

Fator Expressivo	Fluxo	Espaço	Peso	Tempo
Faculdade (C, G. Jung)	Sentimento	Pensamento	Sensação	Intuição
Elementos	Água	Ar	Terra	Fogo

Tabela 1: Correspondência entre os Fatores Expressivos (LMA) e as Faculdades (Jung)

Segundo Fernandes (2002, 137), a combinação das qualidades expressivas estão organizadas em seqüências de ênfases rítmicas, flutuando entre execução e recuperação das tensões do corpo em movimento. A distribuição da qualidade expressiva na frase do movimento (seqüência de variações dos fatores expressivos), denominado Fraseado Expressivo, possibilita a observação da mudança rítmica do movimento. Portanto, ritmo nada mais é do que transições entre polaridades. Para Laban, o ritmo baseava-se em polaridades tais como esforço e recuperação, assim como acordar/dormir, trabalho/repouso, condensação de tensão/dissipação de tensão. As mudanças no movimento produzem padrões rítmicos de tensões e fraseados que podem ser experienciados nas escalas espaciais (que será abordada, no item 2.3.4, na Categoria Espaço).

2.3.3 Categoria Forma

Esta categoria refere-se a “com que nos movemos”. Warren Lamb, um dos colaboradores de Laban, desenvolveu a categoria *Shape* (Forma) “que envolve toda uma gama de relações do corpo consigo mesmo e com o meio, adaptando o volume interno ao externo” (FERNANDES, 2006a, 195). Estas mudanças são diferenciadas em três tipos:

- Forma Fluída (*Shape Flow*)
- Forma Direcional: Linear ou Arcada
- Forma Tridimensional: Esculpindo

A **Forma Fluída** consiste na relação do corpo consigo mesmo, proporcionando uma conexão interna pela respiração, voz, órgãos e líquidos corporais. O corpo submerso em si

cria conexões com seu volume interno. A Forma Fluída é facilmente observável na natureza e, por consequência, no corpo humano, pela percepção dos órgãos e fluidos corporais.

Bonnie Bainbridge Cohen, discípula de Bartenieff, trabalha com esta abordagem do corpo que surge de impulsos corporais internos denominado Centramento Corpo-Mente, (*Body-Mind Centering - BMC*) desenvolvendo, assim, seu trabalho criativo partindo destes princípios. Também o método do Movimento Genuíno se utiliza deste caminho como processo criativo para a escuta do corpo enfatizando seu conteúdo interno para relacionar-se externamente no espaço como fundamental para estabelecer conexões, neste caso interno/externo. Assim, o ritmo corporal interno passa a ser percebido enquanto sistema relacional da fluência orgânica. No trabalho com a Forma Fluída podemos observar, que aos poucos, durante o processo, o ator-dançarino passa, através da respiração, a visualizar mentalmente a região do órgão que o conduz no movimento, e desta forma criar movimentos e sons a partir deste processo simultaneamente físico e mental.

A **Forma Direcional** ocorre quando a relação com o meio ambiente se dá por meio de movimentos predominantemente lineares ou “bidimensionais”. As ações corporais provenientes desta forma de movimento são lineares, como a flexão e a extensão, a abdução e a adução (sem rotação).

A **Forma Tridimensional** está relacionada ao volume do corpo adaptando-se ao espaço. Nesta Forma procura-se interagir continuamente com objetos ou pessoas, de forma a criar uma sinuosidade espiral.

2.3.4 Categoria Espaço

A categoria Espaço, também denominada Harmonia Espacial, associa-se ao “onde nos movemos”. Ela envolve os seguintes conceitos: A Harmonia Espacial, A Cinesfera, O Alcance do Movimento, O Padrão Axial, As Formas Cristalinas, O Percurso Espacial e A Tensão Espacial.

Laban estudou o comportamento cotidiano das pessoas até chegar a um princípio espacial do movimento de formas espaciais instáveis. Ele tinha como base o octaedro com

suas três dimensões e seis direções opostas: vertical (cima/baixo), sagital (frente/trás) e horizontal (direita/esquerda), emergindo do centro do corpo, localizado no centro da pélvis (abaixo do umbigo, entre o abdômen e o sacro). Estas direções são passagens através do espaço, criando *trace forms* ou formas melódicas na Cinesfera, definida como o “espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir seu peso” (FERNANDES, 2002, 164).

A Categoria Espaço esteve presente na experimentação *Hibridus Corpus*. No início da experimentação utilizo os pontos do Cubo no espaço. O espaço foi utilizado para expandir os movimentos criados nas sessões de Movimento Genuíno, compensando assim a extrema ênfase interna e promovendo a conexão com o espaço externo a partir do interno.

Por fim, as quatro Categorias do Sistema Laban/ Bartenieff estiveram presentes no processo das sessões de Movimento Genuíno e na experimentação. Nos exercícios de Bartenieff, as quatro categorias são ativadas, no entanto, em alguns momentos, uma mais que a outra. As quatro categorias fazem a relação do corpo com o interno e o externo, assim como o objetivo desta pesquisa. Nesta a ponte entre estas vias (interno e externo) ultrapassando fronteiras está constantemente presente.



Figura 33: O Corpo e o Espaço Dinâmico⁵⁹

⁵⁹ Disponível em: <http://imsmove.addr.com/images/certificate/Labancrystal150_inv.jpg>. Acesso em: 26 jun. 2006

2.3.5 Temas em LMA

O Sistema Laban, ao buscar como base de suas teorias a idéia de *continuum*, diluiu quaisquer tipos de dicotomias, transformando-as em movimento constante. Quatro Temas envolvem a LMA: Interno/Externo, Esforço/Recuperação, Função/Expressão, Mobilidade/Estabilidade. Neste trabalho, a ênfase será o Tema Interno/Externo que

...refere-se à dinâmica relação entre o universo interno do indivíduo (Corpo, sensações, imagens, experiências, etc.) e o externo (Espaço, meio ambiente, outras pessoas, objetos, acontecimentos sociopolíticos, etc.), em recíproca influência, alteração e redefinição (FERNANDES 2002, 247).

O ser humano está em constante relação de reciprocidade entre o interno e o externo corporal, que pode ser observado primeiramente em sua respiração – nos movimentos de inspiração e expiração –, além de sua dinâmica relação com o espaço ao seu redor. O corpo transforma e é transformado por suas relações que acontecem interna e externamente no espaço dinâmico. No caso do Movimento Genuíno, os impulsos internos do corpo são mobilizados e expandidos para seu exterior, criando assim movimentos no e com o Espaço. A prática desta pesquisa fundamenta-se na relação e transição entre o interno e o externo, sendo este o objetivo do presente estudo.



Figura 34: Corpo em Relação Dinâmica com e no Espaço no Anel de Moebius⁶⁰

⁶⁰ Figura extraída do Livro de Laban (1984, 55).

O Tema Esforço/Recuperação, segundo Fernandes (2002, 248), “refere-se ao processo ou tendência natural de recuperar-se de alguma atividade através de qualidades complementares ou diferentes, estabelecendo um ritmo de equilíbrio no corpo”. Por exemplo, ao longo do processo de Movimento Genuíno, várias vezes durante algumas sessões, movimentos desacelerados eram seguidos de movimentos acelerados. Pode-se dizer que esta foi uma maneira de compensação entre ações corporais. Em meu corpo essa sensação de mudança de velocidade nos movimentos fez com que, em sua transição, eu sentisse mais intensamente meu fluxo corporal. Pude experimentar as flutuações de fluxo nas transições e nas diferenças de qualidades de movimento (tempo).

O Tema Função/Expressão esteve presente a todo o instante na prática desta pesquisa, tanto durante o aquecimento quanto durante as sessões e a experimentação. A Função (Corrente de Movimento em conjunção com Conexões Ósseas) e a Expressão (movimento com qualidades expressivas) relacionaram-se dinamicamente. Durante a realização dos exercícios de Bartenieff, a Função esteve presente através da mobilização e ativação da respiração, músculos internos, órgãos e líquidos corporais. Esta função facilitou a Expressão em exercícios a partir de impulsos, acelerados ou desacelerados, com fluxo livre ou controlado, leve ou forte. Esta Expressão, por sua vez, reforçou a Função. Cada participante do processo utilizou suas qualidades expressivas (Expressão) na execução do movimento, a fim de promover a conexão das diferentes partes do corpo (Função). Na experimentação *Hibridus Corpus*, as mudanças de movimento (planos no espaço), suas qualidades expressivas e relação com o objeto cênico (poliamida) acontecem pela conexão das diferentes partes do corpo (Função) e sua ação em cena (Expressão).

A Mobilidade e a Estabilidade estão presentes no processo criativo desta pesquisa. Neste Tema, pode-se dizer que quanto mais Mobilidade mais o corpo em movimento torna-se estável. Nos exercícios de Bartenieff, busca-se através da Mobilidade articular a Estabilidade do movimento e vice-versa. Por exemplo, na Organização Corporal (Homóloga, Homolateral e Contralateral) uma parte ou lado do corpo é estabilizada para facilitar a mobilidade da outra. As Conexões Ósseas proporcionam a conexão entre partes do corpo; isto concede suporte (Estabilidade) e facilita o movimento do corpo no espaço (Mobilidade).

Na experimentação *Hibridus Corpus*, realizei movimentos com a poliamida (objeto cênico utilizado na experimentação) passando pelos pontos do Icosaedro (planos vertical,

sagital e horizontal). Este movimento manteve meu corpo em constante mobilidade e transição pelos planos. Contudo, quanto mais Mobilidade mais eu adquiria Estabilidade do meu corpo no espaço. Isto porque a Rotação Gradual, exigida para dançar no Icosaedro, aumenta o *grounding*, ou seja, ao mobilizar as articulações de rotação, especialmente a coxo-umeral (interno) com movimento no Espaço (externo), estabilizo-me, enraízo-me tridimensionalmente (Mobilidade/Estabilidade).

Assim, o Tema Interno/Externo está integrado ao Tema Mobilidade/Estabilidade. De fato, o Tema Interno/Externo está presente em todos os outros três Temas em LMA. Em todos eles o corpo estabelece relações entre seu interior, através dos Princípios e Fundamentos de Bartenieff e seu exterior através da relação com o espaço dinâmico e vice-versa. O enfoque desta pesquisa está no Tema Interno/Externo.

2.4 O MOVIMENTO GENUÍNO

O método do Movimento Genuíno, criado por Mary Starks Whitehouse nas décadas de 1950 e 1960, possibilita um mergulho interior para que emergja um movimento até então encoberto por respostas e estímulos externos. Aos poucos, este movimento interior ganha sua própria voz. A intenção ao utilizar o Movimento Genuíno nesta pesquisa não foi terapêutica, portanto não houve interesse em realizar uma análise psicológica do ser humano por meio do movimento, apesar de ser esta uma das possibilidades oferecidas por esta prática. Teve-se como intenção utilizar esta forma de descoberta do movimento humano para trabalhar o processo de criação artística a partir do amplo leque de possibilidades que emerge fundamentadas no próprio mover-se do corpo em movimento como sujeito e não como objeto.

O Movimento Genuíno é uma forma de improvisação, de livre criação a partir do movimento corporal, não sendo apenas um corpo enquanto matéria manipulável, mas um corpo vivo conectado com seu interior e exterior ao mesmo tempo, como no modelo conceitual do Anel de Moebius.

Assim como Laban buscava o equilíbrio constante entre o objetivo e o subjetivo em sua teoria e prática, o Movimento Genuíno relaciona a prática corporal em diálogo com o interno e o externo.

[A] extraordinária estrutura do corpo, bem como as surpreendentes ações que é capaz de executar, são alguns dos milagres da existência. Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento (LABAN, 1978, 48-9).

Um dos princípios do Movimento Genuíno é a realização dos movimentos (que também inclui a pausa), sem música ou qualquer tipo de som externo, com os olhos fechados seguindo o impulso físico, imagens e sentimentos; escutar o corpo – o que está dentro de si – sem interferência da mente que comanda e controla. A ausência de qualquer tipo de música no processo de Movimento Genuíno auxilia na escuta interna dos impulsos corporais, ou seja, permiti ao corpo mover-se a seu modo, não de um modo que resulte em uma graciosidade ou como se pensa que deveria ser, mas atendendo pacientemente o impulso interno, deixando a reação emergir do movimento. As constantes relações entre o corpo e a mente são estabelecidas como uma troca de fluxo entre si, como uma via de mão-dupla.

Pode-se dizer que Whitehouse utiliza em seu método princípios do trabalho de Wigman e de Laban, sendo que ambos partiam da escuta do corpo para o movimento. A percepção do corpo e seu ritmo levam à consciência de seu fluxo e fluência (trabalhados através da Categoria Forma, Forma Fluída e na Categoria Expressividade, fator fluxo). Há uma constante relação entre mente e corpo, sendo o movimento responsável pelo estímulo da imaginação.

