



Figura 13: Mary Wigman em “*Space Shape*” (Espaço Forma) de 1928²⁷

Em *The Mary Wigman Book* (1984), Wigman relata sua experiência com Laban do trabalho com o espaço, tempo e força. Estas se constituíam escalas de movimento, que oscilavam entre direções: alto, baixo, frente, trás, direita, esquerda, sendo que “a combinação orgânica dessas direções espaciais e suas qualidades naturalmente tridimensionais conduzem a uma perfeita harmonia” (WIGMAN 1984, 38-9). Esta harmonia origina-se das oposições como frente e trás enquanto forças estabilizadoras; elas conduzem o movimento no espaço proporcionando o equilíbrio e a compensação entre os pontos imaginários no espaço. A partir destes pontos, foram inseridas qualidades expressivas, às quais Wigman chamou valores dinâmicos do movimento, sendo: orgulho, alegria, raiva. Assim Wigman disse ter se sentido, movendo livremente, quase explodindo no espaço.

Na área da dança, Rudolf von Laban foi quem especificamente trabalhou para definir o ritmo interno no movimento da dança, de onde a sabedoria corporal pode emergir. Desenvolveu uma proposta de trabalho a partir do movimento que se originava no corpo e se relacionava com o espaço dinâmico. O enfoque corporal era tanto interno como externo, sem oposições, mas relações dinâmicas em um *continuum*. A construção de uma linguagem paradoxal e dinamicamente inter-relacional dava a seu trabalho um caráter transformador. Associando assim as múltiplas linguagens do seu domínio, Laban fez a relação do corpo no espaço com as formas geométricas cristalinas: o Cubo, o Octaedro e o Icosaedro.

²⁷ Figura disponível em: <<http://www.dancespirit.com/images/backissues/oct02/legends2.jpg>>. Acesso em: 23 jun. 2006.



Figura 14: Rudolf von Laban segurando um Icosaedro²⁸

O conflito de temperamento de Laban e Wigman tornou a relação entre eles gradualmente tensa e impossível de continuar. Eventualmente, Wigman percebeu que havia absorvido com competência o que Laban lhe forneceu durante os anos que trabalharam juntos. Então, Wigman o abandonou em 1917, reconhecendo o grande dom de improvisação e organização de eventos de Laban, apesar de sempre precisar de pessoas para estudar suas idéias e colocá-las em prática (WIGMAN, 1984, 33).

Laban reconheceu que Wigman foi uma influente dançarina, do tipo que ele sempre desejou, e Wigman compreendeu-lhe intuitivamente e dividiu alguns de seus sonhos mais secretos com ele, como seu interesse em danças de cultos religiosos. Isa Partsch-Bergsohn, em seu livro *Modern Dance in Germany and the United States* (1994, 17), relata sua experiência nas aulas de Wigman, em que diz haver um chamado para o inconsciente quando Wigman ensinou os giros dos *dervishes* em Leipzig, em 1943. A autora diz, ainda, ter sido este um afloramento do dionisismo de Wigman.

Wigman agarrou-se ao uso da improvisação de Laban e à sua teoria básica de três elementos – força, espaço e tempo – que se tornaram claramente reconhecíveis em sua composição de dança e fundamental em seu método de ensino. Em trabalhos com seus alunos, Wigman utilizava-se de imagens visuais, da sensação tátil e de qualidades de movimento.

²⁸ Figura disponível em: <http://laban-courses.org.uk/images/labn_ico.jpg>. Acesso em: 23 jun. 2006.

Wigman acreditava que seus alunos deveriam alcançar um nível de transe – êxtase hipnótico – através do qual teriam condições para se conectarem à suas raízes inconscientes, similar ao pensamento de inconsciente coletivo de Carl Gustav Jung.

Segundo Grebler (2006, 54), tanto Laban quanto Wigman traziam a idéia de “êxtase” como via de acesso ao movimento criativo como

[E]tapa de um processo de recuperação da memória do indivíduo anterior à sua socialização. Um meio que favorece a introspecção necessária à uma compreensão renovada de si mesmo e do mundo, propicia uma nova conexão com a vida e à invenção do movimento. Eles usarão o conceito como meio de alcançar uma compreensão mais profunda do mundo, para qual se faz necessário o silêncio que cala a mente racional, cedendo lugar à manifestação dos outros sentidos.

O processo indicado na citação acima representa a base da qual parte o Movimento Genuíno. Seus pontos fundamentais são a ativação da memória corporal, a relação de introspecção conectada com o movimento, além do repouso da mente de forma a despertar o corpo. Estes princípios estreitam as relações do método criado por Mary Whitehouse com os trabalhos desenvolvidos por Laban e Wigman, e serão abordados com maiores detalhes no capítulo II.

A concepção da dança ritual de Wigman tem relação direta com os trabalhos realizados com Laban, como sua colaboração na dança ritual *Sang an die Sonne* (Canto para o sol) de 1917, conduzido por ela. Esta dança fez parte da abertura de um solene ritual de saudação para o sol, onde os dançarinos ficaram em diferentes colinas que circundavam o Monte Verità. A segunda parte foi apresentada à meia-noite com representações de criaturas da noite grotescas e selvagens. Sua terceira parte foi representada ao amanhecer, tendo o gradual nascer do sol sobre as montanhas de Ascona como cenário para o nascer do dia.

Wigman diz ter sido o Monte Verità o local onde descobriu a si mesma, enquanto Laban abandonou a Suíça depois da Primeira Guerra Mundial e se mudou para Stuttgart, Alemanha, para iniciar uma nova fase de sua vida, com a dançarina Drussia Bereska, que se uniu ao círculo de Laban em 1916.

No verão de 1917, Laban trabalhou a dança coral em gigantes rituais ao ar livre. Explorou questões em relação às formas alternativas de inserção do teatro no Monte Verità juntamente com performances através de treinamentos que não fossem limitantes. Laban procurou descobrir uma linguagem que pudesse ser aprendida por todos, independentemente de experiências técnicas anteriores, estabelecendo leis que poderiam, em sua clareza e simplicidade, unir os mais diversos talentos da dança em uma base comum.

Em 1920, Laban passou por um período de grave doença, o que o levou a mudar-se para Stuttgart, na Alemanha, época em que publicou seu livro *Die Welt des Tänzers (The Dancer's World)* no qual articulava sua preocupação com a dança “freqüentemente considerada como uma diversão em vez de ser compreendida em sua complexidade corpórea” (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, 27). Neste mesmo ano, a partir da sua visão de futuro na dança e no teatro, Laban fundou a “*Tanzbühne Laban*” (Dança de Palco Laban) em Stuttgart. Formou, assim, um grupo independente direcionado ao objetivo de harmonizar corpo e alma através de suas complexas teorias de dança. Seu trabalho direcionou-se ao movimento do corpo em linhas curvas através de escalas no espaço (que Laban trabalhou com Wigman), processo no qual o corpo harmoniosamente se interrelacionava nas três dimensões – altura, largura e profundidade. O centro do corpo era cruzado por diagonais, por exemplo, alto direita à frente, baixo esquerda atrás. Esta é uma das quatro diagonais que formam o Cubo, figura geométrica que representa dimensões espaciais percorridas pelo corpo no espaço.

O interesse principal de Laban encontrava-se no processo criativo propriamente dito; a preparação corporal partindo de princípios e leis do movimento eram matrizes essenciais e indispensáveis em seu trabalho com atores e dançarinos. Em 1921, Laban assumiu a direção do *National Theater*, em Mannheim, para produzir sua versão de *Bacchanalia*, da ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner. Fizeram parte do espetáculo teatral, de proporções gigantescas, vinte dançarinos da *Tanzbühne Laban* e membros do grupo da ópera. O evento foi um sucesso, tornando Laban profissionalmente reconhecido como líder da nova forma de arte recentemente denominada “Dança Moderna”.

Assim, sua abordagem ramificou-se para o estudo de atores e bailarinos na terapia, na educação, na notação do movimento e na área comunitária. Ele dava ênfase ao corpo em si

mesmo ao invés de priorizar a música, o texto, o tema. Um corpo em constante transformação, contrariamente ao que era imposto como ideal, caminhando em busca de novas explorações.

Em 1926, Laban criou o centro de pesquisa chamado *Choreographic Institute*, onde desenvolve os estudos em *choreology*, enquanto estudo da gramática e sintaxe da linguagem do movimento. Convidado para desenvolver seus estudos em Würzburg, Laban e seus colaboradores organizaram seus trabalhos em três disciplinas, uma ministrada por Laban chamada “*choreutics*” (focada na ação do corpo no espaço), a segunda, um detalhado estudo das dinâmicas e ritmo, ministrada por Laban e Bereska denominada “*eukinetics*” e a terceira, “*dance notation*” ensinada por Gertrud Snell (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, 29). Fundamentou-se, assim, a *Kinetographie Laban*, um trabalho desenvolvido por Laban e seus colaboradores como Albrecht Knust, um dos primeiros estudantes de Laban, e Drussia Bereska, sua esposa.

O assim chamado Sistema Laban foi testado por Knust em aplicações práticas no primeiro centro de notação, em Hamburg, nos anos 30, além da *Folkwang Schule*, em Essen, a partir de 1949. Em 1940 é fundado em Nova Iorque a *Dance Notation Bureau* onde a *Kinetographie Laban* foi aplicada. Ann Hutchinson, uma das fundadoras do *Dance Notation Bureau*, publicou em 1954 o *Labanotation*, um livro de dança escrita. Nos encontros entre Hutchinson e Knust, o sistema de notação foi revisado e esclarecido e, hoje, sob o nome de *Labanotation*, serve como instrumento para o registro da dança.

1.3.1 *Ausdruckstanz* (Dança de expressão)

Para Laban e Wigman, a dança era uma linguagem autônoma e integrava a experiência de movimento do dançarino com seu dia-a-dia. Contudo, Wigman esteve mais associada com o projeto modernista de conceitualização da dança como uma linguagem autônoma (dança absoluta) e Laban, com o *avant-gardist* ou projeto populista de reintegração da dança à vida cotidiana. Segundo Manning (1993, 7), ambos trabalharam ao longo de um *continuum* entre estes dois projetos e a este *continuum* definiu-se *Ausdruckstanz* (dança de expressão). De acordo com Berghaus (1997, 91), a *Ausdruckstanz* (dança de expressão) surgiu por volta de

1913/1914 quando Laban e Wigman apresentaram seus primeiros trabalhos em Munique. Por sua vez, o termo “dança absoluta”, segundo Partsch-Bergsohn (1994, 30-1), apareceu pela primeira vez em 1917, em uma peça de “Dança Performance Arte”, quando Sophie Taeuber (esposa do escultor Jean Arp²⁹), Laban e Wigman trabalharam juntos no “DADA Gallery” em Zurique.

Wigman enfatizou a independência entre dança e música coreografando “danças em silêncio”. Toda vez que ela usou o som foi após ter completado sua coreografia. Wigman e Laban mudaram sua atenção para fora da dimensão temporal em direção ao espaço e dimensões dinâmicas de movimento, recuperando a conexão entre êxtase e movimento. Mudaram ainda, a atenção da personalidade do dançarino em direção às energias pessoais da dança. Estas inovações completaram o ideal de dança absoluta, uma dança “que fala exclusivamente através do movimento”.



Figura 15: Mary Wigman³⁰

Mary Wigman passou a ser considerada um dos maiores expoentes da *Ausdruckstanz* e tornou-se famosa na Europa e nos Estados Unidos em 1914 por seu solo *Witch Dance*

²⁹ Jean Arp foi artista plástico francês e esteve ligado ao movimento Dadá em Zurique.

³⁰ Figura disponível em: <film.virtual-history.com/cigcard.php?seriesid=44>. Acesso em: 11 ago. 2006

(Dança Bruxa). Este solo continha os elementos essenciais da nova dança: inclusão do chão, contrária às tradições do balé clássico; o desenvolvimento dos princípios de contração e relaxamento e a criação do gesto expressivo, baseado em emoções do dançarino, envolvendo-o na ação pela primeira vez e dando-lhe o papel de autor (MÜLLER, SERVOS 1984, 11-12).

Um dos pontos fundamentais das criações de Wigman foi a criação do movimento na ausência de um acompanhamento musical e que este mesmo movimento deveria partir de uma necessidade interior, não ditado por fatores externos. Segundo Partsch-Bergsohn (1994, 30), Carl Orff, compositor alemão e conhecedor do trabalho de Dalcroze e Laban, diz que Wigman “pôde fazer música com seu corpo e transformar música em corporalidade”. Podemos considerar quatro aspectos básicos da dança de Mary Wigman: expressionismo, espaço, a dança sem música e o princípio de tensão e relaxamento (presente nos trabalhos de Delsarte e Dalcroze, além de Laban).



MARY WIGMAN IN WITCH DANCE

Figura 16: Wigman em “*Witch Dance*” (Dança Bruxa) de 1914³¹

³¹ Figura disponível em: <www.dcd.ca/exhibitions/jarvis/wigmanschool.html>. Acesso em: 13 jun. 2006.

Wigman tinha preferência pelos movimentos nos níveis baixo e médio: agachada, engatinhando, arrastando-se, deslizando, caindo, em algumas ocasiões, completamente deitada no chão. Em outros momentos, concebia à dança um estilo oriental, sentada, utilizando o torso, os braços e as mãos. Considerava fundamental a relação do bailarino com o espaço: penetrar, conhecer, entender e dominar o espaço para recriá-lo em formas visíveis. Para Mary Wigman, tempo, espaço e energia eram elementos que um bailarino deveria conhecer profundamente para dar vida a uma dança.

