressivities in dance

Marisa Lambert – Campinas, BR

Este artigo apresenta uma configuração de idéias para a leitura, vivência e construção de um corpo-potente em arte, dinâmico no seu sentir, perceber e fazer expressivo. Baseado em conceitos do filósofo Gilles Deleuze (1909-95), entrelaçados a outros autores (como Foucault, Bergson e Espinosa), e importantes colocações de José Gil, autor português deleuziano que reflete a dança e o corpo-arte do bailarino, propõe-se uma aproximação da visão conceitual que a partir daí se desenha, com dois conjuntos de elementos que constituem abordagens fundamentais do Sistema Laban/Bartenieff de

A participação do Sistema Laban/Bartenieff para novas expressividades em dança |

The participation of the Laban/ Bartenieff System for new expressivities in dance

Marisa Lambert – Campinas, BR

Este artigo apresenta uma configuração de idéias para a leitura, vivência e construção de um corpo-potente em arte, dinâmico no seu sentir, perceber e fazer expressivo. Baseado em conceitos do filósofo Gilles Deleuze (1909-95), entrelaçados a outros autores (como Foucault, Bergson e Espinosa), e importantes colocações de José Gil, autor português deleuziano que reflete a dança e o corpo-arte do bailarino, propõe-se uma aproximação da visão conceitual que a partir daí se desenha, com dois conjuntos de elementos que constituem abordagens fundamentais do Sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento. Estes conjuntos são: 1. as próprias etapas do processo de análise do movimento – observação, decodificação, interpretação e análise, 2. os temas globais de continuidade – interno-externo, mobilidade-estabilidade, ação-recuperação e função-expressão. A intenção é apresentar a participação vital destes conceitos como estratégia para potencializar a formação de um bailarino criador e pesquisador, quando vistos à luz deste novo prisma.

This article presents a configuration of ideas for the reading, experience and construction of a potent-body in art, one that can be expressive and dynamic in its way to feel, perceive and act. Based on the concepts of philosopher Gilles Deleuze (1909-95), interweaved to other authors (such as Foucault, Bergson and Spinoza), and with important contributions from José Gil, a portuguese deleuzian author who proposes a reflection about dance and the body-art of the dancer, this paper proposes an approximation to a conceptual vision that draws itself from these points of view, through two sets of elements that constitute fundamental approaches of the Laban/Bartenieff Movement Analysis. These sets are: 1. the stages of movement analysis process itself – observation, decodification, interpretation and analysis, 2. the global themes of continuity – internal-external; mobility-stability; action-recuperation and function-expression. We intend to reinforce the vital participation of these concepts as a strategy to potentialize the formation of a creative dancer and researcher, when observed through this new point of view.

DETALHE

participação, confirmando o caráter interdisciplinar desta abordagem.

INTERIOR

The goal of this communication is to demonstrate the research developed between 2005 and 2007, under the orientation of Professor Ciane Fernandes, CMA, PHD, at the Postgraduate Program in Performing Arts of Federal University of Bahia (UFBA/BR), when pursuing a Master Degree in Performing Arts. The goal was to create relationships between the concepts of internal and external in the actor-dancer's body from the conceptual model of Moebius Band. To clarify this proposition, the work has developed within three stages: in first place, we developed a historical-philosophical approach of the body in movement during the 19th and 20th centuries, starting with Delsarte's studies, including Laban and up to the present moment. In the second, we used a technical approach, with the aim of

Apresentação de Palestra e Coreografia de Marisa Lambert
Rio de Janeiro, RJ, Abril 2008



RIO DE JANEIRO

Conferência Internacional

Laban 2008: Artes Cênicas e Novos Territórios

International Conference: Performing Arts and New Territories

• Sumário: Performances

Abstracts: Performances

Coeur de CORE | Cerne do CORE
Geórgia | USA
CORE Concert Dance Company Geórgia, USA
Coreografia/ *Choreography* Bala Sarasvati, CMA - Geórgia, USA
Música/ *Music* Unknown
Figurino/ *Costume Design* T.J. Greenway
Bailarinos/ *Dancers* CORE Concert Dance Company Members Catherine Herrmann, Claire Molla, Emily Sims and Jennifer Plesher

Fragmento para coreografismos 2 | Fragment for Choreographisms 2
Rio de Janeiro | BR
Companhia/ *Company* Staccato Dança Contemporânea Rio de Janeiro, BR
Direção e Coreografia/ *Direction and Choreography* Paulo Caldas Rio de Janeiro, BR
Bailarinos/ *Dancers* Carolina Wiehoff e Paulo Caldas
Iluminador/ *Light Designer* José Geraldo Furtado
Compositor e Instrumentista/ *Composer and Musician* Chris Lancaster
Figurino/ *Costume Designer* Marcia Poppe
Fotos/ *Photos* Mauro Kury
Produtora/ *Producer* Verônica Prates

Tu não te moves de ti | You don't move from you
São Paulo | BR
Concepção e Direção Artística/ *Conception and Artistic Direction* Marisa Lambert
Criadora e Intérprete/ *Performer and Creator* Érica Tessarolo

Repelente | Repellent
São Paulo | BR
Grupo das Excaravelhas

Tu não te moves de ti | You don't move from you

São Paulo | BR

Concepção e Direção Artística/ *Conception and Artistic Direction* Marisa Lambert
Criadora e Intérprete/ *Performer and Creator* Érica Tessarolo