Os princípios aplicados ao Movimento Genuíno podem ser entendidos mais detalhadamente a seguir, a partir da palestra e *workshop* no *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*, Nova Iorque – julho de 1993, por Nina Robinson (in FERNANDES, 2002, 241):

1. Fechar os olhos e escutar o que está dentro de si e deixar que se expresse em movimento ou pausa, ou no que for necessário.
2. Dar umas férias para a mente e experienciar o que está acontecendo consigo a cada instante. Deixar de usar a mente como controle e comando, e entrar em contato com o corpo, os sentimentos as imagens. A cabeça é corpo físico tanto quanto os pés e o abdômen, e não idéias que nos tirem da sensação.
3. Prestar atenção na respiração e no corpo.
4. Seguir os impulsos ou sentimentos e imagens. Seguir as imagens até onde sentir que fazem sentido. Elas surgem do movimento e também desaparecem. O importante é o movimento, a experiência a partir do impulso físico, do que precisa ser feito naquele momento. As imagens são paralelas, vêm e vão.
5. Optar livremente por seguir um impulso ou esperar o próximo, mas estar conectado com eles, consciente deles.
6. Usar sons se necessário, deixando que se expressem livremente. O incômodo que possa provocar nos colegas faz parte do aprendizado e da experiência.
7. Optar livremente quanto a fazer contato com outros realizadores. Seguir o impulso no que se refere a buscar alguém, distanciar-se de alguém, deixar ser tocado, tocar, interagir ou não, mantendo os olhos fechados.
8. Abrir um pouco os olhos apenas em caso de movimentos bruscos, grandes ou rápidos, que possam vir a machucar o realizador ou os colegas de olhos fechados.
9. Despreocupar-se com o ser observado, ser criticado, fazer para ser elogiado, etc.
10. Ao final da improvisação, o professor comenta: “Conclua sua experiência vagorosamente”. São necessários alguns minutos, dependendo de cada pessoa, para concluir e abrir os olhos aos poucos.

11. Observar o outro implica em estar conectado consigo, consciente de seu próprio corpo, sensações, imagens, enquanto assistindo o outro. Observar é seguir seu próprio processo, sua jornada pessoal, enquanto assiste à jornada do colega.
12. O observador é o olho do realizador, mas não tem que lembrar tudo que ele fez, e sim estar presente, respondendo ao realizador.
13. Os observadores formam um espaço seguro para que os realizadores se expressem.
14. Após a primeira experiência de realizador-observador, desenhos e comentários ou poemas são feitos individualmente. Ninguém começa enquanto todos não estivessem prontos (por exemplo, se um realizador ainda está concluindo sua experiência). Os observadores também desenharam ou escreveram sobre suas experiências.
15. Então, as duplas se juntam e cabe ao realizador optar se quer falar a respeito, se quer ouvir a respeito; e cabe ao observador decidir se quer falar, ou se quer falar tudo que percebeu. O realizador sempre fala e mostra desenhos ou poemas *antes* do observador.
16. O observador não interpreta nem comenta o que aconteceu com o outro, mas usa sempre sua própria referência: “Eu tive esta imagem. Eu senti assim. Eu me lembrei daquela experiência”. Isto evita interpretações desnecessárias e muitas vezes sem fundamento.
17. O professor concede um espaço seguro para toda a atividade, cuidando para que a interação nas duplas e entre estas estimule a confiança – em si mesmo e no colega – e a criatividade.
18. Após a segunda etapa, com a inversão dos papéis de realizadores e observadores e o segundo encontro das duplas, faz-se o encontro de todo o grupo. Cada um é livre para se colocar ou para ficar em silêncio, respeitando-se cada exposição.

Alguns dos princípios expostos acima passaram por variações ao longo do processo criativo desta pesquisa. Estas variações serão expostas no capítulo III.

O Movimento Genuíno é um processo de movimento da dança como forma de aprender a partir da própria experiência do corpo, permitindo a este autonomia para iniciar o movimento. Whitehouse descreveu o movimento “autêntico” como espontâneo e genuíno para cada pessoa, surgindo quando a mente deixa de exercer controle sobre o corpo.

O trabalho com o Movimento Genuíno aproxima-se do que Wigman chamava de êxtase. De acordo com Grebler (2006, 60), Wigman trabalhava o “êxtase” a fim de deixar o dançarino descobrir os movimentos escondidos em seu interior, como um estado de entrega e de espera, “um movimento sustentado por uma verdade interior e essencial” como parte de uma organicidade. Semelhante ao êxtase nos trabalhos de Wigman, o Movimento Genuíno segue por estes mesmos princípios, de entrega ao movimento que emerge do impulso interior e espera pela transformação do fluxo em movimento.

Trabalhar com o movimento possibilita uma iniciação ao mundo do corpo, como uma descoberta daquilo que somos, porque somos como é nosso movimento. Segundo Mota (2006, 306), “os estados internos da mente são evidentes nos padrões de movimento e são influentes no desenvolvimento pessoal. O que contradiz a crença de que o movimento abstrato não se refere a nada a não ser a si próprio”. Sendo assim, o Movimento Genuíno trabalha com o corpo em sua dimensão espacial dinâmica, interna e externa. Whitehouse questiona de onde vem o movimento, afirmando que sua origem está no que Laban chamava “*effort*”, um impulso interno específico que se apresenta como sensação. Este impulso conduz ao espaço exterior, assim que o movimento torna-se visível como ação física. Seguir a sensação interna permitindo ao impulso tomar forma de uma ação física é imaginação ativa em movimento (PALLARO, 2003, 62).

Assim como Laban estabelece relações de seus estudos de qualidade do movimento com a psicologia Junguiana, o Movimento Genuíno busca nas teorias de Jung uma análise do movimento pelo qual o interno é exteriorizado. Whitehouse (PALLARO, 2003, 82) diz ser através da “imaginação ativa” (teoria desenvolvida por Jung, referente a associações entre consciente e inconsciente) que se estabelecem relações entre o interno e externo.

Segundo Mota (2006, 306),

[L]aban teceu e articulou a conexão entre seus estudos sobre os fatores de movimento e a teoria Junguiana das funções psíquicas. Para Jung havia quatro funções psíquicas definidas como intuitiva, emocional, física e mental que refletem a forma como uma pessoa estabelece seu relacionamento com o mundo e com outras pessoas. Para Laban estas funções psíquicas se manifestam corporalmente no movimento do comportamento das pessoas quer dizer, na maneira como elas usam os fatores que compõem o movimento como o uso do tempo, do fluxo, do peso e do espaço.

No Movimento Genuíno, o foco está no corpo e sua expressão. Whitehouse (PALLARO, 2003, 84) relata que o conceito de polaridade está presente no corpo físico, e afirma, ainda, que vivemos entre o “ou”/“ou” – negro e branco, dia e noite, homem e mulher – enquanto cópia de uma experiência cotidiana. Para ela, no mundo do movimento, um dançarino não se fixa ao pensamento de curvo/direto, estreito/largo, leve/pesado, aberto/fechado. Na aplicação física não há nenhuma ação que não utilize um grupo de músculos: um se contrai enquanto outro se distende. Esta é uma polaridade inerente ao movimento. Portanto, estas polaridades relacionais estão presentes tanto nos estudos de movimento de Laban, Wigman e Bartenieff quanto nos estudos de Whitehouse através do Movimento Genuíno, partindo de princípios da natureza humana.

2.5 INTERAÇÃO E CONECTIVIDADE NOS TRABALHOS DE BARTENIEFF E WHITEHOUSE

Assim como Irmgard Bartenieff, Mary Whitehouse foi dançarina terapeuta e membro do *Committee on Research in Dance* – CORD. Ambas participaram do *workshop* intitulado *Dance Therapy: its research potentials*, organizado pelo CORD e pela *American Dance Therapy Association* – ADTA, em 10 de novembro de 1968. Neste *workshop*, Mary Whitehouse apresentou um vídeo de uma sessão de Movimento Genuíno que foi analisado por Irmgard Bartenieff a partir da teoria de Laban.

Whitehouse e Bartenieff foram contemporâneas; ambas trabalhavam com a idéia de interação e conectividade. Bartenieff desenvolveu estes conceitos através dos Fundamentos Bartenieff, relacionando-os com os princípios de Laban, surgindo, assim, o Sistema Laban/Bartenieff – um Sistema aberto que conecta o corpo em movimento nas suas relações entre o interno e o externo. Whitehouse o faz através do corpo em movimento, conectando interno/externo e pela relação entre o observador e o observado no Movimento Genuíno – quando uma pessoa realiza o movimento (realizador) o outro observa e anota (observador). Segundo Whitehouse (PALLARO, 2003, 41), quando observa o outro se mover, o observador testemunha a si mesmo no movimento. Nesta pesquisa, este princípio pode ser visto através dos poemas escritos por mim, pelo Luís e pelo Pedro (que serão apresentados no capítulo III). Nós escrevemos, enquanto observadores, sobre o movimento do realizador na primeira pessoa do singular, como se estivéssemos escrevendo sobre nós mesmos. Esta conectividade pode ser representada pelo Anel de Moebius conceitualmente utilizado por Laban, Bartenieff, Hackney e Whitehouse. O movimento nunca é o mesmo por mais de dois minutos, diz Whitehouse (PALLARO, 2003), pois este acompanha o fluxo da vida que está em constante mudança. Do mesmo modo, Bartenieff costumava dizer que “A mudança está aqui para ficar” (HACKNEY, 1998).

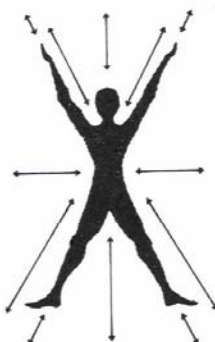
Peggy Hackney, discípula de Bartenieff, trabalha com o conceito de conexão e interação. Para isso ela os diferencia do conceito de “unidade não-diferenciada”, “muitas partes articuladas” (não realmente conectadas de forma significativa) e “complexidade em camadas” (sem interação e influência entre as partes). Estes conceitos não se relacionam realmente a uma integralidade do todo corporal, mas a conceitos equivocados. Portanto, Hackney utiliza o termo “*Total Body Integration*” e sugere a “conectividade” e “interação” para lidar com a complexidade de maneira interrelacional e flexível (FERNANDES 2004, 40). Hackney (1998, 215) diz que “todo o corpo está conectado, todas as partes estão em relação”. Sendo assim, a “mudança em uma parte muda o todo”. Dessa forma, complexidades não podem ser simplificadas a uma “unidade não-diferenciada” ou a um modelo que possa ser aparentemente inclusivo, mas que na realidade não conecta as partes como um todo (“muitas partes articuladas”). Os Fundamentos Bartenieff para Hackney (1998, 214) são utilizados para “facilitar a Interação Ativa da Conectividade Interna e função corporal eficiente com a Expressividade Exterior”. Hackney diz que “nós somos constantemente mudança” (1998, 12). Essas citações podem ser representadas pelas figuras a seguir.

What Is Bartenieff Fundamentals?

Inner Connectivity:



Outer Expressivity:



GOAL:

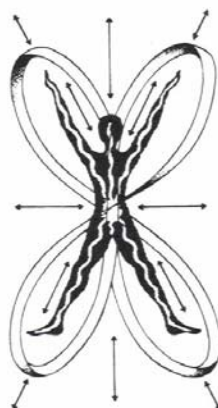


Figura 35: Corpo em Conexão e Interação⁶¹

Mas, na prática, como funciona este processo de transformação e mudança através da interação e da conectividade? Segundo Peggy Hackney, é possível transformar nosso contexto através de ações supostamente simples, mas Fundamentais (HACKNEY apud FERNANDES 2005c, 215-216):

⁶¹ Figura extraída do Livro de Peggy Hackney (1998, 35).

1. Enfocando o trabalho de conexão entre partes do corpo, ao invés de enfatizando segurar uma parte e mover as outras contra ela (como é frequentemente feito em exercícios de fisioterapia tradicionais).
2. Reconhecendo as partes do corpo (*self*) como separadas, mas vivas e interconectadas. Se uma parte muda, as outras têm que escutar e encontrar sua relação; ou todas as outras partes precisam escolher a participação desejada.
3. Ensinando movimento como uma experiência relacional – relacionando dentro do próprio indivíduo, com os outros e com o espaço; não simplesmente trabalhando para uma maior amplitude de movimento das articulações ou exatidão ao pegar seqüências de movimento como solista isolado ou um *super star*.

Os caminhos apresentados acima e defendidos por Hackney indicam ações que são trabalhadas a partir do Movimento Genuíno e dentro do campo da Educação Somática. A interconexão torna-se a chave de todo o processo, no qual o corpo age em completa comunicação. No item 3, fica clara a relação entre o interno e o externo, onde Hackney cita o “dentro do próprio indivíduo, com os outros e com o espaço”. Isso permite relacionar claramente o Movimento Genuíno e a teoria e prática da autora.