Após 1917, os trabalhos de Wigman focaram-se em tendências semelhantes às artes purísticas dos anos 20 na Europa, sem cenário, apenas com uma cortina preta e sem música. Suas coreografias – *Temple Dance* e *Ecstatic Dances* (*Dança de Templo e Danças de Êxtase*) – direcionavam-se para rituais místicos, além de ser levada por sua percepção de corpo-rítmico. Quanto ao público, ao assistir às apresentações de Wigman, frequentemente não as apreciavam, segundo Partsch-Bergsohn (1994, 31), deficiência no entendimento de suas danças, as quais tinham como característica o “absoluto”, baseadas em temas de movimento e arquiteturalmente estruturadas.

Após a Primeira Guerra, houve uma revolução nas artes visuais, música, teatro e dança na Alemanha. Nos anos de 1920, a necessidade da livre expressão em movimento foi um aspecto fundamental contra o espírito do passado. O entusiasmo pelo movimento físico articulou-se com os conceitos artísticos dos expressionistas e primeiros pintores abstratos, como Kandinsky, contribuindo para que os caminhos fossem abertos ao surgimento da Dança Moderna Européia. O surgimento da “Nova Dança” ou “*Ausdruckstanz*”, nos anos 20, rompeu com os formalismos da dança clássica em direção às explorações da experiência pessoal.

Laban emergiu como o primeiro artista da dança da Europa a desenvolver um conceito claro de movimento como arte separada do movimento livre, diferente da ginástica e independente da música. Seu slogan “*Tanz-Ton-Wort-Plastik*” (Dança, Tom, Palavra, Artes Plásticas) colocou a dança claramente ao lado da música e do drama na trindade das artes dramáticas e musicais (PARTSCH-BERGSOHN 1994, 26).

1.3.2 As Escolas de Mary Wigman

A carreira de Wigman como coreógrafa começou em 1914 e se prolongou até a década de 1960. Em novembro de 1919, Wigman fez sua primeira apresentação no *Dresden Concert Hall*, após meses de convalescença devido à tuberculose. Em 1920, alcançou a realização de seu sonho, abrindo uma escola em Dresden, a *Wigman School*, mais tarde chamada *Mary Wigman Central School*, onde pudesse compor suas danças e simultaneamente aumentar seu grupo de dançarinos, tornando-se um centro para a dança moderna alemã. Wigman visava a experiência do movimento puro e a busca da subjetividade individual direcionada para uma auto-expressão, sem o interesse em contar histórias, mas sentimentos.

De acordo com Grebler (2006, 134), Wigman sonhava com o corpo autêntico. Contudo, esta autenticidade que Wigman buscava não se encontra totalmente pura, estabelecendo constantes e recíprocas relações com as vivências corporais do cotidiano tornando os corpos singulares em suas experiências, aptos à construção e conseqüente desconstrução de seus processos, sejam eles artísticos, sociais ou culturais.

Em meio a viagens, sempre que Wigman voltava para Dresden trabalhava improvisações em seu “quarto amarelo”, onde encontrava seu pianista para improvisação e para descobrir novos materiais. Para Wigman, a mudança para Dresden foi de suma importância, onde finalmente após anos de vida instável ao lado de Laban, pôde estabelecer seu próprio trabalho e círculo de associados, do qual fizeram parte o desenhista Ernst Ludwig Kirchner, a professora Will Grohmann, o compositor e pianista Will Goetze.

Em sua escola, Wigman enfatizou a improvisação e, gradualmente, descobriu maneiras únicas que despertassem em seus estudantes o senso de seu ritmo corporal. Ela reuniu estudantes altamente talentosos como Hanya Holm, Harald Kreutzberg, Gret Palucca, Yvonne Georgi, Max Terpis e Margarethe Wallmann que se tornaram artistas conhecidos, representatividades de vários aspectos da *Ausdruckstanz* e da nova dança do período expressionista na Europa Central. Os estudantes de Wigman seguiram suas carreiras independentes, com exceção de Hanya Holm que foi nomeada para dirigir uma de suas escolas nos Estados Unidos.

A *Wigman School* cresceu rapidamente e Wigman participou ativamente da vida artística de Dresden, envolvida pelos artistas *avant-garde* dos anos de 1920. Nesta década Wigman mudou o foco de seu trabalho coreográfico de dança-solo para composições em grupo. Neste tipo de trabalho ficou clara a necessidade de Wigman de se aproximar do movimento coral de Laban. Em *Scenes of a Dance Drama* de 1924, ficou evidente a formação geométrica do grupo, em interação com os solistas.

As mudanças em seu trabalho, da subjetiva expressão artística do começo dos anos de 1920 para o abstrato e, principalmente, movimentos estilizados, refletiram tendências evidentes em outras artes, particularmente na arquitetura alemã e pintura da metade dos anos de 1920. Esta provavelmente foi uma mudança estilística voltada para uma estrutura geométrica influenciada por seus amigos artistas Ernst Kirchner e Vassily Kandinsky ou pela assimilação de uma mudança de ambiente cultural (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, 33). Foi um período de reação aos excessos do Expressionismo transitando para um Neo-Realismo e Wigman, apesar de não ser realista, foi atraída por essa nova tendência.

O clímax de sua carreira foi alcançado entre 1926 e 1928 na Alemanha, com mais de quarenta anos de idade. Foi quando Wigman utilizou máscaras, como forma de ocultar a expressão do dançarino, considerado, segundo Partsch-Bergsohn (1994, 33), influência do teatro japonês Nô. Wigman dizia que “sem êxtase não há dança, sem forma não há dança”. Esta frase de Wigman traz uma relação entre as oposições, tão evidentes nos trabalhos de Laban, entre o interno ao se referir à êxtase (mobilizada por um impulso corporal que emerge do interior), e ao externo quando fala da forma (quando este impulso interno exterioriza-se no espaço através do movimento). Estas oposições serão tratadas mais adiante no método do Movimento Genuíno e nos trabalhos de Bartenieff, também aluna de Laban.

1.4 AS VERTENTES DE LABAN E WIGMAN

Foi a partir de seus princípios de movimento que Laban conquistou alunos como Kurt Jooss e Irmgard Bartenieff, dentre tantos outros. A partir de Laban podemos considerar duas vertentes de abordagem da arte do movimento – uma que passa por Wigman e outra por Kurt

Jooss (1901-1979). Jooss foi aluno de Laban e fundador da *Folkwang Schule* (1928), em Essen, na Alemanha, que seguiu os princípios de seu professor baseado nas explorações de “*Tanz-Ton-Wort-Plastik*” – desenvolvida por Laban como dança-teatro. Jooss teve como aluna a alemã Pina Bausch (1940-), pertencente ao cenário contemporâneo da dança-teatro. Em seus trabalhos, Bausch enfatiza a repetição que leva a “atravessar fronteiras” e “reverter dicotomias”(FERNANDES 2000, 61, 106). Ela traz o corpo como aquele que vivencia suas próprias experiências por meio de processos sociais, culturais e pessoais.

Uma importante colaboradora de Laban no desenvolvimento de seus estudos contemporâneos – inclusive do Sistema Laban/Bartenieff, utilizado como ferramenta metodológica nesta pesquisa, que será explicado detalhadamente no capítulo II – foi Irmgard Bartenieff, sua aluna em Berlim.

Vários foram os alunos de Wigman que difundiram seu método fora da Europa. A alemã Hanya Holm estudou, assim como Wigman, no Instituto Dalcroze em Hellerau. Tornou-se aluna de Wigman e, mais tarde, dirigiu sua escola que se estabeleceu em Nova Iorque. Além de Holm, que partiu da Europa para os Estados Unidos para difundir os princípios da *Ausdruckstanz* na América, encontramos o japonês Kazuo Ohno. Ele foi para a Alemanha estudar no *Mary Wigman's Dance Institute*, de onde vem a influência estética de suas criações em dança Butô.

Na própria Alemanha, a dançarina e coreógrafa Susanne Linke, destaque no cenário mundial da dança-teatro (assim como Pina Bausch), também foi aluna na escola de Mary Wigman em Berlim, o *Berliner Studio*. Linke declara ter suas raízes artísticas nos princípios de Wigman. Na década de 1950, a polonesa, naturalizada brasileira, Yanka Rudzka com formação em dança pela escola de Mary Wigman, veio para o Brasil, atuando como professora de dança contemporânea e coreógrafa em Salvador e São Paulo. Também no Brasil, na década de 1960, outro aluno de Wigman em Berlim, o alemão Rolf Gelewsky, chega a Salvador para dirigir a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Nos Estados Unidos, Mary Starks Whitehouse, dançarina americana com formação na Europa, especificamente na escola de Mary Wigman em Dresden, desenvolveu o método do Movimento Genuíno, que será utilizado no processo criativo desta dissertação e será descrito no capítulo II.

1.4.1 Hanya Holm

Nos Estados Unidos, a discípula de Wigman, **Hanya Holm**, foi responsável pela expansão de sua teoria. Alemã, nascida em 1893, estudou música e completou seus estudos no Instituto Dalcroze em Hellerau. Quando viu Wigman dançar teve certeza de sua decisão pela dança, resolvendo segui-la. Uniu-se à *Wigman School* em Dresden, em 1921. Devido ao seu conhecimento musical, sua aguçada habilidade observacional de movimento e sua mente analítica, ela tornou-se uma das várias estudantes que se destacaram e fez parte da primeira companhia de dança de Wigman (PARTSCH-BERGSOHN, 1994, 79).

Holm foi colaboradora de Wigman na Alemanha por 10 anos, de 1921 a 1931. Mostrou-se determinada em seus objetivos. Assumiu os ensaios da apresentação de *Totenmal* durante o último e decepcionante mês de preparação; nesta difícil função, ela atuou como uma força estabilizadora. Quando Wigman saiu para o seu primeiro *tour* na América, a direção da *Wigman School* em Dresden foi depositada nas mãos competentes de Holm, sendo assim, pela sua capacidade, Hanya Holm foi a pessoa eleita e qualificada para dirigir a *Wigman School*, em Nova Iorque, onde chegou em 1931.

A nova *Mary Wigman School*, sob a direção de Holm, foi a primeira escola de dança nos Estados Unidos a oferecer uma dança-educação completa – mais do que somente treinar um estilo particular de dança. Diferente das perspectivas existentes nos estúdios de dança moderna, o currículo projetado por Hanya em 1931 seguiu o exemplo da *Mary Wigman School* em Dresden. Fazia parte do currículo conceitos de espaço investigando os três planos de movimento e níveis, direções e percursos e conceitos de tempo (ritmo, métrica, e tempo não medido). Holm adaptou o currículo ao novo local. Os giros hipnóticos de Wigman, por exemplo, tornaram-se um estudo de passos meticulosamente analisados, e seus estudantes desenvolveram uma alta consciência espacial através de suas explicações metodológicas da teoria espacial de Laban (Wigman enfatizou a iniciação do movimento mais do que a forma visível em seu ensino). A variação da quantidade de energia foi usada seguindo as teorias de movimento de Laban sem usar sua terminologia específica.

Holm manteve os conceitos originais na escola de Nova Iorque. Contudo, ela não enfatizou as práticas de movimento coral e, ao invés disso, cultivou instruções de companhias

de dança, uma abordagem mais técnica. Ela ofereceu uma formação completa em dança-
educação para aspirantes à dançarinos profissionais, assim como dança para amadores e
crianças.



Figura 17: Hanya Holm³²

Os estudantes foram à *Mary Wigman School* para aprender com Holm o novo
pensamento, como a abordagem de Wigman foi chamada. Isto gerou a formação de um novo
grupo de dança que começou em 1932. A escola ofereceu aulas para jovens dançarinos
amadores com o objetivo de apresentar danças baseadas em questões contemporâneas com
diferentes abordagens.

Seus estudantes trabalhavam diagonais e espirais, trazendo para as atividades teorias
de espaço, tempo e energia vindas de Laban e Wigman. A clareza e versatilidade dinâmica
dos dançarinos bem treinados de Holm tiveram um forte apelo para o público de dança de
Nova Iorque. Hanya Holm pode ser considerada a precursora da Dança Moderna nos Estados
Unidos.

³² Figura disponível em: <<http://www.britannica.com/eb/art-11665>>. Acesso em 25 out. 2006.

1.4.2 Yanka Rudzka

A polonesa **Yanka Rudzka** (1916-) formou-se pela escola de dança expressionista alemã de Mary Wigman. Atuou como professora de dança e coreógrafa. Em 1952, foi convidada por Pietro Maria Bardi para vir ao Brasil fundar o Conjunto de Dança Expressiva do Museu de Arte de São Paulo. Em 1954, ministrou um curso de dança moderna em Salvador. Dois anos depois, implantou o curso de dança na Universidade Federal da Bahia - UFBA. Em 1959, ela retornou a São Paulo. Yanka conviveu artisticamente com Maria Duschenes³³ durante todo o período que permaneceu no Brasil, quando foi para Salvador suas alunas (de São Paulo) passaram a estudar com Duschenes.