DETALHE

Preparação Corporal/ *Corporal Preparation* Dora de Andrade (técnica de dança contemporânea/ *contemporary dance technique*), Lígia Tourinho (dança contemporânea/ *contemporary dance*) e Marina Martins (Bartenieff Fundamentals)
Direção de Produção/ *Production Director* Dora de Andrade e Lígia Tourinho
Assistentes de Produção/ *Assistant Producers* Carol Boa Nova, Helena Garritano, Pedro Rodrigues e Renato Mendonça Barreto da Silva
Jogadores Intérpretes/ *Interpreters Players* Ariane Cassimiro, Carol Boa Nova, Helena Garritano, Jacqueline Barbosa, Jessyca Monteiro, Juliana Endler, Munique Mattos, Pedro Victor Rodrigues, Rodrigo Fernandes, Victor D'Olive
Direção e Edição de Vídeos/ *Videos Direction and Editing* Daniela Lima
Imagens/ *Images* Gabriel Rios e Mariana Consort
Fotos/ *Photos* Thalia Fersi
Arte Gráfica/ *Graphic Design* Luiz Marcelo Resende

INTERIOR

Círculo Completo | Full Circle

New York | USA

Aynsley Vandenbroucke Movement Group
Coreografia/ *Choreography* Aynsley Vandenbroucke e bailarinos/ *and performers*
Performance del/ *Performed by*: Cheri Paige Fogleman, Djamila Moore, Aynsley Vandenbroucke (CMA) and Kristen Warnick (CMA)
Viola e bumerangue elétrico/ *Live viola and electric boomerang* Leanne Darling
Percussionista/ *Live percussion* John Wiczorek
Iluminador/ *Light Consultation* Nelson R. Downend, Jr.
Figurinos/ *Costumes* Naoko Nagata

Apresentação de Palestra e Coreografia de Marisa Lambert
Rio de Janeiro, RJ, Abril 2008



Conferência Internacional Laban 2008: Artes Cênicas e Novos Territórios

International Conference: Performing Arts and New Territories

Projeto intitulado "Sistema Laban/Bartenieff: dos conceitos à experiência artística", propõe aprofundamento no material de Laban e Bartenieff enquanto ferramenta para a construção de um conhecimento no corpo e criação em dança. Como parte do desenvolvimento desta pesquisa, em 2007, participou como professora assistente do programa "Laban/Bartenieff and Somatic Education", Toronto, CA, dirigido por Janet Kaylo.

Dance artist, somatic educator and CMA, certified from Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, NY/USA (94-96), with extended application of Laban's theories and Bartenieff Fundamentals in dance works. She is graduated in Inter-Related Arts from Concordia University, Montreal, CA (89-92), and in Pedagogy from PUC-São Paulo (83-87). She is also certified in Shiatsu from the Dragon & Phoenix Shiatsu School, Montreal, CA (92-94). In 2006 she began her doctoral research in Arts, at UNICAMP-São Paulo, with the artistic-pedagogic research "Laban/Bartenieff System: from the concepts to the artistic experience", that she proposes an in-depth study on Laban and Bartenieff materials as a tool for the construction of a knowledge body in creating dances. For the development of this research, she Lambert worked as an assistant teacher of the Laban/Bartenieff and Somatic Education program, in Toronto, CA, directed by Janet Kaylo.

Marisa Naspolini, CMA, Florianópolis, BR

Municipal de São Paulo, member of the Cooperative Paulista de bailarina e Coreógrafos de São Paulo, president of the Associação Projeto Kuariê Kunderê de Cultura Popular (Kuariê Kunderê de Cultura Popular Project Association). This association works in offering educational dance to low income population. Marisa also directs the dance-theater group Músicô. Marisa is responsible for the creation of the project Encontro Laban, Marisa, associated with a scholarship from Vilas Arts Foundation, 2002.

Marisa Martins, Rio de Janeiro, BR

Marisa Lambert Campinas, BR

Artista da dança, educadora somática e analista do movimento certificada pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York, USA (94-96), com ampla aplicação das teorias de Laban e do método Bartenieff Fundamentals em trabalhos de dança. Graduada em Inter-Related Arts pela Concordia University, Montreal, CA (89-92), e em Pedagogia pela PUC, S.P. (83-87). Também diplomada como massoterapeuta em Shiatsu pela Dragon & Phoenix Shiatsu School, Montreal, CA (92-94). Em 2006 iniciou doutorado em artes na Unicamp, enfocando pesquisa artístico-pedagógica.