Em seu livro *Making Connections: Total body integration through Bartenieff Fundamentals*, Peggy Hackney (1998, 17) relata o que é fundamental no movimento:

1. **Mudança é fundamental - A essência do movimento é a mudança.** Mas esta mudança não é aleatória. No processo de desenvolvimento, mudança é relacional e padronizada. Você pode mudar seus padrões de movimento atuais pela revisão de padrões anteriores. E, uma vez que é axiomático dizer que a mudança é inevitável, você mudará, quer você queira ou não. A questão agora é saber o quanto se quer ativamente escolher de que forma se irá mudar ou de que forma se irá interagir com a mudança.

2. **Relação é Fundamental – Relação é Conexão.** A habilidade de se criar relação começa “em casa”, no interior de nossos próprios corpos e no processo de nosso desenvolvimento. É em nosso processo de mover/mudar que nos constituímos como seres humanos “fazendo conexões” com nós mesmos e na interação com o mundo.

3. **Padronizar Conexões Corporais é Fundamental** – Nós fazemos conexões no interior de nossos corpos através de padrões ou esquemas, os quais nosso sistema neuromuscular desenvolve para executar seqüências de movimentos, isto é, movimentos involuntários habituais dos músculos que ocorrem para satisfazer uma necessidade ou executar uma intenção. Padrões Fundamentais de Organização Corporal Total constituem a base dos nossos padrões de relação e conexão em nossas vidas.

Hackney nomeia seis Padrões de Desenvolvimento considerados Fundamentais e que caracterizam organizações corporais distintas. São eles: Respiração Celular (associado à inspiração e expiração, como um padrão de expansão e contração), Irradiação Central (a partir do centro do umbigo a respiração irradia para as seis extremidades, cabeça, cóccix, mãos e calcanhares), Espinhal ou Cabeça-Cauda/Cóccix (prolongamento imaginário que liga as duas extremidades), Homólogo ou Superior-Inferior (diferenciação entre as duas partes do corpo – de cima e de baixo), Homolateral ou Metade do Corpo (diferenciação entre os lados do corpo – direito e esquerdo) e Contralateral ou Lados Cruzados (associa as partes homóloga e homolateral).

Estes Padrões Fundamentais são denominados Padrões Neurológicos Básicos (BNP) por Bonnie Bainbridge Cohen, e referem-se ao desenvolvimento neurocinesiológico do recém-nascido até a bipedia. Este processo é desencadeado no ser humano a partir da interrelação deste com e no seu meio ambiente. Mas este desenvolvimento não é linear. Ele progride em espiral retrocedendo um estágio para avançar para níveis neuromusculares cada vez mais complexos de interrelação corpo-espaco dinâmico. Assim, podemos resumir que, para Hackney, a mudança é considerada fundamental e ocorre através de um processo em espiral, envolvendo o interno e o externo corporal.

A mudança, enquanto fator fundamental ao estudo do movimento, está presente nas abordagens de Laban, Bartenieff e Whitehouse. Em seus Princípios de Movimento, Bartenieff utiliza, entre outros elementos da abordagem de Laban, a “Expressividade para a conexão corporal”. Da mesma maneira, para Whitehouse, o movimento é revelador de elementos subjetivos através do tempo, espaço e esforço (Expressividade) sendo sentido, expressado ou experienciado (WHITEHOUSE, 1968, 20-1). Whitehouse utiliza como análise do movimento os princípios de Laban de qualidades do movimento, como instrumento para o estudo do processo consciente e inconsciente. A experiência do movimento pode reforçar a conexão com o mundo externo objetivo ou pode nos conectar com o mundo interno subjetivo (PALLARO, 2003, 215).

Joan Chodorow, aluna de Whitehouse, relata a utilização da LMA para análise do Movimento Genuíno através da Harmonia Espacial (relação do corpo com o espaço) e os Fundamentos Bartenieff (relação do corpo consigo mesmo) como forma de inteireza da experiência humana (PALLARO, 2003, 215). Assim, a associação feita nesta pesquisa, dos princípios desenvolvidos por Bartenieff e o método criado por Whitehouse, é coerente tanto histórica quanto filosoficamente.

CAPÍTULO III

LABAN E MOVIMENTO GENUÍNO NA CENA: PREPARO, PROCESSO E CRIAÇÃO

“O importante é o que acontece *entre* pontos no espaço, no *processo* e não no objetivo final.”
(Ciane Fernandes, 2006a)

Meu primeiro contato com o Sistema Laban/Bartenieff foi através do livro *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*, da Prof^a Dra Ciane Fernandes. Este encontro teórico fundamentou-se a partir da prática. Portanto, ao associar teoria e prática, o entendimento em meu corpo do Sistema Laban/Bartenieff ampliou-se através da experiência de interrelação entre ambos.

Esta pesquisa dividiu-se didaticamente em três fases: a primeira, exposta na Introdução e no item 3.1, constituiu-se da minha prática no decorrer de 1 ano de aulas – de maio de 2005 a setembro de 2006 – a partir do Sistema Laban/Bartenieff. A segunda fase, abordada no item 3.2, constituiu-se do Estágio Docente e Ensaios, de março de 2006 a setembro de 2006. Tanto as aulas quanto os ensaios foram organizados em três momentos: I – Abertura, II – Desenvolvimento e III – Conclusão. Estes serão abordados em maiores detalhes neste capítulo. A terceira fase, discutida no item 3.3, constituiu-se de montagem e apresentações abertas (em processo) que ocorreram de junho a setembro de 2006. As três fases da pesquisa apresentam-se entrelaçadas, em especial a segunda e a terceira fases. Sua divisão, apesar da simultaneidade entre os momentos da pesquisa, ocorre por questões metodológicas. Por este motivo, optei por apresentar dois itens ao final (3.4 e 3.5), onde entrelaço as três fases na discussão do processo e da experimentação.


1º Fase	2º Fase	3º Fase
Aulas – 1 ano	6 meses	Montagem
Sistema Laban/Bartenieff	Estágio Docente	Apresentações
Movimento Genuíno	Ensaios	aberta (em processo)
maio 2005	abril 2006	junho 2006
a setembro de 2006	a setembro 2006	a setembro 2006
		
Três Momentos:		
I – Abertura		
II – Desenvolvimento		
III – Conclusão		

Tabela 2: Esquema das três fases práticas da pesquisa

3.1 APRENDIZADO PRÁTICO-TEÓRICO

Esta primeira fase, que foi apresentada na introdução desta dissertação, teve início em abril de 2005, quando comecei a acompanhar as aulas da graduação (Técnica de Corpo para a Cena I, II, III e IV) na Escola de Teatro da UFBA ministradas por minha orientadora Prof^ª Dra. Ciane Fernandes, num total de 08 horas semanais por dois semestres consecutivos (2005.2 e 2006.1). Nestas disciplinas, foram abordadas as quatro Categorias do Sistema Laban/Bartenieff (Corpo – Expressividade – Forma – Espaço), além do Movimento Genuíno e da Dança Indiana a partir do Sistema.

A primeira vez que vivenciei o processo de Movimento Genuíno foi em novembro de 2005, na disciplina de graduação TCC II com alunos de Interpretação da Escola de Teatro-UFBA. A aula foi ministrada pela Prof^ª Ciane Fernandes. Iniciamos com os Fundamentos Bartenieff e depois entramos no Movimento Genuíno. O processo de improvisação foi de 15

minutos, mas o tempo em que fiquei de olhos fechados à espera e à escuta de meu corpo pareceu ter sido bem mais demorado. Realmente era o meu tempo e ritmo corporais. Senti a liberdade de começar o movimento, pará-lo ou prosseguir-lo de acordo com minha vontade corporal.

Iniciei em pé, posição na qual permaneci por alguns instantes à espera e à escuta do meu corpo. Ao iniciar o movimento, percebi que passei a ser conduzida pela sensação de peso, leveza e impulso físico. Meu corpo começou a realizar movimentos ondulatórios. A imagem que tive foi do mar e suas ondas e de um campo com muito verde e folhas levadas pelo vento. Aqui, pode-se identificar a relação mente e corpo que se estabeleceu entre imagens e movimento, este último inspirando o primeiro.

O peso foi um fator muito evidente neste processo. Ele conduziu meu movimento no espaço alternando peso leve e forte, até que acabei descendo ao chão. Era como se ele me sugasse. Ao direcionar-me ao chão, movimenteimei-me com peso leve. A todo o momento tentava me concentrar no que minha fisicalidade queria dizer, mas era interrompida por barulhos externos, como as batidas de um martelo. Este barulho fazia com que eu cessasse o movimento, me concentrasse e depois retomasse. Comecei a realizar movimentos com tempo acelerado e fluxo livre no chão. Escorregava para frente e para trás, deitada e sentada. Quando tive que finalizar o processo, senti a alteração do meu fluxo corporal interno em relação ao início do processo. Na finalização, quando abrimos o círculo para falarmos sobre nossas sensações, eu disse que “senti dificuldades ao realizar o movimento porque a todo tempo o som do martelo interferia no meu processo; era como se houvessem duas vias, a interna e a externa”.

Hoje, posso dizer que essas vias representam a relação que estabeleci nesta pesquisa entre o interno e o externo, por meio do trabalho de movimento corporal no Movimento Genuíno. Através deste, foi possível desenvolver a capacidade de incluir como um fato não somente ‘mental’, mas como se a ‘mente’ fosse extensa e difusa em todo o corpo (PALLARO 2003, 18).

3.2 ESTÁGIO DOCENTE E ENSAIOS

A segunda fase desta pesquisa constituiu-se de Estágio Docente e Ensaios. Estes organizaram-se em três momentos: Abertura, Desenvolvimento e Conclusão. Esta divisão do processo deu-se didaticamente, pois os três momentos são integrados.

Minha experiência como aluna facilitou a transição para a segunda fase prática, no estágio docente. Este foi realizado no primeiro semestre de 2006, nas disciplinas Técnica de Corpo para a Cena I e III (TCC I e III), com alunos de Licenciatura em Teatro e Interpretação Teatral, num total de 6 horas semanais. O trabalho com esses alunos foi a partir do Sistema Laban/Bartenieff e do Movimento Genuíno.

Durante o estágio docente, tive a oportunidade de trabalhar o Movimento Genuíno com alunos do curso de Interpretação da Escola de Teatro da UFBA (Aline, Cláudio, Gisela, Márcia e Sandro, além da aluna visitante Paola, do curso de Fisioterapia da UFBA), na disciplina Técnica de Corpo para a Cena III - 2006.1, ministrada pela Prof^a Ciane Fernandes. Durante estes encontros, trabalhamos, assim como nos ensaios, os três momentos apresentados anteriormente (Princípios e Fundamentos Corporais de Bartenieff, Movimento Genuíno, concluindo com a seleção de movimentos e discussão a respeito do processo).

Em abril de 2006, convidei alguns alunos da graduação da Escola de Teatro da UFBA, que já haviam experienciado o Movimento Genuíno nas aulas da Prof^a Ciane Fernandes, em 2005, para participarem das sessões de processo criativo desta pesquisa. Nestas sessões, utilizei o Movimento Genuíno como fonte principal de criação e experimentação artística. Inicialmente, nosso grupo foi composto por dois alunos, Sibelle Lelis e Luís Antônio Júnior, com os quais iniciei as sessões em 08 de abril de 2006. Desde o início participei com eles das sessões.

Durante atividades de Trabalho Individual Orientado, conheci Wagner Lacerda, mestrando em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes (EBA) da UFBA, que pesquisa a relação entre a pintura corporal e o corpo em movimento. Assim, ganhávamos mais um integrante em nosso grupo. Nós quatro nos reunimos durante nove sessões (abril e maio de 2006, vide cronograma das sessões do primeiro semestre no Anexo 1).

Os ensaios aconteceram na Escola de Teatro da UFBA, com duração de 6 horas semanais, nos meses de abril e maio de 2006, quando participaram Sibelle, Luís, Wagner e eu. Nos meses de junho e julho, devido a compromissos no curso de graduação, Sibelle e Luís não puderam mais participar das sessões. Então, eu e Wagner continuamos o processo. No segundo semestre de 2006 (agosto e setembro - 6 horas semanais, vide cronograma das sessões do segundo semestre no Anexo1), eu e Wagner continuamos nosso trabalho de experimentação coreográfica ao mesmo tempo em que continuei a trabalhar Movimento Genuíno com o grupo (agora composto por outros alunos).

Desta vez, além do Wagner e eu, integrou-se ao grupo Milena Santos (aluna do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - Júnior PIBIC-Jr, sob orientação da Profª Ciane Fernandes) e, em algumas sessões, participaram também Pedro Costa (aluno de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-UFBA) e Alexandre Nunes (aluno de doutorado do programa de pós-graduação em Artes Cênicas-UFBA). Ainda no segundo semestre de 2006, ministrei uma sessão de Movimento Genuíno na Organização de Permacultura e Arte (OPA), no Pelourinho-Salvador, a convite de Ângela Moreira (arte-educadora) e Isabela Coelho (co-fundadora e co-diretora da OPA), cujos relatos serão incluídos na análise.