Figura 18: Yanka Rdzka - 1956³⁴

³³ Maria Duschenes (Maria Ranschburg) nasceu em Budapeste, Hungria em 26 de agosto de 1922. Estudou na escola dirigida por Olga Szent Pál, dos 11 aos 15 anos, onde a base metodológica baseava-se nos princípios de Dalcroze. Em 1937, entrou para a Escola de Artes de Dartington Hall (sul da Inglaterra), no qual permaneceu até 1939, escola pela qual passou Laban em 1938, e onde Kurt Jooss desenvolveu grande parte de seus trabalhos. Durante esses anos, Duschenes aprendeu conceitos criados por Laban, desenvolvendo a noção de dança coral. Completou seus estudos e tornou-se membro do *Dance Notation Bureau*, de Nova Iorque e recebeu o certificado *do Laban Art of Movement Center*, na Inglaterra, tendo como orientadora Lisa Ullmann, principal colaboradora de Laban na Inglaterra. Entre 1970-73 fez curso com Irmgard Bartenieff no *Dance Notation Bureau* em Nova Iorque. Duschenes veio para o Brasil em 1940, aos 18 anos, fugindo da Guerra na Europa e trazendo para São Paulo o método Jooss-Laban, introduzindo entre seus alunos a dança educativa e a dança coral. Ela foi a primeira a trazer para o Brasil as teorias de Laban, desenvolvendo diversos trabalhos coreográficos, dando aulas em sua casa e cursos em escolas de arte.

³⁴ Disponível em: <www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Dan%E7a/dancaufba.htm>. Acesso em: 23 jan. 2007.

Segundo Robatto (2002), Rudzka buscava abordagens culturalmente universais e contemporâneas, sendo seu processo de trabalho assistemático, livre e criativo. Robatto diz que em suas aulas na Escola de Dança da UFBA, Yanka “jamais deixava ocorrer a banalização dos exercícios, nem tratava a aula de técnica como um treinamento meramente mecânico. Exigia o máximo de presença e de expressão de cada um” (2002, 110). Ela utilizava em suas aulas movimentos não codificados, predominantemente seqüências expressivas abstratas com variações dinâmicas. Os princípios de Laban estavam presentes em seus exercícios. O corpo, tronco, pernas e braços desenhavam formas no espaço em direções opostas. Seus trabalhos envolviam ritmo e movimento, semelhante ao trabalho de Eurritmia desenvolvido por Dalcroze. A música era ao vivo com percussão ou piano. As improvisações aconteciam a partir de variações dadas por Yanka e seguidas pelos músicos.

Lia Robatto (aluna de Yanka na Escola de Dança da UFBA) relata que as improvisações em suas aulas eram momentos em que podia encontrar-se, liberando seu impulso interior, “descomprometida com padrões preestabelecidos. Todas as possibilidades expressivas estavam em aberto” (ROBATTO, 2002,112).

1.4.3 Rolf Gelewsky

Dançarino solista e professor de dança, além de poeta, músico e artista plástico, **Rolf Gelewsky** nasceu em Berlim em 1930. Estudou dança com Marianne Vogelsang e Mary Wigman em Berlim aos dezoito anos. Veio para o Brasil em 1960 para dirigir a Escola de Dança da UFBA, indicado para substituir Yanka Rudzka, consolidando, assim, o primeiro curso superior de dança do Brasil. Segundo Nogueira (2004, 24)

Em 15 anos dedicados à Universidade, Gelewsky criou e encantou estudos e métodos rigorosos, principalmente nas áreas da filosofia e da composição coreográfica, contribuindo efetivamente na formação de professores de nível superior, pela dinamização oferecida à Escola de Dança da UFBA nas áreas administrativa, artística e pedagógica.

Gelewsky foi fundador do Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da Escola de Dança da UFBA e buscava aproximar conhecimentos de pesquisas histórico-científicas com experiências pessoais e intuitivas. Sua ênfase esteve no ser humano como construtor de sua vida e de seu destino, sendo suas composições fundamentadas em improvisações e criações individuais ou em grupo, deixando livre para o aluno a construção da forma e escolha do espaço. Sendo assim, Gelewsky promovia exercícios criativos através de composições de seqüências ou escalas criadas pelo próprio aluno (o que no Certificado de Analista de Movimento do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (LIMS) denomina-se “Escala Pessoal”). Seus trabalhos buscavam o experimentalismo através de tendências artísticas variadas pesquisando formas corporais harmônicas e distintas do balé clássico e mesmo da dança moderna.

Nogueira (2004, 26-7) relata que a proposta de Gelewsky apresentava elementos “advindos do expressionismo”, portanto seus procedimentos criativos evidenciaram-se pela dinâmica e pela proposta diferenciada incentivando criações individualizadas e em grupo, “direcionada e livre, racional e intuitiva, com valorização tanto do processo quanto do produto”.



Figura 19: Rolf Gelewsky³⁵

³⁵ Foto disponível na revista *Repertório Teatro & Dança*, ano 7, n 7, p.27.

Gelewsy desenvolveu seus estudos sobre a forma estética exterior relacionando-a com o interior do artista. É no interior do ser humano que se encontra a raiz da forma. A partir do conhecimento adquirido dos estudos de Laban, Gelewsy construiu o “Resumo da Análise dos Movimentos Naturais” trabalhando “princípios de tensão e relaxamento, princípios de força e peso, princípios do ritmo e de fluência” (NOGUEIRA, 2004, 28), além do trabalho com planos, níveis e direções do espaço com relação ao corpo.

Ele trabalhou a dança chamada espontânea, a qual não se prendia a formas fixas. Enfatizou o movimento do corpo brotando no momento de sua realização como manifestação direta das energias do ser, nada preconcebido ou elaborado. Gelewsy dizia que “a única convenção da dança espontânea é que não há convenção” (GELEWSKY, 1991, 67). Como será visto mais adiante, esta abertura é a base do Movimento Genuíno.

1.4.4 Kazuo Ohno

A influência de Wigman pode ser vista também no Oriente, mais especificamente no Japão, com **Kazuo Ohno**. Dançarino e coreógrafo da dança Butô, nascido em Hakodate, Hokkaido, Japão, em 27 de outubro de 1906, cursou Educação Física na Escola Atlética do Japão. Ohno começou a dançar por acaso, aos 30 anos, em trabalhos expressionistas e estreou como dançarino somente aos 43 anos, em Tóquio. Seu interesse era trazer a dança para o currículo escolar. Quando em 1929 viu pela primeira vez, em Tóquio, uma apresentação da bailarina espanhola, nascida na Argentina, Antônia Mercé ficou fascinado e impulsionado a estudar a moderna técnica de dança de Mary Wigman; isto formaria sua estética e mudaria sua trajetória. Entre os trabalhos de Wigman, Ohno referia-se em particular a coreografia *Witch Dance* como uma influência dramática.

Na década de 30, estudou no *Mary Wigman's Dance Institute* na Alemanha, de onde trouxe a influência do Expressionismo para o Butô com ênfase no dramático, grotesco e místico. Assim, juntamente com Tatsumi Hijikata (1928-1986), Ohno fez desta abordagem base da sua estética coreográfica. A ênfase interior do corpo é evidente na dança Butô onde, mesmo no não-movimento, o movimento está presente enquanto fluxo corporal interno.



Figura 20: Tatsumi Hijikata (esquerda) e Kazuo Ohno (centro e direita)³⁶

O Butô combina dança e teatro em espetáculos centrados em temas como o nascimento, a sexualidade, o inconsciente, a morte e o grotesco. O corpo é esvaziado de referências culturais e se entrega a todo tipo de metamorfose. Um dos princípios da dança Butô é a exploração de um subconsciente do corpo e a dramatização emergindo do processo natural de nascimento e envelhecimento.

A busca de Ohno direcionava-se ao inconsciente comum a todo ser humano, – oriental ou não –, à beleza e à senilidade, à simplicidade e à complexidade, o cômico e o trágico, da mobilidade e/ou imobilidade das extremidades do corpo levando a um mergulho na viagem corporal que conduz à poesia. Os dançarinos do Butô quase não usam vestimentas, pois acreditam que a roupa veste o corpo e o corpo a alma, sendo através da alma, das emoções, da vivência de cada um que são criadas as seqüências gestualísticas que formam o Butô. A maquiagem melancólica e o branco sobre o corpo fazem com que os músculos sejam realçados e suas formas expressivas delineadas em movimentos essenciais.

O Butô recupera a vitalidade e a força do corpo domesticado pelas atividades cotidianas e esmagado pelas regras estabelecidas. O desenho de cada gesto é simbólico. As intensidades, os afetos que atravessam os corpos, a música, os movimentos são expressos através dos gestos. O corpo é o veículo de expressão dos elementos vitais: terra, água, fogo e

³⁶ Figura disponível em: <www.butoh.com.br/taxon/kazuo.html>. Acesso em: 26 jun. 2006.

ar³⁷. Estes elementos vitais podem ser encontrados no trabalho realizado por discípulos de Laban que os têm associado aos fatores de movimento da *Eukinética* (Categoria Expressividade):

- Água relaciona-se com o fator fluxo, que diz respeito aos líquidos corporais e órgãos, podendo ser livre ou controlado;
- Ar relaciona-se com o fator espaço, que diz respeito à intenção do corpo em movimento em relação ao ambiente ao seu redor, podendo ser foco direto (unifoco) ou indireto (multifoco);
- Terra relaciona-se com o fator peso, referente à mudança de ênfase na força utilizada pelo corpo no movimento, podendo ser peso forte ou leve;
- Fogo relaciona-se com o fator tempo, referente à mudança de velocidade na execução do movimento, podendo ser acelerado ou desacelerado.

Assim como na abordagem do Método Laban, o Butô enfatiza a relação direta entre o corpo com sua constituição física e expressiva e os elementos da natureza. Para Laban, as Formas Cristalinas estão presentes na vida orgânica e inorgânica, micro e macroscópica, conectando corpo e espaço desde as células até elementos da natureza e os planetas. Esta conexão, presente já no trabalho de Wigman, foi desenvolvida de maneira particular por Ohno. Como Wigman, Ohno encontrou o universal no corpo único de cada um.

1.4.5 Susanne Linke

Entre os dançarinos contemporâneos que tiveram parte de sua formação nas escolas de Mary Wigman destaca-se **Susanne Linke** (1944-), pertencente ao cenário da dança-teatro e mundialmente conhecida, sendo considerada a maior bailarina solo no cenário da dança alemã

³⁷ Disponível em: <www.butoh.com.br/taxon/dancabutoh.html>. Acesso em: 25 out. 2006.

desde os anos de 1920. Nasceu em Lüneburg, Alemanha. Estudou na *Folkwang Hochschule* da cidade de Essen entre 1967 e 1970. Contudo, suas influências estéticas vêm de tempos mais antigos, do período que ela passou no *Berliner Studio* de Mary Wigman, de 1964-1967, em Berlim. Linke domina a arte coreográfica da dança-teatro, a arte da colagem e montagem de materiais discrepantes para formar um todo significativo, e suas peças estão entre as mais importantes produções do *Tanztheater*. Seus trabalhos solos mais significativos foram “*Wandlung*” e “*Im Bade Wannen*”. Em seus solos – *Flut* (Onda), *Wandlung* (Transformação), *Im Bade Wannen* (Na Banheira) – criados no final da década de 1970 e início dos anos de 1980 ficaram claros a busca de uma relação interior para o movimento.



Figura 21



Figura 22



Figura 23

Figuras 21, 22 e 23: Susanne Linke em “*Im Bade Wannen*” (Na Banheira) de 1978³⁸

³⁸ Figura 21 e Figura 22 disponível em: <<http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione1.php?id=1556>>. Acesso em 24 jun. 2006.

Figura 23 disponível em: <http://www.studiserver.de/~soelkers/mein_letzter_tanz/Bilder/BadewanneII.jpg>. Acesso em: 23 jun. 2006.

Entre 1970 e 1973, Linke dançou no *Folkwang Tanzstudio* e no *Rotterdams Dans Center*. Ela aprofundou seus estudos coreográficos em Nova Iorque e, em 1981, passou a fazer apresentações internacionais com diversos trabalhos solos e coreografias para grupos. Desde 1985 trabalha como autônoma, fazendo coreografias para a *José Limón Company*, em Nova Iorque, a Ópera de Paris e o *Nederlands Dans Theater*. Entre 1994 e 2000, dirigiu o *Bremer Tanztheater*, até o ano de 1996 em parceria com Urs Dietrich. Nos anos de 2000-2001, foi diretora artística do *Choreographisches Zentrum Zeche Zollverein* em Essen e, desde então, trabalha como coreógrafa autônoma.

Em entrevista para um documentário³⁹ sobre a *Folkwang – Tanzstudio – Essen* (1982), do qual foi diretora artística de 1975 á 1985, sendo de 1975 a 1977 junto com Reinhild Hoffmann, Linke diz que sua formação na escola de Wigman exerce uma enorme influência em seus trabalhos, quando dá aula ou quando transmite suas idéias e acrescenta: “os tempos de Mary Wigman permanecem vivos dentro de mim, mais vivos do que jamais poderia supor”. Com relação à técnica em seus trabalhos, Linke diz que se trata de “descobrir meios próprios e pessoais para o tipo de corpo que a gente possui”. Sendo assim, os princípios de Laban parecem estar presentes em seu processo, enfatizando, mais uma vez, a natureza do ser humano, o pessoal e o universal.