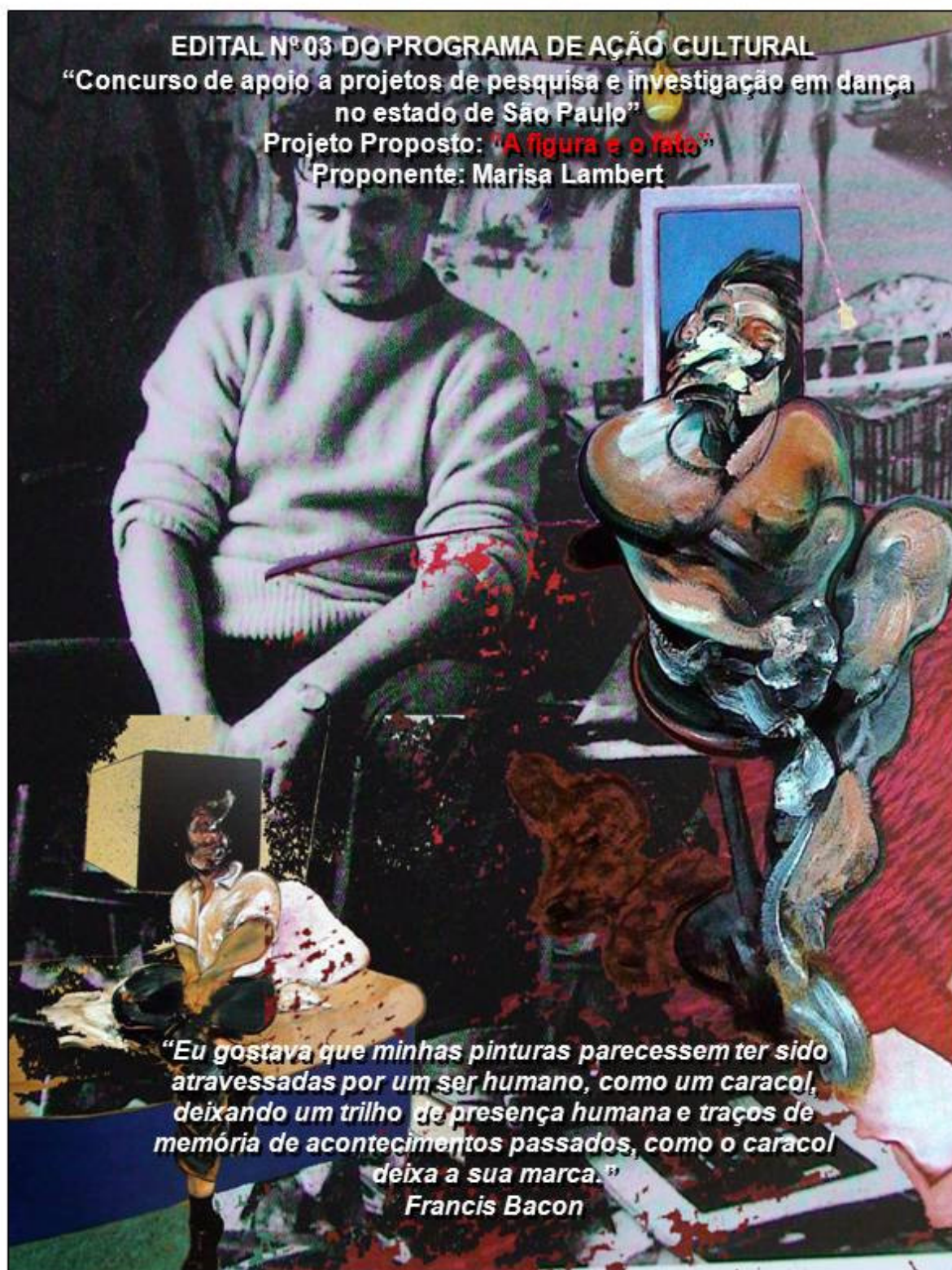
Projeto intitulado "Sistema Laban/Bartenieff: dos conceitos à experiência artística", propõe aprofundamento no material de Laban e Bartenieff enquanto ferramenta para a construção de um conhecimento no corpo e criação em dança. Como parte do desenvolvimento desta pesquisa, em 2007, participou como professora assistente do programa "Laban/Bartenieff and Somatic Education", Toronto, CA, dirigido por Janet Kaylo.

Dance artist, somatic educator and CMA, certified from Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, NY/USA (94-96), with extended application of Laban's theories and Bartenieff Fundamentals in dance works. She is graduated in Inter-Related Arts from Concordia University, Montreal, CA (89-92), and in Pedagogy from PUC-São Paulo (83-87). She is also certified in Shiatsu from the Dragon & Phoenix Shiatsu School, Montreal, CA (92-94). In 2006 she began her doctoral research in Arts, at UNICAMP-São Paulo, with the artistic-pedagogic research "Laban/Bartenieff System: from the concepts to the artistic experience", that she proposes an in-depth study on Laban and Bartenieff materials as a tool for the construction of a knowledge body in creating dances. For the development of this research, she Lambert worked as an assistant teacher of the Laban/Bartenieff and Somatic Education program, in Toronto, CA, directed by Janet Kaylo.

and Cooperative Dance and Education Communities, it general studies in Rio de Janeiro and Brazil, and mainly at Centro LABAN-Rio, to which she is the Associated Artists Director.

Marisa Lambert Campinas, BR
Artista da dança, educadora somática e analista do movimento certificada pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York, USA (94-96), com ampla aplicação das teorias de Laban e do método Bartenieff Fundamentals em trabalhos de dança. Graduada em Inter-Related Arts pela Concordia University, Montreal, CA (89-92), e em Pedagogia pela PUC, S.P. (83-87). Também diplomada como massoterapeuta em Shiatsu pela Dragon & Phoenix Shiatsu School, Montreal, CA (92-94). Em 2006 iniciou doutorado em artes na Unicamp, enfocando pesquisa artístico-pedagógica.

Concepção e Direção coreográfica de Marisa Lambert
São Paulo, SP, 2008



EDITAL Nº 03 DO PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL
"Concurso de apoio a projetos de pesquisa e investigação em dança
no estado de São Paulo"
Projeto Proposto: "A figura e o fato"
Proponente: Marisa Lambert

*"Eu gostava que minhas pinturas parecessem ter sido
atravessadas por um ser humano, como um caracol,
deixando um trilho de presença humana e traços de
memória de acontecimentos passados, como o caracol
deixa a sua marca."*
Francis Bacon

Concepção e Direção coreográfica de Marisa Lambert
Campinas, SP, Dezembro 2008



CAPA

INTERIOR

"O que eu pretendo é distorcer a coisa até um nível que está muito além da aparência, mas na distorção voltar a um registro da aparência."

Francis Bacon

a figura e o fato

Criação e interpretação: Érica Tessarolo

Orientação: Marisa Lambert

Trilha sonora: Daniel Dias e John Larson

Iluminação: Camilo Janeri

As pinturas de Francis Bacon, singularmente fortes e intensas, denunciam um pensamento em arte que deseja alcançar a abstração da figura sem abrir mão da sua presença. Nesta proposta, Bacon apresenta a figura como um corpo suscetível à ação de forças que não são visíveis, ou seja, a figura como um material plástico de investigação da ação do tempo.

Por trás do horror e da violência muitas vezes enxergados em uma primeira leitura das obras desse pintor, existe, inquestionavelmente, uma gama imensa de sensações, provindas de um espaço de crueza e animalidade, onde a realidade e a beleza do ser humano se despem das camadas superficiais.