O principal objetivo foi abrir caminhos para o diálogo do corpo através das conexões interno e externo, despertando a criatividade individual a partir da experiência do movimento, e aprofundar o contato com o ritmo interno corporal, seu fluxo, volume e intensidade.

Enfim, dezesseis pessoas estiveram envolvidas na parte prática desta pesquisa: seis participaram das aulas de Estágio Docente (cinco alunos de Interpretação Teatral e uma aluna de Fisioterapia da UFBA) enquanto dez participaram dos ensaios que totalizaram 23 sessões. Estes dez incluíram a pesquisadora, dois alunos de Interpretação Teatral, uma aluna do Bacharelado em Dança da UFBA, dois mestrandos (um em Artes Visuais e um em Artes Cênicas), um doutorando (em Artes Cênicas), duas atrizes do OPA e uma aluna de ensino médio (bolsista do PIBIC-Jr). Esta variedade na formação dos participantes favorece a interrelação entre áreas e conhecimentos distintos, contribuindo para a diversidade, vindo de encontro com esta pesquisa, que busca romper fronteiras e interrelacionar diferenças.

3.2.1 Abertura

Este primeiro momento, Abertura, foi composto de cinco variações: Princípios de Movimento e os Fundamentos Corporais de Bartenieff, Forma Fluída, Toque e Espaço.

A primeira variação incluiu os Princípios de Movimento e os Fundamentos Corporais de Bartenieff (Exercícios Preparatórios, Seis Exercícios Básicos e Variações), Conexões Ósseas (p.82) e Correntes de Movimento. Em praticamente todas as sessões foram utilizados os exercícios de Bartenieff. Trabalhamos principalmente a respiração e vibração com sonorização vocal. Os exercícios de Bartenieff utilizam-se da musculatura interna para realização dos movimentos como levantar, deitar e sentar estabelecendo correntes de movimento, o que facilita a expressividade do corpo no espaço dinâmico. Como nos indicou Hackney (1998, 34), discípula de Irmgard Bartenieff, os Fundamentos Corporais de Bartenieff têm como objetivo “facilitar uma vigorosa interação de conectividade interna com expressividade exterior para enriquecer a vida”.

A consciência corporal é enfatizada a partir dos impulsos suscitados pela relação corpo e mente. É no fluxo interno do corpo que está a base de suas conexões através da respiração, do trabalho com a musculatura profunda, volume corporal e a relação do corpo no espaço dinâmico. Assim, toda conexão interna e externa é ativada, além dos órgãos e líquidos corporais, por meio de movimentos, muitos deles realizados com a utilização do som provocando vibrações internas. Através da prática dos exercícios de Bartenieff, as relações corporais entre suas partes são construídas através de imagens, sendo conectado através de linhas imaginárias que ligam os seis pontos: cabeça-cauda (cóccix), ísquios-calcanhares, cabeça-escápula, cauda-calcanhares, ritmo pélvico-femural, ritmo escápulo-umeral. Estas ligações identificadas por Bartenieff são chamadas Conexões Ósseas (FERNANDES, 2002, 51). O processo de formação de imagens (das Conexões Ósseas) auxilia na percepção e consciência corporal. Uma nova organização se estabelece desconstruindo o corpo fragmentado e dissociado para re-construir uma organização integrada e a memória corporal.

Ao iniciar o trabalho de Movimento Genuíno com o grupo da pesquisa, já havia experienciado os Fundamentos Corporais e Princípios de Movimento de Bartenieff por 1 ano. Portanto, meu corpo havia passado pelo processo de conexão corporal, consciência das relações corpo e mente e de respiração, entre outros fatores relevantes nos exercícios

utilizados por Bartenieff. Durante a prática dos exercícios de Bartenieff, pude perceber que não tinha a consciência corporal que achava ter, pois para estar realmente consciente corporalmente é necessário vivenciar formas de “conexão e interação” (HACKNEY, 1998). Somente por meio da prática dos exercícios de Bartenieff, acompanhando as aulas da Prof^a Ciane Fernandes, é que pude ter este outro nível de consciência, não mais superficial, mas efetivamente enraizado corporalmente.

A princípio tive dificuldades no processo de respiração para realização dos exercícios, sendo que a respiração exerce a função de suporte para o movimento. A maioria dos exercícios de Bartenieff são realizados na expiração por auxiliar na facilitação do movimento e conexão das diversas partes do corpo. Ao realizar a expiração na execução do simples movimento de levantar, percebi a grande diferença com relação à realização do mesmo movimento na inspiração, como a maioria de nós realizaria esta ação. O movimento na expiração flui de maneira mais natural e com um mínimo gasto de energia, além de facilitar na elevação do corpo do plano baixo para o plano alto que é impulsionado pela respiração. Qualquer um diria que, obviamente, o ar expirado sai do corpo em direção ao espaço, contudo, a sensação é de que este ar ao contrário de ser expelido, direciona-se internamente para a pélvis (Centro de Peso⁶²) que irá auxiliar na propulsão do movimento que se expande no espaço. A respiração (que estabelece a conexão interno e externo) representa um elemento fundamental nos Fundamentos de Bartenieff.

A respiração é um dos fatores de grande importância nos exercícios de Bartenieff, portanto em todas as aulas com a turma de TCC-III e nos ensaios, procurei enfatizar o trabalho de respiração na execução dos exercícios.

No estágio docente, trabalhei com alunos de TCC-III que já tinham experiência anterior com a prática dos exercícios de Bartenieff e Movimento Genuíno. Contudo, Paola vivenciava pela primeira vez o Movimento Genuíno e havia participado de aproximadamente 4 aulas de Fundamentos Bartenieff com a Prof^a Ciane Fernandes. Nas aulas, foi possível constatar através de relatos que os exercícios de Bartenieff são fundamentais à prática do Movimento Genuíno.

⁶² Um dos princípios de Movimento de Bartenieff (Transferência de Peso para a Locomoção), Centro de Levitação – tórax, e Centro de Peso – pélvis. Vide Fernandes (2002, 55).

Paola, em sua primeira aula de Movimento Genuíno (em 03 de maio de 2006), disse ter sentido o movimento sendo conduzido por impulsos orgânicos (interno). Já na sessão seguinte, dia 04 de maio de 2006, Paola disse que sua sensação foi com relação ao espaço (exterior). No entanto, em sua primeira aula, Paola chegou no início dos exercícios de Bartenieff e, na aula seguinte, ela chegou atrasada e não realizou a Abertura da aula, iniciando na fase de Desenvolvimento. Pode-se dizer que o momento de Abertura do processo através dos Princípios e Fundamentos Bartenieff proporcionou uma percepção corporal consciente, facilitando o acesso aos princípios do Movimento Genuíno de vivenciar o corpo a partir de sua organicidade, sem um comando mental. No dia em que ela não realizou os Fundamentos, seu impulso para o movimento surgiu de referências externas.

Com Milena foi possível verificar, na primeira sessão de Movimento Genuíno, e também seu primeiro dia no processo, que pelo fato de não ter experiência anterior dos Fundamentos Bartenieff seria necessário realizarmos alguns encontros específicos apenas com este enfoque para, posteriormente, entrarmos no Movimento Genuíno. Percebi na sessão que Milena tinha dificuldades em conectar-se com seus impulsos corporais, com uma preocupação excessiva com o seu exterior. Milena expõe em seu relatório de atividades (PIBIC-Jr) que o processo permitiu-lhe superar a timidez. O fato de interagir o interno e o externo tanto nos Fundamentos Bartenieff quanto, posteriormente, no processo de Movimento Genuíno fez com que Milena permitisse a si mesma estabelecer relações corporalmente com seu exterior e seu interior harmoniosamente.

A prática dos exercícios de Bartenieff anteriormente ao Movimento Genuíno é fundamental pelo fato dos exercícios despertarem a consciência corporal, suas conexões, seu fluxo interno e sua interação. Estes fatores são necessários à prática do Movimento Genuíno que apresenta Princípios (capítulo II, p. 94-96) os quais podem ser melhor desenvolvidos se estes fatores já tiverem sido trabalhados.

Outro relato referente à importância dos Princípios e Fundamentos de Bartenieff aconteceu durante a sessão de Movimento Genuíno, realizada no dia 06 de maio, quando Sibelle relatou ter “sentimentos e sensações estranhas”. Ela realizou um movimento com os braços, como se fosse um pássaro voando; relata ter sentido nascer de suas costas e irradiado em direção às mãos (Imersão Gesto/Postura, sensação de irradiação do centro para as extremidades). Esta experiência associa-se às Conexões Ósseas e ao *Grounding* (vide p.83)

que partem do princípio do enraizamento (Centro de Peso) para o “vôo” (Centro de Levitação). É possível relacionar esta sensação da Sibelle à conectividade corporal adquirida nos Fundamentos Bartenieff que, na prática do Movimento Genuíno exerce a relação dinâmica entre interno e externo. Portanto, é possível realizar o seguinte levantamento: do total de dezesseis participantes, entre os que tinham experiência nos Fundamentos Bartenieff e os que não possuíam experiência anterior, podemos dividi-los em quatro grupos:

- Grupo 1 – Milena, Isabela e Ângela, que nunca haviam experienciado;
- Grupo 2 – Paola, Alexandre e Pedro, que realizaram aproximadamente quatro aulas de Fundamentos Bartenieff;
- Grupo 3 – Luís, Sibelle, Cláudio, Gisela, Márcia, Aline e Sandro, que fizeram um semestre;
- Grupo 4 – eu e Wagner, que tínhamos um ano de prática no Sistema Laban/Bartenieff.

Entretanto, através da observação das sessões, pude perceber que não era o tempo de prática dos Fundamentos Bartenieff que tornava o indivíduo mais ou menos consciente corporalmente. A percepção e a conexão que se obtêm através dos exercícios de Bartenieff estão relacionadas à entrega e à disposição para sentir o próprio corpo conectando-se a ele interna e externamente. Portanto, a prática dos Princípios e Fundamentos de Bartenieff não pode ser medida quantitativamente, mas qualitativamente.

Este primeiro momento do processo apresentou-se como Abertura; um preparo ao mergulho no Movimento Genuíno que, de certa forma, requer do praticante uma preparação anterior. Esta preparação refere-se ao despertar de uma relação corporal consistente no participante. Sendo assim, há diversos aspectos em comum entre os Fundamentos de Bartenieff e o Movimento Genuíno. Ambos tornam-se instrumentos facilitadores à preparação, ao processo e à criação do trabalho corporal artístico.

Em resumo, a Abertura foi um momento de extrema importância no processo. Foi a partir dela que as conexões e percepções corporais foram despertadas e trabalhadas para que o momento seguinte do processo fluísse através das relações interno e externo.

Na segunda variação, utilizei a Forma Fluída (p.88-89), que consiste em um processo de conscientização corporal interna com atenção voltada para o ritmo e fluxo, através de órgãos e líquidos corporais. Este processo conduz o movimento a partir desta organicidade corporal, semelhante ao Movimento Genuíno. A Forma Fluída difere por admitir interferência externa, como uma música e o comando de quem está conduzindo o processo. A Forma Fluída pode ser utilizada tanto na abertura do processo quanto no desenvolvimento (como será visto mais adiante).

Utilizei a Forma Fluída na abertura do processo em algumas sessões, tendo como finalidade despertar a conscientização do fluxo corporal. Através do comando verbal do instrutor há o direcionamento da percepção das partes corporais a serem mobilizadas, que no momento do Movimento Genuíno integram-se como um todo. Isto não significa que na Forma Fluída o corpo seja trabalhado de forma fragmentada, mas no início do processo é possível enfatizar cada órgão e líquidos, facilitando assim sua percepção para, conseqüentemente, trabalhar a corporeidade em movimento.

Na terceira variação, utilizei o toque. Esta foi uma das possibilidades aplicadas na Abertura do processo. O toque foi utilizado como processo de percepção corporal, por cerca de 15 a 20 minutos na sessão do dia 19 de setembro de 2006 realizada no OPA. As participantes Ângela e Isabela formaram uma dupla; enquanto uma ficava deitada, de olhos fechados, a outra tocava por alguns instantes uma parte de seu corpo. Quem estava deitada respirava procurando transferir sua percepção corporal para a região tocada. Repetia-se a respiração algumas vezes até que mudava-se a parte do corpo tocada.

A opção por este tipo de exercício – toque e percepção do corpo através da respiração – deu-se pelo fato das participantes não possuírem experiência anterior dos exercícios de Bartenieff e, como teriam apenas esta sessão, não haveria tempo hábil para ensinar todo o arcabouço de Bartenieff. O toque como método de sensibilização é utilizado por Ciane Fernandes em associação ao Movimento Genuíno e deriva de abordagens da Educação Somática que o utilizam associado a imagens para trabalhar as conexões internas. Entre estas abordagens podemos citar a técnica Alexander (1990), o método de Reeducação Neuro-Muscular de Todd-Clark-Sweigard (in FERNANDES 2002, 42) e, inclusive, os *Bartenieff Fundamentals* (BF).