1.4.6 Irmgard Bartenieff, Peggy Hackney e Bonnie Bainbridge Cohen

Aluna de Laban na década de 1920, na Alemanha, Irmgard Bartenieff (Alemanha, 1900 – Estados Unidos, 1982) foi bailarina, coreógrafa, além de pioneira na dança-terapia, fisioterapia e pesquisadora intercultural. Suas pesquisas envolveram biologia, arte e dança. Após receber o diploma Laban em Berlim, Bartenieff foi para os Estados Unidos, em 1937, divulgar sua prática introduzindo a *Labanotation* no *Hanya Holm Studio* de Nova Iorque.

Em 1943, graduou-se pela *New York University* no programa de Fisioterapia. Teve um grupo de pacientes de poliomielite no *Willard Parker Hospital* em Nova Iorque, com os quais

³⁹ Folkwang Studio. Essen: Inter Nationes, dokumentar film, 16 min, 1982. Disponível na biblioteca do Goethe Insitut – Salvador/BA.

desenvolveu e aplicou os *Bartenieff Fundamentals* (BF) – uma abordagem de re-educação corporal, para o desenvolvimento de movimentos com eficiência e expressividade. Durante este tempo, Bartenieff também continuou a dar aulas para atores e dançarinos.



Figura 24: Irmgard Bartenieff⁴⁰

Bartenieff criou o *Certificate Program in Laban Movement Studies* (Certificado do Programa em Estudos Laban de Movimento) em 1965 e fundou o *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS)* em 1978, onde Bartenieff desenvolveu os estudos de movimento de Laban, juntamente com outros colaboradores. Anteriormente à fundação do LIMS, em 1965, Bartenieff e seus assistentes Forrestine Paulay e Martha Davis estabeleceram um Programa de Treinamento *Effort/Shape* na *Dance Notation Bureau (DNB)*. Este Programa foi desvinculado do DNB e do LIMS em 1978, após a criação do LIMS. Bartenieff foi afiliada à *American Physical Therapy Association*, à *American Dance Therapy Association*, à *Dance Notation Bureau*, ao *CORD (Committee on Research in Dance)* e à *Society for Asian Music*. Ela foi diplomada como terapeuta física e dança terapeuta, assim como Membro da *Laban Art of Movement Guild* e membro associado do *International Council of Kinetography Laban (ICKL)*.

Bartenieff realizou freqüentes viagens à Europa até 1950 com o intuito de manter o contato e consultar Laban e Warren Lamb (aluno de Laban e colaborador em seus estudos) a respeito da teoria do *Effort/Shape*, que começava a se consolidar. A sistematização desta teoria iniciou-se quando Laban, no período em que esteve na Inglaterra, desenvolveu um

⁴⁰ Figura disponível em: <www.labanbartenieff.it/Bartenieff_Byo.htm>. Acesso em 23 jan. 2007.

sistema de descrição e análise do movimento com a colaboração de Warren Lamb, chamado *Effort/Shape* (Esforço/Forma). Este sistema permitia estabelecer a relação (*Shape*) do ser humano com seu mundo exterior (espaço) por meio de modificações de sua energia⁴¹ (esforço). Esta interrelação permitia a descrição objetiva do movimento humano, além de ser possível examinar o movimento (tenso ou relaxado, forte ou leve etc.) e a forma que o corpo ocupa no espaço. As anotações de Laban na utilização deste método eram semelhantes à dinâmica da música como, por exemplo, pianíssimo, forte etc (DAVIS, 1979, 159). Através do *Effort/Shape*, Laban percebeu que poderia fazer não apenas anotações de dança mas também de ações do cotidiano.

Irmgard Bartenieff foi a responsável pela introdução do sistema *Effort/Shape* nos Estados Unidos. Bartenieff e seus assistentes aplicaram o *Effort/Shape* em vários projetos em diversas áreas como psicologia, terapia corporal, desenvolvimento infantil e artes cênicas. Em 1960, o *Dance Notation Bureau (DNB)* em Nova Iorque, começou a oferecer, conjuntamente com os trabalhos em *Labanotation*, cursos em *Effort/Shape*, ministrados por Irmgard Bartenieff, uma das primeiras pessoas a ser membro da DNB.

Com o decorrer dos trabalhos, Bartenieff chegou à sistematização de sua abordagem desenvolvendo os Fundamentos Corporais Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals*). Seu enfoque estava no corpo estabelecendo conexões entre suas partes (divididas por Bartenieff como: parte de cima, parte de baixo), de forma a enfatizar o corpo tridimensionalmente. Sendo assim, uma categoria foi criada a partir dos estudos de Bartenieff: a categoria Corpo. Esta categoria teve como objetivo ressaltar os movimentos enquanto seqüenciados e fundamentados na transição e transformação da ação.

A disciplina internacionalmente conhecida como *Effort/Shape* (Esforço/Forma) foi acrescida de Corpo e Espaço (antiga Corêutica) transformando-se no Sistema Laban/Bartenieff. Foi a partir da teoria de Laban, que o Sistema Laban/Bartenieff, – através dos estudos de colaboradores como Warren Lamb, Bonnie Bainbridge Cohen, Judith Kestenberg, Peggy Hackney e, principalmente, Irmgard Bartenieff, idealizadora do Sistema – desenvolveu-se como uma nova abordagem mais completa e sistematizada. As categorias que constituem o Sistema são: Corpo, Expressividade, Forma e Espaço. Estas estão em constante

⁴¹ Laban utiliza o termo energia para referir-se a esforço (*Effort*), traduzido por Ciane Fernandes (2002) como Expressividade.

relação, apesar da divisão didaticamente estabelecida. Portanto, as quatro categorias estão presentes em todos os movimentos. Porém apresentam diferentes ênfases, de forma que uma categoria pode ser evidenciada enquanto as demais estejam de forma subliminar.

Peggy Hackney foi discípula de Bartenieff acompanhando-a em seus estudos. Hackney começou a trabalhar com Bartenieff no fim dos anos de 1960 até o fim da década de 1970, por aproximadamente 15 anos. Atualmente, Hackney desenvolve seus estudos e ministra aulas a partir do Sistema Laban/Bartenieff e do *Authentic Movement* (Movimento Genuíno) entre outros métodos relacionados aos estudos de Laban.



Figura 25: Peggy Hackney orientando uma aluna⁴²



Figura 26: Peggy Hackney como observadora em sessão de Movimento Genuíno⁴³

⁴² Figura disponível em: <<http://imsmove.addr.com/peggyhackney.htm>>. Acesso em 23 jan. 2007.

⁴³ Figura disponível em: <<http://imsmove.addr.com/peggyhackney.htm>>. Acesso em 23 jan. 2007.



Figura 27: Bonnie Bainbridge Cohen⁴⁴

Bonnie Bainbridge Cohen desenvolveu um método baseado na LMA, mas independente desta. Este método foi chamado *Body-Mind Centering* (BMC), desenvolvido no final dos anos de 1960, sendo aplicado em sua escola (*The School for Body-Mind Centering*) desde 1973. O BMC tem como princípio a integração entre corpo e mente através do diálogo de ambos. O BMC, assim como o Sistema Laban/Bartenieff, busca quebrar dicotomias transformando-as em relações. O corpo é enfatizado em seus aspectos cognitivo, sistêmico (anatomo-fisiológico), de desenvolvimento, artístico e perceptivo.

1.4.7 Mary Starks Whitehouse e Janet Adler

Mary Starks Whitehouse (1911 – 1979) – dançarina americana de formação européia e dança terapeuta –, estudou em Dresden, Alemanha, na *Mary Wigman Schüle* com Mary Wigman, antes de retornar aos Estados Unidos e encontrar a norte-americana Martha Graham. Whitehouse relata que foi para a Alemanha porque nos Estados Unidos não encontrou um local de ensino da dança que focasse especificamente a dança sem entrar no campo da Educação Física (PALLARO, 2003, 80). Ela ficou fascinada pela possibilidade de improvisação que valorizava a criatividade da pessoa que se movia. Sua formação

⁴⁴ Figura disponível em: <www.bmcassoc.org/images/BonnieWC.jpg>. Acesso em 23 jan. 2007.

expressionista enfatizava a contribuição criativa do indivíduo, a teoria labaniana do movimento e a técnica de livre improvisação (PALLARO, 2003, 15). Whitehouse acreditava que a sabedoria do corpo representa um requisito indispensável para o desenvolvimento do ser humano em si.

Embasada em sua formação como profissional e suas vivências práticas, Mary Starks Whitehouse criou o método do Movimento Genuíno nas décadas de 1950 e 1960, nos Estados Unidos, desenvolvendo esta abordagem para o movimento enfatizando o corpo e sua autonomia. Seus estudos estavam baseados na Dança Moderna, na Psicologia Junguiana, na Consciência Corporal e na Improvisação. Durante o percurso de desenvolvimento dos estudos de Whitehouse, outros nomes foram dados por ela ao Movimento Genuíno, tais como: Tao do Corpo (*Tao of the Body*) e Movimento em Profundidade (*Movement in Depth*). Seu estudo propiciava estabelecer uma relação dinâmica entre o interior e o exterior corporal. Assim como na teoria de Laban, o movimento é originário no impulso interno corporal e seu fluxo, expandindo-se para o espaço, fazendo com que dicotomias se diluam e se contaminem, focando a interrelação interno/externo.

O objetivo de Whitehouse era a execução de movimentos espontâneos e genuínos para a pessoa que os executava, mais do que um movimento aprendido, enfatizando a criatividade individual de Wigman e apoiado pelas teorias psicológicas de Carl Gustav Jung. Suas idéias articulam-se na relação entre o movimento expressivo do inconsciente e o pensamento Junguiano (PALLARO, 2003, 31). A contribuição de Mary Whitehouse se estende por um campo diverso – da psicologia analítica à dança-terapia, à dança, à epistemologia somática, à prática meditativa. O Movimento Genuíno, criado por Mary Starks Whitehouse, nasce em um âmbito específico: o da emergente psicoterapia expressiva nos Estados Unidos, em torno dos anos de 1950 e 1960.

Janet Adler foi dança terapeuta conhecida por seus trabalhos com crianças autistas. Estudou com Mary Whitehouse entre 1969 e 1970. Assim, Adler passou a formalizar um conjunto de práticas incluindo seus interesses na psicologia freudiana, em xamanismo e misticismo (ALLISON, 1999, 350) e passou a chamar esta prática de *Authentic Movement* (Movimento Autêntico). Foi fundadora do *Mary Starks Whitehouse Institute*, em Northampton, Massachusetts, em 1981, (dois anos após a morte de Whitehouse), como um local para o estudo e ensino desta forma de movimento.

1.5 MAPEANDO O MOVIMENTO GENUÍNO

Durante esta pesquisa, identificamos no Brasil quatro profissionais que utilizam o Movimento Genuíno em seu processo criativo artístico: Ciane Fernandes (Salvador-BA), Giselle Rodrigues (Brasília-DF), Marta Soares (São Paulo-SP) e Soraia Jorge (Rio de Janeiro-RJ). Um mapeamento mais detalhado poderá identificar outros profissionais que trabalham com o Movimento Genuíno. Isto será proposto na pesquisa de doutorado.

Ciane Fernandes desenvolve um trabalho artístico de construção coreográfica como diretora e coreógrafa do grupo de dança-teatro em Salvador, (GDT-UFBA, Grupo de Dança-Teatro da Universidade Federal da Bahia) criado por ela em 1997 com o nome de A-FETO, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia-UFBA. Este grupo, formado por alunos da própria Escola de Teatro, trabalha suas criações utilizando como um dos principais métodos o Movimento Genuíno. A coreografia *CorPoesis Prematurus* de 1998, foi uma das criações desenvolvidas num processo criativo de um ano, majoritariamente a partir deste método. Os Fundamentos Bartenieff foram utilizados no processo para conexão corporal como forma de preparação para o trabalho. Desde 1998, diversas outras coreografias vêm sendo criadas por Fernandes através do Movimento Genuíno, como *Prashka* (Salvador, 2002).

Em Brasília, Giselle Rodrigues utiliza o Movimento Autêntico, tradução utilizada por ela para *Authentic Movement*, em seu processo de criação; em sua dissertação (defendida em 2006 pela UNB) o associa com o *Body-Mind Centering – BMC*. Em São Paulo, Marta Soares, formada pelo LIMS, estudou Butô por dois anos com Kazuo Ohno, além de seu treinamento com Maria Duschenes, em São Paulo e Susan Klein (discípula de Bartenieff), em Nova Iorque. Seu trabalho coreográfico apresenta elementos e influências de princípios de organicidade e centramento interno corporal. O trabalho de Soraia Jorge, no Rio de Janeiro, que estudou no *Mary Starks Whitehouse Institute* nos Estados Unidos, relaciona o Movimento Autêntico (*Authentic Movement*) com a técnica do *Contact Improvisation*, denominando assim seu trabalho de Contato Autêntico.

1.6 CORPO EFERVESCENTE⁴⁵: TRANSFORMAÇÕES DO CORPO EM PERFORMANCE

Na década de 1960, enquanto Bartenieff e Whitehouse desenvolviam seus trabalhos corporais, nas fronteiras entre a estética e a terapia, diversas buscas interdisciplinares proclamavam o poder e a liberdade do corpo. A década de 1960 foi caracterizada pela efervescência do corpo que não busca no estético sua beleza, mas no grotesco a sua completa natureza. No entanto, as bases para esta revolução foram lançadas nas performances do início do século e, em especial, no trabalho de Laban. Já no início da década de 1920, Laban buscava no grotesco sua arte e os ritmos do corpo em si mesmo, como fonte autônoma de criação e transformação pessoal e social.