Para o TGI "a figura e o fato", as pinturas de Bacon inspiraram e instigaram a pesquisa de movimento. As texturas das pinceladas, muitas vezes surgidas da alta concentração de tinta e levadas a sua escassez; o movimento das pinceladas, enrolando e desenrolando a figura em torno de si mesma; a intensidade dos planos, chapados ou translúcidos; o mergulho da figura no meio que a cerca, entre tantas outras características, levaram a vontade de desenvolver um processo de transposição que criasse um corpo assumidamente em diálogo com os aspectos das obras de Francis Bacon.

Criação coreográfica de Marisa Lambert
Campinas, SP, Dezembro 2008



TGI 2008

trabalhos de conclusão
do curso de graduação
em dança da unicamp

www.iar.unicamp.br/tgi2008

A História Sem Fio ou A Incrível Peleja Metamorfosante
direção Lara Rodrigues
dias 3/11 às 20h, 6/11 às 19h - auditório do IA
dias 7/11 às 18h, 8/11 às 17h - Teatro de Arena

Clarões de Lucidez
orientação Angela Nolf
dia 4/11 às 20h - auditório do IA
dias 15/11, 9/12, 10/12, 11/12 às 19h - auditório do IA

Margareth Salsaretti no País das Conservas
orientação Holly Cavrell
dias 25/11, 26/11, 27/11, 28/11 às 18h
sala AD-OG

¿Qué Me Importa?
orientação Lara Rodrigues

A Figura e o Fato
orientação Marisa Lambert
dias 9/12, 10/12, 11/12 às 19h
auditório do IA

A Figura e o Fato
orientação Marisa Lambert
dias 9/12, 10/12, 11/12 às 19h
auditório do IA

Khaosgonia, A Ordem Aleatória
orientação Daniela Gatti
dias 9/11, 10/12, 11/12, 12/12 às 20h15
IA sala 7

arte gráfica: André M.




Esta tese surgiu de um espaço subjetivo próprio¹¹⁴, repleto de histórias e intenções, que, ao ser mobilizado por encontros plásticos de investigação e criação, vividos em situações concretas com a dança, desvelou as novas dinâmicas de movimento e experiências de conhecimento que compõem esta pesquisa. Para precisar com mais detalhes esse caminho, apresento meu percurso na dança, suas camadas entrelaçadas em uma rede fértil, configurando um processo ativo de sedimentação de princípios e abertura a fluxos de acontecimentos. Falarei sobre a dança, portanto, como meu alicerce e meu potencial latente de ampliação.

Fundada em uma experiência de 25 anos de prática artístico-pedagógica – ressaltando atuações como intérprete-criadora, direções coreográficas, orientação de pesquisa e participação continuada em cursos de formação profissional em dança –, essa tese traduz um insaciável desejo de me aprofundar e dar um contorno tangível a indagações sempre pulsantes sobre a *expressividade do corpo*, nascidas, desde o início de minha carreira, do meu fascínio pelo poder de comunicação, sentido amplo e libertador gerado pela vivência criativa do movimento. Esse interesse, em um momento inicial concebido de maneira ainda bastante intuitiva, levou-me a trilhar uma trajetória de amadurecimento que se direcionou para a exploração de trabalhos corporais focados na improvisação, na conscientização e na conquista de autenticidade, vinculados posteriormente ao estudo de métodos precisos de percepção, decodificação e análise da Linguagem do Corpo.

Proveniente de uma família de artistas, que desde cedo abriu meu olhar para a riqueza expressiva presente na vida e no mundo das artes, sempre fui influenciada a

¹¹⁴ Essa visão de espaço provém da visão de Espaço Fenomenológico, proposta pelo bailarino e educador somático Hubert Godard. Refere-se a um espaço de ação, construído em relação ao nosso universo subjetivo e afetado por nossas histórias e associações de significado.

entrar em contato com ambientes de ensino da dança inovadores, alimentados, na época, por vertentes do pensamento moderno¹¹⁵. Em São Paulo, meus primeiros professores foram Ruth Rachou, Penha de Souza e Ivaldo Bertazzo, renomados hoje como grandes mestres na história da dança paulista. Nesse berço forte, minhas concepções sobre o corpo e a dança começaram a se estabelecer. Passei a desenvolver, assim, relação de proximidade comigo mesma, conhecimento do meu corpo e abertura para o universo criativo. A dança já mexia com meu mundo interior e me levava a um estado de transbordamento do ordinário.

Agrego a essas primeiras experiências, mais específicas do ambiente da dança, a sensação de liberdade, bem-estar e força interior que vivenciei na infância em situações de contato intenso com a natureza¹¹⁶. A memória registrada em meu corpo da variedade de ritmos, ciclos, processos de transformação e equilíbrio, apreendidos no contato com os padrões de movimento da natureza, considero como um sopro essencial em direção à minha visão futura do potencial criativo e terapêutico inerente às artes.

Aos dezessete anos, segui formação em Belo Horizonte, na Escola de Dança “Trans-Forma”, dirigida pela minha primeira mentora, a bailarina, coreógrafa e pedagoga da dança Marilene Martins¹¹⁷, considerada pioneira da dança moderna nesse

¹¹⁵ Aprendi desde cedo que a Dança Moderna caracteriza-se pela valorização do espaço subjetivo do bailarino como fonte temática de suas criações; tem o centro de gravidade do corpo como centro de força e equilíbrio; questionava a tradições da dança clássica, e interessava-se por uma expressão em arte que dialogava com ambientes mais próximos e próprios do ser humano.

¹¹⁶ Em família, costumávamos desfrutar os verões em praias quase desertas (em Búzios, RJ, e em Setiba, ES). Todos os anos, por dois meses consecutivos, emergíamos em experiências extremamente engrandecedoras sensorialmente, de sabor primitivo e aventureiro. Nosso imaginário criativo era constantemente exercitado em invenções e explorações musicais e corporais, sempre bem coordenadas pelos membros artistas de minha família.

¹¹⁷ Em Belo Horizonte, Marilene Martins foi protagonista dos desejos de toda uma geração de bailarinos. Seu trabalho buscou uma linguagem expressiva mais livre, integrada e profunda, que se identificasse com os corpos e a cultura do seu país. Aluna de Klauss Vianna e Rolf Gelewsky, pensadores que fundamentaram sua filosofia e pedagogia de trabalho, Marilene também estudou, na Europa e nos Estados Unidos, várias técnicas de trabalho corporal – eutonia, antiginástica, reeducação muscular, conscientização e alongamento do corpo, danças primitivas, além de cursos de dança clássica, moderna e jazz. Para maiores informações, ler: REIS, Glória. “Grupo Trans-Forma: A dança moderna dá seus primeiros passos”, in *Cidade e Palco* Belo Horizonte: 2003. Ed. Cuatiara.

estado. Sua paixão pelo movimento, suas inquietações artísticas e sua abertura às novas tendências expressivas, somadas ao cuidado didático com que sistematizou sabiamente o trabalho de sua escola, criaram em mim uma base ao mesmo tempo sólida e livre, preparada para abraçar a diversidade. Por ser irmã de minha mãe, também bailarina em sua juventude, pude gozar da intimidade estimulante de Marilene Martins, que, com seu espírito acolhedor e visão transformadora do valor social e artístico da dança, marcou profundamente a construção da minha escrita corporal.

Não procuramos fazer experiências coreográficas ou trabalhos de vanguarda. Nos limitaremos à consciência do corpo, sua autodescoberta, sua posse, sua libertação (MARTINS apud REIS, 2003, p. 81).

Como aluna bolsista e estagiária da escola, meu mergulho no universo da dança caracterizou-se pelo estudo consciente da dança moderna, juntamente com minha participação em vários cursos que abordavam a sensibilização e a vivência própria do movimento. Nesse período, de 1980 a 1983, tive contato com o trabalho de Rolf Gelewski¹¹⁸, e sua linha de pesquisa “A dança do ser”, e conheci a abordagem de Klauss e Angel Vianna¹¹⁹, protagonistas da Educação Somática¹²⁰ no Brasil que, desde então, já valorizavam em seu trabalho o princípio de que toda pessoa traz dentro de si a sua

¹¹⁸ O alemão Rolf Gellewski foi um dos primeiros a trazer para o Brasil as teorias de estudo do movimento de Rudolf Laban. Com herança expressionista, Rolf coreografava com movimentos livres que falavam de sentimentos vivos, e os bailarinos interpretavam com os pés no chão e os cabelos soltos.

¹¹⁹ Klauss (1928-1992) e Angel Vianna desenvolveram seu próprio método de preparação corporal voltado para a corporalidade expressiva de atores e bailarinos e a investigação do corpo como fonte de consciência e dramaticidade. É pelas mãos de Klauss Vianna que os bailarinos brasileiros começaram a abandonar as sapatilhas e a usar o corpo como instrumento de criação pessoal. No Rio de Janeiro, a Escola Angel Vianna continua a difundir o método desses pioneiros somáticos na formação profissional de bailarinos, atores, coreógrafos e terapeutas corporais, escola que se tornou curso superior em 2001.

¹²⁰ Segundo Sylvie Fortin (1999), educação somática é um novo campo de estudos que “engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensoriais, cognitivos, motores, afetivos e espirituais se misturam com ênfases diferentes”.

dança, e o professor funciona como aquele que deve trazê-la à luz. Para isso, é preciso que se chegue a uma profunda consciência do próprio corpo, obtida por meio do contato com as suas estruturas – pele, músculos, articulações, ossos. Paralelamente, também participei de *workshops* que propunham a exploração do movimento em interface com a música e o teatro. Minha expressividade insinuava-se pela disponibilidade para interações entre os campos das artes, pela postura de autodescoberta do corpo, pelo domínio do movimento e pela sua libertação.

Foi em Belo Horizonte que tive minhas primeiras experiências significativas no palco, dançando na companhia de estagiários da Escola Trans-forma. Também tive a oportunidade de participar de ensaios e acompanhar a evolução de temporadas de espetáculos de vários trabalhos do Grupo Trans-forma, formado por alunos já profissionalizados pela escola de Marilene Martins. Minha visão de processo criativo começou a ser tecido pela observação de vários coreógrafos transformando suas ideias em movimento, trabalhando as intenções e qualidades expressivas dos bailarinos, visando atingir a essência do que pretendiam comunicar. Eu já me interessava por questões de funcionamento expressivo. Vibrava ao ver o corpo modificar-se por meio das noções oferecidas pelos profissionais sobre eficiência motora e dinâmicas expressivas do movimento. Muitas vezes, assistia a tantos espetáculos do mesmo trabalho que podia descrevê-los em detalhes. Em três ocasiões diferentes, foi convidada a fazer parte da equipe de contrarregagem do Grupo, em *tournées* no interior de Minas Gerais e Bahia. Sob um olhar externo, aprendi sobre a produção de um espetáculo e a rotina da vida artística.

Novamente em São Paulo, de 1984 a 1988, investi em uma graduação universitária em Pedagogia (PUC-SP), respondendo à identificação de outro desejo: o conhecimento dos processos de ensino-aprendizagem e a compreensão da função

atualizadora¹²¹ possível pelo diálogo educacional. Eu acreditava na educação como um espaço de oportunidades e transformações. Aproximava-me de métodos e projetos de ensino que enfocavam a evolução integrada do indivíduo – física, cognitiva e emocional. Ao final desse programa, aprofundei-me em Filosofia da Educação, tendo lecionado vários cursos para o magistério que discutiam os valores e a função para a sociedade de uma educação potencializadora do indivíduo. Como especialização, escolhi a área de Orientação Educacional, uma função de coordenação e sistematização de todo o processo de ensino-aprendizagem, com enfoque na interlocução, saudável e humana, entre os grupos de participam do ambiente escolar – alunos, professores, funcionários, pais – e a articulação criativa entre conteúdos e contextos.