A quarta variação utilizada foi o trabalho de Espaço. Assim como a Forma Fluída, o Espaço pode ser utilizado tanto no momento de Abertura do processo como no Desenvolvimento – como foi feito nesta pesquisa. Na Abertura, trabalhamos o Espaço através da forma cristalina do Cubo (vide p. 27, 38 e 41). No entanto, utilizei este recurso quando os participantes já haviam experienciado os Fundamentos Bartenieff, para que não perdessem a conexão interna em prol da atenção exterior.

Através do Cubo, trabalhamos a tridimensionalidade do corpo no espaço dinâmico, proporcionando percepção corporal na interação corpo-espaço. Esta relação de reciprocidade, corpo-espaço, interno-externo facilita o trabalho com o Movimento Genuíno enfatizando a corporeidade.

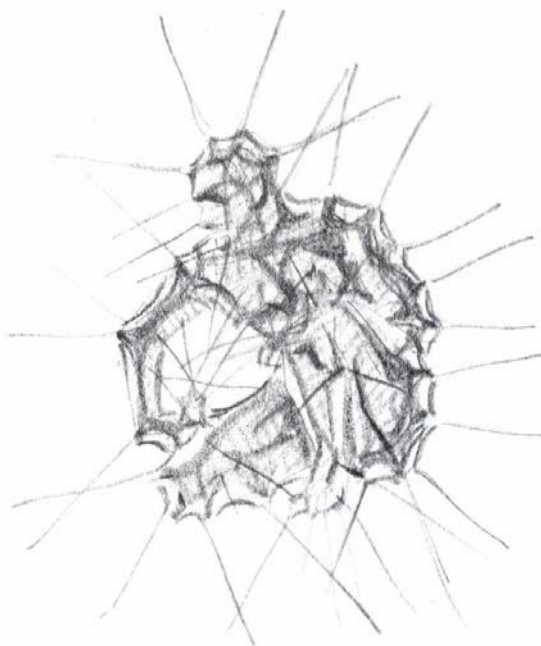


Figura 36: Corpo em Irradiação no Espaço Interno e Externo⁶³

Na quinta variação, houve a combinação dos Fundamentos Bartenieff com o Espaço. Nós realizamos alguns exercícios, como a propulsão da pélvis em direção às diagonais do Cubo, levantar e sentar em espiral a partir de um dos pontos do Cubo, ou mesmo seqüências mais complexas, como partir de um ponto do Cubo e realizar a espiral em deslocamento entre esquinas opostas da sala, atravessando-a.

⁶³ Figura extraída do Livro de Laban (1984, 12).

Uma outra combinação de variações foi a realização de movimentos com olhos fechados a partir do toque corporal. Esses movimentos iniciavam-se lentamente e eram estimulados pelo toque. Conforme o intervalo de tempo entre um toque e outro diminuía, conseqüentemente, a velocidade do movimento aumentava. Os movimentos deveriam ser conscientes com percepção das Conexões Ósseas, Organizações Corporais, tempo e ritmo. A relação entre interno e externo estava presente nesta atividade, pois de olhos fechados, como acontece no Movimento Genuíno, a percepção interna fica mais evidente e o toque externo estimula o ritmo do movimento.

3.2.2 Desenvolvimento

O segundo momento do processo denominou-se Desenvolvimento e constituiu-se das seguintes variações: Movimento Genuíno, Forma Fluída, Conexões Ósseas e Espaço.

O Movimento Genuíno parte dos impulsos e sensações para o movimento corporal sem que haja interferências externas ou comando mental, de forma a permitir ao corpo a escuta de sua inteligência, suas sensações, sua vontade. Isso estabelece um desligamento de preocupações estéticas ou pré-estabelecidas, buscando-se assim, o próprio caminho corporal. Para isso, torna-se necessário estabelecer relações com o interno corporal, seu ritmo e fluxo. Uma das possibilidades desta conexão é o trabalho com os olhos fechados. Os olhos fechados facilitam a concentração interna e à falta de referencial externo. Este referencial externo, em geral funciona como modelo de beleza a ser seguido ou estímulo a ser respondido. Assim, o movimento parte do próprio corpo. Isto exige um preparo corporal específico, pois, em geral, estamos muito acostumados a mover-nos respondendo a estímulos externos.

O processo realizado com os participantes desta pesquisa deu-se conforme os princípios da prática do Movimento Genuíno. O grupo foi dividido em duplas, formadas por realizador e observador. O realizador permanecia de olhos fechados durante a sessão de Movimento Genuíno, cuja duração variava entre 20 minutos e 1 hora, em silêncio e, na posição de sua preferência, iniciava-se a improvisação. Enquanto o realizador seguia o impulso de seu corpo criando sua dança, o observador fazia suas anotações em primeira pessoa, sem julgamentos, como se ele mesmo estivesse movendo-se através do outro. Em

seguida, a dupla trocava idéias, poemas e escritos sobre o processo do realizador, acontecendo então a troca entre observador e realizador.

Esta é uma forma padrão de realização do Movimento Genuíno. Nesta pesquisa, realizamos a atividade com algumas variações. Foi utilizado o método de encontro entre as duplas de diferentes maneiras: seguindo a forma tradicional de diálogo entre observador e realizador antes de trocar as duplas, ou realizando este encontro ao final, quando as duplas já haviam trocado de posição. Uma outra forma foi utilizada, abolindo-se o diálogo em dupla e abrindo para uma discussão em grupo ao final, quando cada um, na sua vez, fazia sua exposição a respeito do processo.

Temos, assim, três variações metodológicas, cada uma com seus pontos positivos. No primeiro caso, após a finalização do realizador, a dupla encontra-se e troca experiências. Como estabelecido por Whitehouse, o primeiro a falar era o realizador, assim suas primeiras impressões não sofreriam interferências externas. Este fala sobre sua experiência, imagens e sensações. Em seguida, o observador relata suas impressões com relação ao movimento do realizador, sempre com cuidado para não julgá-lo (um dos princípios do Movimento Genuíno), sendo este fator essencial ao respeito pela individualidade de cada pessoa. Isto possibilita a troca imediata da experiência, conectando experiência corporal e articulação/análise verbal consciente.

No segundo caso, simplesmente trocavam-se as duplas após o término do processo do primeiro realizador, que passava a ser observador. Desta maneira, em silêncio, reservava-se o diálogo para o fim. Isto mantém a atmosfera de silêncio até o final das improvisações dos dois parceiros, que permanecem mais concentrados durante todo o processo. Abríamos um círculo ao final da sessão onde todos participavam e as trocas entre as duplas aconteciam. Havia uma cumplicidade no grupo, o que facilitava as discussões. Portanto, a sessão fluía de forma agradável, sempre lembrando do princípio de não-julgamento (mesmo que algumas vezes fosse inevitável). Procuramos focar-nos no movimento e seu significado para nós, imagens e sensações ao executarmos.

No terceiro caso, não houve discussão verbal entre as duplas, mas uma discussão grupal final. No fim da sessão, procurávamos relembrar os movimentos realizados durante o processo de Movimento Genuíno, e estes momentos foram realizados, às vezes, em lugar das

discussões. Geralmente isto acontecia quando a sessão não era filmada. Infelizmente, a maioria das sessões não foi filmada por não possuímos um equipamento à disposição para o registro. Seleccionávamos os movimentos mais significantes para cada um e repetíamos até que este se tornasse orgânico. Tínhamos nessas situações anotações dos movimentos, realizados tanto pelo realizador quanto pelo observador, e assim podíamos ajudar uns aos outros lembrando o movimento. Na finalização da sessão, cada um descrevia a sequência de movimento criada. O objetivo era utilizarmos, posteriormente, estes movimentos seleccionados para a criação da experimentação coreográfica. As muitas variações ao longo do processo ampliaram o leque de possibilidades, tornando este trabalho desafiador para todos os participantes.



Figura 37: Ângela Moreira em Movimento Genuíno

Após a sessão de Movimento Genuíno do dia 19 de setembro de 2006, Ângela escreveu: “É difícil vir um movimento voluntário, sem deixar o pensamento interferir”. Provavelmente esta preocupação e dificuldade não foi apenas de Ângela, pois no cotidiano somos acostumados a responder a estímulos externos a todo o instante. O encontro com o interior, seu tempo e seu processo, torna-se algo estranho e desconhecido. Na sessão do dia 05 de agosto de 2006, Wagner escreveu que “Às vezes é inevitável a sensação do externo”, confirmando, assim, a influência da interferência externa. No entanto, no decorrer das sessões, a interferência externa deixa de ser tão determinante ou dominante.

Milena escreveu no dia 05 de setembro de 2006, ao final de sua sessão como realizadora do Movimento Genuíno, o seguinte relato:

Primeiramente sento procurando desligar-me de tudo que faça me sentir presa. Depois, eu deixo a todo tempo o corpo me levar, sempre procurando a melhor posição para ficar, a forma mais aconchegante e a que me deixasse mais à vontade. Sem movimentos muito bruscos, sempre no acompanhamento do meu tempo interior, sem me preocupar muito com espaço. Eram movimentos impensados, sem preocupação com a estética, se iria estar bonito aos olhos de alguém. Procuro me desligar do tempo e assim tirar toda vergonha e timidez.

Seu relato corresponde ao que diz Pallaro (2003, 59) a respeito do processo no qual deve-se “permitir ao corpo mover-se a seu modo, não de um modo que resulte em uma graciosidade ou como se pensa que deveria ser; atendendo pacientemente o impulso interno, deixando a reação emergir do movimento”.

Isabela, na sessão de Movimento Genuíno do dia 19 de setembro de 2006, relata: “Que viagem sem a mente, deixar ser guiada pela sensação...”. Na sessão do mesmo dia, Ângela escreveu: “Sinto que não há necessidade de induzir, só ter a calma de esperar o momento acontecer”. Estes comentários confirmam o papel do Movimento Genuíno em enfatizar e estimular a autonomia corporal.

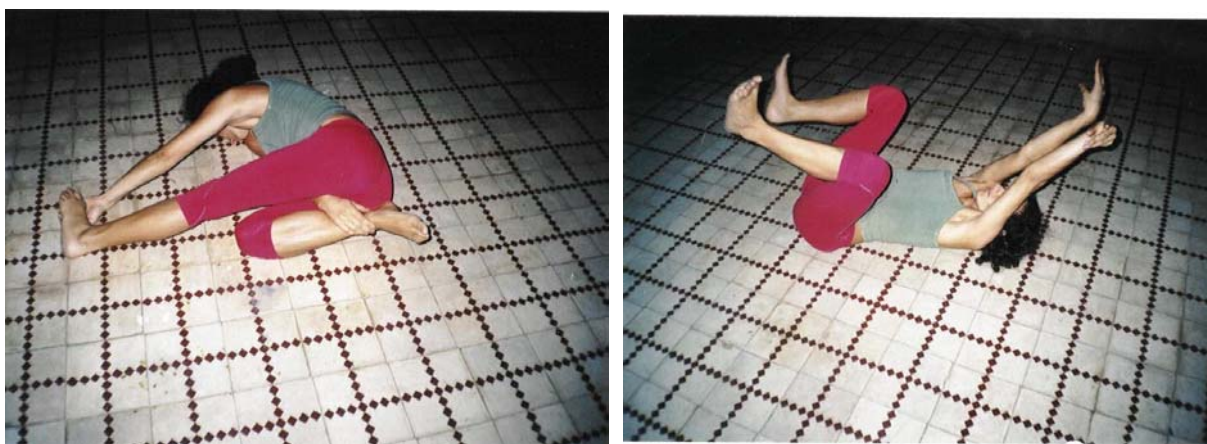


Figura 38: Isabela Coelho em Movimento Genuíno

Ao observar Milena Santos na sessão de Movimento Genuíno de 21 de setembro de 2006, fiz a seguinte anotação:

Abrir, fechar
Mostrar, esconder
O corpo se propõe a dizer
O que às vezes
Não se quer dizer
Mas este não esconde a vontade
Escondida e à mostra
Entre torções, buscando seu ilimitado vocabulário.

É possível observar que o movimento nascido do corpo propicia tanto ao realizador quanto ao observador uma outra experiência e descoberta de suas próprias sensações e possibilidades de criação. Esta experiência nasce do próprio corpo como sujeito autônomo de suas ações.

Nesta minha anotação, e em outros dois relatos de observadores citados mais adiante, a escrita é na primeira pessoa do singular. Durante a sessão não dei nenhuma indicação de como deveriam realizar a escrita; eu disse apenas: “a partir dos movimentos do realizador, escrevam suas imagens e percepções, mas sem julgamento”. Como já citado no capítulo II (p.99), “quando se observa o outro se mover, o observador testemunha a si mesmo no movimento”. É como um jogo de espelhos, eu me observo no outro, que se observa em mim, e assim construo e re-construo minha imagem interna a partir de fatores externos.