As imagens do corpo em movimento de transformação tornam-se o “fator de unificação entre as artes e ponto de encontro do trabalho interdisciplinar que caracterizou o início da década de 1960” (BANES, 1999, 26). O corpo grotesco ou efervescente é o corpo que transpõe fronteiras e busca novos caminhos; sua não – limitação permite o trânsito no “entre” das fronteiras, é o corpo do processo, o corpo do espaço-tempo transitório. Foi nesta década, dos *happenings*, que o teatro, a dança, o cinema, as esculturas, a poesia, compositores e artistas plásticos escolheram este corpo des-construído como sua grande inspiração. A experiência física e seu contexto histórico passaram então a ser valorizados.

Segundo Bakhtin (BANES, 1999, 372), o corpo grotesco:

[N]ão é uma unidade fechada e concluída; é inacabada, cresce além de si mesma, transgride seus limites. A pressão é aplicada naquelas partes do corpo abertas ao mundo exterior, isto é, as partes através das quais o mundo entra no corpo ou emerge dele, ou através das quais o próprio corpo sai para se encontrar com o mundo.

A década de 1960 foi marcada por mudanças na visão do corpo, cada vez mais livre de restrições sócio-culturais⁴⁶ e acentuando a “primazia da experiência corporal”. O corpo

⁴⁵ Termo utilizado por Sally Banes em seu livro *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Trad. de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. Neste livro, ela analisa e descreve o corpo na década de 1960, a partir de performances que ocorreram em Nova Iorque, quando se iniciou a busca pela fisicalidade em todas as suas abordagens artísticas. O corpo passa a ser aceito em seu diálogo histórico e pessoal.

efervescente é definido por Banes (1999, 254) como “literalmente aberto ao mundo, se misturando facilmente com os animais, os objetos e os outros corpos. Seus limites são permeáveis; suas partes são surpreendentemente autônomas; é, em toda parte aberto ao mundo”. A ênfase era colocada “nos estratos materiais da digestão, excreção, procriação e morte”, relacionando-se com o corpo-objeto, tecnológico e vegetal, assim como a vida pública e privada, o cultural e o social, o trabalho e a diversão, a arte e a experiência comum. Neste mesmo contexto, foi criada uma visão na qual o corpo e a mente não estavam divididos, mas harmoniosamente integrados, afirmando o corpo em sua substância e sua “refiguração simbólica” (BANES, 1999, 253). Na concepção dos artistas desta época, o corpo deveria ser representado no seu aspecto mais carnal, adentrando aspectos íntimos como abertura à forma física.

Neste período, Yvonne Rainer⁴⁷ traz para suas pesquisas de dança o corpo com “seu peso verdadeiro, sua massa e sua não-realçada fisicalidade” declarando ainda ser sua preocupação dar “peso às características do corpo humano em relação à dos objetos” (BANES, 1999, 252). O corpo enfatizado por Rainer em seus trabalhos foi aquele não-idealizado e esquecido na arte. Para Rainer, as artes idealizam uma beleza estética, que na realidade exclui o corpo em sua natureza com todos os seus fluidos, tornando sua materialidade física mascarada.

Outro artista que fez parte desta efervescência foi Allan Kaprow, com seu trabalho *A Spring Happening*, onde nascimento e morte se inter cruzavam. Nesta performance, o corpo humano, grotesco, des-construía concepções através da degradação da forma humana para reconstruí-lo despido do convencional e aberto a sua intimidade, não mais privada.

Banes (1999, 256) diz que o corpo grotesco “é um corpo dialético que, sempre em processo de vir-a-ser, abrange estados duais, interiormente – animal e vegetal, nascimento e morte, infância e velhice”. Este pode ser visto como um corpo em trânsito que ao romper fronteiras encontra nas oposições o diálogo necessário à trans-formação. Ainda segundo

⁴⁶ Historicamente, em Nova Iorque, mais especificamente em Greenwich Village, a formação de uma base “multifacetada de uma cultura alternativa que florescia na contracultura do final da década de 1960, semearia os movimentos de arte da década de 1970 e moldaria os debates sobre pós-modernismo na década de 1980” (BANES, 1999, 13).

⁴⁷ Yvonne Rainer nasceu em São Francisco (E.U.A.), em 1934. Cineasta, estudou dança moderna em Nova Iorque e tornou-se coreógrafa de seu próprio trabalho em 1960. Foi uma das fundadoras do Judson Dance Theater em 1962, local de atividades de vanguarda da dança mundial na década de 1960. Ela viu o corpo como o local de origem de uma infinita variedade de movimentos.

Banes (1999, 257), ao “se tornar efervescente, o corpo construído pelas regras da conduta polida é virado de dentro para fora”, na verdade o dentro torna-se o fora enquanto o fora vira dentro. Como no Anel de Moebius, esta transição não define dentro e fora como coisas estanques, mas com uma comunicabilidade e permeabilidade entre eles. Um corpo despido de conceitos pré-estabelecidos encarna seu próprio “ser”, não se enquadrando em concepções de corpo particular, psicológico e fechado.

O início da década de 1960 voltou-se para o corpo físico como a “última verdade” (BANES, 1999, 319). Joseph Charikin, que trabalhava no *Open Theater*, dizia que todos os exercícios deveriam “principiar e retornar ao corpo em movimento”. Além disso, a personagem no palco só pode ser reconhecida por meio do corpo: “tudo do passado de uma pessoa – histórico e evolutivo – está contido no corpo” (BANES, 1999, 319). Este corpo torna-se semelhante a um “material” genético, se mantém e se trans-forma, adaptando-se a cada mudança sem perder sua bagagem.

Nestes trabalhos performáticos iniciados na década de 1960, o interior corporal, até então oculto, se faz presente na exteriorização do corpo em movimento (ou não), derrubando fronteiras limítrofes entre interno e externo, corpo e espaço, eu e outro, visível e invisível. Assim, podemos conectar estes trabalhos performáticos e o Movimento Genuíno, que nasceu entre as décadas de 1950 e 1960. Pallaro (2003, 23) diz que a prática do Movimento Genuíno

... constitui um modo sistemático de deixar fluir livremente a nossa sensibilidade, de manter aberta a escuta para a muito sutil mudança somática, e descobrir assim a forma de consciência intuitiva, ampliada, necessária por permitir a comunicação entre consciente e inconsciente.

Este corpo aberto e à procura de descobertas, ou do que lhe foi camuflado socialmente, é um corpo constantemente efervescente. Um corpo que exalta toda a sua natureza física, humana, e faz desta exaltação seu maior eco, sua total liberação de energia. Para tanto, estabelece-se uma relação dinamicamente relacional entre o interior do corpo humano – em sua organicidade – e sua forma exterior. Contudo, quando se busca o humano em si, aceita-se todas as suas imperfeições bem como seu aspecto grotesco.

O corpo é o local de troca e relação, portanto o estudo a partir do movimento possibilita uma visão integrada de um corpo vivenciado no tempo-espço. Em sua relação consigo e com o outro, integram-se interno e externo, sentimento e forma, transformando-se e relacionado-se mutuamente. O movimento ao acontecer a partir de um impulso corporal, interno e orgânico exterioriza-se na forma corporal sem a preocupação primeira com a estética. O inverso também faz parte desta integração, onde estímulos corporais exteriores dialogam e transformam seu interior.

Esta visão de corpo disseminou-se na contemporaneidade, onde propostas dualistas e limitantes não são mais aceitas, de forma que os indivíduos através de processos cognitivos e motores constroem seu próprio processo. Este se dá, segundo Greiner (2005, 89), na “evolução dos processos perceptivos e cognitivos a partir do relacionamento com o outro, com o mundo e consigo mesmo”, ou seja, interações recíprocas e contínuas.

Estas concepções atuais são coerentes com o trabalho de Laban, bem como com métodos desenvolvidos por seus discípulos, abordados em maior detalhe no capítulo que se segue. Neste serão apresentados os métodos utilizados nesta pesquisa, desenvolvidos por Laban, Bartenieff e Whitehouse.

CAPÍTULO II

INTERRELAÇÕES DINÂMICAS: OS CAMINHOS DA TRANS-FORMAÇÃO

“Agitação emerge do Repouso
Repouso segue Agitação

...

Juntos no espaço, juntos no tempo
Repouso e Agitação”.

(Rudolf von Laban apud Fernandes
2006)

2.1 O CORPO EM TRANS-FORMAÇÃO

No início do século XX, Laban desenvolveu seus estudos preocupando-se com o desenvolvimento do ritmo corporal enquanto próprio do ser humano. Ao entendermos ritmo por distribuição de energia do e no corpo, então o ser humano em si é um fluxo constante de energia que ritmicamente se distribui pelo corpo.

A partir das modificações no fluxo e suas tensões, se estabelecem relações complementares ou opostas, mobilizando a energia corporal, tanto interna quanto externa. Segundo Arruda (1998, 21), a energia relaciona-se com o movimento interno em direção ao externo e do movimento externo em direção ao interno. Sendo assim, fluxo, energia e ritmo estabelecem relações entre si. O princípio da interrelação entre interno e externo, contração e relaxamento é que impulsiona a energia como mobilizadora do fluxo.

Laban direcionou seu trabalho à natureza humana com todos os seus contrastes. Sua ênfase estava no movimento orgânico do corpo em sua relação dinâmica entre agitação e

repouso. Ambos eram vistos por Laban como complementares, uma vez que na ação há o repouso e vice-versa, já que o movimento não está só na forma aparente. Uma pessoa pode estar completamente imóvel (exteriormente), mas estará interiormente mobilizando seu fluxo interno para manter o equilíbrio (Tema Interno/Externo e Mobilidade/Estabilidade em LMA).

Laban criou uma linguagem baseada nestes princípios de movimento do corpo e a partir do corpo no/com o espaço. Esta linguagem, como a própria natureza do corpo e de seu meio de expressão (o movimento), baseia-se na constante transformação a partir da idéia de *continuum*. O corpo em transição encontra-se na fronteira, no *entre* de dois pontos, o que lhe permite mobilidade e, conseqüentemente, mudanças.

A busca do *entre* enquanto processo em transição envolvendo o objetivo desta pesquisa encontra neste mesmo *entre* o processo nas fronteiras permeáveis do corpo em movimento. Este processo se direciona à transição dos pontos que se conectam e re-conectam simultaneamente, como oposições que negam e afirmam suas presenças ausentes, isto é, presenças em constante desaparecimento⁴⁸. Em uma relação continua e recíproca entre dois pólos, este princípio pode ser representado pelo Anel de Moebius, na qual não há oposições ou distinções entre interno/externo, conteúdo/forma, teatro/dança. Nesta relação “dois conceitos, tidos como opostos, de fato, constantemente influenciam e transformam um ao outro, numa dinâmica representada pelo Anel de Moebius” (FERNANDES, 2002, 247).

O Anel de Moebius⁴⁹ é um modelo conceitual representado pela figura oito ou infinito em LMA (*Laban Movement Analysis*), também citada por Laban como *Lemniscate*. Para construí-lo junta-se as extremidades invertidas de uma banda na qual suas faces interna e externa passam a ser transitadas simultaneamente sem distinção. A representação do Anel de Moebius como uma construção topológica criada por August Ferdinand Moebius, um matemático alemão do século XIX, consiste na transformação do espaço tridimensional em uma superfície contínua, revolucionando a concepção tradicional de espaço. O Anel de

⁴⁸ Segundo Fernandes (2006), a força da dança reside exatamente nesta condição de constante perda do movimento. Segundo a autora, a efemeridade da dança não deve ser usada como uma fraqueza, uma justificativa para seu não-registro. Através dos rastros de movimento, energia desenhada no espaço, o corpo re-escreve/re-dança a memória de sua natureza inerentemente transformadora Disponível em: <<http://www.revista.art/site-numero-06/apresentacao.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2006.

⁴⁹ Vide Fernandes, 2002, capítulo I e 2000a, 34 e 35. Também utilizam a representação do Anel de Moebius em seus estudos Peggy Hackney, Irmgard Bartenieff, Rudolf von Laban e Mary Whitehouse.

Moebius é utilizado por autores⁵⁰ contemporâneos segundo Fernandes (2006c, 264) “para transgredir o logocentrismo e o dualismo em todos os níveis”, propondo “uma abordagem baseada em ‘relações’ e ‘conexões’, em vez de simplificações reducionistas (como unidade e dualidade) ou uma multiplicidade fragmentada”.

Para Peggy Hackney, discípula de Bartenieff, estas simplificações ou esta multiplicidade fragmentada, não se relacionam realmente a uma integralidade do todo corporal. Hackney aborda em seus estudos o Anel de Moebius como representação de interação e conectividade, alternativamente àqueles termos equivocados. Estes conceitos serão enfocados em maior detalhe no item 2.5 deste capítulo.