No entanto, ao desempenhar na prática essa tarefa, voltava-me sempre para as artes. Visando mobilizar problemas de interação, gerados por posturas passivas de alunos ou comportamentos enrijecidos e conteudistas de professores, propunha atividades que abriam espaço à expressão dos pensamentos, sentimentos e conhecimentos dos grupos envolvidos, por meio de jogos corporais e rítmicos, exercícios de dramatização, entre outras explorações artísticas.

Minha intenção era permitir que as percepções mais íntimas de professores e alunos aflorassem, possibilitando uma discussão das questões relacionadas ao cotidiano escolar. Desta forma, ao enxergarem a si próprios através do ato criativo, estariam dando um passo importante para a libertação de suas dependências, aquisição de autoconfiança e encontro de respostas para as suas dificuldades de relacionamento com o meio (LAMBERT, 1999).

¹²¹ Meu pensamento sobre educação sempre se afinou com ideias humanistas e progressivas. Acredito em uma relação pedagógica que se pauta em um acordo de escuta, acolhimento às diferenças, estímulo mútuo e respeitabilidade. Um patamar sobre o qual é possível a construção de um aprendizado versátil e criativo, em que há espaço para se questionar e reformular velhas percepções frente a novas realidades e conhecimentos.

Pensamentos como esse, artístico/pedagógico, serão revistos nesta tese, por meio de novos referenciais que abordam mais diretamente questões ligadas ao ensino da dança.

Paralelamente à minha formação em Pedagogia, retomei estudos com Klauss Vianna, frequentei novamente as escolas de Ivaldo Bertazzo e Penha de Souza, e conheci alguns discípulos de Maria Duschenes¹²², que proporcionaram minhas primeiras experiências diretas com as teorias de Rudolf Laban¹²³, hoje marco da minha metodologia de trabalho. Provenientes de fontes diferentes, tais experiências com a dança possuíam em comum a investigação estrutural e expressiva do movimento. Meu envolvimento com a leitura da história inscrita no corpo, a compreensão psicossomática do processo de movimento e a exploração criativa do gesto dançado ainda são marcas importantes que acompanham minha atividade atual de artista e pesquisadora.

Já convencida de que o conhecimento aprofundado do movimento é um campo, como disse Laban, “[...] fascinante de estudos para uma vida inteira”, decidi ampliar meu contato com a dança, de maneira mais específica e profissional. Mudando radicalmente meu panorama contextual, ingressei no Programa de Artes Integradas da Concórdia University, em Montreal, Canadá, onde me graduei e especializei-me nos estudos da Dança Contemporânea, técnica, improvisação e criação. Paralelamente, “abracei” as disciplinas que se relacionavam com a área de arte e educação. Esse aprimoramento, mais tarde, unido à minha graduação em educação, deu um contorno diferenciado à minha prática artístico-pedagógica.

¹²² Maria Duschenes (1922-) foi uma personalidade que motivou a dança paulista a ganhar autoria e autonomia de movimento. Dedicou-se especialmente à difusão dos ensinamentos de Rudolf Laban no Brasil, oferecendo formação prática e teórica na Teoria de Movimento Laban a educadores, psicólogos, dançarinos, coreógrafos e atores. Dentre um grande grupo de profissionais que estudaram com Duschenes, fui aluna de Cybele Cavalcante e J. C. Violla.

¹²³ Rudolf Laban (Hungria, 1879/Inglaterra, 1958) desenvolveu, na Europa expressionista da primeira metade do século XX, um complexo sistema de experimentação, leitura e interpretação da linguagem do movimento. Suas teorias sobre espaço e dinâmicas do movimento vêm fornecendo amplo material para artistas, educadores corporais e pesquisadores do movimento.

Viver no Canadá foi uma experiência de contrastes. Como um país do extremo Hemisfério Norte, suas características naturais e ambiência social mostraram-se essencialmente diferentes das do Brasil:

Eu estava impressionada com a expressão da natureza daquele país. Investigava sua relação com a atitude e movimento expressivo de seu povo e a civilização que eles haviam criado. Instigava-me o movimento forte e desorganizado dos ventos de outono, que carregavam as cores brilhantes do mundo exterior e, passando através do corpo, pele, músculos, esqueleto, chacoalhavam suas emoções, intensificando o contato com o que vem de dentro. A melancólica atmosfera do inverno tinha sua intensidade no seu movimento lento e estacionário, que parecia levar as almas a hibernarem no silêncio de suas individualidades. Um desafio à habilidade humana de gerar energia realizadora e de manter a personalidade equilibrada, uma vez que o movimento de fora era de recolhimento e escuta. Só mesmo a agitação do verão para quebrar, com seu calor, o recolhimento, levando à total explosão os desejos contidos (LAMBERT, 1999).

Durante o período em que permaneci no exterior (1989-1999), atuei como coreógrafa e intérprete em diversos projetos artísticos, destacando-se: coreografia para a peça *“Jerusalem, the musical”*, temporada no Sadye Bronfman Theater, Montreal, 1998, (trabalho elogiado pelo *New York News*); *“Tambour Dançante”*, Grupo de Frame Drums e Dança, Teatro Tangente, Montreal, 1996; *“Alice’s Wonderland”*, intérprete em vídeo-dança, 1995; *“Glisando com Brio”*, criação/interpretação apresentada no Festival Internacional de Nouvelle Dance, Montreal, 1994; *“Les oiseaux rares”*, coreografia/interpretação premiada no Festival de Dança de Vancouver, 1992; *“Living Pictures”*, coreografia para quarteto, Teatro Tangente e D.B.Clark, Montreal, 1992.

Em continuidade à minha formação institucional em dança, também estudei com outros artistas canadenses renomados: improvisação com Louis Guimette, ex-componente do grupo *“La la la Human Steps”*; contato-improvisação com Andrew

Hardwood, *performer* que atuou ao lado de membros do “Judson Theatre Group”; *Body-Mind Centering* e Educação Somática com Gurney Bolster¹²⁴, minha segunda grande mentora; Bartenieff Fundamentals, também com Bolster e Valerie Dean, professora de reeducação do movimento dos artistas do “Cirque du Soleil”, e técnica Maitri de Processo Criativo com Lisa McLallen, formada em Dança Terapia pelo “Naropa Institute”, em Bolder, USA. Os fundamentos desses trabalhos – que valorizam procedimentos de sensibilização, tratam do funcionamento estrutural e dimensão qualitativa do corpo, e abordam o desafio e o contato móvel com a construção expressiva – começaram a temperar definitivamente minha linha de conduta profissional.

Instalada em Montreal como artista, professora de dança e diretora de um estúdio de artes cênicas¹²⁵, abri uma nova porta quanto à minha compreensão do movimento, ao incorporar à fundamentação do meu trabalho a visão oriental, proveniente da filosofia chinesa, valendo-me de um estudo intensivo de formação na técnica de massagem Shiatsu (1992-1994). A concepção de corpo, percepção da relação entre seus sistemas e o meio, o estudo de uma anatomia viva, a relação de equilíbrio saúde-doença, e ainda o trabalho de manipulações ósseo-musculares apreendidos por esse contato proporcionaram o desenvolvimento de um respeito ainda maior pela relação homem-natureza, interno-externo, essência-aparência, elementos em fluxos contínuos de complementaridade que, como poderá ser observado, atravessam o núcleo deste meu projeto atual.

¹²⁴ A norte-americana Gurney Bolster foi minha professora no programa da Concórdia University. Sua ampla visão de corpo, pautada nos princípios somáticos (principalmente *Body-mind Centering* e Bartenieff Fundamentals, com experiência em Ideokinesis, Feldenkrais e Alexander), e a maneira ao mesmo tempo simples, lúdica e profunda com que construía seus processos didáticos foram aprendizados que moldaram minha atuação profissional. Mais tarde, Bolster foi minha orientadora durante o programa em Análise do Movimento. Nossas afinidades nos uniram em uma grande amizade e, futuramente, como colegas de trabalho.

¹²⁵ Como fundadora e diretora do *Centro Mirogu para as Artes Performativas* (Montreal, 1992-1998), instituição sem fundos lucrativos, objetivei a funcionalidade do espaço para o desenvolvimento de meus trabalhos artísticos e docentes e apoio a projetos de outros artistas. Esse centro abrigou meu exercício de exploração e integração dos conteúdos do *Sistema Laban/Bartenieff* às minhas atividades profissionais.

Como materialização de um ideal que há muito vibrava nas entrelinhas dessa trajetória, surgiu a oportunidade de cursar o Programa de Formação em Análise do Movimento (1994-1996), oferecido pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York, à convite de Gurney Bolster e Silvie Pinard, então diretora do curso de Dança da Université du Quebec à Montreal, onde o programa foi sediado. Como já supunha, a abordagem minuciosa de conceitos e princípios oferecida por essa especialização, integrada em um sistema completo e versátil de estudos do movimento, veio ao encontro da necessidade cada vez mais iminente de detalhar o processo e compreender com integridade o produto artístico criado pelo corpo que dança.

Esse aprendizado, que transita entre a Educação Somática e a análise da expressividade, demonstrou-se muito mais valioso que o esperado, uma ferramenta inesgotável de possibilidades de aplicação e investigação. Por suas características, ao mesmo tempo precisa e aberta, o método tornou-se o principal apoio desta pesquisa em artes, assim como o material de fundamentação de todo o meu repertório de práticas artístico-pedagógicas. Foi pela vivência dessa especialização que senti possuir um arcabouço de experiências no corpo para me enveredar pelas várias estradas de pesquisa, ensino e criação que se abriam para mim como especialista do movimento corporal.

Durante a minha formação como “CMA” – *certified movement analyst*¹²⁶, devido à maturação dos conceitos labanianos, e minha afinidade e compreensão das propostas desenvolvidas por Irmgard Bartenieff, fui convidada a participar como professora-assistente do primeiro programa de especialização em Estudos do Movimento coordenado pela Universidade de Quebec em Montreal (UQAM, 1996-

¹²⁶ Título que se recebe na conclusão do programa em análise do movimento, reconhecido internacionalmente pela comunidade de profissionais do corpo.

1998). Nesse programa, dirigido por Bolster, tive a oportunidade de rever todo o material de Laban e Bartenieff e reestruturá-lo pelo foco do facilitador. Fui também responsável pelo curso introdutório sobre o método de Bartenieff, conhecido no Brasil como “Fundamentos Corporais do Movimento”. Participei da definição curricular do programa, acompanhei os ajustes pedagógicos com a cúpula dos professores, todos CMAs, e auxiliei na orientação individual dos alunos em formação. Agradeço imensamente a essa oportunidade didática de aprofundamento pelos frutos futuros que me proporcionou. Mais recentemente, em 2007, como parte do desenvolvimento desta pesquisa de doutorado, fui novamente professora-assistente do programa “Laban/Bartenieff and Somatic Education”, dirigido por Janet Kaylo¹²⁷, sediado pela Ryerson University, Toronto, CA. Detalhes sobre essa experiência serão apresentados no item 5, da Parte I deste relatório.

De volta ao Brasil, 1999-atual, prestei concurso e fui admitida como membro do corpo docente do Depto. de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas, SP. Nesse ambiente de contínuo engrandecimento profissional, venho desenvolvendo uma série de projetos que moldam minha identidade atual como artista e pedagoga da dança. No entanto, gostaria de ressaltar que a intensidade e a riqueza do amadurecimento adquirido por essa experiência está, como sugere Godard (2006, p. 32-38), no encontro com as pessoas. Meu ensinar é uma continua aprendizagem em que, no acolhimento às diferenças e expectativas dos meus alunos, e incentivo ao desabrochar de seus potenciais, criam-se dinâmicas de movimento; em outras palavras, é um ensinar que se constrói por uma ação móvel que abraça mudanças sem perder o fio de seus desejos e propósitos.

No curso de dança da Unicamp, tenho assumido a função de receber os alunos ingressantes e apresentar a eles um olhar articulado sobre a dança, o corpo e a

¹²⁷ Kaylo vem, há mais de 20 anos, trabalhando com o Sistema Laban/Bartenieff em suas intersecções com diversos campos – arte, psicologia, terapia, indústria. É fundadora e diretora do programa internacional de Análise do Movimento Laban/Bartenieff e Educação Somática, que vem ocorrendo periodicamente no Canadá e na Austrália.

educação da arte na atualidade, centrado na vivência corporal. Em geral, responsabilizo-me pela disciplina de Técnica: Investigação e Percepção do Movimento I e II, um trabalho de construção de suportes profundos, organização corporal do todo para as partes, reconhecimento dos eixos, gravidade, para se atingir mobilidade tridimensional no espaço. Muitas vezes esse estudo amplia-se com a disciplina Ateliê em Dança I e II, centrada na conscientização, leitura do movimento e na compreensão dos elementos básicos da dança pelo processo de sentir, pensar e fazer. Esse formato possibilita-me realizar um trabalho que integra a abordagem somática ao desenvolvimento técnico e criativo do bailarino, visando à eficiência cinética e à ampliação da expressividade. Também assumo disciplinas de Estudos do Movimento ou Processo de Criação, que ocorrem esporadicamente como Tópicos Especiais dentro do programa. Paralelamente, desde 2006, tenho estado à frente da implantação da Licenciatura em Dança integrada à Graduação, assumindo as disciplinas de Estágio I e II e toda a estruturação conceitual, burocrática e pedagógica do projeto¹²⁸. Vinculados à Unicamp, ainda mantenho grupos de estudos e oriento pesquisas pedagógico-criativas de alunos.

Baseado no exposto, percebe-se que, na busca de meus objetivos, um percurso de labor artesanal já foi trilhado até desembocar neste momento atual de pesquisa acadêmica. Uma trajetória maturada por um processo cíclico de tessitura de camadas e contínuo diálogo entre mim, como investigadora, e minha matéria-prima de trabalho: o movimento e a expressividade. Uma caminhada de leitura, observação, experimentação, aplicação, criação e avaliação da arte do movimento. No entanto, somando os aprendizados dessa trajetória, relevo, para a proposição deste projeto de doutorado, três importantes momentos de fundamentação.

¹²⁸ Esse projeto foi inicialmente idealizado e encampado pela Prof^a. Dr^a. Graziela Rodrigues, então coordenadora do Depto. de Artes Corporais, como parte de uma grande reforma curricular do Curso de Dança.

Primeiro, como não poderia deixar de ser, essa pesquisa começou com a construção da minha própria casa-corpo. Foi necessário penetrar no meu corpo, na minha própria história encarnada, desenvolver um detalhado trabalho de reconhecimento pessoal e exploração da minha própria gestualidade, alicerçado em uma “[...] busca de compreensão dos componentes específicos e constelações de componentes inerentes ao processo de movimento” (Bartenieff, 1980, p. viii). Construir um autorreferencial claro, apoiado em princípios e conceitos vivos sobre o corpo e a dança, que configuraram em mim um saber estrutural e expressivo. Nessa etapa, a incorporação de conhecimentos provenientes da cinesiologia, da anatomia e do desenvolvimento sensório-motor misturou-se à investigação das características qualitativas do meu movimento. Um trabalho voltado a delinear uma assinatura própria de movimento, como ponto de partida para novas ampliações.

Em um segundo momento, que se estabelece mais fortemente com a minha entrada para o corpo docente do Curso de Dança da Unicamp, os aprendizados, as descobertas e as proposições até então desenvolvidos abriram-se para serem explorados, revistos e reconstruídos, ao serem oferecidos como material para investigações por outros corpos – meus grupos de alunos e artistas com quem trabalho. Um exercício bastante dinâmico de intensa troca artístico-pedagógica, manipulação de recursos, desenvolvimento da leitura do movimento no outro, idealização de projetos e planejamento didático de processos. A prática docente no âmbito de formação profissional unida a diversas participações como convidada em outros projetos de ensino e produções técnicas em dança fizeram crescer em mim novos questionamentos e desejos de estudo.

Evoluindo daí, uma terceira etapa configurou-se, guiando-me diretamente para a pesquisa que venho desenvolvendo nos últimos anos. Esta preenche uma necessidade dupla: por um lado a intenção de registrar e compartilhar minha visão experimentada da dança pelo trânsito Educação Somática/Análise do Movimento. Por

outro, o desejo de alçar um novo voo – dialogar e confrontar as concepções e os referenciais, já aprimorados pela minha atuação e reflexão artística, com novos parceiros, artistas e pensadores do corpo e da dança, que refletem sobre essa arte, pesquisam o movimento e investigam a expressividade.

Como todo processo na vida, o resultado desta pesquisa não será conclusivo, mas apenas um gatilho para novas expansões criativas.