Pedro faz o seguinte relato de sua experiência ao realizar o Movimento Genuíno na sessão de 05 de setembro de 2006:

Partes que incomodam se mexiam.... cabeça anda e não pensa... não vêm imagens, movimentos vêm. Mãos se debatem, movimentam-se freneticamente, muito, param... pé começa a bater no chão. A partir daqui eu sinto algo acontecer novo em mim, pra mim. Que movimento é esse?... Estou com um corpo novo e sem coreografia. Tenho movimentos, pausas e ritmos. E isso me faz!

Ele mergulhou em seu mundo corporal onde re-descobriu seus movimentos e a si mesmo. Como disse Pallaro (2003, 56), “trabalhar com o movimento é uma iniciação ao mundo do corpo, seria a descoberta daquilo que somos, porque somos como o nosso movimento”.

A sabedoria do corpo representa um requisito indispensável para o desenvolvimento de si (PALLARO, 2003, 31). Portanto, quando se trata do movimento, tanto o observador quanto a pessoa que o realiza tornam-se conscientes do ritmo e do espaço. Cada um no seu próprio tempo não-cronometrado busca sua ação emergente. O tempo no Movimento Genuíno é individual, completamente subjetivo; tanto que, para alguns alunos, 30 minutos de improvisação, dizem eles, “é uma eternidade”, enquanto que para outros “passa muito rápido”.

Como integrante do processo, posso dizer que já havia tido essas sensações durante as sessões. Percebi que a conexão com meu fluxo interno provoca este estado de tempo pessoal. Assim sendo, estas diferentes sensações com relação ao tempo deve-se à individualidade de cada um, ao tempo imaginário, ritmo interno pessoal e, principalmente, ao tempo corporal e não mental. Na sessão do dia 20 de maio de 2006, Luís escreveu um poema sobre seu processo, que demonstra a autonomia do corpo conectado a seu fluxo e ritmo internos. Este é um fragmento do seu texto:

O vento me remove
Move o calor, os instintos, o corpo
E eu não mais penso...
É a vida
E um vento
Passando, levando... uma revoada de borboletas e gafanhotos nas pernas, no quadril...
Nos cabelos soltos, ondulados, torneados e embaraçados, embolados
Embalar... balada...dança...corpo...movimento sinuoso...
O corpo é revelado e embalado pelo impulso...
Xiii.....
Silêncio....

Também como observadora de Pedro Costa, na sessão de Movimento Genuíno de 05 de novembro de 2006, tive uma experiência que enfatizava o corpo e seus ritmos:

Sentir meu corpo, seu ritmo
Sua tridimensionalidade
Músculos, ossos, linfa
Acelero, desacelero
Sinto, experiencio
Procuro, não vejo
Não com os olhos
Mas com meu corpo
Desperto, à procura.

Como visto no capítulo II, o fator tempo da Categoria Expressividade varia entre acelerado e desacelerado e está relacionado ao ritmo. Para Laban, o fator tempo se relaciona com o Espaço e representa tanto o ritmo interno quanto o ritmo externo e suas transições. Por isso Laban se refere ao “Espaço Dinâmico”. O tempo pode ser associado à intuição, que na prática do Movimento Genuíno vincula-se à subjetividade⁶⁴. O Espaço, como representação dinâmica, interage com o fluxo interno corporal e sua expansão na Cinesfera. Portanto, o tempo-espaço de Laban está relacionado à dinâmica interno-externo.

Já Dalcroze trabalhava com o ritmo corporal através de variações externas como sons ou através do próprio ritmo humano (fatores internos), por meio da caminhada. Wigman considerava o tempo um elemento fundamental utilizado pelo dançarino para dar vida a sua arte. O êxtase, para o movimento criativo presente nos trabalhos de Laban e Wigman, conduz ao tempo pessoal, assim como o Movimento Genuíno. Esta variação de tempo conduz ao processo de transição entre o interno e o externo, de forma que o tempo pessoal interfere no tempo cronometrado e vice-versa. Portanto, desde Dalcroze os estudos de movimento já apresentavam uma abordagem dinâmica incluindo ritmo corporal próprio de cada ser humano.

3.2.2.1 Forma Fluída, Conexões Ósseas e Espaço

A segunda variação trabalhada no Desenvolvimento do processo foi a Forma Fluída. A execução tanto do Movimento Genuíno quanto da Forma Fluída, enfatizam a percepção interna. Sua prática é relevante tanto na Abertura do processo quanto no Desenvolvimento. Portanto, nesta fase trabalha-se, como no Movimento Genuíno, com seleção de movimentos e criação de seqüências. A Forma Fluída neste momento estimula o processo físico (percepção e sensação dos líquidos e órgãos corporais) e mental (visualização do órgão que conduz o movimento) simultaneamente. Diferentemente do Movimento Genuíno, a Forma Fluída permite os olhos abertos, pois não tem o mesmo foco na profundidade interna como o Movimento Genuíno nem os mesmos objetivos; contudo são semelhantes.

Uma terceira variação deste momento foi o trabalho com as Conexões Ósseas que, além de desenvolver a percepção corporal por meio dos marcos ósseos que se conectam

⁶⁴ As correspondências entre os fatores expressivos e as faculdades (Jung) podem ser vistas no capítulo II p. 88. Os fatores expressivos e sua correspondência a organizações quaternárias, vide Fernandes (2002, 120-21).

através de linhas imaginárias, possibilita o movimento corporal conectado ao seu interior (pontos ósseos) e seu exterior (movimentos pelo espaço). Utilizei o trabalho das Conexões Ósseas para estabelecer este diálogo interno-externo; o corpo está no espaço, mas conectado integralmente.

O Espaço foi trabalhado a partir da forma cristalina do Cubo, assim como no momento da abertura do processo. Executamos a Escala Diagonal do Cubo com os braços direito e esquerdo utilizando as qualidades expressivas conforme tabela abaixo:

Braço Direito	Braço Esquerdo	Qualidades Expressivas
Alto-Direita-Frente	Alto-Esquerda-Frente	Flutuar Leve-Indireto-Desacelerado
Baixo-Esquerda-Atrás	Baixo-Direita-Atrás	Socar Forte-Direto-Acelerado
Alto-Esquerda-Frente	Alto-Direita-Frente	Deslizar Leve-Direto-Desacelerado
Baixo-Direita-Atrás	Baixo-Esquerda-Atrás	Açoitar Forte-Indireto-Acelerado
Alto-Esquerda-Atrás	Alto-Direita-Atrás	Pontuar Leve-Direto-Acelerado
Baixo-Direita-Frente	Baixo-Esquerda-Frente	Torcer Forte-Indireto-Desacelerado
Alto-Direita-Atrás	Alto-Esquerda-Atrás	Espanar Leve-Indireto-Acelerado
Baixo-Esquerda-Frente	Baixo-Direita-Frente	Pressionar Forte-Direto-Desacelerado

Tabela 3: Escala Diagonal do Cubo: braço direito e braço esquerdo com as Qualidades Expressivas (Categorias Expressividade e Espaço)

Nosso objetivo foi trabalhar o corpo no espaço dinâmico, estabelecendo assim uma relação com o exterior, uma vez que neste momento já havíamos passado pelo processo de Abertura utilizando os Fundamentos Bartenieff, a Forma Fluída e o Toque. No momento de Desenvolvimento havíamos passado também pela prática de Movimento Genuíno. Portanto, já tínhamos experienciado os exercícios com ênfase interna. Agora podíamos relacionar interno e externo através do Espaço.

A resposta ao processo foi distinta entre a turma de TCC III, os participantes do processo no primeiro semestre de 2006, os participantes do segundo semestre de 2006 e na experimentação, do qual participamos eu e Wagner. Da mesma forma, foi individual e única a vivência de cada participante no processo. Esta é uma das características desta arte: respeitar a individualidade de cada ser humano, buscando despertar sua percepção quanto a este fator importante no processo de criação.

3.2.3 Conclusão

O terceiro momento do processo criativo, a Conclusão, apresentou-se em cinco variações: Conversa, Leitura do material escrito pelos participantes (poemas, descrição de movimentos e sensações), Registro dos Movimentos, Seleção de Movimentos e Criação de Seqüências.

Com a turma de TCC-III, utilizei como Conclusão do processo o relato de suas experiências e sensações durante as aulas de Movimento Genuíno, a seleção dos movimentos mais relevantes para cada um deles e, conseqüentemente, a criação de seqüências. Percebi que a maioria não estava disposta a escrever seu relato ou sua seqüência de movimento. Então, trabalhamos através de conversas onde cada um teve a liberdade para expor sua experiência enquanto eu fazia as devidas anotações. Em outras aulas, propus a seleção dos movimentos que mais lhes agradaram, e, a partir daí, trabalharam a seleção e a repetição destes movimentos. Neste momento alguns criaram suas próprias seqüências.

O trabalho com o grupo das sessões possibilitou a realização de todas as variações. A princípio, utilizei o método de leitura do material escrito, conversa e registro dos movimentos. Todas as sessões eram registradas pelos participantes através de poemas, relatos de sensações

ou descrição dos movimentos que mais lhes agradavam. Geralmente nos reuníamos em círculo e líamos nossos escritos para o grupo. Nestes escritos havia a visão do observador (sem julgamentos) sobre o processo do realizador. Também registrávamos nossas próprias sensações. A troca era muito importante e fortalecia o grupo, criando laços de confiança, o que facilitou no processo, pois estávamos abertos a nós mesmos e aos outros.

A partir de junho, quando nos reunimos, eu e Wagner, passamos a enfatizar duas atividades: a seleção dos movimentos e a criação de seqüências. A pesquisa manteve o mesmo objetivo e processo, mas direcionada à criação de uma experimentação. Então, estes dois momentos fizeram-se fundamentais.

No mês de agosto, continuei com o trabalho em grupo, agora com outros integrantes (já citados anteriormente neste capítulo). No entanto, eu e Wagner continuamos nosso processo de forma que todas as variações desta fase estavam presentes no processo criativo. Realizamos a discussão de alguns textos (FERNANDES, 2002; MIRANDA, 2003; PARTSCH-BERGSOHN, 2004; WOODRUFF, 1999) que estavam relacionados ao processo. Além das leituras, assistimos à gravação da experimentação que eu e Wagner realizamos na Escola Baiana de Expansão Cultural (EBEC), no dia 25 de julho de 2006. Pude, neste dia, em que assistimos a apresentação, analisar a experimentação *Hibridus Corpus* juntamente com Wagner e mostrar à Milena como desenvolvemos nosso processo.

Durante o processo, selecionamos e registramos diversos movimentos que posteriormente transformaram-se em seqüências as quais filmamos e anotamos. Eu e Wagner, particularmente, utilizamos alguns movimentos dessas seleções e levamos para a cena na experimentação *Hibridus Corpus*. O processo de registro escrito dos movimentos nos possibilitava retomá-los na sessão seguinte, re-construindo e transformando o movimento. A utilização deste procedimento nas atividades demonstrou que o registro de movimentos através do Sistema Laban/Bartenieff é aberto, permite e estimula a criatividade de cada um e mantém a conexão com o grupo.

3.3 MONTAGEM E APRESENTAÇÕES

A terceira fase desta pesquisa ocorreu nos meses de junho e julho de 2006, quando eu e Wagner nos reunimos na Escola de Teatro e na Escola de Belas Artes da UFBA. A partir de então, nosso objetivo foi montarmos uma experimentação coreográfica. Nós apresentaríamos essa experimentação dia 25 de julho de 2006, em uma mostra de pinturas em telas, como resultado do trabalho dos alunos de pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFBA. Esta mostra tinha como objetivo revelar através da pintura “novas concepções do corpo”, e foi realizada na Escola Baiana de Expansão Cultural (EBEC). Assim, foi criado *Hibridus Corpus*. Que posteriormente foi apresentado, também, no XV Encontro Nacional de Pesquisadores e Artistas Plásticos (ANPAP), na Escola de Belas Artes da UFBA, em 19 de setembro de 2006.

Durante o processo, trabalhamos as Conexões Ósseas na Abertura e no Desenvolvimento. Neste momento de Conclusão, após realizarmos movimentos que partem dos pontos ósseos conectados por linhas imaginárias, escolhemos dois destes pontos, por exemplo, escápulas-mãos, e a partir desta conexão realizamos movimentos no espaço criando uma seqüência em que a ênfase estivesse nesta conexão. Evidentemente, não seria possível trabalhar apenas uma Conexão Óssea, pois o corpo está totalmente integrado. A divisão em partes refere-se a questões metodológicas. De fato, o que ocorre é a ênfase em uma das conexões.

O Cubo foi uma das variações utilizadas no momento do Desenvolvimento e que possibilitou a montagem de seqüências. Cada um de nós criou uma seqüência a partir de três princípios que escolhi previamente a partir dos meus movimentos que estiveram presentes nas sessões de Movimento Genuíno e na Experimentação. São eles: mãos com fluxo livre (este foi um movimento que tanto eu como Wagner executávamos nas sessões de Movimento Genuíno), torção do tronco (movimento recorrente em todas as minhas sessões de Movimento Genuíno) e Diagonais do Cubo com o rosto (uma das cenas que realizei na experimentação *Hibridus Corpus*). Ficamos livres para, cada um a sua maneira, realizar sua criação desde que utilizássemos os princípios citados anteriormente. Por exemplo, poderíamos realizar movimentos de torção a partir do tronco em qualquer um dos três planos (baixo, médio ou alto) e de diferentes maneiras, desde que a torção estivesse presente. Assim que terminamos,

anotamos a seqüência e apresentamos uns para os outros. A partir deste exercício, já estávamos criando uma seqüência de movimentos.

A seguir, relatarei minha experiência através da prática desta pesquisa por considerar relevante a descrição do despertar da percepção em meu próprio processo, minhas mudanças de movimento, sensações, descobertas e relações entre meu interno e o externo.

3.4 EXPERIENCIANDO O SISTEMA LABAN/BARTENIEFF E O MOVIMENTO GENUÍNO: PERCEPÇÕES E SENSações

“... cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior” (Rudolf von Laban, 1978)

“...o impulso interior para o movimento cria seus próprios padrões de estilo e de busca de valores intangíveis e basicamente indescritíveis” (Rudolf von Laban, 1987)

Ao entrar no processo do Movimento Genuíno, percebi durante as sessões que meu movimento assumia trajetórias não lineares, contrariamente à sua forma habitual. Passei a realizar movimentos em espiral e a explorar minha forma tridimensional. Gosto da sensação de alongamento em meu tronco ao realizar movimentos em espiral; talvez por isso se tornem tão recorrentes.

Este tipo de movimento – em espiral ou torcido, com o corpo contralateral – não fazia parte de meu repertório em improvisações realizadas antes do mestrado, ou mesmo no meu cotidiano. Minha preferência era por movimentos mais lineares, que havia aprendido no balé clássico dos 5 aos 15 anos de idade, como modelo de beleza. No balé clássico, a manutenção da coluna ereta, a postura verticalizada, é a base dos movimentos. Quando inicio a prática de

movimentos atravessando pontos no espaço e buscando a instabilidade do Icosaedro, desconstruo em meu corpo o padrão linear e busco na tridimensionalidade uma maior mobilidade e estabilidade postural. Enquanto o balé tem como base a linearidade, a vivência dos exercícios de Bartenieff ampliam o movimento para outras possibilidades, de forma que o corpo em movimento assume outras formas, como: parafuso (torcido em espiral), parede (corpo achatado como no plano vertical), bola (arredondado e com volume), alfinete (comprido e fino) e pirâmide (base larga e topo afunilado).

Essa mudança no meu padrão de movimento deu-me uma sensação de expansão do espaço ao meu redor, é como se meu movimento atravessasse o espaço, além de uma consciência interna mais perceptível. Senti-me corporalmente mais conectada, realizo movimentos com os braços consciente da posição dos meus pés. Isso não significa que antes eu não tinha esta consciência, mas é uma outra forma de consciência, uma consciência em transição. Afinal, o corpo humano tem todos os padrões de movimento, mas conforme a prática que realizamos, torna-se “acostumado” a uma determinada preferência. Enfim, o que houve foi a expansão dos padrões rumo ao domínio do movimento.

Nos Fundamentos Bartenieff há o movimento de alongamento contralateral (espiral), um dos seis exercícios básicos, no qual a referência é o tronco. Sendo que, através da torção, integra-se gesto e postura corporal (Imersão Gesto Postura) numa irradiação pelo corpo todo e conectando-o com o espaço. A partir e juntamente com o tronco, os membros são conduzidos em movimentos espirais no espaço.

Na sessão do dia 12 de setembro, escrevi que a sensação ao realizar as torções era de “como se quisesse esticar-me infinitamente”. Geralmente, quando realizo movimentos que racionalmente há necessidade de que aconteçam, ou seja, penso o movimento passo a passo para então reproduzi-lo em meu corpo, eles surgem bidimensionalmente sem torções e sem atingir toda a minha Cinesfera, o que torna a coreografia criativamente pobre. Por outro lado, durante o Movimento Genuíno, porém, como o processo não parte do racional, mas do próprio corpo, meus movimentos exploram suas possibilidades naturalmente presentes no corpo em movimento (as torções). Assim como ocorre no bebê, que ainda não assimilou as interferências externas e, portanto proporciona-se a exploração e a criação sem influências pré-estabelecidas.

A experiência que tive nos Fundamentos Bartenieff foi um fator importante na percepção e experimentação em meu corpo de formas não habituais de movimento, que se tornaram presentes e até mesmo constantes no Movimento Genuíno. Estes movimentos foram realizados em diferentes planos e de diferentes formas, algumas recorrentes. Como a espiral que inicialmente no processo de Movimento Genuíno surgiu no chão em decúbito ventral e alongamento contralateral, fluxo controlado, tempo desacelerado e peso leve (Impulso Apaixonado), foi realizada também em pé a título de experimentação, com variação de tempo, tornando-se acelerado. Este mesmo movimento, tanto em decúbito dorsal como em pé, foi inserido na experimentação coreográfica *Hibridus Corpus*, que será descrita mais à frente neste capítulo.

O tempo constante, que é minha tendência no cotidiano, torna-se acelerado em alguns momentos das sessões de Movimento Genuíno. Em alguns instantes, estou totalmente imóvel, o que não significa que não haja movimento, pois o fluxo interno e constante dos órgãos e líquidos corporais estão presentes. Na sessão do dia 05 de setembro, escrevi sobre minha experiência na sessão de Movimento Genuíno que, em “alguns momentos acelero, outros páro completamente, fico atenta à minha respiração. Sinto meu fluxo, as batidas do meu coração”.

Esta mudança de tempo está relacionada ao ritmo corporal interno que conduz meu movimento no tempo e no espaço da improvisação. O encontro do interno com o externo transforma visões lineares e processos em um *continuum* onde imagens, sensações e movimentos se interrelacionam, como foi demonstrado no capítulo II (p. 70-71), a partir do modelo conceitual do Anel de Moebius. Laban integra em seus estudos estes três princípios – imagens, sensações e o corpo em movimento – na busca pelo ser humano e sua natureza complexa e pessoal.

A relação que se estabelece entre corpo e mente é fundamental à prática do Movimento Genuíno. Contudo, dar voz ao corpo não é nada fácil. Sempre há certa resistência, pois acredita-se que o comando está na mente, que não dá espaço ao corpo, o qual por não ter sua autonomia, torna-se dominado. Mas apesar das dificuldades iniciais, como já foram descritas anteriormente, é através do exercício e prática constante que o trânsito entre corpo/mente torna-se fluído. No dia 20 de maio, faço o seguinte relato a respeito do meu processo na prática do Movimento Genuíno: “Tenho pensamentos, mas meus movimentos corporais não os seguem. É como se meu corpo fosse independente”.

A formação de imagens que ocorrem na mente faz parte do processo. Contudo, os movimentos não são comandados pela mente nem mesmo partem das imagens. Ao contrário, as imagens surgem e desaparecem a partir do movimento. No decorrer do meu processo, as imagens estiveram presentes muitas vezes na realização do Movimento Genuíno. Isto pode ser visto num poema escrito por Luís Antônio Júnior ao observar o meu processo de Movimento Genuíno no dia 22 de abril de 2006:

Pêndulo... sim ou não... vou ou volto... deixo ou não deixo...

“Onde que eu tô pisando?”

“Onde que eu estou?”

No mar! Com as ondas me molhando, me desequilibrando, me tomando... me envolvendo... me decifrando

Das águas e nas águas

Banho banhado bailado

Quem é que me chama das águas iá iá

Quem é que me toma ió ió

Quem é que me leva... das águas do mar e me arria, me larga nas areias das beiradas do mar

Do mar, do ser, do fim, dos outros, dos grãos de areia...

Lá... Lá em cima... Lá...

Será que tem alguém... lá... ou lá... ou lá... ou ali...

Que importa? Aqui é que tá bom

Na areia branca, limpa, fofa, quente

Na cama quente num dia de chuva...

Eu tenho que levantar...

Quem me chama? Quem me quer no sonho?

De volta para o mar? Para o reino das águas...

Me embalo no embalo do canto das ondas

Xiii... parou!

E de lá de cima vem me chamar

Eu vou... mas não sei se quero...

O céu ou o mar? O vento ou a água?

Levantou...

Rolar sobre as almofadas, sobre os travesseiros... me embalar no lençol, me enrolar na sintonia delicada do meu sono...

Quem está aí?

Eu quero dormir... Não canta! Quero voltar para as águas... pro reino de oiá...

Me leva de volta pra lá...

Garota pára de cantar... Cadê ela? Pára (Me deixa dormir e sonhar voltar a sonhar...)

Água. Fogo. Terra... Ar... Círculos de ar...

Ciclones de sonhos

Tempestades de impulsos

Rodopios de sonhos e idas e pesadelos e exageros...

Dormir e sonhar e ouvir e me deixar levar...

Roda a roda viva da vida da roda que roda viva

Roda de sonhos e imagens e sensações

Que saco essa garota...

Me deixa em paz...

No reino da águas...
Embaixo das águas...
No embalo das águas...
No encanto das águas...
Embalada nas águas...
Das águas e nas águas...
Sono e água
Preguiça e ar
Levanta e terra
Impulso e fogo.

O que Luís escreveu sobre meu movimento ao observá-lo, corresponde às minhas sensações e imagens durante a prática do Movimento Genuíno. Como no trecho inicial: “Pêndulo... sim ou não... vou ou volto... deixo ou não deixo...”, pode representar o início do processo onde há dificuldades em relacionar o interno e o externo, o momento de transição onde conexões começam a se estabelecer. “Onde que eu tô pisando?” e “Onde que eu estou?” relaciona-se ao mergulho interior, ao encontro com o fluxo interior. “No mar! Com as ondas me molhando, me desequilibrando, me tomando... me envolvendo... me decifrando” ainda no encontro com o desconhecido, associa-se às imagens criadas pelo movimento.

Geralmente, durante as sessões de 2006, minhas imagens foram referentes à água (No reino da águas... Embaixo das águas... No embalo das águas... No encanto das águas... Embalada nas águas... Das águas e nas águas...) e/ou ar (O céu ou o mar? O vento ou a água?). Enquanto isso, Wagner tem seus movimentos ligados ao elemento terra; seus movimentos no plano baixo durante as sessões de Movimento Genuíno, remetem, segundo ele, à terra, suas raízes e o visceral, em uma hibridização entre corpo, elemento da natureza e Movimento Genuíno.

A imagem recorrente da água e do ar em meu processo pode ser associada aos fatores de movimento, assim como é feito no capítulo I (p.56) – associação de elementos vitais e fatores de movimento. A água relaciona-se com o fator fluxo, que diz respeito aos líquidos corporais e órgãos, podendo ser livre ou controlado. Já o 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). O fluxo dos líquidos corporais, assim como dos órgãos, são imprescindíveis (como já foi visto anteriormente nesta pesquisa)

ao processo de Movimento Genuíno, pois é este o fluxo que mobiliza todo o interno corporal que se expande para seu exterior no espaço dinâmico.

Já o elemento terra, presente nos movimentos de Wagner, associa-se ao fator peso. Não por coincidência, os fatores predominantes em *Hibridus Corpus* são fluxo (água) e peso (terra) ou ar (espaço), como veremos mais adiante.

As imagens que surgiram quando realizei o Movimento Genuíno remetem a construções de figuras, em sua maioria estranhas. Na sessão do dia 12 de setembro de 2006, por exemplo, faço o relato de um dos movimentos que realizei: “Apóio os joelhos e a cabeça no chão, então meus braços e pernas criam ‘criaturas’ ou formas muito esquisitas (ou as imagino assim)”. Na sessão anterior, do dia 05 de setembro, Pedro, observando o meu processo no Movimento Genuíno, escreveu:

Terra capta energia, força... Deixa o corpo dormir, deixa o corpo acordar, deixa o corpo. Você não tem corpo; é outra Andréia que vejo, ela mergulha, nada, pára, vira estátua... O corpo se agita a perna procura a outra. Flutuo, penso, uma perna conversa com a outra. Balanço, puxo, rodopio. Parte de cima diferente da parte de baixo, roda, roda, pára, torções, pés... Mãos tocam o corpo... Animal/torção/capoeira/abertura/sou alongada/ bípede/aparece outro corpo/se abraçou/torcem ponta de pé/dança/pé direito/ ombro esquerdo/ muito bom/ desequilíbrio. Braços, figuras retas. Conversa entre as mãos, mudras de outras formas, mudras em outros contextos.

Os Mudras, visualizados por Pedro em meus movimentos durante a sessão de Movimento Genuíno, são gestos simbólicos feitos com as mãos usadas na Ioga, na dança indiana e nas imagens sagradas do budismo para despertar e harmonizar os centros energéticos do corpo⁶⁵. Estes gestos estimulam determinados campos do cérebro que conectam o ser humano com seu interior, utilizando assim a própria energia e a energia universal em benefício próprio, assim como a relação entre o interno e o externo enfatizado nesta pesquisa. Além disso, relacionam-se também com os elementos. A ciência dos mudras é baseada nos cinco elementos básicos do universo: o espaço ou éter, o fogo, o ar, a água e a terra, sendo que cada um dos cinco elementos são representados em cada um dos dedos das mãos. A seguir a relação de cada dedo com chakras e elementos: polegar (garganta, fogo),

⁶⁵Disponível em: <www.salves.com.br/mudras.htm>. Acesso em: 27 de dez. 2006. <www.grandefraternidadebranca.com.br/mudras.htm>. Acesso em: 27 de dez. 2006.

indicador (terceira visão, ar), médio (coração, espaço), anular (plexo solar, terra), mínimo (alma, água).

Os mudras derivam de rituais sagrados da cultura indiana. Contudo, na dança indiana a realização dos mudras partem da coluna e, mais especificamente, do cóccix ou cauda, como ponto de estabilidade para os movimentos e de onde irradiam os movimentos das mãos. A cauda relaciona-se com o animal, como resquíio do não-humano. Então, ao invés de considerarmos o *sacrum* ou “osso sagrado” como uma imperfeição ou algo a ser excluído, ele integra e permite a espiritualidade. O sacro denominado por Bartenieff “cauda” é considerado por ela a “marca óssea fundamental em todo o movimento, principalmente na realização das escalas espaciais” (FERNANDES, 2003, 72).

A construção de formas estranhas pode ser associada a figuras de seres deformados da mitologia Grega. Estas figuras de criaturas extremamente estranhas e “monstruosas” são chamadas Quimera. Esta é uma figura mítica com origens na Grécia, no século VII a. C., como um monstro com cabeça de leão, torso de cabra e cauda de dragão que soltava fogo pela boca. Popularmente, o termo quimera alude a qualquer composição fantástica, absurda ou monstruosa, constituída de elementos disparatados ou incongruentes, significando também utopia, produto da imaginação, idéia falsa, fantasia e sonho.

De acordo com a versão mais difundida da lenda, a Quimera⁶⁶ era um monstruoso produto da união entre Equidna – metade mulher, metade serpente – e o gigantesco Tífon. Outras lendas a fazem filha da hidra de Lerna e do leão de Neméia, que foram mortos por Hércules. Habitualmente, a Quimera era descrita com cabeça de leão, torso de cabra e parte posterior de dragão ou serpente. Criada pelo rei de Cária, mais tarde assolaria este reino e o de Lícia com o fogo que vomitava incessantemente, até que o herói Belerofonte, montado no cavalo alado Pégaso, conseguiu matá-la. Sua representação plástica na arte cristã medieval era um símbolo do mal, mas com o passar do tempo passou a se chamar de quimera a todo monstro fantástico empregado na decoração arquitetônica.

⁶⁶ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Mitologia_grega>. Acesso em: 27 de dez. 2006.



Figura 39: Quimera de Arezzo, 1558. Monstro da mitologia Grega⁶⁷

Enquanto seres híbridos são vistos como monstros no Ocidente; no Oriente são muitas vezes adorados como divinos (como deuses com cabeça de elefante, de macaco etc.). Como a LMA, inclui a desproporção e a proporção, o sublime e o grotesco em harmonia; o “monstro” em nosso processo foi aceito como caminho para a consciência de si mesmo, em conexão com a intuição e a subjetividade.

Das imagens formadas a partir dos meus movimentos, criou-se uma mistura de onde é possível extrair um ser híbrido, pois na realidade eu não era um ser aquático (quando minhas imagens eram do mar), nem um pássaro (imagens relacionadas ao elemento ar) tampouco um ser humano. As sensações foram novas para mim durante este processo; tinha vontade de desconstruir meu corpo, de forma que anatomicamente já não era possível. Quando estava com a cabeça no chão, o tronco torcido e de joelhos tinha vontade de tornar meu tronco ainda mais espiral e apoiar-me no chão com a parte superior das costas. Eu ia até o limite de meu corpo, não me preocupava com a estética, só com a sensação harmoniosa de meu corpo “deformado”. Neste caso, a harmonia não está relacionada ao “belo”, mas ao “invisível contido no visível” (FERNANDES, 2003, 68). No momento não pensei em qualquer relação com a Quimera, apenas experienciei o movimento e seu fluxo.

⁶⁷ Disponível em: <www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MGmonstr.html>. Acesso em: 06 de jan. 2007.

O ser híbrido significa a relação de elementos distintos que formam um terceiro elemento, a “somatória de duas ou mais espécies” (FERNANDES, 2003, 62). Segundo Louppe (2000, 31), a hibridação é, na atualidade, “o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação”.

Mary Wigman já enfatizava o estranho e desconhecido em seus trabalhos por volta de 1916. Abaixo, a descrição, segundo Melzer (1994, 94), de uma das danças de Wigman que,

... muitas vezes não tinham qualquer título e nenhuma descrição no programa estaria disponível para aliviar o público inquieto. Sobre o palco, uma figura curvada em um traje de ginástica preto de duas peças se leva ao frenesi com um chocalho fora do palco mantendo o compasso. À beira de levantar para a altura normal pela primeira vez, ela repentinamente cairia debruçada, as luzes apagariam, e o número acabaria. A estrutura da concepção da dança no século dezenove tinha sido quebrada.

Tanto Delsarte quanto Dalcroze, Laban e Wigman, na realidade, não buscavam uma natureza total, nem mesmo um total mergulho na subjetividade, mas buscavam a relação com o estranho. Delsarte, através de sua proposta de desconstrução da estética, criou em sua época uma abordagem do movimento que percorria o sentido contrário ao do balé, considerado esteticamente belo. No entanto, Dalcroze tinha o objetivo de reformar idéias da época através do estudo do ritmo. A exploração das possibilidades rítmicas do ser humano proporcionava formas diversas de criação do movimento, o que dava margem ao desconhecido.

Laban buscava trabalhar a harmonia através de oposições ou contrastes e da relação do corpo no e com o espaço. Um corpo que em um determinado momento significa uma coisa e minutos depois algo totalmente diferente, alterando sua forma no espaço a todo o instante. Os trabalhos de Wigman não diferem dos de Laban. Ela buscava no estranho e inesperado (como é mostrado na citação acima) uma atitude transformadora.

Na época do Cabaré Voltaire, Laban trabalhava com a imagem do grotesco em suas performances. Naquele local, ele tinha total liberdade para expor seu lado satírico. Alguns anos depois, organizou criações performáticas no Monte Verità, como a dança ritual *Sang an die Sonne* (Canto para o Sol) de 1917, organizada juntamente com Mary Wigman. Laban utilizou-se de formas grotescas em um espaço sublime, o corpo em movimento com e na natureza foi enfatizado com todas as suas adversidades.

No solo de Mary Wigman, *Witch Dance* (Dança Bruxa) – um dos mais importantes e famosos de sua carreira – segundo Fernandes (2003, 72), há a relação entre o “monstro” e a “harmonia”, nesta coreografia, Wigman “explora e expõe a beleza harmônica de seus próprios monstros” enquanto seres em constante des-construção, sem uma definição a priori.

Ao relacionar o processo e experimentação desta pesquisa, é possível permanecer no trânsito, no “entre” (*in between*). A experimentação *Hibridus Corpus*, que será descrita mais adiante, não nega as categorias de performance, teatro e dança, mas as inclui e transcende. Pode-se dizer que é algo a ser definido, se é que buscamos uma definição, já que o termo definir vem do latim *definire* que significa limitar, denotando assim algo fechado. Este trabalho, ao contrário, busca uma abordagem aberta. O *entre* destas possibilidades de trabalho não é uma coisa nem outra, mas todas elas em uma outra abordagem sempre incógnita e imprevisível, assim como a relação interno e externo.

Neste processo, apresento-me como um corpo híbrido que dentro de uma abordagem em transição e trans-formação entre o interno e o externo transpõe conceitos e busca o que ainda está por vir. É neste caminho do estranho, do inusitado e das possibilidades que se dá a abertura do processo. Exatamente como Laban desenvolveu seu trabalho, na multiplicidade e na amplitude das possibilidades de abordagens, emergindo a partir do que é totalmente desarmônico ou mesmo (aparentemente) antagonico. Desta forma, busco o que Wigman, Laban e Bartenieff buscaram em seus estudos: a “linguagem corporal de cada pessoa e a expansão de suas possibilidades, em vez da limitação a uma forma estética específica” (FERNANDES, 2003, 64).

Uma forma de representação do presente processo como aberto é o Anel de Moebius. A partir dele podemos observar que o trabalho transita em um *continuum* infinito (∞), assim como a figura que representa o corpo (8) no Sistema Laban/Bartenieff. Esta transição em constante trans-formação fundamenta a relação entre o interno e o externo do corpo em movimento. Como foi mostrado na figura 28 (p. 71) as duas faces de uma fita torcida transformam-se uma na outra, sem separação entre interno e externo. Assim, derruba-se a idéia de oposição. Portanto, o híbrido, assim como a relação entre interno e externo, pode ser representado pelo processo em *continuum*. Na figura a seguir podemos observar esta relação, entre interno e externo, pela representação da figura oito no corpo humano e deste em relação à terra.

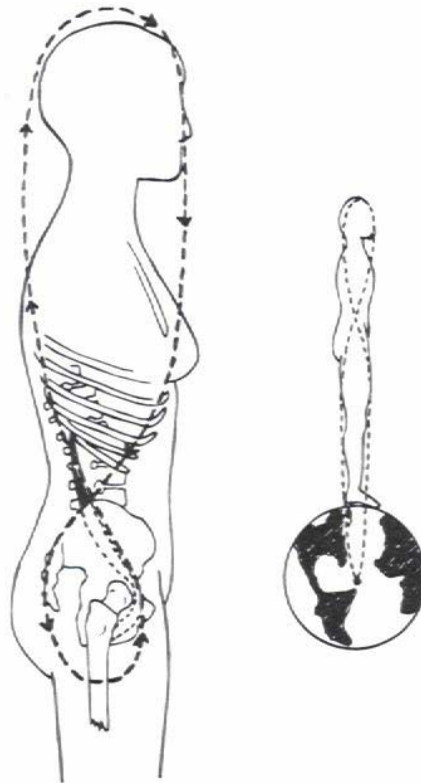


Figura 40: Representação da Figura Oito – Relação Interno/Externo⁶⁸

Neste processo híbrido, fundamentado nos estudos do movimento, sobretudo os realizados no século XX, a mudança e a transformação são conceitos fundamentais. A partir destes conceitos estruturou-se o processo e a experimentação desta pesquisa. Após o relato da minha experiência, irei, no próximo item, descrever o meu processo com Wagner Lacerda, com quem realizei a experimentação desta pesquisa.

⁶⁸ Figura extraída do Livro de Peggy Hackney (1998, 101).

3.5 ENCONTRO, PROCESSO E EXPERIMENTAÇÃO COREOGRÁFICA

“Freqüentemente é impossível esquematizar o conteúdo de uma dança em palavras, embora sempre se possa descrever o movimento” (Rudolf von Laban, 1978)

Assim que iniciamos o presente processo criativo, eu e Wagner tínhamos a intenção de inter-relacionar as artes cênicas e as artes visuais através do enfoque no corpo em movimento. Wagner, Artista Plástico, tinha interesse no trabalho corporal assim como eu. Então, pudemos sobrepor nossas pesquisas sob esta perspectiva. Eu, particularmente, busquei direcionar nosso trabalho para o objetivo desta pesquisa – o de tecer relações dinâmicas entre o interno e o externo corporal – ao passo que Wagner tinha o objetivo de trabalhar as possibilidades de experimentar texturas no corpo e sua relação com objetos (relação corpo/objeto), o que pode ser visto como outra perspectiva de tecer relações entre oposições e interno/externo. Sendo assim, poderíamos ampliar nossa abordagem através de um diálogo recíproco entre o corpo em movimento, o objeto cênico, a maquiagem e o figurino.

Fomos em busca de um processo sem limitações, sejam elas conceituais ou qualquer outra forma de fixar fronteiras, tornando-se um trabalho baseado em interações. Portanto, nosso trabalho interagiu: teatro e dança, teoria e prática, artes cênicas e artes visuais, corpo e objeto e, sobretudo, a relação entre o interno e o externo.

Eu e Wagner nos reunimos nos meses de junho e julho de 2006 para realizarmos sessões de Movimento Genuíno. O método utilizado foi o mesmo das sessões em grupo: Abertura, Desenvolvimento e Conclusão. Nossa intenção foi a construção de uma experimentação. Portanto, o processo criativo, que teve início em abril de 2006, gerou a experimentação *Híbridus Corpus*, a partir das sessões de Movimento Genuíno, juntamente com o trabalho que realizamos através do Sistema Laban/Bartenieff. Esta experimentação