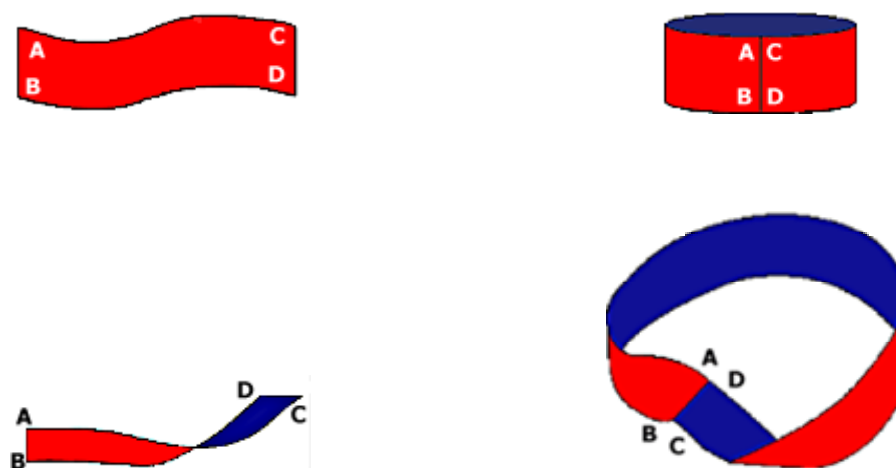


Figura 28: Construção do Anel de Moebius⁵¹

Ao trabalhar com este conceito, o conhecimento de Laban deriva de sua experiência prática e de sua incansável dedicação ao estudo do movimento. Ele não teve apenas a preocupação com a qualidade do movimento, mas com a harmonia que este traria. Seus alunos deveriam ser capazes de expressar através do movimento suas interioridades por meio do “pensar por movimentos”:

⁵⁰ Fernandes cita Jacques Lacan (França), Sylvie Fortin (Canadá), Ivaldo Bertazzo (São Paulo) e Elizabeth Grosz (E.U.A).

⁵¹ Disponível em <www.moebius.com.mx/esp/banda/index.php?id=1>. Acesso em: 05 abr. 2006.

... este tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através de palavras: mas antes aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar (LABAN, 1978, 42).

Para Laban, o domínio do movimento deveria fluir do interior do ser humano enquanto origem de suas ações e movimentos. Laban buscou através dos estudos do movimento a inter-relação entre a teoria e a prática. Ele denominou-se um artista/pesquisador (PRESTON-DUNLOP, 1994, 126), trabalhando com uma visão espiritual e uma curiosidade analítica ao longo de sua vida. Seu princípio de estudo multidisciplinar, que favorece o diálogo entre aparentes oposições, foi a base dinâmica de toda a sua vida.

Para investigar o corpo rompendo fronteiras entre polaridades, é coerente a utilização de um Sistema fundamentado nestes princípios, de paradoxos e contrastes. Por esta razão, a visão de Laban fornece um suporte teórico/prático adequado a esta pesquisa, de modo que, teoria e prática, interno e externo, corpo e mente, dança e teatro, movimento e sentimento estejam em diálogo e troca recíproca.

Apresentaremos a seguir uma abordagem dos estudos de movimento desenvolvidos por Laban – o Sistema Laban – nos períodos de guerra e pós-guerra na Europa, relevantes a esta pesquisa. Estes estudos foram posteriormente detalhados e desenvolvidos por seus discípulos, resultando em três vertentes: a Labanotação (*Labanotation*), os Estudos Coreológicos (*Choreological Studies*) e a Análise Laban de Movimento (*Labananalysis* ou *Laban Movement Analysis - LMA*). Contudo, será enfatizada aqui a Análise Laban de Movimento, recentemente denominada Sistema Laban/Bartenieff, enquanto referencial teórico/prático que estimula a interação entre corpo e mente. Também o método do Movimento Genuíno será uma importante e central ferramenta de des-construção e re-construção do movimento neste processo de interação e conectividade, fazendo parte desta linha de pensamento e enraizada nos princípios de Laban.

2.2 ABORDAGENS DO CORPO EM MOVIMENTO

Laban, ao centralizar seus estudos no movimento humano, que a partir do corpo relaciona-se com o mundo ao redor em constante equilíbrio e desequilíbrio, formulou conceitos e princípios baseados no uso de contrastes e oposições que fizeram-se fundamentais.

A sistematização teórica e prática da arte do movimento tornou “possível o surgimento de uma abordagem objetiva, científica, do estudo do movimento humano a que Laban denominou de Coreologia” (MOTA, 2006, 42). Este termo foi utilizado originalmente por Rudolf von Laban, em 1926, no seu Instituto Coreográfico (*Choreographic Institute*) de Würzburg, na Alemanha, como uma espécie de gramática e síntese da linguagem do movimento, lidando não só com a forma exterior do movimento mas também com seu conteúdo mental e emocional.

Laban buscou leis e princípios desse impulso interior, a maneira como ele se traduz em movimento, como este fluxo assume diferentes qualidades à medida que se desenvolve no espaço e como pode ser utilizada para expressar características arquetípicas de sentimento, pensamento e estruturas comportamentais (BERGHAUS, 1997). Assim, criou seu sistema com base na convicção de que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são unidades inseparáveis.

Para Laban, a linguagem do movimento deveria ser conscientemente dominada. Aqui, podemos já identificar sua inclusão de contrastes. Ao invés de enfatizar a livre expressão de emoções sem nenhuma estruturação, como na interpretação teatral expressionista, a dança expressionista de Laban implicava na simultaneidade entre razão e emoção, consciência e inconsciência e método de expressão livre (BERGHAUS, 1997). Assim, a pesquisa Coreológica referente à ciência da dança foi dividida em três grandes áreas, como formas de estudo sistematizadas:

- *Kinetography Laban*, atualmente *Labanotation* (Labanotação), método de notação simbólica do movimento como um registro exato, desconsiderando os aspectos qualitativos, possibilitando a reprodução do movimento quase que completamente;

- *Choreutics* (Corêutica), hoje referente à Harmonia Espacial, como o estudo da relação do movimento do corpo no e com o espaço. Distingui-se o espaço geral do espaço pessoal, sendo este último o “espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir seu peso” (FERNANDES, 2002, 164) chamado Cinesfera. A Corêutica conecta o corpo em movimento no espaço pessoal com o espaço geral através de complexas leis geométricas de correspondência que proporcionam uma relação dinâmica corpo-espaço e vice-versa;

- *Eukinetics* (Eucinéutica), hoje chamada Expressividade ou Esforço (*Effort*), é um estudo relacionado às variações dinâmicas e ritmos no movimento e suas qualidades expressivas. “Esforço”⁵² (*Effort*) para Laban (1990, 112), surge de impulsos, desejos, intenções, estados de espírito e pressões internas e que se manifesta no movimento do corpo. A Expressividade engloba quatro fatores dinâmicos: fluxo, espaço, peso e tempo, que se organizam em contínua transformação e oscilação entre polaridades.

O termo *Kinetography Laban* foi utilizado por Laban pela primeira vez, de acordo com Partsch-Bergsohn (1994, 29), em 1928 quando ele publicou o *Schrifttanz*. Neste livro, ele descreve o sistema de notação da dança com o nome de “*Kinetographie Laban*”, no qual se empenhou de 1926 a 1928. Este foi o resultado de um trabalho em conjunto com seus colaboradores Albrecht Knust, Ann Hutchinson e Drussia Bereska, no anteriormente mencionado Instituto Coreográfico (*Choreographic Institute*), inaugurado em 1926, na cidade de Würzburg na Alemanha, transferido dois meses depois para Berlin. A *Kinetography Laban* também fez parte do currículo da *Folkwang Schule*⁵³ em Essen, Alemanha, no início de 1949, dirigido pelo coreógrafo e dançarino, discípulo de Laban, Kurt Jooss.

⁵² O Esforço em LMA é denominado Expressividade (uma das quatro Categorias em LMA), que será abordada ainda neste capítulo.

⁵³ A *Folkwang Schule* foi fundada em 1928 como uma escola para interpretação, tendo Kurt Jooss, discípulo de Laban, como chefe de departamento de dança em 1929. Jooss montou uma companhia de dança, a *Folkwang-Tanzbühne*, a qual apresentou seus trabalhos. Em 1938, Jooss foi para a Inglaterra. Ao retornar para a Alemanha em 1949, retomou seu cargo de diretor e chefe de departamento da escola de dança até 1968. A *Folkwang Schule* tentou implementar os ideais de Laban, expresso em seu *slogan* “Dança, Tom, Palavra”. O objetivo central do programa de dança da escola foi a criação de um local onde a dança fosse compreendida e ensinada como uma disciplina de arte. Jooss enfatizou as instruções artísticas e o trabalho do departamento de dança baseado na vivacidade do trabalho de Rudolf von Laban e seus princípios coreográficos espaciais. O programa de estudos da *Folkwang Schule* incluiu uma forma modificada de treinamento clássico como um suplemento à técnica moderna. A instrução da técnica moderna foi melhorada pela análise e prática de dinâmicas expressivas (*eukinetics*) e a teoria e prática de formas em relação ao espaço (*choreutics*). O currículo de dança ofereceu

Ao longo dos anos, o sistema de notação *Kinetography* foi revisado e esclarecido, e hoje, sob o nome de *Labanotation* (Labanotação), serve como um instrumento objetivo de registro do movimento coreográfico, que pode ser reproduzido quase que completamente. Dessa forma, os aspectos qualitativos são deixados para interpretação do bailarino ou do diretor, assim como a notação da música serve para preservar a música. A *Labanotation* foi desenvolvida pelo *Dance Notation Bureau* – Nova Iorque e Ohio, fundado em 1940 por Ann Hutchinson Guest, Helen Priest Rogers, Eve Gentry e Janey Price.

Hoje, os Estudos Coreológicos (*Choreological Studies*) “voltados para o estudo acadêmico da dança enquanto manifestação artística de uma prática teatral” (MOTA, 2006, 48) pertencem a uma vertente dos princípios desenvolvidos por Laban, sendo atualmente desenvolvidos pelo *Laban Centre of London*⁵⁴, onde são mantidos os termos *Eukinetics* e *Choreutics*. Este termo – Estudos Coreológicos – tem seu marco em 1987, por Valerie Preston-Dunlop que foi aluna de Laban, como forma de ampliar a abordagem dos estudos atuais que envolvem, além dos estudos de Laban, as “novas tecnologias” permitindo a “realização de uma abordagem mais científica no estudo e na prática do movimento e da dança”(MOTA, 2006, 49).

Laban manteve seu enfoque nos criadores, performers e espectadores que se envolveram em um processo de troca entre si. A análise, o registro e a comunicação de dados teóricos e práticos nos estudos de Laban não são apenas quantitativos, mas também qualitativos.

Diferente dos Estudos Coreológicos, a abordagem do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (LIMS) inclui os aspectos do trabalho de Warren Lamb (*Shape*) e os *Bartenieff Fundamentals* de Irmgard Bartenieff. Warren Lamb foi aluno de Laban no *Art Movement Studio*, em Manchester, Inglaterra. Ele incorporou aos seus estudos a Corêutica estabelecendo a relação entre *Effort/Shape*.

improvisação e composição, *Kinetography/Labanotation*, música, anatomia e história da dança. Entre os estudantes da *Folkwang Schule* podemos destacar, Pina Bausch e Susanne Linke. Vide Partsch-Bergsohn, 1994.

⁵⁴ Em 1948, Laban criou o *Art of Movement Studio*, em Manchester, que em 1953 mudou-se para Addlestone, em Surrey. No ano de 1975, o *Art of Movement Studio* é rebatizado como *Laban Centre for Movement and Dance* em Londres. Disponível em <www.laban.org/lablan/history.phtml>. Acesso em 07 nov. 2006.

O *Effort/Shape* utiliza como método de análise do movimento (DAVIS, 1979, 161-62):

- A proporção entre gesto e postura – como forma de avaliar o envolvimento de uma pessoa em determinada situação. O movimento pode ser por gestos, utilizando-se apenas uma parte do corpo, ou por postura, que provoca uma irradiação pelo corpo todo e como consequência uma mudança na distribuição do peso.
- Atitudes Corporais – reflete atitudes e orientações persistentes em cada pessoa, a forma como se relaciona com os outros.
- Fluxo de Esforço – refere-se a variações de fluxo de movimento entre a tensão e o relaxamento, entre o controle e o descontrole.
- O Fluxo Formal e a Figura – referente ao modo como o corpo ocupa o espaço, em suas três dimensões (vertical, sagital, horizontal).

O *Effort/Shape* foi transformado em um Sistema e, posteriormente, expandiu-se, incluindo *Body* (Corpo) e *Space* (Espaço). A relação entre estas quatro categorias culminaram com a criação do Sistema Laban/Bartenieff envolvendo os estudos de Irmgard Bartenieff e relacionando-se com os estudos de Bonnie Bainbridge Cohen e da Dra. Judith Kestenberg.

A Labanálise ou Análise Laban de Movimento, conhecida internacionalmente por *Labananalysis* ou LMA - *Laban Movement Analysis*, atualmente Análise Laban/Bartenieff de Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Analysis*), é denominada no Brasil como Sistema Laban/Bartenieff e desenvolvido pelo *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (LIMS) em Nova Iorque.

O LIMS foi criado formalmente em 1978 por Irmgard Bartenieff com o objetivo de desenvolver o trabalho de Laban e estendê-lo através de seus métodos e aplicações. É conhecido mundialmente como um dos centros mais importantes para o desenvolvimento e estudo dos princípios de análise do movimento formulado por Laban e, mais tarde,

desenvolvido por sua estudante e colega Irmgard Bartenieff. A LMA, juntamente com os Fundamentos Corporais Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals*), são ferramentas metodológicas de criação artística que partem do corpo. Por este motivo, ambos foram associados formando um único sistema, o *Laban/Bartenieff Movement Analysis*.



Figura 29: Aula ministrada por Irmgard Bartenieff (segunda da direita para a esquerda) em 1952⁵⁵

O Sistema Laban/Bartenieff fundamenta-se no registro e observação qualitativa do elemento de maior enfoque de cada movimento, sendo utilizado como “forma de descrição e registro de danças e movimento cotidiano, método de diagnóstico e tratamento em dança-terapia, método didático em dança-terapia, e técnica corporal e coreográfica” (FERNANDES, 1999, 77).

Através da LMA, a composição pode ser relida com liberdade por cada ator-dançarino, desde que mantendo a característica principal de cada movimento. Por exemplo, ao dar um

⁵⁵ Figura disponível em: <www.limsonline.org/history.html>. Acesso em: 10 ago. 2006.

passo, este pode adquirir diferentes qualidades, como rápido ou lento. Digamos que, neste caso, o enfoque do movimento está na qualidade lenta, cada ator-dançarino poderá executar este passo da maneira que achar melhor, desde que seja reproduzido lentamente ou mesmo poderá realizar qualquer ação, desde que seja lenta. Pode haver mais de um elemento envolvido no movimento, aumentando assim seu grau de complexidade. Por exemplo, pode-se especificar a iniciação do movimento (dar o passo iniciando o movimento com o pé, em iniciação periférica ou iniciando no centro de peso, em iniciação central) ou a direção (dar um passo à frente, à esquerda etc.). Este método proporciona autonomia ao ator-dançarino, já que este é o performer, quem registra e cria cada movimento. Portanto, não há dissociação entre corpo e mente, teoria e prática.

Este Sistema “concede uma linguagem paradoxal e dinâmica, na qual dança e movimento constantemente exploram e redefinem sua própria forma de linguagem” (FERNANDES 1999, 77). Principalmente Irmgard Bartenieff, estudiosa da *Labanotation*, desenvolveu uma abordagem para o corpo chamada Princípios de Movimento e Fundamentos Corporais Bartenieff. Estes Princípios e Fundamentos fazem parte do Sistema Laban/Bartenieff e pertencem à categoria Corpo. Da mesma maneira, Warren Lamb, também discípulo de Laban, teve seu estudo incorporado ao Sistema, mais especificamente a categoria Forma. Formaram-se assim as quatro Categorias representadas no diagrama a seguir.

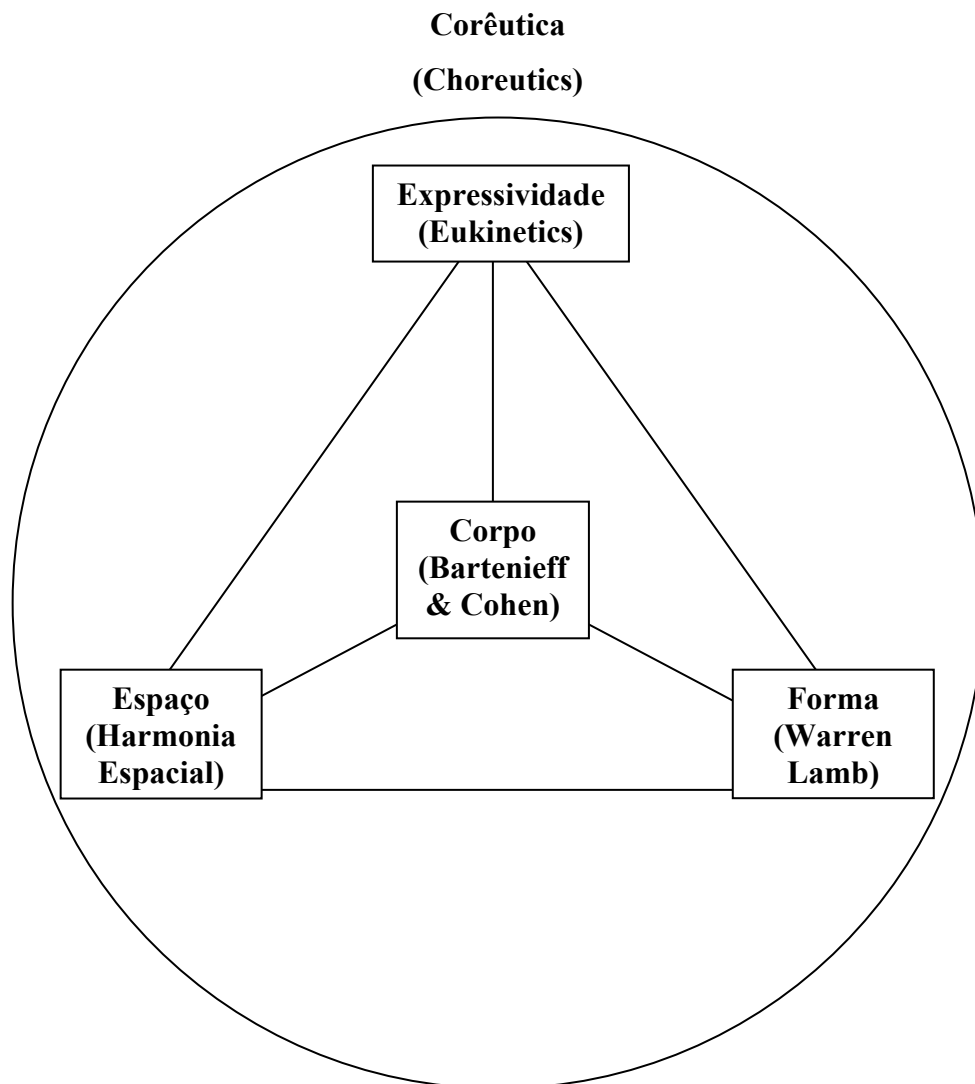


Figura 30: Diagrama de representação das quatro categorias de movimento da LMA ou Sistema Laban/Bartenieff

A organização do diagrama acima no formato de um tetraedro indica que as categorias apresentam igual significância em relação dinâmica, estando sempre presentes em todo movimento. Além disso, faz referência também à Harmonia Espacial de Laban, que utiliza poliedros regulares como o tetraedro.

Como indicado na figura acima, à Corêutica refere-se a integração das quatro categorias em LMA Corpo-Expressividade-Forma-Espaço, e estas em conexão. A partir desta integração entre as categorias, Laban constituiu “Escalas padronizadas nas dimensões, nos

planos e nas diagonais, para o desenvolvimento do movimento corporal abrangendo o máximo de suas possibilidades” (FERNANDES, 2002, 224). As dimensões corporais, conectadas pelo corpo em movimento, expandem-se no espaço em um processo de *continuum*, irradiando do interno para o externo, reciprocamente alternando a projeção entre fora e dentro. Esta relação pode ser visualizada na projeção do Icosaedro estrelado, que nada mais é do que a projeção de sua construção (formada por vinte triângulos equiláteros) no espaço, como é representado na figura abaixo do Icosaedro dentro do Dodecaedro dentro do Icosaedro etc., expandindo para dentro e para fora *ad infinitum*.

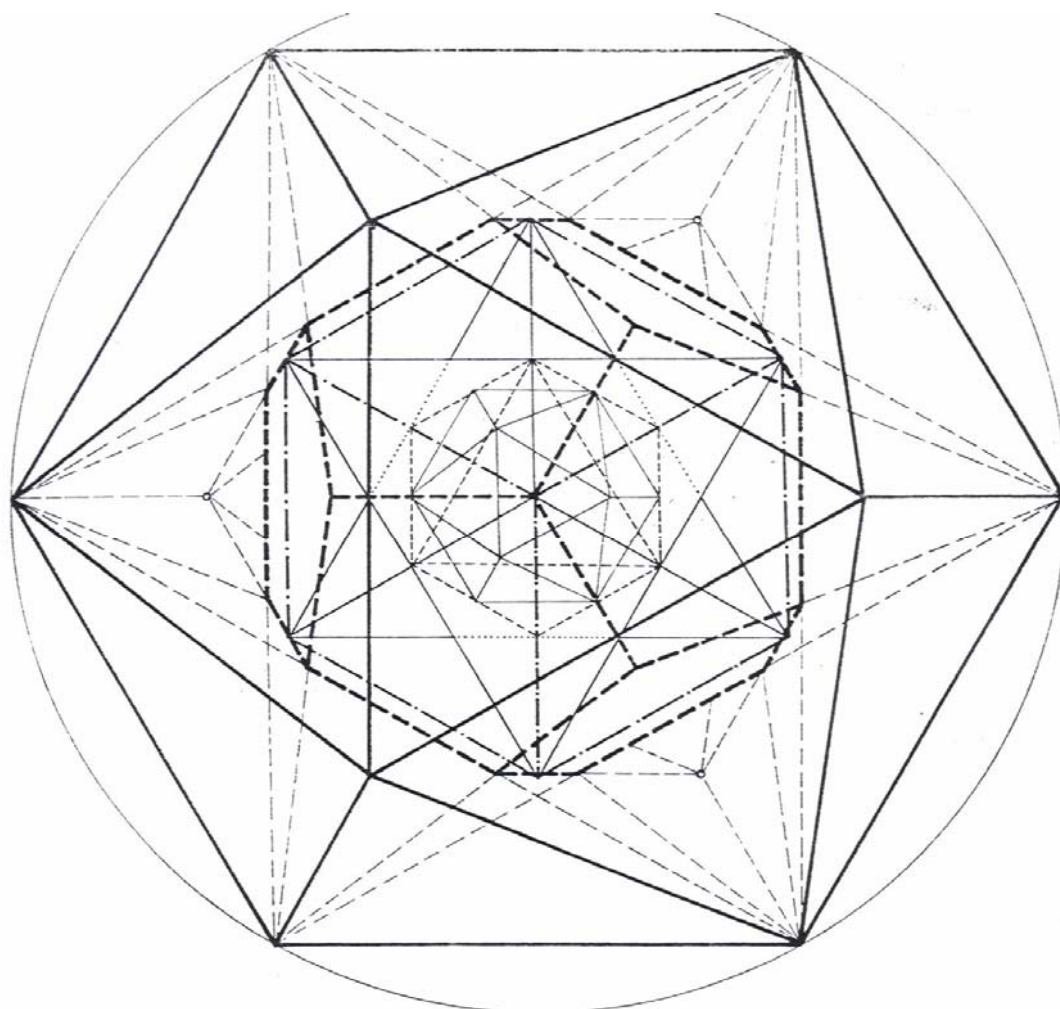


Figura 31: Icosaedro Estrelado⁵⁶

⁵⁶ Figura extraída do livro de LAWLOR, 1982.

2.3 AS CATEGORIAS EM MOVIMENTO DO SISTEMA LABAN/BARTENIEFF

Como já foi exposto anteriormente, o Sistema Laban/Bartenieff é formado pelas quatro categorias: Corpo, Expressividade, Forma e Espaço, permitindo “uma análise, performance, observação e registro – descrição e notação – do movimento humano” (FERNANDES, 2002, 30), interrelacionando corpo, mente e emoções. Em LMA, a observação do movimento para sua descrição se dá pela identificação de um elemento que se destaca como o mais importante em uma coreografia, um jogo, uma partitura teatral ou qualquer outra atividade em que o corpo esteja em movimento. Em seguida, é necessário identificar este elemento dentro das quatro categorias e assim verificar como os demais elementos relacionam-se com este “elemento-eixo”.

Contudo, a divisão do Sistema em quatro categorias constitui-se apenas em um procedimento metodológico, pois, segundo Fernandes (2002, 32), “as quatro categorias estão sempre presentes em todo movimento, porém com diferentes graus de importância ou destaque”.

2.3.1 Categoria Corpo

Esta primeira categoria do Sistema Laban/Bartenieff é proveniente dos estudos de Irmgard Bartenieff e suas alunas Bonnie Bainbridge Cohen e Peggy Hackney. Consiste na abordagem do corpo em movimento partindo do princípio de desenvolvimento neurocinesiológico, da visão de corpo total (como na Educação Somática), estabelecendo conexões corporais, além de considerar a respiração como suporte para o movimento e trabalhar o corpo em sua natureza tridimensional.

Na categoria Corpo (o que se move) estão incluídos os Princípios de Movimento, os Fundamentos Corporais Bartenieff, Imersão Gesto Postura e as Ações Corporais. Nesta pesquisa utilizaram-se os Princípios de Movimento e os Fundamentos Corporais Bartenieff como práticas na preparação, no processo e na criação artística.

O objetivo foi trabalhar as conexões corporais entre o interno e o externo corporal. Por isso a utilização dos exercícios de Bartenieff que proporcionam consciência corporal e a conseqüente interação do ser humano como um todo e com o espaço dinâmico. Os Fundamentos e os Princípios de Bartenieff foram utilizados como um método para preparação corporal nesta pesquisa. Durante um ano de prática, os exercícios Bartenieff encaminharam o trabalho para a fase de improvisação na qual se utilizou o Movimento Genuíno. Na fase de criação, o trabalho com os Fundamentos e Princípios e com o Movimento Genuíno caminharam juntos; os primeiros no aquecimento e o segundo na parte da improvisação.

Há uma estreita ligação entre a prática de Bartenieff (Fundamentos e Princípios) e a de Whitehouse (Movimento Genuíno). Ambas procuram estabelecer uma relação dinâmica do corpo com seu interior e seu exterior. No Movimento Genuíno, manter os olhos fechados é um fator de grande importância no processo de percepção e interiorização. Ao passo que nos Fundamentos e Princípios, a respiração e a utilização de sons durante o movimento ou mesmo em repouso (dinâmico) possibilitam despertar todo um processo interno que mobiliza o movimento no espaço dinâmico, além dos benefícios destes exercícios na execução do movimento.

A utilização da respiração facilita e sustenta movimentos como levantar, sentar e andar. Apresenta-se essencial na percepção corporal a imagem do ar que, através da respiração, expande-se pelo corpo e possibilita a consciência de suas partes que passam a se conectar. Por exemplo, em um dos exercícios deita-se no chão em decúbito dorsal na posição em “X” e com respiração abdominal imagina-se uma linha imaginária que conecta o braço direito à perna esquerda (conexão corporal contralateral) através de Conexões Ósseas, que são linhas imaginárias as quais fazem a conexão entre diferentes áreas do corpo (mão, escápula, cóccix, calcanhar).

Bartenieff buscou na divisão do corpo (membro inferior, membro superior) o canal de conexão entre forças “opostas”, mas relacionadas em harmonia. Esta divisão tem relação com o desenvolvimento humano. Por exemplo, o bebê recém-nascido apresenta ênfase na respiração abdominal e aos pouco vai adquirindo mobilidade da coluna e membros (braços e pernas) até adquirir a postura bípede. Então, estas duas partes conectadas (conexão do tronco que ativa e sustenta os movimentos dos membros e da cabeça) e trabalhadas de forma profunda relacionam-se através da organização integral entre corpo e mente e não enquanto

ações isoladas. A interação entre parte superior e parte inferior nos estudos de Bartenieff relaciona-se ao *Grounding* – enquanto habilidade de usar o chão como base de suporte; ao estado de prontidão para o movimento – como habilidade de estar alerta e presente com mínima tensão; e a utilização do espaço – espaço físico/social e pessoal, como um ambiente de colaboração, ativo e vital (WOODRUFF, 1999, 35).

Pode-se dizer que a partir destes exercícios são estabelecidas conexões entre o interno (respiração, voz, líquidos corporais, órgãos e pontos ósseos) e o externo corporal (espaço). É relevante destacar que a evolução dos exercícios acontece a partir do desenvolvimento do próprio ser humano, ontogenético e filogenético. Também as qualidades expressivas (que serão vistas na próxima Categoria) estão presentes nos exercícios da Categoria Corpo, facilitando a execução do movimento, controle de energia e suas habilidades expressivas. A Categoria Corpo engloba também a Categoria Espaço através da Intenção Espacial. Assim, também no Movimento Genuíno é possível experienciar todas estas categorias. Sendo assim, relacionar estas práticas facilita e contribui para a conexão com o interno do dançarino no Movimento Genuíno.

Os Princípios de Movimento de Bartenieff⁵⁷ estão baseados em dez princípios básicos: A Respiração e as Correntes de Movimento, O Suporte Muscular Interno, A Dinâmica Corporal, As Organizações Corporais e os Padrões Neurológicos Básicos (BNP), As Conexões Ósseas, A Transferência de Peso para a Locomoção, A Iniciação e o Seqüenciamento de Movimentos, A Rotação Gradual, A Expressividade para a Conexão Corporal, A Intenção Espacial.

Os Fundamentos Corporais Bartenieff⁵⁸ - FCB (*Bartenieff Fundamentals™*, BF) consistem na criação e desenvolvimento de conexões no corpo a partir dos Princípios de Movimento de Bartenieff, propiciando a eficiência do movimento consciente e voluntário, com intencionalidade, relacionando conexões internas e expressão externa. Os FCB constituem-se de uma série de exercícios, divididos em Exercícios Preparatórios, Seis Exercícios Básicos e Variações.

⁵⁷ Para discussão detalhada destes Princípios, vide Fernandes (2002,39-58). Os Padrões Neurológicos Básicos (BNP) serão detalhados no final do item 2.5, ainda neste capítulo.

⁵⁸ Para discussão detalhada destes Fundamentos, vide Fernandes (2002,58-94).

Durante a prática desta pesquisa, os exercícios de Bartenieff foram realizados no aquecimento para o Movimento Genuíno, como via de consciência, conexão corporal (que será explicado através da prática no capítulo III) e preparação para o processo. Isso se fez necessário devido a mobilização interna solicitada nas sessões de Movimento Genuíno. Após a vivência dos exercícios de Bartenieff, o interno e o externo corporal estão ativados para se relacionarem e transitarem entre si.

A Imersão Gesto/Postura consiste na relação dinâmica entre o gesto e a postura em um único movimento, no qual os dois são enfatizados. Segundo Fernandes (2002, 96), o gesto consiste de pequenos movimentos realizados com as extremidades do corpo ou face, já a postura consiste em movimentos que envolvem todo o corpo. Considerando que no corpo em movimento uma ação leva a outra ação, origina-se assim uma seqüência de ações. A conexão desta seqüência de ações gera a imersão do gesto e da postura no movimento. Em relação ao gesto e a postura, de acordo com Mota (2006, 69), a postura é algo que se tem e o gesto é algo que se faz, mas o que se tem depende do que se faz, então, o gesto depende da postura que pode ser modificada ao longo da vida.

Na experimentação *Hibridus Corpus*, a Imersão Gesto/Postura foi utilizada quando fiz a máscara (com o rosto explorando os pontos do Cubo). Houve relação entre os gestos das mãos e face e a postura. Estes movimentos conectados aconteceram simultaneamente, com ênfase na relação entre as extremidades e o corpo todo.

2.3.2 Categoria Expressividade

Referente a como nos movemos, esta categoria enfatiza as qualidades dinâmicas do movimento que estão presentes na dança, na música, pintura, escultura, no cotidiano e em qualquer situação que envolva o movimento. O termo Expressividade vem do inglês *Effort* (Esforço) que, por sua vez, origina-se do termo alemão *Antrieb*, utilizado por Laban para definir propulsão, ímpeto, impulso para o movimento (FERNANDES, 2002, 102). Esta categoria refere-se à teoria e prática dos estudos desenvolvidos por Laban, nos quais as qualidades dinâmicas corporais expressam a atitude interna do indivíduo envolvendo quatro fatores de movimento: fluxo, espaço, peso e tempo. Esta ordem em que se apresentam os

fatores corresponde ao seu desenvolvimento na infância. Eles estão presentes em qualquer movimento e em constante variação expressiva, mudança de qualidades e suas combinações.

Os fatores são escritos em letra minúscula para diferenciá-los das categorias. Por exemplo, Espaço em maiúscula refere-se à categoria, enquanto espaço em minúscula diz respeito ao fator expressivo. As qualidades de movimento oscilam dinamicamente entre duas polaridades. Sendo assim, o fator fluxo poderá variar entre livre e contido, o fator espaço entre direto e indireto, o fator peso entre leve e forte, o fator tempo entre acelerado e desacelerado. Todos eles são distribuídos em: polaridade Condensada (*Condensing*) com fluxo contido, espaço direto, peso forte e tempo acelerado; e a polaridade Entregue (*Indulging*) com fluxo livre, espaço indireto, peso leve e tempo desacelerado. Assim, podemos concluir que as qualidades de movimento transitam pelo modelo conceitual do Anel de Moebius, no qual dois pólos aparentemente opostos se conectam e dialogam entre si, em gradações dinâmicas.

Estes fatores podem ser representados pelo seguinte Diagrama das Variações de Expressividade:

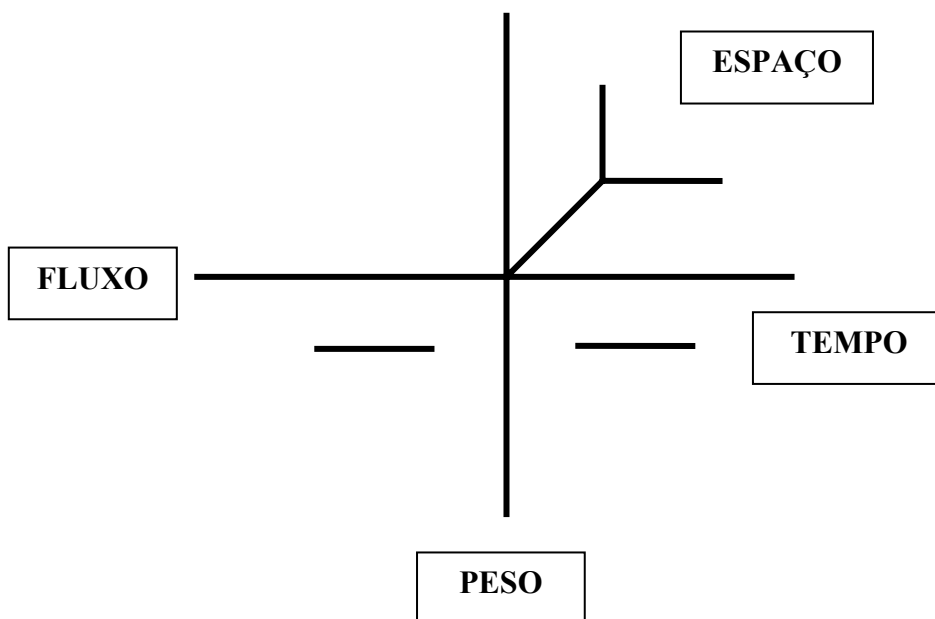


Figura 32: Diagrama das Variações de Expressividade

O **fator fluxo** refere-se à tensão muscular utilizada para que o movimento possa fluir (fluxo livre/polaridade Entregue) ou para restringi-lo (fluxo controlado/polaridade Condensada), relacionando-se com o “como” do movimento, sentimento, emoção e fluidez. A fluidez do movimento é concedida pelos líquidos corporais – sangue, linfa e demais líquidos – e os órgãos – pulmão, coração, intestinos etc.

O **fator espaço** faz referência à atenção do indivíduo com relação ao ambiente a seu redor quando se move. Este fator relaciona-se com o “onde” do movimento. Sendo que esta atenção pode ser direcionada a um foco direto, ou seja, canalizado a um único ponto ou direcionada para diversos pontos ao mesmo tempo e movendo-se simultaneamente por todos estes focos, o que neste caso caracteriza o foco indireto ou multifoco.

O **fator peso** está relacionado ao “o quê” do movimento, à sensação, à intenção em sua realização e é referente a mudanças de força utilizada pelo corpo ao realizar um determinado movimento, como por exemplo, o empurrar, puxar ou carregar objetos. O fator peso apresenta as variações de forte e leve.

O **fator tempo** apresenta as variações de acelerado, cada vez mais rápido e desacelerado, cada vez mais lento. A variação da velocidade neste fator oscila entre mais rápido ou mais devagar. Sua relação está no “quando” do movimento, intuição e decisão ao executá-lo.

Os fatores expressivos descritos acima podem ser combinados em dois ou três. Os **Estados Expressivos** (*States*) constituem-se da combinação de dois fatores, com quatro variações possíveis.

- Estado Rítmico ou Próximo – peso e tempo.
- Estado Onírico – peso e fluxo.
- Estado Estável – peso e espaço.
- Estado Remoto – fluxo e espaço.
- Estado Móvel – fluxo e tempo.
- Estado Alerta – tempo e espaço.

Nos **Impulsos Expressivos** (*Drives*) são realizadas combinações de três fatores, incluindo o fator fluxo, com oito variações a partir de suas combinações. São eles:

- Impulso Apaixonado – fatores peso (sensação), tempo (urgência ou entrega) e fluxo (sentimento).
- Impulso Mágico – fatores peso (sensação), fluxo (sentimento) e espaço (atenção).
- Impulso Visual – fatores tempo (decisão), fluxo (sentimento) e espaço (atenção).

As **Ações Básicas de Expressividade** (*Basics Effort Actions*) incluem a combinação de três fatores, a saber, espaço, peso e tempo excluindo-se o fator fluxo. A ausência do fator fluxo (qualidade emocional) atribui às ações um caráter funcional. As ações básicas são oito:

- Flutuar – indireto, leve, desacelerado;
- Socar – direto, forte, acelerado;
- Deslizar – direto, leve, desacelerado;
- Açoitar – indireto, forte, acelerado;
- Pontuar – direto, leve, acelerado;
- Torcer – indireto, forte, desacelerado;
- Espanar – indireto, leve, acelerado;
- Pressionar – direto, forte, desacelerado.

No início da experimentação *Hibridus Corpus*, eu realizo movimentos que acontecem a partir do tronco, sendo o ombro o indicador dos pontos explorados no espaço. Estes pontos indicam especificamente as diagonais do Cubo: utilizo quatro diagonais – alto-direita-frente, alto-esquerda-frente, alto-esquerda-atrás, alto-direita-atrás –, todas no plano alto. As qualidades expressivas exploradas foram deslizar e pontuar.

Além das combinações acima citadas, os quatro fatores expressivos associam-se a organizações quaternárias instituídas por Carl Gustav Jung e elementos da natureza, além das categorias da própria LMA, conforme a tabela a seguir: