



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE DANÇA E ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**JÚLIO CÉSAR DE SOUZA MOTA**

**A POÉTICA EM QUE O VERBO SE FAZ CARNE:  
UM ESTUDO DO TEATRO FÍSICO A PARTIR DA PERSPECTIVA  
COREOLÓGICA DO SISTEMA LABAN DE MOVIMENTO**

Salvador  
2006

**JÚLIO CÉSAR DE SOUZA MOTA**

**A POÉTICA EM QUE O VERBO SE FAZ CARNE:  
UM ESTUDO DO TEATRO FÍSICO A PARTIR DAPERPECTIVA  
COREOLÓGICA DO SISTEMA LABAN DE MOVIMENTO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Faculdade de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Ciane Fernandes

Salvador  
2006

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

M917 Mota, Júlio César de Souza.

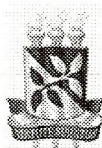
A Poética em que o verbo se faz carne: um estudo do teatro físico a partir da perspectiva coreológica do sistema Laban de movimento / Júlio César de Souza Mota. - Salvador, 2006.  
352 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ciane Fernandes.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

1. Teatro. 2. Dança. 3. Teatro Físico 4. Rudolf Laban. I. Mota, Júlio César de Souza. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792



**Serviço Público Federal**  
Escola de Teatro/ Escola de Dança  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

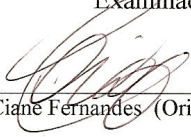
TERMO DE APROVAÇÃO

JÚLIO CÉSAR DE SOUZA MOTA

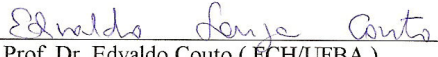
“A POÉTICA EM QUE O VERBO SE FEZ CARNE: UM ESTUDO DO  
TEATRO FÍSICO A PARTIR DA PERSPECTIVA COREOLÓGICA DO  
SISTEMA LABAN DE MOVIMENTO”

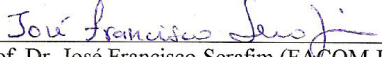
Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em  
Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca


Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Profª Drª Ciane Fernandes (Orientadora /PPGAC/UFBA)

  
\_\_\_\_\_  
Profª. Drª. Suzana Maria Coelho Martins (PPGAC/UFBA)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Edvaldo Couto ( FCH/UFBA )

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. José Francisco Serafim (FACOM-UFBA)

  
\_\_\_\_\_  
Profª Drª Eliana Rodrigues (PPGAC/UFBA)

Salvador, 09 de junho de 2006

A

Gisele, minha esposa, pelo carinho e apoio incondicional ao longo desta jornada.

## AGRADECIMENTOS

Quero expressar meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho:

A Gisele, por tudo: companheirismo, carinho, compreensão e apoio as minhas muitas ausências.

A Ciane Fernandes, orientadora querida, atenciosa e receptiva, pela sua orientação segura, seu incentivo e, acima de tudo, pela sua amizade.

As professoras Lia Rodrigues, Suzana Martins, Christine Greiner, Ana Sanchez-Colberg (co-orientadora durante o Estágio de Doutorado no Laban Centre London) e Valerie Preston-Dunlop que, através de suas aulas, sugestões e indicações fizeram contribuições valiosas para desenvolvimento desta Tese.

A Jean Newlove, por compartilhar gratuitamente comigo seus vastos conhecimentos e experiências na prática e no ensino do Sistema Laban de Movimento.

A todo o quadro docente, coordenação e funcionários do PPGAC/UFBA; a Carla Reinecke Tavares (diretora do Balé Teatro Guaíra e do G 2 Cia. de Dança); a toda direção do Centro Cultural Teatro Guaíra; a Secretaria de Cultura e Governo do Estado do Paraná; ao Laban Centre London; ao CNPq e a CAPES.

Aos meus pais (Lina e Jorge), irmãos (Jorge, Jean e Vinicius) e aos meus sogros Irene e Luís Oda, pelo carinho e apoio total.

Aos amigos: Thanya, Hauze, Eduardo, Mônica, Carlos, Rodolfo, Kátia, Maninha e Nogueimar que sempre estiveram prontos a me auxiliar no que fosse preciso. Em especial ao Nogueimar que sempre esteve pronto a prestar seu auxílio na resolução dos problemas de computação.

Um obrigado especial ao amigo Guilherme Lessa, não só pelo apoio fundamental na infraestrutura durante toda a minha estada em Salvador, mas também pela sua amizade, expressa na atenção, carinho e simpatia com que sempre nos recebeu, a mim e a minha esposa.

## RESUMO

O objeto deste estudo é o Teatro Físico, gênero de prática cênica teatral, surgido no início do século XX como resultado da revolução desencadeada pelos movimentos vanguardistas que promoveram a desconstrução da cena logocêntrica. Um processo que reviu a condição de domínio da palavra e promoveu a re-apropriação do corpo como principal médium de expressão e comunicação da performance teatral, fato que provocou uma reavaliação do conceito de corporeidade e levou ao surgimento de novas formas de incorporação do drama. Para que se possa entender como ocorreu esse processo, a pesquisa realizou um amplo mapeamento do Teatro Físico que abrangeu desde a genealogia do corpo e do gesto expressivo até a produção contemporânea do gênero. Isso permitiu a identificação de princípios estéticos, poéticos e técnicos que marcaram e marcam a prática desse gênero. Para realizar este trabalho a pesquisa foi estruturada em duas fases. A primeira delas realizou uma ampla revisão teórica (pesquisa bibliográfica e videográfica) a ser utilizada como parâmetro teórico-conceitual; e a segunda, realizou uma coleta de dados (pesquisa de campo) entre praticantes e críticos do gênero especialmente na Inglaterra e na Escócia. Em ambas as fases o principal referencial teórico-metodológico utilizado foi o Sistema Laban de Movimento, empregado aqui não apenas como um método de análise de movimento, mas também como um método poético. Os resultados obtidos nas duas fases revelaram que, apesar de possuir uma produção muito variada e heterogênea - distribuída entre duas vertentes (teatral e de dança) -, o Teatro Físico apresenta características comuns que permitem a sua identificação. Entretanto, apesar de identificável, o gênero resiste a sua circunscrição numa definição fechada.

**Palavras-chave:** Teatro Físico; Sistema Laban de Movimento; Desconstrução cena logocêntrica; Corporeidade; Incorporação; Gesto expressivo.

## ABSTRACT

The subject of this study is Physical Theatre, a genre of theatrical performance that emerged in the beginning of the twentieth century as a result of a revolution perpetrated by the *avant-garde* aesthetic movements, which promoted a deconstruction of *logocentrism*, which is a process that re-evaluated the condition of the predominance of the word and re-established the body as the main medium of expression and communication within the Western theatrical performance framing. This fact provoked a re-evaluation of concepts about corporeality, which caused the arising of new forms of embodiment in drama. To provide understanding of how such process took place, this research made an extensive charting of Physical Theatre which covered a range from body and gesture's genealogy to nowadays genre's production. It enabled the identification of aesthetic, poetic and technique principles whose marks are embedded and still valid in today's practice. To accomplish this work the research is structured into two different but complementary stages. The first one is related to a broad theoretical review (that includes bibliographic review and a video assessment) to be used as a theoretical and conceptual parameter in the second stage, which was conceived to collect data from both practitioners and critics of the genre, especially in UK (England and Scotland), and in the research as a whole. In both stages of this study the main theoretical and methodological frame was Laban's System of Movement which has been used not only as a method of movement analysis, but also as a poetic process. The result obtained in both stages revealed that in spite of possessing a broadly varied and heterogeneous production – divided into two categories (dance and drama) – those productions present common characteristics that enable to formulate an identification of the genre, but at the same time, prevents it of being encapsulated within a strict definition.

**Keywords:** Physical Theatre; Laban Movement System; Deconstruction logocentric stage; Corporeality; Embodiment; Expressive Gesture.



## LISTA DE FIGURAS

|  |     |
|--|-----|
| FIGURA 1: RUDOLF LABAN E ICOSAEDRO .....                                       | 29  |
| FIGURA 2: LABAN EM SUA ESCOLA EM ASCONA .....                                  | 33  |
| FIGURA 3: QUADRO SINÓPTICO DOS PRINCIPAIS TÓPICOS DE CADA<br>PÓLO.....         | 88  |
| FIGURA 4: RELAÇÃO - PÓLO / AUTOR / CONCEITO .....                              | 89  |
| FIGURA 5: MODELO TEÓRICO-CONCEITUAL.....                                       | 90  |
| FIGURA 6: ANEL OU BANDA DE MOEBIUS (ou <i>lemniscata</i> ) .....               | 104 |
| FIGURA 7: GRÁFICO SIMPLIFICADO DE SHANNON & WEAVER .....                       | 175 |
| FIGURA 8: MODELO CO-RELACIONAL (CONECTIVO OU SINÁPTICO) DE<br>COMUNICAÇÃO..... | 176 |
| FIGURA 9: GALERIA DE IMAGENS DE PRODUÇÕES DO DV 8 .....                        | 285 |
| FIGURA 10: HOUSTOUN, POTTER E TANNER EM CENA DE<br><i>STRANGE FISH</i> .....   | 287 |

### Observações:

As figuras 01 e 02 tiveram como fonte o arquivo de Imagens do Google. Disponível em: <http://images.google.com.br/images?q=rudolf+laban&hl=pt-BR> (ativo em 05/07/2006)

A figura 05 foi co-criada pelo autor e por Nogueimar Nogueira e teve como fonte a imagem: Nervous & Muscle Tissues; do arquivo de Imagem do Google. Disponível em: <http://images.google.com.br/images?q=neuron+tissues&svnum=10&hl=pt-BR&lr=&start=160&sa=N> (ativo em 04/05/2006)

A figura 06 teve como fonte o arquivo de Imagens do Google. Disponível em: <http://images.google.com.br/images?svnum=10&hl=pt-BR&lr=&q=+animated+moebius+strip&btnG=Pesquisar> (ativo em 05/07/2006)

A figura 08 teve como fonte o arquivo de Imagens do Google. Disponível em: <http://images.google.com.br/images?svnum=10&hl=pt-&lr=&q=mirror+neuron+>> (ativo em 04/05/2006)

As figuras 09 e 10 tiveram como fonte o arquivo de Imagens do Google. Disponível em: <http://images.google.com.br/images?svnum=10&hl=pt-BR&lr=&q=DV+8+Physical+Theatre> (ativo em 05/07/2006)

As figuras do ANEXO 1 são compostas por nove (09) pranchas ilustrativas da Simbologia aplicada no Sistema Laban. Estas pranchas estão localizadas no Anexo 1 desta Tese e tiveram como fonte as obras: *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*, de autoria da Professora Ciane Fernandes; e a obra: *Motif at a Glance a Quick Guide to Motif Description a Method of Recording Movement Concepts*, de autoria de Ann Hutchinson Guest.

Ambos os originais foram re-diagramados por Nogueimar Nogueira.

## LISTA DE ABREVIATURAS

BESS – Sigla referente as quatro categorias da LMA: *Body* (Corpo), *Effort* (Esforço ou Expressividade), *Shape* (Forma) e *Space* (Espaço).

BF – *Bartenieff Fundamentals* (Fundamentos [Corporais] Bartenieff).

IGP – Imersão Gesto-Postura.

LMA – *Laban Movement Analysis* (Análise Laban de Movimento).

PNB – Padrões Neurológicos Básicos.

SGP – Segregação Gesto-Postura.

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| Resumo .....   | iv  |
| Abstract.....  | v   |
| LISTA DE FIGURAS .....   | vi  |
| LISTA DE ABREVIATURAS.....   | vii |
| Introdução.....  | 11  |
| 1 Apresentação .....   | 11  |
| 2 Contexto Histórico.....  | 12  |
| 3 Delimitação da Pesquisa.....   | 13  |
| 4 Fundamentação Teórico-Conceitual.....  | 15  |
| 5 Metodologia.....   | 24  |
| 6 A Estrutura da Tese .....  | 26  |
| Capítulo 1 .....   | 28  |
| O Sistema Laban.....   | 28  |
| 1 Rudolf Laban: uma breve biografia.....   | 28  |
| 2 A Coreologia e os Estudos Coreológicos .....   | 39  |
| 3 A LMA e suas Categorias de Estudo.....   | 49  |
| 3.1 O Corpo .....  | 56  |
| 3.1.1 Princípios de Movimento Bartenieff .....   | 57  |
| 3.1.2 Fundamentos Corporais Bartenieff (BF) .....  | 58  |
| 3.1.3 Imersão Gesto-Postura (IGP).....   | 60  |
| 3.1.4 Conceitos e Símbolos de Corpo .....  | 65  |
| 3.2 A Expressividade.....  | 65  |
| 3.3 A Forma.....   | 69  |
| 3.4 O Espaço.....  | 71  |
| Capítulo 2 .....   | 75  |
| Genealogia do Teatro Físico.....   | 75  |
| 1 A Gênese do Teatro Físico .....  | 75  |
| 2 Pólos de Referência .....  | 82  |
| 2.1 O Pólo Genético .....  | 92  |
| 2.1.1 Cognição e Memória .....   | 95  |
| 2.2 O Pólo Biológico .....   | 102 |
| 2.2.1 A Complexidade Orgânica .....  | 102 |
| 2.2.2 A Memória.....   | 108 |
| 2.2.3 Pensamento e Linguagem.....  | 110 |
| 2.2.4 Corpo Mídia, Corpo Máquina e Mecanismo de Extensão.....  | 113 |
| 2.2.5 A Gênese do Gesto Técnico .....  | 119 |
| 2.2.6 Neurônio Espelho, Empatia e Metacinese - sua função na comunicação interpessoal e seu papel no Teatro Físico. .... | 123 |
| 2.3 O Pólo Simbólico .....   | 140 |
| 2.3.1 A Gênese do Simbolismo no Movimento Humano - uma possível abordagem .....  | 140 |
| 2.3.2 Esforço e Expressividade.....  | 150 |
| 2.3.3 O Problema dos <i>Qualia</i> .....   | 152 |

|                               |  |     |
|-------------------------------|--|-----|
| 2.4                           | O Pólo Cultural.....   | 163 |
| 2.4.1                         | Natureza da Cultura.....   | 163 |
| 2.4.2                         | A Mêmese.....  | 167 |
| 2.5                           | O Pólo Artístico.....  | 168 |
| 2.5.1                         | As concepções de Arte.....   | 168 |
| 2.5.2                         | Arte como extrinsecação física.....  | 169 |
| 2.5.3                         | Arte como linguagem.....   | 170 |
| Capítulo 3                    | .....  | 174 |
| Gesto, um Discurso Silencioso | .....  | 174 |
| 1                             | Do Gesto à Palavra.....  | 174 |
| 1.1                           | As Libertações do Corpo.....   | 182 |
| 2                             | Conceitos de Gesto.....  | 184 |
| 2.1                           | Algumas Características do Gesto.....  | 187 |
| 2.2                           | Gesto e Postura.....   | 188 |
| 2.3                           | O Gesto Segundo Laban.....   | 189 |
| 2.4                           | O Gesto e a Cena Teatral.....  | 193 |
| 2.5                           | A Espetacularização do Gesto.....  | 194 |
| 2.5.1                         | Conceitos de Gesto no Teatro.....  | 195 |
| 2.5.2                         | Tipologia e Código Gestual no Teatro.....  | 197 |
| 2.5.3                         | Demais Conceitos do Gesto no Teatro.....   | 200 |
| 2.5.4                         | O Teatro do Gesto.....   | 201 |
| 3                             | Gesto: o Verbo feito Carne se faz Verbo.....   | 203 |
| Capítulo 4                    | .....  | 205 |
| O Teatro Físico               | .....  | 205 |
| 1                             | Mapeando o Teatro Físico.....  | 205 |
| 1.1                           | Rizoma como modelo de mapeamento.....  | 205 |
| 2                             | O Teatro Físico como desconstrução da cena logocêntrica.....   | 209 |
| 2.1                           | O processo de alienação logocêntrico.....  | 209 |
| 2.2                           | Efeitos do logocentrismo sobre a corporeidade e a incorporação.....  | 211 |
| 2.3                           | A desconstrução da cena logocêntrica.....  | 216 |
| 3                             | Panorama de algumas poéticas corporais e seu papel na desconstrução da cena logocêntrica.....                                    | 226 |
| 3.1                           | Artaud.....  | 227 |
| 3.2                           | Beckett.....   | 234 |
| 3.3                           | Brecht.....  | 236 |
| 3.4                           | Dadaísmo e Expressionismo.....   | 239 |
| 3.5                           | Laban.....   | 245 |
| 3.6                           | Lecoq.....   | 249 |
| 3.7                           | Meyerhold.....   | 252 |
| 3.8                           | Stanislavski.....  | 256 |
| 3.9                           | Grotowski.....   | 260 |
| 4                             | O Teatro Físico Contemporâneo.....   | 265 |
| 4.1                           | O Processo de estruturação.....  | 265 |
| 4.2                           | A configuração do Teatro Físico.....   | 267 |
| 4.3                           | Uma breve perspectiva coreológica da poética do DV 8.....  | 270 |
| 5                             | O Sistema Laban como Poética do Teatro Físico – uma proposta.....  | 284 |
| 5.1                           | Um Exemplo Prático de Utilização do Sistema Laban na Análise Coreológica de uma Performance do DV8 <i>Physical Theatre</i> ..... | 284 |

|       |   |     |
|-------|---|-----|
| 5.1.1 | Impressão Geral da Cena.....  | 286 |
| 5.1.2 | Descrição da Cena.....  | 286 |
| 5.1.3 | Identificação de Alguns dos Princípios e Aspectos Formais do Sistema Laban Presentes na Cena..... | 287 |
| 5.2   | O Sistema Laban como Poética do Teatro Físico – uma proposta.....                                 | 293 |
|       | Aspectos Conclusivos.....   | 299 |
| 1     | Retrospecto da Pesquisa.....  | 299 |
| 2     | Elaboração e constatação das hipóteses.....   | 302 |
| 3     | Conclusão.....  | 308 |
|       | REFERÊNCIAS.....  | 311 |
|       | APÊNDICE: Quadro Biográfico de Rudolf Laban.....  | 318 |
|       | ANEXOS.....   | 322 |
|       | ANEXO 1- Simbologia do Sistema Laban de Movimento.....  | 324 |
|       | ANEXO 2 - Estatística do Questionário de Pesquisa.....  | 333 |
|       | ANEXO 3 - Questionário em Inglês.....   | 334 |
|       | ANEXO 4 - Questionário em Português.....  | 335 |
|       | ANEXO 5 - Respostas aos Questionários.....  | 336 |
|       | ANEXO 6 - Roteiro de Entrevista Induzida (em Inglês).....   | 343 |

## INTRODUÇÃO

### 1 Apresentação

Toda pesquisa é essencialmente uma busca por respostas que satisfaçam a certas perguntas. Essas perguntas são motivadas pela necessidade constante que se tem de eliminar dúvidas, reduzir incertezas e aumentar conhecimentos. Portanto, pode-se de certa maneira afirmar que são as perguntas os elementos que não só impulsionam, mas também norteiam a pesquisa ao longo das suas três etapas: projeto, processo e produto.

As perguntas que desencadearam a pesquisa que resultou nesta Tese foram basicamente duas: O que é Teatro Físico? Por que aplicar o Sistema Laban no estudo e na prática do Teatro Físico? A primeira pergunta objetivou identificar a essência que distinguiria o Teatro Físico de outras práticas cênicas igualmente focadas no corpo. A segunda pergunta procurou analisar os motivos que justificariam a adoção do Sistema Laban como método de estudo e de processo criativo do Teatro Físico.

Acredita-se que esta Tese está plenamente inserida no contexto institucional da UFBA, através do PPGAC, pertencendo a Linha de Pesquisa 2 – Processos e Poéticas de Encenação - devido ao fato de que seu objeto de pesquisa, o Teatro Físico, ser uma prática cênica contemporânea, focada prioritariamente no corpo e que se apresenta como uma interface entre o Teatro e a Dança.

As áreas de conhecimento envolvidas nesta pesquisa são relativamente variadas e abrangem diferentes disciplinas, que vão desde o teatro e a dança - mais diretamente ligadas ao objeto - até disciplinas como: neurociências, ciências cognitivas, antropologia e estética. Estas disciplinas, apesar de parecerem ser apenas tangenciais ao objeto, são importantes ferramentas conceituais. Elas compõem o quadro teórico que dá sustentação e consistência às hipóteses produzidas por esta pesquisa para a realização da presente Tese.

O Teatro Físico se apresenta como um objeto de natureza transdisciplinar. Um gênero de prática cênica com características únicas. Devido a essa natureza, o Teatro Físico necessita igualmente de uma abordagem transdisciplinar que permita a investigação de sua condição particular com instrumentos (teóricos e práticos) específicos, próprios. Isso levou a pesquisa a elaborar um modelo estrutural de estudo que contemplasse os diferentes aspectos considerados essenciais à criação e manifestação do objeto Teatro Físico. O resultado desta estruturação está refletido na forma de configuração da Tese.

## 2 Contexto Histórico

O Teatro Físico é uma prática cênica espetacular contemporânea que, segundo afirma o crítico teatral inglês Peter Lathan,<sup>1</sup> foi inaugurado - como gênero – pelo ator inglês Steven Berkoff, nos anos 70, quando este retornou à Inglaterra após uma temporada de estudos junto com Jacques Lecoq em Paris. O termo Teatro Físico teria sido utilizado para definir o trabalho cênico de Berkoff caracterizado por “um estilo distintivo de alta octanagem<sup>2</sup> enraizado em seu treinamento com Lecoq”.<sup>3</sup> Este estilo de atuação, ainda segundo Lathan, teria produzido reflexos diretos em toda uma geração de atores que se tornariam ávidos por explorar técnicas de mímica e movimento em geral.

Apesar da importância de Berkoff, o termo Teatro Físico permaneceu desconhecido até 1986, quando Lloyd Newson (um bailarino e coreógrafo australiano formado em psicologia) juntamente com Nigel Charnock e outros dançarinos igualmente descontentes com a situação da dança contemporânea da época - considerada excessivamente formal e desprovida de conteúdo e expressão – decidiram fundar, em Londres, o grupo DV 8 *Physical Theatre*. Com isso o DV 8 passou a ser então o primeiro grupo de dança a usar o termo Teatro Físico para identificar conscientemente o gênero de teatro praticado.

---

<sup>1</sup> Lathan, P. *British Theatre*. In: *About British Theatre*. Disponível em: <<http://www.britishtheatre.about.co>> (ativo em 21/10/2001). Além desta, todas as demais citações traduzidas, aqui apresentadas, são traduções do autor.

<sup>2</sup> Termo aplicado ao combustível de alto poder de combustão utilizado na fórmula 1

<sup>3</sup> Callery, D. *Through the Body – a Practical Guide to Physical Theatre*. London: Nick Hern Books. 2001, p. 7.

Embora faça referência ao trabalho de Berkoff na década de 70, e apesar da fundação do DV 8 ter ocorrido em 1986, o próprio Lathan informa que, o termo Teatro Físico não é mencionado nem no *Oxford Companion to the Theatre* de 1978 nem na versão do *Cambridge Guide to Theatre* de 1992. Este fato parece indicar que embora já existisse como forma há algum tempo, o Teatro Físico demorou a ser reconhecido como gênero teatral, pelo menos reconhecido oficialmente, seja pela crítica ou pela imprensa, até meados da década de 90.

Durante esse período de relativo anonimato, o Teatro Físico contemporâneo se configurou como gênero particular. Isso aconteceu mais especificamente entre as décadas de 80 e 90. Entretanto, o seu processo de gestação começou muito tempo antes. Pode-se mesmo dizer que a primeira forma de teatro praticada pelos seres humanos foi física e, quando se diz física, quer se dizer na verdade, corporal; ou seja, o Teatro Físico é, como se espera evidenciar, um teatro do corpo, pelo corpo e para o corpo, que lida fundamentalmente com elementos da Física, tais como: movimento, força, tempo, peso, espaço.

### 3 Delimitação da Pesquisa

O Teatro Físico pode ser considerado como um dos gêneros de maior desenvolvimento nas artes cênicas durante o século XX, fato que ganhou um impulso extra a partir dos anos 80 na Europa e no Reino Unido, especialmente na Inglaterra. Contudo, a despeito dessa importância, até o presente momento o tema possui uma literatura extremamente incipiente em língua estrangeira e praticamente inexistente em língua portuguesa. Mesmo no meio acadêmico, tanto estrangeiro quanto nacional, a produção de trabalhos está abaixo do esperado, do desejado e do necessário. Entre as poucas exceções no âmbito nacional está uma recém publicada dissertação de Mestrado e alguns outros poucos artigos (ensaios, traduções).<sup>4</sup> Portanto, faz-se urgente a realização de estudos que, como este, visem aumentar os conhecimentos relativos aos aspectos teóricos, históricos e estéticos do

---

<sup>4</sup> Dois exemplos dessa produção são: o livro de Lúcia Romano: *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: FAPESP/Perspectiva. 2005; e o ensaio de Ana Sanchez-Colberg: *Estados Alternativos e Espaços Subliminares: Mapeando o Caminho Rumo ao Teatro Físico* (tradução nossa). In: *Cadernos do GIPE-CIT* número 13 – Estudos do Corpo III. (Coord.) Eliana Rodrigues Silva. Salvador: PPGAC/UFBA, 2005, pp. 115-146.



Teatro Físico, para que se possa assim, melhorar e ampliar o conhecimento desse gênero de prática cênica, preenchendo, ou pelo menos diminuindo, a lacuna acerca de sua informação.

Entretanto, essa busca pelo aumento de conhecimento a respeito do Teatro Físico se ocupou de questões mais amplas, profundas e estruturais. Dessa forma este estudo não objetivou inventariar uma determinada produção em especial fosse ela local, nacional, internacional, pública ou privada. Não por se considerar isso sem importância e ou desnecessário, muito ao contrário, mas, em primeiro lugar, porque a proposta desta pesquisa é outra, ligada às questões ontológicas e genealógicas do gênero e também porque esse objetivo já havia sido perseguido e satisfatoriamente alcançado pelo trabalho de Lúcia Romano mencionado acima.

O foco desta pesquisa é, portanto, o estudo do Teatro Físico no seu sentido estrito, ou seja, como prática cênica espetacular contemporânea. Esse estudo foi especificamente realizado a partir da perspectiva coreológica oferecida pelo sistema criado e desenvolvido por Rudolf Laban. Contudo, para a delimitação desse campo de estudo, foi necessário realizar um mapeamento genealógico do Teatro Físico, que permitisse traçar as possíveis origens e causas que levaram ao surgimento e desenvolvimento do gênero. Esse mapeamento acabou localizando as origens deste surgimento dentro de processos mais amplos e remotos, relacionados com a estruturação e o desenvolvimento inicial da linguagem como forma de expressão e comunicação predominantemente manifesta via corpo e movimento.

Os dados levantados neste mapeamento revelaram que a genealogia do Teatro Físico remonta, de certa forma, à própria origem do ser humano e sua necessidade intrínseca de comunicar e expressar. Dessa maneira o Teatro Físico pode ser visto a partir de dois contextos distintos; um contexto geral e outro específico. Entretanto, o específico, apesar de suas particularidades, é necessariamente dependente do geral.

No contexto geral, o estudo buscou revelar as causas e finalidades que levaram ao surgimento e desenvolvimento de processos e mecanismos de comunicação e expressão focados no corpo e no movimento e, de como esses processos e mecanismos engendraram o

aparecimento de poéticas cênicas corporais. No contexto específico, o estudo buscou realizar uma análise do Teatro Físico - no seu sentido estrito, isto é, como um gênero de prática cênica contemporânea - a partir da perspectiva oferecida pelo Sistema Laban que engloba tanto os Estudos Coreológicos (*Choreological Studies*) quanto a Análise Laban de Movimento (*Laban Movement Analysis* – LMA).

#### 4 Fundamentação Teórico-Conceitual

O referencial teórico utilizado na realização desta Tese envolveu o emprego de conceitos e ou teorias provenientes de diferentes disciplinas, relativas a distintas áreas de conhecimento como Arte, Filosofia, Ciência. Esse referencial teórico foi dividido em duas partes.

A primeira parte, de âmbito mais geral, utilizou o conhecimento de disciplinas não diretamente relacionadas com as práticas cênicas, mas cujos conceitos e ou teorias serviram para a construção de uma base conceitual sólida, sobre a qual foi possível fundamentar o percurso intelectual da investigação.

A segunda parte teve um caráter mais específico e se baseou fundamentalmente nos conceitos utilizados pelo Sistema Laban que, por sua vez, é um sistema de conhecimento transdisciplinar como será mostrado mais adiante.

Considerando-se que alguns dos conceitos, e mesmo termos, utilizados na elaboração desta Tese apresentam problemas de ambigüidade ou imprecisão quanto aos seus significados; e que esses mesmos conceitos e termos muitas vezes desempenham um papel chave na construção do conhecimento desenvolvido aqui, decidiu-se fazer uma pequena introdução a cada um deles, previamente à sua aparição nos elementos textuais, explicando as razões das opções interpretativas. Esse procedimento visa garantir uma maior inteligibilidade e evitar possíveis mal-entendidos. Dessa forma, espera-se que a leitura do texto principal seja feita de maneira mais ágil e consistente.

Dois dos conceitos mais empregados aqui são: o conceito de complexidade e o conceito de sistema. Estes conceitos guardam uma relação íntima entre si, o que possibilita dizer que são de certa maneira interdependentes, servindo um na definição do outro, e vice-versa, como se pode ver a seguir.

O conceito de sistema é a essência da Teoria Geral dos Sistemas, ou Sistêmica. A definição aqui apresentada é de autoria de Mario Bunge, segundo o qual “um sistema é um objeto complexo cujas partes ou componentes se relacionam de tal modo que o objeto se comporta em certos aspectos como uma unidade e não como um mero conjunto de elementos”.<sup>5</sup>

Para Bunge existem dois critérios possíveis que podem ser empregados para se reconhecer se uma coisa ou um objeto deva ser considerado um ente simples, um conjunto (ou conglomerado) ou um sistema. Estes critérios são:

Primeiro critério: uma coisa é um sistema se, e somente se, comporta-se como um todo em alguns aspectos, ou seja, se possui leis próprias enquanto totalidade; segundo critério: uma coisa é um sistema se, e somente se, seu comportamento muda apreciavelmente quando dele é retirado algum dos seus componentes ou substituído por outro de classe diferente.<sup>6</sup>

O conceito de sistema, acima enunciado, permite estabelecer a existência de dois tipos fundamentais, a saber: concretos e abstratos. Os sistemas concretos podem ser distinguidos a partir de seu nível de organização da realidade. Assim, várias coisas são definidas como sistemas e classificadas de acordo com seu nível, como por exemplo: biossistemas, psicossistemas, sociossistemas, entre outros.

O segundo conceito a ser definido aqui, que inclusive aparece na própria definição de sistema, é o conceito de complexidade. Contudo, a definição de complexidade não é uma tarefa fácil. Porque, como diz Edgar Morin “a sua definição primeira não pode fornecer nenhuma elucidação: é complexo o que não pode reduzir-se a uma lei ou a uma idéia simples”.<sup>7</sup> Embora o complexo não possa ser resumido à enunciação do conceito

---

<sup>5</sup> Bunge, M. *Epistemologia curso de atualização*. São Paulo: Edusp. 1980, pp. 89, 90.

<sup>6</sup> Idem, p.90.

<sup>7</sup> Morin, E. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Instituto Piaget. 2004, p.08.

complexidade, mesmo assim a definição deste conceito ajuda a situar e distinguir uma forma de pensamento complexa de uma forma de pensamento simples.

Apesar da definição de complexidade ser algo de difícil realização é possível estabelecer certos parâmetros de reconhecimento das suas características. Morin, um dos principais pensadores da complexidade, ao invés de procurar tentar defini-la, busca indicar quais as características, princípios e etapas que permitam a elaboração de uma idéia, e de um conceito, do que seja complexidade. Acredita-se assim que, através destes recursos pode-se estabelecer a pertinência e aplicabilidade da complexidade aos mais variados objetos e assuntos. Assim, a complexidade passa a se constituir como um fenômeno de organização não linear, no qual a estimativa do comportamento de interação entre os elementos é de certa forma possível, embora não absoluto, visto que a complexidade implica também em acaso. Os princípios e etapas, destacados por Morin, que ajudam a pensar a complexidade são:

1. O princípio dialógico que “permite-nos pensar a dualidade no seio da unidade. Associa dois termos ao mesmo tempo complementares e antagônicos”;
2. O princípio da recursão organizacional que diz que “um processo recursivo é um processo em que o produto e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores daquilo que os produziu”;
3. O princípio hologramático que diz que “não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte”;
4. A primeira etapa “um todo é mais do que a soma das partes que o constituem”
5. A segunda etapa “o todo é então menor que a soma das partes”
6. A terceira etapa “o todo é simultaneamente mais e menos que a soma das partes”.<sup>8</sup>

Todos estes princípios e etapas, estruturais e funcionais, inerentes ao fenômeno da complexidade estão presentes igualmente tanto no objeto deste estudo (o Teatro Físico), quanto no do seu principal referencial teórico (o Sistema Laban de Movimento). Portanto, o conhecimento sobre as características da natureza dos sistemas, da complexidade e dos sistemas complexos se constitui num importante recurso para o entendimento e

---

<sup>8</sup> Morin, E. op. cit., pp. 8,107-109,124.

reconhecimento tanto do Teatro Físico quanto do Sistema Laban como sistemas complexos que são.

Uma forma de identificação da pertinência dessa afirmação pode ser obtida na apreciação do trabalho desenvolvido por Peggy Hackney, atualmente uma das principais profissionais a trabalhar para o desenvolvimento do Sistema Laban através do estudo e da prática dos Fundamentos Corporais Bartenieff (BF). Hackney foi discípula e colaboradora de Irmgard Bartenieff - uma ex-discípula de Laban e uma das principais colaboradoras no desenvolvimento e na divulgação do Sistema Laban.

Através da aplicação de sua reflexão, segundo a perspectiva da complexidade sistêmica, no processo de conectividade e integração corporais, Hackney oferece valiosos recursos para o entendimento do processo de incorporação, processo este de fundamental importância na apreciação, na compreensão e na prática do Teatro Físico.

Como essa discussão é de grande importância para esta pesquisa e requer um aprofundamento que não cabe neste ponto da obra, a ela se retornará, numa análise mais detalhada relativa ao desenvolvimento e a aplicação dos princípios de complexidade sistêmica na pesquisa de Hackney e a sua relação com este estudo. Isto acontece mais precisamente no item relativo aos pólos de referência que norteiam e estruturam esta Tese (item 2 do capítulo 2).

Além de sistema e complexidade, existem ainda outros termos mais genéricos empregados nesta Tese, que também apresentam problemas quanto aos significados que lhes são normalmente atribuídos, significados esses que diferem substancialmente daqueles propostos aqui. Por isso, sem pretender enveredar por discussões intermináveis sobre semântica, ou sobre o maior ou menor mérito de uma determinada corrente científica ou filosófica, que melhor embasasse um dado significado, o que se fez foi optar por definições que se põem de acordo com os dados e apreendidos revelados pela pesquisa.

O primeiro desses termos é linguagem. No âmbito desta Tese este termo não se restringe apenas ao emprego da palavra (falada ou escrita), ou a um determinado sistema de signos ou sinais gráficos, mas segue a proposta apresentada por Freud, que diz que:

A linguagem deve ser entendida não apenas como significando a expressão do pensamento por palavras, mas incluindo a linguagem dos gestos e todos os outros métodos, por exemplo, a escrita, através dos quais a atividade mental pode ser expressa. (...) De vez que a linguagem serve não só para expressar os próprios sentimentos, mas essencialmente para comunicá-los a outrem.<sup>9</sup>

Essa proposta de Freud encontra ressonância no segundo e terceiro juízos atribuídos ao termo linguagem, constantes na definição encontrada no Dicionário Michaelis. Esses juízos afirmam que a linguagem é “(2). Conjunto de sinais falados, escritos ou gesticulados de que se serve o homem para exprimir suas idéias e sentimentos. (3). Qualquer meio que sirva para exprimir sensações ou idéias”.<sup>10</sup>

Portanto, a linguagem pode ser entendida como um processo cognitivo que alguns organismos mais evoluídos desenvolveram para organizar, exprimir e comunicar as suas experiências, algumas das quais provenientes de outras atividades cognitivas, como: pensamentos, sentimentos, conceitos. Por ser a primeira forma de organização e comunicação de experiências, essa linguagem pode ser denominada uma linguagem de primeira ordem. E é essa linguagem de primeira ordem o que as outras linguagens – como o teatro e a dança – utilizam para realizar os mesmos propósitos, ou seja, organizar e viabilizar os meios de expressar e comunicar emoções, sentimentos e idéias.

Quando isso acontece, quer dizer, quando uma linguagem de segunda ordem, como o teatro ou a dança, utiliza uma linguagem de primeira ordem como objeto de seu discurso, ela está realizando uma prática de metalinguagem.

Keir Elam, em seu livro sobre Semiótica do Teatro e do Drama,<sup>11</sup> se mostra um defensor dessa classificação quando se refere ao drama como uma linguagem de segunda

---

<sup>9</sup> Freud, S. *Obras Psicológicas Completas - Edição Eletrônica Brasileira*. Vol. XIII, parte II e vol.XI (respectivamente). Rio de Janeiro: Imago. 1969-1980.

<sup>10</sup> Extraído do verbete sobre linguagem no *Dicionário Michaelis – UOL* digital.

<sup>11</sup> Elam, K. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge. 2002.

ordem. Isto é, um sistema organizado cujos elementos, ações, gestos, palavras, sons, são usados para representar e dessa forma comunicar e expressar idéias, pensamentos, emoções e sentimentos. Ou seja, expressar uma série de atividades mentais, comunicando-a a outrem.

Além da linguagem, outro termo que suscita muitos mal entendidos e que por isso necessita de uma definição muito clara de seu significado no contexto desta Tese é o termo verbo, da mesma maneira que sua forma adjetiva, o termo verbal.

Ambos os termos são normalmente associados à idéia de palavra ou relativo à palavra. Por esse motivo uma expressão problemática no âmbito desta Tese é a expressão linguagem não-verbal (normalmente aceita como sendo toda e qualquer linguagem que seja expressa e comunicada por outro médium<sup>12</sup> que não a palavra), em oposição à linguagem verbal (linguagem que expressa e comunica única e exclusivamente através da palavra).

Como se espera mostrar, esse tipo de reducionismo é mais um dos malefícios causados pelo logocentrismo tão cultivado na cultura ocidental. A desconstrução dessa posição revela a impropriedade de se tomar verbo e verbal como exclusivamente pertinentes à esfera da palavra. O que mostra a inadequação de se interpretar uma das mais célebres passagens bíblicas “E o verbo se fez carne” como sendo a mera enunciação falada da palavra de Deus.

Verbo é a forma latina da palavra grega logos, que é uma palavra que apresenta uma enorme polissemia. Entre os seus muitos sentidos estão: narração, causa, comunicação, doutrina, intenção, pregação, razão, dizer, notícias. Conseqüentemente pode-se dizer que verbo, da mesma maneira que logos “pode se referir estritamente ao pensamento interior que ganha expressão externa em palavras e outras formas de comunicação”.<sup>13</sup> Portanto, é um equívoco utilizar a palavra verbo ou verbal com o sentido único de ou relativo à palavra.

---

<sup>12</sup> A opção terminológica pelo uso da palavra médium (já apresentada no resumo desta Tese) ao invés da palavra meio se dá como forma de destacar o papel co-participativo que a idéia de médium propõe, que difere da idéia de total passividade normalmente associada à palavra meio. O médium, por força de sua própria natureza, participa ativamente da ação que media.

<sup>13</sup> Princípios Bíblicos. Disponível em: <<http://www.biblebasicsonline.com/portuguese/07/0704.html>> (ativo em 19/02/2006).

Embora não se possa afirmar cabalmente, mas apenas especular, a causa desse equívoco provavelmente aconteceu por razões culturais específicas. Uma hipótese que justificaria a primazia da palavra sobre as demais formas de expressão e comunicação é aquela que diz respeito a existência na tradição judaica do conceito de que a Torá (os cinco livros supostamente escritos por Moisés e que constituem o Pentateuco da Bíblia cristã) existia antes mesmo da criação do mundo.

Para o Judaísmo a Torá simboliza o registro escrito da manifestação dos desígnios, pensamentos e vontades de Deus. A importância dessa escritura se deve ao fato de que para o Judaísmo a palavra é o único meio pelo qual Deus se expressa e comunica com o seu povo, portanto, seguindo-se esse raciocínio, a palavra de Deus é Deus. É importante ainda lembrar que, na cultura judaica a imagem visual de Deus é desconhecida, e o mais próximo que se pode chegar dela é se tomar o próprio ser humano como referência, pois como consta nessas escrituras, Deus criou o homem a sua imagem e semelhança.

A cultura judaica é um dos três pilares sobre os quais se assenta a cultura ocidental. Os outros dois são a cultura grega e a cultura latina. Por ser a mais antiga das três, parte do seu legado acabou sendo absorvido e incorporado pelas outras duas. Paralelamente à herança cultural judaica que reconhece a palavra como meio de expressão divina, os gregos também cultivavam um apreço especial pela palavra, pois a consideravam como o meio ideal de exercício e comunicação da razão. Em decorrência desses fatos construiu-se uma estrutura logocêntrica responsável por uma série de problemas que afetaram e ainda afetam a maneira como se pensa e sente.

Dentre esses problemas estão os processos de alienação sofridos pelo corpo que se encontram refletido nas famosas dicotomias mente/corpo, razão/emoção, tão nocível às práticas cênicas. Esses assuntos são discutidos mais apropriadamente no item 2 do capítulo 4, quando se tratar da desconstrução da cena logocêntrica, fato que possibilitou o ressurgimento de poéticas exclusiva ou predominantemente corporais, dentre as quais o Teatro Físico.

Em função do exposto até aqui, e dentro do contexto deste trabalho, a expressão linguagem não-verbal não se aplica já que se considera que toda linguagem é verbal, ou seja,



a expressão ou comunicação do verbo (o que se pensa, sente ou deseja). Por isso, quando se estiver referindo especificamente a linguagem baseada em palavras adotar-se-á o termo literal, devido a seu caráter relativo à letra, e porque parece ser este o termo na língua portuguesa mais adequado a ser usado como o equivalente à expressão inglesa *word-based* (baseado em palavras). Exceções a este procedimento se devem unicamente ao respeito na manutenção da forma original de como esta expressão aparece nas citações aqui reproduzidas.

A partir dessa análise pode-se dizer que, num sentido amplo, tanto a palavra logos quanto à palavra verbo significariam o mesmo que linguagem, isto é, qualquer meio que sirva para expressar e comunicar sensações e pensamentos. Ao se adotar essa perspectiva é possível interpretar os textos sagrados sob um novo ponto de vista. Assim, a passagem: ‘E o verbo se fez carne’, pode passar a ser entendida como a realização do processo de encarnação ou incorporação, isto é, a manifestação física (corpórea) de uma extensa gama de atividades psicofísicas, tais como: sensações, sentimentos, emoções, pensamentos, desejos, paixões, entre vários outros processos cognitivos.

Essa nova interpretação do que seja encarnação do verbo, isto é, não só como a enunciação de palavras, mas principalmente como uma manifestação corporal plena, uma extrinsecação física do que se pensa ou sente (necessidade ou desejo), permite rever e ampliar o entendimento do verbo como sendo o impulso, ou pulsão que motiva os seres às suas ações.

O conceito de extrinsecação física que respalda essa perspectiva foi elaborado por Luigi Pareyson em sua *Estética da Formatividade*. De acordo com o que informa Pareyson, este princípio é uma reação contra um certo espiritualismo estético defendido, entre outros, por Schopenhauer e Croce. Essa forma de idealismo aplicado à Estética cria e alimenta uma dicotomia quando afirma ser a arte “uma atividade puramente interior e espiritual [isto é] essencialmente conhecimento, contemplação, intuição”.<sup>14</sup>

Contra esta teoria Pareyson reivindica o caráter físico, corpóreo, da obra de arte, que é, segundo ele, a única forma possível de se realizar a captação da sua realidade sensível. Assim Pareyson defende que

---

<sup>14</sup> Pareyson, L. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes. 2001, p. 150.

o caráter artístico da extrinsecação, no sentido de que toda operação destinada a dar um corpo à imagem faz parte integrante do processo artístico. [E que] fazer arte não significa intuir, conhecer, contemplar, mas fazer, produzir, realizar: mais precisamente ‘fazer’ no significado mais intenso do termo, isto é, produzir um objeto real, físico, material. A obra de arte não é uma figura somente espiritual e interna, mas é um objeto físico, uma realidade sensível, uma coisa entre coisas.<sup>15</sup>

A segunda parte do referencial teórico aplicado nesta Tese está baseada no que se denomina aqui: Sistema Laban de Movimento ou apenas Sistema Laban. Essa não é uma expressão arbitrária, ao contrário, ela foi cunhada para identificar e englobar o vasto campo de conhecimento criado e desenvolvido por Rudolf Laban e seus diversos colaboradores, conhecimento esse que se encontra atualmente dividido em três campos de conhecimento distintos (a LMA, os Estudos Coreológicos e a Labanotação). A opção pelo termo ‘sistema’ decorre das características intrínsecas que definem o que seja um sistema – características essas apresentadas anteriormente – e que se aplicam perfeitamente a este campo de conhecimento.

O Sistema Laban, como informado anteriormente, inclui tanto os Estudos Coreológicos quanto LMA. Essa divisão em dois campos de estudo se deu em decorrência do desenvolvimento que as pesquisas empreendidas por Laban tiveram em função de fatores conjunturais (políticos, culturais, econômicos, geográficos), estruturais e humanos.

Embora sejam tratados e, por conta disso, continuem a se desenvolver como dois pólos distintos - com objetos e áreas de interesses próprios – a LMA e os Estudos Coreológicos não são antitéticos, muito ao contrário, são complementares e a sua associação é algo que se propõe como extremamente útil e desejável para a realização de pesquisas sobre práticas cênicas que, como o Teatro Físico, tenham no corpo e no movimento seus objetos de estudo.

Além disso, o Sistema Laban apresenta uma estrutura coerente, sólida e conseqüente que permite investigar o objeto sob uma dupla perspectiva, teórica e prática, bem como propicia o desenvolvimento de metodologias específicas que, tanto podem ser voltadas para o processo criativo quanto para a formação técnica.

---

<sup>15</sup> Idem, pp. 150, 151.

É importante esclarecer que a perspectiva coreológica apresentada nesta Tese está relacionada com a abordagem que Laban deu a Coreologia (o estudo científico da dança). Foi essa abordagem específica da Coreologia empreendida por Laban que permitiu o surgimento e o desenvolvimento de outros campos de estudo, entre os quais os Estudos Coreológicos e a LMA, pólos que constituem o que se denomina aqui de Sistema Laban.

## 5 Metodologia

A metodologia empregada na realização desta Tese utilizou instrumentos, técnicas e procedimentos investigativos de diferentes linhas de pesquisa. Mas isso não foi feito de forma aleatória e inconseqüente. Ao contrário, o que se buscou ao se adotar este tipo de estratégia foi descobrir a maior fonte de dados existentes sobre o objeto pesquisado e as maneiras possíveis de se apreender esses dados. Dentre estes procedimentos estão: a pesquisa bibliográfica, a pesquisa videográfica, e a pesquisa de campo que contou com a elaboração e a aplicação de determinados instrumentos de coleta de dados: questionários e entrevistas (induzidas e livres). Esses instrumentos foram especialmente elaborados para coletar dados não disponíveis nas outras modalidades de pesquisa<sup>16</sup>. Além desses procedimentos inclui-se também a própria experimentação prática realizada pelo autor – uma forma de prática laboratorial - realizada mediante experimentos coreográficos, oficinas, seminários, assim como aulas práticas e teóricas.

Uma parte considerável da estrutura metodológica empregada nesta pesquisa foi criada pela fundamentação teórico-conceitual. Essa estruturação permitiu a elaboração de um pensamento complexo que possibilitou realizar uma abordagem mais profunda do objeto. Ao se estabelecer conexões entre diferentes campos de conhecimento criou-se um entrelaçamento entre eles, uma espécie de texto (tecido, trama) que funcionou como contexto específico para a observação do objeto de estudo. Isso propiciou condições de estudo especiais que, não existem numa perspectiva simples, desprovida da questão da complexidade.

---

<sup>16</sup> Cópias destes instrumentos e os dados por eles coletados estão disponíveis no final desta Tese, mais especificamente nos Anexos 3 a 7.

Este tipo de metodologia complexa permitiu contemplar determinados aspectos que, de outra maneira, seriam necessariamente desconsiderados caso se adotasse uma perspectiva simples. Essa metodologia permitiu conectar princípios, até então desconexos, na elaboração de um conhecimento transdisciplinar, ou seja, um conhecimento que surge para além daquele promovido por disciplinas isoladas ou mesmo da interdisciplinaridade. Pois a interdisciplinaridade implica na manutenção da individualidade, o que cria a falaciosa idéia de complexidade estratificada.

Isto é algo que não acontece com o conhecimento transdisciplinar, pois este não é a somatória de conhecimentos anteriores, mas uma nova síntese das relações que se estabeleceram no seio de um determinado sistema de conhecimento. Desta forma o referencial teórico-conceitual foi a geratriz do modelo metodológico que teve por objetivo:

- Estudar o Teatro Físico como prática cênica, portanto, identificando e analisando suas características formais e de processo criativo através da aplicação do Sistema Laban;
- Investigar a origem e o desenvolvimento dos mecanismos de comunicação e expressão no corpo em movimento a partir do gesto técnico.
- Relacionar esse gesto técnico com o surgimento da palavra e sua implicação na criação e desenvolvimento da atividade simbólica humana;
- Discutir o conceito de neurônio espelho e sua provável relação com a mimese e a identificação metacínética, analisando o gesto, sua função discursiva e sua capacidade de comunicação expressiva cênica;
- Traçar um panorama histórico das práticas cênicas centradas no corpo, realizando uma análise do drama que buscou entender as leis que o regem, identificando as características estruturais da dramaturgia tradicional e a da dramaturgia corporal - relacionando-as e comparando-as - identificando a origem das principais vanguardas cênicas em teatro e dança e sua importância para o surgimento do Teatro Físico.

## 6 A Estrutura da Tese

A parte textual desta Tese está composta por quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta uma breve biografia de Rudolf Laban. Essa biografia serve como um pano de fundo para contextualizar o surgimento e o desenvolvimento de suas pesquisas e a formação do seu sistema teórico-prático. Ela apresenta os princípios fundamentais das duas principais disciplinas em que o conhecimento de Laban se dividiu e propõe a reunificação dessas disciplinas num campo teórico mais abrangente aqui denominado Sistema Laban. É através da perspectiva coreológica oferecida por esse Sistema que se buscou realizar o estudo do Teatro Físico.

O segundo capítulo procura traçar uma genealogia do Teatro Físico a partir do estudo da formação do corpo e do surgimento e desenvolvimento de determinadas funções que, se constituíram em aspectos de extrema importância na formação e configuração da corporeidade do ser humano. Para isso se estabeleceu o critério de pólos de orientação. Esses pólos marcam etapas importantes desse desenvolvimento, onde novas aptidões e características foram adquiridas e incorporadas, promovendo e provocando uma reconfiguração do corpo e, o conseqüente salto qualitativo do ser.

O terceiro capítulo faz um estudo do gesto expressivo a partir do seu surgimento como gesto técnico, a priori de caráter exclusivamente funcional, e sua transformação em médium expressivo e comunicacional, não só no comportamento cotidiano, mas principalmente no extracotidiano, relativo às artes cênicas. Além disso, a investigação desse processo revelou os mecanismos responsáveis pelo fenômeno de desencarnação do verbo que aconteceu a partir do surgimento da palavra falada, condição que se acirrou a partir da invenção e desenvolvimento da palavra escrita.

O quarto capítulo faz um estudo do processo de re-encarnação do verbo no gesto através de um outro processo, este relativo a desconstrução da cena logocêntrica. Tal processo foi desencadeado principalmente a partir da revolução deflagrada pelas vanguardas históricas, que propiciou o surgimento e o desenvolvimento de novas poéticas que buscaram re-apropriar o corpo ao centro da cena teatral, relegando a palavra a uma condição subsidiária, isto é,

distituindo-a do posto de principal médium de expressão e comunicação. Criou-se assim um contexto para a re-fisicalização do teatro e organizou-se o campo para o surgimento do Teatro Físico no seu sentido estrito, como uma prática cênica liminar a se configurar como gênero cênico contemporâneo.

Esse capítulo traz ainda no final a análise de uma peça renomada de Teatro Físico. Essa análise é realizada a partir da perspectiva coreológica do Sistema Laban de Movimento. Através dela é feita a identificação dos elementos estruturadores e o processo de incorporação (fisicalização), bem como dos aspectos funcionais e expressivos do movimento aplicado à cena do Teatro Físico. A partir dessa análise, é feita a proposta de utilização do Sistema Laban de Movimento como um método poético que permite a manipulação consciente e voluntária desses elementos e aspectos, fato que traz importantes conseqüências tanto ao processo de produção quanto ao de recepção (leitura) da obra artística.

Por fim, nos aspectos conclusivos, faz-se um conciso retrospecto do que foi anteriormente apresentado. Nesse retrospecto procura-se destacar como as hipóteses de trabalho - elaboradas durante o processo de investigação como respostas temporárias às perguntas motivadoras da pesquisa - podem, em função dos resultados obtidos e apresentados, ser consideradas como teses.

## CAPÍTULO 1

### O Sistema Laban

#### 1 Rudolf Laban: uma breve biografia

O primeiro capítulo desta Tese visa elaborar considerações que permitam definir o que se denomina Sistema Laban e qual a sua importância e aplicação no estudo do Teatro Físico. Este objetivo é perseguido através de um estudo panorâmico da trajetória de vida e do percurso intelectual e artístico de Laban e de alguns de seus colaboradores.

Para que haja condições de se entender como se deu o processo de criação e desenvolvimento das teorias e conceitos que fundamentam o Sistema Laban, é necessário fazer um mapeamento, mesmo que resumido, da vida e obra de Rudolf Laban. Esse mapeamento permite situar a obra de Laban dentro de um contexto histórico que exerceu uma enorme influência sobre sua vida e obra e que, ao mesmo tempo, também foi enormemente afetado por ele.

Nesse processo de mapeamento e contextualização, fica também evidenciada a importância que Laban teve e tem, não só para a dança e outras artes do movimento, mas também para o teatro. Salienta-se ainda o seu papel como um dos precursores e principais responsáveis pela criação e consolidação do Teatro Físico contemporâneo, tanto do ponto de vista do seu sentido lato quanto estrito.

Entretanto, essa tarefa de biografar a vida de uma pessoa não é uma tarefa fácil, pois sempre existe o risco de se distorcer e ou omitir, seja por falta de dados ou por parcialidade (muitas vezes inconsciente), as informações sobre o biografado. Se esse já é um risco quando

se faz uma extensiva biografia ele é ainda maior quando a forma é concisa – muito mais uma nota biográfica – de uma figura tão complexa como Rudolf Laban. Por isso o objetivo aqui não é fazer nem se quer um resumo completo de sua vida e obra, mas tão somente oferecer um quadro que permita contextualizar o artista, sua obra e o seu tempo (ver APÊNDICE).

A partir da realização desse perfil biográfico e sua conseqüente contextualização histórica, o objetivo é mostrar a importância de Laban não apenas como o pai da dança moderna, como costuma ser definido, ou o patriarca da dança expressionista alemã, outro dos epítetos habitualmente a ele atribuído. Não que esses sejam mentirosos, pois não o são, mas porque essa é uma visão, embora importante, restrita sobre o alcance do legado de Laban que se estende para muito além do âmbito exclusivo da dança. Por isso, o objetivo aqui é mostrar que Laban, através dos seus estudos e da sua produção teórico-prática, foi um dos grandes responsáveis pelo processo de desconstrução da cena logocêntrica – o principal nome por parte da dança - e grande responsável pelo engendramento do Teatro Físico, não só como gênero teatral, mas como espécie (ou estilo) particular exemplificado no trabalho do DV8 *Physical Theatre*.



Rudolf Jean Baptiste Attila Laban de Varalja nasceu em 1879, na cidade de Poszony (também denominada Pressburg), - que na época era parte da Hungria, e que atualmente é a cidade de Bratislava, capital da República da Eslováquia - e morreu em 1958, em Weybridge, Surrey, na Inglaterra.

Laban era o filho mais velho de um alto oficial e governador militar da Bósnia e Herzegovina que esperava que seu filho seguisse igualmente sua carreira militar. Mas, de acordo com as informações de alguns autores (Hogdson & Preston-Dunlop, 1990), (Newlove, 1993), (Berghaus, 1997), (Preston-Dunlop,

**FIGURA 1: RUDOLF LABAN  
E ICOSAEDRO**



1998), acerca de dados biográficos da vida Laban, este sempre cultivou uma extrema curiosidade sobre o movimento e suas muitas manifestações; muitas das quais ele mesmo viria a experimentar ao longo de sua vida.

Quando criança, embora tivesse uma infância um tanto quanto solitária, Laban costumava passar suas férias escolares em visita a seus pais, em um forte próximo a Mostar (capital não oficial da Herzegovina), época essa cheia de excitantes aventuras e descobertas, que viriam mais tarde influenciar os desdobramentos que a sua vida teve tanto no campo teórico quanto no da prática artística.

De acordo com seus dados biográficos, Laban desde cedo soube admirar a riqueza e variedade de manifestações do movimento. Seu interesse era variado e praticamente tudo era motivo de sua observação. Mesmo os fatos mais corriqueiros chamavam a sua atenção, por exemplo, a maneira como os camponeses locais cuidavam de seus trabalhos, ou a forma como as mulheres camponesas carregavam pesados fardos sobre suas cabeças e, ainda assim, continuavam a andar com tanta graciosidade e leveza.

Esses fatos, apesar da aparentemente simplicidade e banalidade, eram vistos por Laban com tanto interesse quanto aqueles fatos que apresentavam visivelmente um grau maior de elaboração, como por exemplo, as manobras que a cavalaria, do exército sob o comando de seu pai, executava como estratégias de combate; os movimentos executados nas danças dos dervixes (típicos daquela região); ou ainda, simples fatos como os movimentos de uma cabra montês, o vôo de uma águia ou o serpentear de uma cobra.

Mas esses estímulos não se restringiam a meros estímulos visuais, típicos de um simples espectador, eles também eram vivenciados através de um engajamento direto de Laban em uma série de atividades físicas que incluíam: danças étnicas, corridas, cavalgadas no lombo de cavalos, patinação, entre outros. Atividades essas nem sempre isentas de risco,

pois segundo informa Jean Newlove,<sup>17</sup> numa das vezes em que patinava sozinho Laban foi perseguido por lobos escapando por pouco da morte.

Esse interesse permaneceu por toda sua vida e propiciou o desenvolvimento de um agudo senso de observação e análise que foi extremamente importante para o aprofundamento de seus estudos sobre o movimento. O desenvolvimento desses estudos produziu desdobramentos teóricos e práticos variados. Esses podiam ser apresentados sob formas simples e variadas: um livro, um artigo, uma palestra, um *workshop*; ou ainda, sob formas muito mais elaboradas, tais como: a criação de um sistema de notação de movimentos conhecido como *Kinetographie* (Cinetografia) ou *Labanotation* (Labanotação); a criação e o desenvolvimento – juntamente com F.C. Lawrence - de um método de análise e avaliação do emprego do esforço na realização do movimento, conhecido como *Effort*; ou a criação de coreografias para dança, teatro e ópera.

Um quadro sinótico - organizado de forma cronológica<sup>18</sup> - da biografia de Laban é apresentado no APÊNDICE desta Tese. Esse quadro dá uma perspectiva da vida de Laban, assim como das muitas e diferentes atividades por ele empreendidas. Além de contextualizá-lo historicamente o referido quadro busca ajudar a esclarecer a complexidade do trabalho e, de certa forma, da própria personalidade de Laban. É importante destacar que a utilização do termo complexidade aqui não é gratuita ou inconsciente. Ao contrário, ele visa mostrar que o conceito de complexidade (utilizado neste trabalho) ajuda a entender a natureza e os desdobramentos do legado teórico/prático deixado por Laban.

O quadro sinótico acima mencionado não busca esgotar as informações sobre a vida e obra de Laban, mas tão somente prover um certo número de referências que permitam traçar um retrato dos muitos interesses, envolvimento (com pessoas, idéias, crenças e práticas – sejam essas intelectuais, físicas ou estéticas), bem como dos eventos históricos que influíram

---

<sup>17</sup> Newlove, J. *Laban for Actors and Dancers – Putting Laban’s Movement Theory into Practice: a Step-by-Step Guide*. London: Nick Hern Books, 2001.

<sup>18</sup> Este quadro é uma compilação feita a partir de dois outros quadros elaborados por: Hodgson, J. & Preston-Dunlop, V. *Rudolf Laban: An Introduction to his Work & Influence*. Plymouth: Northcote House, 1990; e, por Güntehr Berghaus (Trad. Antonio Mercado) – O Expressionismo no Teatro: Interpretação, Cenografia e Dança. In: *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Ano V, no. 5. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1997.

nos desdobramentos e no desenvolvimento do estudo e da prática da arte do movimento, que era como Laban preferia se referir o seu campo de estudo afirmando que, a dança era uma das formas de manifestação dessa arte maior.

Dentre os fatos considerados relevantes na vida e obra de Laban alguns são merecedores aqui de um maior destaque. Esses fatos dizem respeito ao contato mantido por Laban com as teorias e o sistema de **Delsarte** (adquirido através do treinamento com um dos ex-discípulos do mestre francês), e com as técnicas de **Eurritmia** de **Dalcroze** - considerado o responsável pela cunhagem do termo (que, naquela época, era de uso específico em arquitetura) -, e a variante Eurrítmica de **Steiner**.

Do ponto de vista místico/filosófico é de se destacar os vários engajamentos tidos por Laban ao longo de sua vida que certamente influenciaram o seu pensamento e suas realizações. Laban esteve associado ao movimento **Rosacruz**, a **Teosofia**, a **Antroposofia**, e a **Maçonaria**. De cada uma dessas experiências Laban extraiu conceitos e exemplos que ele buscou aplicar em seu sistema de análise e treinamento do movimento como meio de expressão. Embasados nessas experiências Laban desenvolveu métodos que visavam a exploração e o desenvolvimento das potencialidades inerentes ao movimento para diversas finalidades, como por exemplo: educacionais, artísticas, terapêuticas, místicas, comunitárias.



**FIGURA 2: LABAN EM SUA ESCOLA EM ASCONA**

Já do ponto de vista estético é importante salientar que Laban foi contemporâneo da maioria dos movimentos que compuseram as assim chamadas ‘vanguardas históricas’, que marcaram o início do século XX. Esses movimentos foram responsáveis por uma verdadeira revolução nos modos de percepção e de entendimento (sensível e inteligível) até então existentes na relação entre espectador e obra de arte. Mas, apesar de ter sido contemporâneo desse momento revolucionário, é importante destacar que Laban esteve especificamente engajado em três movimentos estéticos diferentes: **Impressionismo** (durante o tempo de estudo e residência em Paris); **Expressionismo** (nas duas vezes que retorna a Alemanha); e **Dadaísmo** (na época de residência na Suíça).

Embora o mundo dos espetáculos – notadamente o teatro e a dança - tenha sido um tema recorrente para os artistas impressionistas – vide Degas e a sua série de quadros sobre dança e Rodin com suas esculturas de bailarinas - o Impressionismo em si foi um movimento que se restringiu basicamente aos universos pictórico (Monet, Renoir, Manet, Degas, Rodin),

musical (Debussy, Ravel, Respighi), e literário (Proust, Conrad, Fialho de Almeida, Raul Pompéia), mas não teatral ou de dança. Apesar da sua enorme importância na preparação do cenário estético para as profundas mudanças que estavam por vir – dentre as quais se pode destacar a revolução provocada pelo movimento modernista e ditas vanguardas históricas -, o Impressionismo, como movimento estético, não teve uma influência específica, direta, nos modos de representação do teatro ou da dança porque não apresentou ou introduziu nenhuma mudança substancial que alterasse o paradigma então vigente.

Entretanto, os outros dois movimentos a que Laban esteve ligado tiveram influência direta e marcante nos modos de representação cênica. Tanto o Expressionismo quanto o Dadaísmo foram movimentos que corporificaram seus ideais estéticos e filosóficos através da criação de modos específicos de expressão, tanto no teatro quanto na dança. A repercussão desses modos de atuação pode ser sentida até hoje, através dos desdobramentos e influências que esses movimentos desencadearam e que serão mais profundamente discutidos no item 3.4 do capítulo 4, dedicado a estes dois movimentos.

As muitas experiências da vida de Laban foram intensas e variadas - por vezes repletas de momentos dramáticos. Essa variedade de experiências, por sua vez, permitiu que Laban construísse um legado igualmente variado, com produções tanto no campo teórico quanto no campo prático. Contudo, apesar de um legado variado, o foco de toda sua produção manteve-se inalterado e fiel ao objetivo que ele havia determinado em 1912, ou seja, o estudo da dança e do movimento de forma metódica, erudita.

O propósito de Laban era “estabelecer uma cultura na qual a dança através de um estudo sério (acadêmico), como uma prática teoreticamente sólida, pudesse desenvolver-se paralela e combinadamente com a criação de trabalhos de dança teatro”.<sup>19</sup> A esse estudo metódico e acadêmico da dança (e por extensão de toda a arte do movimento) Laban deu o nome de **Coreologia**. Uma série de princípios coreológicos foi sendo elaborada ao longo do

---

<sup>19</sup> Preston Dunlop, V. & Sanchez Colberg, A., *dance and the performative: a choreological perspective – Laban and beyond*. London: Verve, 2002, p.01.

tempo e são esses princípios que subjazem igualmente tanto na teoria quanto prática de Laban.

É interessante destacar que a expressão artista/pesquisador era usada por Laban não só para definir sua própria atividade, mas também a de todos aqueles que com ele trabalhavam. Para Laban, teoria e prática eram inter-relacionadas e, portanto, sua interação contínua. Como consequência dessa interação, as produções de Laban, independente da forma que tomassem, isto é, fosse na forma de produção intelectual ou de produção artística, estavam sempre em sintonia com os princípios comuns que lhes serviram de base.

Através de sua pesquisa Laban identificou uma série de propriedades básicas inerentes ao movimento. A identificação dessas propriedades permitiu a elaboração de proposições que possibilitou estabelecer princípios básicos de entendimento e de aplicação do movimento. Dentre os princípios básicos subjacentes à teoria e à prática de Laban estão:

1. O movimento é universal.
2. O movimento está em todas as coisas vivas; movimento é igual à vida.
3. A qualidade da vida está diretamente relacionada à sofisticação do movimento.
4. A intenção, a variedade e a complexidade são características do movimento que fornecem as informações sobre a qualidade geral da vida.
5. O corpo humano é uma unidade de aspecto tríplice, isto é, uma trindade composta por: corpo, mente e espírito; que são interdependentes e relacionados ao movimento.
6. O movimento é sempre usado para duas finalidades distintas como: a) o alcance (ou realização) de valores tangíveis, em todos os tipos de trabalho; b) para abordar os valores intangíveis, como por exemplo, na prece e na adoração.
7. O ser humano se move para satisfazer um desejo, uma necessidade, que tanto pode ser: a) uma necessidade básica – p.ex.: ir de um lugar a outro (locomoção); b) uma necessidade maior – p. ex.: extravasar energia e aliviar tensões; ou c) uma necessidade sutil – p. ex.: a necessidade de expressar a própria singularidade.

8. O movimento pode ser também motivado por necessidades sociais, ou seja, o desejo de integrar-se com outros indivíduos de maneira a desenvolver um senso de comunidade e comunhão.
9. O movimento tanto é consciente quanto inconsciente.

A partir desses princípios básicos Laban chegou à conclusão de que era possível conhecer a finalidade de um certo movimento se respondidas quatro questões: O que se move? Onde se move? Quando se move? Como se move? As respostas a estas questões formariam a resposta à questão maior: Por que se move? Assim, mediante o entendimento do movimento (e de suas funções), Laban deduziu que seria possível entender o que motiva as pessoas a se moverem.

Esta dedução aparece claramente quando Laban diz que “o homem se move visando satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso”.<sup>20</sup> Portanto, se sempre que um indivíduo se move ele o faz para satisfazer uma necessidade, logo é possível conhecer a atitude deste indivíduo em relação ao seu objeto pela análise do seu movimento.

Entretanto, ainda segundo Laban, a análise do movimento, pura e simplesmente, não é suficiente, em termos dramáticos, para dar ao espectador um quadro convincentemente satisfatório dos objetivos, tangíveis e intangíveis, que motivaram a ação praticada pelo performer. Haveria ainda a necessidade de criação de um contexto sobre o qual a ação se apóie para a construção de seu significado. Um bom exemplo disso é dado pelo próprio Laban ao analisar a ação de Eva colhendo a maçã.<sup>21</sup>

De acordo com Hodgson & Preston-Dunlop, Laban resumiria este raciocínio da seguinte maneira: “A fonte de onde a perfeição e o domínio total do movimento devem fluir

---

<sup>20</sup> Laban, R. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus. 1978, p. 19.

<sup>21</sup> Idem, pp. 19-23.

reside no entendimento daquela parte da vida interna do homem onde movimento e ações se originam”.<sup>22</sup>

Embora o movimento seja universal e esteja em todas as coisas, a perspectiva de Laban centrou-se exclusivamente no movimento humano e, por conseguinte, no corpo, seu agente realizador. Pois é a partir do corpo, e de seus movimentos, que se é capaz de se estabelecer e manter um relacionamento com o mundo ao redor e dessa forma obter o seu entendimento.

Considerando as idéias acima Laban afirmava que o movimento tinha três Rs (relativos às iniciais das palavras inglesas: *Research*, *Recreation*, *Rehabilitation*) relativos à manifestação de atividades específicas.

1. *Research* (pesquisa) – é através do estudo que uma análise e um entendimento mais profundos podem ser adquiridos;
2. *Recreation* (recreação) – que se apresenta subdividida em três modalidades:
  - a. Esporte – modalidade fortemente relacionada às questões de potencial, conquista e competição.
  - b. Jogo - modalidade que apresenta a tendência de abandono da realidade através da atividade lúdica quer seja individual ou grupal.
  - c. Performance – modalidade que apresenta a re-criação do espírito humano em atividades de dança (pura ou de cunho dramático).
3. *Rehabilitation* (re-habilitação) - é a atividade responsável pelo restauro do equilíbrio perdido e pela recuperação da harmonia ameaçada diariamente pelas tensões e estresses associados à complexidade da vida atual. A Re-habilitação é responsável pela restauração da condição de relacionamento entre indivíduo e seu meio, pois, como o movimento é o agente mediador dessa relação, qualquer desequilíbrio deste

---

<sup>22</sup> Hodgson & Preston-Dunlop, op. cit., p. 18.



compromete a relação. São essas as maneiras pelas quais, segundo Laban, o movimento apreende e aprende o mundo.

Laban considerava que todos os seres humanos necessitam de equilíbrio em seus movimentos, mas como esse equilíbrio é dinâmico e está constantemente ameaçado, ele acreditava que também era necessário aprender a usar conscientemente os fatores de movimento (espaço, tempo, peso e fluxo) para assim lidar com os desequilíbrios, fosse de forma profilática ou mesmo terapêutica.

Além dessa preocupação, Laban também enfocava a necessidade de se aprender a administrar o emprego do esforço na realização dos movimentos, visto que sempre existe uma certa dose de tensão na execução de qualquer movimento. Por isso mesmo, ele afirmava que só a quantidade certa de tensão, exigida para a realização do movimento deveria ser empregada; qualquer excesso, ou qualquer insuficiência, é um desperdício que provoca desequilíbrio.

Como forma de compensar tais desequilíbrios Laban afirmava que “a harmonia com o mundo exterior e consigo próprio vem através do uso de contrastes e oposições”.<sup>23</sup> Esses contrastes e oposições tanto podem ser entre movimentos quanto entre as qualidades apresentadas por esses movimentos, como por exemplo: o movimento de recolher se contrapondo ao de espalhar (ou vice versa); ou a execução de um movimento com ênfase num dado fator, por exemplo, no fator peso - que neste caso inclui as gradações de sua qualidade compreendidas entre o peso ‘forte’ e o peso ‘leve’.

Os conceitos e princípios elaborados e utilizados por Laban são resultado de sínteses pessoais, realizadas a partir de um conhecimento adquirido ao longo de anos de estudos e experimentações as mais diversas. Ao se fazer uma análise desse acervo de conhecimento torna-se algumas vezes mais fácil identificar onde um determinado conceito ou princípio foi ‘pinçado’ para ser re-trabalhado ou desenvolvido. Mas, outras vezes, essa origem não é clara

---

<sup>23</sup> Hodgson & Preston-Dunlop, op. cit., p.18

e, portanto, não se pode afirmar com certeza a sua fonte. Contudo, o mais importante aqui é verificar que estas informações, apreendidas e desenvolvidas por Laban, foram sistematizadas por ele de maneira única, tornando possível o surgimento de uma abordagem objetiva, científica, do estudo do movimento humano a que Laban denominou de Coreologia.

## 2 A Coreologia e os Estudos Coreológicos

O termo Coreologia já recebeu várias definições, mas em geral ele tem sido usado para definir o estudo acadêmico (no sentido de erudito, sistemático, metodológico) da dança. De acordo com Vera Maletic, este termo foi inicialmente apresentado por Rudolf Laban, no currículo do seu Instituto Coreográfico, em Würzburg, Alemanha, em 1926. Ainda segundo Maletic, Laban afirmara na época que a Coreologia é a “teoria das leis dos eventos de dança manifestadas numa síntese de experiências espaço-temporal que lida com a lógica e a ordem do equilíbrio da dança”.<sup>24</sup> Ou ainda,

a lógica ou ciência dos círculos, que poderia ser entendida como um puro estudo geométrico, mas que na realidade é muito mais do que isso. É uma espécie de gramática e síntese da linguagem do movimento lidando não só com a forma exterior do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional. Isto foi baseado na convicção de que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente, são unidades inseparáveis.<sup>25</sup>

Laban, durante o transcurso de sua vida, na medida que seus estudos progrediam e seu pensamento se modificava, deu várias versões diferentes à definição de seus conceitos, dentre os quais o de Coreologia. Como consequência disso, o comparativo entre alguns dos seus textos às vezes apresenta uma certa contradição quanto a definição de uma hierarquia referente aos seus conceitos e categorias de estudo. No entanto, isto não chega a ser um risco à coerência ou à consistência do seu pensamento e do seu sistema. Apesar das diferentes versões cunhadas por Laban, o que é essencial é o propósito que ele sempre manteve de se entender a Coreologia como um estudo científico, não só da dança, mas também de todas as outras artes do movimento.

---

<sup>24</sup> Maletic, Vera. *Body-Space-Expression - The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987, p.10. [Tradução do autor]

<sup>25</sup> Laban, R. *The Language of Movement – A Guidebook to Choreutics*. Boston: Plays, Inc., 1974, p.viii.

Embora Laban possa ser considerado o criador da Coreologia, os fatos mostram que não. Pois, como informa Nicoletta Misler, o termo já era conhecido e utilizado pelos russos no Laboratório Coreológico de Moscou desde 1923, ou seja, bem antes de 1926, data em que Laban fez uso público do termo pela primeira vez.

Neste laboratório, a documentação existente – que compreende o período entre os anos de 1923 e 1928 - define a Coreologia como “o estudo teórico-prático da arte do movimento”.<sup>26</sup> Esse estudo utilizava experimentos em ritmos e plasticidade, pesquisando meios de registro de movimento através do uso do cinema, da fotografia, de grafismos, da pintura e da escultura.

Portanto, levando-se em conta a existência desta prova documental é de se considerar que Laban não é o autor do termo nem o precursor do seu emprego como método sistemático de estudo do movimento. E, mesmo apesar da não existência de evidências da sua presença em Moscou nesta época, é bem provável que Laban tenha tido acesso a informações acerca da existência e propósitos do laboratório moscovita e que, de certa forma, tenha decidido tomar em consideração estas informações como base na criação e na formulação do currículo do seu Instituto.

Todavia, desconsiderando-se uma possível discussão sobre originalidade e propriedade intelectual - por julgar que esta não representa ser uma questão de substancial importância neste contexto - o fato é que Laban efetivamente desenvolveu e ampliou o conceito e a aplicação da Coreologia localizando-a como uma das partes integrantes da Coreosofia, termo usado por ele para definir o campo mais abrangente de conhecimento das relações espirituais e filosóficas do movimento e da dança.

Para que se possa entender um pouco melhor a importância da influência que alguns aspectos espirituais e filosóficos tiveram no delineamento e desenvolvimento do conceito labaniano de Coreologia é necessário que se faça um resumo inventário histórico.

---

<sup>26</sup> Preston-Dunlop, V. *Dance Words*. London & New York. Harwood Academic. 1995, p.580.

O conceito de Coreologia de Laban tomou por base, originalmente, os preceitos existentes na filosofia pitagórica. Para Laban, essa identificação com os princípios pitagóricos não fazia parte apenas do *zeitgeist* (espírito do tempo) da época, em que uma onda de interesse pela cultura grega influenciou o pensamento e o trabalho de seus precursores e contemporâneos, como por exemplo: Delsarte, Dalcroze ou Duncan.

Laban reconhecia a existência de uma estreita relação entre aqueles princípios e o seu próprio pensamento. Isto é, a convicção original do extraordinário papel desempenhado pelo círculo (*Chore* em grego) na harmonia, na vida, e mesmo no todo da existência.

A figura geométrica do círculo parece ter sido usada por Laban como um símbolo representando o ideal de perfeição. Mas também uma representação geométrica do próprio movimento, neste caso, o do movimento produzido pelo corpo humano. Este raciocínio de associar círculo, movimento e corpo se respalda na explicação dada por Hodgson & Dunlop sobre a escolha e o significado da palavra Coreologia.

*Chore* diz respeito a dança pois deriva da raiz grega (que tem muitas associações incluindo ‘pé’ e ‘canção’) e *logia*, uma ciência ou departamento do conhecimento. (...) Mesmo embora a palavra Coreologia esteja ligada a dança pela idéia de ‘pé’, Laban sabia que o centro da dança não é os passos, mas todo o corpo.<sup>27</sup>

O próprio Laban, no prefácio do seu livro sobre a ‘Linguagem do Movimento’, procura deixar mais claro essa relação com o movimento quando nos informa que:

O movimento é uma das linguagens do homem e como tal ele deve ser conscientemente dominado. Nós devemos tentar encontrar sua verdadeira estrutura e a ordem coreológica interior através da qual o movimento se torna penetrável, significativo e inteligível.<sup>28</sup>

Laban devotou praticamente sua vida inteira à tarefa de revelar esta ordem, de certa forma oculta da dança e, à medida que sua exploração avançou, ele procurou definir ramos de

<sup>27</sup> Hodgson & Preston-Dunlop, op. cit., p. 20.

<sup>28</sup> Laban, *The Language of Movement*, p. viii.

estudo que viessem a contribuir para o processo de conhecimento e entendimento dessa ciência mais ampla da dança a que ele chamava Coreosofia. Esses campos ou ramos de conhecimento ficaram resumidos a três:

1. Coreografia – estudo da escrita do movimento e também do planejamento e da composição de um balé ou de uma dança.
2. Coreologia – estudo da gramática e da sintaxe da linguagem do movimento que lida não só com a forma exterior do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional.
3. Corêutica – estudo prático das várias formas de movimento (mais ou menos) harmonizado.<sup>29</sup>

A pesquisa coreológica - como estudo ordenado dos elementos constitutivos da linguagem da dança – foi dividida em três:

1. Um método de notação simbólico específico que permitisse uma análise objetiva do movimento visto que as palavras haviam provado ser inadequadas e limitadas para essa função. Laban originariamente chamou essa forma de notação de *Tanzschrift*; posteriormente ele a denominou Cinetografia (*Kinetography*), e a seguir a Cinetografia ficou também conhecida como Labanotação (*Labanotation*).
2. O estudo da interação do corpo com o espaço. Laban inicialmente denominou este estudo pela palavra alemã: *Raumlehre*; contudo, à medida que suas pesquisas progrediram, ele alterou esta expressão para: Harmonia Espacial e, posteriormente para Corêutica e *Shape*.
3. O estudo detalhado que realizou sobre as dinâmicas e ritmos do movimento foi inicialmente denominou *Rhythmiklehre* e, posteriormente, denominou de Eucinéica ou *Effort*.

É importante frisar que o desenvolvimento das pesquisas empreendidas por Laban deve-se, em grande parte, à colaboração de várias pessoas que trabalharam com ele, em distintas

---

<sup>29</sup> Idem.

épocas e lugares e que, de alguma forma fizeram suas próprias contribuições pessoais para o desenvolvimento dos conhecimentos teóricos e práticos que compõem o sistema. Segundo informações de Valerie Preston-Dunlop e de Jean Newlove<sup>30</sup> (duas ex-alunas e assistentes de Laban na Inglaterra), Laban parecia não se opor a isso, muito pelo contrário, ele mesmo procurava estimular todos aqueles a quem considerava capazes de dar continuidade e ou desenvolvimento às suas idéias e práticas a tomarem em suas mãos tal empreitada e seguirem.

Através do seu próprio trabalho, e dos seus colaboradores, Laban sistematizou e definiu o campo de ação da Coreologia para a qual ele reivindicava e defendia o status de prática acadêmica da dança, ou seja, o de um sistema de estudo provida de uma metodologia própria, minuciosa e coerentemente concebida.

Esse sistema permite analisar, registrar e comunicar dados teóricos e práticos de maneira inteligível, confiável e de fácil interpretação, não só em termos quantitativos, mas também em termos qualitativos. Este sistema tem provado ser capaz de conjugar o exercício de uma prática teórica sólida, metodologicamente consistente, com o de uma prática artística de recursos potencialmente inesgotáveis para a criação de trabalhos de dança teatral, podendo ser igualmente aplicado a outras formas de arte do movimento que não especificamente dança, como o Teatro Físico ou a mímica.

Este processo de interação entre teoria e prática tem se dado de maneira co-relacional, o que tem produzido resultados nos dois pólos. Devido a essa natureza co-relacional, interativa, as sínteses e ou conquistas realizadas em um dos pólos afeta e ou engendra a produção no outro pólo. Essa reciprocidade colaborativa alimenta de forma reversa (*feedback*) o próprio sistema, enriquecendo-o, expandindo-o. Esse fato já havia sido percebido pelo próprio Laban que se autodefinia como um artista/pesquisador, sendo sua produção artística e teórica um testemunho vivo das idéias que defendia.

Na elaboração do seu projeto de Coreologia Laban não desconsiderou a valiosa contribuição de diversas outras áreas de conhecimento, tanto artísticas quanto científicas.

---

<sup>30</sup> Valerie Preston Dunlop e Jean Newlove, Entrevistas Pessoais, Londres, 2005.

Contudo, devido à singularidade do objeto e da sua proposta ele preferiu centrar seu foco na busca de métodos específicos a serem aplicados à dança.

A partir desse desmembramento, tanto a prática quanto a teoria apresentaram desenvolvimentos e ramificações próprias, específicas. Algumas das ramificações práticas produziram características próprias como, por exemplo, a Dança Expressionista, a Dança-Teatro e o Teatro Físico, a dança moderna, a performance, a dança pós-moderna.

No caso dos estudos teóricos a Coreologia se ramificou em: Etnocoreologia - estudo da dança e suas particularidades étnicas; Arqueocoreologia - pesquisa e recuperação de danças perdidas; e, os Estudos Coreológicos - voltados para o estudo acadêmico da dança enquanto manifestação artística de uma prática teatral. Os Estudos Coreológicos – como disciplina - são particularmente desenvolvidos aplicados e ensinados no Laban Centre, em Londres.

Foi no mesmo Laban Centre que, em 1987, os Estudos Coreológicos foram debatidos pela primeira vez<sup>31</sup>. Isto ocorreu na forma de um ensaio escrito por Valerie Preston-Dunlop (ex-aluna de Laban), profunda conhecedora da biografia e dos estudos de Laban e uma das responsáveis pela transmissão do seu legado.

Este ensaio foi escrito com o objetivo de facilitar a mudança de uma área de estudos conhecida então como Estudos Avançados de Laban<sup>32</sup>, para Estudos Coreológicos. Mais do que uma simples mudança de nome, essa troca tornou-se necessária em função da abrangência que os estudos da dança haviam adquirido. Essa abrangência já havia extrapolado, há algum tempo, o âmbito da abordagem que era possibilitada, única e exclusivamente, pelos estudos empreendidos por Laban.

Esses estudos haviam tido desdobramentos, tais como a dança terapia e a dança educação, que não convinham ao âmbito específico da dança como arte cênica. Por isso, fez-se necessária uma reformulação e uma ampliação da área de estudo visando incorporar as

---

<sup>31</sup> Preston-Dunlop, V. & Sanchez-Colberg, A. op. cit., p.2.

<sup>32</sup> No original *Advanced Laban Studies*. Verifica-se aqui o uso metonímico do sobrenome do autor pelo conjunto de sua obra.

inovações tecnológicas e os novos recursos (técnicas e ferramentas conceituais e práticas), tais como vídeo e softwares (que permitem a captação de imagens e/ou a manipulação do movimento em ambiente virtual, como é o caso dos softwares *Life Forms* e *Isadora*). Esses recursos permitem a realização de uma abordagem mais científica no estudo e na prática do movimento e da dança.

Estas novas ferramentas acabaram não só por ampliar os recursos investigativos de natureza teórica sobre as práticas de dança teatral já existentes, mas também criaram os recursos que abriram um imenso campo de exploração na produção artística. Este campo ainda não está totalmente explorado e, portanto, os desdobramentos estéticos que ainda podem daí surgir são imprevisíveis.

A primeira tese de doutorado a usar o método coreológico como ferramenta teórico-metodológica no estudo de uma prática de dança (neste caso a Dança-Teatro) foi realizada por Ana Sanchez-Colberg, em 1992. Desde então, uma série de dissertações e teses é produzida anualmente no Laban Centre utilizando o método coreológico como ferramenta teórico-metodológica principal.

O método coreológico investiga a dança (e também as outras artes do movimento como a mímica e o Teatro Físico) como prática cênica, um evento de performance teatral. E para tanto, o método busca estudar os três elementos que constituem o espetáculo - idéia, médium e tratamento -, a partir de uma perspectiva tríplice que considera igualmente os processos de criação, apresentação e apreciação (ou recepção).

Dentre os elementos constituintes do espetáculo, o elemento médium se subdivide em quatro outros elementos: performer<sup>33</sup>, movimento, som e espaço. Cada um desses elementos apresenta outras subdivisões que funcionam como fios que se entrelaçam de diferentes maneiras, em inúmeras possibilidades, para construir a trama, ou texto, que dá nexos, coerência ao espetáculo.

---

<sup>33</sup> A opção pelo termo performer ao invés dos termos ator e dançarino (ou bailarino) se dá em função do maior caráter interdisciplinar que este termo apresenta e que, portanto, não o circunscreve a campos de ação ou áreas de atuação específicas. Isto possibilita que ele seja igualmente usado em diferentes áreas como teatro e dança, assim como nos diferentes gêneros destas áreas, como o Teatro Físico.



Cada um dos elementos que compõe o médium movimento demanda uma perspectiva própria que permite apreciar e explorar criativamente as características e qualidades potenciais, inerentes à sua natureza. É a partir do conhecimento proveniente dessa apreciação crítica que se torna possível exercer o domínio do movimento a que se referia Laban. Neste caso especificamente, na cena da performance teatral.

A perspectiva do performer inclui:

1. A Sensação e a Intensão<sup>34</sup> – aspectos relacionados a como o performer experiencia o que ele está fazendo;
2. O Sentimento e a Intensão – analisa e compara se o sentimento da dança é o mesmo que sentimento emocional;
3. A Experiência Fenomenal – que analisa o que é caracteristicamente fenomenal, ou seja, aquilo relativo à percepção fenomenológica na performance de dança;
4. A Intensão do Performer – avalia a importância do aspecto performativo para o trabalho cênico. Isto é, o que o performer faz com o material cinético que ele deve desempenhar (executar);
5. A Aparência do Performer – avalia o quanto à aparência do performer influencia ou tem importância na apreciação e na inferência de significado da performance;

A perspectiva do movimento inclui os seguintes aspectos:

6. Os Fatores e os Vocabulários de Movimento – questionam o que seja movimento de dança e quais são os vocabulários por ela empregados;
7. O Comportamento como Vocabulário Cinético – questiona se o entendimento do comportamento se constitui num recurso poético para criadores de movimento (coreógrafos, professores, diretores);

---

<sup>34</sup> Os homônimos intenção e intensão são apresentados aqui como formando um único e mesmo sentido, pois enquanto o primeiro está relacionado ao propósito, a finalidade do movimento, o segundo está relacionado com o esforço, a energia empregada na realização do movimento que vai dar consecução ao fim proposto. Como o ponto de vista principal aqui focado diz respeito à sensação física do movimento como realização do propósito optou-se pelo uso da forma intensão.

8. A Coordenação Corporal – estuda a coordenação corporal como primeiro dos componentes do movimento;
9. As Ações e Passos – este item estuda as ações como segundo dos componentes do movimento e busca fazer a distinção entre o que sejam ações e o que sejam passos;
10. A Eucinéctica – estuda as dinâmicas e ritmos que compõem o movimento de dança;
11. O Ritmo – investiga a ação e o resultado que cada um dos ritmos (respiratório, orgânico, arbitrário, métrico) exerce sobre a organização rítmica do movimento, o que determina a escolha entre eles;
12. As Qualidades Dinâmicas – especifica as ações qualitativas;
13. Os Ritmos, Dinâmicas e Significados – avalia se ritmo e dinâmicos são meros aspectos formais ou se eles transmitem significado;
14. A Corêutica – investiga a relação do performer com o espaço, tanto no aspecto do espaço no corpo, quanto do corpo no espaço;
15. Os Mapas da Cinesfera – explora os percursos primários e secundários na cinesfera;
16. O Design de Movimento – avalia se o desenho produzido pelo movimento é meramente formal ou se ele simboliza algo mais;
17. O ChU/Mm (UCMM) – avalia o que são formas reais e virtuais de movimento e como essas formas são criadas através das Unidades Corêuticas e suas Maneiras (ou Modos) de Manipulação – UCMM -, a disposição do performer;
18. O Trabalho Conjunto – investiga quais as ferramentas que permitem explorar o movimento envolvendo dois ou mais performers;
19. A Estruturação de Material Cinético – analisa se a estrutura em si é portadora ou não de significado;
20. Os Mecanismos Formais de Manipulação – investiga quais são os mecanismos formais utilizados por coreógrafos e/ou diretores, em dança e em outras formas de arte do movimento;

A perspectiva da conexão Movimento / Som inclui:

21. O Som da Dança – estuda as possibilidades e as escolhas de elementos sonoros a serem utilizados nos trabalhos e as suas várias relações com o movimento;
22. A Conexão Movimento / Som – analisa as diversas maneiras como um performer pode se relacionar com o som (música, ruídos) de um espetáculo;

A perspectiva da conexão Movimento / Espaço inclui:

23. O Lugar da Performance – pesquisa as implicações que o espaço traz na produção e na realização da performance e de como estas implicações afetam a criação e a comunicação de significado;
24. A Transformação do Espaço – estuda como o espaço pode ser alterado intencionalmente para fins estéticos e poéticos relacionados ao movimento e à performance do espetáculo.

Os Estudos Coreológicos se ocupam basicamente de dois campos de investigação específicos. O primeiro deles é aquele que coloca a dança no campo da performance teatral, isto é, performance que opera dentro de uma moldura teatral, organizada pelos códigos teatrais, em qualquer que seja o local em que esta aconteça. O segundo, é aquele que lida com os conceitos relativos ao corpo, como incorporação e corporeidade.

No campo metodológico dos Estudos Coreológicos a performance teatral é definida como um ato transacional que acontece dentro de uma determinada estrutura teatral – seja de que tipo for palco italiano, arena, rua, *site-specific* (diz-se dos eventos em que os locais escolhidos apresentam características espaciais próprias, consideradas não-teatrais, onde estas características são um fator determinante da estrutura do evento teatral) – e organizado por códigos teatrais, no qual performers e espectadores se engajam num processo de expressão e comunicação.

Incorporação (ou encarnação) é o nome do processo que dá forma tangível às idéias. Ele é uma via de mão dupla que tanto está ligado ao processo de introjeção, isto é, do registro

corporal de informações (ou instruções) quanto a exteriorização ou extrinsecação física dos processos mentais (cognitivos). No caso do seu aspecto de extrinsecação a incorporação acontece basicamente através da materialização das Unidades Coreúicas através de suas Maneiras de Manipulação (UCMM ou ChU/Mm) – acima mencionados - que permitem a criação de formas reais e virtuais no espaço. A corporeidade, por sua vez, pode ser definida como a condição de multiplicidade dos diversos aspectos que são inerentes ao corpo, tais como os aspectos biológicos, psíquicos, pessoais, sociais, entre outros.

O foco dos Estudos Coreológicos diz respeito a articulação das interconexões relacionadas à criação, à performance e à recepção, juntamente com os processos inter-relacionados ligados à impressão, à intenção e à interpretação. Estes estudos não buscam reduzir significados, através de definições singulares de termos, mas estabelecer o diálogo comparativo que mostra como eles têm sido diferentemente usados por diversos artistas em diferentes momentos.

Dessa forma, os Estudos Coreológicos buscam instaurar princípios de discussão criativa. Esses princípios procuram abrir o campo de estudo ao invés de fechá-lo em definições reducionistas, pois estas definições, ao tentarem aprisionar processos vivos e dinâmicos - como o das práticas cênicas espetaculares (dança, teatro, mímica) e seus muitos gêneros (dentre os quais está o Teatro Físico) - em rótulos facilmente identificáveis acabam por provocar mais danos e desserviços à Arte do que qualquer bem imaginável.

### 3 A LMA e suas Categorias de Estudo

A Análise Laban de Movimento (*Laban Movement Analysis – LMA*) e os Fundamentos Corporais Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals*™. - *BF*) são duas ferramentas metodológicas, desenvolvidas a partir das pesquisas de Rudolf Laban e seus colaboradores - dentre os quais Irmgard Bartenieff -, que possibilitam abordar a representação e a criação dramática via corpo. Nos últimos anos a LMA e os BF têm sido associados num único sistema

denominado *Laban/Bartenieff Movement Analysis*, ou Sistema Laban/Bartenieff, que é a forma de denominação empregada no Brasil.

As teorias de Laban são estruturadas a partir de um princípio de transformação contínua entre dois pólos. Estes pólos, aparentemente opostos, afetam-se mutuamente numa dinâmica de transformação recíproca e contínua. O modelo que reflete este princípio de transformação dinâmica contínua foi descrito inicialmente por Laban em relação ao movimento humano, podendo-se hoje aplicá-lo a todo o Sistema Laban. Trata-se da figura topológica descrita por Laban como Banda ou Anel de Moebius<sup>35</sup>, também denominada como lemniscata (do latim *lemniscus*, que significa fita), uma curva geométrica em forma de 8, semelhante a um laço de fita<sup>36</sup>. A transformação contínua e recíproca entre esses dois pólos é o princípio que fundamenta os quatro grandes temas da LMA:

1. Interno/Externo – Este tema diz respeito fundamentalmente ao processo de troca e influência recíproca exercida entre o ser e seu ambiente e que está na base do processo de incorporação, uma via de mão dupla em que, por um lado, os impulsos internos ganham forma externa tangível, através de modos de materialização do movimento, que facultam a expressão e ou a atuação (direta ou indireta) do ser sobre o ambiente. Por outro lado, o resultado do envolvimento com o ambiente e ou outros seres que o habitam são impressos no corpo influenciando a experiência interna e o próprio conceito e imagem de corporeidade.
2. Execução/Recuperação – Este tema está originalmente relacionado ao conceito de esforço, mas um conceito diferente daquele empregado na categoria Esforço ou Expressividade. Este conceito de esforço está relacionado ao dispêndio de energia física empregada na execução de qualquer movimento corporal. Portanto, para se evitar problemas terminológicos futuros o termo Execução passa a designar o Tema relacionado a este dispêndio de energia. Por sua vez, o termo recuperação se refere ao processo de recomposição energética que acontece basicamente através dos mecanismos da homeostase e do metabolismo.

---

<sup>35</sup> Laban, R. *The Language of Movement*, p. 98.

<sup>36</sup> *Dicionário Michaelis Digital-UOL*

3. Função/Expressão – São aspectos que estão intimamente relacionados na realização de qualquer movimento. É da dependência de sua integração, em um contexto específico, que o significado do movimento é criado, pois como disse Bartenieff “o movimento corporal não é um símbolo para expressão: ele *é* a expressão. Relacionamentos anatômicos e espaciais criam seqüências de ritmos de esforço com acompanhamento emocional” (Bartenieff *apud* Hackney).<sup>37</sup> Portanto, qualquer mínima alteração em qualquer um dos elementos do movimento (Corpo, Expressividade, Forma, Espaço), ou de seus fatores (fluxo, espaço, peso, tempo) afeta o seu conteúdo funcional e expressivo.
4. Mobilidade/Estabilidade – São elementos que se encontram intimamente interrelacionados e dizem respeito a um princípio básico da física corporal que estabelece que, para que uma parte do corpo se mova uma outra parte tem que permanecer estável para lhe dar suporte. Contudo, estas partes não devem agir desconectadas, ao contrário, elas têm que interagir continuamente para prozudir um movimento efetivo tanto do ponto de vista funcional quanto expressivo.

Embora estes temas tenham sido concebidos inicialmente por Laban como polaridades unificadas, sua colocação não se apresenta de forma muito clara e pontual em seus textos, mas dispersa através de seus escritos como, aliás, era uma das características do seu estilo redacional. Foram os desenvolvimentos e contribuições de seus colaboradores e seguidores que possibilitaram a sistematização de uma boa parte deste conhecimento tornando-o mais claro e operacional.

Por causa disso o Sistema Laban passou a ser visto a partir de outros contextos (teóricos e práticos) que buscaram expandir o seu entendimento e aplicação. É assim que, de acordo com Fernandes (2000, p.33), a LMA (*Laban Movement Analysis*) “hoje deve ser posta num contexto de fragmentação entre corpo e mente, movimento e sentimento”,<sup>38</sup> no qual as oposições binárias de Laban se comportam numa relação dialética em que cada nova síntese não prevê uma acomodação, mas sim a continuação de um processo dinâmico de novas

---

<sup>37</sup> Hackney, P. *Making Connections – Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers. 1998, p. 45.

<sup>38</sup> Fernandes, C. *Pina Baush e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000, p. 33

buscas e re-definições onde as partes se alteram, distorcendo umas as outras, multiplicando suas significações, a exemplo do modelo oferecido pelo Anel de Moebius.

Um exemplo de utilização do Anel de Moebius como um modelo teórico - de implicações práticas – é dado por Hackney na sua abordagem de apresentação, emprego e desenvolvimento dos conceitos de BF (*Bartenieff Fundamentals*). Uma abordagem que destaca o processo de Conectividade como fator da Integração corporal (interna e externa). Este processo é um fator de fundamental importância à plena realização de outro processo, maior e mais complexo que é a incorporação, que é o que permite ao ser humano conectar-se consigo, com o outro e com o ambiente num processo co-relacional amplo e profundo.

Da mesma maneira como Hackney utiliza o Anel de Moebius como um modelo teórico-prático aplicado específica, mas não exclusivamente ao BF, também esta Tese busca no Anel de Moebius um modelo que permita entender como se realiza a dinâmica entre os principais tópicos e princípios que fundamentam este trabalho e como se processa a transição entre esses pólos quando integram um mesmo sistema.

Uma imagem metafórica que pode auxiliar na compreensão do funcionamento deste modelo é aquela relativa ao tecido conjuntivo de um corpo que, ao revestir o seu interior e o seu exterior, adequa-se estrutural e funcionalmente às características de cada ambiente, sem perder a sua contigüidade, num perfeito exemplo de dobra ‘multi(plica)dora’, isto é, uma dobra produtora de muitas outras dobras (plicas), visto que o sentido etimológico de multiplicar é aumentar, reproduzir, proliferar.

Da mesma forma que essas dobras são parte de um mesmo *continuum*, criado pela forma do Anel de Moebius, também os vários conceitos aqui empregados (Ciências Cognitivas e Estética; Sistema Laban de Movimento e Teatro Físico; Estudos Coreológicos e LMA, entre outros), também se comportam como dobras. Aqui essas dobras são denominadas pólos, os quais têm uma existência que é ao mesmo tempo absoluta (o pólo como singularidade) e relativa (o pólo como elemento constitutivo e estrutural do sistema). Assim, esse *continuum* contém aquilo de que é formado, ou seja, de todas as relações estabelecidas por e entre seus pólos. É a adoção dessa perspectiva o que vai permitir ampliar o

conhecimento sobre os princípios que regem o movimento (em especial o movimento expressivo), a formação da corporeidade, os processos de incorporação e de como esses funcionam no entendimento e na prática do Teatro Físico.

Essas considerações acima ajudam a entender como o sistema concebido por Laban, que não apresentava originalmente a configuração atual, pode ser atualmente entendido e aplicado. Como visto anteriormente, Laban concebia uma divisão ternária no campo da sua pesquisa. Para ele a Coreosofia era o campo mais amplo de estudo e a Coreografia, a Coreologia e a Corêutica – que posteriormente acabou sendo absorvida pela Coreologia, tornando-se uma de suas subdivisões – se situavam como campos específicos de investigação e aplicação teórico-prática.

As variações terminológicas de Laban em relação a um mesmo conceito acompanham a evolução de seu pensamento e das suas pesquisas sobre as leis que regem o movimento. Assim, a Corêutica também já foi denominada de Harmonia Espacial (por envolver as relações harmônicas do corpo com o espaço criando poliedros regulares com seus percursos), mas este termo caiu em desuso. Outro termo para designar os estudos da Corêutica é *Shape* (Forma), categoria desenvolvida posteriormente por Warren Lamb – um dos colaboradores de Laban e principal responsável pela criação do sistema *Effort/Shape* - que se tornou uma das categorias de estudo da LMA.

Corêutica e *Shape* não são exatamente a mesma coisa. De forma sintética pode-se dizer que a Corêutica é o campo de estudo que se ocupa das relações espaciais do movimento que podem ser aplicadas tanto no trabalho quanto na educação e na arte. Ela se ocupa em apresentar, como diria Laban, “o espaço como um aspecto invisível do movimento e o movimento como o aspecto visível do espaço”.<sup>39</sup> Esse processo de transformação cria, através do movimento corporal, esculturas vivas, verdadeiros edifícios vivos que, como tal, estão sujeitos a certas leis e relacionamentos espaciais.

---

<sup>39</sup> Laban, *Language of Movement*, p. 4.



Conforme informa Eden Davies,<sup>40</sup> essa base do conhecimento e de aplicação da Corêutica foi incorporada por Lamb no desenvolvimento de sua pesquisa particular que buscava estabelecer a co-relação e o grau de afinidade entre *Shape* e *Effort*, assim como a significância dessa co-relação. A partir das descobertas realizadas por Lamb, os estudos empreendidos pela categoria *Shape* passaram a se ocupar de questões mais específicas, tais como: quais as formas que o corpo é capaz de criar; se a mudança na forma corporal acontece em função de questões subjetivas, isto é, do eu (ou *self*), ou em função do ambiente; como se processa a mudança de forma; qual a maior qualidade ou qual o elemento que mais influência exerce num determinado processo de mudança da forma.

O mesmo processo de expansão e complexificação sofrido pela Corêutica se deu com a Eucinéutica (características expressivas do movimento) que passou posteriormente a ser denominada de *Effort* (Esforço ou Expressividade), e como tal, *Effort* foi adicionado a *Shape*. Esta nova terminologia não é apenas uma re-nomeação de conceitos, mas indica uma evolução no entendimento e aplicação destes mesmos conceitos. Contudo, apesar disso, existem discrepâncias na unificação do emprego terminológico já que as duas principais instituições que cultivam e divulgam o legado de Laban - Laban Centre London (Inglaterra) e o Laban Institute of Movement Analysis – LIMS (Estados Unidos)<sup>41</sup> - não comungam igualmente todos os princípios.

O Laban Centre London, que é voltado para os Estudos Coreológicos e não aplica a LMA, mantém o uso dos termos *Eukinetics* e *Choreutics*. Já o LIMS, que é voltado exclusivamente para a LMA e para o BF e não desenvolve os Estudos Coreológicos, aplica os termos *Effort* e *Shape*. *Effort* é o correspondente de *Eukinetics* e *Shape* é o correspondente a uma das categorias da *Choreutics* que em LMA inclui as categorias *Body*, *Effort*, *Shape* e *Space*, como se verá mais adiante.

Longe de apresentarem discrepâncias apenas no aspecto terminológico, estas duas instituições também direcionam o foco de suas pesquisas para objetos específicos. O Laban Centre, através dos seus Estudos Coreológicos, foca a questão nos eventos performativos

---

<sup>40</sup> Davies, E. *Beyond Dance – Laba's Legacy of Movement Analysis*. London: Brechin Books. 2001.

<sup>41</sup> Não se está considerando aqui o DNB (*Dance Notation Bureau*) por ser esta uma instituição voltada exclusivamente para um único aspecto da pesquisa de Laban, o da Cinetografia ou Labanotação.

(teatro, dança, mímica, e outros), isto é, aqueles eventos nos quais criadores, performers (atores, dançarinos, mímicos, circenses, musicistas, entre outros) e espectadores estão envolvidos em um processo de transação, de troca entre as partes.

O LIMS, por sua vez, através da LMA, foca mais os aspectos corporais que tanto podem ser usados no treinamento técnico dos performers, quanto na exploração dos aspectos expressivos do médium utilizado (movimento corporal, voz, música, palavras); podendo apresentar inclusive um perfil terapêutico – especialmente através do emprego do BF (como método de repadronização corporal) – aspecto este inexistente no Laban Centre. Contudo, o hiato entre os dois pólos de conhecimento (Estudos Coreológicos e LMA), e os acervos teórico-conceituais e práticos que eles possuem, não necessita ser mantido.

O que esta Tese busca demonstrar é que estes dois campos de conhecimento não são auto-excludentes, mas que podem e, de certa forma, devem ser conjugados no estudo e na prática do Teatro Físico. Por isso, nesta Tese, optou-se por denominar de Sistema Laban de Movimento a junção dos aspectos teórico-práticos provenientes desses dois campos de conhecimento – o norte-americano, representado pelo *Laban/Bartenieff Movement Analysis*; e a inglês, representado pelo *Choreological Studies*.

Depois de brevemente abordado o surgimento, a configuração e a aplicabilidade dos Estudos Coreológicos é necessário tecer às considerações que permitam entender o processo de formação e desenvolvimento do outro campo de conhecimento do Sistema instituído por Laban e de sua configuração em LMA.

Após a união das duas categorias *Effort* e *Shape* criou-se o sistema *Effort-Shape* ou Esforço-Forma. Este sistema, posteriormente, expandiu-se ainda mais, e passou a incluir outras duas categorias, *Body* (Corpo) e *Space* (Espaço). Estas categorias surgiram e se desenvolveram a partir dos estudos empreendidos principalmente por Irmgard Bartenieff, Bonnie Bainbridge Cohen e Dra. Judith Kestenberg.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Para maiores informações sobre a constituição e evolução da LMA ver: Fernandes, C. *Pina Baush e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000; Fernandes, C. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002; Miranda, R. *O Movimento Expressivo*. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980; Laban, R. *The Language of*

Assim, a LMA passou a ser constituída por estas quatro categorias Corpo-Expressividade-Forma-Espaço que integram um sistema conhecido pela sigla inglesa BESS (*Body-Effort-Shape-Space*). Estas categorias são elementos de um sistema, e como tal, elas interagem entre si afetando-se mutuamente. Como elementos formadores e estruturantes de um sistema elas estão sempre presentes na realização de qualquer movimento e o fato delas serem apresentadas assim - como categorias – serve mais a um propósito analítico-conceitual e didático, o que não deve induzir à idéia de que elas sejam fechadas, estanques.

Entretanto, apesar do seu caráter sistêmico, pode-se em determinados momentos optar-se por dar um enfoque individualizado a uma ou outra, que sirva para destacar suas particularidades e possibilidades de uso, seja no aspecto educacional, no artístico ou no terapêutico. O mais importante é destacar que através do BESS e dos BF a LMA possibilita não só conhecer os elementos e fatores que compõem o movimento, mas também exercer a manipulação e o domínio conscientemente desses elementos e fatores na produção de movimento corporal seja com qual finalidade for.

### 3.1 O Corpo

A categoria Corpo, como abordado aqui, está relacionada à estrutura física tanto dos seres humanos quanto dos animais, que são seres moventes. É uma realidade física que o corpo, tendo extensão e forma, ocupa e produz espaço. Assim, a categoria Corpo refere-se a princípios e práticas desenvolvidos tanto por Irmgard Bartenieff quanto por suas alunas Bonnie Bainbridge Cohen e Peggy Hackney.

Embora o método desenvolvido por Bainbridge Cohen na sua escola - Escola de Centramento Corpo-Mente (*School for Body-Mind Centering*) - seja um método baseado nas pesquisas de LMA, ele é independente do Sistema Laban/Bartenieff. Por isso, como observa Fernandes,<sup>43</sup> ele se constitui numa abordagem paralela a LMA.

---

*Movement A guidebook to choreutics*. London: Macdonald and Evans. 1976; Bartenieff, I. & Lewis, D. *Body Movement Coping with the environment*. Pennsylvania: Gordon and Breach, 1993.

<sup>43</sup> Fernandes, C. *O Corpo em Movimento*, p. 39

A categoria Corpo inclui: os Princípios de Movimento Bartenieff; os Fundamentos Corporais Bartenieff; a Imersão Gesto/Postura; Conceitos e Símbolos de Corpo. Cada um destes itens se subdivide em outros, como por exemplo, os Princípios de Movimento Bartenieff, em número de dez, que estão listados abaixo, onde são brevemente discutidos.

Em cada um desses princípios é possível identificar a presença e a atuação dos quatro grandes temas da LMA, listados anteriormente (pp. 54,55). Porém, de maneira geral, é possível eleger um Tema preferencial para cada Princípio. Por exemplo, o Princípio das Conexões Ósseas, que lida preferencialmente com a questão da Estabilidade/Mobilidade, ou o Princípio da Respiração e Corrente de Movimento que lida com a questão do Interno/Externo, ou ainda, a utilização de um determinado Princípio como forma de recuperação do esforço empreendido por outro (Tema Execução/Recuperação), como é o caso do uso do Suporte Muscular Interno como forma de recuperação da atividade muscular esquelética utilizada nas Conexões Ósseas.

### 3.1.1 Princípios de Movimento Bartenieff

1. Respiração e Corrente de Movimento – a respiração usada como suporte para o movimento corporal, vinculando-se a um dos quatro temas básicos da LMA, o Interno/Externo e a inter-relação dinâmica mantida entre estes dois universos;
2. Suporte Muscular Interno – ênfase na utilização da musculatura interna, em vez da superficial, na função de estabilização e suporte do movimento, possibilitando a esta última as nuances expressivas. Tema Função/Expressão;
3. Dinâmica Postural – alinhamento dinâmico que possibilita a manutenção do equilíbrio e a possibilidade de estabilização de um determinado segmento do corpo necessário à mobilidade de outro determinado segmento. Reflete um dos outros temas básicos da LMA, Mobilidade/Estabilidade;
4. Organizações Corporais e os Padrões Neurológicos Básicos (PNB) – reprodução dos estágios de desenvolvimento das habilidades motoras quanto à organização corporal, em função da sua crescente complexidade (ósteo-muscular e nervosa), durante o processo de evolução das espécies (filogênese), que é verificado no desenvolvimento

- do embrião humano (ontogênese). Tem relação com o Tema Interno/Externo e Mobilidade/Estabilidade;
5. Conexões Ósseas – relação conectiva; ou seja, sem contigüidade, entre determinados pontos da estrutura anatômica do corpo humano (Marcos Ósseos) que provê uma estrutura arquetônica corporal mais dinâmica. Está relacionada com o tema da Mobilidade/Estabilidade;
  6. Transferência de Peso para a Locomoção – relação dinâmica estabelecida entre dois importantes conjuntos ósseos, a pélvis (centro de peso) e o tórax (centro de levitação) na transferência de peso através dos níveis e alturas causando movimento. Também tem relação com o tema Mobilidade/Estabilidade;
  7. Iniciação e Seqüenciamento de Movimentos – funções organizadoras do movimento, do impulso inicial bem como de sua continuidade. Relaciona os Temas Mobilidade/Estabilidade e Execução/Recuperação ou ainda, Função/Expressão;
  8. Rotação Gradual – estágio mais adiantado da organização corporal, onde os ossos giram ao redor de seus próprios eixos nas suas articulações, o que permite a maior exploração e projeção do movimento na tridimensionalidade, o que amplia o alcance do Tema Interno/Externo ao mesmo tempo em que também está ligada ao Tema Mobilidade/Estabilidade;
  9. Expressividade para a Conexão Corporal – os fatores de movimento (tempo, espaço, peso e fluxo) são utilizados como possibilidades de exploração das habilidades expressivas de forma voluntária e consciente através do controle da energia despendida na realização dos movimentos. Esta administração do dispêndio de energia tem relação com os Temas Função/Expressão e Execução/Recuperação;
  10. A Intenção Espacial – projeção do movimento no espaço externo menos com a necessidade de direcionamento específico, mais como uma intenção de prolongamento corporal. Temas relacionados Interno/Externo e Função/Expressão.

### 3.1.2 Fundamentos Corporais Bartenieff (BF)

Os Fundamentos Corporais Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals* – BF) são princípios que possibilitam a instrumentalização dos Princípios de Movimento Bartenieff sobre o corpo,

através de uma abordagem prática desses Princípios. Isso acontece na forma de uma prática que possibilita a criação e o desenvolvimento de conexões corporais que funcionam de acordo com estes Princípios. Desta maneira é possível manipular o(s) movimento(s) consciente e voluntariamente, com intencionalidade, dando-lhe a forma de gesto expressivo de natureza artística.

Os BF são compostos por uma série de exercícios cada um dos quais com características próprias e finalidades específicas. Eles estão divididos em exercícios preparatórios, exercícios básicos (conhecidos como os seis básicos) e variações. Os seis exercícios básicos são:

1. Elevação da Coxa;
2. Transferência (ou Propulsão) Frontal da Pélvis;
3. Transferência Lateral da Pélvis;
4. Metade do Corpo;
5. Queda do Joelho;
6. Círculo do Braço.

Estes exercícios são realizados após uma série de exercícios preparatórios construídos a partir dos mesmos princípios de fundamentam os seis básicos:

1. Flexão-Extensão; Adução-Abdução; Rotação Interna e Externa;
2. Respiração com Sonorização;
3. Vibração Homóloga do Som;
4. Irradiação central;
5. Alongamento nas Três Dimensões com Som;
6. Pré-Elevação da Coxa;
7. Elevação da Pélvis;
8. Balanço Homólogo dos Calcânhares (rock and roll);
9. Balanço Contralateral dos Calcânhares (rock and roll);
10. Caminhada Lateral;
11. Gangorra (exercício com parceiro);

12. Do Rastejar ao Ficar de Pé e suas variações (ficando estável ou se locomovendo);
13. Sentar, Ficar de Pé e Caminhar (seqüência de propulsão).<sup>44</sup>

### 3.1.3 Imersão Gesto-Postura (IGP)

Problemas na abordagem, na compreensão e conseqüentemente na definição do que seja gesto e postura têm marcado uma extensa gama de pesquisas sobre estas duas formas de movimento corporal. Este fato tem, de uma certa forma, comprometido o entendimento e a plena utilização da função expressiva, bem como comunicativa inerente à conjugação destes dois aspectos de movimento.

É importante salientar que a distinção feita aqui entre comunicação e expressão está relacionada a uma opção teórico-metodológica que considera a comunicação como um fenômeno de caráter mais amplo no processo de troca de informação, que ocorre de forma mais objetiva através de códigos e médiuns específicos. Ao passo que a expressão possui, segundo a perspectiva aqui adotada, um caráter mais subjetivo sendo, na maioria das vezes, uma forma inconsciente de exteriorizar (revelar) o resultado de determinados processos cognitivos provenientes das relações que o indivíduo estabelece, seja com outros indivíduos ou com o ambiente que lhe serve de contexto.

Após a elucidação acima é igualmente importante destacar que há muito tempo que o ser humano busca entender o que comumente se chama de comunicação não-verbal (não-literal), na tentativa de ter acesso a um nível das atividades psíquicas que não são passíveis de serem enunciadas, isto é, expressas e comunicadas em palavras. Contudo, só muito recentemente é que um estudo sistemático, com uma abordagem científica da expressão emocional veio a ser empreendido. Um marco desse estudo teórico-científico foi aquele realizado por Charles Darwin, que resultou na obra *A Expressão das Emoções no Homem e no Animal*, publicada em 1872.

---

<sup>44</sup> Para maiores informações e visualização dos BF ver: Bartenieff, *Body Movement*; Hackney, *Making Connections* e Fernandes, *O Corpo em Movimento*.

Entretanto, estranhamente entre esta data e o início de 1960, pouco ou nada foi publicado que apresentasse consistência ou rigor<sup>45</sup> até que, no final desta década, uma enxurrada de livros revelou uma súbita redescoberta deste assunto. Para Warren Lamb, que foi aluno e principal colaborador de Rudolf Laban na formulação do sistema *Effort/Shape*, grande parte da literatura produzida neste período é inconsistente, ou ainda pior, equivocada. Lamb atribui a inconsistência da maioria dessas obras ao fato de que elas não realizaram um estudo do movimento em si. E, quando o fizeram, fizeram-no de forma equivocada, pois ao invés de analisarem o processo do movimento que efetuava a ação produtora do gesto ou da postura, estes métodos de estudo analisavam apenas o resultado final, isto é, uma pose, uma determinada configuração corporal (desenho corporal) semelhante a um instantâneo fotográfico do movimento.

Laban, em sua obra *Domínio do Movimento*, faz uma análise e dá uma definição do que entende por movimentos corporais dentre os quais ele destaca os passos, os gestos de braços e mãos, e as expressões faciais. Embora não tenha escrito especificamente sobre postura deixa a entender o que pensa a este respeito quando fala especificamente sobre *body carriage* (condução corporal ou, a maneira como o corpo se apresenta em movimento), ou ainda *body attitude* (conceito usado nos estudos de *Effort* - e que diz respeito ao movimento do corpo como um todo).

Para Lamb, que conviveu e colaborou com Laban de 1946 até 1958 (ano do falecimento de Laban), estas duas modalidades de movimento (gesto e postura) ganham contornos mais específicos e profundos. A observação de um indivíduo em movimento tem necessariamente que considerar a relação estabelecida entre gesto e postura seja na condição de imersão ou incorporação (IGP), ou na de segregação (SGP)<sup>46</sup>. Mas, para que se possa ter uma melhor compreensão da particularidade e da utilidade desta abordagem faz-se necessário

---

<sup>45</sup> Poucas são as exceções que se tem notícia e dentre elas estão a obra de Ray Birdwhistell *Introduction to kinesics* (1952) e os estudos que Rudolf Laban realizou especificamente sobre Eucinetica. Estes estudos deram origem a dois livros: *Effort* (1947) e *The Mastery of Movement on Stage* (1950). E, embora estes livros não sejam específicos sobre o estudo do gesto e da postura, por sua vez eles são definidores de condições técnicas específicas de análise e identificação dessas duas categorias de movimento.

<sup>46</sup> Embora Lamb não proponha uma sigla para a segregação eu considero pertinente esta cunhagem considerando que a segregação é um fator tão importante quanto à imersão na análise do movimento e na compreensão do comportamento.



um pequeno histórico da importância de Lamb na elaboração e no desenvolvimento destes conceitos.

Inicialmente a condição de Lamb foi a de aluno que por três anos frequentou o curso de treinamento em estudo do movimento dirigido por Laban no *Art Movement Studio*, em Manchester, Inglaterra. Durante este período Lamb entrou em contato com o sistema de notação de movimento desenvolvido por Laban (*Kinetography Laban* ou *Labanotation*). Impressionado com o potencial de uso que este sistema oferecia na análise comportamental, Lamb decidiu juntar forças e trabalhou em estreita colaboração com Laban no desenvolvimento de uma técnica de avaliação a ser usada na seleção e na formulação do plano de carreira da mão-de-obra envolvida na atividade industrial. Esta técnica ficou conhecida como *Action Profiling*.

Durante o transcurso do processo de desenvolvimento desta técnica Lamb percebeu que uma análise mais efetiva dos indivíduos observados seria possível se houvesse uma associação dos aspectos relacionados a *Effort* com aquelas relacionadas a *Shape*. Eden Davies conta que, ao perceber esta possibilidade Lamb foi tomado de dúvida e decidiu perguntar a Laban se havia algum motivo pelo qual as considerações sobre *Shape* não deveriam estar presentes numa análise de movimento. Laban, que até aquele momento não havia se referido a *Effort* e *Shape* de forma conjunta, mas sempre de maneira individual, surpreendeu-se com o *insight* de Lamb e, após uma breve ponderação, concordou com a proposta de uma análise de movimento que contemplasse tanto os aspectos de *Effort* quanto os de *Shape*.

Contudo, por já se encontrar enfermo e, por conseguinte cansado (este fato aconteceu em 1957, um ano antes da sua morte) Laban não se envolveu diretamente nesta empreitada, deixando-a inteiramente a cargo de Lamb. A partir daí o sistema passa a ser conhecido como *Effort/Shape*. Posteriormente, Irmgard Bartenieff (ex-aluna de Laban e de Lamb) desenvolveu o sistema *Effort/Shape*, expandindo-o e transformando-o no que hoje é conhecido como *Labananalysis*.

Lamb cunhou a expressão *Posture Gesture Merging* ou PGM (aqui traduzida como IGP)<sup>47</sup> para definir a relação possível entre estas duas categorias de movimento na observação do comportamento humano. Ele considera que num “corpo em movimento uma ação deve levar a outra e, esta seqüência de ações pode ser confinada à parte do corpo onde ela se originou ou espalhar-se tomando outras partes igualmente”.<sup>48</sup> Quando esta seqüência de ações está conectada a um propósito comum tem-se a condição de realização da incorporação, ou imersão, desses dois aspectos do movimento (gesto e postura). Ou seja, o que começa como um movimento confinado a uma parte do corpo (gesto) se espalha pelo restante do corpo afetando inclusive a base de sustentação de peso (que esta relacionada com a postura); da mesma forma que inversamente o que se inicia como uma organização da forma global do corpo (postura) pode acabar se confinando a uma ação localizada. Em ambos os casos, têm-se a ocorrência de uma IGP.

É importante salientar que não é a quantidade de ações sucessivas e ou simultâneas que caracterizam a condição de IGP, mas a continuidade e a consistência das partes em ação que se encontram conectadas na execução de uma ação única de comunicação e ou de expressão, podendo-se dizer que toda a ação está focada num único ponto ou objetivo.

Lamb diz que a qualidade essencial do IGP é o fluxo do movimento. Para que haja IGP é fundamental que todas as partes em movimento estejam conectadas e concorrendo para a realização da mesma finalidade e que não haja interrupção no fluxo do movimento. Dessa forma, a condição contrária à incorporação ou imersão gesto/postura (IGP) é a segregação ou isolamento entre gesto e postura (SGP) e estas duas condições se alternam constantemente, sem que se perceba de forma analítica, consciente, muito embora seja possível sentir essas mudanças e perceber as incongruências entre certas ações e os contextos em que elas ocorrem.

---

<sup>47</sup> Há uma certa dificuldade de se encontrar uma tradução plenamente satisfatória para a palavra *merging* que originalmente significara um estado de permanente fusão entre as duas condições de movimento (gesto e postura) que resultaria numa terceira condição, com característica e identidade específicas. Entre as alternativas possíveis para a tradução desta nova condição estão os termos imersão ou incorporação.

<sup>48</sup> Lamb, W. *Body Code*. London: Routledge and Kegan Paul.1979, p. 86.

Lamb frisa que “no movimento, postura e gestos devem estar imersos (fundidos) um no outro ou permanecer segregados e, em um dado período, a proporção entre IGP e segregação (SGP) no movimento total pode variar de nada a cem por cento”.<sup>49</sup>

Outra consideração extremamente esclarecedora sobre a relação entre gesto e postura feita por Lamb é a de que a postura é algo que se tem e o gesto é algo que se faz. O que se faz depende daquilo que se tem. Dessa forma o gesto depende e deriva da postura. Apesar da postura ser algo inerente à existência e constituição corporal ela pode ser modificada ou ajustada ao longo da vida, conforme isso se mostre necessário.

Portanto, as diferenças nas formas de expressão dos padrões de IGP relativas ao comportamento humano são ilimitáveis. E, embora não haja dois padrões de IGP iguais, eles podem ser agrupados por tipos. Esses tipos, por sua vez, são condicionados pelos aspectos psicológicos, sociais e culturais com os quais o indivíduo esteja relacionado. Contudo, apesar de condicionável, o IGP individual permanece basicamente o mesmo desde a maturidade física de um indivíduo até a morte, com apenas uma possibilidade de variação marginal. Tal fato confirma a teoria de que modificações na estrutura postural tenham maior êxito quando realizadas na juventude, pois, a não ser que uma séria experiência traumática aconteça, elas permanecerão praticamente inalteradas.

Mesmo embora as modificações que eventualmente possam ocorrer após o período da maturidade sejam apenas de natureza marginal, ainda assim, elas podem ser de significativa importância no desenvolvimento pessoal de um indivíduo. Como os padrões de IGP são detectados ainda na infância, é de se presumir que eles sejam herdados de alguma maneira, isto é, geneticamente condicionados.

Ao se considerar esses fatores pode-se afirmar que o conhecimento dos padrões de IGP é um recurso valioso no estudo da expressão da personalidade, porque dá informações essenciais sobre o indivíduo, tornando-se de certa forma uma porta para o self.

---

<sup>49</sup> Idem, p. 94.

Considerando-se o acima exposto podemos concluir que o estudo sistemático do IGP é um recurso valioso na pesquisa em artes cênicas, especialmente naqueles gêneros que, como o Teatro Físico, têm no corpo o seu principal médium de expressão, pois este recurso permite não só a análise, mas principalmente a construção e elaboração da corporeidade de personagens.

### 3.1.4 Conceitos e Símbolos de Corpo

Um outro recurso também muito valioso no estudo do corpo, e seus movimentos, desenvolvido pela LMA, são os Conceitos e Símbolos de Corpo. Eles dizem respeito a uma representação, feita através de símbolos gráficos derivados da leminiscata (ou Banda de Moebius), que mostram as possibilidades de organização corporal e do desenvolvimento neurocinesiológico. Além desses símbolos existe um mapa esquemático representando a anatomia do corpo humano com suas partes componentes.

Este mapa esquemático, ou gráfico anatômico, permite identificar e nomear todas as partes do corpo e as ações corporais desempenhadas por algumas destas partes. Ajuda também a organizar de forma inteligível estas ações de forma a permitir a análise dos seus aspectos funcionais e expressivos que, embora estejam sempre inter-relacionados, podem, neste caso, vir a serem contemplados separadamente (ANEXO 1). Através desta linguagem de símbolos gráficos é possível proceder a uma análise objetiva do movimento corporal humano, aumentando a consciência sobre o corpo e o domínio sobre o movimento. Esta linguagem permite ainda localizar anatomicamente a ocorrência dos Princípios de Movimento e o funcionamento dos Fundamentos Corporais de Bartenieff.

## 3.2 A Expressividade

A categoria Expressividade refere-se à maneira como o corpo se move e relaciona-se com as qualidades dinâmicas do movimento. Essas qualidades dinâmicas podem ser observadas não só na dança, mas também na música, pintura, escultura, nas ações cotidianas,

no trabalho, ou seja, em toda e qualquer situação que envolva movimento. Isto se dá através da maneira como os elementos formais que constituem cada uma dessas manifestações de expressividade lida com a apresentação ou a recriação dos fatores expressivos (fluxo, peso, espaço e tempo).

O termo Expressividade tem sido usado como uma tradução do termo *Effort* (Esforço, em Inglês), que por sua vez é uma tradução do termo *Antrieb* (propulsão, ímpeto em alemão), termo este originariamente empregado por Laban. Este termo refere-se à inter-relação mantida entre os fatores constituintes do movimento na construção de qualidades dinâmicas expressivas da atitude interna (impulso) que as originam.

Os fatores de movimento são quatro: fluxo, espaço, peso e tempo (esta ordem de apresentação é em função daquela em que surgem na infância). Eles estão sempre presentes em qualquer movimento. O movimento humano, por exemplo, implica necessariamente no dispêndio de uma determinada quantidade de energia responsável pela realização da tensão muscular (fluxo) necessária à movimentação do corpo. O corpo, por sua vez é um objeto concreto que ocupa e produz um determinado espaço e possui uma determinada massa que, sob a ação da gravidade, produz a sensação de peso. Além disso, todo e qualquer movimento por mais rápido e breve que seja ocorre dentro de um determinado tempo.

Os fatores de movimento são escritos em minúsculas para sua diferenciação das categorias. Por exemplo, Espaço com letra maiúscula é categoria enquanto espaço com letra minúscula é fator expressivo. Cada um dos fatores apresenta uma variação de qualidade entre dois pólos opostos. Assim, o fator fluxo pode variar entre livre e contido, o fator espaço entre direto e indireto, o fator peso entre forte (ou pesado) e fraco (ou leve), e o fator tempo entre acelerado e desacelerado – já que a definição tradicional entre rápido e lento é considerada uma avaliação muito subjetiva (o que é rápido para uns não o é necessariamente para outros) e, de certa forma, todos percebem a aceleração e a desaceleração da mesma maneira.

Os fatores encontram-se ainda distribuídos em duas polaridades: a Polaridade Condensada (*Condensing Pole*) e a Polaridade Entregue (*Indulging Pole*). A Polaridade Condensada está relacionada com o fluxo contido, o espaço direto, o peso forte (ou pesado) e

o tempo acelerado; a Polaridade Entregue, por sua vez, está relacionada com o fluxo livre, o espaço indireto, o peso fraco (ou leve) e o tempo desacelerado. A representação gráfica dos fatores de movimento, e de suas qualidades, é feita em LMA através de um símbolo denominado: a Cruz dos Esforços (ANEXO 1).

O *qualia* expressivo de um movimento surge como resultado da combinação de dois ou três fatores. Estas combinações são basicamente de dois fatores: Estados Expressivos (*States*); e de três fatores: Impulsos Expressivos (*Drives*). Os Impulsos Expressivos são quatro, mas eles apresentam uma subdivisão interna que é estabelecida em função da inclusão ou da exclusão ou, mais corretamente falando, na latência ou não do fator fluxo visto que os quatro fatores estão sempre presentes, só que em graus diferentes de participação ou ênfase. Essa subdivisão compreende os três Impulsos Expressivos propriamente ditos e um Impulso de Ação ou Ações Básicas de Expressividade (*Basic Effort Actions*).<sup>50</sup>

Os Estados Expressivos apresentam quatro variações possíveis na sua combinação entre dois fatores e cada uma dessas combinações recebe uma denominação específica. São elas:

- Estado Rítmico ou Próximo – combina os fatores peso e tempo: leve e desacelerado; leve e acelerado; forte e desacelerado; forte e acelerado.
- Estado Onírico – combina os fatores peso e fluxo: leve e livre; leve e contido; forte e livre; forte e contido.
- Estado Estável – combina os fatores peso e espaço: leve e indireto; leve e direto; forte e indireto; forte e direto.
- Estado Remoto – combina os fatores fluxo e espaço: livre e indireto; livre e direto; contido e indireto; contido e direto.
- Estado Móvel – combina os fatores fluxo e tempo: livre e desacelerado; livre e acelerado; contido e desacelerado; contido e acelerado.
- Estado Alerta – combina os fatores tempo e espaço: desacelerado e indireto; desacelerado e direto; acelerado e indireto; acelerado e direto.

---

<sup>50</sup> Segue-se aqui a organização proposta e estabelecida por Fernandes em *O Corpo em Movimento*.

Os Impulsos Expressivos são a combinação de três fatores com a inclusão do fator fluxo. Eles apresentam oito variações possíveis de acordo com as combinações que se faça. São eles:

- Impulso Apaixonado - combina os fatores peso, tempo e fluxo, podendo ser: leve, desacelerado e livre; leve, desacelerado e contido; leve, acelerado e livre; leve, acelerado e contido; forte, desacelerado e livre; forte, desacelerado e contido; forte, acelerado e livre; forte, acelerado e contido.
- Impulso Mágico – combina os fatores peso, fluxo e espaço, podendo ser: leve, livre e indireto; leve, livre e direto; leve, contido e indireto; leve, contido e direto; forte, livre, indireto; forte, livre e direto; forte, contido e indireto; forte, contido e direto.
- Impulso Visual – combina os fatores tempo, fluxo e espaço, podendo ser: desacelerado, livre e indireto; desacelerado, livre e direto; desacelerado, contido e indireto; desacelerado, contido e direto; acelerado, livre e indireto; acelerado, livre e direto; acelerado, contido e indireto; acelerado, contido e direto.

O Impulso de Ação ou Ações Básicas de Expressividade é a combinação dos fatores: espaço, peso e tempo, sem a participação efetiva do fator fluxo, responsável pela atribuição de qualidade emocional ao movimento. Assim, a latência do fator fluxo atribui um caráter mais funcional as ações que são em número de oito:

1. Flutuar – indireto, leve e desacelerado;
2. Socar – direto, forte e acelerado;
3. Deslizar – direto, leve e acelerado;
4. Açoitar – indireto, forte e acelerado;
5. Pontuar – direto, leve e acelerado;
6. Torcer – indireto, forte e desacelerado;
7. Espanar – indireto, leve e acelerado;
8. Pressionar – direto, forte e desacelerado.

Cada uma dessas formas de combinação está relacionada a aspectos bastante específicos da manifestação do movimento. As ações Básicas (ou Impulso de Ação) têm um caráter acentuadamente funcional e por isso o fator fluxo - cuja variação pode causar falta de acuidade à ação - permanece latente não participando de forma efetiva na ação. No Impulso Apaixonado é o fator espaço que fica latente, o que pode incorrer em risco físico para o movente. Entretanto, se por um lado falta acuidade espacial ao Impulso Apaixonado por outro lado, ao ativar o fator fluxo, ele se torna mais expressivo, pois re-introduz o sentimento. O Impulso Mágico deixa em latência o fator tempo o que dá ao movimento uma sensação de atemporalidade. O Impulso Visual, ao deixar em latência o fator peso atribui ao movimento a qualidade de quase nulidade física e de falta de intenção, que é o aspecto mental relacionado ao fator peso. Os Estados, por sua vez, informam a respeito das atividades internas do pensamento e da emoção.

A análise das três maneiras de organização dos fatores (Estados Expressivos, Impulsos Expressivos e Ações Básicas) é um recurso de extremo interesse e importância para a observação e o estudo da personalidade através do movimento, assim como o treinamento técnico para desenvolvimento do potencial expressivo do performer das práticas cênicas espetaculares. Isto poderá ser constatado adiante, mais especificamente no item 5.1 do capítulo 4 onde uma cena do DV 8 *Physical Theatre* é analisada segundo essas maneiras de organização mencionadas acima. (Ver também quadro de correspondência no final do ANEXO 1)

### 3.3 A Forma

A categoria Forma está relacionada com quem ou com o que o corpo se move. Ela diz respeito às possibilidades de relacionamento que um corpo mantém consigo mesmo e com outro(s) corpo(s), o que inclui as mudanças no volume corporal provocadas por esta(s) relação(ões). Estas mudanças de volume podem ser diferenciadas em três modos distintos:

1. Forma Fluida
2. Forma Direcional: Linear e Arcada



### 3. Forma Tridimensional

Estas Formas são experienciadas na infância, numa ordem de complexificação (como a apresentada acima), passando-se de uma para a outra, ao mesmo tempo em que se mantém a anterior como um substrato para a seguinte. Na fase adulta, as três formas estão definitivamente presentes, contudo, determinados fatores (psicológicos, sociais, culturais, entre outros) podem estabelecer uma dada preferência impedindo a expressão de uma delas.

A Forma Fluida é autocentrada, ou seja, enfatiza o relacionamento do corpo consigo mesmo propiciando o estabelecimento de uma conexão interna. No adulto, ela pode ser verificada na aparência de organicidade, uma qualidade proveniente dos órgãos internos que é transferida à execução dos movimentos.

As mudanças no volume corporal da Forma Direcional podem ser de dois tipos: Linear e Arcada. Elas surgem da projeção do volume corporal na direção de um outro ser ou objeto. Corresponde ao início da relação do corpo com o meio ambiente em ações simples, realizadas por movimentos articulares que acontecem de maneira caracteristicamente linear ou bidimensional, ou seja, ao longo de um ou dois dos eixos dimensionais, como por exemplo: a flexão, a extensão, a adução, a abdução, a inclinação lateral (no caso do tronco). Os movimentos de rotação e de circundação não estão incluídos porque envolvem um terceiro eixo, tornando-se assim tridimensionais.

A Forma Direcional refere-se ao desenho do percurso realizado pelo movimento no espaço e não pelo formato do segmento corporal que o executa. Portanto, é o percurso espacial descrito pelo corpo que indicará se o movimento apresenta uma Forma Direcional Linear ou Arcada.

A Forma Tridimensional, como o próprio nome já indica, acontece ao longo dos três eixos dimensionais (vertical, horizontal, sagital). Ela surge em decorrência do aumento de habilidade motora proveniente do processo de maturação neurofisiológico corporal. A Forma Tridimensional não visa uma relação autocentrada como a Forma Fluida ou pontual (corpo-

corpo ou corpo-objeto) como a Forma Direcional, mas uma interação que estabelece uma moldagem constante e recíproca do corpo aos seres e objetos da relação.

O principal movimento da Forma Tridimensional é a rotação. Ela possibilita a realização de espirais que permitem o corpo envolver seres e objetos, ao mesmo tempo em que esculpe o espaço circundante, preenchendo-o e moldando-o.

### 3.4 O Espaço

Esta categoria, também conhecida por Harmonia Espacial, refere-se ao ‘onde’ nos movemos, o local no qual o movimento se realiza. Ela está relacionada a ‘arquitetura do espaço’ criada por Laban a partir dos estudos realizados sobre a ‘arquitetura do corpo’. A categoria Espaço é, portanto, aquela que trata da organização do espaço, como uma geometria de ocorrência efetiva ou potencial do movimento humano. E, como tal, ela encerra os seguintes conceitos<sup>51</sup>:

1. Harmonia Espacial
2. Cinesfera
3. Alcance do Movimento
4. Padrão Axial
5. Formas Cristalinas
6. Percurso Espacial
7. Tensão Espacial
8. Outros Conceitos e Símbolos de Espaço

A Harmonia Espacial é um conceito complexo que tem as suas raízes fixadas em diversas fontes de interesse de Laban. Estas fontes incluem desde o misticismo e a filosofia (especialmente a grega), as artes, até as ciências. Contudo, é possível dizer-se (sempre se correndo o risco de ser reducionista) que, as bases deste conceito estão calcadas nas idéias de relação entre as partes de uma determinada estrutura (proporção), em relação a uma estrutura

---

<sup>51</sup> Fernandes, C. *O Corpo em Movimento*.

maior ou menor (equilíbrio). A Harmonia Espacial visa estabelecer uma relação de equilíbrio e proporção entre duas arquiteturas diferentes a do corpo, com a sua estrutura própria e seu espaço interno, e o espaço externo que, ao mesmo tempo em que contém o corpo nele também está contido. A Harmonia é, neste aspecto, o equilíbrio entre diferentes geometrias, ou seja, a busca de uma correlação estabelecida no princípio morfológico segundo o qual as partes do corpo estão ligadas ao espaço externo, de tal modo que, as transformações na forma de um acarretam mudanças na forma do outro, contínua e reciprocamente.

É baseado neste princípio de co-relação entre os espaços individual e externo que os Fundamentos Corporais Bartenieff (BF) são desenvolvidos. Este aspecto fica mais evidente quando se verifica que os BF identificam o corpo como uma arquitetura tridimensional. Essa identificação se processa através de determinados pontos da estrutura anatômica do corpo humano (Marcos Ósseos), que funcionam como pontos de referência na organização e na realização do movimento para locomoção no espaço externo, também tridimensional.

A Cinesfera é um conceito de Laban que diz respeito ao espaço físico tridimensional que se localiza ao redor do corpo humano e que pode ser atingido pela extensão de suas partes, desde que não se transfira o peso da base de apoio. Entretanto, a cinesfera pode ser metaforicamente comparada a um campo de força – neste caso um campo de ação -, o que significa dizer que ela é levada juntamente com o corpo onde quer que ele vá e está sempre presente onde quer que ele esteja. Portanto, a cinesfera não é um conceito estático, ao contrário, ele é dinâmico, plástico, e está sujeito às influências de diversos fatores, tais como pessoais, psicológicos, sociais, culturais, entre outros que afetam a percepção e a amplitude desse campo de ação.

O Alcance do Movimento refere-se às possibilidades de amplitude do movimento, em função do espaço que ocupa e está diretamente relacionada com o tamanho da Cinesfera, mas não com o tamanho do corpo. Este alcance pode se dar em três diferentes níveis (próximo, médio, distante) que estão diretamente relacionados com os tamanhos passíveis de serem assumidos pela Cinesfera (pequena, média, grande).

Padrão Axial é uma referência espacial (convencionada) que serve para orientar o movimento corporal no espaço externo e que, como toda convenção, varia segundo os critérios que se adotem para sua definição. Pode-se, por exemplo, usar o espaço físico ou o corpo como referência para fixar a frente, o alto, etc. O símbolo utilizado para representar o padrão axial é a Cruz Axial que pode ser de três tipos: Cruz Axial Padrão, Cruz Axial do Corpo e Cruz Axial Constante. Dentre estas opções, este estudo usará a Cruz Axial do Corpo, na qual os pontos são definidos em função da estrutura corporal, tomando como ponto de referência o Centro de Peso. Assim, a frente do corpo é aquela adotada independente da posição adotada, por exemplo, a posição deitada tanto pode ser em decúbito dorsal, quanto ventral ou lateral. Esta Cruz considera o corpo como principal agente do movimento, e é ela a referência espacial principal usada em LMA, tanto na prática quanto na teoria.

Formas Cristalinas são aquelas criadas pelo desenho produzido pelo movimento do corpo projetado no espaço externo. Estas projeções do corpo - por mínimas que sejam - alteram a Cinesfera que assume diferentes formatos geométricos. Laban escolheu cinco Formas Cristalinas (formas geométricas compostas de poliedros regulares em ordem de complexidade matemática) como um padrão para estruturar os seus princípios de movimento do corpo no espaço. As Formas Cristalinas utilizadas por Laban, segundo o grau de complexidade são: O Tetraedro, o Octaedro, o Cubo, o Icosaedro e o Dodecaedro. Inscrevendo o corpo nestas estruturas, verdadeiras Cinesferas geométricas, Laban estabeleceu percursos ligando os vários pontos destas estruturas em seqüências chamadas de Escalas Espaciais.

As Formas Cristalinas e as Escalas Espaciais que elas facultam têm como principal finalidade desenvolver a consciência e a potencialidade de movimento do corpo humano de forma tridimensional com influência direta sobre a intensão espacial, o gesto e a postura. Além disso, através desta geometrização do espaço Laban revelou uma poética potencial do espaço, estabelecido posteriormente como afinidades espaciais.

O Percurso Espacial é uma espécie de rastro deixado pelo movimento ao ligar pelo menos dois pontos no espaço. Os desenhos surgidos a partir destes rastros são denominados Formas de Rastro Espacial (*Spacial Traceforms*). São eles que evidenciam o formato

geométrico assumido pela Cinesfera. Estes rastros ilustram os Percursos Espaciais que podem ser diferenciados em três tipos: Percurso Central, Percurso Transverso e Percurso Periférico. Através da definição dos dois pontos no espaço fica estabelecido de maneira cabal o tipo de Percurso Espacial.

A Tensão Espacial refere-se à interação, de forma ativa, entre os membros e o tronco no Espaço, “... a lei do contrabalanço [tensão] requer que seja dado um contrapeso a qualquer membro que se mova em uma direção e que este contrapeso seja dirigido aproximadamente na direção oposta, em certas medidas e ângulos definido” (Laban *apud* Bartenieff).<sup>52</sup> As Tensões Espaciais podem ser de três tipos: Tensão Central, Tensão Transversa e Tensão Periférica.

Conceitos e Símbolos de Espaço são símbolos utilizados na identificação e na organização de forma inteligível dos conceitos sobre o espaço cênico e a colocação do corpo neste espaço. Estes símbolos também constam no ANEXO 1.

---

<sup>52</sup> Bartenieff & Lewis, *Body Movement Coping with the environment*, p.101.

## CAPÍTULO 2

### Genealogia do Teatro Físico

E o Verbo se fez Carne...<sup>53</sup>

#### 1 A Gênese do Teatro Físico

Estudar coreologicamente o Teatro Físico é estudar o papel que o corpo humano desempenha enquanto principal médium de expressão e comunicação na criação do texto cênico. O Teatro Físico é considerado uma prática cênica onde o corpo é o principal ou predominante médium de expressão e comunicação, ou ainda, como o teatro que acontece através do (médium) corpo. De acordo com Dymphna Callery, o Teatro Físico é o teatro em que o “primeiro meio de criação ocorre através do corpo mais do que através da mente. Em outras palavras, o impulso somático é privilegiado sobre o cerebral no processo de criação”.<sup>54</sup> A palavra físico, no contexto desta Tese, corresponde a corpo. Portanto, Teatro Físico poderia ser igualmente denominado como Teatro Corporal ou Teatro do ou relativo ao corpo.

Devido a sua natureza física, corporal, dois processos se constituem como fundamentais para o seu entendimento, são eles: a incorporação e a corporeidade. A incorporação é vista, segundo a perspectiva coreológica, como um processo prático que dá forma tangível a idéias e que não tem necessariamente compatibilidade com a linguagem dita verbal, ou seja, aquela baseada na palavra (falada ou escrita). A incorporação envolve dois

---

<sup>53</sup> Evangelho Segundo São João I – Prólogo (1,1-18) In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Editora Ave Maria. 167ª ed. 2005, p. 1384.

<sup>54</sup> Callery op. cit., p. 4.

aspectos, um fenomenológico, relacionado com a experiência consciente que o indivíduo tem de se sentir como “uma pessoa consciente de ser um corpo vivo, vivendo aquela experiência, dando intenção ao movimento”,<sup>55</sup> e também um aspecto semiótico, já que este indivíduo está produzindo e percebendo uma série de signos provenientes e relacionados não só com os do seu próprio médium (o corpo em movimento), mas também com os signos provenientes de outras mídias que compõem o espetáculo (o conteúdo do movimento, o espaço da performance, e o som).

Já a corporeidade, segundo a perspectiva coreológica, considera o corpo humano como uma construção feita a partir de uma multiplicidade de fatores diferentes, tais como: pessoais, sociais, emocionais, biológicos (com seus aspectos filogenéticos e ontogenéticos), políticos, culturais entre vários outros. Metaforicamente a imagem que se poderia dar para a corporeidade é a de uma cebola, em que cada camada ou pele que a constitui é composta por um destes fatores. Assim, como o que forma a cebola não é uma pele, mas todas as peles juntas, o que cria a corporeidade não é um único fator, mas todos os fatores juntos, interagindo como um todo.

A preocupação com a corporeidade e o seu tratamento, tem sido um fator determinante nas características estilísticas de diversos gêneros de práticas cênicas, que vêm desde a Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) idealizada e praticada por Wagner, passando pelas experiências realizadas por Laban e Wigman com a dança expressionista (*ausdrückstanz*), seguindo com as experiências de Laban nos primórdios da Dança-Teatro, e continuando na prática da Dança-Teatro contemporânea até chegar ao Teatro Físico.

Embora a preocupação com a corporeidade seja algo de certa forma ainda recente – considerando-se a *Gesamtkunstwerk* como um marco inicial dessa preocupação - a construção dessa corporeidade remonta aos primórdios da criação. Quando o corpo humano nem sequer estava previsto de existir, mas outros corpos estavam sendo criados para garantir a sobrevivência dos primeiros sistemas. É este processo de construção do corpo humano como construção da própria corporeidade que vai permitir o surgimento e desenvolvimento da incorporação os objetivos deste capítulo.

---

<sup>55</sup> Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg op. cit., p. 7.

A primeira maneira que um corpo tem de dar forma tangível a alguma coisa é através do movimento. Portanto, ao se traçar uma genealogia do corpo está se traçando paralelamente uma genealogia do movimento, pois é através do movimento que a incorporação se concretiza.

A gênese do movimento como forma de expressão e comunicação remonta ao surgimento do gesto técnico como um movimento ao mesmo tempo funcional e expressivo. O conceito de gesto técnico<sup>56</sup> aqui utilizado foi empregado por André Leroi-Gourhan para definir uma classe de movimentos realizados com finalidades técnicas (alimentação, defesa, construção de abrigos) e que são executados por todos os animais – inclusive os humanos. Embora esses movimentos tenham tido, desde o início, um caráter essencialmente funcional eles também apresentavam, paralelamente, aspectos expressivos relacionados à maneira pela qual os fatores de movimento eram empregados em relação à finalidade do movimento. Por exemplo, qualquer animal envolvido na execução de um movimento relacionado ao ato alimentar (um ato funcional) apresenta variações comportamentais na realização deste movimento (manifestação de variações expressivas) mediante a intervenção de alguns fatores como, por exemplo, a presença de competidores pela mesma fonte alimentar ou o aparecimento de um provável predador.

A observação do movimento corporal, como forma de expressão dramática, depende do poder e da capacidade de visualização, tanto do instrumental usado na observação quanto do observador. Dependendo desses fatores (acuidade do equipamento e do observador) o movimento pode ser testemunhado em escalas microscópicas, chegando até aos níveis atômicos. Para tanto, basta que se saiba ao que se está referindo quando se fala em movimento, corpo, expressão e drama e, de como estes conceitos se conectam, articulam e relacionam.

O conceito de movimento desenvolvido pelos gregos é extremamente rico e útil na contemplação dos vários aspectos do fenômeno - nem sempre observáveis sob uma determinada ótica ou período de tempo. Tal fato permite entender que o movimento não pode e não deve ser reduzido, ou restringido, a definições simplistas que o definem apenas como a

---

<sup>56</sup> Leroi-Gourhan, A. *O gesto e a palavra – Memória e Ritmos*. Vol 2. Lisboa: Edições 70. 1983.



mudança de um corpo no espaço, ou a passagem do tempo, pois isso implica no prejuízo à compreensão plena das várias possibilidades de sua manifestação.

Para os gregos o movimento é denominado *kinesis* e significa “toda mudança qualitativa de um ser qualquer; toda mudança ou alteração quantitativa; toda mudança de lugar (locomoção); toda geração ou nascimento e toda corrupção ou morte dos seres”.<sup>57</sup> Assim posto, o conceito de movimento instaura uma perspectiva que expande e amplia a possibilidade de apreciação do movimento como um fenômeno cuja manifestação é verificável de forma holística em todos os seus níveis.

O movimento está fundamentalmente ligado à idéia de mudança, de transformação. Esta idéia de mudança tem a necessidade da existência de um objeto que sofra e ou exerça o ato de mudança ou alteração de seu estado. O corpo humano é uma das formas possíveis de existência desse objeto. Sua construção é resultante de um longo processo evolutivo que traz impresso em si os traços de cada uma das etapas de sua progressão evolutiva, iniciada em um estágio muito remoto, no nível genético, como revela Dawkins quando diz que “os replicadores que sobreviveram foram aqueles que construíram *máquinas de sobrevivência* para aí morarem. (...) Eles nos criaram, corpo e mente. (...) Agora eles recebem o nome de genes e nós somos suas *máquinas de sobrevivência*”.<sup>58</sup>

O movimento como médium de expressão, ou seja, como forma de indicação de toda uma gama de atividades psicofísicas (pensamentos, idéias, sensações, sentimentos, emoções), teve sua origem nos gestos técnicos praticados pelos primeiros sistemas constituídos como organismos. Originariamente o caráter desses gestos era exclusivamente funcional e objetivava exclusivamente uma realização pulsional (dos impulsos que visam assegurar a satisfação das necessidades básicas à sobrevivência dos organismos). Contudo, apesar do caráter eminentemente funcional, esses movimentos eram igualmente expressivos, pois revelavam, como exemplificado acima, a variação de estados comportamentais dos organismos em função de variações no padrão dos acontecimentos.

---

<sup>57</sup> Chauí, M. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática. 1997, pp.164,165.

<sup>58</sup> Dawkins, R. *O gene egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia. 2001, pp.40,41.

Os mesmos movimentos que serviram de base aos gestos técnicos se transformaram em médium da arte do movimento, em todas as suas diversas manifestações e diferentes poéticas, algumas das quais têm justamente na incorporação das pulsões sua fonte de criação. A incorporação é justamente aquele processo que revela através da matéria corpórea, percebida como forma visual e tangível os pensamentos e sentimentos que habitam o íntimo dos seres humanos. Assim, a incorporação é para as artes cênicas focadas no corpo o equivalente do conceito de extrinsecação física proposto por Pareyson quando afirma que “a arte é *necessariamente* extrinsecação física”.<sup>59</sup>

Uma grande maioria de pessoas quando pensa ou fala de teatro está, via de regra, se referindo a um gênero específico (o drama) como uma prática cênica cuja linguagem é predominantemente literal (falada e ou escrita) e, a uma forma cujas leis são herdadas do modelo grego clássico de representação. Esta visão apresenta sérios problemas epistemológicos, pois ao mesmo tempo em que é danosa à compreensão do fenômeno dramático cênico – em função do seu aspecto reducionista (drama = literalidade) e etnocêntrico (o uso do teatro grego do período clássico como paradigma) - ela acentua também a dicotomia com a qual se aborda, ainda hoje, o processo evolutivo, ao estabelecer que esta abordagem seja feita a partir de uma perspectiva antropocêntrica.

Ao se desconsiderar a existência e, por conseguinte a importância, de práticas similares comuns a outros seres, em instâncias anteriores ao surgimento da espécie humana, se ignora automaticamente a importância fundamental que este acervo tem no processo evolutivo humano. A atual condição do ser humano encontra-se no estágio de desenvolvimento em que está e com as características de complexidade que apresenta, porque esta condição atual é a culminância de um processo desencadeado desde o surgimento do que se passou a considerar vida neste planeta e que se encontra ainda em plena expansão.

---

<sup>59</sup> Pareyson, op. cit., p.153.

Ao se adotar a perspectiva do ser humano como um sistema complexo semi-aberto<sup>60</sup>, isto é, seletivo e em permanente expansão, se estabelece a possibilidade de realizar conexões nos diversos níveis de relação possíveis, sejam elas: intrapessoal, interpessoal (ou interespecíes), transpessoal e ecossistêmica (indivíduo-ambiente). Estas conexões permitem apreciar o drama como uma atividade multifacetada, complexa e inerente ao embate entre os princípios de entropia e neguentropia experienciados pelos sistemas abertos e semi-abertos. Para além dessa instância o drama pode ser igualmente testemunhado em outros níveis de desenvolvimento até chegar a se configurar como um gênero artístico no pólo cultural.

O conceito de neguentropia está diretamente relacionado ao de entropia que, por sua vez, é o processo descrito no segundo princípio da termodinâmica formulado por Carnot e Clausius. Este princípio estabelece que “a energia se degrada sob a forma de calor”.<sup>61</sup> Portanto, entropia passou a significar a tendência à degradação de um sistema. Curiosamente, o segundo princípio choca-se frontalmente com o primeiro, que diz respeito à conservação da energia. Isto estabelece um conflito no interior do sistema que se coloca entre duas posições antagônicas. Essa condição entrópica vê crescer no sistema a desordem sobre a ordem e como reação ao que poderia ser comparado em termos Freudianos à pulsão de morte. Entretanto, o próprio sistema desenvolve um mecanismo de reversão deste processo mediante uma entropia negativa, ou melhor, uma neguentropia, que mais uma vez encontraria um correspondente na psicanálise Freudiana, através do conceito de pulsão de vida. Nesse caso esta neguentropia acontece mediante o aumento de informação no interior do sistema que só é possível nos sistemas abertos ou semi-abertos. Essa informação recupera a condição de organização restabelecendo a ordem no sistema.

---

<sup>60</sup> Como visto na introdução desta Tese, os sistemas podem ser classificados como concretos e abstratos ou conceituais, mas eles também podem ser classificados de acordo com a sua relação com o ambiente em: abertos, fechados e semi-abertos (ou seletivos). Os sistemas biológicos são predominantemente do terceiro tipo e no caso dos seres humanos estas características de seletividade deve-se ainda a existência do livre arbítrio. Para mais informações a este respeito ver. Bunge, op.cit.; e Morin, *O Enigma do Homem*. Rio de Janeiro: Zahar. 1979.

<sup>61</sup> Apesar da entropia ser um conceito da Física, mais especificamente de uma de suas áreas, a Termodinâmica, e já ter sido tema de discussão de autores especialistas, dentre os quais Ilya Prigogine, a perspectiva sobre entropia aqui utilizada esta baseada nas discussões e exemplos fornecidos por Edgar Morin em seus estudos sobre a complexidade conforme é possível constatar em suas obras *O Enigma do Homem*. Rio de Janeiro: Zahar. 1979, p. 26. e *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Instituto Piaget. 4<sup>a</sup>. Edição. 2003, p.38, 88 [a p. 88 é a de referência da citação].

O drama, visto no seu sentido amplo, ou seja, para além da classificação imposta pela teoria dos gêneros, é a manifestação de princípios antagônicos numa situação conflitante. Visto de uma maneira mais sintética pode-se dizer que o drama está baseado em um conflito de interesses, vontades ou paixões. Pelo menos essa é a postura defendida por Hegel, entre outros estudiosos do drama, como revela Renata Pallottini<sup>62</sup>.

Mas, para que haja conflito é necessário que haja relacionamento, interação. Seja este relacionamento entre pessoas, objetos, situações. Martin Esslin informa que “em grego, a palavra *drama* significa apenas *ação*”.<sup>63</sup> Ação é necessariamente movimento – no sentido amplo como visto no conceito de *kinesis* dos gregos - porque implica em transformação, ou pelo menos na sua tentativa. Portanto, a partir desta análise pode-se deduzir que a essência do drama reside num tipo de estrutura cujo relacionamento entre seus componentes concorrem para objetivos ou finalidades opostas. É basicamente isso que acontece no quadro da neguentropia. Portanto, pode-se dessa forma afirmar que o princípio do drama – mais tarde desenvolvido como gênero artístico – reside nos níveis mais elementares de organização dos sistemas.

O corpo humano é um sistema altamente complexo, composto de vários outros sistemas e subsistemas, organizados numa extensa rede de complexa inter-relação. Como a neguentropia é característica dos sistemas abertos e semi-abertos pode-se afirmar que a neguentropia faz parte da realidade corporal. Isso implica dizer que, de um certo ponto de vista, todo corpo é a um só tempo performer e espectador do drama inerente à natureza dos sistemas. Isso significa que o Drama, enquanto gênero, não é uma criação do ser humano, realizada a partir do nada. Ao contrário, o drama enquanto representação é uma recriação realizada de maneira mais elaborada e complexa, a partir de uma estrutura arquetípica de ação do conflito. O nível de complexidade do drama atual é equivalente ao nível de complexidade dos sistemas humano e social que os produzem.

Assim, como o drama, muitos outros aspectos da corporeidade também foram construídos em instância anteriores do processo evolutivo e passaram a integrar a herança

---

<sup>62</sup> Pallottini, R. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense. 1983.

<sup>63</sup> Esslin, M. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar. 1978, p. 16.

filogenética. É a existência dessa herança, o ponto de partida da busca pelo entendimento dos processos ulteriores de construção da corporeidade e da compreensão de fenômenos tais como a empatia e a metacinese, fundamentais à realização e à apreciação do Teatro Físico. A respeito da importância dessa herança filogenética Michel Leiris tem uma maneira muito poética de justificá-la quando diz que “se sou incapaz de descer agora a não ser de gatinhas, é que no interior de minhas veias circula ancestralmente o rio vermelho que animava o corpo de todos esses animais acuados (Leiris *apud* Bachelard)”.<sup>64</sup>

## 2 Pólos de Referência

A adoção da complexidade como modelo teórico implica em algumas dificuldades. Uma delas diz respeito ao caráter de desordem, imprecisão, aleatoriedade, caos, fatores intrínsecos à natureza da complexidade que confrontam com a necessidade de ordenação e hierarquização do conhecimento, fatores imprescindíveis à comunicabilidade e inteligibilidade de uma pesquisa. No estudo do corpo como principal ou predominante médium de expressão e comunicação do Teatro Físico essa complexidade se afigura em dois domínios diferentes e interativos.

O primeiro domínio é o corporal, que diz respeito ao entendimento de que o corpo é construído a partir de diversos elementos que se associaram, ou foram associados ao longo do processo evolutivo. A exemplo de um tecido, um texto, que mostra na urdidura da sua trama o jogo do *complexus* – do que é tecido junto. O segundo domínio é o ambiental, relativo ao entendimento do papel desempenhado pelo ambiente como um outro tecido, que serve como pano de fundo, ou seja, de contexto à relação com o corpo. A importância que essa relação - ou melhor dizendo, co-relação já que ela implica na afetação de ambos - tem ao desenvolvimento e a co-evolução de ambos, indivíduo e ambiente.

---

<sup>64</sup> Bachelard, G. *A casa natal e a casa onírica*. In: *A terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes. 1990, p.97.

A opção metodológica tomada para possibilitar a realização desta tarefa (o estudo da construção do corpo e conseqüentemente da corporeidade) foi o de abordar as principais instâncias de formação do corpo a partir do estabelecimento de pólos de referência.<sup>65</sup> Apesar do aspecto centralizador que a imagem de pólo possa oferecer, na realidade essa imagem funciona aqui como um agente nucleador de uma série de eventos que aconteceram em determinadas instâncias do desenvolvimento sistêmico e que, em conseqüencia disso, estão relacionados ao aumento da complexidade, tanto dos organismos quanto do ambiente.

Os quadros abaixo buscam apresentar uma visão sintética do processo de desenvolvimento e complexificação dos pólos de referência e também do referencial teórico que serve de fundamentação ao desenvolvimento do pensamento deste capítulo. Esta medida foi adotada visando dar uma maior clareza aos principais conceitos aqui utilizados e de como eles vão sendo entrelaçados, uns nos outros, construindo progressivamente uma trama que é a própria estrutura do pensamento complexo adotado na perspectiva e na elaboração deste estudo como um todo.

A estruturação desses quadros busca igualmente mostrar que, ao contrário do que possa parecer ou sugerir, a organização em pólos não visa estabelecer uma estrutura formada por elementos independentes ou estanques, como acontece no modelo de complexidade estratificada (*layered complexity*), criticado por Peggy Hackney em seu estudo sobre os equívocos relativos ao conceito de Integração (*Integration*) em LMA.<sup>66</sup>

Nesse modelo de organização (*layered complexity*) abordado por Hackney acontece uma superposição de estruturas mais ou menos complexas que não mantém conexão entre si e, por causa disso, acabam muitas vezes provocando uma competição dos próprios elementos dentro da estrutura. Como Hackney mesmo diz “o que falta aqui é que as partes não estão animando umas as outras ou trabalhando de maneira interativa para criar um todo correlacionado”.<sup>67</sup> Esse modelo não corresponde ao padrão estrutural característico dos

---

<sup>65</sup> Este modelo foi baseado naquele utilizado por Gabriela Perez Cubas na realização de sua Dissertação de Mestrado junto ao PPGAC/UFBA intitulada: *Os padrões de movimento no treinamento do ator*. Salvador: UFBA. Julho de 2002, p. 18.

<sup>66</sup> Hackney, op. cit.

<sup>67</sup> Idem, p.211,212.

sistemas complexos (que na perspectiva de Hackney corresponde ao conceito de Integração), mas a uma estrutura complicada.

A diferença entre complexo e complicado é que complicado significa com plica, isto é, com dobra, visto que plica é a palavra latina para dobra.<sup>68</sup> Numa estrutura complicada cada plica, ou dobra, funciona como um elemento à parte do todo. E, mesmo embora possa haver ligação física entre esses elementos não há interação entre eles, que assim, não se comportam como um todo sistêmico, mas apenas como um conjunto. Complexo, como já abordado no item sobre fundamentação teórico-conceitual, significa tecido junto. Isto quer dizer que cada elemento de um sistema complexo contribui com a qualidade de sua singularidade (seu *oneness*) para a criação da qualidade do sistema como um todo e que qualquer alteração em um desses elementos afeta o próprio sistema como unidade.

Hackney desenvolve um sistema de pensamento semelhante ao da complexidade sistêmica na sua abordagem do processo de Integração, que se realiza através de estágios de diferenciação e de complexificação da organização corporal. Essa análise é feita através da perspectiva da LMA, uma perspectiva que não é de aplicação exclusiva ao estudo do movimento, mas extensível igualmente à apreciação de outros sistemas. Na proposta de Hackney o objetivo final dos estudos de LMA e BF é a Integração que ela define como “o funcionamento cooperativo das partes na criação de um todo inter-relacionado”.<sup>69</sup> Contudo, este tipo de estrutura tende a ser confundida com outros modos de organização que, embora façam parte do processo de integração, são etapas deste e que, portanto, não chegam a consumir o objetivo de manter a integridade das suas partes ou de coordenar os elementos separadamente de maneira que, apesar do respeito a sua integridade, esses elementos possam funcionar cooperativamente na criação e manutenção do sistema como um todo, que é a finalidade da Integração.

O exemplo oferecido por Hackney para ilustrar essa situação é aquele dos próprios níveis de organização corporal que fazem parte do processo de Organização Corporal e dos Padrões Neurológicos Básicos (PNB), quarto dos dez Princípios Corporais Bartenieff

---

<sup>68</sup> Maiores considerações sobre o conceito de dobra e sua aplicação são feitas no item 2.2.1 deste capítulo.

<sup>69</sup> Hackney, op. cit., p. 201.

relacionados no item 3.1.1 do capítulo 1 desta Tese. Estes processos estão relacionados aos Padrões Neurológicos Básicos (PNB), que são referentes à reprodução dos estágios de desenvolvimento das habilidades motoras quanto à organização corporal, em função da sua crescente complexidade (ósteo-muscular e nervosa), durante o processo de evolução das espécies (filogênese), e que é verificado no desenvolvimento do embrião humano (ontogênese). De acordo com o seu surgimento e o seu aumento de complexidade esses níveis se apresentam na seguinte ordem:

1. Respiração Celular (*Breath*) – relativo à expansão e ao encolhimento do corpo em função do trânsito entre interno e externo. Neste estágio de organização corporal a produção de forma não possui intensão espacial, ou seja, o movimento não visa um objeto ou um ponto no espaço exterior ao organismo. Esta é a organização onde impera a sensação de unidade, singularidade e que caracteriza os seres monocelulares e o bebê humano recém-nascido.
2. Irradiação Central (*Core-Distal*) – é o estágio de organização corporal que segue o anterior e que consiste na formação de um centro, localizado no umbigo. Este centro serve de ponto de irradiação e conexão com as extremidades corporais (membros superiores e membros inferiores, cabeça e cóccix). É o tipo de organização centro-periferia característica de alguns seres como a estrela-do-mar e do bebê quando começa a se expandir o seu corpo sem distinção de partes, mas a partir do seu centro.
3. Espinhal ou Cabeça-Cóccix (*Head-Tail*) – neste estágio acontece uma inversão em relação ao tônus muscular entre o centro e a periferia corporal, há a diminuição da hipertonia periférica e da hipotonia central (espinhal) que passa a ganhar mais tônus. Neste processo as extremidades corporais (membros superiores e inferiores, cabeça e região pélvica) ganham maior mobilidade enquanto a coluna ganha maior estabilidade, inclusive para suportar a demanda de mobilidade crescente do corpo como um todo. Esse tipo de movimentação é característico da grande maioria de peixes e mamíferos marinhos e pode ser eventualmente constatado em mamíferos terrestres como gatos, cães e humanos.
4. Homólogo ou Superior-Inferior (*Upper-Lower*) – é o estágio de organização que diferencia a parte superior do corpo da inferior e que possibilita ao ser humano estabelecer uma relação com a gravidade na condição de bipedia. Neste estágio uma



das partes se estabiliza para poder dar suporte a outra para se mobilizar. Entre os animais cuja locomoção é feita segundo este estágio de organização estão o coelho e o sapo.

5. Homolateral ou Metade do Corpo (*Body-Half*) – neste estágio de desenvolvimento da organização corporal há o surgimento de habilidades contrastantes como a diferenciação entre direito e esquerdo o que tem conseqüências motoras importantes como a definição da lateralidade e a integração das funções dos hemisférios cerebrais – que se sabe são cruzadas, isto é, o hemisfério esquerdo do cérebro mapeia e em grande parte controla o lado direito do corpo e vice-versa. A lagartixa é um exemplo de animal que se locomove organizando o seu corpo de forma homolateral.
6. Contralateral ou Lados Cruzados (*Cross-Lateral*) – este é o estágio final de diferenciação e complexificação da organização corporal. Este estágio combina os estágios anteriores (homólogo e homolateral) possibilitando a diferenciação e a conectividade de lados cruzados (braço direito e perna esquerda, por exemplo). O grau de complexidade desta forma de organização implica numa maior complexificação do sistema nervoso, especialmente do cérebro que, no caso do ser humano, por conta da deambulação realizada exclusivamente sobre duas pernas atinge um nível inédito e incomparável ao do cérebro de qualquer outro animal, de qualquer outra espécie. A locomoção a partir desta forma de organização não é exclusiva dos seres humanos adultos, pois os bebês já engatinham dessa forma e, além deles, uma série de outros animais como cães, gatos, cavalos.

Através do seguimento deste processo de diferenciação e complexificação orgânico Hackney vai paralelamente mostrando a sua proposta de modelo de integração, aplicável não só ao sistema biológico, mas também a outros sistemas análogos. Nesse modelo, a complexificação sistêmica é resultante do próprio processo de integração dos estágios de desenvolvimento anteriores que são incorporados pelos posteriores. Isto significa que os estágios uma vez superados não desaparecem, mas passam a fazer parte da estrutura do sistema e funcionando como um alicerce para o surgimento de novos estágios que possam vir a atender a demanda crescente de complexidade do organismo, ou indivíduo, em sua correlação com o ambiente. Este processo de integração implica não só no aproveitamento dos mapas e relações de conectividade criados nos estágios anteriores, mas também na criação de

novos outros, que permitam “perceber que a ‘imparcialidade’ dos pólos tem a ver com percepção de que as partes polares estejam em relação a um todo maior dentro de um contexto de tempo específico”.<sup>70</sup>

Os riscos que esse modelo corre de não ser plenamente implementado ficam por conta daquilo a que Hackney identifica como confusões conceituais. Essas confusões acontecem quando determinadas etapas do processo são confundidas com a própria Integração, e por isso não passando apenas de soluções temporárias aos problemas apresentados pela complexidade do processo. É isto que acontece com as três condições de organização do todo que são destacadas por Hackney: a questão da singularidade ou unidade (*Oeness*); da articulação múltipla das partes (*Many Articulated Parts*); e complexidade estratificada (*Layered Complexity*).

O problema da singularidade ou unidade reside no fato dela confundir a Integração com uma unidade indiferenciada que exclui as partes mais complexas. Isso faz com que ela não seja integral porque não abarca o todo. O problema da articulação múltipla está basicamente em tentar apresentar todas as partes como igualmente válidas e disponíveis, o que leva a um relativismo que acaba por não estabelecer como estas partes separadas possam vir a se conectar e compor um todo significativo. Nesse caso vale lembrar a diferenciação feita por Bunge<sup>71</sup> entre conjunto e sistema onde, o conjunto é uma reunião de elementos sem relação de conectividade e sem função comum, ao passo que um sistema necessariamente implica numa inter-relação entre seus elementos componentes que resulta na produção de uma qualidade que é específica desta inter-relação. Já a complexidade estratificada implica nos problemas abordados acima e, portanto, não corresponde a realidade da proposta de Integração. Devendo-se salientar ainda que, a perspectiva oferecida pela complexidade estratificada é basicamente a mesma de algumas propostas de abordagem multidisciplinar que abordam um mesmo objeto de pesquisa sob vários ângulos, mas que mantêm estas abordagens isoladas, desconectadas, oferecendo ao final uma visão fragmentada e fragmentária do objeto, que em nada auxilia na sua compreensão.

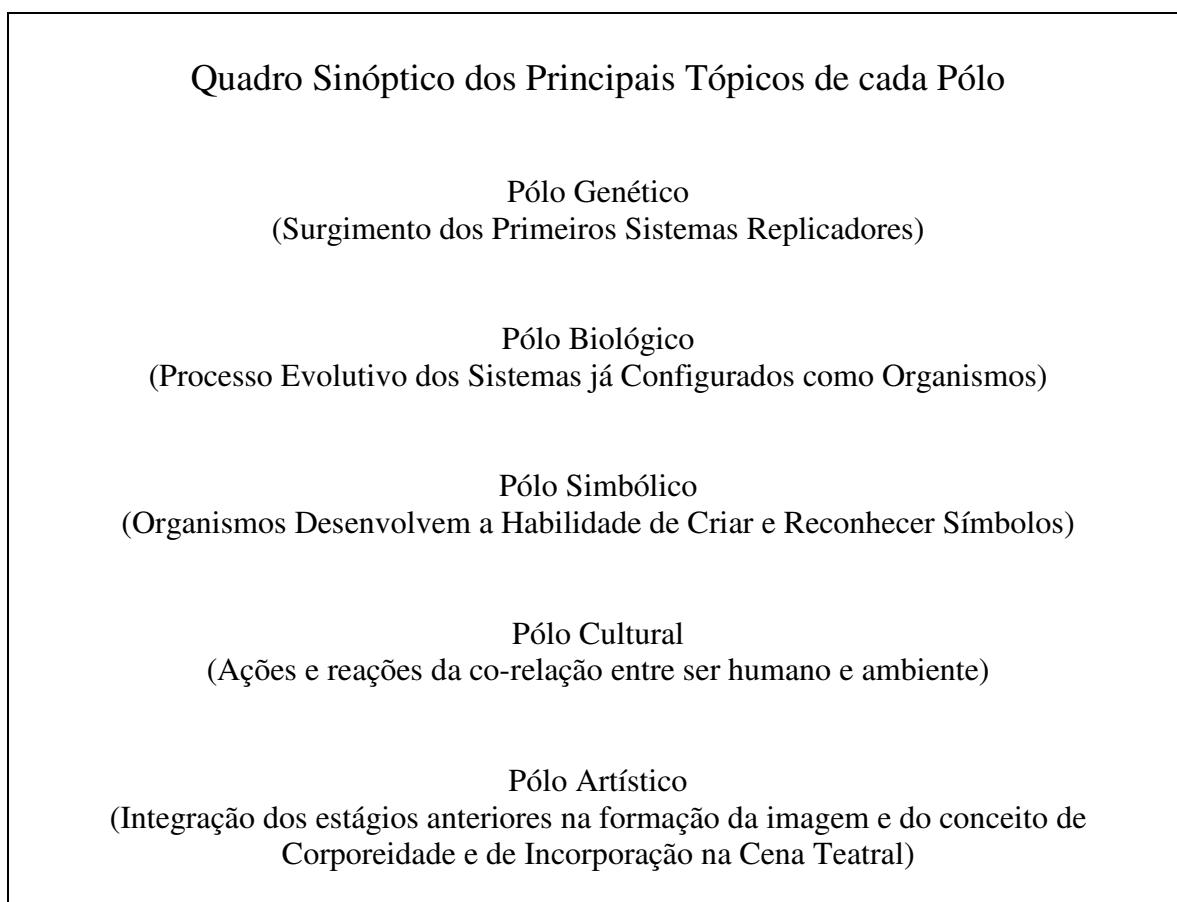
---

<sup>70</sup> Hackney, op. cit., p. 209.

<sup>71</sup> Bunge, op. cit.

Do mesmo modo como acontece com os níveis de organização de Hackney, o conceito de pólo apresentado aqui funciona e pode ser visto como estágios que vão se sucedendo e que durante este processo integram os estágios anteriores e produzem novas sínteses. Longe de se apresentar como uma metáfora, o que estes pólos fazem é nortear o mapeamento do processo de criação e complexificação estrutural do corpo, o qual levou ao surgimento e desenvolvimento do ser humano e de suas faculdades de expressão e comunicação, cujo desenvolvimento deu origem as práticas cênicas espetaculares dentre as quais está o Teatro Físico, a poética onde o verbo se faz carne.

A partir do exposto acima e com a colaboração dos quadros abaixo se espera que fique mais claro seguir o desenvolvimento e o entrelaçamento dos conceitos apresentados nesse capítulo para entendimento do processo que levou a criação do corpo humano e ao surgimento do gesto como médium expressivo e comunicativo como uma trama que vem sendo tecida desde há muito tempo e cujo trabalho ainda continua.



**FIGURA 3: QUADRO SINÓPTICO DOS PRINCIPAIS TÓPICOS DE CADA PÓLO**

| Quadro de Autores das Principais Referências Teóricas por Pólo |  |
|--|--|
| <b>Pólo Genético</b>   |  |
| Richard Dawkins...   | Conceito de Sistema Replicador                 |
| Mario Bunge  | Conceitualização e Taxonomia dos Sistemas      |
| George Lakoff & Mark Johnson                                   | Conceito de Mente Incorporada                  |
| <b>Pólo Biológico</b>  |  |
| Gilles Deleuze.  | Conceito de Dobra                              |
| Jakob von Uexküll  | Conceito de <i>Umwelt</i>                      |
| Antônio Damásio.   | Anatomia e Fisiologia dos Processos Cognitivos |
| Don Johnson  | Conceito de Corpo e <i>Body</i>                |
| Carol-Lynne Moore e Kaoru Yamamoto.                            | Sistema de Extensão                            |
| André Leroi-Gourhan.   | Gesto Técnico                                  |
| Edgard Morin.  | Entropia e Neguentropia                        |
| Roger Callois.   | Princípios do Jogo                             |
| Giacomo Rizzolatti   | Neurônio Espelho                               |
| <b>Pólo Simbólico</b>  |  |
| John Martin  | Conceito de Metacinese                         |
| Valerie Preston-Dunlop   | Conceito de ChUMm                              |
| Irmgard Bartenieff   | Conceito de Intensão Espacial                  |
| Jacques Derrida  | Logocentrismo                                  |
| C.S.Peirce   | Signo  |
| Rudol Laban  | <i>Effort</i>                                  |
| John Searle  |  |
| Antônio Damásio  | <i>Qualia</i>                                  |
| George Lakoff & Mark Johnson                                   |  |
| <b>Pólo Cultural</b>   |  |
| Richard Dawkins  | Conceito de Meme                               |
| <b>Pólo Artístico</b>  |  |
| Luigi Pareyson   | Extrinsecação Física                           |
| Keir Elam  | Drama como Linguagem de Segunda Ordem          |

**FIGURA 4: RELAÇÃO - PÓLO / AUTOR / CONCEITO**

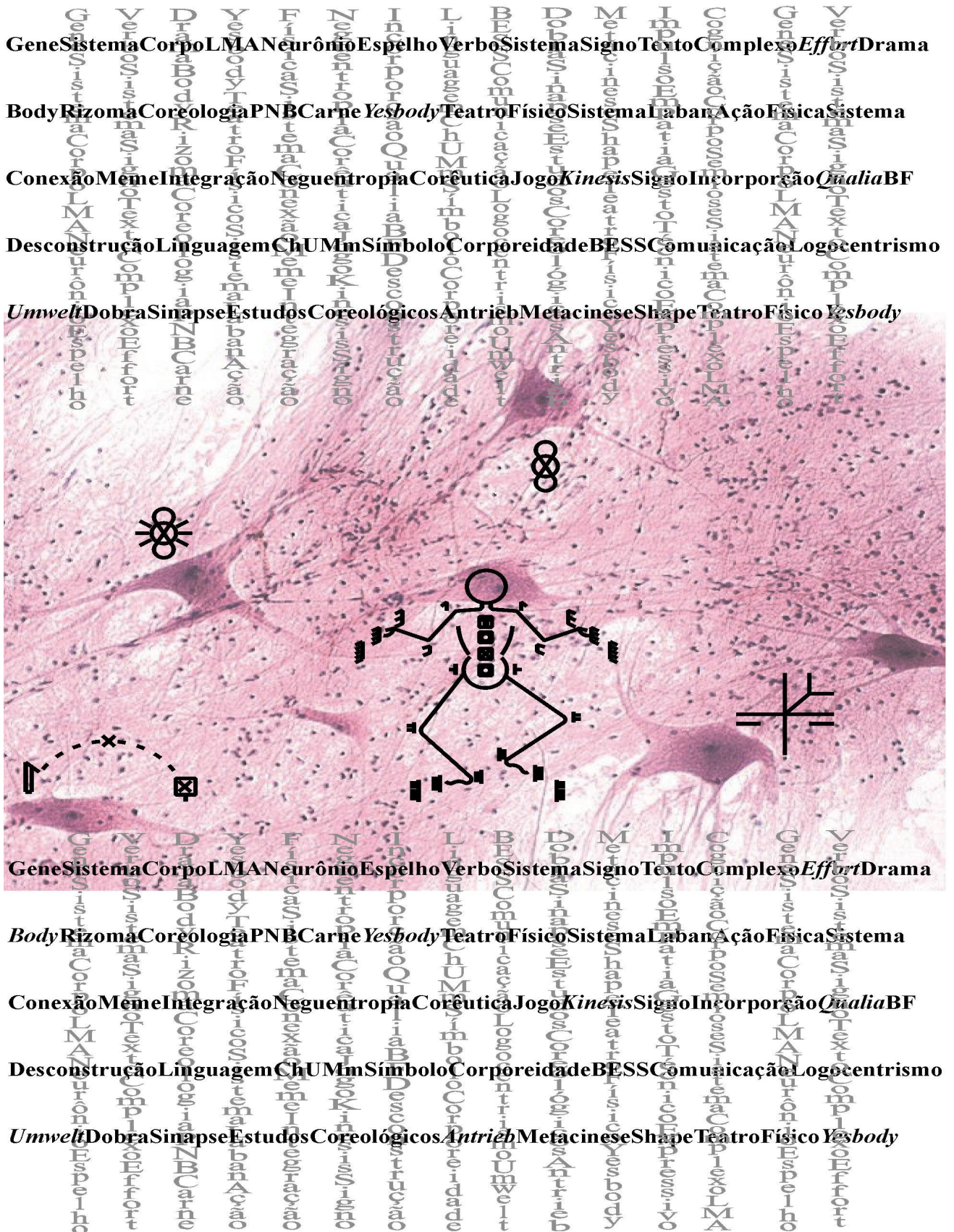


FIGURA 5: MODELO TEÓRICO-CONCEITUAL

O primeiro é o Pólo Genético. É ele que aborda o surgimento dos primeiros sistemas capazes de encontrar na auto-organização e na replicação os meios à sua sobrevivência. Este pólo apresenta o gene como o elemento que, segundo Dawkins, foi o responsável pela criação do corpo como consequência de uma busca por máquinas de sobrevivência cada vez mais eficazes e adaptadas a crescente complexificação das relações organismo ambiente. O segundo pólo é o Biológico, que enfoca os sistemas como organismos já constituídos que empreendem uma marcha evolutiva específica separada em dois grandes reinos, vegetal e animal.

É no reino animal que se constrói a maior parte das faculdades e habilidades herdadas pelos seres humanos, tanto no tocante aos aspectos físicos, corporais, quanto nos aspectos mentais. Esta herança é transmitida através da filogênese. O terceiro pólo é o Simbólico, que investiga o desenvolvimento da capacidade simbólica humana. Neste pólo busca-se localizar as origens do ato de produção e reconhecimento de algumas classes de signos em instâncias anteriores do desenvolvimento animal e o surgimento do símbolo como uma capacidade exclusivamente humana que, embora seja um salto qualitativo excepcional, é resultante dos níveis anteriores.

O quarto pólo é o Cultural. Aqui se considera a influência das ações praticadas pelo ser humano sobre si próprio e sobre o ambiente. As consequências dessas ações em relação ao corpo vão ser vistas em processos de alienação e recalçamento que buscam domesticar o corpo, impedindo-o muitas vezes da sua realização pulsional, fator que traz enormes implicâncias na criação e apreciação artística. O quinto pólo é o Artístico, que é decorrente do Pólo Cultural. É nesse pólo que se verifica o efeito das instâncias anteriores, tanto na construção do corpo como um sistema orgânico extremamente complexo quanto no surgimento do conceito de corporeidade e o efeito que isso teve para a incorporação e para o Teatro Físico.

## 2.1 O Pólo Genético

Um sistema caracteriza-se como um todo constituído por elementos que se encontram ligados por uma relação. Essa ligação é - que confere e garante a unidade do sistema - é mantida por uma organização interna. Essa organização impõe restrições às partes constituintes do todo, inibindo-as. Por isso, neste aspecto, o todo é menos que a soma de suas partes. Por outro lado, a organização faz emergir quantidades e qualidades de propriedades que só são possíveis se e quando as partes do todo estão juntas. Portanto, neste aspecto, o todo é mais que a soma das partes.

A organização sistêmica surge como uma necessidade de assegurar a estabilidade e a sobrevivência dos sistemas. Esses sistemas, ao aumentarem o número de seus elementos componentes, aumentavam igualmente o número de relações entre estes componentes, aumentando assim a complexidade. Portanto, a organização sistêmica surge para garantir a sobrevivência do estável que para Dawkins significa “uma coleção de átomos a qual é permanente ou suficientemente comum para merecer um nome”.<sup>72</sup> Essa condição de permanecer de forma ordenada, dentro de um padrão estável é considerada por Dawkins a condição básica da evolução molecular “a primeira forma de seleção natural foi simplesmente uma seleção de formas estáveis e uma rejeição daquelas instáveis”.<sup>73</sup>

Nesta abordagem especulativa, como não poderia deixar de ser, sobre a origem da vida, Dawkins fala sobre uma molécula em particular, formada ao acaso, que não precisou ter sido nem a maior nem a mais complexa, mas que apresentou uma característica única até então, a capacidade de fazer cópias de si mesma. Dawkins a chamou de molécula Replicadora. Essa molécula foi o primeiro sistema replicador que funcionou como um modelo para outros sistemas menores. Estes sistemas menores tinham afinidades com o replicador, possivelmente por serem do mesmo tipo, e por isso a ele aderiam. Como diz Dawkins “os blocos que se unem desta forma, automaticamente estarão dispostos numa seqüência que *imita* aquela do replicador”.<sup>74</sup> Uma outra possibilidade é que cada um desses blocos tenha esta afinidade não pelo seu próprio tipo, mas pelo tipo contrário, neste caso a imitação não

---

<sup>72</sup> Dawkins, R. op. cit., p. 33.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> Idem, p. 36.

seria de uma cópia idêntica, como no primeiro caso, mas de uma cópia negativa. E esta cópia negativa por sua vez serviria de modelo à reprodução de uma cópia positiva, igual ao modelo original.

É importante salientar que essa característica comportamental do sistema replicador sugere determinados princípios operativos que podem ser utilizados, de forma metafórica, como um modelo a ser empregado no processo de criação e expressão do Teatro Físico, via aplicação da LMA. Seja através de um modelo de replicagem gestual, ou seja, por meio do encontro de afinidades gestuais, como por exemplo, os movimentos sombra (*shadow movement*); seja no processo de imitação e suas duas possibilidades: repetição (cópia idêntica) e transformação (cópia negativa); ou ainda na inter-relação dos Temas de Transformação Contínua, representados pela Banda de Moebius ou lemniscata.

Em relação ao processo de replicação, é importante ainda destacar os princípios específicos, inerentes ao processo, que permitem identificá-los com outros princípios, mais gerais, da criação artística como um todo. Especificamente aqueles que podem ser considerados como de fundamental importância para a compreensão da estética e da poética do Teatro Físico, bem como das leis que parecem reger a sua recepção. Esses princípios são: o caráter de fabricação (*poiesis*); a afinidade (*synpathéin*); a imitação reprodutiva e a imitação transformadora (*mimesis*); e o movimento (*kinesis*), que está presente de forma subjacente em todo o processo e sob os vários aspectos de sua manifestação. A recorrência, o desenvolvimento e a complexificação destes princípios no plano biológico podem ser vista ao longo de todo o processo evolutivo.

Um aspecto de fundamental importância neste processo de replicagem biológica - analogamente extensível a outras áreas de conveniência - diz respeito ao fato da imitação não ser um ato perfeito, erros acontecem e são cumulativos. Além disso, estes erros são os responsáveis diretos pela evolução que é contingente e involuntária. Os erros produzem variações do modelo, estas variações podem ser mais ou menos estáveis e a sua coexistência espaço temporal introduz o aspecto de diferenciação no ambiente. Este aspecto de imperfeição do processo de replicagem, em termos artísticos, não só é um fato facilmente constatável, mas também - a depender do caso - altamente desejável, como bem mostram duas práticas cênicas



contemporâneas: a Dança-Teatro e o Teatro Físico, onde os ditos ‘erros de cópia’, de gestos e/ou ações, são provocados através dos processos de repetição/transformação e de reflexão/distorção. Estes processos funcionam como verdadeiros princípios operativos na desconstrução da relação fixa significante/significado. Eles ampliam esta relação, multiplicando-a (polissemia) ou até mesmo invertendo-a, bem como das oposições binárias tão características ao pensamento ocidental (razão/emoção, natureza/cultura, etc.).<sup>75</sup>

A evolução dos sistemas replicadores moleculares levou ao desenvolvimento de determinadas aptidões que foram fundamentais à estabilidade. Uma delas foi a longevidade, que é a capacidade de manter a estabilidade do sistema e, portanto, existir por mais tempo; outra foi a fecundidade ou a capacidade de se replicar mais rapidamente e, por conseguinte, mais, em maior número; e ainda outra, a fidelidade, ou a capacidade de fazer cópias precisas. Estas aptidões costumam ser equivocadamente consideradas como exclusivas do plano biológico. Entretanto, um exame mais apurado das manifestações culturais – não só entre humanos, mas entre outras espécies animais também – indicam que Cultura e Biologia evoluem de forma análoga<sup>76</sup> e que, portanto, estas características apontadas acima (longevidade, fecundidade, fidelidade) podem ser verificadas em vários sistemas culturais estáveis, tais como: ideologia, dogma, religião, tradição, entre outros.

Outra característica surgida durante o processo evolutivo foi o aumento e a heterogeneidade dos replicadores existentes em relação à disponibilidade de moléculas constitutivas menores, matéria essa necessária à produção de cópias. Como a oferta foi se tornando menor que a demanda, acabou havendo a instauração do que Dawkins chama de etapa da competição (*agon*), e que Lyotard define como guerra, quando resume a situação aqui descrita:

Novos sistemas apareciam ao acaso. Eles se viam confrontados com sistemas que já existiam, pois todos tinham de conseguir energias para sobreviver. Como era limitado o número de fontes de energia útil, a competição entre os sistemas era inevitável. Assim nasceu a guerra. Os sistemas mais eficientes tinham mais chances de ser selecionado mecanicamente.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Maiores detalhes a este respeito ver Fernandes, C. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro; Repetição e Transformação*, pp. 29-33.

<sup>76</sup> Ver item 2.4.2 deste capítulo relativo à Mêmese.

<sup>77</sup> Lyotard, op. cit., p.85.

O que esta etapa revela é que, com o objetivo de aumentar a sua estabilidade (vida), os sistemas desenvolveram mecanismos de identificação e de registro – um tipo de forma primitiva de cognição e de memória. Estes dois mecanismos aumentavam o favorecimento de sua estabilidade, ao mesmo tempo em que diminuía o favorecimento da estabilidade dos rivais. Cognição e memória permitiram aos sistemas encontrar formas cada vez mais elaboradas e eficientes de manutenção e ampliação da estabilidade (sobrevivência), o que revela um processo claro de aprendizagem empírica.

### 2.1.1 Cognição e Memória

O termo cognição tem duas acepções distintas que dependem da perspectiva oferecida pela corrente filosófica em que é abordada. Na maioria dessas correntes a cognição é vista apenas como uma operação conceitual ou uma estrutura proposicional e, dessa forma, seus significados são determinados tomando-se como referência o mundo externo e não o corpo e a mente. Mas, nas ciências cognitivas a cognição é vista como “qualquer espécie de operação ou estrutura mental que pode ser estudada em termos precisos. [E] que a maioria dessas estruturas e operações é inconsciente”.<sup>78</sup> Assim, diferentes processos passam a ser considerados igualmente como cognitivos como, por exemplo, o processamento da visão e da audição; a memória; e todos os aspectos conscientes e inconscientes do pensamento e da linguagem.

A acepção do termo inconsciente, como abordado aqui, é diferente da acepção Freudiana – que está ligada a idéia de pensamentos reprimidos. Inconsciente, aqui, refere-se à condição de uma série de processamentos mentais que operam de maneira automatizada e cuja velocidade de operação é rápida demais para permitir que sejam focados. Isso faz com que esses processamentos se dêem abaixo do nível da percepção do que esteja acontecendo. Em razão disso, mais do que não permitir sua eventual percepção, eles não se permitem serem acessados, estando conseqüentemente fora do alcance e do controle voluntário da consciência.

---

<sup>78</sup> Lakoff, G. & Johnson, M., *Phylosophy in the Flesh – The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books. 1999, p. 11.

A estrutura de funcionamento do inconsciente age através de programas operativos automáticos. O inconsciente é mais um dos dispositivos de funcionamento orgânico desenvolvido pelos animais como solução adaptativa durante o processo evolutivo. A automatização de algumas funções vitais trouxe aos animais vantagens óbvias, visto que não tendo que se ocupar com determinados processos eles podiam desenvolver outras aptidões de suma importância à manutenção da vida como, defesa, construção de abrigos, busca de melhores sítios alimentares, entre outras.

Na espécie humana a estrutura do inconsciente desempenha um outro papel, até onde se sabe único, exclusivo. Ela serve como infraestrutura ao consciente. O consciente utiliza as mesmas estruturas neurais, originalmente desenvolvidas para processar operações relativas à sensação e à motricidade, para processar operações mentais tais como a categorização e a razão.

Essa característica de utilizar, e neste caso mais especificamente incorporar, sistemas, mecanismos e procedimentos prévios como fundamento de novas aquisições, desenvolvimentos e ou sínteses é o ponto básico de construção da corporeidade e da incorporação do Verbo. Os diversos tipos de sistemas (biótico, abiótico, teórico, ou de qualquer outra natureza) que antecederam a espécie humana, e que continuam a existir, tiveram e têm, a necessidade de encontrar maneiras determinadas de organização e funcionamento que os permitam encontrar respostas ao desafio de manter a sua estabilidade estrutural, mesmo que de forma temporária e, dessa forma, garantir a sua sobrevivência.

Uma das habilidades básicas essenciais à sobrevivência dos seres vivos e que, forçosamente teve que ser adquirida pelos primeiros organismos foi a habilidade para a categorização. Segundo Lakoff e Johnson

Todo ser vivo categoriza. Mesmo a ameba categoriza as coisas que ela encontra no que possa ser comida ou não, a direção para onde ou de onde ela se move. A ameba não pode escolher se vai categorizar algo ou não; isto apenas acontece. O mesmo é verdadeiro para todos os níveis do mundo animal. Animais categorizam, comida, predadores, possíveis parceiros, membros de sua própria espécie, e assim por diante. A maneira como os animais categorizam depende do seu aparelho sensorial e da habilidade para se moverem e manipular objetos. A categorização

é, portanto, uma consequência de como somos incorporados. Nós evoluímos para categorizar; se assim não tivéssemos, nós não teríamos sobrevivido.<sup>79</sup>

A categorização mostra que, como função cognitiva, ela não depende de uma participação ativa da consciência, ao contrário, ela é resultado de um mecanismo evolutivo voltado para a sobrevivência e totalmente dependente da constituição corporal. No caso dos animais mais evoluídos, esta função é fundamentalmente desempenhada pelo sistema nervoso, mais especificamente pelo cérebro, que é o órgão que se desenvolveu para processar as informações relativas à maneira pela a qual um indivíduo interage com o mundo.

O funcionamento do processo de categorização se dá mediante a utilização de conceitos que, de acordo com a perspectiva de Lakoff e Johnson são “estruturas neurais que nos permitem caracterizar mentalmente nossas categorias e raciocinar a respeito delas”.<sup>80</sup> Essa definição de conceito, como algo concreto, corporalmente instaurado difere da definição habitual do termo em que conceito se restringe apenas a uma construção mental, ou construto, de natureza abstrata e que, portanto, tem existência única e exclusiva no campo do pensamento. Bunge, por exemplo, ainda vai mais longe nessa particularização da natureza do conceito quando diz que os conceitos não são nem materiais nem mentais, portanto, não estão sujeitos às leis de nenhum desses dois modos de existência, mas que são objetos que possuem uma natureza específica, existindo apenas na medida em que pertençam a certos contextos dados, ou criados. Portanto, sua existência é convencional e atribuída por decreto. Entretanto, para que possa “existir conceitualmente é necessário e suficiente que um objeto seja *pensável* por algum ser racional de carne e osso”.<sup>81</sup> Ou seja, apesar da particularidade da natureza do conceito reivindicada por Bunge, também ele reconhece que conceituar é antes de tudo um ato psicofísico.

Essa mudança de paradigma quanto à perspectiva de se abordar a conceituação e a categorização como atividades psicofísicas traz enormes implicações para o estudo dos processos de incorporação e para a compreensão da formação da corporeidade, pois revela que o corpo e a mente são integrados e interagem como se fossem os dois lados de uma

---

<sup>79</sup> Lakoff e Johnson, op. cit., p.17.

<sup>80</sup> Idem., p. 19.

<sup>81</sup> Bunge, op. cit., p. 41.

mesma moeda. Essa é uma realidade negligenciada e distorcida por uma visão dicotômica, alimentada desde há muito tempo pela filosofia e ciência ocidentais.

No âmbito dessa pesquisa o termo conceito é entendido e aplicado como significando construções mentais, onde a existência é convencional e deliberada, cuja utilização é prioritariamente restrita ao contexto específico para o qual foi elaborado. Seu uso eventual em outros contextos não implica necessariamente numa inadequação. Como construção mental o conceito deve ser processado pelas estruturas neurais do cérebro humano, dos quais muitas são primeiramente estruturas sensoriais e ou motoras.

A implicação dessa mudança de paradigma para a mudança de perspectiva e abordagem da corporeidade e da incorporação reside no fato de que o conceito não é mais visto como alheio e indiferente ao corpo, ele é produto de uma mente incorporada, portanto, um produto do corpo, assim a estrutura do conceito depende da estrutura corporal. Como afirmam Lakoff e Johnson “não se trata apenas de que os nossos corpos e cérebros determinem que nós categorizaremos; eles também determinam que tipo de categorias terá e também qual será a sua estrutura”.<sup>82</sup> Isso equivale a dizer que as características e propriedades dos corpos determinam as peculiaridades do sistema conceitual moldando-o assim como moldam as próprias possibilidades de conceitualização e de categorização.

Além da habilidade em categorizar e da estrutura neural que viabiliza a construção e a operação mental de conceitos existe ainda um outro dispositivo que participa ativamente do processo de cognição humano que são os protótipos. Protótipo, seguindo-se a perspectiva oferecida por Lakoff e Johnson “é uma estrutura neural que nos permite executar alguns tipos de tarefa inferencial ou imaginativa relativa a uma categoria”.<sup>83</sup> Esse tipo de raciocínio baseado em protótipos é amplamente empregado pelo raciocínio, pois fornece parâmetros de comparação que são fundamentais ao processo de cognição.

Dentro desta perspectiva pode-se considerar que a cognição – entendida no sentido mais amplo do seu uso – é resultado do processo de categorização iniciado pelos primeiros

---

<sup>82</sup> Lakoff & Johnson, op.cit., p. 18

<sup>83</sup> Idem, p. 19.

sistemas replicadores na sua busca por matéria prima para a produção de cópias, que implicava na sua relação de troca e de comunicação com o ambiente. Posteriormente a categorização foi desenvolvida pelos sistemas biológicos e se complexificando na exata medida de suas necessidades, até atingir o nível de complexidade com que se apresenta nos seres humanos. Ela teve, e ainda tem, como objetivo tornar a relação do indivíduo com outros indivíduos e ou como meio, uma relação cada vez mais propícia à sua estabilidade e, por conseguinte, à sua sobrevivência.

Mas, para que a categorização pudesse vir a se tornar um mecanismo de sobrevivência efetivamente eficaz, não foi suficiente que os sistemas desenvolvessem apenas a capacidade de categorizar e conceituar; foi necessário também criar e desenvolver a capacidade de registrar as experiências.

O que as pesquisas em ciências cognitivas revela é que não só a categorização, mas também grande parte da memória é incorporada<sup>84</sup>, ou seja, como processos cognitivos eles são propriedades do corpo e, portanto, estão relacionadas com as características estruturais e de arquitetura que constituem este corpo. A memória é basicamente a capacidade que um organismo tem de registrar no seu corpo as suas experiências relacionais com outros organismos e com o ambiente. Contudo, posteriormente, no curso do processo evolutivo, parte desta memória incorporada começou a ser progressivamente exteriorizada, sendo transferida para o ambiente através da cultura.

O surgimento da cultura inicia um novo estágio no processo evolutivo, na realidade, no processo co-evolutivo, já que ele implica num trânsito ininterrupto de informações entre organismo e ambiente os quais se afetam mutuamente. Com a transferência de parte de suas memórias para o ambiente os indivíduos passam a ter um fundo comum que pode – via de regra – ser compartilhado por todos igualmente. Isso significa dizer que a relação pontual que havia entre indivíduo e ambiente acabou se transformando em uma relação mediada por este fundo comum o que muitas vezes provoca a filtragem, e em outras a potencialização das informações.

---

<sup>84</sup> Para maiores esclarecimentos ver item 2.4 deste capítulo.

Ao exteriorizar suas experiências, transferindo considerável parte delas para o ambiente, o ser humano buscou ampliar sua memória e seu campo de ação. Isto trouxe importantes conseqüências para a questão da corporeidade. Uma delas diz respeito ao redimensionamento do conceito de memória que um indivíduo tinha e que era resultado de suas próprias experiências – muitas vezes únicas, exclusivas – e que agora passam a incluir também aquelas experiências constantes no fundo comum da memória coletiva, criadas pelo ambiente cultural. A outra conseqüência diz respeito à ampliação do campo de ação devido a maior riqueza de informações qualificadas que são trazidas com o resultado das experiências corporais de outros indivíduos. Isto implica dizer que a corporeidade deixa de ser configurada única e exclusivamente a partir das experiências pessoais de cada indivíduo e regida por leis naturais gerais como até então. Ela passa a ser também resultado das relações culturais que os próprios indivíduos ajudam a criar, mas da qual ninguém tem o domínio.

Embora as características de constituição desta estrutura estejam mais bem delineadas nos próximos itens, relacionados aos pólos Biológico e Cultural, é importante destacar que o surgimento destes mecanismos de categorização e registro de experiência aumentou as chances de adaptabilidade, por conseguinte, de sobrevivência dos seres que os desenvolveram porque possibilitou que num primeiro momento eles estabelecessem parâmetros de norteamento de sua interação com o ambiente. Isto é, moldassem o seu comportamento e, posteriormente, agissem de forma inteligente, ou seja, deixassem de agir de forma meramente reativa e passassem a fazer previsões e a realizar planejamento de ações visando a sua consecução.

O entendimento das implicações deste tipo de comportamento com o processo criativo das práticas cênicas contemporâneas focadas no corpo, dentre as quais o Teatro Físico, pode ser estabelecido a partir da adoção de certos princípios da LMA, relativos à transformação contínua entre dois pólos (constantes no capítulo 1). Estes princípios estabelecem que a existência de pólos é imprescindível a uma relação dinâmica e criadora. Neste contexto conceitos operativos como Mobilidade/Estabilidade, Interno/Externo, Esforço/Recuperação e Função/Expressão mostram que não são conceitos antípodas, mas que é a sua natureza bipolar o fator que estabelece a dinâmica entre seus opostos fundamental para suas existências.

Em face do exposto até agora, quanto às teorias apresentadas por Dawkins, Lyotard, Lakoff e Johnson é possível dizer que, embora não se possa falar da existência de uma estrutura psíquica plena nesta etapa do desenvolvimento evolutivo, um protomecanismo nesse sentido já havia sido criado para assegurar melhores condições de sobrevivência dos sistemas, que era a capacidade de efetuar categorização.

A categorização é assim a habilidade que os sistemas desenvolveram para perceber características e condições que lhes fossem propícias ou não. A capacidade de realizar discernimento (categorizar) e, a partir daí fazer escolhas, foi um mecanismo de extrema utilidade para garantir a estabilidade dos sistemas, aumentando a sua sobrevivência.

Entretanto, quando se analisa a questão da categorização é importante ter-se em mente que num dado momento as estruturas cognitivas dos sistemas começaram a ser capazes de efetuar novos tipos de processamento. Uma categorização dos próprios estados do organismo em relação à percepção do reconhecimento de certas estruturas do mundo e de aspectos qualitativos (dinâmicos e estáticos) da forma. Essa nova forma de categorização é o sentimento que acaba se tornando um qualificador das coisas percebidas e ou recordadas. Assim, o sentimento vai funcionar como um novo parâmetro de categorização, fato que vai ajudar a construir a experiência prévia tão necessária a sobrevivência. Por mais simples que fossem os sistemas, a partir do momento em que eles se configuraram como organismos, eles passaram necessariamente a apresentar a noção de corpo. Sendo o sentimento também a qualidade de percepção direta do corpo e das mudanças que ele experimenta pode-se deduzir que assim que esses sistemas se configuraram como organismos. Eles começaram a experimentar uma certa gama de sentimentos constituídos basicamente de sensações que, embora rudimentares, foram fundamentais para o desenvolvimento e elaboração dos sentimentos que os seres humanos se tornaram capazes de experimentar.



## 2.2 O Pólo Biológico

### 2.2.1 A Complexidade Orgânica

O processo de complexificação na construção das máquinas de sobrevivência molecular envolveu grandes quantidades de pequenas mutações. As causas dessas mutações poderiam ser várias, mas eram basicamente devidas a erros de replicagem. Algumas dessas mutações se mostraram muito eficazes e úteis no processo adaptativo dos sistemas frente às mudanças no contexto ambiental. Elas capacitaram os sistemas com mecanismos que pudessem favorecê-los na competição pelos recursos necessários à manutenção da estabilidade e garantir a sobrevivência.

Este acúmulo quantitativo de mutações levava a saltos qualitativos como aquele descrito na primeira lei da dialética ou lei da passagem da quantidade à qualidade, que diz que o processo de transformação das coisas se faz por saltos. Esta transformação acontece sempre que alterações mínimas de quantidade produzem um aumento de interconexões que, em determinado momento, provocam uma mudança qualitativa no sistema fazendo com que o ser passa a ser outro. O crescimento dessas interconexões aumenta a complexidade do sistema até um ponto em que a estrutura então existente não suporta a saturação de processamento de informações e o sistema é forçado a evoluir para uma nova estrutura capaz de lidar com o nível atual de complexidade ou desaparecer. Foi esse tipo de salto qualitativo o que aconteceu a alguns dos primeiros sistemas replicadores, transformando-os em novos tipos de sistema, maiores e mais complexos. Esses sistemas necessitaram e produziram para si máquinas melhores e mais eficientes à sua sobrevivência, essas máquinas são as células.

O longo processo de complexificação estrutural e funcional sofrido pelos sistemas replicadores produziu reflexos na arquitetura das máquinas por eles construídos para garantir a sua sobrevivência. Num determinado ponto desse processo alguns sistemas (macromoléculas complexas) produziram novas sínteses organizativas e, quando isso aconteceu, instaurou-se uma nova qualidade de atuação no sistema que, se alterou tanto do

ponto de vista estrutural quanto funcional o que fez com que o sistema passasse a não ser mais o mesmo.

Um conceito que auxilia a compreensão desse processo é aquele que utiliza a idéia da dobra como princípio explicativo e operativo, tanto na filosofia quanto na arte. Essa proposta foi apresentada por Gilles Deleuze em seu livro *A dobra Leibniz e o Barroco*. Luiz Alberto Oliveira<sup>85</sup> sintetiza o pensamento deleuziano ao resumir que a palavra dobra vem do latim *plica* que é “também a raiz de *plexo*. Implicar é dobrar ou conectar, explicar é desdobrar ou dissociar. Complexo ou complicado é o que está dobrado junto, o que está *redobrado*”.<sup>86</sup> Assim a dobra é responsável por aproximar, o que antes estava separado, longe, pondo-as em contato criando assim novas dimensões e novas relações de tempo e espaço. O efeito de uma dobra seria então o de “induzir a existência de uma outra superfície, não vista mas intuída, ‘por detrás’ da superfície aparente [dessa maneira] ao pôr em contato elementos que estavam separados, são criadas novas dimensões, novas possibilidades de expressão – ou ação”.<sup>87</sup>

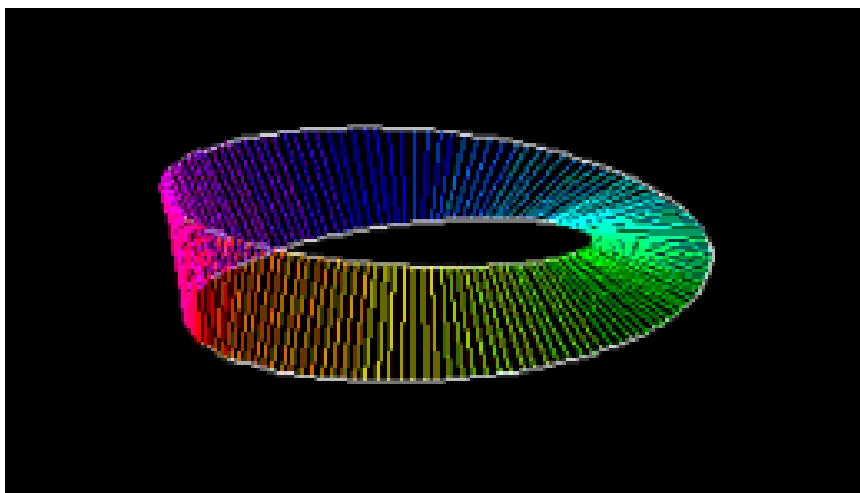
O potencial poético (criador) da dobra é bem conhecido do Sistema Laban, mais especificamente através da imagem-conceito da Banda de Moebius, uma dobra em forma de oito (8) que conecta o externo ao interno de forma contínua, numa cadeia relacional transformadora. No Teatro Físico essa relação de dobra pode ser identificada no trânsito estabelecido pela relação entre performer e espectador, ou na relação ainda mais ampla entre criador-performer-espectador.

---

<sup>85</sup> Oliveira, L. A. Biontes, Bióides e Borgues. In. *O Homem Máquina a ciência manipula o corpo*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

<sup>86</sup> Idem, p.150.

<sup>87</sup> Idem, p.151.



**FIGURA 6: ANEL OU BANDA DE MOEBIUS (ou *lemniscata*)**

No plano do pólo biológico o que se pode dizer é que este conceito da dobra auxilia o entendimento do processo de complexificação orgânica no qual a célula se estabeleceu como a primeira dobra<sup>88</sup> e, a partir daí, criou uma nova relação entre dentro e fora. Um fato que conferiu características estruturais e funcionais totalmente novas a essa forma de máquina de sobrevivência.

A célula, através de suas características extremamente específicas e novas de construção, permitiu o salto qualitativo de alguns sistemas no processo de evolução. Esses sistemas passaram a ser conhecidos como sistemas bióticos (vivos) ou biontes, ao passo que os outros sistemas, que permaneceram negociando com o ambiente nos velhos moldes, ficaram conhecidos como sistemas abióticos (sem vida).

A célula, através do processo de dobra, produziu a condição de individualização e a criação de um espaço exclusivo do indivíduo, um universo subjetivo a que Jakob von Uexküll denominou *Umwelt*. A dobra transformou o que até então era ‘fora’ em ‘dentro’. Ao se dobrar e criar um novo espaço, a célula englobou o que havia em seu entorno e integrou-o a si, aliás, construí-se dele e com ele. É esse fora que passou a ser dentro é o que cria o *Umwelt* e é essa característica de partilhar um acervo comum que permite manter um caráter de identidade

---

<sup>88</sup> O conceito de dobra aqui utilizado foi apresentado pela Professora Dra. Helena Katz em sua conferência intitulada: A Dança é o Pensamento do Corpo, dentro do ciclo de conferências *O Homem Máquina*, organizado por Aduino Novaes e apresentado no Sesc da Esquina, Curitiba, Paraná, em outubro de 2001.

entre célula e ambiente<sup>89</sup>. Ambos partilham o mesmo acervo comum, só que a partir desse momento em configurações diferentes.

Esta característica de possuir dentro o que estava fora foi um dos fatores que permitiu à célula desenvolver a capacidade de manter sua comunicação com o ambiente. O outro fator igualmente importante para este trânsito de informação entre o dentro e o fora foi o desenvolvimento de uma forma específica de estrutura de individualização, que funcionasse como uma interface comum entre a célula e ambiente, essa estrutura é a membrana celular.

Até então os sistemas se dividiam em fechados e abertos. Os sistemas fechados não mantinham comunicação com o ambiente, portanto não realizavam troca energética com ele, em função disso sofriam de entropia. Ao final de um certo tempo de autoconsumo energético acabavam se extinguindo; os sistemas abertos, numa clara atitude neguentrópica, mantinham esta comunicação e a troca energética com o ambiente, mas o custo disso era que esses sistemas se tornavam facilmente devassáveis e, portanto, muito mais expostos a riscos. A membrana se torna assim a solução encontrada por alguns dos sistemas replicadores para continuar mantendo a relação de troca entre indivíduo e ambiente sem ter que correr muitos dos riscos implicados nessa relação. A membrana cria um terceiro tipo de sistema, o sistema semi-aberto ou seletivo, capaz de categorizar e deliberar o que pode ou não participar deste trânsito entre interno/externo.

Quando a membrana circunscreve o sistema, individualizando-o e distinguindo-o do ambiente, ela cria uma nova máquina de sobrevivência, que será diferente de todas aquelas até então criadas, ela cria um corpo, o corpo celular. Ao mesmo tempo em que cria o corpo a membrana também configura o seu *Umwelt*, uma nova dimensão surgida em consequência da primeira dobra que criou a célula. Essa dimensão subjetiva caracterizou-se por apresentar como dentro o que antes estava fora, essa característica implicou no aparecimento de uma nova qualidade de experiência individualizada que permite estabelecer a diferença entre o que é o organismo e o que não é.

---

<sup>89</sup> Esse processo de criação do *Umwelt* e da célula é desenvolvido no ensaio de Helena Katz: A Dança, Pensamento do Corpo. In.: *O Homem Máquina a ciência manipula o corpo*. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras. 2003. pp.261-274.

A célula constitui-se assim como o primeiro corpo. Uma nova máquina de sobrevivência que apresentou características totalmente originais no oferecimento de soluções a adaptabilidade do sistema, pois ao se individualizar e constituir-se como corpo ela deixou de ser um mero suporte das ações e ou meio de defesa dos sistemas, um invólucro, como apresentado na perspectiva oferecida por Dawkins, ela passou a ser o próprio sistema. Um sistema orgânico auto-organizado, com processos internos próprios, e em co-relação com os processos do ambiente que co-evoluem afetando-se mutuamente.

As células, como novos sistemas replicadores, embora sejam maiores e mais organizadas que suas antecessoras, as moléculas, são decorrência destas. A bioquímica tem revelado, especialmente depois da descoberta das nucleoproteínas (DNA) que o comportamento tanto dos corpos químicos (moléculas) quanto dos corpos vivos (células) é semelhante, devido ao fato de que as características comuns ao segundo tipo já são pré-existentes no primeiro.

A formação das células como decorrência de moléculas orgânicas (moléculas que apresentam necessariamente a existência de carbono e hidrogênio numa ligação simples na sua conformação) foi, segundo Lyotard, a possibilidade de abertura do sistema. O sistema molecular era do tipo fechado, não consumia energia externa, por este motivo era fadado à entropia, ameaçando a estabilidade. A célula, por sua vez, caracteriza-se por ser um sistema semi-aberto que precisa consumir energia externa de forma regular, mas que o faz de forma seletiva. Essa necessidade de buscar energia fora de seu próprio sistema oferece riscos, que são os riscos da disputa pelas fontes energéticas externas, entretanto, se por um lado há riscos nessa busca e disputa por energia externa por outro lado ela aumenta as expectativas de sobrevivência do sistema.

Este processo de transformação corporal provocou o aparecimento e o desenvolvimento de órgãos cuja função específica é executar determinados processos essenciais à sobrevivência dos sistemas. Dentre estes órgãos está o cérebro, órgão responsável pelo processamento dos processos cognitivos (raciocínio, imaginação, memória) e das informações experienciadas pelo indivíduo na sua relação com outros indivíduos e com o

ambiente sua arquitetura e funções têm necessariamente que ser capaz de lidar com a complexidade dos dados relativos a essas relações.

Mesmo os organismos mais simples e desprovidos de cérebro apresentam respostas espontâneas e ações reativas como respostas a estímulos externos. Ambas as ações são formas elementares de processamento de informação conhecidas como manifestação de comportamento. Com o aumento da complexidade nas relações do organismo surge a necessidade de um processamento intermediário no fluxo de informações trocadas entre o organismo e o ambiente. Embora este processo possa apresentar um elevado grau de sistematização, ainda assim ele pode não vir a constituir um processo mental.

A mente é um processo de intermediação do fluxo de comunicação entre organismo e ambiente que possui a capacidade de exibir imagens (representações neurais) internas e de ordenar estas imagens num outro processo chamado pensamento, que vem a ser a manipulação dessas imagens. A vantagem do pensamento para um organismo é o de realizar previsão de ações e o de elaborar o planejamento necessário para a sua consecução.

O cérebro é o principal órgão do sistema nervoso e responsável pelos processos mentais dentre os quais a formação de representações neurais transformadas em imagens manipuladas pelo pensamento. Ele também é responsável pelo registro e processamento das informações sobre todo o corpo – inclusive sobre si próprio e sobre o ambiente que o circunda. Ele busca equacionar problemas e procurar soluções adaptativas que garantam a melhores condições de sobrevivência do organismo.

A mente, através do pensamento, é capaz de realizar, abstratamente, operações tais como ponderações, medições, cálculo de impacto e julgamento. Estas operações permitem uma tomada de decisão calcada no que, aparentemente, seja apresentado como a melhor relação entre esforço e resultado para a ação pretendida.

### 2.2.2 A Memória

A mente funciona através de imagens que são representações neurais. As imagens, conforme explica António Damásio, podem ser de dois tipos: imagens perceptivas – aquelas formadas a partir dos sentidos; e imagens evocadas – evocadas a partir do passado ou evocadas a partir do futuro. Nenhum destes dois tipos de imagem é armazenado de forma fac-similar na memória. A memória não é um arquivo ou uma biblioteca microscópica.

No caso das imagens evocadas, Damásio afirma que elas não são reproduções exatas de objetos, cenas ou quaisquer outras formas de estímulo sensorial, mas interpretações, reconstruções das representações neurais (imagens) que já foram experienciadas. Essas imagens se modificam conforme a idade e a experiência do sujeito (organismo) que as evoca e que, portanto, acompanha o próprio processo evolutivo do sujeito. Damásio suspeita que

as imagens mentais explícitas que evocamos surgem da ativação sincrônica e transitória de padrões de disparo neural que, em larga medida, ocorrem nos mesmos córtices sensoriais iniciais onde os padrões de disparo correspondentes às representações perceptivas ocorreram outrora.<sup>90</sup>

O que este mecanismo descrito por Damásio parece descrever é que o que se registra não são as imagens propriamente ditas, mas sim suas representações dispositivas, esboço de imagens ativadas através de padrões de disparo destas representações que reconstroem momentaneamente a representação no córtice inicial. Ou seja, a imagem é reconstruída no córtice inicial de origem. Assim, a memória em vez de estar centralizada num único ponto do cérebro, encontra-se distribuída como um potencial de imagens ao longo dos sistemas corticais iniciais.

Para que se possa entender melhor o funcionamento deste mecanismo e a sua relação com a criação da corporeidade faz-se necessário aprofundar determinados conceitos aplicados por Damásio, um dos quais é a ‘potencialidade de disparo’, e o outro, a ‘representação dispositiva’.

---

<sup>90</sup> Damásio, A. op. cit., p. 128.

A potencialidade de disparo é a condição de ativação neural que permite ao neurônio produzir seu próprio potencial de ação que conduzirá a liberação do neurotransmissor, e assim sucessivamente. Esta potencialidade de disparo latente ganha vida quando os neurônios se acionam com um determinado padrão, a um determinado ritmo, num determinado intervalo de tempo e em direção a um alvo em particular.

As representações dispositivas têm este nome em função delas darem ordens a outros padrões neurais, tornando possível que a atividade neural ocorra em outros lugares, em circuitos que fazem parte do mesmo sistema e com os quais haja uma forte interconexão neural. Elas constituem o nosso depósito integral de saber que inclui tanto o saber inato quanto o empírico.

O conhecimento inato tem as suas representações dispositivas localizadas em regiões específicas do cérebro (hipotálamo, tronco cerebral e sistema límbico) sendo responsáveis pela regulação biológica vital. Embora controle muitos processos, este tipo de representação não se transforma em imagens na mente. O conhecimento empírico (adquirido), por sua vez, encontra-se nas regiões de alto nível, cujo surgimento e desenvolvimento deu-se num período posterior do processo evolutivo.

As representações dispositivas relacionadas a este tipo de conhecimento podem ser de dois tipos, uma delas estaria responsável pelo registro de imagens evocáveis; a outra, pelo registro de regras e estratégias de manipulação dessas imagens. A aquisição de novos conhecimentos é conseguida pela modificação contínua dessas representações dispositivas (re-configurações) que, quando ativadas, podem produzir vários resultados. Este mecanismo pode ativar remotamente outros mecanismos (em regiões cerebrais diferentes) com os quais se mantenha uma relação de design. Mas o mais curioso neste processo de representação dispositiva diz respeito à capacidade de construção de um padrão transitório (uma espécie de mapa).



### 2.2.3 Pensamento e Linguagem

O pensamento é feito de imagens. O conhecimento dos fatos necessários ao raciocínio e à tomada de decisões chega à mente sob a forma de imagens criadas a partir de diversas modalidades de impressões sensoriais que, contudo, pertencem a dois tipos distintos: perceptivas e evocadas.

Como construções cerebrais as imagens são realizadas não só pelos seres humanos, mas por outros animais também. Estas imagens são produzidas pelos organismos segundo a maneira pela qual eles estão construídos, portanto, diferindo em função das características de design somatossensorial. Exemplos tais como a audição canina ou a visão caleidoscópica das moscas mostram como a diferença de design influi na forma como um dado estímulo é percebido pelos mesmos órgãos dos sentidos em diferentes espécies animais. Isso explica a diferença pela qual a própria estrutura do mundo e dos seres que o habitam são apreendidas, percebidas e conhecidas. Explica também a importância desempenhada pelo design somatossensorial na formação da corporeidade humana.

Os sentidos são responsáveis por perceber impressões e alterações do ambiente, mas a característica de design do órgão responsável pela percepção do estímulo impõe restrições a esta percepção. Estas características de design decorrem do processo adaptativo dos organismos e visa otimizar a co-relação indivíduo-ambiente.

Os sentidos são mídia que transportam as informações do ambiente para o indivíduo permitindo-o organizar seu comportamento e suas ações, presentes e futuras em relação a sua realidade. Como mídia, os sentidos possuem um campo de ação específico, pois todo médium apresenta características e condições específicas para exercer sua função de mediação, não mais nem menos. Essa limitação no ato de mediação é imposta pela própria natureza do médium em função do design do seu órgão que, por sua vez segue o propósito adaptativo acima mencionado.

Essa diferença entre designs implica numa diferença de desempenho sensorial – é sabido que o ser humano é incapaz de ouvir certas frequências sonoras facilmente percebidas

por outros animais, por exemplo: cães e morcegos; ou, de ver claramente abaixo de uma determinada quantidade de luz, como fazem as corujas e outros predadores noturnos. Essa limitação de desempenho faz com que os cérebros recebam dados igualmente limitados e específicos sobre a gama possível dos estímulos. Mas, longe de ser um defeito, isso é apenas uma característica decorrente do processo adaptativo vivido pelo organismo que a desenvolveu de acordo com suas necessidades de sobrevivência.

Isso explica a diferença no arco percepção-reação apresentada por indivíduos de diferentes espécies frente a um mesmo estímulo. As reações são diferentes, pois, de acordo com o design do organismo, a natureza da informação que o cérebro desses organismos terá que organizar e processar, frente ao mesmo estímulo, será diferente. Há, contudo, uma diferença de resposta entre indivíduos de uma mesma espécie, mas esta diferença é devida a outros fatores. Um desses fatores é relativo a experiência prévia que criou imagens que ficaram armazenadas na memória e podem ser ativadas em pró do indivíduo, a qualquer instante, em face ao reconhecimento de uma configuração familiar entre os eventos. O outro fator pode ser devido a deficiências no aparato sensorial e ou cognitivo do indivíduo. Essas deficiências tanto podem ter sido produzidas por deformações congênicas quanto por traumas e ou doenças. Em ambos os casos as justificativas são corporais e, portanto, têm haver com a condição de incorporação, isto é, a maneira como se dá forma tangível aos processos cognitivos e mentais.<sup>91</sup>

A diferença nos arcos percepção-reação entre seres com designs somatosensoriais diferentes parece indicar a impossibilidade de comunicação interespecies. Isso aconteceria devido à diferença na construção de pensamentos que os indivíduos produziram em consequência das suas respectivas capacidades perceptivas que estão relacionadas à diferença de design de seus corpos. Em função dessa diferença estrutural, haveria uma diferença funcional que reduziria a possibilidade de desenvolvimento de uma linguagem comum.

Contudo, não parece ser esse exatamente o caso. Pesquisas em diferentes campos da ciência como: Etologia e Psicologia têm investigado que a comunicação interespecies é algo

---

<sup>91</sup> A diferença entre cognitivo e mental aqui é feita em relação ao conceito de mente já exposto anteriormente e que se constitui no processamento de pensamento, uma habilidade característica dos mamíferos superiores, especialmente dos seres humanos.

possível, apesar da diferença de linguagens, mesmo embora não se tenha determinado exatamente em que bases ela aconteceria. Hipoteticamente o que se propõe aqui é que, apesar das muitas e notórias diferenças existentes entre as diversas espécies animais, existem níveis de organização corporal muito próximos e, dependendo dos casos, muito semelhantes aos dos seres humanos, que são devidos a uma herança comum. A filogênese é um argumento a favor dessa hipótese e a ontogênese uma efetiva possibilidade de sua verificação. O estudo dessas formas de manifestação de hereditariedade é um dos pontos abordados na categoria Corpo da LMA, mais especificamente pelo tópico número quatro dos Princípios de Movimento Bartenieff: Organizações Corporais e os Padrões Neurológicos Básicos ou PNB (constante no tópico 3.3.1, do capítulo 1 desta Tese).

Essa perspectiva de linguagem comum só é possível caso se ponha de lado a idéia que reduz a linguagem unicamente à sua forma de expressão falada (linguagem oral ou glótica), desconsiderando que ela também pode ser todo e qualquer conjunto de sinais escritos (linguagem gráfica), gesticulados (linguagem dançante ou mímica), ou de imagens (pintura, foto e cinema). Que este conjunto de sinais é o médium de que se serve o ser humano – entre outras espécies animais - para exprimir suas idéias, sensações e sentimentos.

Se por um lado parece não haver dúvida quanto à importância da linguagem na configuração dos processos que compõem a mente, por outro lado parece ser um grave erro considerar a linguagem falada o fator determinante de um modelo de funcionamento cerebral que possa ser determinado como mente. Embora se reconheça a importância da linguagem falada como fator estruturante da experiência humana, bem como um dos principais médiums de comunicação e expressão desta experiência, considera-se importante não perder de vista a idéia de que a linguagem falada deve ser considerada um mecanismo de extensão como vários outros, desenvolvidos pelos organismos como solução adaptativa durante o processo co-evolutivo.

Esta medida não visa minimizar, mas apenas relativizar a importância da linguagem falada dentro do panorama relacionado ao processo co-evolutivo dos sistemas (organismo e ambiente), pois a linguagem como já é sabido é a expressão e comunicação de processos cognitivos e mentais. As imagens perceptivas que abastecem estes processos são extraídas do

mundo por intermédio de trilhas sensoriais constituídas pelos órgãos dos sentidos. Estas trilhas são particularizadas pelo desenho somatossensorial dos organismos e o seu funcionamento dependente das características desse desenho. É este aspecto de poder processar determinadas faixas de informações e outras não o que constitui o conceito de corpo mídia.

#### 2.2.4 Corpo Mídia, Corpo Máquina e Mecanismo de Extensão

A aplicação anterior, de determinados termos e conceitos, encerra significados muito específicos que precisam ser mais bem compreendidos dentro do contexto em que foram e serão usados. Estes conceitos são: corpo, corpo mídia, corpo máquina e sistema de extensão.

Antes de conceituar corpo mídia, corpo máquina e mecanismo de extensão parece imprescindível que se procure explicar o que se pensa a respeito do conceito de corpo. Portanto, o propósito é apresentar de forma bastante resumida a origem do termo e a evolução histórica de seu conceito, bem como as transformações semânticas que ele sofreu até os nossos dias, possibilitando assim a relação que este termo mantém com os outros em cada conceito.

A palavra corpo, de acordo com Johnson (1990) e Katz (2001), tem originalmente significados diferentes em inglês e em latim. A palavra inglesa para corpo é *Body* que por sua vez é derivada da palavra anglo-saxã *Bodig* e das alemãs *Botah* (antes do século XII) e *Bottich* (atual). Elas significam barril, tonel para fermentação de bebida ou tanque; sendo assim pode-se dizer que:

Através de seus doze séculos de história, a palavra tem tido como principal significado ‘o organismo material como um todo visto enquanto entidade orgânica (...) o ser material do homem como sinal e parte palpável de sua individualidade, tomada por inteiro (...) a pessoa’.<sup>92</sup>

Portanto, a palavra corpo, em inglês, está relacionada com o ser humano vivo (de ambos os sexos), bem como ao recipiente utilizado pelos alquimistas para realizar as

---

<sup>92</sup> Johnson, D. *Corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. pp. 19,20.

transmutações dos elementos, processo concebido em analogia ao processo de transformação orgânica dos alimentos em energia física (metabolismo), produzindo produtos e valores, físicos e abstratos, objetos e idéias.

É a partir desta perspectiva que considera *body* não só como organismo material vivo do ser humano, mas como uma individualidade, tomada por inteiro, isto é, como pessoa, que na língua inglesa se construiu as palavras *nobody* e *somebody*. *Nobody* (*no* = nenhum; *body* = corpo, pessoa), diz respeito a não existência do corpo, sua negativa. Não existindo o corpo não existe a pessoa que é o próprio corpo, por isso *nobody* significa ninguém. O caso de *somebody* (*some* = algum; *body* = corpo, pessoa) segue a mesma linha de raciocínio que estabelece que, para que exista alguém é necessário que algum corpo se faça presente. O que estabelece a necessidade de existência do corpo como condição da própria existência do ser. Contudo, a língua inglesa estranhamente não produziu o antônimo de *nobody* (*yesbody*)<sup>93</sup> como afirmação enfática de existência do corpo como individualidade, como pessoa, acentuando sua presença física, material, corporal.

Esta questão semântica, que comporta profundas implicações filosóficas e práticas, se apresenta de maneira muito diferente nas línguas de origem latina, onde a palavra para corpo é *corpus* cujo plural é *corpora* (proveniente do sânscrito *kṛp*). A palavra *corpus*, segundo Johnson, diz respeito ao

corpo do homem considerado como base da energia, virilidade, atividade sexual, necessidades fisiológicas e desejos; em suma, o alicerce dos elementos mais importantes no homem. Geralmente é utilizado em referência ao corpo morto.<sup>94</sup>

Desta forma o conceito de corpo está diretamente associado àquele de *res extensa* de Descartes, coisa material desprovida e, portanto, necessitada de alma para viver. Conseqüentemente, a idéia de corpo, neste contexto, está associada à idéia de matéria inerte que serve de veículo de expressão da alma ou da razão (*res cogitans* para Descartes), princípios estes imateriais.

---

<sup>93</sup> Foi a partir desta reflexão que o autor desta Tese criou em 1990, juntamente com outros integrantes do Balé Teatro Guaíra, o *Yesbody* Teatro Físico. Um grupo decidido a pesquisar e explorar a afirmação e a centralidade do corpo como médium de produção de uma nova forma de dramaturgia teatral.

<sup>94</sup> Johnson, op.cit., pp. 20,21.

Um conceito de corporeidade assim concebido traz implicações ideológicas drásticas em todos os segmentos da vida, pois condiciona as possibilidades de incorporação a níveis muito restritos. Isto empobrece as condições de expressão e comunicação natural potencialmente à disposição do corpo. É importante, portanto que se tenha claro as duas perspectivas oferecidas por este breve panorama: primeiro, a de um corpo como local de transformação de elementos, de processamento de matérias e produção de energia, vida e conhecimento (*body*); e segundo, a de um corpo como veículo, instrumento, invólucro material da vida, mas não a própria vida (*corpus*). Isto é importante porque não só em português, mas também em todos os outros idiomas de origem latina, corpo é a única palavra disponível que encerra estes dois significados acima discutidos.

A idéia de corpo como mídia está plenamente identificada com a idéia de corpo como *body*, ou seja, um local de transformação de matérias, em constante fermentação e produção de vida. A palavra mídia é o plural da palavra médium que, em Latim significa meio. Contudo, é necessário se ter cuidado com o emprego da palavra ‘meio’ devido ao sentido comum que ela opera, que é o de dar passagem ou servir de comunicação, um mero intermediário sem nenhuma participação ativa ou efetiva no processo. Esta visão de meio inclusive é imprecisa, pois todo meio físico tem características específicas de operação, e limitações também. Uma dessas características é a condutibilidade que é a capacidade que certos corpos têm de serem condutores (transmissores, comunicadores), como os neurônios que são condutores de corrente elétrica; outra é a impedância, uma oposição aparente, uma resistência imposta por num circuito ao fluxo de uma corrente; e outra ainda é a saturação, que é o estado que incapacita a absorção de qualquer coisa mais.

A mídia, qualquer que seja, sempre impõe condições específicas de natureza física aos processos a que mediam. Portanto, o processamento das informações que ele transporta - entre os organismos e os ambientes - está sujeito às limitações intrínsecas impostas pela sua natureza. O que significa dizer que cada corpo só é capaz de processar e armazenar no seu sistema uma parte das informações disponíveis no ambiente. Este fato se dá em função das características de construção de cada corpo surgidas durante o processo de encontro de soluções adaptativas ocorridas durante o processo de co-evolução.

Entender um corpo como mídia é entendê-lo como um espaço de ocorrências que está sendo constantemente re-configurado a partir das informações captadas do ambiente e processadas em forma de práticas físicas e conhecimentos que são corporificados (incorporados, encarnados). A este respeito Katz (2001) diz que

As práticas físicas e os conhecimentos se estabelecem como corporificações desse corpo, isso significa o resultado de uma operação. Há de estar acontecendo alguma coisa entre o corpo e o meio, para que esse corpo incorpore informações e transforme informações em material. Essa corporificação, esse ato de recolher informações do meio e processá-las é como se nós estivéssemos a cada vez construindo fenótipos, dando fenotipia aos processos comunicacionais.<sup>95</sup>

A adoção desta perspectiva de corpo mídia é de fundamental importância para o entendimento do Teatro Físico como uma poética de incorporação do verbo, pois ela possibilita o entendimento do processo de transformação dos dados e dos apreendidos (impressões e instruções) em informação, revelando a importância desempenhada pelos *qualia* neste processo de incorporação das informações.

A utilização do conceito 'corpo máquina', em princípio, tende a remeter ao caráter meramente funcional e coisificado do conceito de *corpus* (objeto sem vida, capaz de desempenhar função, mas não apresentar expressão) o que acaba dando margem à manutenção de um paradigma equivocado de compreensão do corpo humano. Mas, apesar dessas implicações, considera-se importante à manutenção do termo corpo máquina - desde que devidamente circunscrito e contextualizado - para marcar e compreender etapas diferentes de desenvolvimento deste corpo no processo co-evolutivo que co-existiria com o outro modelo, mais atual, muito diferente desse, que tem sido construído pelos estudos transdisciplinares do corpo. Aliás, diz-se 'do corpo' e não 'sobre o corpo' em função da centralidade ocupada pelo corpo nestes estudos. Isso propicia uma perspectiva muito distinta para a produção de conhecimento, que é a perspectiva de um corpo que se observa de dentro e não a de algo que se observa de fora.

As palavras máquina e mecânica vêm do grego e significam estratagem engenhoso para resolver uma dificuldade corporal. Neste sentido, corpo máquina faz referência a

---

<sup>95</sup> Katz, H. Transcrição da conferência: A Dança é o Pensamento do Corpo. In: Ciclo de Conferências *O Homem Máquina*. (Org.) Aduino Novaes. Sesc da Esquina, Curitiba – Paraná. 2001.

procedimentos de configuração física (engenharia) que os sistemas tiveram que desenvolver na busca por soluções adaptativas que pudessem atender às exigências impostas pelo aumento na complexidade das condições básicas de sobrevivência: longevidade, fecundidade, fidelidade de cópia.

Nessa busca por condições comuns de sobrevivência, determinados sistemas tenderam a associar-se a outros, numa relação de cooperação coordenada, similar às redes de conexão encontráveis hoje em diferentes áreas, como: sociedade, informática, economia, empresas, moléculas, ecossistemas e muitas outras. Aliás, a vida é fruto de uma complexa interação de sistemas.

Inicialmente o comportamento dos sistemas se dava em bases reativas, pois estes ainda não tinham chegado ao grau de complexidade que produziu o aparecimento da mente. Mesmo depois do aparecimento da mente e, apesar do grau de elaboração mental atingido pela consciência humana, ainda hoje determinados sistemas que compõem o vasto complexo corporal humano continuam a se comportar segundo as mesmas formas de programação básica de caráter reativo.

Os atuais avanços nas diversas áreas da pesquisa científica têm engendrado o surgimento de tecnologias que estão provocando o redimensionamento do conceito de corpo máquina. O objetivo de uma grande parte destas pesquisas é proporcionar o desenvolvimento de seres intencionalmente mutantes, ciborgues ou *cyborgs* (abreviatura da expressão *cybernetic organisms* - organismos cibernéticos). A busca deste objetivo está sendo empreendida através da manipulação genética, da nanotecnologia, das próteses, e de vários outros recursos tecnológicos que buscam expandir as qualidades humanas e ao mesmo tempo corrigir possíveis defeitos ou falhas geneticamente herdadas. Estas manipulações reconfiguram e re-dimensionam a natureza humana trazendo implicações tanto éticas quanto estéticas, com reflexos explícitos no ambiente. Contudo, um olhar crítico revela que toda vez que novos sistemas de extensão foram criados, uma nova rede de conexões surgiu e toda e qualquer relação que o antigo modelo tivesse consigo mesmo ou com o ambiente era necessariamente revista.



Carol-Lynne Moore e Kaoru Yamamoto (1996) cunharam a expressão conceito ‘sistema de extensão’ para definir os diferentes meios, produzidos pelo trabalho mental dos indivíduos, através dos quais a evolução humana agora continua. Exemplos destes meios são: a ciência, a linguagem, a tecnologia, a arte, a religião e a tradição social, que são todos exemplos do mundo simbólico das experiências compartilhadas. Contudo, a origem da idéia que norteia o conceito está no corpo e no seu movimento como manifestação física de uma ação, pois como as próprias autoras justificam “em razão da primeira tentativa da espécie humana de estender suas capacidades tenha se baseado no uso do corpo propriamente dito, é muito provável que o movimento tenha sido o sistema de extensão original”.<sup>96</sup>

Assim, de acordo com Moore e Yamamoto toda e qualquer tentativa de ampliação da capacidade de ação de um corpo, seja por meios físicos tão distintos quanto gesto, ferramenta ou prótese (para citar apenas alguns); ou por meios simbólicos como a linguagem ou a arte, se constituiriam em sistemas de extensão. Entretanto, o que se propõe aqui é alteração do termo sistema pelo termo mecanismo por dois motivos.

O primeiro é devido ao significados específicos que cada um desses termos ocupa na elaboração desta Tese. O segundo motivo, é o próprio caráter de fisicalidade que o conceito comporta, ainda mais por que existe o reconhecimento por parte das autoras de que, a origem do conceito de sistema de extensão reside nas ações corporais na tentativa de estender suas capacidades, o que reforça o aspecto de fisicalidade. Além do que, até onde se pode verificar, essa alteração se dá sem prejuízo do sentido original e contribui para a manutenção da coerência teórico-conceitual que fundamenta essa pesquisa.

Depois de se efetuar a troca de termos e de se definir o que se entende por mecanismos de extensão é possível se estabelecer que a origem dos mecanismos de extensão reside nas ações corporais. Isto possibilita ainda propor que o primeiro desses mecanismos, senão o primeiro deles, tenha sido o ‘gesto técnico’, fator de fundamental importância para o desenvolvimento desta pesquisa.

---

<sup>96</sup> Moore, C-L e Yamamoto, K. *Beyond Words – Movement Observation Analysis*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers. 1996, p. 105.

### 2.2.5 A Gênese do Gesto Técnico

A gênese do gesto técnico foi verificada na instância mais remota de organização até aqui estudada, o nível molecular. No nível celular verificou-se que o ato de consumo energético realizado pelas células apresenta características idênticas (do ponto de vista causal e funcional) àquelas que já se encontravam esboçadas no sistema anterior. Na disputa pelos elementos constituintes necessários à produção de suas cópias, alguns sistemas moleculares desenvolveram dispositivos de apreensão ativa destes elementos.

Algumas variedades talvez até tenham ‘descoberto’ como quebrar quimicamente as moléculas de linhagens rivais e utilizar os constituintes assim liberados para fazer suas próprias cópias. Estes protocarnívoros simultaneamente obtinham alimento e removiam rivais competitivos.<sup>97</sup>

Para capturar seus alimentos as células projetam parte de sua estrutura citoplasmática em forma de membros (pseudópodes, que em grego quer dizer falsos pés) fazendo um movimento de captura alimentar denominado de fagocitose, no caso dos alimentos sólidos; e de pinocitose, no caso dos alimentos líquidos. Este movimento é um ato funcionalmente igual ao anterior, pois têm o mesmo propósito – manter a estabilidade do sistema para aumentar o tempo de existência (sobrevivência) - diferindo simplesmente quanto ao grau de complexidade estrutural relativo aos sistemas aos quais estão relacionados. Vemos esboçado aqui o surgimento do gesto técnico.

Gourhan, aliás, utiliza o termo gesto técnico para explicar um tipo de movimento intencional associado a um utensílio, amovível ou não, que torna o movimento eficaz dentro de um determinado ciclo operatório, normalmente associado à busca, apreensão e tratamento mecânico de alimentos.

os animais distinguem-se das plantas pelo fato de sua nutrição implicar a recolha de alimentos, escolhidos por massas de certo volume e que são tratados por processos mecânicos antes de intervirem os processos químicos de assimilação. Por outras palavras, a nutrição está neles ligada, de uma maneira consideravelmente mais sensível do que nos vegetais, à busca, isto é, à movimentação dos órgãos de captura e do dispositivo de detecção.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Dawkins. op. cit., p. 40

<sup>98</sup> Gourhan, A-L. *O Gesto e a Palavra*. Lisboa: Edições 70. 1985. vol. 1, p. 32.

Este gesto técnico é, na sua origem, partilhado por todo o corpo do organismo celular, e assim será durante os próximos estágios de desenvolvimento evolutivo, até que um novo salto qualitativo fez surgir o reino animal com suas características específicas e seu processo de evolução e diferenciação próprias, independentes das do reino vegetal e, mesmo embora algumas plantas apresentem movimento de preensão com finalidade alimentar, as características de movimento relacionadas à locomoção e ao gesto técnico de preensão são características predominantemente animais.

A transmissão e o desenvolvimento dessas características só se tornou possível porque os primeiros sistemas replicadores desenvolveram, desde seu início, a habilidade de criar formas de padronização e registro de suas experiências. Estas formas são de dois tipos distintos: naturais e culturais. A forma natural - que é aquela transmitida pela via genética - é a responsável por assegurar a transferência do acervo genético de uma geração à outra. Entretanto, este acervo pode ser acrescido de novas experiências, relativas às próprias vivências do organismo desde que esta seja a condição que assegure uma maior estabilidade e sobrevivência do sistema. São essas as ditas soluções adaptativas que promovem as chamadas mutações. Como diz Cubas:

A padronização faz parte da natureza. Todas as ordens naturais estruturam-se em padrões. Este processo dá-se de forma espiralada com cada novo nível de desenvolvimento contendo os anteriores. Cada novo padrão motor edifica-se sobre o anterior, modificando-o.<sup>99</sup>

Estes padrões, uma vez criados, continuaram a ser desenvolvidos e transmitidos tomando sempre como base um fundo comum. Assim, todas as conquistas da motricidade, com os seus respectivos padrões, adquiridos ao longo de uma determinada etapa de desenvolvimento de uma espécie particular são, salvo anomalias no processo de replicagem, transmissíveis para e incorporadas pela espécie particular seguinte (filogênese). Isto acontece através do processo de reprodução (fabricação de cópias) que, como se sabe, ele pode acontecer de duas formas: pela via assexuada - como a cissiparidade que garante uma maior fidelidade da cópia; e pela via sexuada - que oferece menor possibilidade de fidelidade,

---

<sup>99</sup> Cubas, G. P., *Os padrões de movimento no treinamento do ator*. (Dissertação de Mestrado) Salvador: PPGAC/UFBA. 2002, p. 18.

permitindo assim que as cópias difiram bastante de uma geração a outra, propiciando mutações.

Dessa forma, na reprodução sexuada, cada indivíduo de uma espécie singular (por exemplo: um bebê humano) recebe ao mesmo tempo tanto uma herança filogenética - relativa a todas as espécies particulares que antecederam a sua (mamíferos, aves, répteis, anfíbios e peixes) -, quanto uma herança ontogenética – relativa às características próprias à sua espécie singular, neste caso a espécie humana. Assim pode-se entender como um determinado gesto técnico, desenvolvido pelas primeiras células foi padronizado, transmitido, desenvolvido e retransmitido ininterruptamente desde então até chegar a todos os indivíduos hoje em dia.

Este processo de padronização corporal pode ser parcialmente alterado em relação a sua configuração original, de acordo com o ambiente no qual este organismo venha a se desenvolver. Esta reconfiguração acontece basicamente em função das características culturais existentes no ambiente e das informações a que ele expõe o organismo. Partindo-se desse princípio, técnicas podem ser criadas e desenvolvidas com a finalidade de reconfiguração das informações e de repadronização corporal. Esse é o caso de algumas técnicas surgidas a partir dos princípios da LMA conquistam este objetivo, como por exemplo, os BF (Fundamentos Bartenieff) de Irmgard Bartenieff, ou o BMC (Centramento Corpo-Mente) de Bonnie Bainbridge-Cohen.

Uma possibilidade de verificação desta herança estrutural acumulada pelo sistema orgânico humano pode ser vista na complexa configuração do atual sistema nervoso, com o cérebro e sua estrutura trina (reptiliana, límbica, e neocórtex). A este respeito Gourhan comenta que o cérebro atual do homem constitui sua última aquisição e que não há “nada de novo a nível do dispositivo ósteo-muscular que não se encontra já no macaco superior: toda a questão se centra na aparelhagem nervosa”.<sup>100</sup>

Outra possibilidade de vislumbre desta herança estrutural é através da verificação de reprodução dos padrões de movimento da progressão filogenética reproduzida na ontogênese

---

<sup>100</sup> Gourhan, op. cit., vol. 2, p. 37.

que pode ser dada através da apreciação do Padrões Neurológicos Básicos (PNB)<sup>101</sup> – que é um dos dez princípios básicos dos BF que estabelece que

o desenvolvimento do embrião humano (ontogenético), durante a gestação, pode ser associado à evolução das espécies (filogenético), partindo de um organismo unicelular para um peixe, um réptil, até organizações mais complexas, como os mamíferos. Da mesma forma, durante seus primeiros anos de vida, a criança move-se de forma gradualmente mais complexa, organizando os padrões motores e estabelecendo a estrutura de seu sistema neuromuscular.<sup>102</sup>

Desta forma, pode-se constatar que os seres humanos são hoje um produto do longo processo de evolução biológica e cultural acontecido no planeta. Mas, apesar de estarem inexoravelmente ligados a este passado, eles continuam a construir a cada dia uma parte significativa desse processo e a legar sua contribuição à história da espécie.

Assim, é possível constatar que as características que se encontravam esboçadas no primeiro sistema replicador molecular como afinidade, imitação, competição, fabricação e movimento foram de excepcional importância para o desencadeamento do processo evolutivo. Dentre elas a imitação e a competição parecem ter desempenhado papéis fundamentais na alavancagem deste processo. Curiosamente, imitação (*mimicry*) e competição (*agon*) que, juntamente com sorte (*alea*) e vertigem (*ilynx*) fazem parte de um quadro de classificação de princípios recorrentes que fundamentam a teoria do jogo proposta por Roger Caillois<sup>103</sup>.

Estes princípios têm sido igualmente utilizados, consciente ou inconscientemente, de maneira voluntária ou involuntária, como princípios de criação artística, notadamente na contemporaneidade, por vários artistas que desistiram de impor um método exógeno ao processo e ao produto de criação artística. Alguns exemplos que atestam a aplicação prática destes princípios são, por exemplo, o *Contact Improvisation* (processo de improvisação em dança desencadeado e mantido em função do contato físico dos *performers*) criado por Steve Paxton, e o método de criação coreográfica usado por Merce Cunningham, que é profundamente baseado nas experiências de aleatoriedade empregadas por John Cage - que costumava utilizar o *I Ching* (Livro das Mutações) no seu processo de composição e performance musical.

---

<sup>101</sup> Fernandes, C. *O Corpo em Movimento*, p. 42.

<sup>102</sup> Idem, p. 44.

<sup>103</sup> Caillois, R. *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard. 1967.

### 2.2.6 Neurônio Espelho, Empatia e Metacinese - sua função na comunicação interpessoal e seu papel no Teatro Físico.

É comum afirmar-se que os seres humanos são bons na leitura das expressões faciais e corporais. Essa habilidade, exercida na maior parte das vezes de forma inconsciente e involuntária, costuma ser explicada como uma espécie de dom natural ou como resultado de um treinamento técnico. Entretanto, essas explicações não são satisfatórias porque elas não respondem o porquê nem o como esta habilidade existe e é empregada.

Contudo, uma recente descoberta no campo das neurociências veio a esclarecer o mecanismo de funcionamento dessa intrigante habilidade humana que permite que os indivíduos consigam sentir a emoção alheia através da observação do comportamento.

Empatia é o nome dessa habilidade que cria a disposição para sentir a experiência alheia como se fosse a sua própria. No caso das experiências motoras - entre as quais se inclui o comportamento e as emoções - acredita-se hoje que essa disposição aconteça devido à existência de um mecanismo neural específico, recém descoberto, que permite a um indivíduo identificar e responder ao movimento corporal executado por outros corpos, como se esse movimento houvesse sido executado pelo seu próprio corpo. Esse mecanismo tem demonstrado ter um papel de fundamental importância no processo de comunicação humana. Em função dele, é possível entender, entre várias coisas, a função estética do movimento e, conseqüentemente, o porquê da sua utilização e exploração em diversas formas de práticas cênicas, notadamente aquelas que trabalham com dramaturgia corporal, como é o caso do Teatro Físico.

A descoberta em questão é relativa a um grupo de neurônios que foi localizado no ventre premotor do lóbulo frontal do cérebro, mais especificamente na área de Broca, que se acreditava serem neurônios exclusivamente motores. Contudo, como o acaso veio a demonstrar, esses neurônios tem uma função muito mais ampla do que aquela que se supunha.

O princípio de imitação - como exposto anteriormente - é pré-existente no nível molecular e pode ser considerado como sendo a base do conceito de mimese, tão caro à

estética de maneira geral em especial a estética aristotélica. Além de ser fator fundamental de qualquer processo de aprendizagem. Contudo, é no aspecto orgânico que se pode verificar o alcance da importância desse princípio. Isso se tornou possível com a descoberta da existência dos neurônios espelho (*mirror neurons*) que são considerados os responsáveis pelo reconhecimento da atividade motora alheia e pela habilidade da sua imitação.

A descoberta da função ‘espelho’ num grupo de neurônios motores foi feita por mero acaso. Ela aconteceu em 1995, quando um grupo de pesquisadores (Fadiga, Gallese, Fogassi, e Arbib) do Laboratório de Neurociência da Universidade de Parma, Itália - sob a coordenação do Prof. Giacomo Rizzolatti -, estava estudando neurônios (células cerebrais) no cérebro de macacos. O experimento que eles realizavam estudava o disparo (descarga elétrica que sempre acontece quando uma célula cerebral é acionada) de um neurônio que ocorria toda vez em que um macaco pegava um dos amendoins que se encontravam facilmente a sua disposição e alcance. Pelo fato desse neurônio ter sempre disparado em consequência de uma atividade motora ele ficou a ela vinculado, passando assim a ser identificado como neurônio motor.

O registro sonoro desse disparo neural podia ser ouvido nos equipamentos como um ruído definido - parecido com o de uma estática radiofônica. Toda vez que o macaco se movia, para pegar um dos vários amendoins dispostos a sua volta, acontecia o disparo. Contudo, um dia, o macaco estava sentado, imóvel, quando um dos pesquisadores entrou no laboratório e apanhou um dos amendoins e, para surpresa imediata do pesquisador, e posterior de todo o grupo, o som do disparo foi ouvido. O macaco não havia se mexido e, portanto, a conclusão foi que o que havia ativado o disparo tinha sido a ação do cientista, experimentada indiretamente pelo macaco como se fora a sua própria. Em função disso esse grupo de células ficou conhecida como: *monkey see, monkey do neurons* (neurônios macaco vê, macaco faz), mas a denominação que acabou sendo consagrada foi neurônio espelho, em função do cérebro parecer espelhar o que vê.

Essa experiência levou à seguinte conclusão: para esse neurônio não há distinção entre ver e fazer e mais surpreendente ainda, observar alguém fazendo alguma coisa é como fazer a própria coisa. Além disso, a continuidade dos estudos demonstrou que este fenômeno não é

uma particularidade de macacos, mas humana também. Ou seja, esse mecanismo de identificação é a possibilidade de explicação científica do fenômeno conhecido como empatia, que em Psicologia significa “a tendência para sentir o que sentiria outra pessoa caso se estivesse na situação experimentada por ela”.<sup>104</sup> Quando essa empatia acontece especificamente em relação a movimento ela é denominada de ‘metacinese’, que vem do grego *metakinesis* (*meta*: através de, por meio de, para além de e de *kinesis*: movimento).

O mecanismo de funcionamento da metacinese nunca tinha sido explicado anteriormente do ponto de vista neurofisiológico e, tanto quanto se saiba, verificada antes em nível celular. Por isso, embora não se queira praticar um reducionismo biologizante, o fato é que, a descoberta do neurônio espelho é, até o presente momento, o que melhor responde às muitas perguntas que habitam o cotidiano leigo e, ao mesmo tempo, pululam em diversas áreas de estudos acadêmicos, tais como: Psicologia, Estética, Estudos de Linguagem Corporal, Teatro, Dança, entre muitas.

A descoberta da existência e função do neurônio espelho é a resposta a essas perguntas feitas pelos seres humanos que sempre buscaram encontrar uma explicação que os possibilitassem entender os mecanismos que capacitam indivíduos a se conectar uns com os outros, no nível exclusivamente físico, corporal, e, assim, entender como é possível a realização de uma comunicação sem palavras, baseada apenas em movimentos, tais como gestos, expressões faciais, ações físicas, entre outros.

A resposta, aparentemente simples, seria a de que a função espelho desempenhada pelos neurônios motores é, em si, um mecanismo de aprendizagem por imitação. Esse mecanismo, desenvolvido ao longo do processo evolutivo das espécies, teve como função buscar meios adaptativos que garantissem a sobrevivência dos organismos. Nessa busca por meios adaptativos o cérebro, por razões ainda não conhecidas de todo, acabou atribuindo a um mesmo grupo de neurônios a função de identificar e reagir ao movimento próprio ou alheio como se fosse uma única coisa. Por isso é que possível a um indivíduo sentir as ações observadas na prática de outrem como se essas ações tivessem sido praticadas por ele próprio, isto é, como que se elas tivessem sido realizadas pelo seu próprio corpo. Mas, em

---

<sup>104</sup> Dicionário Michaelis UOL digital.



conseqüência disso, o problema no reconhecimento do próprio movimento é igualmente um problema no reconhecimento do movimento alheio, como algumas das experiências que estão sendo realizadas revelam.

Dentre as experiências realizadas, para testar a existência e funcionamento do neurônio espelho no cérebro humano. Duas dessas experiências são relatadas por V.S. Ramachandran, da Universidade da Califórnia, San Diego. A primeira experiência diz respeito a uma desordem mental conhecida por anosognosia (negação da paralisia do lado esquerdo do corpo) que acomete as vítimas que sofrem derrame no hemisfério direito do cérebro. Um fato bizarro da anosognosia é que, mesmo se mantendo lúcidos e inteligentes, os indivíduos portadores desta desordem não apenas negam sua própria paralisia, mas também são igualmente incapazes de reconhecer a paralisia em outros indivíduos, cuja inabilidade para mover-se é claramente visível. Negar a sua própria paralisia já é um fato ímpar, mas negar a paralisia de outro indivíduo parece revelar que “todas as vezes que se queira fazer um julgamento acerca do movimento de outro indivíduo deve-se recorrer a uma espécie de simulação de realidade virtual do movimento correspondente em seu próprio cérebro e sem os neurônios espelho isto não pode ser feito”.<sup>105</sup>

A segunda experiência que Ramachandran comenta diz respeito ao estudo de ondas cerebrais em humanos. Os resultados dessas experiências, segundo Ramachandran, são a prova de que a descoberta dos neurônios espelho é responsável por uma revolução semelhante a da descoberta do DNA, pois como ele mesmo diz:

Os neurônios espelho seriam os responsáveis pela possibilidade de se poder imitar o movimento alheio, e desta forma libera o campo do complexo Lamarckiano ou da herança cultural que caracteriza nossas espécies e libertando-nos do constrangimento de uma evolução baseada puramente nos genes. Além do mais, como Rizzolatti notou, estes neurônios podem também possibilitar a imitação, e possivelmente a compreensão, dos movimentos de lábios e língua de outras pessoas, que por sua vez poderia ter provido à linguagem a oportunidade de evoluir.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Ramachandran, V.S. *Mirror Neurons and imitation learning as the driving force behind the great leap forward in human evolution*. In: *The Third Culture*. Disponível em:

<[http://www.edge.org/3rd\\_culture/ramachandran/ramachandran\\_p1.html](http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran/ramachandran_p1.html)> (ativo em 15/02/2003).

<sup>106</sup> Ibidem

A existência desses neurônios é a consequência de uma especialização orgânica, desenvolvida ao longo do processo evolutivo para atender as demandas sempre crescentes na complexa busca de estabilidade. Um dispositivo responsável pela aprendizagem das cadeias operatórias e dos programas de que nos fala Gourhan<sup>107</sup> verificável não só nos seres humanos, mas entre várias outras espécies animais.

Este dispositivo neuronal, anatomicamente localizado, cujo mecanismo fisiológico está sendo operacionalmente conhecido, parece ser a explicação biológica, até então inexistente, para o fenômeno da aprendizagem pela imitação em todos os níveis. Em consequência disso, ele parece ser igualmente responsável pela comunicação, tanto de humanos como também de outras espécies animais.

Sabe-se que uma grande parte do aprendizado, tanto humano quanto de outras espécies animais, se dá por observação e cópia. Resumidamente, pode-se dizer que, uma vez que um indivíduo normal (isto é, sem limitações e ou deficiências neurológicas e ou cognitivas) tenha observado e copiado um movimento, esse movimento fica incorporado a esse indivíduo – passando a integrar o seu vocabulário motor - através de um registro constituído por uma ‘imagem’, isto é, uma representação neural.

Por isso, a existência de um vocabulário motor comum é uma condição facilitadora, porém não essencial, da empatia. Facilitadora porque ela estabelece uma familiaridade entre o vivido e o observado. Isso permite a um indivíduo identificar uma ação que já seja sua conhecida, e assim, reagir de forma empática, toda vez em que ele, indivíduo, observar a prática dessa ação executada por outrem. É por possuir o registro neural de uma experiência prévia similar que um indivíduo torna-se, mais prontamente, apto a estabelecer uma conexão metacínética com os movimentos observados, sendo capaz de compartilhar a experiência alheia.

Esse princípio da familiaridade com o vocabulário motor justifica a existência de uma maior acuidade demonstrada por alguns indivíduos na apreciação de determinadas práticas esportivas como, por exemplo, os jurados de saltos ornamentais, que são capazes de perceber

---

<sup>107</sup> Gourhan. op.cit., vol 2, pp. 11-70

determinados detalhes que escapam à apreciação dos leigos. O mesmo pode ser dito em relação a certas práticas artísticas como o balé clássico ou a capoeira.

A esse respeito existe um experimento científico conduzido por Daniel Glaser, junto com o seu grupo de pesquisadores da *University College* de Londres (Beatriz Calvo-Merino, Julie Grèzes, Patrick Haggard e Dick Passingham), que revelou que a parte do cérebro - responsável pelo controle dos movimentos - daqueles indivíduos que têm familiaridade com um determinado vocabulário motor específico é ativada de maneira diferente da mesma parte do cérebro daqueles indivíduos que não tem essa familiaridade.<sup>108</sup> Segundo Glaser,

Esta é a primeira prova que seu repertório motor pessoal, as coisas que você mesmo aprendeu a fazer, muda a maneira que o seu cérebro responde quando você vê movimento [além disso] nossas descobertas sugerem que uma vez que o cérebro tenha aprendido uma habilidade, ele pode simulá-la sem precisar mover-se, através da simples observação.<sup>109</sup>

Em função disso Glaser afirma que a visão (principal sentido da percepção cinética) é um ato projetivo, em suas próprias palavras “a visão é um processo ativo. O olhar é um processo de projeção daquilo que você presume encontrar no mundo. Ele [olhar] está constantemente comparando a sua experiência, seus preconceitos, suas expectativas com o que esteja lá fora”.<sup>110</sup> Ou seja, quando se observa um movimento projeta-se uma expectativa de equiparação a uma experiência pessoal prévia.

Embora o experimento científico e as declarações acima apresentadas sirvam para corroborar a hipótese de que a familiaridade com um dado repertório motor é condição facilitadora para a identificação e a empatia com o mesmo, acredita-se também que essa familiaridade não seja essencial. O que significa dizer que é possível prescindir do conhecimento de uma habilidade específica para poder empatizá-la. Isso poder ser mais bem entendido ao se tomar por base o que diz a teoria da informação sobre repertório, um dos conceitos-chave utilizados por A. Moles na sua elaboração da definição de mensagem. Para

---

<sup>108</sup> Um relato completo dessa experiência pode ser visto na página da revista digital *NOVA science NOW*. Disponível em: <<http://www.pbs.org/wgbh/nova/sciencenow/3204/01.html>> (ativo em 01/12/2005).

<sup>109</sup> Idem

<sup>110</sup> Daniel Glaser, entrevista pessoal, Londres, 09 de setembro de 2005.

Moles “a mensagem é um grupo ordenado de elementos de percepção extraídos de um repertório e reunidos numa determinada estrutura”.<sup>111</sup>

Segundo essa descrição “para que uma mensagem seja significativa para o receptor, é necessário que os repertórios de F [Fonte] (*i.e.*, até certo ponto, o repertório da mensagem) e o de R [Receptor] sejam secantes, ou seja, tenham algum setor em comum”.<sup>112</sup> Isto quer dizer que não há necessidade de identidade absoluta entre os repertórios, mas também não quer dizer que esses repertórios devam ser totalmente estranhos uns aos outros.

Apesar da relevância do repertório como um aspecto facilitador para o processo empático, a hipótese apresentada aqui propõe que, mais do que a existência desse repertório comum, o que é fundamental é a existência de uma estrutura de percepção cinética, quer dizer, um modelo capaz de permitir as operações de percepção e de reconhecimento do movimento do próprio corpo e que assim seja capaz de estabelecer parâmetros para a apreciação do movimento de outros corpos.

Esse plano ou esquema corporal existe e salvo exceções causadas por anomalias (congenitas ou adquiridas) ele é comum a todos indivíduos de uma mesma espécie. Esse plano comum garante que haja igualmente respostas comuns a um mesmo estímulo e, de certa forma, possibilita a previsão de comportamento por parte desses indivíduos. Além do próprio sentido de realidade, pois não pode haver um acordo sobre o que é real ou não se as percepções sobre essa realidade diferirem e não puderem ser compartilhadas em função de constituições corporais diferentes. Afinal de contas, o sentido do que é real começa e termina no corpo, pois é através dele que o indivíduo se percebe, se move e manipula não só objetos, mas também o próprio ambiente em que se habita.

Esse esquema corporal é uma espécie de registro padrão que o corpo tem de si como um todo e das suas funções. Ele foi montado ao longo do processo evolutivo e apresenta uma configuração específica e estável, embora atualizável a todo instante por novas informações

---

<sup>111</sup> Moles *apud* Coelho Netto em: Coelho Netto, J.T., *Semiótica, Comunicação e Informação*. São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 122.

<sup>112</sup> Idem, p.124

que sejam percebidas pelo organismo. As informações sobre o esquema corporal são registros neurais, portanto, encontram-se armazenadas no cérebro, principal órgão do sistema nervoso.

O cérebro é o responsável pelo processamento e registro de todas as informações adquiridas pelo corpo e nos indivíduos pertencentes a uma mesma espécie animal, o cérebro sempre apresenta a mesma configuração anatômica e as mesmas funções (salvo anomalias que podem ser causadas por problemas congênitos, doenças ou acidentes). Embora faça parte de um todo sistêmico – interdependente dos demais sistemas do corpo: endócrino, circulatório, respiratório, digestivo (para citar apenas alguns) - o cérebro é muitas vezes referido de forma individual, criando-se a ilusão de que ele é algo separado do corpo, uma entidade à parte, o que ele não é. Como todos os demais órgãos e sistemas corporais, o cérebro é o resultado de um longo processo adaptativo. Uma exclusividade do Reino Animal, desenvolvida em função de necessidades crescentes de processamento de informação ao longo do processo de evolução.

A forma de conexão do cérebro com os demais sistemas e órgãos corporais é feita de duas maneiras. A primeira, mais primitiva, é realizada através da corrente sangüínea que, além do sangue, serve de carreadora de sinais químicos como hormônios, neurotransmissores e neuromoduladores. A segunda forma de conexão é através de nervos motores e nervos sensoriais periféricos. Estes nervos transportam as informações (sinais nervosos), que são percebidas pelos órgãos dos sentidos do corpo para o cérebro e do cérebro para todas as partes do corpo.

O conjunto dos sinais neurais que são registrados no cérebro forma uma imagem que pode ser chamada de imagem somatossensorial<sup>113</sup> ou imagem das percepções sensoriais do corpo. Essa imagem serve de modelo para a avaliação de todas as alterações que acontecem no corpo do organismo. Essas alterações surgem por conta da atuação do próprio organismo em relação ao ambiente. Essa atuação se dá basicamente através dos órgãos sensoriais e do

---

<sup>113</sup> António Damásio, op. cit., p.90 diz que o sistema somatossensorial é “responsável tanto pelo sentido externo do tato, temperatura e dor, como pelo sentido interno da posição das articulações, estado visceral e dor” e que “sempre que utilizo o termo somático ou somatossensorial tenho em mente o soma, ou corpo, no sentido geral, e me refiro a todos os tipos de sensações do corpo, incluindo as sensações viscerais”.

movimento. Assim, o cérebro registra não só todas as marcas que o ambiente deixa no corpo, mas registra igualmente todas as ações do corpo, dentre as quais a sua atuação no ambiente.

Ao se mover, o corpo tem que lidar com os fatores do movimento. Dessa maneira o registro que o cérebro faz do movimento é, por conseguinte, um registro dos fatores que compõem esse movimento, e na forma como se apresentam, quer dizer, considerando a gradação apresentada entre os dois pólos possíveis. Por isso que um movimento, mesmo sendo intencionalmente funcional, apresenta características expressivas que indicam a atitude ou motivação do movente para a realização do movimento. São essas qualidades expressivas que podem ser identificadas, reconhecidas e empatizadas, como se pretende mostrar no exemplo abaixo.

Quando se observa alguém carregar um objeto pesado é possível a quem observa essa ação ter uma sensação física correspondente, isto é, ‘sentir’ o peso desse objeto como se o próprio observador estivesse executando a ação. Isso em princípio é possível porque a experiência com a gravidade é universal e inevitável e, portanto, a experiência do fator peso na execução de qualquer movimento é uma realidade física, registrada no corpo de todo movente. Além disso, a ação física de transporte de objetos (pesados e leves) é um fato comum à maioria dos indivíduos.

Por isso, em função de se possuir registros neurais tanto da experiência física imposta pela gravidade quanto dos movimentos implicados na execução de ações que lidem com o transporte de objetos, é que se tem a capacidade de mais prontamente responder de maneira empática a ação acima descrita.

Contudo, isso também é possível devido à observação de alguns aspectos, tais como: postura corporal, velocidade de locomoção, foco visual, tensão muscular, tamanho do objeto, condições do ambiente (situação do terreno, luminosidade, distância, entre outras possíveis variantes).

Enquanto alguns desses aspectos sejam exteriores ao sujeito da ação, ou movente, podendo assim ser denominados variáveis (características do objeto e do ambiente), outros

devem ser denominados constantes, pois são inerentes ao próprio movente (características gesto-posturais e fatores de movimento). São justamente estes aspectos constantes os principais responsáveis pela possibilidade de estabelecimento da relação empática, pois são com eles que o corpo do(s) observador(es) se conecta para experienciar o esforço demonstrado pelo movimento empreendido pelo movente que transporta o objeto pesado.

A experiência empática do peso é possível porque ela faz parte de uma realidade física com a qual todo corpo movente na Terra tem de lidar, a gravidade. Esta experiência prévia de sobrepujar a gravidade ao se realizar qualquer movimento é inevitável. Assim, em consequência do conhecimento de uma sensação física prévia, advinda da experiência pessoal de cada um, na realização de situações iguais e ou análogas a da ação observada e, pelo fato de se estar equipado corporalmente com neurônios capazes de espelhar os movimentos das ações físicas alheias como se fossem próprias, é que se é capaz de empatizá-las.

Isso esclarece porque, em princípio, se é capaz de conectar com algumas experiências, mas não com outras. Tal fato explica porque se pode ser enganado pela simulação convincente de ações conhecidas como, por exemplo, a mímica da ação descrita acima - o transporte de um objeto pesado - mesmo quando o objeto responsável pela 'idéia' de peso (neste caso o pacote) não está presente. Aliás, esse é um ponto de suma importância que deve ser esclarecido antes que se conclua antecipada e erroneamente que, só é possível empatizar os movimentos pertencentes a um repertório comum, o que não é totalmente correto afirmar.

De acordo com o exposto anteriormente, viu-se que a familiaridade com um determinado vocabulário motor é fator de grande importância para a otimização da relação metacínética com os movimentos observados, pois funciona como um facilitador da relação. Entretanto, como também já se viu, a familiaridade não é um fator determinante e indispensável para o estabelecimento de uma relação metacínética com movimentos desconhecidos.

Como visto anteriormente, a metacinese sem a intervenção de um repertório comum, é possível fundamentalmente devido à existência dos neurônios espelho, mas também em função da existência de um esquema motor corporal e da participação dos sentidos da

cinestesia e da propriocepção<sup>114</sup> que são os sentidos responsáveis por registrar como produzimos e somos afetados pelo movimento. São eles que ajudam a criar o mapa somatossensorial responsável por reunir e estruturar todo o conjunto de informações sensoriais, vividas pelo corpo, num tipo de imagem neural que é a representação mental do movimento.

A experiência do movimento traz consigo, em princípio, duas dimensões distintas e complementares:

1. Para o movente a experiência é primeiramente fenomenológica e, em segundo lugar, semiótica;
2. Para o observador essa relação se inverte e a experiência passa a ser em primeiro lugar semiótica e, em segundo lugar, fenomenológica.

Para o movente, a experiência do movimento é primeiramente fenomenológica porque é sentida de forma direta, no seu corpo, através dos seus sentidos, dentre os quais se destacam a cinestesia e a propriocepção. Mas, enquanto o movente experiencia o seu movimento ele também produz (consciente ou inconscientemente, voluntária ou involuntariamente) imagens visuais cujas características físicas são percebidos pelo cérebro do observador; especificamente através do sentido da visão. Uma vez no cérebro estes sinais compõem uma outra imagem, essa neural, análoga a imagem neural produzida no cérebro do movente por ocasião da experiência original.

Essa imagem visual traz consigo todas as informações sobre as características do movimento e do movente que a produz. Através dela é possível saber a maneira como o

---

<sup>114</sup> Embora estes dois termos sejam muitas vezes confundidos e usados como sinônimos, eles têm características fisiológicas próprias e distintas, além de órgãos específicos para sua percepção. A cinestesia está relacionada com a percepção dinâmica do movimento (a percepção estática recebe o nome de sentido de posição). A cinestesia está ligada aos receptores tendinosos, articulares e musculares que informam ao cérebro (mais especificamente a medula, ao cerebelo e ao córtex sensorial) a exata posição de cada segmento corporal agindo na manutenção e controle da postura e dos movimentos. A propriocepção está relacionada com a discriminação da posição, direção, amplitude e velocidade dos movimentos. Fazem parte do sistema propioceptivo os órgãos vestibulares, os receptores tendinosos, articulares e musculares, os receptores sensoriais periféricos e a visão.



movente aborda o espaço, organiza e coordena o seu corpo, isto é, o seu comportamento gesto-postural e a maneira como emprega os fatores de movimento.

Para o observador a experiência de um movimento é primeiramente semiótica, pois o que ele observa é uma imagem, imagem de um corpo semelhante ao seu, em movimento. Nessa imagem o observador percebe os sinais físicos (signos: indiciais, icônicos ou simbólicos) que indicam tanto as alterações corporais (alteração do estado gesto-postural, localização no espaço) quanto às características dos fatores de movimento que realizam essas alterações.

Os dados dessa imagem original são apreendidos pelo cérebro do observador que, num segundo momento, devido à existência da habilidade metacínética, recria essa imagem como sendo originalmente sua. Essa imagem recriada no cérebro do observador produz sensações físicas análogas as que ele(a) teria caso ele(a) tivesse efetivamente realizado o movimento. Essas sensações geram um sentimento do movimento, e é esse sentimento que cria no observador a condição de ter uma experiência fenomenológica análoga àquela do movente.

Isto acontece porque quando o corpo humano produz movimento ele tem a sensação dos fatores que compõem esse movimento e que fazem parte da realidade física do movimento. Como visto no item 3.3.4 do capítulo 1 desta Tese os quatro fatores de movimento (fluxo, espaço, peso, tempo) estão sempre presentes, em qualquer movimento corporal, mesmo que haja ênfases circunstanciais (de um dado fator), ou uma presença subliminar, como a que acontece com o fator fluxo em alguns casos.

Os fatores de movimento, juntamente com outros princípios do Sistema Laban de Análise de Movimento, são peças fundamentais para o entendimento dos mecanismos que explicam o funcionamento da habilidade metacínética como fator de entendimento das artes do movimento como a Dança, a Mímica e o Teatro Físico. Além de ser um aspecto de especial importância para a compreensão da reação humana face às manifestações emocionais de outrem e da possibilidade de utilização cênica desses recursos.

A continuidade das pesquisas com os neurônios espelho têm demonstrado que eles são importantes não só para nos conectar com as ações de outrem, mas também com as suas emoções e, uma vez que se é capaz de ter empatia com as emoções alheias conseqüentemente se é capaz de empatizar os sentimentos causados por essas emoções. Para que se possa entender melhor como se dá essa empatia emocional é preciso esclarecer o que se entende aqui por emoção e sentimento.

Emoções são mudanças ocorridas no estado geral do corpo. Elas são realizadas por uma gama de movimentos que acontecem como resposta do corpo – basicamente através de sua rede neural e endócrina - a estímulos externos que, tanto podem ser provocados por entidades quanto por acontecimentos, como também a certas imagens mentais que ativam circuitos específicos do sistema cerebral.

De acordo com Damásio, as emoções podem ser de dois tipos: primárias e secundárias. As emoções primárias são compostas por um conjunto de respostas corporais automáticas que se encontram pré-organizadas e foram estabelecidas ao longo do processo evolutivo. Esse mecanismo de resposta emocional desenvolveu a capacidade de identificar as características dos estímulos e a melhor maneira de responder a esses estímulos com vistas a garantir à sobrevivência do indivíduo.

As reações emocionais acontecem em dois momentos. O primeiro é automático, instintivo, e, portanto, sem interferência da consciência. O segundo momento, entretanto, faz intervir a consciência. Isto acontece para que haja uma espécie de ampliação de resposta, e se dá pela sensação da emoção que busca estabelecer a relação entre a causa (que tanto pode ser uma entidade, um objeto ou um acontecimento), responsável pelo estímulo, e o estado emocional do corpo obtido como resposta.

As emoções secundárias são aquelas que ocorrem quando começamos a ter o sentimento consciente dessa emoção e, dessa forma, passamos a estabelecer uma relação causal entre a fonte de um estímulo e a emoção primária que ele desencadeia. A sua ativação pode ser feita mediante a estímulos induzidos pela imaginação ou pela memória, através de uma lembrança.

Em ambos os casos a resposta emocional (primária ou secundária) acontece através de uma série de alterações no estado corporal. Essas alterações são necessárias a efetuação da ação de resposta e algumas delas são imperceptíveis à observação externa. A percepção é exclusiva de quem experimenta a emoção. Porém outras afetam a aparência externa do corpo e por isso podem ser percebidas por um observador externo, como é o caso das mudanças na cor e na textura da pele, na postura corporal, e na expressão facial. Essas alterações ocorrem devido a movimentos realizados pelo corpo e dirigidos ao exterior.

A palavra emoção significa etimologicamente movimento para fora, que é exatamente a expressão do que acontece no corpo. Esse movimento para fora é sempre acompanhado de um sentimento, mas, como indica Damásio, nem todo sentimento provém de emoções. Damásio diz que existe um outro tipo de sentimento, a que ele chama de ‘sentimento de fundo’ que não tem origem nas emoções, mas que são igualmente importantes para a percepção dos estados emocionais.

Grosso modo, o que se passa com o mecanismo do sentimento é que o estado corporal é informado ao cérebro o tempo todo, tanto pela via neural quanto pela endócrina. Essas informações, que são organizadas em ‘imagens’ (entendidas aqui como representações neurais), mantém atualizada um tipo de imagem que Damásio chama metaforicamente de ‘paisagem do corpo’. Embora não se tenha a consciência desse processo, tem-se o seu sentimento, algo que pode ser identificado como o sentimento da vida em si. É este sentimento o que se pode denominar de sentimento de fundo. Já o sentimento emocional é aquele que surge em decorrência das alterações corporais relacionadas com a manifestação das emoções. Ou como diz o próprio Damásio

*Se uma emoção é um conjunto das alterações no estado do corpo associadas a certas imagens mentais que ativaram um sistema cerebral específico, a essência do sentir de uma emoção é a experiência dessas alterações em justaposição com as imagens mentais que iniciaram o ciclo.*<sup>115</sup>

Portanto, é possível concluir que, ao se empatizar as emoções alheias se recria no próprio corpo o sentimento dessas emoções. Esta dedução é sustentada com a evidência de alguns experimentos científicos, como por exemplo, os realizados por Paul Ekman e por

---

<sup>115</sup> António Damásio, op. cit., p. 175

Marco Iacoboni que, apesar de utilizarem métodos e tecnologias distintas – o experimento de Ekman pode ser facilmente reproduzível independente de condições laboratoriais especiais, o de Iacoboni utiliza equipamento tecnológico de ponta que dependente de condições laboratoriais especiais – chegam a resultados afins e complementares como pode ser visto na breve descrição dos experimentos dada abaixo.

O experimento de Ekman, assim como o de Iacoboni, é realizado com indivíduos normais, isto é, indivíduos que não apresentam lesões que comprometam o seu desempenho neurológico. Isto estabelece um tipo de parâmetro para o estabelecimento de uma regra geral aplicável a todos aqueles que apresentam um quadro de normalidade. No experimento de Ekman são dadas instruções aos indivíduos para que eles movam os seus músculos faciais de um modo determinado - e, dessa forma, criem máscaras faciais reproduzindo expressões emocionais específicas -, sem que eles soubessem de antemão a intenção pretendida. O resultado foi que os indivíduos tiveram uma experiência de sentimento correspondente à expressão que criaram. De acordo com Damásio

a experiência de Ekman sugere ou que um fragmento do padrão corporal característico de um estado emocional é suficiente para reproduzir um sentimento do mesmo sinal, ou que o fragmento desencadeia subsequentemente o resto do estado do corpo e conduz ao sentimento.<sup>116</sup>

Os experimentos realizados pelo Prof. Marco Iacoboni - Universidade da Califórnia, Estados Unidos -, utilizam uma técnica de ressonância magnética conhecida como F.M.R.I. ou *Functional Magnetic Resonance Imaging* (Imageamento de Ressonância Magnética Funcional). Essa técnica é uma das mais avançadas no momento e que permite determinar que partes do cérebro são ativadas por diferentes tipos de sensação física ou atividades. Com ela Iacoboni busca descobrir como os sistemas motor e emocional se encontram conectados e quais as implicações dessa ligação.

O experimento em questão consiste basicamente em escanear o cérebro de uma pessoa enquanto se lhe apresenta uma série de imagens de rostos com diferentes tipos de semblante, isto é, rostos sérios, tristes, sérios, sorridentes, felizes entre outros. Num primeiro momento é solicitado do participante do experimento que procure reproduzir a máscara facial que lhe esta

---

<sup>116</sup> Damásio op. cit., p.179

sendo apresentada no momento. É feito um registro do movimento muscular executado na realização de cada imitação. No segundo momento é pedido que o participante apenas olhe para as imagens, sem mover músculo algum, e um novo registro dessas reações é feito. Depois os resultados são comparados.

De acordo com esses resultados, a parte do cérebro que esteve ativa durante a imitação das expressões faciais é a mesma que atua quando apenas se contempla as mesmas imagens. Além disso, segundo relato dos participantes do experimento, a sensação experimentada durante a observação das imagens é muito próxima do que ela expressa.

Essa conexão com o sentimento alheio é confirmada pelo resultado dos exames que mostram que as áreas identificadas como relativas às emoções são igualmente ativadas durante o experimento de observação e ainda mais durante o experimento de imitação. O que, segundo acredita Iacoboni, significa que os neurônios espelho podem enviar mensagens para o sistema límbico – responsável pelo processamento das emoções – em nossos cérebros. Assim é possível dizer que os neurônios espelho ajudam a sintonizar com os sentimentos alheios, ou seja, que eles são os responsáveis neurais pela empatia. Um fato que traz implicações de extraordinária importância ao estudo e a prática das artes cênicas.

Os artistas cênicos em geral (atores, bailarinos, mímicos) sabem instintivamente que, se eles incorporarem, isto é, imprimirem o caráter<sup>117</sup> referente aos sentimentos e a dramaticidade de seus personagens em seus corpos e rostos o público reagirá como se os personagens realmente existissem e que tudo o que assistem não passa de simulação. Esta questão parece ir além da mera discussão do critério da verossimilhança nas artes cênicas.

Segundo Daniel Glaser, os atores são especialistas em usar os seus movimentos para inspirar sentimentos nas pessoas que os assistem. Os espectadores, por sua vez, são

---

<sup>117</sup> A palavra caráter possui outros sentidos além de índole ou feitio moral. A palavra, que é de origem grega guarda o significado literal de algo que pode ser impresso, marcado, em alguma coisa, como por exemplo, em moedas ou selos; ou ainda o sentido metafórico, de marca ou sinal impresso numa pessoa ou numa coisa. Uma marca distintiva que singulariza e identifica quem o que a possui. É interessante lembrar que a palavra tanto na língua inglesa quanto na francesa são usadas no meio teatral com o sentido de personagem, na língua inglesa a palavra *character-actor* designa o ator de papéis específicos; na língua francesa, mais especificamente na terminologia do balé, as palavras *caractère* e *demi-caractère*, indicam personagens com maior ou menor grau de estereotipização, ou seja, maior ou menor número de marcas distintivas. A esse assunto se voltará no pólo artístico ao se tratar da questão da extrinsecação física.

especialistas no sistema de espelhamento. Essa vantagem dos atores sobre outros artistas cênicos (bailarinos, mímicos, circenses), em propiciar a empatia dos espectadores provavelmente se deve ao fato da aparente familiaridade com o vocabulário motor observado.

No caso dos atores, de maneira geral, o vocabulário motor é muito menos elaborado do ponto de vista formal do que o usado por outros artistas cênicos. Além de mais limitados e pouco elaborados formalmente esses vocabulários contam com níveis de abstração mínimos (quando existem) e, em alguns casos, eles se conformam em ser simplesmente uma estereotípia naturalista (fato facilmente observado na maioria das telenovelas).

Se, por um lado, do ponto de vista da teoria da informação pode-se afirmar que esse vocabulário é pobre no que diz respeito à originalidade, ainda a partir do mesmo ponto de vista, pode-se entender que é justamente essa pobreza, que faz uso da redundância e da previsibilidade, o aspecto que assegura o reconhecimento e a identificação dos observadores com esse tipo de vocabulário. Por outro lado, na mímica e mais ainda na dança, o grau de elaboração do gestual e do vocabulário motor atinge um nível de abstração muito alto (o que implica numa elevação da taxa de originalidade e, portanto, de informação), o que os torna muitas vezes incompatíveis com a maioria dos espectadores comuns, que não são familiarizados com esse repertório de movimento.

Como observado até aqui, os neurônios espelho são os responsáveis pelo mecanismo de imitação que possibilitou o surgimento e o desenvolvimento das habilidades de empatia e de metacinese. Essas habilidades são aprimoramentos do princípio de imitação original criado pelos primeiros replicadores. Como se mostraram extremamente úteis para a sobrevivência dos sistemas que os possuíam, esses mecanismos foram incorporados e, por conseguinte, sofreram igualmente as transformações adaptativas do processo evolutivo.

Em conseqüência da crescente complexidade dos sistemas e do ambiente e, em função da inter-relação que estes mantém entre si, os mecanismos também se complexificaram. No caso dos seres humanos essa complexificação extrapolou a dimensão exclusiva do biológico, dando origem a uma dimensão relacionada com as mediações das experiências vividas, um pólo simbólico, relativo às experiências vividas e comunicadas que fazem parte de um novo

fundo comum, o imaginário, no qual o termo ‘espelho’ alude igualmente aos mecanismos de identificação propiciadores e necessários à identificação catártica, tais como aqueles descritos por Freud quando diz que

O espectador é uma pessoa cuja participação é muito pequena, que sente ser ‘um pobre miserável a quem nada de importância pode acontecer’ [...] ele anseia por sentir, agir e dispor as coisas de acordo com seus desejos – em suma, por ser um herói. E o teatrólogo e ator permitem-lhe que ele proceda dessa forma fazendo-o *identificar-se* com um herói.<sup>118</sup>

## 2.3 O Pólo Simbólico

### 2.3.1 A Gênese do Simbolismo no Movimento Humano - uma possível abordagem

O crítico de dança John Martin, responsável pela aplicação do conceito de metacinese à dança disse que “o espectador que está a busca de rotinas, de passos e truques, de fato não irá encontrá-los e, por não saber como olhar para qualquer outra coisa a mais, ele naturalmente perderá a quase ilimitável variedade do que está diante dele.”<sup>119</sup>

A crítica de Martin se refere à dificuldade que o espectador médio (aquele habituado com o evento teatral, mas que não é um especialista em qualquer gênero em especial) apresenta na fruição do evento de dança. Isto se dá pelo fato deste espectador ser leigo, isto é, de não estar acostumado e identificado com um determinado código de dança - neste caso ele se referia à dança clássica (balé). Ainda segundo Martin, por apresentar essa dificuldade, esse espectador igualmente dificuldades para fruir as peças coreográficas que rompam ou simplesmente não cumpram plenamente as exigências do código ao qual ele está habituado. Esta é uma situação que foi experienciada pela maioria dos precursores da dança moderna e que continua válida para cada novo estilo de dança que surja.

<sup>118</sup> Freud, S. Tipos Psicopáticos no Palco. In: *Um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. p. 321.

<sup>119</sup> Martin, J. Form and Metakinesis. In: Cohen, M. E Copeland, R. *What's Dance. Readings in Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press. 1983, p. 27.

No caso das práticas cênicas não só o repertório, mas os códigos que regulam este vocabulário têm de ser igualmente apreendidos e aprendidos antes que se possa ter condições de fruir o que se vê. O papel das vanguardas e dos estilos e técnicas que elas engendraram teve como principal função romper com a estrutura e os paradigmas existentes e forçar o convívio com o novo e, portanto, não totalmente conhecido.

Esta ruptura possibilitou a instauração de novas maneiras de ver e fazer dança que são hoje predominantes na cena coreográfica contemporânea, seja dentro de um universo exclusivo da dança, ou em suas imbricações com outras formas de arte em que o corpo humano e seu movimento são os elementos de comunicação e expressão predominantes, como é o caso do Teatro Físico.

O espectador médio é aquele que parece não estar equipado para ver, discriminar e por fim reconhecer outras estruturas formais de movimento que não aquelas com as quais foi condicionado. Em resumo, ele só é capaz de processar uma parte das informações disponíveis no ambiente. Essa espécie de miopia cinésica provavelmente se deve ao fato de que o cérebro reconhece mais facilmente as formas concretas, formas mais simples e regulares em sua geometria, tais como quadrados, estrelas e círculos. Este fato parece seguir o princípio da ‘navalha de *Occam*’ em que “a expressão de pensamento mais econômica, a que consumir menos tempo, a mais elegante, será a mais próxima da verdade”.<sup>120</sup>

Este princípio parece ser igualmente válido quando se trata de extrinsecação física de movimentos com a finalidade de expressar e ou comunicar, isto é, a expressão corporal. Pelo menos é o que Eugênio Barba parece indicar quando trata dos princípios que regem os movimentos extracotidianos. Para Barba, embora os movimentos extracotidianos necessitem de altas doses de esforço para serem realizados, os esforços empreendidos na sua realização são organizados de uma tal maneira que não há desperdício, mas um total aproveitamento da tensão gerada para produzi-los, o que muitas vezes causa a impressão de uma excessiva parcimônia quando da sua execução.

---

<sup>120</sup> Esslin, M. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar. 1976, p.19.



Embora estas formas geométricas puras não estejam representadas de maneira absoluta na movimentação ou na configuração corporal dos bailarinos – exceto em casos particulares como, por exemplo, no Balé Triádico de Oskar Schlemmer (onde o figurino era composto de formas geométricas simples que abstraíam a referência humana dos corpos dos bailarinos) – elas acabam podendo ser divisadas por intermédio da sua inscrição no espaço, realizada pela movimentação destes bailarinos.

Esse potencial de simulação da geometrização do corpo humano, e dos seus movimentos, é objeto de estudo do Sistema Laban e tanto pode ser visto no conceito de *traceforms* (desenho realizado pelo movimento do corpo no espaço e a relação que este movimento estabelece com as quatro categorias, em especial a de Espaço) no campo da LMA, quanto nas ChUMn (*Choreutic Units and their Manner of Manipulation*) ou nas UCMM (Unidades Corêuticas e sua Maneira de Manipulação), no campo dos Estudos Coreológicos.

As Unidades Corêuticas (ChU) são constituídas por linhas, retas e curvas, inscritas no espaço e no tempo. Essas linhas têm tamanho, direção (sentido ou orientação) e, ao serem executadas pelo performer seguem necessariamente um percurso (central, periférico ou transversal). A maneira de sua manifestação, ou seja, a sua Maneira de Manipulação (Mm) diz respeito as quatro formas através das quais o performer, ao executar o movimento, cria uma imagem virtual da forma, são elas:

1. Progressão espacial – refere-se ao traço deixado, no ar e ou no piso, pelo corpo ou segmento desse quando se move. Ex. Um *port de bras*, um *rond de jambe* quando são executados desenharam formas virtuais no ar, ou sobre uma superfície, formas que desaparecem junto com a sua execução, mas que criam no espectador a impressão do desenho feito. Este conceito é definido em LMA como *traceform*.
2. Tensão espacial – refere-se a uma linha virtual entre dois pontos, entre duas partes do corpo, entre duas pessoas, entre uma pessoa e uma superfície. Ex. Dois braços descrevendo trajetórias contrárias em relação a um mesmo ponto no espaço. Em LMA este termo está relacionado ao processo de moldagem do espaço exterior que é decorrente da Intensão Espacial. Esse processo,

entretanto, é dependente de outro, que é o processo de moldagem interna da estrutura do esqueleto, que é provocado pela ação da força de tração exercida principalmente pelos músculos esqueléticos sobre a estrutura esquelética. Esse processo segue a premissa que diz que a função afeta a forma. Bartenieff explica este processo quando diz que:

No processo de moldagem espacial, as trações musculares entre membro e tronco ou membros e tronco ou vários membros ou partes de membros cria linhas de diferentes desenhos espaciais que refletem as condensações e as expansões das tensões corpo-espaço.<sup>121</sup>

3. Projeção espacial – é a linha virtual criada pela intenção em projetar para além do foco ou de uma determinada parte do corpo (a palma da mão ou do pé, do plexo, da ponta dos dedos) a linha de progressão. Ex. A projeção retilínea das extremidades de um *arabesque*, ou curvilínea de um *attitude* (no balé), ou a projeção do plexo solar na técnica de Graham.
4. Desenho corporal – diz respeito às formas criadas pelo corpo ao utilizar o seu potencial para criar curvas e retas a partir de suas condições anatômicas. Ex. A forma de um corpo em uma contração de Graham, um *attitude croisé* no balé.<sup>122</sup> Embora o termo empregado pelos Estudos Coreológicos seja desenho, defende-se aqui que este deveria ser alterado para escultura dado o caráter bidimensional do primeiro e o tridimensional do segundo muito mais afeito à realidade do corpo humano, e que está igualmente afeito ao conceito de Forma Tridimensional, da Categoria Forma, em LMA.
5. Intensão espacial – Além das quatro maneiras de materialização estabelecidas pelos Estudos Coreológicos e descritas acima, cabe ainda citar a Intenção Espacial que Bartenieff define como “a chave para diferenciar entre a modelagem corporal e a modelagem espacial”.<sup>123</sup> Pois é essa Intensão Espacial o que define a quantidade de tensão espacial necessária à realização do movimento. Bartenieff cita como exemplos dessa diferenciação o movimento

---

<sup>121</sup> Bartenieff, op. cit., p. 103.

<sup>122</sup> A contração é, ao lado do relaxamento (*release*), um dos dois princípios fundamentais da técnica criada e desenvolvida por Martha Graham (uma das pioneiras da Dança Moderna Norte Americana). Já o *attitude croisé* é uma das diversas formas que compõem o repertório do Balé Clássico.

<sup>123</sup> Idem, p. 108.

de aumentar e encolher criado pela respiração (Intensão Espacial nula); o ir e vir sem maior ênfase de qualquer parte do corpo em direção a um ponto exterior ao corpo, que seja um foco particular de atenção e intensão espacial, mas que simplesmente condensam ou dispersam o espaço (Intensão Espacial baixa); e o movimento de apanhar ou repelir objetos que criam uma tensão entre o objeto e a iniciação do movimento no corpo que provoca uma forma espacial particular durante a execução do movimento (Intensão Espacial alta).

Ambos os conceitos de *traceforms* e ChUMm (UCMM) podem ser efetivamente vistos, e não simplesmente divisados, no excelente trabalho de Willian Forsythe (*A Tool for Analytical Eye*).<sup>124</sup> Forsythe desenvolveu este trabalho com a finalidade de introduzir aos membros recém ingressos na sua companhia – na ocasião o Ballett Frankfurt - os conceitos básicos de sua técnica de improvisação, que ele chama de tecnologia de improvisação (*Improvisation Technologies*). Conforme as palavras do próprio Forsythe este trabalho foi criado porque

Nós não podíamos dispor de tempo para estudos extensivos das bases de improvisação durante os períodos de ensaio de repertório, e isso era uma desvantagem para os novos dançarinos. Assim o CD-ROM foi intencionalmente feito para ajudá-los a pegar tudo rapidamente. O CD-Rom explica as bases de como ver o movimento pelos *traços deixados*. Ele torna certos princípios muito fáceis de serem compreendidos. [...] Ele não diz a você como inventar movimento, mas a lidar com pontos muito importantes antes da invenção do movimento. Ele introduz conceitos simples. Ele é sobre uma maneira de sentir e experimentar o espaço, específico para cada indivíduo dançarino, e assim ele é sobre inscrição e como escrever claramente este caminho.<sup>125</sup>

Os conceitos de *traceforms* e ChUMm ajudam a entender porque a clareza na inscrição e a simplicidade das formas parecem ser condições facilitadoras da apreciação do espectador médio. Entretanto, ao invés de fazer uma defesa da imutabilidade dessa condição, esses conceitos revelam que potencialmente o espectador médio está equipado para ver, discriminar e reconhecer outras estruturas formais de movimento, e se não o faz é por causa de determinados condicionamentos.

---

<sup>124</sup> CD Rom demonstrativo da tecnologia de improvisação, utilizando recursos de computação gráfica, desenvolvidos por Forsythe com e para a sua companhia, acompanhado de livreto explicativo dos objetivos, processo e fases de realização do trabalho. Karlsruhe: ZKM, 1994 & 1999.

<sup>125</sup> Forsythe op. cit., p. 16

Dentre esses condicionamentos estão o excessivo uso da palavra e da razão, elementos que foram culturalmente impostos e acabaram por dominar e subjugar a estrutura do pensamento ocidental, estabelecendo-se como centros de produção e referência, especialmente da linguagem, vindo a configurar-se no que Derrida denominou: linguagem fonologocêntrica (porque calcada na fala e na razão).

Esses centrismos, que alimentam tais condicionamentos, são o principal alvo das críticas empreendidas pela Desconstrução. Derrida e outros desconstrucionistas (entre os quais Paul De Man) buscam identificar e revelar os mecanismos de construção dessas estruturas conceituais que embasam o pensamento e o discurso que dominam a forma como se produz e se consome cultura e cujos desdobramentos (dicotomia corpo/mente, alienação, entre outros) têm tido influência para além do pólo cultural, chegando até mesmo a influir em certos aspectos biológicos. Como se sabe, longos períodos de condicionamento, ao inibirem o exercício de uma determinada função, acabam por provocar uma atrofia funcional e até mesmo orgânica.

A Desconstrução combate a prática dicotômica que, ao estabelecer um centro, define e afasta tudo aquilo que não for reconhecido como tal para uma posição, um pólo oposto. Esse binarismo do pensamento logocêntrico - e suas polarizações - é o que estimula e sustenta a separação entre corpo e alma, ou entre corpo e mente, e que está na base da tradição cultural ocidental. É essa visão simplificadora do centrismo que acaba causando os problemas relativos à correta identificação do aspecto de Integração (*Integration*) referido por Hackney, que tende a ser confundido com uma unidade indiferenciada, uma multidude de partes fragmentadas ou uma superposição desconexa. É importante destacar que a definição de pólos não estabelece necessariamente posições estanques, mas apenas pontos de referência, de norteamento, e que esta dinâmica relacional é o fator que gera poder criativo, a exemplo do modelo da Banda de Moebius usado por Laban, que é uma figura sem centro que conecta pólos opostos, estabelecendo uma dinâmica de transformação contínua entre eles.

O pensamento logocêntrico é o principal responsável pela subjugação do corpo em relação à alma, ou mente, consideradas entidades superiores à parte. Este fato acabou estabelecendo a primazia da razão (propriedade da alma para uns e da mente como

manifestação da alma para outros) sobre os sentidos (propriedade do corpo). E do estabelecimento da fala (considerada mais próxima da razão) como principal meio de expressão do pensamento e sentimento humanos em detrimento do corpo (considerado um empecilho à razão em função das paixões suscitadas pelos sentidos).

O discurso engendrado por esta metafísica ocidental procurou assim recalcar, e muitas vezes até extinguir, toda e qualquer manifestação considerada contrária e, portanto, indesejável que pudesse desestabilizá-lo. Dessa forma a linguagem verbal passa a conformar não só o jeito de pensar, mas também a estabelecer valores que conformaram a maneira de sentir e expressar pensamentos e emoções. As instruções contidas neste discurso foram incorporadas por nós em função de um longo período de exposição em que a competição memética<sup>126</sup> fez prevalecer este tipo de valores.

Uma vez incorporados e disseminados culturalmente no ambiente, os memes responsáveis por estes valores encontraram uma condição de realimentação, em função da correlação existente entre indivíduo-ambiente, que ampliou sua capacidade de sobrevivência e dominância. Uma espécie de infecção sistêmica que traz à memória a frase de William Burroughs que diz que a linguagem é um vírus. Estes valores são hoje manifestados e replicados através de produtos e ações culturais, dentre os quais acham-se o teatro e a dança.

Um exemplo deste processo pode ser visto na história da dança ocidental e na maneira como ela se transformou naquilo a que Roger Garaudy chama de ‘uma língua morta’.<sup>127</sup> Este é um artifício da razão para, paradoxalmente, inibir o princípio da navalha de *Occam*, o que no caso da comunicação corporal é a utilização da *metacinese* pelo fato de ser ela “o caminho mais curto porque não comporta as mediações abstratas, impessoais, do conceito e da palavra”.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> O termo memética diz respeito a memes, termo cunhado por Richard Dawkins em analogia ao termo genes. Os memes são, segundo Dawkins os responsáveis pela replicação das informações culturais assim como os genes o são das informações biológicas. Este conceito será posteriormente visto e aprofundado no tópico sobre a Mêmese, no Pólo Cultural.

<sup>127</sup> Garaudy, R. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980, p.27

<sup>128</sup> *Ibidem*

De acordo com Betty Edwards<sup>129</sup> o hemisfério direito do cérebro tem uma aptidão especial para a percepção de formas e de imagens, ao passo que o hemisfério esquerdo está relacionado com a linguagem literal (manifesta tanto na sua forma oral quanto escrita) e com a razão. Esta configuração cerebral pode estar relacionada com uma suposta hierarquia de interpretação de signos herdada filogeneticamente. A própria estrutura de configuração cerebral com a sua constituição trina (límbica, reptiliana e neocórtex) é, segundo Gourhan<sup>130</sup> e Morin<sup>131</sup>, uma herança desse processo de adaptação e mutação que tem constituído a história dos seres humanos.

Num primeiro estágio, os organismos teriam aprendido a reconhecer signos (coisas que estão em lugar de outras, sob algum aspecto, representando-as) do tipo índice (signo que está relacionado de forma fixa e única com objeto a que se refere) e posteriormente nos estágios mais avançados, os de tipo ícone (signo em que a relação é de semelhança com o objeto a que se refere). De acordo com Gourhan e Morin, coube ao ser humano, especialmente a partir do período *homo sapiens*, a exclusividade da capacidade de formulação e reconhecimento dos signos simbólicos (signo em que a relação com o objeto a que se refere é arbitrária, regida por convenção) desenvolvidos com aquisição da linguagem verbal.

Ao se tomar à definição de Peirce de que “o signo é uma coisa que está em lugar de outra, sob algum aspecto”,<sup>132</sup> pode-se concluir que o signo representa ou re(a)presenta à mente uma coisa (objeto, ser, fato, etc.) ou um conceito a qual ele signo se refere. Ou seja, o signo é um dado que substitui um apreendido.<sup>133</sup> Isto é, as imagens perceptivas têm de ter sido apreendidas (experienciadas) antes de poderem ser evocadas, pois como já disse Damásio “as

---

<sup>129</sup> Betty Edwards desenvolveu um método de desenho utilizando o hemisfério direito do cérebro a partir de estudos de percepção sensorial e espacial, compreensão e memória. Seu método é baseado nos resultados de uma pesquisa empreendida pelo Dr. Roger Sperry (prêmio Nobel de Medicina e Fisiologia – 1981). O livro de Edwards é: *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Rio de Janeiro: Ediouro. 1984.

<sup>130</sup> Gourhan. op. cit.

<sup>131</sup> Morin. *O Enigma do Homem*.

<sup>132</sup> Peirce, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva. 1977, p. 46

<sup>133</sup> O termo apreendido é tomando em consideração ao que Bruyme, Herman e Schoutheete propõe em relação à mudança no emprego dos termos dado e apreendido em relação a investigação científica quando dizem que “seria conveniente, a este respeito, substituir o termo dado (...) pelo termo apreendido, pois é realmente de uma apreensão do real que a investigação científica quer se assegurar em seu pólo técnico”. Bruyme, Herman e Schoutheete. *Dinâmica da pesquisa em ciências sociais: os pólos da prática metodológica*. Francisco Alves. Rio de Janeiro. 1991, p. 203.

imagens mentais são construções momentâneas, *tentativas de réplica*, de padrões que já foram experienciados”.<sup>134</sup>

Portanto, quando um signo é percebido, este dado faz com que aquele apreendido torne presente, ou reapresente, à consciência as características dessa informação. Dependendo do tipo de relação que se estabeleça entre o signo e o dado que ele representa, pode haver três tipos diferentes de relação: de semelhança ou icônica (ícone); de causa e efeito ou indicial (índice); de arbitrariedade ou simbólica (símbolo).

A habilidade de marcar um caminho e seguir pistas é comum a humanos (vide os rastreadores de pista) e a outros animais como, por exemplo, as formigas e suas trilhas de feromônios. Em ambos os casos, tanto os signos que são feitos quanto os que são procurados são os mesmos (indiciais), e se constituem em traços a serem seguidos.

O conceito de traço (*trace*) utilizado por Lepecki<sup>135</sup> - a partir de Derrida – diz respeito a uma forma de registro espaço temporal que se pode seguir no mapeamento de atos e pensamentos. Ele pode ser associado ao conceito de expressão, tal como exemplificado por Pareyson quando este diz que “toda operação humana contém a espiritualidade e personalidade de quem toma a iniciativa de fazê-la e a ela se dedica com empenho; por isso, toda obra humana é como o retrato da pessoa que a realizou”.<sup>136</sup> Esta asserção é corroborada por Laban que diz que todo ato ou obra fica impregnado pelo caráter do gesto – a marca qualitativa do esforço empreendido na realização do objeto - do ator (social ou cênico) na realização do ato ou fato produzido.

O poder dinâmico do criador transcende na forma de seu trabalho. Os movimentos que usou para desenhar, pintar ou modelar caracterizam suas criações e continuam imobilizados nos traços ainda visíveis de seu lápis, pincel ou cinzel. Sua atividade se revela na forma que conferiu ao objeto trabalhado.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> Damásio, op. cit., p. 128.

<sup>135</sup> Lepecki, A. Maniacally charged presence. In: *Ballet International/Tanz Aktuell*. The Yearbook. 1999, pp. 82-91.

<sup>136</sup> Pareyson, op. cit., p. 22.

<sup>137</sup> Laban, *Domínio do Movimento*. pp. 30,31.

O reconhecimento das marcas produzidas pelos gestos técnicos é algo tão antigo quanto à habilidade de categorização e o próprio gesto técnico. O seu funcionamento inicial foi muito provavelmente realizado através de registros bioquímicos muito simples que se complexificaram à medida que os organismos evoluíram.

Estes mecanismos simples agiram aproximadamente como pequenos comutadores, que ligavam ou desligavam em resposta ao estímulo recebido, numa relação puramente binária. Esta relação binária contudo, funcionava dentro de um contexto básico de comunicação, envolvendo emissor (ambiente ou outro ser), mensagem (estímulo) e receptor (organismo). Esta relação veio a ser ampliada e complexificada nos seres mais desenvolvidos, especialmente nos humanos. Entretanto, a sua estrutura básica manteve-se praticamente a mesma.

Nas outras espécies zoológicas mais desenvolvidas esta capacidade de relação e reconhecimento do índice permaneceu e foi acrescida da capacidade de relação e reconhecimento do ícone. A provável origem dessa função pode ser identificada na experiência do duplo, como comenta Morin, passível de ser verificada no relato sobre o caso do macaco Washoe e da sua imagem refletida no espelho – que após ter sua face manchada não conseguia reconhecer-se mais no próprio reflexo – ou a de algumas espécies animais que reconhecem a morte como um fator irreversível. Este fato é acompanhado notadamente em algumas espécies de um sentimento de perda e, conseqüentemente, verifica-se a capacidade que algumas destas espécies têm de simular sua própria morte para enganar o inimigo.<sup>138</sup>

Contudo, o ser humano é o único ser (até onde se sabe) capaz de elaboração e reconhecimento do símbolo. Em função do seu grau de arbitrariedade em relação ao representado, este signo é convencional, ou seja, ele é dependente de aceitação social e de uma codificação. Isto implica na utilização da razão como faculdade julgadora para a elaboração do processo de conhecimento mediato, aquele que é dado através de conceitos e que tem na linguagem o seu principal médium e produtor.

---

<sup>138</sup> Morin. *O Enigma do Homem*. pp. 50,102,107.



### 2.3.2 Esforço e Expressividade

O esforço é normalmente entendido e descrito como uma “atividade em que alguém mobiliza todas as suas forças, físicas e ou morais, para atingir um fim”.<sup>139</sup> Um impulso motivador humano. Entretanto, o termo inicialmente usado por Rudolf Laban para definir esse impulso motivador do movimento humano foi *Antrieb*, que em alemão quer dizer impulso, pulsão. Por ocasião de seu exílio na Inglaterra Laban traduziu *Antrieb* por *Drive* (o equivalente aproximado). Contudo, posteriormente, Laban passou a se referir a *Antrieb* como *Effort*,<sup>140</sup> que em inglês quer dizer esforço e significa o uso de energia para fazer alguma coisa – neste caso a produção de movimento –, o que acabou conferindo ao termo uma conotação mais mecanicista, um aspecto mais físico e menos psíquico do movimento. Algo que foi de certa forma corroborado pela aplicação que Laban e Lawrence deram aos estudos sobre Esforço à produção industrial durante o período da Segunda Guerra Mundial.

Laban, segundo Lisa Ullmann, definia o termo Esforço como “impulsos internos a partir dos quais se origina o movimento”.<sup>141</sup> O próprio Laban em outro momento diz que

Todos os movimentos humanos estão indissolúvelmente ligados a um esforço o qual, na realidade, é o seu ponto de origem e aspecto interior. O esforço e a ação dele resultante podem ser ambos inconscientes e involuntários, mas estão sempre presentes em qualquer movimento corporal.<sup>142</sup>

Isto é, são sempre empreendidos por um corpo que, pela sua simples existência, produz e ocupa espaço e que, ao movimentar-se, cria a noção de tempo

O termo *Antrieb* passou ao português através de sua forma inglesa *Effort*, sendo naturalmente traduzido por Esforço. Atualmente o termo esforço está sendo substituído pelo termo Expressividade,<sup>143</sup> considerado mais apropriado por alguns estudiosos e praticantes da LMA, em função deste último aproximar-se mais do significado original do termo alemão que

<sup>139</sup> *Minidicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2ª ed. 1988, p. 209.

<sup>140</sup> Conforme se pode constatar no livro de Laban *Domínio do Movimento*.

<sup>141</sup> Laban, op. cit., p. 32.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 51,52.

<sup>143</sup> Fernandes. *O Corpo em Movimento*, p. 102.

o gerou. Ao mesmo tempo em que incorpora o sentido anterior de uso da energia imprescindível à realização do movimento, o conceito de Expressividade revela o papel dinâmico que esta energia desempenha na expressão das atitudes internas dos indivíduos, que são expressas através de qualidades dinâmicas que variam de grau entre dois pólos específicos, um condensado (*condensing*) e outro entregue (*indulging*). Estas gradações entre o pólo condensado e entregue aplicadas aos quatro fatores de movimento resultam em oito tipos de qualidades diferentes.<sup>144</sup>

É na maneira como estas qualidades dinâmicas são aplicadas quando se faz alguma coisa que os fatores do movimento se estruturam conferindo o caráter expressivo aos quais Laban, possivelmente, se referia como sendo os traços remanescentes, residuais, que ficam impressos na obra do artista por intermédio de seu movimento criador. O mesmo traço de que falam Derrida e Lepecki, referente ao caráter, isto é, a marca que se decalca sobre algo ou alguém.

Ao se utilizar à teoria de Pareyson associada à de Laban pode-se dizer que o movimento é a extrinsecação física de um esforço e a incorporação o seu aspecto visível e tangível. Desta forma pode-se entender melhor o que Laban possivelmente quis dizer quando escreveu sobre as formas de arte estáticas, tais como a pintura, a escultura e a arquitetura “que levam o traço inegável do impulso genial da criação [onde] o poder dinâmico do criador transcende na forma de seu trabalho”.<sup>145</sup>

Laban, na citação acima, estava muito provavelmente se referindo às questões qualitativas sensíveis que ficam inscritas nos objetos através dos atos que as produziram e que podem ser percebidas como uma identidade. A existência de qualidades sensíveis é o fator que capacita a percepção consciente do sujeito a identificar um objeto de uma forma e não de outra. Estas qualidades estão presentes em todas as coisas concretas ou abstratas.

---

<sup>144</sup> Idem, p. 62

<sup>145</sup> Laban. op. cit., p. 30

### 2.3.3 O Problema dos *Qualia*

Essa qualidade é o tema de uma grande polêmica, tanto no meio filosófico contemporâneo quanto no das ciências que estudam a cognição. O foco dessa polêmica é a consciência e os estados qualitativos que ela provoca no processo de conhecimento.

*Qualia* é o plural de *quale*, que em latim significa qualidade. Qualidade que significa: atributo, condição natural, ou propriedade pela qual algo ou alguém se individualiza, distinguindo-se dos demais; a maneira de ser, a essência. Dessa forma *qualia* tem sido usada para definir a sensação qualitativa que cada um dos tipos de estado consciente produz. O problema de explicar tais eventos qualitativos dentro de uma visão geral de mundo é conhecido como problema dos *qualia*.

Vários cientistas cognitivos têm se debruçado sobre este tema na tentativa de esclarecê-lo, seja através da análise crítica dos conceitos elaborados por outros cientistas (Searle, 1998), seja pelo redimensionamento da questão (Damásio, 2002), sua relativização (Lakoff e Johnson, 1999), ou ainda, pela negação de sua existência, em função da adoção de um modelo diferente de construção e funcionamento da consciência (Dennett, 1997).

Todos os fenômenos conscientes são, segundo John Searle,<sup>146</sup> experiências subjetivas qualitativas e, portanto, são *qualia*. Assim, todas as percepções estão carregadas de *qualia*, ou seja, estão carregadas de qualificações específicas, que as individualizam e distinguem das demais. Portanto, o problema dos *qualia* é na verdade um problema da consciência que, sob certo aspecto, pode ser resumida a uma série de estados qualitativos.

Para Searle, o real problema dos *qualia* reside em saber como o cérebro transpõe o obstáculo que permite que processos eletroquímicos transformem-se em sentimentos; como que descargas neurais, físicas, objetivas e quantitativamente descritíveis produzem experiências subjetivas pessoais qualitativas, em outras palavras, como o cérebro passa da eletroquímica para o sentimento.

---

<sup>146</sup> Searle, J. *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Paz e Terra. 1998.

Outra aparente impossibilidade de resolução do problema parece residir no fato de não haver duas pessoas com as mesmas experiências subjetivas qualitativas, o que seria um fator que impossibilitaria estabelecer um critério de mapeamento e parâmetros comparativos. Mas este argumento esbarra no exemplo de outras pesquisas análogas em que a distinção de experiências não impediu o estabelecimento de parâmetros avaliativos comuns.

Segundo Searle,<sup>147</sup> para Daniel Dennett (um importante cientista cognitivo) o principal problema dos *qualia* é que eles não existem embora concorde que eles aparentemente pareçam existir. Para Dennett o que se tem são ‘disposições reativas’ (uma espécie de comportamento maquinal, inconsciente) como respostas aos *inputs* (dados ou apreendidos) sensoriais, e no meio deste processo estão os estados discriminatórios que levam a mente a responder, tal qual uma máquina, aos estímulos recebidos. Este modelo de funcionamento da consciência enunciado por Dennett deve muito à sua filiação com a corrente das ciências cognitivas que vinculam suas pesquisas sobre o funcionamento da mente e da consciência a modelos computacionais da chamada IA Forte (Inteligência Artificial Forte), em especial a linha conexionista.

Ainda segundo Searle, contrário à posição de Dennett e alinhado com a sua está David Chalmers<sup>148</sup> que admite o conceito de *qualia* e o amplia ao criar os conceitos de *qualia evanescente* (*fading qualia*) e *qualia dançante* (*dancing qualia*). Estes conceitos de Chalmers estão, por sua vez, atrelados ao seu modelo de ‘organização funcional’ e a sua relação com a consciência. Segundo este modelo a consciência é o resultado da coerência entre causas e efeitos físicos.

A diferença entre as visões de Chalmers e de Searle está no que Searle considera ser um grave erro na argumentação de Chalmers relativo à inversão na relação de coerência entre organização e consciência, pois a organização funcional, por si só, é totalmente insuficiente para explicar a consciência. Todavia, o argumento de Chalmers mostra pertinência quando afirma que deve haver uma combinação perfeita entre a consciência e a organização funcional, pois se assim não fosse, poder-se-ia imaginar a evanescência (desaparecimento)

---

<sup>147</sup> Searle, op. cit.

<sup>148</sup> Idem, pp. 167,168.

dos estados conscientes (*fading qualia*), ou a modificação desses estados (*dancing qualia*) até um ponto em que eles não tivessem mais relação com os comportamentos correspondentes.

Dentre outros estudiosos que também aceitam a existência e a pertinência do conceito de *qualia* estão: António Damásio, George Lakoff e Mark Johnson. Para Damásio os *qualia* podem ser definidos como as “qualidades sensoriais simples encontradas no azul do céu ou no tom do som produzido por um violoncelo”.<sup>149</sup> Os *qualia* são percebidos e transmitidos por meio de imagens sensoriais que comunicam as características físicas do objeto. Os termos objeto e imagem são vistos aqui segundo a perspectiva apresentada por Damásio, ou seja, a de que o objeto designa

entidades tão diversas quanto uma pessoa, um lugar, uma melodia, uma dor de dente, um estado de êxtase; imagem designa um padrão mental em qualquer modalidade sensorial, como, por exemplo, uma imagem sonora, uma imagem tátil, a imagem de um estado de bem estar.<sup>150</sup>

Entretanto, estas imagens não comunicam apenas as características físicas do objeto, mas também as relações que se possa manter com ele, sejam elas afetivas (gostar ou desgostar), projetivas (planos ou projetos) e contextuais (relação em meio a outros).

A questão dos *qualia* para Damásio envolve necessariamente a do sentido do self, pois para ele

no ato de conhecer um objeto, surge na mente o sentido do self [...] possuir um sentido do self não só é necessário para conhecer, no sentido próprio, mas pode influenciar o processo de tudo o que vem a ser conhecido [...] Quando abordo o problema do self, abordo a questão dos *qualia* no que concerne à representação do organismo consciente.<sup>151</sup>

Dessa forma, o self se configura como uma presença que significa o observador das imagens; o agente potencial sobre as imagens; o agente de uma relação específica com algum objeto da qual os *qualia* são captados pelos sentidos.

---

<sup>149</sup> Damásio, A. *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 25.

<sup>150</sup> Idem, p. 24.

<sup>151</sup> Idem, p. 37.

Lakoff e Johnson<sup>152</sup> também abordam o problema dos *qualia*, mas de forma muito mais simples e direta. Para eles os *qualia* pertencem ao nível fenomenológico do processo de incorporação que é aquele em que se está consciente ou acessível à consciência. É o nível em que se pode falar de sentir-se a experiência. Neste nível os *qualia* são sensações qualitativas tais como dor ou cor, processadas pela consciência mediante condições e disposições corporais e ambientais. Nesse aspecto as opiniões de Lakoff e de Johnson são coincidentes às de Damásio.

Como pode ser visto o problema dos *qualia* não é uma questão fechada, pois mesmo a aceitação de sua existência está longe de ser uma unanimidade. Portanto, a solução para o problema dos *qualia* depende de dois aspectos, um de natureza ontológica, outro de natureza epistêmica.

Depois de resolvida tal questão, resta ainda a necessidade de se suplantar carências técnicas e intelectuais, através do aprimoramento das ferramentas científicas e filosóficas que possibilitem revelar plenamente os mecanismos de funcionamento do corpo, do cérebro, da mente, da consciência e de seus estados qualitativos.

A relação da questão dos *qualia* com a do conceito de corpo mídia é de fundamental importância no estudo do Teatro Físico, pois o corpo mídia, é aquele que processa as informações provenientes da sua co-relação com ambiente. Esta co-relação implica numa apreensão sensorial de objetos através de suas imagens.<sup>153</sup> A percepção que se tem das coisas vêm carregadas de *qualia* e são esses *qualia* que permitem experimentar a propriedade pela qual algo ou alguém se individualiza, distinguindo-se dos demais; *qualia* é aquilo que permite que cada coisa seja percebida como ela é através da imagem perceptiva que ela provoca no cérebro do apreciador.

As imagens são representações neurais dos objetos. Estas representações neurais são processos bio-eletroquímicos processados fundamentalmente pelo cérebro (entendido aqui no seu sentido mais amplo, como empregado por Damásio, como sinônimo de sistema nervoso),

---

<sup>152</sup> Lakoff, & Johnson, op. cit., p. 11

<sup>153</sup> Objeto e imagem são vistos aqui na perspectiva anteriormente oferecida por Damásio.

que se transformam em informação. Uma informação qualificada pelo *qualia* do objeto. É isso que pode ser transformado em carne, armazenado fisicamente, passando a fazer parte do corpo.

Mas, para que essa informação possa ser incorporada é necessário que uma determinada condição em especial seja satisfeita. O corpo tem de ser capaz de processar a informação, porque a percepção dos *qualia* de um objeto só é possível se a imagem sensorial dele puder ser processada corretamente pela trilha sensorial correspondente. Dessa forma o que se pode constatar é que a questão dos *qualia* depende da relação sujeito-objeto, ou melhor, ela surge na relação entre o sujeito e o objeto.

Esta perspectiva é importante para que se tenha uma real compreensão do processo de incorporação das informações, pois se o sujeito não é capaz de perceber uma determinada qualidade de um objeto, esta qualidade não é integrada à imagem perceptiva que o seu cérebro cria desse objeto, assim sendo, essa qualidade simplesmente passa a não existir para o sujeito. Se não existir essa qualidade não pode ser registrada como memória. Este é o caso de algumas disfunções neurológicas que impossibilitam uma representação neural (imagem) de se formar. Um exemplo simples pode ser dado pelo daltonismo (incapacidade congênita para distinguir certas cores, principalmente o vermelho e o verde).

Para um daltônico não é possível estabelecer uma resposta relacionada com a sensação do vermelho, baseada na cor, da mesma maneira como se pode estabelecer para quem não sofra desta disfunção. O que se pode fazer, no entanto, é tentar construir uma idéia do que seja a cor através de uma combinação de sensações normalmente associadas com a cor vermelha, tentando assim promover uma sinestesia (condição em que a impressão de um sentido é percebida como sensação de outro).

Uma representação simbólica, mediada pela linguagem, como é o caso exposto por Ezra Pound (1970) quando explica como um chinês procederia na construção de ideograma que quisesse definir o vermelho.

Como ele pode fazê-lo num desenho que não seja feito com tinta vermelha? [...] Ele reúne (ou seu antepassado reunia) as figuras abreviadas de: rosa, ferrugem, cereja, flamingo. [...] A ‘palavra’ ou ideograma chinês para vermelho é baseado em algo que todos conhecem.<sup>154</sup>

Pound salienta ainda que se o ideograma tivesse sido feito na Inglaterra, o pássaro possivelmente teria sido um pintarroxo e não algo tão exótico para o local como um flamingo. Ou seja, o que Pound expõe é que no campo da linguagem literal é possível criar-se uma imagem a partir de outras que tenham características comuns, criando-se assim uma representação substitutiva. Contudo, ainda assim, esta representação substitutiva seria uma aproximação que efetivamente não substitui a experiência de ver a cor em si.

Estes dados são importantes para ajudar a entender, e a explicar melhor a questão sobre no que consiste a ‘sensação do vermelho’ formulada anteriormente. A sensação do vermelho é uma intuição sensível – um conhecimento que é obtido pelos sentidos – uma percepção, isto quer dizer que a representação sensorial do objeto cor tem de ter sido possível através da percepção dos seus *qualia* para que possa ser processada e armazenada como informação, antes de ser transformada em signo.

A recorrência na associação de uma certa experiência sensorial a um determinado fato ou objeto, em um determinado contexto, pode criar entre eles uma relação causal, mesmo que não haja, segundo o que se pode observar nas experiências relacionadas a condicionamento. Da mesma maneira, a incapacidade de percepção dos *qualia* de um objeto associado a um fato ou a outro objeto, compromete a relação causal que eles possuam e induz ao erro.

O foco criativo e expressivo do Teatro Físico é o corpo humano. Esse corpo é um sistema composto por uma série de médiuns (mídia), cada um dos quais responsável por processar informações de diferentes naturezas, todas carregadas de *qualia* que vão ser incorporadas, transformadas em carne, construindo fenótipos. Portanto, é necessário entender como a informação se fisicaliza de um determinado jeito e não de outro, com uma determinada *qualia* e não com outra diferente. É necessário que se conceba a idéia de um agente que seja responsável pela transmissão de informação extrabiológica (cultural) a

---

<sup>154</sup> Pound, E. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 27



semelhança dos agentes biológicos, os genes. Estes agentes existem e são chamados de memes.

O papel dos memes é de fundamental importância para a compreensão do processo de transformação desencadeado pela informação. O estudo dos memes permite compreender, entre outras coisas, como a instrução, um tipo de informação fornecida com determinada finalidade e que está contida em todas as técnicas de corpo conhecidas, modela e padroniza, conformando e às vezes deformando os corpos e seus movimentos.

Esse fato está largamente demonstrado por Marcel Mauss no seu célebre estudo intitulado: *As Técnicas Corporais* (1974), e numa grande parte dos relatos feitos por Don Johnson em seu livro *Corpo* (1990). As técnicas corporais não apenas condicionam corpos, mas também moldam comportamentos, muitas vezes de maneira involuntária. Isso acaba por limitar, ou até mesmo impedir, a completa exploração e o pleno desenvolvimento de toda gama expressiva de que os indivíduos são normalmente capazes de realizar.

Compreender os mecanismos que operam no processo de produção, transmissão e instauração da informação é de fundamental importância para que se possa selecionar e tratar qual o tipo de informação deseja-se que seja processada, promovendo dessa maneira as condições de re-padronização dos corpos e dos movimentos. Adequando-os assim às diferentes propostas estéticas como no caso a estética do Teatro Físico.

A LMA e os BF são mecanismos extremamente úteis no processo de re-processamento de informação e re-padronização corporal. A LMA permite conhecer os *qualia* de um movimento através de uma análise profunda de todas as características estruturais e relações significativas que ele possa apresentar. Esta análise procede através da anatomia (dissecação) do movimento, identificando seus fatores básicos até o seu elemento constituinte mais simples. Ao mesmo tempo em que realiza esta análise a LMA não se perde na armadilha das minúcias e mantêm a idéia de co-relação entre estas mínimas partes como um todo orgânico, que tornam possível a existência do movimento como uma linguagem de simbologia própria.

Os BF, através da aplicação dos princípios de LMA, permitem uma re-padronização do corpo através da criação de conexões internas entre as diferentes estruturas que o compõe, suas funções (sistema músculo-esquelético, sistema nervoso, processo respiratório, entre outros) e a expressão externa. Este processo acontece através da aplicação dos dez princípios básicos de movimento Bartenieff na prática dos BF (constituída pelos exercícios preparatórios, pelos seis exercícios básicos e pelas variações destes).<sup>155</sup>

Para se entender como a LMA e os BF operam na transformação das influências de representações mentais e na criação de novos padrões de movimento no Teatro Físico, é necessário pensar na implementação desta informação no corpo do performer e no processo de incorporação. Pois qualquer nova informação que adentre um sistema re-configura, mesmo que temporariamente, as informações pré-existentes.

O corpo de um performer é o resultado da obediência a uma série de instruções contidas nas diversas técnicas de corpo em que é treinado. As técnicas são classificadas segundo dois grupos: naturais - que fazem parte do potencial de todo aprendizado motor e está sujeita tanto a estrutura quanto à arquitetura corporal humana, por exemplo: a bipedia, o polegar em oposição; e culturais – que estão relacionadas à maneira como este aprendizado motor está sujeito aos usos e costumes do grupo social no qual se está inserido.

Aliás, é muito difícil fazer esta distinção entre natural e cultural já que desde o seu nascimento os seres humanos - com raríssimas exceções, como é o caso das meninas-lobo<sup>156</sup> - se encontram inseridos em ambientes culturais e o seu potencial motor se desenvolve segundo as características culturais desse grupo e que, portanto, são essas técnicas que ao longo da história moldam e condicionam os corpos, padronizando seus movimentos e, em algumas vezes, limitando suas possibilidades de expressão, já que oitenta por cento da comunicação humana é feita sem o uso da palavra (falada ou escrita).

Ao aprender uma nova técnica o corpo recebe novas instruções que serão processadas no mesmo meio em que se encontram instruções anteriores, o que provoca uma re-

---

<sup>155</sup> Estes princípios bem como os exercícios correspondentes foram descritos no Capítulo 1.

<sup>156</sup> Aranha, M.L.A. e Martins, M.H.P. *Filosofando Introdução à Filosofia*. São Paulo: Moderna. 1993, p.2.

estruturação da configuração então vigente. Estas novas instruções serão re-organizadas de acordo com o *continuum* da relação cérebro-corpo. Dessa forma, estas novas instruções irão estabelecer novas relações e representações mentais diferentes. Uma vez que estas novas instruções se encontrem implementadas no corpo, elas produzirão novos padrões de movimento.

Através desta panorâmica sobre a questão dos *qualia* e dos memes, e sua relação com a natureza da informação e da implementação corporal, acredita-se que se possa lançar uma nova luz sobre a questão de possíveis formas de condicionamento como, por exemplo, a hipótese levantada por Weil e Tompakow sobre a transformação de uma cor em símbolo.<sup>157</sup>

A hipótese de Weil e Tompakow propõe que entre a cor vermelha e o fogo se estabeleceu, desde a pré-história, uma relação de causalidade. Essa associação transferiu para a cor a idéia de alguns dos atributos qualitativos (*qualia*) do fogo. Dessa maneira o vermelho passou a significar calor, perigo, sensualidade. A cor passou a funcionar inicialmente como um signo do tipo índice, mas posteriormente essa relação evoluiu e o vermelho se transformou num signo do tipo símbolo. Como símbolo o seu caráter e uso é convencional, mas estranhamente a idéia que normalmente ainda é associada à cor permanece ligada àquelas dos *qualia* do fogo.

Ao aplicar-se o raciocínio acima à questão do gesto, pode-se estabelecer que o gesto, enquanto signo, pode assumir o caráter de símbolo, índice ou mesmo de ícone. No primeiro caso, ele seria um símbolo devido ao aspecto de arbitrariedade que convencionou sua significação, em função de um determinado contexto cultural. Esse fato possibilita a construção de uma forma de pensamento e a estruturação de um discurso na forma de uma narrativa gestual. Estas características conferem ao gesto, enquanto símbolo, a condição de linguagem, e como tal, possuidor de um léxico, de uma semântica e de uma sintaxe.

No segundo caso ele assumiria o caráter de índice ao representar estados arquetípicos, cuja ação na verdade seria uma reação a um estímulo interno ou externo, realizado de forma

---

<sup>157</sup> Tompakow, R. e Weil, P. *O Corpo Fala*. Vozes. Rio de Janeiro. 1983, pp. 26,77.

involuntária (ou talvez, mais precisamente, de maneira não consciente) porque não seria mediado pela razão e sim pela intuição.

No terceiro caso, ele assumiria seu caráter de ícone quando representasse uma situação ou fato através de uma relação de semelhança, o que poderia ser considerado um estado puro de mimese, cuja prática é verificável em outras espécies zoológicas além da humana, como já apresentado aqui anteriormente. Nesse caso, a sua base biológica poderia ser oferecida pelo papel do neurônio espelho, ou ainda, pelo exemplo fornecido por Weil e Tompakow<sup>158</sup> do resultado de uma experiência realizada com uma determinada espécie de verme plateomíneo. A experiência em questão consistia em condicionar vermes a reagir a determinados estímulos luminosos até eles apresentarem um padrão de estímulo-resposta, ou seja, uma reação identificável. Após serem condicionados os vermes eram em seguida cortados ao meio e depois de um tempo as duas partes voltavam a desenvolver cabeça e uma cauda e, cada novo verme apresentava o mesmo comportamento da matriz em relação à sua reação aos estímulos, só que desta vez sem necessitar de condicionamento, ou talvez seja o contrário, isto é, eles apresentavam este comportamento justamente porque haviam herdado o condicionamento.

Esta experiência parece indicar duas habilidades que associadas são uma parte da resposta de como os seres humanos lograram o estado de complexidade atual e de certa forma, apontam para um futuro potencialmente imprevisível. As habilidades de que se fala são a categorização (já estudada aqui) e a transmissão do aprendido por via genética (objeto de estudo que, embora seja de grande interesse, extrapola o escopo desta pesquisa). Esse último oferece uma perspectiva muito promissora para o entendimento dos mecanismos de construção do cérebro humano e do processo de cerebralização que se sabe é “ontogenético (isto é, a complexidade sócio-cultural impele ao uso pleno das aptidões cerebrais) e filogenético (isto é, as mutações que produzem novas aptidões começarão a ser exploradas pela complexificação sócio-cultural)”.<sup>159</sup>

A partir da consideração destes fatos é possível deduzir que, as aquisições simbólicas e o desenvolvimento do imaginário possam estar diretamente vinculados com aspectos de

---

<sup>158</sup> Tompakow e Weil, op. cit., p. 77.

<sup>159</sup> Morin. *O Enigma do Homem*, p. 87.

complexificação sócio-cultural, relacionados às mutações biológicas responsáveis pelo desempenho e satisfação da demanda de complexificação. Principalmente ao se levar em conta as revelações realizadas pela Etologia, a partir dos anos 1950, que abriram as perspectivas biológicas como nos revela Morin ao citar Sebeok:

As primeiras descobertas etológicas indicam-nos que o comportamento animal é, ao mesmo tempo, organizado e organizador. Primeiramente, surgiram as noções de comunicação e território. Os animais comunicam-se, isto é, exprimem-se de um modo que é recebido como uma mensagem e interpretam comportamentos específicos.<sup>160</sup>

Estas mensagens são fundamentalmente sensoriais (sonoras, visuais, olfativas, táteis e mesmo gustativas) e gestuais, e servem para comunicar uma informação ao vizinho ou ao companheiro. Apesar do aspecto ilusório de que a comunicação é meramente funcional e que está relacionada quase que exclusivamente à reprodução, o que se constatou é que esta comunicação envolve “comportamentos simbólicos e rituais, não somente de corte, mas também de cooperação, de advertência, de ameaça, de submissão, de amizade, de jogo”.<sup>161</sup> Por isso que ela pode ser constatada em situações notáveis, como esta, relatada por Morin (*apud* Lorenz) em que:

um comportamento significativo, resultado de uma dada situação, se transporta para fora dessa situação a fim de exprimir uma mensagem simbólica. Assim uma fêmea de ganso (*Anser cinereus*), para manifestar a um macho sua preferência, vai pedir-lhe, por meio de mímica, proteção contra um ataque imaginário, de modo a significar: ‘tu és meu protetor’.<sup>162</sup>

Desta mesma forma outros comportamentos também podem ser verificados estando fora de sua função específica, não mais representando a coisa em si, mas representando uma situação ou fato através de uma relação de semelhança, um análogo. E, quando esse análogo perde totalmente seu vínculo com o contexto original, podendo e sendo aplicado a qualquer outro contexto, ele pode ser considerado como um estágio pré-elaborativo do símbolo.

---

<sup>160</sup> Morin. *O Enigma do Homem*, p. 31.

<sup>161</sup> Idem, p.32.

<sup>162</sup> Ibidem

## 2.4 O Pólo Cultural

### 2.4.1 Natureza da Cultura

A cultura normalmente está associada à posse de conhecimentos que habilita ao exercício de funções, algo que existe em si e por si, uma qualidade de uma coletividade que pode ser comparada e compartilhada. O conceito etimológico de cultura (que vem do latim *colere*) está ligado ao ato de cultivar, criar, tomar conta e cuidar. Relaciona-se também, ao cuidado que o homem tem com a natureza. Este conceito permaneceu até o século XVIII quando cultura passou a significar (principalmente a partir de Kant) resultados na formação ou na educação dos seres humanos, habilitando-os a uma maior e melhor participação na vida social e política. Por isso, cultura acabou por se tornar sinônimo de civilização (*civil* – *cives* = cidadão; *civitas* = cidade-Estado). Nesse sentido, cultura é a melhoria da natureza humana pela educação, uma estimulação das características consideradas boas e recalque das características consideradas más.

Assim a cultura se configura como um ato voluntário, consciente da sua finalidade e que existe antes como pensamento. É a realização de um projeto para se atingir um fim proposto. Mediante interferência externa este projeto se modifica e se adequa à(s) nova(s) condição(ões). Esta demonstração de flexibilidade é uma característica da inteligência que, mesmo nos níveis mais rudimentares de desenvolvimento, difere dos programas operatórios comuns ao instinto que, por serem responsáveis pela regulação das atividades essenciais à sobrevivência dos organismos são muito rígidos, e que só mediante mutação ou condicionamento apresentam modificação na relação estímulo-resposta.

Os sistemas replicadores, desde sua origem, precisaram desenvolver um sistema que garantisse a execução das ações e atividades necessárias à sua sobrevivência e que por isso mesmo deveria ser o mais estável e confiável possível. Entretanto, eles também necessitaram desenvolver uma faculdade que lhes permitisse condições de efetuar o reconhecimento e o registro das condições que lhes fossem as mais propícias à estabilidade e a sobrevivência, essa faculdade é a inteligência. A psicologia costuma definir a inteligência por sua função

“considerando-a uma atividade de adaptação ao ambiente, através do estabelecimento de relações entre meios e fins para a solução de um problema ou de uma dificuldade”.<sup>163</sup>

Dentre os sistemas existentes, aqueles pertencentes ao reino animal são os únicos onde esta faculdade pode ser observada, analisada e até mesmo avaliada segundo critérios relativos a determinadas convenções. Dentre as espécies animais, a humana é incomum, pois ao mesmo tempo em que herdou as faculdades desenvolvidas filogeneticamente, sua inteligência deu um salto qualitativo em relação à de outras espécies animais.

Alguns animais apresentam inteligência concreta, porque esta depende da experiência vivida que é a do aqui e agora, e que não se conserva, esgotando-se a medida em que é executada. O animal não inventa, não aperfeiçoa nem conserva o instrumento para uso posterior. Dessa forma o gesto não é conservado como experiência. O animal não consegue relacionar-se com o ausente porque a sua “linguagem visa a adaptação à situação concreta, enquanto a linguagem humana intervém como uma forma abstrata que distancia o homem da experiência vivida, tornando-o capaz de reorganizá-la numa outra totalidade e lhe dar novo sentido”.<sup>164</sup>

O confronto entre natureza e cultura está estabelecido em função das diferenças de características que cada uma apresenta e que, em muitos casos são conflitantes. Na natureza as relações que se estabelecem são baseadas em causa e efeito, se assim não fosse seria impossível o estabelecimento com êxito de cadeias operatórias, que são a base de funcionamento da maioria dos sistemas vivos. Essa relação, contudo, não implica necessariamente na adoção de um determinismo cego, o que justifica a inexistência de uma previsibilidade absoluta. Na cultura este princípio de indeterminação e de imprevisibilidade é muito maior porque há a liberdade de arbítrio e a razão. O arbítrio estabelece a escolha racional de valores e fins e as finalidades são livres de determinismos. É onde em vez da repetição pura e simples há a transformação racional.

---

<sup>163</sup> Chauí. op. cit., p. 154

<sup>164</sup> Aranha e Martins. op. cit., pp. 4,5.

Dessa forma pode-se dizer que a cultura é, também, uma criação coletiva de idéias, símbolos e valores pelos quais uma sociedade define para si mesma o bom e o mau, o belo e o feio, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso, o puro e o impuro, o possível e o impossível, o inevitável e o casual, o espaço e o tempo, o sagrado e o profano. A cultura se realiza porque os humanos são capazes de linguagem, trabalho e relação com o tempo.<sup>165</sup>

A evolução cultural é semelhante à evolução genética, contudo, ela não é um atributo dos sistemas replicadores genéticos, que também não são os responsáveis pela sua transmissão. Segundo Dawkins, “a transmissão cultural é análoga a transmissão genética no sentido de que embora seja basicamente conservadora, pode originar um tipo de evolução. [além do que] A transmissão cultural não é característica apenas do homem”.<sup>166</sup>

A linguagem, enquanto processo de expressão e comunicação, embora seja em princípio um processo psicofísico é fundamentalmente condicionada por fatores culturais. A cultura evolui por meios não genéticos a uma velocidade muito superior aquela da evolução de qualquer aspecto genético. Um exemplo de constatação desse fato é fornecido por Dawkins ao relatar uma experiência realizada por Jenkins<sup>167</sup> com uma espécie de ave da Nova Zelândia (*saddleback*), na qual se verificou a invenção de um novo canto em decorrência de um erro de cópia no ato da imitação. Este evento relembra dois dos aspectos vistos anteriormente ligados aos princípios fundamentais no processo de replicação: imitação e acaso.

Estes mesmos aspectos também puderam ser verificados em outra experiência de campo, relatada por Morin, como um exemplo do processo de transmissão cultural. Desta vez a experiência estava relacionada a macacos da ilha de Kyushu. Essa experiência mostrou que pequenas inovações relativas a um determinado gesto técnico foram integradas no comportamento social de um determinado grupo

Um grupo de macacos que vivia na orla da floresta tinha o costume de se alimentar de tubérculos, que eles limpavam com a mão, depois de os terem desenterrado; acidentalmente, um jovem [macaco] aproximou-se da margem e deixou cair um desses tubérculos no mar, apanhou-o e, assim, descobriu que a água do mar não só poupava a limpeza manual, como também apresentava a vantagem do tempero. Esse jovem adotou o hábito de molhar os seus

<sup>165</sup> Esta conceituação está elaborada baseada nas informações disponibilizadas em Chauí. op. cit., pp. 288-296

<sup>166</sup> Dawkins, op. cit., p. 211.

<sup>167</sup> Dawkins, op. cit., p. 212



tubérculos no mar, sendo imitado por seus companheiros, mas não pelos mais velhos; contudo, o hábito generalizou-se no decorrer da geração seguinte.<sup>168</sup>

Este relato nos apresenta os mesmos dois princípios fundamentais no processo de replicação genética: imitação e acaso. Além de destacar a importância que eles têm no processo de diferenciação e inovação que caracterizam a evolução. Contudo, estes não são exemplos de evolução genética e, portanto, a sua transmissão também não o é. São mudanças operacionais efetuadas por erro de cópia (ave) e por acaso (macaco). Tanto no caso da ave de Jenkins quanto no caso dos macacos relatado por Morin, ficou patente a assimilação pelo grupo da nova prática e a sua disseminação como novo hábito cultural no seio do grupo ao cabo de uma geração o que seria uma mutação cultural. Entretanto, essa assimilação tanto quanto a disseminação só foram possíveis graças à existência de um mecanismo corporal, o neurônio espelho.

Diferentemente dos animais que não produzem a sua existência nem transformam a sua realidade, e seguem agindo instintivamente (programação fixa) mesmo ainda que em alguns casos de forma inteligente, resolvendo problemas<sup>169</sup>. O ser humano trabalha, transformando a natureza de forma deliberada e intencional

O ser humano, durante o seu processo de libertação dos programas de operação maquinais do gesto técnico e da expansão da memória, foi cada vez mais projetando essa sua memória expandida para fora de si próprio, no organismo social, ao mesmo tempo em que ia transferindo a motricidade para a natureza por ele modificada pelo trabalho. A esta transformação consciente e voluntária do ambiente através do trabalho, das ações, dos produtos e dos pensamentos podemos chamar de cultura.

O trabalho é a atividade humana de transformação da realidade cuja ação é deliberada e intencional, dirigida por finalidades conscientes na busca de respostas aos desafios impostos pela natureza à estabilidade e sobrevivência do sistema (competição ou princípio de *agon*). Ao replicar técnicas já usadas por outros ou ao reproduzir objetos o ser humano acaba por vezes alterando-as(os) involuntariamente - o que configura um erro de cópia -, ou inventando

<sup>168</sup> Morin. *O Enigma do Homem*, pp. 47-48

<sup>169</sup> Experiência de Köhler com chimpanzés nas ilhas Canárias In: Aranha, M.L.A. e Martins, M.H.P. op. cit., pp.3, 4.

outras(os) novas(os) em consequência de uma reorganização de campo que revela possibilidades de novas configurações de uso e ou de fabricação. Neste processo de interação e transformação da natureza o ser humano se altera e desenvolve suas faculdades. Ele muda as maneiras de agir sobre o mundo ao estabelecer relações mutáveis que retroagem sobre si alterando sua percepção, pensamento e sentimento. E, dessa forma, alterando sua corporeidade e os processos de incorporação.

#### 2.4.2 A Mêmese

A cultura é resultante da ação do trabalho humano sobre a natureza. Ela constitui o fundo sobre o qual uma nova forma de sistema replicador passou a existir e a partir do qual foi possível à própria cultura poder evoluir. A evolução, como afirma Dawkins, só é possível mediante a observação de um princípio fundamental que é o da aplicação da lei que determina “que toda a vida evolui pela sobrevivência diferencial de entidades replicadoras”.<sup>170</sup> Dentre estas entidades replicadoras o gene, a molécula de DNA – responsável pela evolução biológica – é a forma mais comum no planeta Terra, porém não é a única.

Desde que haja condições propícias, outras formas de sistemas replicadores podem vir a existir. No caso da cultura, este novo sistema replicador responsável pela idéia de unidade de transmissão cultural ou unidade de imitação é o *meme*. Este termo criado por Dawkins – como ele mesmo diz - a partir da raiz grega *Mimeme* foi abreviado para *meme* por guardar semelhança fonética com *gene*. Além disso, a palavra *meme* remete à palavra francesa *même* que quer dizer mesmo, igual, uma espécie de cópia.

Todo e qualquer produto cultural - seja ele uma técnica ou um objeto - é um *meme*. E, da mesma forma como os genes se reproduzem propagando-se no fundo genético, como diz Dawkins: “pulando de corpo para corpo através de espermatozoides e óvulos, da mesma maneira os memes propagam-se no fundo de memes pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação”.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Dawkins, op. cit., p. 213.

<sup>171</sup> Idem, p. 214.

Esta transmissão de cérebro para cérebro por um processo de imitação de que nos fala Dawkins parece encontrar sua justificativa e o seu fundamento neurobiológico na descoberta dos neurônios espelhos, que seriam os responsáveis orgânicos pela percepção, sobrevivência e transmissão dos memes. Os memes são mais do que os objetos e as técnicas em si, eles são as idéias (imagens, valores, qualidades) que representam e que estão presentes em forma de signos nos cérebros. Estes signos são transmitidos através de diversas formas de comunicação e expressão geradas e desenvolvidas no caldo cultural humano.

Para que possa ser expresso ou comunicado, o meme tem de passar da sua condição abstrata de idéia – aquilo que existe na mente - a uma forma física que possibilite sua percepção e assimilação. Este processo de transformação da realidade abstrata em realidade física, que confere concretude ao objeto, possibilitando sua visibilidade é o que Pareyson chamou de extrinsecação física, e que nos Estudos Coreológicos é denominado incorporação.

## 2.5 O Pólo Artístico

### 2.5.1 As concepções de Arte

A Arte é um dos produtos do caldo cultural. A origem etimológica da palavra Arte vem do latim *Ars* que por sua vez procede do grego *tekné*, em ambos os casos a palavra tem o significado de técnica, forma ou maneira de fazer algo ou alguma coisa. Contudo, este não é o único sentido atribuído historicamente ao termo. Além deste caráter fabril a arte também significa conhecimento e expressão. Estas três concepções da arte (fabricação, conhecimento e expressão) ora se excluem mutuamente, anulando-se, ora se aliam combinando-se e complementando-se. Cada uma das três é capaz de revelar características essenciais da arte e, portanto, é importante ter-se o cuidado para não isolá-las, atribuindo maior importância a uma ou outra, em detrimento das demais, pois como adverte Pareyson: “estas diversas concepções colhem caracteres essenciais da arte, conquanto não sejam isoladas entre si e absolutizadas”.

172

---

<sup>172</sup> Pareyson, op. cit., p.22.

A arte como fabricação (*poiesis*) foi caracteristicamente marcante na antiguidade; como conhecimento ela é um pensamento recorrente na história ocidental; e como expressão, ela passou a ser considerada a partir do Romantismo, mais especificamente a partir e através de um movimento que o antecedeu, conhecido como *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto) - movimento este inspirado em Rousseau – que enfatizava os sentimentos fortes e as paixões calorosas manifestadas de forma espontânea e própria pelos indivíduos.

Certamente, a arte é expressão. Mas, é necessário não esquecer que há um sentido em que todas as operações humanas são expressivas. A arte é expressão porque é forma, e a forma é um sistema orgânico de vida própria e independente, que é expressiva “enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes *é* um significado”.<sup>173</sup> Esta forma não é somente a materialização de uma idéia, mas uma forma formante, uma forma que se faz, um fazer que a medida em que se faz inventa o seu o quê e o seu como. Mais uma vez é possível observar aqui a pertinência do processo de transformação contínua entre dois pólos da LMA – representado pela lemniscata -, que opera na co-relação entre forma e conteúdo, buscando eliminar esta dicotomia e encontrar a síntese dialética.

Toda operação humana traz impresso o caráter, o traço do gesto de quem a realizou. Por isso, toda obra humana é como o retrato da pessoa que o pintou, e traz impressa a marca do seu gesto criador. Aliás, como Laban já tinha bem observado, o gesto criador é um movimento que marca com o que está marcado, isto é, pelas qualidades dinâmicas dos fatores expressivos que o compõe.

### 2.5.2 Arte como extrinsecação física

A Arte não é uma atividade puramente interior e espiritual como algumas teorias fizeram, e ainda fazem supor. Embora a intuição seja criadora, sua produção é um figurar e o seu produto se constitui de imagens e idéias. A arte precisa ser extrinsecada fisicamente para que seja possível captá-la, senti-la, porque é somente através de sua existência material que a arte pode ser revelada tornando-se real.

---

<sup>173</sup> Pareyson, op. cit., p. 23.

Pareyson diz que “a arte é necessariamente extrinsecação física”,<sup>174</sup> porque é só mediante a presença de um elemento físico que ela aparece. Este elemento pode ser maciço e evidente como, por exemplo, pedras na arquitetura; mas, pode ser que esta concretude se apresente de forma atenuada como nas páginas de um romance, onde o aspecto semântico prevalece sem cancelar, contudo, sua consistência fonética; ou ainda, ele pode ser sutil e aparentemente imaterial como no som da voz e da música ou fugidio como o movimento na dança. É somente em face deste elemento físico e da forma que ele assume, que o objeto pode se apresentar concretamente aos sentidos e seus *qualia* podem ser captados e processados no corpo. Só a partir daí estes objetos passam a existir para a consciência, como sensibilidade, portanto só assim é possível se ver o espírito se fazer carne.

Algumas dessas formas tendem a se reunir em torno de um determinado núcleo comum originando estilos. Este procedimento garante a sobrevivência dos memes através da sua replicabilidade (fecundidade) muito mais do que pela sua longevidade ou pela sua fidelidade de cópia. Como Dawkins mesmo observou, os memes não parecem de forma alguma replicadores fiéis, pelo contrário, eles estão sujeitos as mutações contínuas e a mistura. Esse pensamento pode ser melhor entendido ao se lembrar o ditado popular que diz: “Quem conta um conto, aumenta um ponto!”

### 2.5.3 Arte como linguagem

A aplicação do conceito de linguagem à arte não é uma questão unânime, havendo uma grande quantidade de críticos que condenam esse emprego. Luigi Pareyson é um dos que questiona essa aplicação. Sua posição pode ser resumida na pergunta que ele faz sobre qual o tipo de linguagem precisamente seria uma estátua ou um edifício. A resposta a este questionamento já foi, de certa forma, apresentada no início desta Tese (mais especificamente nas páginas 19 e 20). Entretanto, ela pode ser rerepresentada aqui de forma resumida. Neste caso pode-se dizer que, desde que uma forma de arte apresente um repertório, regras de combinação e regras de uso, e que essas sejam utilizadas com finalidade expressiva e

---

<sup>174</sup> Idem, p. 153.

comunicacional, ela pode e deve ser considerada uma linguagem. Mesmo que seja para ser considerada como uma linguagem de segunda ordem, caso se decida aplicar a classificação adotada por Keir Elam na sua análise do Drama.

A Arte, qualquer que seja a forma de sua extrinsecação física, é um veículo de transmissão de memes. Ela é a passagem daquilo que existe na mente a uma forma material que possibilita sua percepção e assimilação. O sucesso de sua sobrevivência se deve ao fato do valor que sua atração psicológica possa exercer. Os memes competem por tempo e espaço nos cérebros.

O tempo possivelmente seja um fator limitante mais importante do que o espaço de armazenamento; ele é objeto de forte competição. O cérebro humano e o corpo por ele controlado não podem fazer mais do que uma ou algumas coisas de cada vez. Se um meme quiser dominar a atenção de um cérebro humano, ele deverá fazê-lo às custas de memes 'rivais'.<sup>175</sup>

Parece que as condições de maior economia de tempo e espaço na ocupação do cérebro, associado ao caráter mais dinâmico da natureza arbitrária - inerente ao símbolo - foram os principais fatores que garantiram o sucesso na disseminação e na imposição da palavra como médium de comunicação sobre outras mídias. Com isso, a palavra levou ao surgimento de uma linguagem própria: a linguagem literal, comumente denominada linguagem verbal (por conta da influência do logocentrismo). Essa linguagem, fundamentada na palavra, exerceu, e ainda exerce, forte influência sobre as demais formas de linguagem, inclusive as artísticas. Assim é que, por conta da análise dessa influência, pode-se dizer que a palavra se impôs de forma virulenta. Uma afirmação que faz lembrar a metáfora contida na frase do escritor norte-americano William Burroughs que diz que a Linguagem é um vírus (*Language is a virus!*).

Essa força da palavra se deve fundamentalmente ao fato dela ter propiciado o processo que levou ao surgimento do pensamento abstrato, racional. Um tipo de pensamento que estabelece relações não-perceptíveis, conceituais, que o afastam do sensível e do individual; ao contrário do pensamento concreto, anterior ao abstrato, que é formado a partir da percepção, sendo imediato, sensível e intuitivo.

---

<sup>175</sup> Dawkins. op. cit., p. 219

Ao realizar esse afastamento do sensível e do individual a palavra possibilitou (e possibilita) transcender os fatos apreendidos na vivência e construir um mundo de idéias. Algo que afetou a condição humana, alterando-a radicalmente. Por isso, a palavra é considerada o mecanismo de extensão responsável pelo tremendo salto qualitativo dado pela espécie humana.

Apesar das características que garantiram a sua condição de predominância, a palavra, e por extensão a linguagem literal, revelam pontos de fragilidade quanto a sua capacidade de poder transmitir todos os tipos de memes. Um exemplo desta fragilidade é o estupor ou, a condição de incapacidade de proceder a uma narrativa, como a que se refere Lequeau quando diz que: “Há situações onde a compreensão da realidade pela consciência se interrompe, se suspende”.<sup>176</sup> Essa condição é semelhante àquela descrita no mito grego sobre as Górgonas, onde o estupor é o estado de petrificação das vítimas que encarassem o olhar de Esteno, Euriale ou Medusa (as três irmãs górgonas). Embora as Górgonas não existam, o estupor é bem real, e por isso Lequeau utiliza esta imagem para “descrever toda experiência limite que suspende o trabalho da consciência e, por conseguinte, a possibilidade de narrativas”.<sup>177</sup>

A característica do estupor é esta impossibilidade de se exprimir à subjetividade; a incapacidade de se poder compartilhar uma experiência, pelo menos a expressando em palavras. Este sofrimento da falta de palavras é o que os psiquiatras chamam de *alexithimia*. Um fenômeno que, segundo a teoria de Lequeau, está ligado ao fato do evento em questão ser único, sem precedentes, uma novidade absoluta, ainda não nomeada que, por conta disso, é inexistente para a consciência enquanto palavra.

O estupor é assim a prova de que, apesar de sua importância no salto qualitativo da humanidade e da íntima relação que mantém com a estrutura dos processos cognitivos, a palavra não é a única forma de expressão dos processos cognitivos. O pensamento, por exemplo, independente do fato de ser concreto ou abstrato, é um processo cognitivo que para ser comunicável precisa ser exteriorizado. Para ser exteriorizado ele precisa encontrar uma

---

<sup>176</sup> Lequeau, P. *O ritmo e os efeitos da narrativa*. Palestra do GIPE-CIT em 7 de junho de 2000, p. 2.

<sup>177</sup> Idem, p. 3.

forma de extrinsecação que lhe seja conveniente. Um tipo de linguagem que seja adequada à sua expressão.

A expressão do pensamento está sempre sujeita às particularidades e limitações da linguagem e do médium utilizado. Entretanto, o pensamento, assim como outros processos cognitivos, podem ser expressos através de mais de uma linguagem e/ou médium. Isso possibilita que a expressão do pensamento seja um processo permutável entre as linguagens e/ou médiuns. Algo que faculta a substituição de uma linguagem por outra, desde que uma delas se mostre insuficiente, ou mesmo ineficiente, para exprimir/comunicar de maneira plena, ou satisfatória, o conteúdo de um pensamento.

Além da permuta e da substituição pode haver também associação, isto é, duas ou mais formas de linguagem podem ser combinadas para otimizar a expressão/comunicação de um pensamento com maior grau de complexidade. Esse é o caso do Teatro Físico, um gênero de prática cênica que não exclui qualquer forma de linguagem na construção de sua dramaturgia, mas que dá ênfase às linguagens centradas no corpo (dança, mímica, circo) porque visa uma resposta somática maior do que intelectual.

Quando o Teatro Físico prioriza as linguagens focadas no corpo em relação àquelas focadas na palavra, ele estabelece uma hierarquia entre essas linguagens. Mas este procedimento não visa impor o movimento como um substituto ou tradutor da palavra. Pois se sabe que cada linguagem é particular e exclusiva; capaz de comunicar e expressar apenas uma determinada gama de informações, o que torna a tradução de uma linguagem por outra uma tarefa simplesmente impossível.

Por conhecer as potencialidades e as limitações características de cada linguagem, o Teatro Físico busca contemplar o uso de várias formas de linguagem cênica que possibilitem-no cumprir seus objetivos expressivos e comunicativos. Na dramaturgia do Teatro Físico a palavra tem uma importância relativa e um uso restrito, visto que o principal ou predominante foco expressivo é deslocado para o corpo e seu movimento. Mas, apesar dessa ênfase na fisicalidade, o Teatro Físico não é um teatro mudo, mas sim um teatro onde a eloquência é expressa de outra maneira, um teatro onde o verbo se faz carne.



## CAPÍTULO 3

### Gesto, um Discurso Silencioso

#### 1 Do Gesto à Palavra

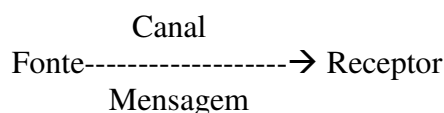
A palavra verbo - como visto no item 3 da Introdução desta Tese – vem do termo latino *verbum* que corresponde ao termo grego *logos*. O sentido de verbo é então, fundamentalmente, o de uma declaração de planos, pensamentos, intenções e impulsos que pode ser expresso através de uma variedade de formas, dentre as quais a palavra. O privilégio na utilização da palavra como principal forma de expressão do verbo acabou conferindo à palavra uma associação metonímica, ou seja, passou-se a identificar a palavra, que é um médium (uma forma extrinsecação), pelo próprio verbo, que é o conteúdo. Assim, o âmbito de significados do termo verbo foi restringido e passou a designar única e exclusivamente a declaração de propósitos e objetivos que, só podem ser sabidos e ou percebidos se forem expressos e comunicados através da palavra.

A comunicação, além de suas várias acepções técnicas, pode ser entendida como a ação de tornar comum, idéias e significados conceituais, sentimentos, sensações, emoções com a menor ambigüidade possível. Para que a comunicação possa ser efetivada é necessário o estabelecimento de determinadas condições básicas.

Os modelos conceituais vigentes normalmente apresentam o processo de comunicação por intermédio de gráficos. Esses gráficos são compostos por elementos considerados essenciais à comunicação: emissor ou fonte; canal, meio ou médium; receptor ou destinatário; e a própria mensagem. Cada um destes elementos cumpre uma função específica dentro do processo. No modelo tradicional o emissor ou fonte é aquele que é possuidor de um

determinado conteúdo de significados a ser manifesto na esfera da vida social. A mensagem é o conteúdo, o verbo a ser comunicado, constituído por uma gama aparentemente infinita de significados discursivos, conceituais, racionais que o emissor deseje ou necessite manifestar. O meio, médium ou canal, é o responsável pela transmissão da mensagem e pode ser de diversas naturezas: gestuais, sonoros (vocais, orais, musicais), gráficos, plásticos e dramáticos. O receptor é o alvo ao qual a mensagem é dirigida. O intercâmbio de mensagens entre emissor – receptor é chamada de interação. Mas, para que o verbo contido na mensagem possa ser apreendido pelo receptor, é necessário que este entenda o código com o qual se construiu a mensagem – o código é o que regula a transposição do verbo (intenção) para uma determinada forma; e que o médium utilizado para a transmissão da mensagem ofereça o mínimo de interferência e seja de fácil captação.

Esse modelo, tradicionalmente representado pelo gráfico de Shannon & Weaver, indica uma direção única que pode ser simplificada e apresentada no gráfico:

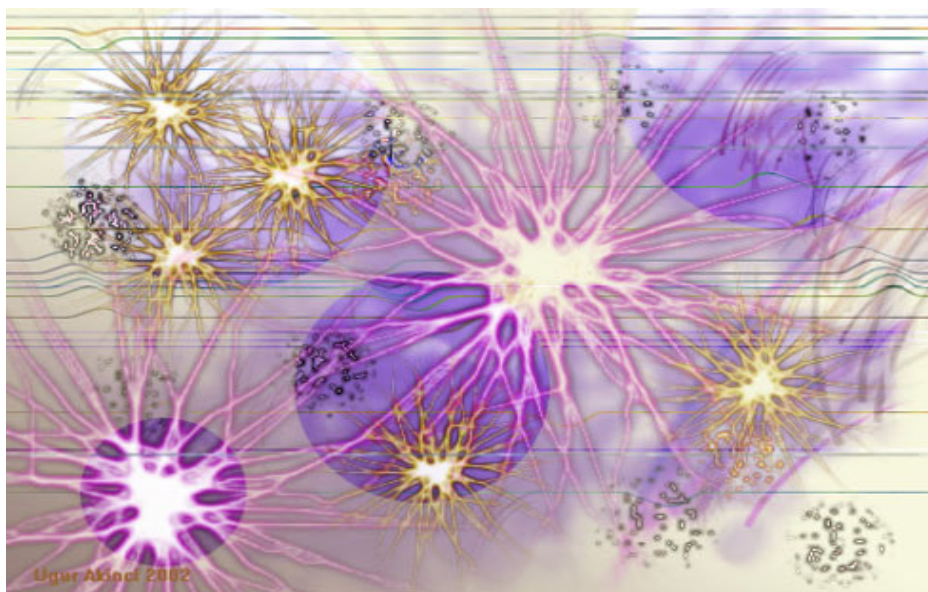


**FIGURA 7: GRÁFICO SIMPLIFICADO DE SHANNON & WEAVER**

Essa unidirecionalidade parece incompatível com a real dinâmica do processo comunicacional, pois estabelece uma direção autoritária que praticamente define a nulidade por parte do receptor que, no caso específico das práticas cênicas é o espectador. Certamente este modelo é o que tem sido utilizado como o paradigma do processo comunicacional ao longo da história, e que continua sendo largamente empregado em estruturas sociais autoritárias para impor a ideologia oficial. Contudo, ele não é certamente o único modelo possível e válido, portanto, o modelo que se gostaria de propor aqui diz respeito à criação de um campo de possibilidades, que parece ser mais indicado à compreensão do fenômeno da

comunicação, em especial à comunicação baseada na cinética corporal, onde o movimento como um todo e o gesto em particular, assumem uma significância e em decorrência disso uma relevância excepcional.

Neste modelo, a flecha uni ou bi direcional é abolida, criando-se em seu lugar campos relacionais que não se sobrepõem integralmente nem tão pouco se mantêm à parte, mas que se conectam, a exemplo do que ocorre no processo de sinapse. Os campos disponibilizam seus conteúdos (os dados) e assimilam os conteúdos disponibilizados por outrem (os apreendidos). Este modelo propõe uma relação que não é só ativa, nem tampouco só passiva por parte dos participantes, mas uma co-relação em que cada um assume uma determinada condição (de maior ou menor atividade ou passividade) de acordo com o conteúdo da mensagem e do contexto em que acontece o processo de comunicação.



**FIGURA 8: MODELO CO-RELACIONAL (CONECTIVO OU SINÁPTICO) DE COMUNICAÇÃO**

O corpo humano, devido à sua natureza sistêmica complexa de corpo mídia, tem a capacidade e as condições de estabelecer o trânsito de informações entre o indivíduo e o ambiente de maneira seletiva. É ele que realiza a captação, o processamento e a transmissão de todas as mensagens que habitem um processo de comunicação, além de ser o responsável

por estruturar a maioria das linguagens. Os gestos são movimentos originariamente funcionais que, apesar desse aspecto eminentemente prático, funcional, comportam também uma carga expressiva intrínseca. Os gestos quando organizados em forma de código passam a se constituir como linguagem, uma linguagem na qual as mensagens são compostas por movimentos significativos que expressam e comunicam o verbo que anima o ser. Como diz Susanne Langer:

os gestos funcionam como sinais ou sintomas de nossos desejos, intenções, expectativas, exigências e sentimentos. Porque é possível controlá-los conscientemente, também podem ser elaborados, exatamente como sons vocais, em um sistema de símbolos atribuídos e combináveis, uma genuína linguagem discursiva.<sup>178</sup>

Para que se possa entender o grau de complexidade atingido pela linguagem gestual é necessário entender o seu processo de construção e estruturação, pois só assim é possível reconhecer a sua importância na comunicação intra e inter espécies – visto que o ser humano não se comunica por gestos só com os de sua espécie, mas também com outras espécies animais e, segundo algumas crenças esotéricas, até com vegetais. É preciso que se analise esse processo de transformação do gesto em linguagem como resultado de um processo evolutivo específico pelo qual passou a espécie humana. Para tanto é de fundamental importância observar a perspectiva oferecida por Gourhan sobre o surgimento do gesto a partir do que ele define como gesto técnico e, a partir daí, investigar a influência do seu processo de libertação.

No caso do animal, o utensílio e o gesto confundem-se num único órgão em que a parte motora e a parte atuante não mantêm entre si qualquer solução de continuidade. A tenaz do caranguejo e as suas peças mandibulares confundem-se com o programa operatório através do qual se traduz o comportamento de aquisição alimentar do animal. [No caso do ser humano] Esse afastamento que se exprime na separação do utensílio relativamente à mão, no da palavra relativamente ao objeto, também se exprime na distanciação que a sociedade assume relativamente ao grupo zoológico. Toda a evolução humana concorre para colocar à margem do homem aquilo que, no resto do mundo animal, corresponde à adaptação específica. O fato material mais flagrante é, sem dúvida, a “libertação” do utensílio, mas, na realidade, o fato fundamental é a libertação do verbo, essa propriedade única de que o homem dispõe, a possibilidade de situar sua memória à margem de si próprio, no organismo social.<sup>179</sup>

O que esta longa citação revela é que com a libertação do gesto do seu papel meramente técnico, funcional, abriu-se para ele um campo de aplicação totalmente novo até

---

<sup>178</sup> Langer, S. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva. 1980, p. 183.

<sup>179</sup> Gourhan, op. cit., pp. 30-33

então. Esse campo está relacionado com a expressão e com a comunicação. A expressão, no contexto desta Tese, é entendida como a ação empreendida por um organismo ou um indivíduo de extrinsecar, por pra fora de si, de seu corpo, o produto das reações efetuadas frente a uma imensa gama de estímulos (internos e externos) provenientes da sua relação com o ambiente. A expressão pode-se dizer metaforicamente é uma necessidade de purga, sem um objetivo externo definido, mas como uma pura necessidade de projetar no ambiente os resultados de troca de sua relação com ele, ambiente. A comunicação, por sua vez, estaria ligada à necessidade que organismos e indivíduos têm de partilhar informações, projetando-as (pondo pra fora) quando excedente e captando-as (pondo pra dentro) para suprir seu déficit.

Ao se adotar esta perspectiva é possível situar a instauração do gesto como linguagem e acompanhar o desenvolvimento desta linguagem até o momento de sua transformação em meio de expressão artística. A partir de sua espetacularização – da condição do dar-se a ver como linguagem artística – o gesto sofreu uma série de desdobramentos. Esses desdobramentos deram origem a uma extensa gama de linguagens específicas - ou linguagens de segunda ordem, segundo a definição elaborada por Keir Elam. – cada uma com estilos e técnicas próprias, que regularizaram e codificaram a sua utilização com finalidade expressiva dentro da cena teatral. Dentre estas linguagens, estilos e técnicas pode-se citar a mímica, a pantomima, a dança dramática, o Teatro do Gesto (de Jacques Lecoq) e, o próprio Teatro Físico.

Ao se constituir como linguagem o gesto se instaurou como um sistema de representações, aceito pelos grupos sociais, o que possibilita a comunicação entre os membros desses mesmos grupos. Como sistema de representações o gesto é convencionalizado, ou seja, aceito socialmente e codificado (normatizado). A codificação estabelece o repertório (relação de signos utilizados na e pela linguagem), as regras de combinação (semântica) e as regras de uso (sintaxe). Quando o gesto é elaborado racionalmente para servir como meio de comunicação ou expressão ele necessariamente obedece a estas regras.

O corpo humano tem uma dimensão simbólica que é decorrente do seu histórico e do seu contexto cultural. A morfologia corporal está plena de significados a ela atribuídos e estão relacionados às suas capacidades de performance e ou padrões psíquicos. A aparência física

tem sido historicamente programada e culturalmente conformada e adaptada de acordo com padrões e normas sociais que são estabelecidas e adotadas por convenção.

Como já abordado anteriormente, a aprendizagem motora é imitativa, portanto, o indivíduo aprende a se movimentar e posicionar, formal e informalmente, de acordo com situações socialmente determinadas. Embora se tenha, do ponto de vista filogenético, as aptidões para a bipedia e para a deambulação, é o desenvolvimento ontogenético num ambiente social adequado e estimulante que propiciará a conquista desse status. Um bom exemplo disso é, mais uma vez, o caso das meninas-lobo Amala e Kamala, na Índia.

De acordo com os relatos, em 1920, foram encontradas na Índia duas meninas que foram chamadas Amala e Kamala. Amala tinha um ano e meio e Kamala oito anos quando foram encontradas. Amala viveu mais um ano e meio e Kamala viveu nove anos, vindo a morrer em 1929. Segundo o relato, o comportamento de ambas as meninas não possuía nada de humano sendo em tudo muito semelhante ao dos lobos em companhia dos quais elas viviam quando encontradas. Caminhavam de quatro mas em dois padrões diferentes, o primeiro deles eram apoiado nos joelhos e cotovelos quando era para pequenos percursos e sobre as mãos e pés quando era para percursos mais longos. Seus hábitos alimentares e comportamentais eram exatamente os mesmos dos lobos. Amala que morreu prematuramente não ofereceu muita chance de aprofundamento de seu estudo, mas Kamala revelou fatos interessantes. Ela levou seis anos para aprender a andar e quando morreu tinha um vocabulário aproximado de cinquenta palavras, além disso, suas atitudes afetivas emergiram muito lentamente. Sua primeira forma de comunicação com os outros foi através de gestos e só posteriormente por palavras.<sup>180</sup>

Embora este tipo de fato seja apresentado como verídico, ele foi questionado por Gourhan em seu livro *O Gesto e a Palavra* por considerar que a literatura sobre crianças-lobo é fortemente dominada pela lenda e que ela “não fornece dados científicos sobre o que poderia ser o homem vivendo apenas no seu capital genético”.<sup>181</sup> Contudo, ele também pondera quando diz: “se bem que o papel da base anatômico-fisiológica seja certamente

---

<sup>180</sup> Reymond *apud* Capalbo. Fenomenologia e ciências humanas. In: Aranha e Martins. op. cit., p. 2

<sup>181</sup> Gourhan. op. cit., vol. 2, p. 26

determinante, vemo-nos obrigados a considerar que, na espécie humana, o comportamento operatório espontâneo é encoberto pelo comportamento adquirido através da comunidade social”.<sup>182</sup>

Os estudos sobre a comunicação do corpo são variados e extensos, mas basicamente estão compreendidos entre as seguintes disciplinas: cinésica, proxêmica e prosódica cada uma delas apresentando especializações que atendam as necessidades dos aspectos particulares que compõe o fenômeno observado. Entender como o gesto humano chegou ao seu estado atual é primordial. Dessa forma, criar mecanismos que possibilitem entender seu potencial de representação e sua importância simbólica, além da importância funcional, operativa, normalmente esperada é fundamentalmente necessário.

O gesto, segundo o senso comum, possui dois aspectos básicos: um dinâmico, associado aos movimentos e outro estático normalmente denominado de pose. Dentro do Sistema Laban, os conceitos de Gesto e Postura - como já visto no item relativo a IGP, constantes no capítulo 1 - são diferentes daqueles geralmente empregados em outras disciplinas que estudam as diferentes formas de manifestação do movimento humano. Portanto, é necessário que se faça uma distinção entre os conceitos pertencentes ao Sistema Laban dos demais conceitos que são muitas vezes utilizados aqui. Toda vez que estes termos se referirem ao Sistema Laban estarão grafados em maiúsculas, quando não for o caso, estarão grafados em minúsculas. O termo Gesto diz respeito a pequenos movimentos de caráter normalmente indicativo, realizados com os membros e a face; enquanto que Postura são movimentos que envolvem todo o corpo, implicando em transferência de peso, deslocamento. Já o conceito de pose é inexistente no Sistema Laban.

Laban fala em pausa, uma pausa no fluxo do movimento que é percebida como uma configuração corporal específica,

o formato assumido pelos organismos vivos, aumenta e diminui ininterruptamente. Contudo as formas dos objetos e dos seres vivos, quando em quietude podem sugerir uma parada (uma pausa) na grande e incessante corrente de movimento na qual nós existimos e fazemos parte.<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> Idem

<sup>183</sup> Laban, *The Language of Movement*, p. 3.

Essa parada ou pausa a que Laban se refere cria momentaneamente uma figura que produz a ilusão de congelamento do movimento, no tempo e no espaço. Essa é denominada nos Estudos Coreológicos de desenho corporal (*body design*), embora se ache aqui que este termo deveria ser alterado para escultura corporal (*body sculpture*) ou qualquer outro que contemplasse o caráter tridimensional do corpo. É essa configuração tridimensional assumida pelo corpo num dado tempo-espaço o que comumente se denomina pose.

Laban explica ainda que esta configuração corporal que provoca a imagem de pausa pode acontecer devido a uma ilusão “esta ilusão de pausa é baseada num tipo de percepção de instantâneo fotográfico da mente que é capaz de acolher somente uma única fase do ininterrupto fluxo de movimento”.<sup>184</sup> Em LMA o conceito de pose também pode ser identificado, de uma forma muito específica, com a Atitude Corporal e com as Formas Específicas Criadas pelo Corpo.

A Atitude Corporal diz respeito à integração de elementos das quatro categorias na construção de padrões de movimento e de afinidades qualitativas numa estrutura característica, aplicável tanto a uma pessoa quanto a uma personagem. As Formas Específicas são formas assumidas pelo corpo em movimento. Elas são configurações corporais, ou desenhos corporais (*body designs*), que se distinguem de outras por se sugerir determinadas formas muito específicas como: parede, bola, alfinete, parafuso, pirâmide.

Quando se observa uma pessoa em uma Atitude Corporal ou um Desenho Corporal o que se pode perceber é a imagem visual da forma corporal humana e suas mudanças. A imagem visual desta forma é normalmente tridimensional, salvo quando esta imagem esteja sendo veiculada (mediada) por um médium bidimensional, como meios gráficos, o cinema, o vídeo e a televisão. Esta imagem é preta de informações que, tanto dizem respeito à estrutura da imagem quanto do objeto que ela representa. Pois uma imagem é sempre uma representação neural, que acontece no cérebro de quem a cria e vive, o que a coloca no âmbito da experiência fenomenológica. Mas além de fenomenológica, a imagem também possui uma dimensão semiótica. Essa característica permite que a imagem seja comunicada

---

<sup>184</sup> Laban, *The Language of Movement*, p. 3.



através de sua recriação neural no cérebro de quem observa, assiste, ou evoca a imagem visual matriz. A imagem é assim, um processo de representação e de re-apresentação e ambos os processos têm uma origem cognitiva comum. Esses processos são explicados por Damásio como mecanismos de formação de imagens perceptivas e evocadas.<sup>185</sup>

## 1.1 As Libertações do Corpo

O conceito de libertação ao qual Gourhan<sup>186</sup> se refere é de extrema importância na compreensão do processo de transformação funcional a que alguns órgãos foram submetidos durante o processo de evolução da espécie humana. Este conceito já havia sido citado por Gregório de Nisa (379 d.C.) quando reconheceu que a transferência da função de preensão exercida pela boca, com finalidade basicamente alimentícia, para as mãos se constituiu num fator decisivo para o surgimento da fala e a instauração da linguagem. Nisa observou que:

Este privilégio jamais o teríamos, sem dúvida, se os nossos lábios tivessem de assegurar, para as necessidades do corpo, a carga pesada e penosa da alimentação. Mas as mãos chamaram pra si esse encargo e libertaram a boca para o serviço da palavra.<sup>187</sup>

Da mesma forma Gourhan relaciona todo o processo de libertação do histórico evolutivo do ser humano: do corpo como um todo em relação ao meio aquático, da cabeça em relação ao solo, da mão em relação a locomoção, e do cérebro em relação da máscara facial, considerando assim o fator mobilidade como “a característica significativa da evolução para o homem [onde] o cérebro aproveitou dos progressos da adaptação locomotora, em vez de as provocar”.<sup>188</sup>

Os animais para se alimentarem precisam recolher os alimentos e tratá-los por processos mecânicos antes de serem assimilados através de processos químicos como, por exemplo, é o caso da ameba ao projetar seus pseudópodes para envolver o alimento antes de realizar a fagocitose, ou a pinocitose, propriamente dita; o esquilo, que apreende sua noz para roê-la, e assim possa ter acesso ao seu alimento que até então se encontrava no interior da

---

<sup>185</sup> Damásio, *O Erro de Descartes*.

<sup>186</sup> Gourhan, op. cit.

<sup>187</sup> Ibidem, p. 31

<sup>188</sup> Idem

casca; o ser humano que colhe e se necessário descasca, corta, mói, antes de comer – isto se não falarmos dos processos de tratamento químico prévio que ele dispensa a alguns alimentos antes da sua ingestão como, por exemplo, a fermentação.

O processo adaptativo que levou à especialização do movimento como gesto técnico é, conforme informa Gourhan, o que acabou diferindo os animais dos vegetais. No caso do ser humano, este processo de libertação, em especial das mãos, levou-o a um grau de elaboração das atividades técnicas que fez a diferença da nossa espécie em reação a todas as outras. Essa liberdade de manuseio (uso das mãos) especialmente durante a locomoção, ou seja, a conquista da bipedia e da deambulação nessa nova condição, associados a uma face curta, desenvolvida a partir da perda da necessidade de prensão labial dos alimentos e, as utilizações dos órgãos artificiais, constituídos pelos utensílios são, ainda segundo o autor, os critérios fundamentais da humanidade.

O processo de libertação do gesto provocou uma complexificação do sistema nervoso. Este processo de aperfeiçoamento, como forma de uma utilização mais precisa e voluntária dos órgãos, levou ao desenvolvimento de sistemas mais elaborados de processamento das ações. Esses sistemas se superpuseram aos sistemas pré-existentes até mesmo utilizando-os como plataforma de sua elaboração; e são esses sistemas que posteriormente serão responsáveis por sintetizar as sensações e distribuir as imagens e as respostas.

O estágio atual de desenvolvimento do cérebro humano apresenta a formação de um dispositivo neural muito mais complexo do que o de outras espécies próximas na escala evolutiva. O cérebro humano apresenta uma estrutura trina constituída pelos níveis reptiliano, límbico, neocórtex. Esta formação é muito mais complexa do que no macaco superior, fato que já não se repete no tocante ao dispositivo ósteo-muscular de ambos, que é muito próximo.

Do animal ao homem tudo se passa sumariamente como se acrescentasse cérebro ao cérebro, pois cada uma das formações desenvolvidas posteriormente implica uma coerência mais sutil que todas as formações anteriores que por sua vez, continuam a desempenhar o seu papel.<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Gourhan, op. cit., p. 83.

Estas libertações vão ser representadas no córtex sensório-motor, através de uma imagem do instrumento corporal e, suas operações serão arquivadas na memória como cadeias operatórias. A libertação do determinismo das cadeias operatórias no que tange a motricidade refletida ou a motricidade voluntária é, em certo grau, a libertação do cérebro humano, podendo concluir-se que a inteligência humana, visto neste contexto específico, significaria a inscrição na memória de inúmeras cadeias operatórias e a liberdade de escolha entre elas.

A evolução humana colocou, e coloca cada vez mais, o ser humano à margem daquilo que no resto do mundo animal corresponde à adaptação específica. Este afastamento é expresso na separação do utensílio em relação à mão, e, da palavra em relação ao objeto. Esta libertação do verbo possibilita ao ser humano situar sua memória à margem de si próprio, através da cultura, no organismo social.

## 2 Conceitos de Gesto

A partir do desvelamento sobre a origem e propósito do gesto proposta por Gourhan – que é largamente baseada numa perspectiva paleontológica – é possível dizer que o gesto nesse contexto epistemológico surgiu como ação puramente técnica, presente em todo o reino animal, dos invertebrados mais simples até os seres humanos (supostamente os mais complexos), servindo como mecanismo de interação entre os indivíduos e o meio. No caso dos animais, o utensílio e o gesto se confundiram em um único órgão, em que a parte motora (gesto) e a parte atuante (utensílio) não mantêm continuidade alguma, como é o caso da tenaz e das peças mandibulares do caranguejo que compõem o que se poderia chamar de gesto técnico.

É esse gesto técnico que será a matriz das variantes gestuais que surgirão no ser humano por ocasião da evolução histórico-cultural por ele vivida. No decurso dessa evolução, a mão humana deixa de ter essa ação manipuladora onde o gesto e os utensílios se confundem e passam a ter uma ação cada vez mais remota.

Durante seu processo de libertação a mão segue um determinado percurso. Primeiro ela passa a exercer uma motricidade direta, a seguir uma motricidade indireta, depois funciona como desencadeadora do processo motor e, finalmente, no estágio atual, a mão passa a desencadear um processo programado em máquinas automáticas, processo que não só exterioriza utensílio, gesto e motricidade, bem como invade o domínio da memória e do comportamento maquinal, sem negar a intervenção deste gesto técnico na penumbra de todos os níveis de fabrico.

Deixando provisoriamente de lado o aspecto paleontológico da formação da corporeidade e da incorporação e entrando no domínio da Cinésica - disciplina criada pelo antropólogo norte-americano Ray Birdwhistell -, é possível constatar o caráter e o propósito de significação do gesto quando se vê que “os movimentos articulados do corpo, não sendo acidentais, podem ser significativos”.<sup>190</sup>

Birdwhistell baseou sua disciplina inicialmente no modelo da fonologia norte-americana e aproximou suas teses às do lingüista Edward Sapir.<sup>191</sup> A Cinésica, assim, analisa os movimentos propondo uma descrição regrada e sistemática de suas unidades compositivas, a saber: cinemas (macro unidades), cines (unidades distintivas), alocines (variantes dos cinemas).

A Cinésica visa o estudo dos trejeitos faciais, das posturas corporais e da gesticulação (que, neste contexto, refere-se aos movimentos corporais perceptíveis que possuem valor funcional num ato de comunicação) como fenômeno universal de possibilidades significativas muito extensas e ao mesmo tempo diferentes, variando de cultura para cultura. Birdwhistell propôs sua divisão em três áreas interdependentes:

- Pré-cinésica: que seriam os aspectos fisiológicos pré-existentes na base da comunicação corporal;
- Microcinésica: seria a determinante dos cines;

---

<sup>190</sup> Rector, M. & Trinta, A. R. *Comunicação do Corpo*. São Paulo: Ática. 4ª. ed, 2ª imp. 2003, p. 49.

<sup>191</sup> Idem, p. 51

- Cinésica social: seria a descrição e sistematização das construções morfológicas dos movimentos corporais e sua função interativa no contexto social.

Dessa forma Birdwhistell entendeu por gesto “todo movimento significativo do corpo no espaço” <sup>192</sup> destinado à comunicação social. Para tanto lança mão de um sistema de símbolos gráficos visando registrar numa notação os movimentos executados.

Além da Cinésica vários outros sistemas classificatórios dos signos gestuais foram propostos e elaborados como, por exemplo, o de Paul Ekman e Wallace Friesen que agrupa os gestos conforme o uso, a origem e a categoria. Sendo que o aspecto categoria se subdivide em cinco subcategorias que determina que os gestos sejam classificados como:

1. Emblemas: signos aprendidos culturalmente e usados intencionalmente. São gestos simbólicos e largamente utilizados socialmente (ex. sinal de positivo (polegar apontando para cima), ou de negativo (polegar apontando para baixo), fazer figa, etc.).
2. Ilustradores: aprendidos por imitação são gestos que acompanham a fala, ilustrando-a (ex. um pescador dizendo: – Peguei um baita peixe!).
3. Reguladores: gestos que regulam e mantém a comunicação e que tendem a seguir a pontuação e o fraseado da linguagem na comunicação verbal. (ex. movimentos de mão que parecem reger o discurso oral)
4. Manifestações afetivas: gestos faciais que exibem estados afetivos podendo realizar-se inconscientemente. (ex. piscar de olhos, sorrisos uni e bi laterais)
5. Adaptadores: são gestos de apoio na manifestação de insegurança, podendo ser de dois tipos: auto-adaptadores (ex. roer as unhas, fazer cachos no cabelo ou na barba); ou alter-adaptadores (ex. manuseio de lápis, cigarro, jóias).

Alguns gestos são passíveis de uma codificação estereotipada tornando-os reconhecíveis para a maioria das pessoas, isso permite que eles sejam utilizados na comunicação corporal. Esta codificação poderia ser chamada de gestuário – por analogia a vocabulário – e que seria um tipo de repertório composto basicamente pelas subcategorias

---

<sup>192</sup> Rector & Trinta. op.cit., p. 55.

emblema e ilustradores<sup>193</sup>, podendo-se ter como exemplo de cada uma dessas subcategorias os gestos mencionados acima, ou seja, o gesto do polegar e o gesto do pescador.

## 2.1 Algumas Características do Gesto

Uma das características dos gestos é que alguns podem ser traduzidos em palavras, bem como algumas palavras podem ser traduzidas em gestos, ou seja, alguns significados são partilháveis e intercambiáveis entre as linguagens verbal e gestual. Kristeva destaca este fato ao citar P. Oléron quando este observa que:

têm-se notado que os gestos traduzem as modalidades do discurso (ordem, dúvida, súplica) tão bem quanto a linguagem verbal, mas que ele traduz imperfeitamente categorias gramaticais (substantivo, verbo, adjetivo).<sup>194</sup>

Isso acontece em função da utilização que o corpo faz do sistema sensório-motor na elaboração e funcionamento do sistema conceitual, como bem observam Lakoff e Johnson quando dizem que “um conceito incorporado é uma estrutura neural que é na verdade parte ou faz uso do sistema sensório motor de nossos cérebros. Muitas das inferências conceituais são, portanto, inferências sensório-motoras”.<sup>195</sup>

Outra característica dos gestos é a sua capacidade de variação dentro de alguns aspectos como intensidade, velocidade, ênfase (acento) na realização e amplitude, fatores esses que possibilitam a transmissão de uma multiplicidade de mensagens, podendo fazê-las variar desde o grau até ao sentido. Alguns gestos reguladores, como os “gestos-batuta”<sup>196</sup>, são usados para ritmar o discurso verbal, pontuando-o e acentuando-o como um maestro faz com a sua batuta na regência de uma orquestra. Estes gestos são parte integrante de nosso comportamento gestual e nós os executamos mesmo a sós. Segundo o zoólogo inglês

---

<sup>193</sup> Rector & Trinta, op. cit., pp.61-63.

<sup>194</sup> Oléron apud Kristeva. A linguagem dos Gestos. In: Kristeva, Julia. *The Unknown. An initiation into linguistics*. (Trad.) Anne M. Merke. New York: Columbia University Press, 1989. Tradução Brasileira: Eliana Rodrigues.

<sup>195</sup> Lakoff & Johnson, op. cit., p. 20.

<sup>196</sup> Rector & Trinta, op. cit. p. 64

Desmond Morris a função desse tipo de gesto “é o de preencher o vazio pela necessidade de precisão”.<sup>197</sup>

## 2.2 Gesto e Postura

O conceito genérico de gesto diz que ele é todo movimento expressivo e, portanto, significativo, do corpo no espaço destinado à comunicação social. Já a postura é uma posição imóvel que o corpo assume (pose) e pode ser mantida por algum tempo compondo seus movimentos. Contrariamente a estes conceitos a LMA define que “a postura consiste em movimentos envolvendo todo o corpo, como transferência de peso, deslocamentos, modificações atingindo diferentes partes do corpo e a relação entre elas. Já o gesto consiste em movimentos pequenos, geralmente indicativos, realizados com as extremidades e a face”.<sup>198</sup> A relação dinâmica entre gesto e postura compondo um só movimento e que enfatiza os dois aspectos é conhecida em LMA como o conceito de Imersão Gesto/Postura (IGP).

Ao se realizar um estudo sobre o gesto como incorporação do verbo – o que o torna, portanto, um elemento de fundamental importância na teoria e prática do Teatro Físico - é natural que aconteça choques conceituais e/ou terminológicos. Isso acontece devido às diferenças existentes entre os diversos sistemas epistemológicos que tratam, a partir de perspectivas diferentes, do mesmo objeto, o gesto. Devido a essas diferenças o escopo do estudo vai abordar alguns conceitos a partir da sua perspectiva mais genérica e contextualizá-los com a perspectiva oferecida pelo Sistema Laban. Neste caso a IGP, por questão de coerência conceitual, deverá ser a referência de análise e sempre que for possível ela deverá ser relacionada ao conceito de gesto como entendido genericamente. Para tanto se faz necessário uma análise prévia de como os conceitos sobre gesto e postura são entendidos em outras chaves.

Como dito anteriormente a postura é normalmente confundida com a pose (enquanto forma estática), ou definida como a organização dinâmica da estrutura corporal, estando relacionada à constelação das partes do corpo no espaço (enquanto forma em movimento).

---

<sup>197</sup> Idem, p. 64

<sup>198</sup> Fernandes, op. cit. p. 96

Alguns estudos sobre postura apontam à existência de uma cifra de aproximadamente mil posturas diferentes, todas possuidoras de significados expressivos e ou comunicativos.

Embora estes significados estejam sempre sujeitos ao contexto cultural no qual se apresentam, a relação existente entre a postura (imobilidade) e o gesto (movimento) pode ser vista de diferentes formas. A primeira forma diz respeito à idéia de suporte físico, na qual a postura sustenta o corpo enquanto determinados movimentos expressivos (gestos) são realizados sem que se mude de configuração geral da pose. Como no caso da posição de sentido em que uma multiplicidade de movimentos faciais podem ser feitos reforçando, ampliando, ou contrastando com a comunicação postural, provocando uma infinidade de interpretações na comunicação corporal. A postura pode também ser vista como facilitadora ou complicadora do gesto. Neste caso estão aquelas posturas que como os nomes já indicam, facilitam ou dificultam (complicam) a percepção do gesto, ou ainda aquelas denominadas como inibidoras, que são as posturas que inviabilizam a execução de alguns gestos impedindo-os de serem realizados. A adequação da postura ao gesto e, reciprocamente, do gesto à postura influi substancialmente no teor da mensagem de uma comunicação corporal.

Meyerhold foi um dos artistas pesquisadores que mais investigou e utilizou os poderes expressivos produzidos pela associação entre gesto e postura, um sistema em alguns aspectos semelhante ao IGP de Lamb, mas sem o mesmo alcance devido a restrição do foco se ater exclusivamente ao teatro. Meyerhold denominava *rakurz* (que em russo significa postura-pose) esse *cluster* expressivo. Os *razurk* são poses que indicam a atitude cristalizada fundamental de uma personagem, uma espécie de condensação do fluxo gestual. No Sistema Laban essa condensação de energia sem movimento aparente é denominada de pausa dinâmica.

### 2.3 O Gesto Segundo Laban

Laban, em seu livro *Domínio do Movimento*, definiu o gesto como sendo as ações das extremidades que não envolvem nem transferência nem suporte de peso. Podendo dar-se em



direção ao corpo, para longe dele, ou ao seu redor. Podendo ainda ser executado como ações *sucessivas* das várias partes de um membro.<sup>199</sup>

Ele também afirmou que “o homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade”.<sup>200</sup> Assim sendo, o ser humano, com sua movimentação, visaria atingir algo que lhe fosse valioso. Partindo-se dessa premissa, fica fácil perceber se o objetivo de uma pessoa seria algo tangível ou não. Esta descrição é muito próxima daquela do gesto técnico dada por Gourhan. Pois ressalta o duplo aspecto (funcionalidade e objetividade) conferido ao gesto. Contudo, Laban pondera sua colocação quando diz que há valores intangíveis que inspiram movimento. Ao analisar o ato de Eva colhendo a maçã, ele exemplifica essa dupla objetividade, tanto tangível quanto intangível, contida nesse gesto aparentemente simples.

Eva oferece a Adão o fruto proibido. Seu gesto de ofertar e o dele de aceitar constituem mais do que um movimento utilitário, por meio do qual a maçã passa de um para o outro. É a formação de uma tempestade iminente que pressagia nuvens trovejantes, carregadas com o destino da raça humana.<sup>201</sup>

O gesto analisado segundo o sistema Esforço-Forma (do inglês *Effort-Shape*) é uma das maiores contribuições de Laban às artes do movimento em geral (Dança, Mímica, Circo e Teatro) e, em especial ao Teatro Físico. Este sistema foi desenvolvido por Laban e Warren Lamb a partir do sistema originariamente denominado *Effort* desenvolvido por Laban em colaboração com o industrial inglês F.C. Lawrence.

Laban e Lawrence trabalharam em um estudo relativo as etapas do processo de produção industrial – produção em série - no período da segunda guerra mundial, quando Laban se encontrava exilado na Inglaterra.<sup>202</sup> Algo semelhante aos estudos empreendidos anteriormente por Frederik Winslow Taylor (1856-1915) – considerado pai da administração científica – que, com a criação dos seus métodos científicos baseados nos moldes cartesianos, buscou a racionalização do trabalho através da aplicação do conceito de linha de montagem, do qual Charles Chaplin deu um excelente exemplo de funcionamento ao satirizá-lo em seu filme *Tempos Modernos*.

---

<sup>199</sup> Laban, *Domínio do Movimento*, p. 60.

<sup>200</sup> Idem, pp. 19, 60.

<sup>201</sup> Idem, pp. 22, 23.

<sup>202</sup> Laban, R. – *Effort*, 1947, p. 3.

O sistema *Effort* buscou estudar os processos de seleção, treino, colocação, e investigação dos métodos de emprego e trabalho para um melhor rendimento. Neste aspecto o método de Laban/Lawrence se assemelha ao método de Taylor, contudo, a semelhança entre eles cessa por aí onde começam as diferenças. O método de administração científica de Taylor procurava elevar a eficiência e a eficácia operacional da produção e da administração industrial, mediante as custas do exercício de um controle inflexível e mecanicista, o que provocou muita insatisfação e estresse para seus subordinados. O sistema *Effort* de Laban e Lawrence buscou atingir os mesmos índices de eficiência e produtividade baseando-se no ritmo natural do movimento do homem.

Baseado na observação das tendências naturais de utilização dos fatores de movimento Laban remanejava os trabalhadores recolocando-os em etapas da linha produtiva que mais se adequavam às suas características. O resultado desse método mostrou-se ser extremamente produtivo tanto do ponto de vista operacional quanto humano. Os trabalhadores (homens e mulheres) submetidos ao Método *Effort* exerciam tarefas extremamente árduas e muitas vezes extremamente monótonas de uma maneira completamente diferente da dos trabalhadores submetidos ao método de Taylor, ou seja, com um mínimo de estresse e até com muito entusiasmo e prazer como mostram os relatos de Laban (no livro *Effort*) e de Jean Newlove.<sup>203</sup>

A palavra *effort* (esforço) em inglês tem como primeiro significado “o uso da energia para fazer alguma coisa”.<sup>204</sup> Laban diz que “o esforço humano é variável em sua manifestação, e é um composto de diversos elementos misturados juntos em um quase infinito número de combinações”.<sup>205</sup> Esses elementos são conhecidos também como fatores do movimento: fluxo, espaço, peso e tempo. Para Laban, todo movimento pode ser visto como significativo e entendido a partir da análise desses fatores.

A compreensão da estrutura de funcionamento corporal em função da qualidade dos esforços empreendidos na ação permitiu a Laban não só entender o funcionamento do movimento como verificar possíveis inadequações de execução e o desenvolvimento da

---

<sup>203</sup> Entrevista pessoal, Londres, junho de 2005.

<sup>204</sup> *Webster's New World Dictionary of the American Language*. New York: Warner Books. 1983, p. 196.

<sup>205</sup> Laban, *Effort*, p. 3

habilidade através do refinamento gradual do sentimento do movimento. Para Flora Davis isso significa que os especialistas do sistema Esforço-Forma “estão tentando desenvolver é uma maneira de deduzir fatos sobre o caráter, a partir do estilo global de movimentação e não segundo movimentos particulares”.<sup>206</sup>

Além do sistema Esforço-Forma, todos os outros conceitos da LMA estão, em maior ou menor grau, relacionados ao gesto como, por exemplo, a IGP - já abordada anteriormente - que é a síntese de gesto e postura num movimento corporal próprio e único. A IGP acontece como resultado expressivo do *continuum* transformacional que se estabelece entre gesto e postura em determinadas situações de comunicação interpessoal.

Como o gesto é uma produção corporal, todos os princípios da categoria Corpo da LMA são a ele aplicáveis. Esses princípios podem ser usados tanto no estudo e análise de suas características, como também como um meio de desenvolvimento do potencial criativo e expressivo dos performers em Artes Cênicas. Um exemplo de utilização de um Princípio de Movimento Bartenieff – pertencente à categoria Corpo – está na manipulação e elaboração do movimento, visando a exploração da expressividade ou da própria mobilidade de um performer na composição ou desempenho de seu personagem pode ser vista no princípio de Iniciação e Seqüenciamento. Este Princípio permite organizar o movimento de maneiras diferentes em relação à parte do corpo que dá início ao movimento e a parte que dá continuidade a este movimento. Estas diferenças de organização, em função da Iniciação e do Seqüenciamento, conferem características distintas ao gesto praticado.

Outro Princípio que confere distinção ao movimento, principalmente quando este está configurado como gesto é a Intensão Espacial – outro Princípio de Movimento Bartenieff – que se refere ao tônus muscular das partes móveis do corpo. Essas partes, ao se projetarem no espaço, criam uma intenção, ou seja, um direcionamento, uma orientação, que é realizada mediante a dilatação, o ampliação da inscrição do Gesto no espaço, como se o próprio corpo se prolongasse nesse espaço.

---

<sup>206</sup> Davis, F. *A Comunicação Não-Verbal*. São Paulo: Summus. 1979, p. 21.

Além da Iniciação e Seqüenciamento e da Intensão Espacial, a Atitude Corporal – um dos elementos que compõe a categoria Corpo (juntamente com os Princípios de Movimento Bartenieff) - é outra condição que permite distinguir o movimento. Ela é composta pelos padrões de movimento característicos apresentados por qualquer pessoa quando se move de forma cotidiana ou de forma extracotidiana<sup>207</sup> e determina a estrutura corporal no qual o gesto é inserido, bem como suas características gerais e até mesmo suas limitações.

## 2.4 O Gesto e a Cena Teatral

Laban, ao comparar os trabalhos das artes consideradas estáticas (pintura, escultura, arquitetura)<sup>208</sup> com as representações das artes cênicas destacava que:

o artista estático cria trabalhos que podem ser vistos como um todo e percebidos numa só olhada (...) Frente a um quadro a mente do observador é convidada a seguir um caminho próprio. As recordações e associações de idéias conduzem a um estado de espírito contemplativo e a uma atividade interior de meditação.<sup>209</sup>

Este fato não aconteceria nas práticas cênicas onde e a mente do espectador seria subjugada pela fluência dos acontecimentos que mudariam constantemente, solicitando uma participação ativa de sua parte.

Laban afirmava que a “mímica, elaborada com base em movimentos tanto ao nível do conteúdo quanto da forma, é a arte básica do teatro [e que] os esforços conflitantes do homem em sua busca de valores revelam-se com maior veracidade na mímica”.<sup>210</sup> Portanto, um ator, dançarino ou mímico tem condições de recuperar valores perdidos na vida diária, representando-os através de seus personagens, bastando que saibam o suficiente a respeito de suas características intrínsecas de esforço. É essa elaboração voluntária e consciente do gesto

---

<sup>207</sup> O conceito de movimento extracotidiano pertence ao campo da Antropologia Teatral de Eugenio Barba. Este é um conceito operacional dentro do sistema de Barba, contudo, analisado à luz do Sistema Laban, ele se torna muito mais operacional, pois o seu potencial pode ser mais bem desenvolvido através da manipulação dos fatores e princípios do movimento.

<sup>208</sup> Vale a pena lembrar que Laban era também pintor e arquiteto, e que suas teorias foram altamente influenciadas pelo impressionismo, expressionismo e dadaísmo, movimentos estéticos do modernismo com os quais teve contato; e, também pela escola de artes aplicadas da *BAUHAUS*.

<sup>209</sup> Laban, *Domínio do Movimento*, p. 31.

<sup>210</sup> Idem, p.32.

como símbolo que compõe o código gestual com sua extensa gama de possibilidades significativas.

Este domínio dos fatores do movimento associados ao conhecimento de que o movimento seja ele qual for, surge como exteriorização resultante de um impulso seria, segundo Laban, a chave para o domínio do movimento.

## 2.5 A Espetacularização do Gesto

A palavra espetáculo refere-se a uma condição especial de tudo que se oferece ao olhar, pois “este termo genérico aplica-se à parte visível da peça (representação), a todas as formas de arte de representação (dança, ópera, cinema, mímica, circo, etc.)”.<sup>211</sup> Portanto, espetacularizar, neste contexto, significa uma mudança de foco, uma nova ótica, sobre um dado objeto, neste caso o gesto, trazendo-o para uma condição extraordinária, de estranhamento dentro da cena teatral. Essa cena já não é mais necessariamente aquela situada num espaço físico com uma série de preceitos a que se convencionou denominar de teatro, mas a cena que se cria quando se cria uma situação espaço temporal em que possa haver um ato transacional entre performer e espectador, um espaço que garante que o que foi estranhado, imbuído de significado e dado a ver possa ser percebido, visto. A palavra teatro - que vem do grego *theastai* - etimologicamente falando, significa o local onde se vai exercer o sentido e ato de ver.

Espetacularizar o gesto é transpô-lo para um novo contexto, diferente daquele que o produziu ou ao qual estaria diretamente ligado. É a transformação do gesto em signo, considerando-se que “é próprio dos signos a função de representar, segundo um grau maior ou menor de convencionalidade [pois] ao representar, mostrar, indicar ou simbolizar uma emoção, uma intenção ou uma atitude, o gesto é signo (não-verbal)”.<sup>212</sup> Espetacularizar o gesto é recodificá-lo segundo normas culturais específicas, estéticas e dramáticas.

---

<sup>211</sup> Pavis, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva. 1999

<sup>212</sup> Rector e Trinta. op. cit.

Uma análise semiótica do gesto, enquanto signo, deve contemplar as seguintes características:

- a estrutura – ou base física e fisiológica sobre a qual se assenta;
- a função ou valia social do gesto enquanto signo cultural;
- a referência ou relação do gesto a um conjunto de hábitos mentais, idéias, maneiras de ver etc. no qual se inscreve e adquire valor.

Pelo seu valor performativo o gesto é um signo elementar na comunicação do corpo, estando relacionado a três níveis.

1. Sintático – pois o sentido numa seqüência, considerando o contexto, provém do seu encadeamento;
2. Semântico – pois os gestos possuem significados convencionais;
3. Pragmático – pois os gestos remetem às experiências individuais e a competência social daquele que gesticula.

### 2.5.1 Conceitos de Gesto no Teatro

O conceito de gesto é proveniente da palavra latina *gestus* que significa: maneira de proceder, atitude, movimento expressivo do corpo. Segund Rector & Trinta, *gestus* é forma nominal do verbo *genere* que significa: ter consigo, executar, produzir.<sup>213</sup> Patrice Pavis, no entanto, define o gesto como “movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo”.<sup>214</sup>

É um fato que as definições sobre a concepção do que seja gesto mudam de época para época e, cada uma por sua vez avoca um status de originalidade, o que influi na interpretação do ator e no estilo da representação. O gesto do ponto de vista clássico do teatro é visto como

---

<sup>213</sup> Rector & Trinta, op. cit., p. 23.

<sup>214</sup> Pavis, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva. 2001, p. 184.

uma expressão de conteúdos psíquicos a serem comunicados aos outros. Pavis cita que Cahusac se referiu ao gesto na *Enciclopédia* como:

um movimento exterior do corpo e do rosto, uma das primeiras expressões do sentimento dados ao homem pela natureza [...] Para falar do gesto de maneira útil às artes, é necessário considerá-lo sob pontos de vistas diferentes. Mas de qualquer maneira que o encaremos, é indispensável vê-lo sempre como expressão: aí está a sua função primitiva e, por esta atribuição estabelecida pelas leis da natureza, é que ele embeleza a arte da qual ele é o todo, e a qual se une para se tornar a sua parte principal.<sup>215</sup>

Diderot comenta em seu *Sobre a Poesia Dramática*: “há cenas inteiras nas quais, para os personagens, é infinitamente mais natural mover-se do que falar” (Diderot *apud* Pavis).<sup>216</sup> A psicologia, nos primórdios de seu surgimento como ciência, estabeleceu uma série de equivalências entre sentimentos e visualização gestual. O gesto seria o elemento de correspondência entre consciência e ser físico, o que dava condições de inferir que se podia vê-lo como lugar de mudanças visíveis por si mesmo, poderia também ser visto como meio que indicava as operações interiores da alma. É em reação a esta visão que tenta reduzir a gestualidade a um determinismo de comunicador de sentimentos prévios que surge a concepção de que a gestualidade é produtora de signos e não simples comunicação de sentimentos.

Para Grotowski o gesto é o objeto alvo de uma pesquisa, de uma busca dos processos de produção e decifração de ideogramas, que o transformam e fonte e finalidade do trabalho do ator. “O ponto de partida dessas formas gestuais é a estimulação e a descoberta em si mesmo de reações humanas primitivas. O resultado final disso é uma forma viva que possui sua própria lógica.” (Grotowski *apud* Pavis)<sup>217</sup>. O conceito de hieróglifo como signo icônico intraduzível para Grotowski é contestado por Meyerhold que o considera decifrável, como se pode ver nessa citação: “Todo movimento é um hieróglifo que tem sua própria significação particular. O teatro deveria utilizar somente os movimentos que são imediatamente decifráveis, todo o resto é supérfluo” (Meyerhold *apud* Pavis).<sup>218</sup>

---

<sup>215</sup> Pavis, op. cit., p. 184.

<sup>216</sup> Pavis, op. cit., p.184.

<sup>217</sup> Idem, p.185.

<sup>218</sup> Ibidem

Esta polêmica indica uma das principais dificuldades no estudo do gesto na área das Artes Cênicas e, por extensão no Teatro Físico. Essa dificuldade diz respeito à elaboração de um conceito que circunscreva o significado do gesto, não em uma definição fechada, mas estabelecendo pólos de orientação que permitam determinar sua(s) fonte(s) produtiva(s) e características estruturais descritas de forma adequada.

Essa dificuldade diminui substancialmente ao se adotar a perspectiva e a abordagem propostas pelo Sistema Laban, especialmente ao se considerar e aplicar os parâmetros da IGP. Estes recursos permitem que a apreensão do entendimento do significado do gesto seja feita através do corpo, a partir da impressão que as imagens perceptivas provocam como representação no cérebro do espectador causando uma re-configuração no seu esquema corporal, sendo esta representação figurativa perceptível apenas no nível das intuições, isto é, sem a mediação da razão e seus sistemas conceituais.

### 2.5.2 Tipologia e Código Gestual no Teatro

As tipologias do gestual são insatisfatórias, quer no tocante ao gestual realizado na cena cotidiana (realidade) quanto ao exercido na cena extracotidiana (teatro). Prova disso é que se costuma distinguir o gesto classificando-o em categorias estanques, como as que se seguem:

1. Gestos inatos – são aqueles ligados a uma atividade corporal ou a um movimento;
2. Gestos convencionais – são aqueles relacionados a uma mensagem compreendida;
3. Gestos estéticos – são aqueles trabalhados para produzir uma obra de arte (dança, mímica, teatro etc.)

O gesto tanto pode ser imitativo quanto pode recusar a imitação, a repetição e a racionalização discursiva, apresentando-se como um signo a ser decifrado, um hieróglifo. Como dizia Grotowski: “O ator, não deve mais usar seu organismo para ilustrar um



movimento da alma; ele deve realizar este movimento com o seu organismo”.<sup>219</sup> Segundo Pavis, “trata-se de encontrar os ideogramas corporais (em GROTOWSKI) ou, segundo a formulação de ARTAUD ‘uma nova linguagem física a base de signos e não mais de palavras’”.<sup>220</sup>

Esse caráter de independência da literalidade proposto por Artaud funcionou como um slogan, um tipo de manifesto resumido de um movimento que trouxe enormes implicações ao processo de desconstrução da cena logocêntrica. Esse processo de desconstrução trouxe como conseqüências diretas a revelação de um aspecto alienado da dimensão da corporeidade, sua fisicalidade. Com a ressurreição da fisicalidade e o restabelecimento do papel do corpo como protagonista da cena teatral aconteceu uma progressiva fisicalização do teatro o que propiciou o surgimento do Teatro Físico.

Mas, para que isso acontecesse, toda esta tipologia gestual precisou ser revista. O gesto precisou ser re-pensado e organizado como um código a ser apresentado como um texto de significações não mais vinculado à palavra. O gesto como texto está necessariamente inserido num contexto maior, que é o evento teatral com o qual se relaciona. Esse contexto opera como suporte e ou contraponto para que o gesto enquanto texto comunique sua mensagem.

Na verdade, tudo é significativo no trabalho gestual do performer. Nada é ao acaso, tudo assume valor de signo, mesmo quando não se tem intensão ou consciência disso; e, além disso, todo e qualquer gesto é passível de assumir a condição de um objeto estético. Mas, apesar disso o corpo do performer ao se deixa reduzir totalmente a um conjunto de signos. Ele também busca resistir a essa semiotização total ao conservar na execução do gesto o caráter de seu esforço, a marca da pessoa que o produziu.

Estes são apenas alguns dos problemas da tentativa de formalização do gesto no teatro, bem como fora dele também visto que nenhum sistema até agora, conseguiu realizar uma

---

<sup>219</sup> Pavis, op. cit. p. 185

<sup>220</sup> Ibidem.

formalização plenamente incontestável, pelo simples fato dele acontecer numa espécie de *continuum* ao longo da vida ou da representação.

A delimitação da frase gestual, bem como a sua decupagem em elementos, tais como objeto, verbo ou sujeito, são desprovidas de critérios suficientes que a justifique convincentemente. E a respeito disso Pavis afirma:

Toda descrição verbal do gesto do ator perde muito das qualidades específicas dos movimentos e das atitudes; ademais, ela decupa o corpo de acordo com unidades semânticas lingüísticas, quando deveria exatamente estudar o corpo segundo suas próprias unidades ou leis – se é que existem.<sup>221</sup>

Esta afirmação é seguida no texto de origem por uma série de questionamentos. Contudo, parece que existe uma resposta, pelo menos quanto a questão da dubiedade no final da citação. A dúvida refere-se a existência de um estudo, que contemple o corpo, segundo suas próprias unidades ou leis e, que pense o movimento a partir de seus elementos do seu próprio domínio, ou seja, como movimento e não segundo uma lógica lingüística literal, nem de qualquer outro domínio (musical, pictórico, ou outros). Este estudo já existe, e é identificado aqui como Sistema Laban.

O Sistema Laban permite realizar o estudo do corpo e a decupagem e análise de qualquer movimento a partir de seus elementos, fatores e princípios constitutivos. Mas, o desconhecimento do Sistema Laban que, em alguns casos trata-se mais de uma desconsideração do que propriamente desconhecimento, juntamente com uma certa negligência e ignorância relativa aos assuntos relacionados ao corpo continuam a impedir o avanço dos estudos teatrais de forma satisfatória.

---

<sup>221</sup> Pavis, op. cit. p. 186.

### 2.5.3 Demais Conceitos do Gesto no Teatro

Alguns neologismos e interpretações particulares derivadas do termo gesto, no teatro são, por exemplo: gestual, gestualidade, *gestus*; sendo os seus significados mais habituais:

- Gestual – é um neologismo do início do século XX, cuja noção é próxima da de gestualidade. Ele significa a forma específica de movimento de um ator, de uma personagem, ou um determinado estilo de representar; implicando numa formalização e numa caracterização dos gestos do ator, preparando-o para a noção de *gestus*.
- Gestualidade – neologismo empregado a partir das pesquisas em semiótica que provavelmente foi formado com base no modelo literatura/literalidade, teatro/teatralidade, para designar as propriedades específicas do gesto. A gestualidade constitui um sistema mais ou menos coerente de maneiras de ser corporal sendo que o gesto se refere a uma ação corporal singular.
- *Gestus* – é a forma latina da palavra gesto que é encontrada em alemão até o século XVIII tendo o sentido de maneira característica de usar o corpo, mas já adquirindo a conotação social de atitude para com o outro. Também é conceito que Brecht retomará na sua “teoria do *gestus*” como sendo:

A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos de esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc.(...) Estas expressões do *Gestus* são geralmente altamente complicadas e contraditórias, de modo que não é possível transmiti-las em uma única palavra.<sup>222</sup>

Para Brecht o *gestus* se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante de outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar, pois toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro de um universo social: é o *gestus social*. O *gestus* fundamental da peça é o de relação fundamental que rege os comportamentos sociais (servilismo, igualdade, violência, astúcia, dentre outros). O *gestus* se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo teatro). Enquanto ação ele mostra a personagem engajada numa práxis social, enquanto caráter ele representa o conjunto de traços

---

<sup>222</sup> Brecht, B. *Pequeno Organon Para o Teatro*. In: O Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967, nota 61 p. 209.

próprios a um indivíduo. O *gestus* de um performer é perceptível ao mesmo tempo no discurso sonoro das palavras e no discurso silencioso do seu comportamento corporal, do seu gesto.

Embora o conceito de *gestus* esteja muito próximo ao de comportamento e, como tal, no domínio do movimento, para Brecht o *gestus* pode assumir outras formas de manifestação que tanto pode ser o texto de palavras quanto a música. Para que isso aconteça basta que essas formas se apresentem com um ritmo apropriado ao sentido do que estão comunicando (ex. *gestus* chocante e sincopado do *song* brechtiano para representar um mundo chocante e pouco harmonioso).

#### 2.5.4 O Teatro do Gesto

Esta expressão foi usada por Jacques Lecoq para definir um teatro de movimento diferente do teatro gestual que é um teatro constituído principalmente de silêncio. No teatro do gesto o movimento significativo codificado (o gesto) é o responsável pela criação das imagens comunicadoras do drama. Em suas próprias palavras Lecoq diz que:

O teatro do gesto, diferentemente do teatro gestual – que evita o texto e a mímica – é uma forma de teatro que se manifesta hoje em dia através do mundo por meio de criações originais de jovens atores que se agrupam em companhias multiculturais, onde trocam informações e misturam as artes que animam seus espetáculos, tais como: gestos, palavra, música, objeto, imagem. O desenvolvimento desta forma de teatro aconteceu em consequência do estilhaçamento da mímica esclerosada, que veio a florescer depois dos anos cinquenta, em muitos países, no qual a imagem do mímico se caracterizou pela caminhada no lugar (*moonwalk*), a parede (ou o muro) imaginária, e o uniforme típico com o rosto pintado de branco e um *colant* curto de cor preta. A estagnação veio quando os mímicos começaram a imitar-se a eles mesmos, isolando-se numa forma do sem palavras, sem objetos, e sem cenário que não fossem eles próprios. A mímica não é uma arte apartada das outras como teatro ou dança. Se esta separação existe é porque o teatro perdeu os seus gestos e não os recuperou ainda, plenamente. Mas, no momento em que o teatro começa a reconhecer esta perda e tentar recuperar-se dela, é chegada a vez da mímica proporcionar-lhe esta restituição. Ela fará o papel de conservar o movimento e o silêncio que a ação dramática perdeu dentro do discurso. A mímica devolverá a palavra ao teatro.<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Lecoq, J et al. Le théâtre du geste et de l'image In: *Théâtre du Gest*. Paris: Bordas. 1987, p.137

Para que se possa entender a importância dessa devolução do gestual ao teatro é necessário que se faça um longo percurso histórico, situando o seu ponto de partida num ponto muito preciso do tempo e do espaço, no teatro grego contemporâneo de Ésquilo e no nascimento da tragédia, onde começou a se estabelecer uma concepção muito ampla do corpo humano e do gesto significativo.

Neste período surgiram os mímicos, atores<sup>224</sup> que cantam, recitam, dançam e produzem ilusão, corpos que se transformam em signo e espetáculo. A despeito desse fato vale a pena citar que a palavra mímica vem do vocábulo grego *mimo*, por intermédio da sua variante latina *mimus*, e que tem no verbo *mimesthai* a sua origem, este mesmo verbo é o gerador do termo *mimesis* que, por sua vez, irá dar origem ao termo mimetismo que é a capacidade que alguns seres vivos têm de emular uma aparência diferente da sua original, quer seja como artifício de defesa contra os predadores naturais, ou recurso para alimentação. Como diz Alain Rey: “Esta fonte é cercada de mistérios: (a palavra) *mimos* não provém de qualquer raiz sânscrita; portanto, gostaríamos de acreditar no filólogo alemão Schulze, que evocou *maya*, nome da ilusão fundadora, que cria no homem a imagem do mundo” (Rey *apud* Lecoq).<sup>225</sup>

Ao citar *Maya*, Schulze parece não só estar buscando atribuir um vínculo lingüístico à palavra *mimos* (grega) no seio da linguagem sânscrita, mas reconhecendo que o aspecto ilusório da divindade indiana é a essência do ato de imitar. Este ato já se encontra altamente codificado na cultura indiana, se levarmos em consideração o *Natya Sastra*<sup>226</sup> de Bharata Muni, tratado indiano sobre a origem e a organização da arte do drama e de sua representação, que remonta há aproximadamente dois mil anos antes de Cristo e no qual uma gama extremamente ampla e variada de movimentos está classificada numa estrutura altamente codificada.

Este fenômeno mimético é inerente não só a todos os grupos étnicos, de todos os tempos e lugares, diferindo apenas no grau de elaboração da sua codificação, mas a várias

---

<sup>224</sup> A palavra ator, aqui, significa aquele que pratica a ação, independentemente de ser em um contexto dramático ou não.

<sup>225</sup> Lecoq, op. cit., pp. 9,10.

<sup>226</sup> *The Natya Sastra of Bharatamuni*, SRI SATGURU Publications – Delhi – INDIA.

outras espécies animais. Como visto anteriormente, o movimento que caracteriza o gesto técnico, base do gesto expressivo é uma condição típica e exclusiva da esfera zoológica. Contudo, como afirma Alain Rey:

a *mimesis*, pensada por Aristóteles é o contrário de uma imitação reprodutiva; é sim uma produção, criação que transcreve em um diagrama visível e movente as forças que animam e podem ser evocadas pela mecânica dos corpos, as imagens de nosso universo.<sup>227</sup>

Este poder de criar e suscitar imagens é a finalidade da comunicação expressiva que as artes em geral buscam concretizar. A conquista deste objetivo deve, necessariamente, levar em consideração os processos de extrinsecação física de que fala Pareyson. Pois, como já disse Laban, tanto as obras de arte estáticas (pintura, escultura, arquitetura, literatura, poesia), quanto as obras de arte dinâmicas (cênicas em geral, teatro, dança, mímica, e outras), estão impregnadas pela expressividade do gesto criador do(s) seu(s) autor(es). Além destas, a televisão, o cinema e música, também são produtos do gesto de seus autores.

### 3 Gesto: o Verbo feito Carne se faz Verbo

A base biológica na origem do surgimento do gesto técnico parece um fato irrefutável, visto que estes movimentos de busca pela satisfação das pulsões básicas, em especial as da alimentação, da reprodução e da autodefesa, foram a sua fonte geradora. O surgimento do gesto técnico, bem como as suas etapas de desenvolvimento e complexificação, foram de fundamental importância para o surgimento de outros tipos de movimento, dentre os quais o gesto expressivo. Isso não só contribuiu para a sobrevivência dos seres, mas para a construção de um importante aspecto da corporeidade que é justamente o aspecto da fisicalidade, isto é, do que é físico, neste caso corpóreo. Além disso, este fato também deve ser considerado como a conclusão do processo da transformação de uma intenção em ato físico, a incorporação ou encarnação do Verbo que virou carne.

O processo de libertação do gesto técnico realizado pela espécie humana, no nível em que se deu, foi um fator determinante para o salto qualitativo que resultou na complexificação

---

<sup>227</sup> Lecoq, op. cit., p. 11

não só do aparato ósteo-muscular, mas principalmente do sistema nervoso, fatores estes que levaram ao surgimento da palavra e a complexificação da linguagem. Com a criação da palavra, o Verbo se desencarnou do corpo indo habitar outros médiuns simbólicos, abstratos. Contudo, apesar do surgimento da palavra ter provocado a alienação do corpo, e mesmo com todo o desenvolvimento que a linguagem adquiriu com o processo de abstração promovido pela palavra, ainda são as comunicações não literais - aquelas que não se apóiam na palavra e dentre as quais estão os gestos - as principais responsáveis, com cerca de noventa por cento, por toda a comunicação humana.

O gestual humano é contextual, ou seja, existe e é justificado em relação a um determinado contexto. A reelaboração desse código, com finalidade cênica, é uma forma de metalinguagem. Este processo de re-contextualização do gestual é característico de algumas formas de artes cênicas, notadamente a mímica, a dança e o teatro. Contudo, algumas formas contemporâneas de encenação, como o Teatro Físico, se propõem a uma prática transdisciplinar integral e, para tanto, essas formas têm se valido de uma gama muito variada de informações provenientes de pesquisas dos mais diferentes campos de conhecimento além, é claro, das conquistas realizadas em outros campos artísticos. Todo esse acervo de dados e apreendidos é assimilado, processado e extrinsecado em poéticas de incorporação, poéticas cujos processos de comunicação buscam dar ao verbo uma forma mais carnal.

Na busca de uma forma de expressão cênica pungente e inovadora da representação do drama humano, o Teatro Físico, através do gesto - libertador da palavra -, descobre na palavra metáforas físicas que se transformam em uma fonte valiosa para a pesquisa e o processo criativo. Dessa forma reverte-se a jornada e, como uma espécie de caminho inverso, cria-se a possibilidade de se construir um discurso cênico silencioso em que a palavra praticamente se cala para que o Verbo volte a se fazer Carne.

## CAPÍTULO 4

### O Teatro Físico

#### 1 Mapeando o Teatro Físico

##### 1.1 Rizoma como modelo de mapeamento

Pensar um modelo de mapeamento para um determinado objeto é pensar uma forma de estabelecer marcos ou pólos que permitam localizá-lo em um determinado tempo e espaço. Mas, para que se possa localizar um objeto (qualquer que seja ele) é necessário que se saiba, pelo menos aproximadamente, o que se está procurando. Para isso é necessário estabelecer quais as características que delimitam e particularizam o objeto, identificando-o.

A identidade de um objeto é estabelecida a partir de dados e apreendidos que são obtidos através da observação tanto do objeto quanto do seu contexto (ambiente), e da relação mantida entre eles. Esses dados e apreendidos fornecem informações relativas à: estrutura, forma, função, origem e finalidade. Todas essas informações, e possivelmente outras mais estabelecem as características específicas do objeto. Essas características constelam o objeto em torno de um ponto comum e elas tanto estabelecem uma familiaridade com os de mesmo gênero (ou espécie) quanto uma particularidade que o caracterize, particularizando-o em relação a outros membros do mesmo gênero ou espécie.

No caso das práticas cênicas espetaculares focadas no corpo esses pólos de norteamento surgem e desaparecem, ou às vezes surgem e recrudescem, permanecendo como num estado de latência durante um período, como que esperando – como fazem alguns tipos



de organismos – condições ambientais propícias a uma nova eclosão. Este tipo de comportamento segue um padrão rizomático, semelhante ao modelo de rizoma proposto por Deleuze e Guattari.

Ao se tomar o rizoma como modelo pode-se ver que é praticamente impossível se pensar em termos de eixos centralizantes verticais que não tenham, por um lado, conexão com uma estrutura anterior, mesmo que não esteja ligado a ela diretamente; e, por outro lado, conexão com outra estrutura, posterior, sem que precise com ela estar articulado.

A imagem do rizoma permite pensar em termos de um modelo multidirecional, acêntrico, complexo e dinâmico que se relaciona por conectividade e não por contigüidade, em suma, um sistema em rede. Um sistema organizado segundo uma estrutura rizomática traz vantagens operacionais e estratégicas a uma pesquisa deste tipo. Isso acontece porque possibilita acompanhar o processo de desenvolvimento do objeto sem a necessidade do estabelecimento de uma linearidade cronológica ou geográfica, mas através de pontos de referência, pólos, que estão conectados uns com outros, a despeito do tempo e do lugar. Deleuze e Guattari ao explicar o rizoma o fazem através de uma metáfora bastante ilustrativa, eles dizem que “existem estruturas de árvore ou raízes nos rizomas, mas, inversamente, um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem recomeçar a brotar em rizoma; (...) Existem nós de arborescência nos rizomas, empuxos rizomáticos nas raízes”.<sup>228</sup>

Uma outra imagem, igualmente metafórica, que ajuda a vislumbrar o funcionamento do modelo rizomático e entender a sua aplicabilidade no mapeamento do Teatro Físico é a imagem da planta denominada tiririca<sup>229</sup> (*Cyperus rotundus*). Uma espécie de erva daninha que infesta gramados e jardins de muitas residências. A tiririca é uma planta que desenvolveu uma capacidade fabulosa de adaptação sendo capaz de ficar durante anos coberta por concreto ou mesmo asfalto sem morrer, mesmo sem encontrar brechas ou frestas através das quais

---

<sup>228</sup> Deleuze, G. e Guattari, F. Introdução: Rizoma. In: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34. 2000, pp. 24-31.

<sup>229</sup> A tiririca é uma das principais ervas daninhas a infestar jardins e quintais. Ela possui um conjunto de bulbos, rizomas e tubérculos subterrâneos, interligados em forma de corrente, de onde surgem as folhas e as hastes florais. Os tubérculos são produzidos nos rizomas e, quando brotam, uma ou mais gemas começam a crescer, produzindo novas plantas com mais tubérculos, garantindo a reprodução e a disseminação da tiririca. Disponível em: <<http://www.cnph.embrapa.br/public/folders/foltiri.html>> (ativo em 16/03/2006).

possa brotar e receber sol e chuva. Mesmo sem essas condições uma vez retirado o obstáculo (concreto, asfalto) ela imediatamente volta a brotar com uma força e vigor impressionantes. Além disso, ela pode contornar o obstáculo indo brotar onde as condições lhe sejam mais propícias.

O que deve ser levado em consideração neste exemplo é que a capacidade adaptativa desenvolvida pela tiririca apresenta um comportamento que se deve a sua organização e estrutura rizomática, em rede, sem um centro ou eixo único, sem uma raiz. Se bem que dependendo da sua necessidade ela pode desenvolver num determinado ponto uma estrutura análoga a de uma raiz, ou de uma árvore - que os autores chamam de 'arborescência' - e, a partir daí, voltar a irradiar-se como rizoma.

Ao se aplicar o modelo de rizoma no mapeamento do Teatro Físico cria-se a possibilidade de se articular as diferentes práticas cênicas focadas no corpo, surgidas desde o começo das atividades humanas ligadas à representação, como eclosões dessa pulsão de vida, melhor dizendo, 'pulsão expressiva', que busca satisfazer a necessidade que o ser humano tem de expressar seu verbo através da linguagem corporal, gestual.

Essas práticas estão disseminadas por todo o mundo, mas a causa do surgimento destas 'arborescências' são várias. No caso das práticas cênicas orientais, o que parece é que as diferentes culturas que produziram tais práticas não promoviam a dicotomia entre corpo e mente como na cultura ocidental. Essa dicotomia veio a se tornar o fator determinante do processo de alienação do corpo. Um processo muito difícil de se precisar exatamente quando e onde começou, mas que devido os alicerces da cultura ocidental - construídos fundamentalmente a partir das tradições judaica, grega e romana -, torna-se possível identificar algumas das prováveis origens que deram surgimento a essas idéias relativas à divisão e independência entre corpo e espírito.

Na cultura judaica o velho testamento já estabelecia esta divisão entre um princípio material e outro imaterial. No Gênesis, Adão, o primeiro homem, é feito de barro (matéria) e animado pelo sopro de Deus (espírito). No novo testamento o nascimento de Cristo é anunciado como a encarnação do Verbo, a pulsão de vida, e explicado pela intervenção

divina, sem a mácula da carne conferida pelo sexo. Na Grécia, o pensamento que criou o dualismo distinguindo o princípio material do espiritual já se encontra esboçado entre os pré-Socráticos, mas esse pensamento vai ganhar efetivamente consistência com Platão que faz uma verdadeira apologia à distinção entre corpo e mente.

Mais tarde a ideologia platônica foi adaptada segundo o pensamento de outros filósofos e teólogos que a transformaram numa espécie de alicerce intelectual de seus sistemas de pensamento. São Paulo – contaminado pelo dualismo grego – opõe o espírito aos sentidos e despreza o corpo. Essa contaminação do pensamento bíblico pelo dualismo grego leva Santo Agostinho a condenar a dança, um evento eminentemente físico, como uma loucura lasciva praticada pelo corpo.

Todos esses pensadores (filósofos e ou teólogos), e outros mais, contribuíram por instituir e ampliar o hiato entre corpo e mente (ou espírito dependendo do sistema de pensamento ou fé que se esteja utilizando como referência). Mas, é com Descartes que o dualismo vai encontrar o seu maior apologista e principal sistematizador. Os efeitos danosos que este tipo de pensamento teve sobre a cultura podem ser medidos pelos reflexos sobre os condicionamentos do corpo e das suas possibilidades expressivas, que afetaram diretamente a produção artística, dentre as quais as Artes Cênicas que ficaram essencialmente ligadas à palavra, considerada o médium ideal de expressão e comunicação do logos.

Os estudos sobre comunicação já demonstraram estatisticamente que a maior parte da comunicação humana acontece por outros meios além da palavra. As artes cênicas, por sua vez, constataram que a palavra, por mais útil que seja, não é capaz de substituir plenamente o corpo na expressão e na comunicação das pulsões, impulsos e paixões do espírito humano. Estas só são possíveis através da extrinsecação física, da incorporação, que é o aspecto tangível de todas as camadas – mais uma vez cabe a utilização da metáfora da cebola e suas cascas (peles) - que compõem a corporeidade; a qualidade do que é corpóreo e se manifesta como presença física e imediata da realidade.

Os focos de eclosão de práticas cênicas focadas no corpo (as arborescências do Teatro Físico, no seu sentido lato) podem ser vistas em diferentes tempos e lugares, como, por

exemplo, no *Jingsu* chinês, no *Kathakali* e no *Bharata Natyan* indiano (que são formas cênicas orientais muito próximo da dança e da ópera ocidental), ou ainda, na própria pantomima romana, na *Commedia Dell'Arte* ou no *Ballet d'action* criado por Noverre no século XVIII.

## 2 O Teatro Físico como desconstrução da cena logocêntrica

### 2.1 O processo de alienação logocêntrico

O motivo principal pelo qual as práticas cênicas focadas no corpo foram recalcadas é justamente devido a sua ligação e dependência do corpo que, como visto acima, foi vítima do dualismo discriminatório que formou a cultura ocidental, tendo sido vários os fatores históricos e filosóficos que contribuíram para o acirramento e manutenção dessa posição. O principal deles foi a instauração daquilo que Derrida denominou de logocentrismo. Portanto, o entendimento do processo de recalque e de eclosões de fisicalidade no teatro passa necessariamente pelo entendimento da construção do logocentrismo. Pois, só conhecendo o modo de operação desses mecanismos de recalque é que é possível se desconstruir essa posição logocêntrica.

A palavra, depois de seu surgimento como conseqüência do processo de independência do gesto, ao longo do processo evolutivo, se transformou no principal médium de expressão e comunicação humano. A centralidade da palavra na cultura ocidental se deve, entre outras coisas, ao status privilegiado que a palavra originalmente tem nas suas matrizes culturais, por exemplo, na cultura judaica onde a palavra falada é a manifestação da presença e da vontade de Deus; ou, na cultura grega, onde, a partir de Platão, a palavra passa a ser considerada a forma ideal de manifestação do logos que, polissemicamente significa palavra e razão.

Fala e razão são faculdades há muito tempo consideradas como fatores fundamentais na distinção dos seres humanos dos demais animais. Essa centralidade da palavra e da razão

acabou levando a uma alienação - que consiste no processo de transferência de poder na qual o criador não mais se reconhece no objeto criado, dando-lhe independência como se ele existe por si e para si - do ser humano em relação a essas duas faculdades. Fala e razão, na verdade, são ambas resultados do longo processo evolutivo pelo qual passou a espécie humana. Assim, a palavra e a razão passaram de criações do desenvolvimento humano a criadores das condições sob as quais os seres humanos se tornaram as criaturas e, muitas vezes escravos.

É importante ressaltar que o logocentrismo faz parte de um projeto maior e de efeito mais devastador para o pensamento ocidental. Esse projeto começou a se estruturar com Platão e seguiu até o final do século XIX, tendo sido denominado por Derrida de Metafísica Ocidental. Esta Metafísica pode ser definida como uma 'Metafísica da Presença' que privilegia o logos, a *phoné* (fala), o *ethos* (origem), a presença, a verdade, o *phallus* (pênis). Dessa forma, é um pensamento exclusivista (isto é, ou isso ou aquilo) que pode ser denominado, de maneira mais abrangente como pensamento 'etnofalofonologocentrismo' ou apenas etnofalofonologocentrismo. Mas, que a título de concisão é mais conhecido pelas suas formas mais compactas, tais como: 'fonologocentrismo', ou ainda, mais simplesmente, como 'logocentrismo'.

É contra este tipo de pensamento logocêntrico (centrado na razão e tendo na palavra seu principal arauto) que tanto o teatro quanto a dança se insurgiram ao longo da história das artes cênicas no ocidente. Essa insurgência aconteceu através de diversas eclosões de fisicalidade no rizoma cultural. Isso se deu sempre em que se encontraram frestas na estrutura dominante, ou quando os eventos provocaram uma espécie de estupor que a ideologia não conseguia explicar ou justificar.

O logocentrismo na cena teatral foi exercido de diversas formas como, por exemplo, através da imposição e adoção de modelos coercitivos, que engessaram o processo criativo e performático das práticas cênicas. Esses modelos operavam por meio de dispositivos de regulação, estruturados como códigos estritos de criação e representação, os quais ficaram conhecidos como 'Poéticas'. Outra forma de exercício do logocentrismo, ainda mais radical, diz respeito ao banimento da prática de algumas formas cênicas. A esse respeito Roger

Garaudy<sup>230</sup> informa que, a partir do século IV, com o advento dos imperadores cristãos, o teatro e a dança passaram a ser práticas condenadas, e assim, o batismo é negado aos que atuavam no circo e na pantomima. No Concílio de Trento, em 398 d.C., se excomungava quem fosse ao teatro em dias santos e, no século XVIII, na França, o enterro de comediantes em campo santo era proibido.

Em ambos os casos, o que se pode ver são igualmente os efeitos que esse tipo de pensamento logocêntrico teve, não só diretamente sobre as práticas cênicas, mas direta e indiretamente sobre a idéia de corporeidade e sobre os processos de incorporação.

## 2.2 Efeitos do logocentrismo sobre a corporeidade e a incorporação

Na perspectiva coreológica do Teatro Físico é fundamental a observação dos aspectos relacionados à corporeidade e à incorporação, pois são eles que irão situar a condição do corpo num dado contexto histórico e geográfico, permitindo assim se estabelecer às relações entre o corpo enquanto texto com o ambiente enquanto contexto.

As artes cênicas são artes da performance, isto quer dizer que elas implicam em um ato transacional entre quem se apresenta (performer) e quem assiste (espectador). Este ato transacional acontece dentro de uma determinada estrutura teatral, organizada por códigos especificamente teatrais e que pode acontecer em qualquer espaço desde que este seja liminar e lúdico. O espaço é liminar quando ele não mais segue e obedece as regras do comportamento cotidiano, mas se abre para a exploração de um nível de interação extracotidiano, e é lúdico quando as regras de ação seguem as normas do jogo imaginativo estabelecido e acordado implicitamente pelos seus participantes: criadores, performers e espectadores.

É essa estrutura teatral o que expõe a fisicalidade de uma performance, exibindo-a, fortalecendo-a. E, é através dessa fisicalidade que é possível se estabelecer o engajamento entre performers - aqueles que criam e apresentam um trabalho com a intenção de serem

---

<sup>230</sup> Garaudy, R. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980.

assistidos (vistos, ouvidos) - e espectadores - aqueles que vão participar do ato transacional não apenas como meros observadores passivos, mas como contrapontos ou agentes da alteridade. Essa estrutura transacional segue o modelo de comunicação baseado em campos de conexão e co-relação - proposto no item 1 do capítulo 3 desta Tese - em que o trânsito de informações não é apenas uni ou bi direcional, mas acontece num campo de mediações.

Mas, como essa estrutura teatral não está apartada do contexto cultural e sim inserida nele, e, como esse contexto é determinado por condições históricas e geográficas, por conseguinte, as regras que estruturam os códigos e a relação também são historicamente condicionadas, o que explica, no âmbito extracotidiano da performance, o impacto do logocentrismo na cena teatral. Entretanto, existe ainda o âmbito cotidiano, relativo aos hábitos e costumes, que é igualmente determinado pelo contexto histórico e geográfico, e que se reflete no pensamento e no comportamento dos indivíduos. Assim sendo, a corporeidade sob o jugo da ideologia logocêntrica fica comprometida, pois se vê obrigada a expurgar aspectos que lhe são intrínsecos, mas que num dado momento ou conjuntura, se tornam indesejáveis ao contexto social e ou religioso como, por exemplo, as pulsões da libido, manifestas na sensualidade do comportamento cotidiano ou na performance extracotidiana, teatral. Se não expurgar esses aspectos indesejáveis a obrigação passa a ser o recalque, a docilização e a domesticação que disfarçam e tornam o comportamento socialmente aceitável.

As questões relativas aos efeitos da docilização e da domesticação do comportamento humano foram alvo de um profundo estudo realizado por Michael Foucault e muitas das questões por ele pontuadas servem de parâmetro para o entendimento de como esses mecanismos afetam a percepção da corporeidade na sua integridade e, conseqüentemente, na realização da incorporação.

Um desses mecanismos é a 'norma', que em latim significa esquadro - tendo na sua variante *normalis* o significado daquilo que é perpendicular. Assim, a norma tem a finalidade de normalizar, isto é, de impor uma estrutura e uma ordem padrão a uma existência, que não esteja de acordo com a variedade e disparidade do alvo que se pretende atingir. É exatamente essa imposição de uma ordem padrão o que aconteceu e ainda acontece mundo afora, onde sistemas artificiais, gerados pela ignorância de ortodoxias e fundamentalismos de toda sorte

praticam, ao imputar normas que, se não forem seguidas, implicam invariavelmente na morte real ou simbólica<sup>231</sup> do indivíduo descumpridor da norma.

Da mesma forma como afetou a corporeidade o logocentrismo afetou a incorporação, pois como esta está relacionada com a extrinsecação física de processos mentais, ou cognitivos (idéias, pensamentos, sentimentos) e esses processos são resultado em grande parte do processamento de imagens perceptivas provenientes do campo sensorial e motor, toda e qualquer restrição desse campo perceptual se reflete na restrição da capacidade de formação de imagens perceptivas e evocadas, o que afeta diretamente a capacidade de imaginação.

Um outro efeito extremamente danoso do logocentrismo na cena teatral, que afeta diretamente a corporeidade e a incorporação, diz respeito ao condicionamento e a padronização de corpos e movimentos. Embora esses procedimentos não se restrinjam exclusivamente à estrutura teatral - como visto nas experiências de linha de montagem de Frederik Taylor (citadas no item 2.3 do capítulo 3) –, mas também aos condicionamentos monásticos e militares, ou ainda nos projetos de tratamento fisioterapêutico ou de ergonomia do ambiente de trabalho, o que se constata é que, em todos estes casos, o corpo é condicionado não só física, mas também mentalmente. Isto acontece inevitavelmente em função do que foi exposto aqui até então, isto é, o fato de que não há dicotomia entre corpo e alma.

O condicionamento na cena teatral buscou atingir ideais estéticos que se encontravam a serviço da ideologia logocêntrica. No caso da dança cênica acadêmica foi para seguir esses ideais que a técnica do balé clássico, por exemplo: desenvolveu a rotação externa das pernas (*en dehors*) como uma forma que os bailarinos pudessem utilizar para se locomover com mais agilidade em cena, sem ter que dar as costas ao rei; enquadrrou o corpo em formas geométricas harmoniosas como *arabesques* e *attitudes* (dois dos elementos formais que compõem o gestuário do balé clássico); criou as pontas para negar a gravidade e dar um ar imaterial, etéreo, à imagem estilizadamente feminina da bailarina – aliás, uma figura altamente idealizada na sociedade ocidental durante todo o século XIX e primeira metade do século XX.

---

<sup>231</sup> A questão da morte simbólica do indivíduo para o grupo pode ser facilmente constatada nos atos de banimento ou excomunhão no qual a pessoa penalizada passa a ser considerada como inexistente para o seu grupo social.



Além disso, na sua busca por uma imagem que representasse seu ideal de imaterialidade, o balé ainda estimulou: a inibição de demonstração de força, a respiração aparente (reveladora de esforço excessivo), alusões às questões de gênero, e até mesmo a sudorese, fatores que acentuavam indesejavelmente a materialidade dos corpos.

No caso do teatro, a estética cultivada pelo Naturalismo e pelo Realismo – dois movimentos surgidos no século XIX cujos estilos de encenação/representação continuam largamente utilizados até hoje (especialmente nas novelas de televisão) – estabeleceu um código gestual que, buscava circunscrever as possibilidades expressivas do ator numa gestualidade codificada segundo normas sociais vigentes na sociedade burguesa de então. Uma sociedade que aspirava os modos aristocráticos.

A estilização do gestual, além de criar a sensação de que os atores não passavam de alto-falantes de carne e osso, preocupados exclusivamente com a enunciação oral de suas falas, refletia também uma imitação estéril que possivelmente tenha tido – e provavelmente ainda tenha - valor estético como elemento de estranhamento, mas que denuncia os ideais estéticos e a ideologia subjacente.

O que essa estilização do gestual revela é que ao se normatizar as possibilidades de incorporação segundo ideais estéticos, cunhados para cumprir uma agenda ideológica, o que se está fazendo é ingerir diretamente na própria corporeidade. Alguns dos reflexos dessa ingerência são a docilização e a domesticação. Processos cujos mecanismos, métodos e procedimentos são denunciados na obra de Foucault, assim como na de outros autores, como é o caso de George Orwell em *1984* e *Revolução dos Bichos*; e de Aldous Huxley em *Admirável Mundo Novo*.

Os efeitos dos mecanismos de sujeição uma vez introjetados<sup>232</sup>, quer dizer, assimilados psiquicamente, são corporificados ou incorporados.<sup>233</sup> Uma vez incorporado os efeitos desse

---

<sup>232</sup> O conceito de introjeção aqui empregado não corresponde integralmente ao conceito elaborado por Férénczi que a define como “a extensão ao mundo externo do interesse, auto-erótico na origem, pela introdução dos objetos exteriores na esfera do ego”. Ainda, “essa união entre os objetos amados e nós mesmos, essa fusão desses objetos com o nosso ego, que designamos por introjeção”. Disponível em: <<http://www.geocities.com/hotsprings/villa/3170/introj.html>> (ativo em 16/03/06).

condicionamento são duradouros, pois implicaram em uma re-configuração dos padrões de movimento e na organização corporal, o que, por sua vez, afeta a qualidade de captação das imagens perceptivas, pelo menos do ponto de vista motor. Quanto maior a restrição motora maior o campo de percepção restrito e menor o campo de percepção amplo.

No caso do Teatro Físico, no seu sentido lato, isto é, como a manifestação de práticas cênicas focadas no corpo, as tentativas de recalque e sufocamento tiveram êxito relativo, pois as pulsões buscam meios de se expressar que não conseguem ser completamente coibidos ou evitados. Contrariamente ao que acontece no conceito de *Panóptico* - concebido por Jeremy Bentham e utilizado por Foucault em seu livro *Vigiar e Punir* - e no do Grande Irmão do livro *1984* de Orwell, um rizoma cultural permitiu manter ativa a prática de uma teatralidade focada no corpo.

Isso fez com que eclosões de fisicalidade ocorressem sempre em que mudanças na estrutura da sociedade ocidental provocavam o questionamento dos paradigmas em vigor e levavam a alterações culturais ou, quando a complexidade das relações interpessoais esbarrava nos impedimentos das barreiras lingüísticas que a palavra falada ou escrita não conseguiam resolver. Esse foi o caso da diversidade lingüística que propiciou o florescimento da pantomima no período em que Roma transformou-se numa verdadeira Babel lingüística, o que restringia muito as encenações baseadas na palavra; e da *Commedia Dell'Arte* entre os séculos XVI e XVIII período do profícuo mercantilismo italiano em que uma situação semelhante a da Babel romana que fomentou o desenvolvimento da pantomima voltou a se configurar.

Tanto a pantomima quanto a *Commedia Dell'Arte* podem ser consideradas como manifestações de um Teatro Físico no sentido lato do termo, exemplos de arborescências que eclodiram do rizoma constituído pela pulsão expressiva que busca sua extrinsecação física através da incorporação, mas para que essa pulsão expressiva pudesse vir a se manifestar e a se constituir plenamente foi necessário realizar a desconstrução da cena logocêntrica. Foi preciso retirar as camadas do concreto ou do asfalto metafóricos que a recalavam. Só

---

<sup>233</sup> Há que se considerar aqui que a incorporação não diz respeito só ao aspecto de extrinsecação, mas também de assimilação física.

mediante essa desconstrução é que foi possível repensar as questões da corporeidade e da incorporação que engendraram o Teatro Físico contemporâneo.

### 2.3 A desconstrução da cena logocêntrica

O logocentrismo é uma construção exclusivamente intelectual, um sistema de idéias sem base biológica que a justifique. Ele foi engendrado por fatores culturais resultantes do contexto histórico e geográfico dos povos cujas culturas formaram a base da cultura ocidental. E, da mesma forma em que houve elementos que contribuíram para a construção e manutenção desse sistema de idéias, no momento em que esses elementos começaram a perder o seu valor ou eficácia isso provocou uma alteração estrutural que afetou a configuração do sistema, ameaçando a sua estabilidade e, conseqüentemente, a sua sobrevivência. Portanto, assim como houve uma série de fatos que contribuíram para a construção da cena logocêntrica também houve outra série de fatos que contribuíram para a sua desconstrução.

A Desconstrução é uma vertente do Pós-Estruturalismo que, como explica Jonathan Culler, é um termo usado para “referir uma ampla gama de discursos teóricos nos quais há uma crítica das noções de conhecimento objetivo e de sujeito capaz de conhecer (...) Mas o pós-estruturalismo também designa, sobretudo, *desconstrução*”.<sup>234</sup> A Desconstrução por sua vez pode ser descrita como uma crítica das oposições binárias que polarizam e estruturam o pensamento ocidental desde Platão até o final do século XIX, através da chamada Metafísica Ocidental. Portanto,

desconstruir uma posição é mostrar que ela não é nem natural nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apóiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de *desconstrução* que busca dismantelá-la e reinscrevê-la – isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes.<sup>235</sup>

Assim a Desconstrução pode ser resumidamente definida como sendo uma crítica das oposições binárias, do tipo: corpo/mente, dentro/fora, razão/emoção, forma/sentido, entre

---

<sup>234</sup> Culler, J, *Teoria Literária – Uma Introdução*. São Paulo: Becca. 1999, p. 122.

<sup>235</sup> Ibidem

tantas outras, que estruturaram o pensamento ocidental. Estas oposições binárias se comportam de forma contrária àquelas que fazem parte do princípio de transformação contínua entre dois pólos preconizada por Laban. Contrariamente à característica de sistema aberto existente no princípio de Laban, o engessamento das oposições binárias do pensamento ocidental transformou o logocentrismo numa espécie de sistema fechado que já há algum tempo começou a sucumbir aos efeitos de sua própria entropia.

Dentre os binarismos fomentados pelo logocentrismo está aquele que separou teatro e dança – que eram originalmente integrados - como duas linguagens artísticas independentes. O teatro ficou estabelecido como a arte da representação mimética mediada pela palavra; enquanto a dança ficou relegada à condição de arte de representação através do corpo em movimento. Por se verem apartadas uma da outra estas artes tiveram desenvolvimentos diferentes.

O teatro, por ser eminentemente uma arte da palavra, viu-se desapropriado do corpo e, em consequência disso, ganhou uma posição de destaque frente à dança que, devido a sua natureza física, corporal, e aos efeitos do dualismo mencionados anteriormente, foi discriminada, passando a ocupar uma posição secundária e subserviente do teatro, da música (onde normalmente era vista como ilustradora) e até da poesia. Essa situação permaneceu praticamente inalterada até o início do século XX quando as revoluções estéticas, deflagradas pelas vanguardas históricas, promoveram mudanças nos paradigmas estéticos e criaram as condições de eclosão da dança moderna. Entretanto, apesar desse novo contexto sócio-cultural foi a revolução copernicana realizada por Laban que garantiu à dança a sua real dimensão e o status merecido.

Portanto, ao se tratar do Teatro Físico está-se trabalhando com dois domínios já estabelecidos: o de teatro, e o de fisicalidade, ou seja, de corpo. Atualmente, em alguns meios – principalmente acadêmicos -, o conceito e o próprio emprego do termo ‘teatro’, quando aplicado às práticas cênicas espetaculares, tem provocado e por vezes sofrido reações adversas. Isso se deve ao fato de a ele se atribuir um valor demasiadamente etnocêntrico.

Segundo esses críticos a continuidade na utilização do termo e do conceito de teatro serviria para manter o paradigma logocêntrico no qual ele se originou, isto é, o modelo teatral grego no qual a poética aristotélica é o paradigma maior. Este argumento é aparentemente válido quando se pensa em termos dos princípios de sobrevivência memética (replicabilidade, fecundidade, fidelidade de cópia), contudo, estes mesmos princípios estão sujeitos a variações impostas, entre outras, por mudanças ambientais ou erros de cópia, que provocam mutações. Dessa forma, não se pode garantir que a manutenção de tal terminologia seja causa suficiente de manutenção do paradigma aristotélico. As causas do domínio do pensamento logocêntrico na cena teatral têm outras causas muito mais profundas. Além disso, a forma teatral é histórica, geográfica e culturalmente determinada.

Apesar da existência de outras poéticas subseqüentes à aristotélica que, ou se opuseram a ela como, por exemplo, a de Brecht, Artaud ou Boal; ou a corroboram, mesmo que com adequações próprias, como é o caso das poéticas de Hegel e Stanislavski (para citar apenas duas). O fato é que no teatro ocidental a poética aristotélica permaneceu até muito recentemente como o principal modelo a ser seguido ou imitado como mostra a produção realizada pelas estéticas neoclássica, naturalista e realista, iniciadas a partir do século XVII. O que demonstra que tanto do ponto de vista estrutural quanto funcional a poética aristotélica ainda encontra ressonância na estética contemporânea. E que os problemas que ela apresenta são em parte fruto de problemas de interpretação e de um sistema de valores comprometido com a ideologia. Portanto, é totalmente possível e aceitável a permanência do modelo aristotélico desde que a sua existência não implique necessariamente na inexistência de outros modelos, mas sim numa co-existência.

Praticamente desconhecidos do mundo ocidental durante toda a idade média, os textos de Aristóteles foram traduzidos e preservados pelos árabes que posteriormente os re-introduziram na cultura latina. A re-inserção de Aristóteles no contexto cultural da Renascença aconteceu mais precisamente a partir do estudo dos textos clássicos gregos empreendidos – segundo Eugênio Barba<sup>236</sup> - por alguns helenistas da época, entre os quais

---

<sup>236</sup> Barba, E. Palestra sobre Dramaturgia do Diretor. Salvador: Escola de Teatro da UFBA.16/12/2002.

Leone Allaci (1586-1699), considerado o responsável pela cunhagem do termo *Dramaturgia* em 1674.<sup>237</sup>

Barba argumenta que o termo dramaturgia é composto a partir de dois termos gregos: *drama* (ação) e *ergon* (trabalho) que juntos vêm significar ‘trabalho das ações’, isto é, a maneira como as ações de um trabalho cênico se inter-relacionam criando um texto, a tecedura da representação. Segundo Barba “numa representação, as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças de espaço”.<sup>238</sup> Dessa forma, a dramaturgia pode ser vista e analisada como um sistema complexo, onde as ações são os elementos que compõem o nexos do sistema.

Contudo, para Allaci e o restante do grupo de helenistas que re-introduziram a poética aristotélica na cultura ocidental, a dramaturgia dizia respeito única e exclusivamente ao aspecto literário do texto, ou seja, como literatura (primeiro na sua forma escrita e só depois na sua forma falada). Assim, a dramaturgia ficou intimamente atrelada à idéia de escritura. Isso se explica pelo fato do aspecto performático do teatro, bem como das demais artes cênicas, não ser duradouro quanto seu aspecto literário que é fixável na escritura. Portanto, os dois campos de investigação propostos por Aristóteles - os textos escritos e a forma como são representados - acabam se restringindo ao texto escrito como matriz da representação, o que demonstra mais uma vez os efeitos do pensamento logocêntrico na cena teatral.

Apesar dos termos teatro e dramaturgia apresentarem de certa maneira uma carga etnocêntrica – o que parece ser um fato plenamente natural devido ao contexto logocêntrico em que foram concebidos – acredita-se ser possível repensá-los criticamente, à luz da perspectiva oferecida pelo desconstrucionismo e, dessa forma, continuar a utilizá-los dentro de uma outra estrutura conceitual. Assim, o fato do termo teatro ser aplicado a uma prática cênica espetacular não estabelece um engessamento nem uma vinculação compulsória da mesma a uma determinada estética, mas serve como parâmetro norteador do campo de ação desse tipo de evento de comunicação. E que teve as características que tem em função da

---

<sup>237</sup> Houaiss, A. et alli. *Dicionário Houaiss*. São Paulo: Objetiva. 2001, p.1084.

<sup>238</sup> Barba, E. & Savarese, N. *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo-Campinas: Hucitec. 1995, p. 68.

estrutura de pensamento logocêntrico, caracteristicamente ocidental, que privilegia a palavra, a razão e a escritura como formas de presença.

No caso do Teatro Físico, o que se pode ver é que o gênero surge justamente de uma ruptura, uma quebra dos paradigmas que sustentavam o teatro de texto (ou de repertório como prefere Schechner), tradicionalmente calcado na palavra e na desapropriação do corpo; e a dança acadêmica, que embora tivesse mantido a apropriação do corpo - a despeito de ter realizado e aplicar um código próprio - era esteticamente dependente de outras formas de arte, se pautando na maioria das vezes por ideais estéticos provenientes da música, as artes plásticas e da poesia.

Essa ruptura com a tradição logocêntrica, da qual o Teatro Físico se originou, começou a dar seus primeiros sinais estéticos no projeto da Obra Arte Total (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner e seguiu com revolução perpetrada pelas vanguardas históricas do começo do século XX que, por sua vez já vinham sendo anunciadas desde a segunda metade do século XIX, nas experiências de Kokoshka, Büchner e Jarry.

A culminância desta ruptura pode ser vista na produção de uma dramaturgia que ao negar a onipotência da palavra buscou no corpo e no seu movimento (especificamente no gesto) uma linguagem substituta. A re-apropriação do corpo como foco da cena vanguardista deveu-se em grande parte ao descrédito na palavra como médium fidedigno de expressão do verbo. Assim, a palavra passou a ser suspeita de não mais poder expressar/comunicar a situação do ser humano no mundo, especialmente após o sofrimento das quatro feridas narcísicas descritas por Freud.

Freud cunhou a expressão ‘feridas narcísicas’ tomando como base o mito de Narciso. Neste mito, Narciso se apaixona por sua própria imagem refletida na superfície das águas de um lago. Por não conseguir diferenciar-se dela e ao tentar alcançá-la sem êxito Narciso morre afogado. Dessa forma o mito serve como exemplo para ilustrar os efeitos que alguns eventos surtiram no rumo do pensamento ao afetaram a imagem que os seres humanos haviam construído de si mesmos, com base nos ideais do pensamento logocêntrico, como sendo os

únicos seres conscientes, racionais e com o dom da palavra (já que a voz é comum a outros animais).

Essas feridas foram infligidas primeiramente por Copérnico, quando provou que a terra não era o centro do universo o que, conseqüentemente provava que os seres humanos não eram o centro do mundo. Depois de Copérnico Darwin provou que o ser humano não era algo excepcional criado por Deus para dominar a terra, mas simplesmente uma conseqüência da evolução, neste caso, o resultado do processo evolutivo de uma espécie de primata. Juntando-se a Copérnico e Darwin, Freud infringiu a terceira ferida narcísica quando, com a criação da psicanálise, mostrou que “a consciência é a menor parte e a mais fraca de nossa vida psíquica”.<sup>239</sup> Por fim, a quarta e última ferida foi aquela infligida por Marx quando usou o conceito de ideologia, que é descrito por Marilena Chauí como: a “elaboração intelectual incorporada pelo senso comum social”.<sup>240</sup> A ideologia é estruturada com base no conceito de alienação social que se expressa como uma forma de conhecimento comum e espontâneo formado pela sociedade. Com o conceito de ideologia Marx expôs os mecanismos que levaram os seres humanos a se ignorarem como agentes criadores da sua própria sociedade, política, cultura e história.

O principal efeito dessas feridas está relacionado à desconstrução de posições longamente arraigadas no pensamento e no comportamento ocidental, mostrando que elas não eram nem naturais nem inevitáveis como se havia levado a crer. Como conseqüência dessa desconstrução ocorreu uma verdadeira revolução na maneira de pensar e sentir a corporeidade e a incorporação. Essa revolução foi sentida tanto na sociedade como um todo quanto no âmbito específico da cultura onde mudanças estéticas foram engendradas inicialmente de forma lenta, porém gradual, mas que depois de uma série de eventos determinantes passou a ocorrer de forma rápida e intensa.

Os acontecimentos em questão se processaram no campo cultural e sócio-econômico, associado a descobertas científicas e tecnológicas que geraram uma série de mudanças nas relações humanas em todos os níveis e esferas de atuação, o que potencializou o acirramento

---

<sup>239</sup> Chauí, op. cit., p.166.

<sup>240</sup> Chauí, op. cit., p.174.



de velhos conflitos e a criação de novos outros. Isso tudo contribuiu para a aceleração do processo entrópico que já vinha sendo experimentado pela sociedade ocidental ao longo do século XIX e que terminou culminando numa verdadeira crise geopolítica que acabou deflagrando a Primeira Grande Guerra.

Os efeitos devastadores da guerra foram sentidos em todos os segmentos da vida numa escala até então desconhecida pela humanidade. As mudanças foram tantas e o impacto delas tão profundos que ficou claro que os valores até então vigentes não se sustentariam mais e precisavam ser revistos, e junto com eles toda a estrutura das relações humanas. Os artistas perceberam que as linguagens existentes não eram mais capazes de exprimir essa nova realidade da existência humana no mundo - evidenciado pelo estupor causado pela guerra, arauto da nova era - nem os seus desdobramentos nos vários campos de atividade humana. E assim, uma voga de movimentos estéticos irrompeu, principalmente na Europa e especialmente nos países mais afetados diretamente pela guerra (França, Inglaterra, Alemanha). Esses movimentos propuseram, buscaram e realizaram verdadeiras revoluções na maneira de pensar, fazer e sentir. Por sua posição ousada, talvez influenciada pelo clima das guerras, esses movimentos ficaram conhecidos por um termo militar - vanguarda (a linha de frente de um exército) -, que passou a ser posteriormente denominado como vanguardas históricas.

A importância do papel que as vanguardas históricas desempenharam no campo das mudanças estéticas provocou efeitos irreversíveis na percepção e na compreensão do mundo e do ser humano e serviram para ajudar a na desarticulação da cena logocêntrica. Assim, foi possível o surgimento de novos conceitos de corporeidade e de incorporação que foram fundamentais para o surgimento e desenvolvimento do Teatro Físico contemporâneo.

De acordo com Ana Sanchez-Colberg, o termo Teatro Físico por si próprio denota “um caráter híbrido que é testemunho do seu duplo legado, teatro e dança, ambos de vanguarda”.<sup>241</sup> Portanto, é preciso que o Teatro Físico seja contextualizado a partir da sua localização na tradição teatral vinculada a esses movimentos da vanguarda histórica que, na sua busca por novos meios de extrinsecação estética, implicaram diversas questões políticas

---

<sup>241</sup> Sanchez-Colber. op. cit., p. 40

que perpassaram pelo *anti-establishment*, pela alienação e pela transgressão. Para Richard Schechner essas vanguardas históricas estão representadas por

cada um dos movimentos inovadores que se sucederam na Europa desde o naturalismo, surgido em 1880, até a *performance* e outras formas experimentais, passando pelo simbolismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, *happening*, teatro ambiental, etc.<sup>242</sup>

Cada um destes movimentos pretendeu, a sua maneira, subverter a ordem então estabelecida – o *anti-establishment*. Ainda segundo Schechner, com o passar do tempo esse ímpeto revolucionário arrefeceu e o movimento de vanguarda histórica morreu no final dos anos 70. Porém, antes de morrer os movimentos que a compuseram suscitaram a reavaliação de determinadas questões e provocaram uma série de mudanças.

Uma destas questões foi o surgimento da polêmica criada pela própria noção de corpo em cena e sua condição ambivalente – a de objeto e sujeito do evento teatral. Esta polêmica gerou a criação da noção de corpo como unidade política. Isto aconteceu devido ao trabalho de alguns dramaturgos que transformaram o corpo do performer no principal local de intervenção política e teatral.

Embora este corpo político esteja normalmente associado à produção teatral brechtiana e pós-brechtiana, os seus traços podem ser vistos entre outras formas anteriores de teatro, tais como as formas extremas de teatro expressionista praticada pelo pintor Oskar Kokoschka em sua peça: *Assassino, esperança das mulheres*; e pelos dramaturgos Anton Büchner com *Woyzeck*, e Alfred Jarry com o seu *Ubu Rei* (considerada precursora do teatro do absurdo). Ou, até mesmo antes, ao se considerar Wagner e de suas experiências com o canto falado (*Sprechgesang*) na Obra de Arte Total (*Gesamtkunstwerk*).

A emergência do corpo como foco da cena vanguardista moderna provocou um movimento em direção a uma linguagem não-literal, fato que pode ser particularmente detectado, segundo Sanchez-Colberg, no teatro de Brecht, Ionesco e Artaud.

No teatro Brechtiano o ‘corpo político’ está encapsulado dentro do *A-Effekt\**, o processo de apresentação [evidenciação] teatral pela qual a formação do ‘gestus’ objetiva descobrir os

---

<sup>242</sup> Schechner, R. O teatro na encruzilhada. In: *O Correio da Unesco*, ano 26, no. 1, janeiro de 1998, pp. 6-11.

‘relacionamentos sociais’ que lhe dão suporte e, assim, revelam sua construção social. (...) É com Ionesco que o teatro não-verbal começa a ser plenamente realizado e toma forma. A linguagem é usada de maneira não-referencial; ela não carrega mais qualquer significado nem provê a estrutura para organizar a experiência de mundo. Rompe-se a relação direta entre signo e significante. Objetos, personagens, cenas e eventos adquirem uma identidade múltipla, flutuante, fragmentada. (...) O teatro de Artaud é aquele do corpo fenomenal, não somente por causa dele ser o centro da *mise en scène*, mas também porque a função do corpo não é identificar camadas de significação dentro de culturas operativas (i.e. o domínio da semiótica) mas objetiva descobrir a ‘linguagem além das palavras’, uma metafísica do teatro via uma imersão no físico.<sup>243</sup>

O processo de desvalorização da linguagem no teatro de vanguarda é estendido igualmente à dança de vanguarda. Neste caso, o descrédito se dá em relação às linguagens de corpo que haviam se tornado extremamente codificadas e cujo discurso se tornara de tal forma idealizado e comprometido em manter a representação de uma estrutura social que se desintegrava de forma acelerada frente aos eventos. Essas linguagens já não eram mais consideradas capazes de expressar a realidade do seu momento e, portanto, novas formas tinham que ser buscadas e encontradas. Foi essa necessidade que impulsionou o surgimento da dança moderna.

Da mesma forma como aconteceu no teatro, em que a linguagem literal foi questionada, criticada, vendo o seu papel relativizado e re-inventado, na dança é o conceito de corporeidade e de incorporação que precisaram ser criticados e revistos. Isso levou a uma revisão do papel do movimento – principal médium da dança – que até então era comumente visto como responsável por começar a organizar – no tempo – a existência do corpo no espaço. Essa revisão do papel do movimento foi realizada por Laban durante a criação da dança Expressionista.<sup>244</sup> Nessa ocasião Laban lançou uma nova abordagem sobre o entendimento e o emprego do movimento que foi revolucionária e determinante para a evolução da dança ocidental.

---

<sup>243</sup> Idem, pp.41-43

\* *Aktualisierungseffekt* ou efeito de atualização ou evidenciação é o efeito alcançado mediante a colocação de um fenômeno em primeiro plano. Esta técnica foi, segundo Patrice Pavis, descrita pelo Círculo Lingüístico de Praga com o nome de *aktualisance*. Ela consiste em evidenciar um procedimento estético (neste caso cênico), fazendo sobressair a estrutura artística da mensagem, libertando o sujeito dos automatismos de percepção de um objeto tornado subitamente insólito. Ainda segundo Pavis, o efeito de distanciamento brechtiano não é senão um caso particular do efeito de atualização. Pavis, op. cit., p.120.

<sup>244</sup> Berghaus, G. O Expressionismo no Teatro: Interpretação, Cenografia e Dança. In: *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Ano 5, n. 5 Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1997, p. 93

Segundo Günter Berghaus, a dança Expressionista nasceu “quando Laban e Wigman apresentaram suas primeiras obras originais em Munique, o centro da arte Expressionista na Alemanha”.<sup>245</sup> No trabalho de Laban a principal premissa é a do ‘corpo no espaço’. Esta premissa propiciou a instauração de um novo paradigma que pode ser enunciado da seguinte maneira: “antes de haver movimento, há um corpo no espaço – um corpo que tem orientação, dimensões, inclinação, e que, em virtude de sua simples existência ocupa e produz espaço”.<sup>246</sup> Nessa nova perspectiva o movimento é o efeito, não a causa. Assim, com essa nova perspectiva, a inversão de sentido do eixo paradigmático provou uma reformulação na estrutura de compreensão e funcionamento da dança ocidental. O que provocou uma série de mudanças, dentre as quais está o surgimento da dança Expressionista.

Essa nova perspectiva proposta por Laban na verdade diz respeito a um processo de particularização do fenômeno do movimento que, como se sabe, é mais amplo e abrangente, basta que se lembre do conceito grego de *kinesis*. O movimento, segundo o conceito de *kinesis*, é anterior a constituição do corpo humano sendo inclusive parte do processo de sua criação. Entretanto, como cada sistema desenvolve qualidades e propriedades que lhe são próprias e exclusivas, uma vez que o corpo humano – depois do seu longo processo evolutivo – atingiu a forma atual ele desenvolveu uma série de características que determinam a maneira como ele produz movimento. Isto é, a maneira como ele se estrutura e organiza de acordo com as suas necessidades de atuação e relação com o seu ambiente.

A semelhança na atitude quanto à abordagem da relação entre corpo e espaço se constitui em um ponto comum e, portanto, um vínculo entre a dança Expressionista (*Ausdruckstanz*) e a Dança-Teatro (*Tanztheater*). Essa semelhança de abordagem permite entender não só os processos de instauração dessas duas formas, mas também o da elaboração de um contexto propiciador – na verdade mais um - para o surgimento do Teatro Físico como gênero.

As comparações e as confusões na distinção entre Dança-Teatro e um determinado estilo de Teatro Físico – aquele praticado pelo DV 8 - se deve, em grande parte, à semelhança

---

<sup>245</sup> Berghaus, op. cit.

<sup>246</sup> Sanchez-Colber, op. cit., p.44

de traços estéticos e estilísticos. Isso se justifica, em parte, pelo partilhamento de um certo histórico comum, que vai se conectar com a tradição da *Gesamtkunstwerk* e com a *Ausdrückstanz*. Devido a essas semelhanças, os termos Teatro Físico e Dança-Teatro acabam sendo equivocadamente usados de forma intercambiável.<sup>247</sup>

### 3 Panorama de algumas poéticas corporais e seu papel na desconstrução da cena logocêntrica

O processo de desconstrução da cena logocêntrica fica mais bem evidenciado através de uma panorâmica das poéticas corporais, que surgiram como decorrência da busca por uma reestruturação das linguagens que permitisse expressar e comunicar a condição atual do ser humano no mundo. Toda uma gama de pulsões que por longo tempo haviam sido recalcadas e outras tantas que, apesar de não estarem recalcadas, se manifestavam mediante cerceamentos impostos pelos condicionamentos do modo pensar, sentir e agir, ditados pelas normas logocêntricas.

Essa panorâmica não objetiva contemplar todas as poéticas que, de uma forma ou de outra contribuíram para a re-apropriação do corpo na cena teatral, mas transita de forma pontual entre aquelas poéticas que se considera terem sido de maior importância no processo de construção do Teatro Físico contemporâneo. Antes de tudo é importante destacar que o conceito de poética utilizado aqui está relacionado a um sistema teórico-prático voltado para o processo de extrinsecação física de uma arte, no qual as formulações, tanto do campo teórico quanto do campo prático, não estão necessariamente sujeitas a um determinado sistema filosófico, mas coerentemente relacionadas com as experiências concretas.

O que se procurou destacar nessas poéticas é maneira singular como cada uma delas abordou a questão da re-apropriação do corpo como médium expressivo independente e específico, e do movimento como uma linguagem autônoma. O resultado proveniente dessas

---

<sup>247</sup> Sanchez-Colber, op. cit., p.48

abordagens contribuiu para um novo enfoque e uma nova utilização dos conceitos de corporeidade e de incorporação.

### 3.1 Artaud

A poética artaudiana é sem dúvida uma das mais radicais em sua proposta de métodos e procedimentos de desconstrução da cena logocêntrica. Embora Artaud, do ponto de vista prático, não tenha implementado todas as suas propostas, ainda assim ele contribuiu de maneira fundamental para a reavaliação da abordagem e do tratamento da corporeidade e dos modos de efetivação da incorporação. O entendimento da proposta desconstrucionista contida na poética de Artaud, segundo a perspectiva adotada nesta Tese, passa necessariamente pela leitura crítica da principal obra do autor *O Teatro e seu Duplo*, realizada por Jacques Derrida em *A Escritura e a Diferença*.

Artaud se opunha ao discurso da Metafísica ocidental por considerá-la responsável pelo que Derrida denomina de pensamento *etnofonologocentrista*. Este pensamento, calcado na presença, na palavra e na razão, é considerado a causa da alienação intelectual do teatro, isto é, do não reconhecimento de que as idéias, embora sejam originalmente produzidas para explicar uma realidade, devido ao fato de serem ideologicamente determinadas pela classe dominante, passam a ser encaradas como pré-existentes à própria realidade. É contra este pensamento centrado na razão e na palavra que Artaud se insurgiu quando compara o teatro balinês com o teatro ocidental.

A revelação do Teatro de Bali foi nos fornecer do teatro uma idéia física e não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo o que pode acontecer numa cena, independentemente do texto escrito, ao passo que o teatro tal como o concebemos no Ocidente está ligado ao texto e por ele limitado.<sup>248</sup>

Contra esta condição de limitação Artaud propõe a crueldade como “a afirmação de uma terrível e aliás inelutável necessidade”.<sup>249</sup> Entenda-se aqui como crueldade o significado dado pelo próprio Artaud, isto é, vida, ou ainda aqueles oferecidos por Derrida: ‘necessidade’

<sup>248</sup> Artaud, A. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes. 1999, p. 75.

<sup>249</sup> Derrida, J. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva. 2002, p. 150.

e ‘rigor’, e não os significados habituais de sadismo, horror, sangue derramado, inimigo crucificado, entre outros.

A necessidade referida por Artaud era a do renascer; a de se reeducar os órgãos. Ou seja, a re-apropriação do corpo, algo do qual o teatro havia sido desapropriado. Essa condição de desapropriação do corpo é contemplada no teatro ocidental a partir da separação entre teatro e dança como artes distintas, contrariamente ao que acontecia na origem do fenômeno teatral quando elas eram partes indissociáveis do ritual. Essa desapropriação desde a sua origem promoveu seu nascimento como uma forma de morte.

A principal questão de Artaud, segundo Derrida, gira em torno do fechamento da representação. Na sua proposta de abolição da representação Artaud quis acabar com o conceito de imitação, a *mimesis* da estética aristotélica, grande exemplo da estrutura metafísica ocidental da arte. Artaud pregava a destruição da imitação por reconhecer nela uma forma de *escritura*, um modelo estrutural que se imprime em toda cultura ocidental (religiões, filosofias, políticas) moldando-a.

O conceito de *escritura*, como visto por Derrida, é aquele que pressupõe a possibilidade da própria fala, sendo simultaneamente palavra e escrita. Como escrita ela está ligada a questão do *parricídio*, ou seja, a eliminação (morte) do autor da fala original. Dessa forma, a escrita ao mesmo tempo em que surge como um remédio para o esquecimento humano, surge também como um veneno – duas das três possibilidades de tradução do seu termo original *phármakon*, que comporta ainda o sentido de perfume – pois é duplicadora (cópia de cópia). E é essa fixação no espaço que atravessa o tempo inseminando e disseminando-se, como representação, longe do olhar autoral, original e vivo.

O teatro da crueldade se insurge contra o que denomina de ‘palco teológico’. Esta oposição se dá através da ‘expulsão de Deus’, alegoria para um discurso dominante, centralizador. Este discurso não deve ser repostado por outro, pois seria o mesmo que trocar um Deus por outro, e a estrutura em si, continuaria sendo mantida. O palco teológico aqui em pauta é aquele dominado pela palavra, expressão do logos que representa a vontade direta do Deus.

Dentre as características do palco teológico destaca-se a existência de um autor-criador que funciona como um demiurgo operando à distância, através de seus representantes (diretores e atores) que representam mais ou menos o pensamento do criador, reproduzindo as ações que ele descreveu – ou prescreveu – sem nada criar. Neste caso, o diretor e seus atores não seriam mais do que tradutores da obra dramática, passando-a de uma linguagem para outra. Mas esta ditadura, que aliena toda criatividade alheia a do autor só é possível enquanto a linguagem das palavras for considerada superior às outras e, portanto, enquanto o teatro não considerar e admitir outras linguagens que não seja a das palavras.

Essa idéia de supremacia da palavra no teatro está tão enraizada em nós, e o teatro nos parece de tal modo como simples reflexo material do texto, que tudo o que no teatro ultrapassa o texto (...) parece-nos fazer parte do domínio da encenação considerada como alguma coisa inferior em relação ao texto. (...) Considerando-se essa sujeição do teatro à palavra, é possível perguntar se o teatro por acaso não possuiria sua linguagem própria.<sup>250</sup>

Esta tirania do texto é apenas um dos sintomas do *fonologocentrismo* que precisa ser combatido e destruído para que a cena reconquiste a sua função essencial, a de encenação pura. Portanto, para Artaud, o teatro tem que marcar o que o diferencia da palavra pura, da literatura, bem como de todas as outras formas de escrita fixa. Continuar cultivando um teatro baseado preponderantemente na palavra não é em si uma negação do teatro, mas sim uma perversão deste.

A libertação do teatro do jugo do deus-autor e do império da palavra - na forma de texto pré-escrito – abre caminho para uma nova forma de encenação, o teatro da crueldade que Artaud propôs não negava o caráter de representação, desde que, segundo recomenda Derrida, se entenda o sentido difícil e equívoco desta noção. Nesse contexto a representação não representaria mais uma ilustração sensível de um texto já escrito; não representaria uma ação cujo presente esteja em outro lugar e tempo, um espetáculo para curiosos. Ela seria a instauração de um espaçamento, um tipo de espaço cujo sentido seria irreduzível à palavra e ao conceito.

A proposta de Artaud de realizar o fechamento da representação clássica trazia uma nova noção de espaço. Um espaço originário, produzido de dentro de si e não a partir de um

---

<sup>250</sup> Artaud, op. cit. pp. 75,76.



lugar ausente. Essa proposta pregava o fim da representação como se conhecia e um retorno à representação originária, isto é, o fim da interpretação reprodutiva e a busca por uma interpretação em nada semelhante ao que já tivesse sido anteriormente feito, ou seja, uma representação visível e cuja visibilidade não é facultada pela palavra do deus-autor. Concluindo, o regresso à interpretação originária só seria possível mediante a libertação da linguagem cênica agrilhoadada pela linguagem literal que com suas palavras sutaliza, abstrai, tirando a concretude, a fisicalidade da representação cênica.

Dessa forma, o teatro da crueldade é uma ruptura contra os princípios fonologocêntricos da metafísica ocidental. Todavia esta ruptura não pregava a erradicação e o desaparecimento da palavra, mas simplesmente a sua destituição do posto de diretora da cena para ocupar um lugar subsidiário, rigorosamente determinado, e voltando a ser gesto, adquirindo concretude.

Ainda em relação à palavra, um aspecto muito considerado por Artaud era o da *glossopoiese* (onomatopéia), pela possibilidade que esta dava de descolamento da palavra em relação à coisa, do significado e do significante. Portanto, o teatro da crueldade não é a construção de uma cena muda, mas o de uma palavra anterior à própria palavra.

O aspecto de fisicalidade do teatro da crueldade pode ser visto ainda na declaração de Artaud que dizia que nos seus espetáculos haveria uma arte física preponderante, a qual não poderia ser fixada pela escrita habitual, mas por uma escrita diferenciada a exemplo da escrita hieroglífica.

O que se pretende para a palavra é o mesmo status que ela ocupa na cena do sonho, como descrito por Freud – de quem Artaud certamente conheceu a obra. Nesta cena onírica a palavra tem sua importância relativizada. Transformada em imagem – sobretudo visual – o que importa é sua aptidão potencial para a encenação, sua *darstellbarkeit* (apresentabilidade).

Embora utilizasse conceitos inerentes à psicanálise como, por exemplo, o de cena onírica, Artaud recusou uma abordagem psicanalítica ou mesmo psicológica do teatro, recusando ao psicanalista os papéis de intérprete, segundo comentador, hermeneuta ou

teórico. Ele recusava a interioridade do leitor, da interpretação diretiva ou da psicodramaturgia que conferiam um caráter de inconsciente ao teatro contrário a sua proposta de crueldade que apela para a consciência, para a lucidez exposta. Além disso, Artaud discordava de Freud sobre a função substitutiva desempenhada pelo sonho em relação ao desejo e também porque o teatro psicanalítico correria o risco e de ser dessacralizante e manter o *status quo* da metafísica ocidental confirmando o seu projeto e o seu trajeto.

Artaud se opôs à psicanalização e à psicologização por considerar abordagens alheias ao teatro da crueldade e, de uma certa forma, infiéis a este propósito. Da mesma forma outros temas também podem ser destacados como igualmente infiéis à realização do propósito de um verdadeiro teatro da crueldade. São eles:

1. O teatro não sagrado, pois o teatro da crueldade pretendido por Artaud objetivava ser um teatro hierático, de experiência mística e de revelação, da manifestação da vida no seu ‘afloramento primeiro’;
2. O teatro que privilegia a palavra, mesmo quando esta palavra adquira características autodestrutivas, negativas em relação a si própria, pois estas seriam características do *teatro do absurdo*, um teatro ainda consumido de palavra e, portanto, ainda preso ao funcionamento da cena clássica de estrutura metafísica;
3. O teatro abstrato, pois este não consumiria a totalidade do sentido e dos sentidos;
4. O teatro do distanciamento, que, através do efeito de distanciamento (como pretendido por Brecht) fazia o teatro permanecer prisioneiro de um paradoxo clássico da arte de ideal tipicamente ocidental – mais especificamente europeu – que separa o espírito da sua força e assiste a sua exaltação, tornando-o demasiadamente intelectual;
5. O teatro não-político, pois o projeto do teatro da crueldade propunha substituir as representações tradicionais por festas, sem exposição ou espetáculo (sem caráter didático e policiado de transmissão de uma visão político-moral do mundo), nas quais os espectadores se transformariam em atores;
6. O teatro ideológico, de cultura, de comunicação, que procura transmitir um conteúdo, entregar uma mensagem independente de sua natureza, pois o teatro da crueldade é não só um teatro sem espectadores, mas também sem auditores para as suas palavras.

Dessa forma Artaud pretendeu apagar a repetição por ele considerada como a responsável pela separação da vida, da força e da presença no teatro. As formas assumidas pela repetição foram batizadas por Artaud como Deus, o Ser, a Dialética. Deus como símbolo da vida, morte e renascimento; o Ser como a forma onde vida e morte se misturam e se repetem na palavra; a Dialética como o movimento pelo qual o gasto é recuperado na presença, e a economia da repetição.

O palco e por conseqüência o teatro são os locais onde a ameaça da repetição se faz mais forte. Para que esta ameaça não se concretize é necessário que a festa da crueldade se realizasse só uma vez. Esse caráter de efemeridade da cena da crueldade é a diferença proposta por Artaud contra a escritura não teatral. Como presença pura, pois sem repetição ela seria a diferença pura. Por isso Artaud era avesso à escritura, porque ela é o espaço e a possibilidade da repetição em geral.

Contudo, esta pretensa pureza original era tida pelo próprio Artaud como impossível de se conquistar e que a crueldade começa na representação, no conflito das forças, que já não é o de uma origem simples. Assim, este dilema da constatação da impossibilidade da repetição leva a considerar que a representação não tem, portanto fim. Mas pode-se pensar o fechamento dela como um “limite circular no interior do qual a repetição da diferença se repete indefinidamente”.<sup>251</sup>

O fechamento da representação significa pensar que o ato trágico do parricídio, não é a representação do destino, mas o destino da representação. Uma necessidade gratuita e sem fundo. Visto que seria um ato de suplementação, uma série encadeada que multiplica<sup>252</sup> infinita e “inelutavelmente as mediações suplementares que produzem o senso da própria coisa que elas adiam [pois] a imediatez é derivada. Tudo começa como intermediário [uma representação]”.<sup>253</sup> Cópias que criam a idéia do original que nunca pode ser plenamente apreendido.

---

<sup>251</sup> Derrida, op. cit. p. 176

<sup>252</sup> A palavra ‘multiplica’, aqui, mais uma vez encerra a noção do conceito de *dobra* proposto por Deleuze, pois em francês multiplicar é multiplier, ou seja, dobrar muitas vezes, criando novos espaços, conseqüentemente novos fechamentos. Aliás, esta idéia de dobra de certa forma permeia o texto de Derrida, aparecendo pelo menos duas vezes.

<sup>253</sup> Culler, op. cit., p. 21

O fechamento da representação é, portanto, uma série de medidas visando acabar com a estrutura de representação calcada no modelo fonologocêntrico, engendrado pela metafísica ocidental desde Platão. Este modelo materializado na escritura da poética aristotélica orientou toda a prática teatral ocidental desde Sófocles (ponto de transição entre o pensamento mítico de Ésquilo e o pensamento lógico de Eurípedes) até Realismo, no final do século XIX, que é quando a *mimese* aristotélica atinge seu apogeu. Este modelo estrutural pressupunha uma *arkhé* e um *telos*, ou seja, uma idéia de começo e de fim, sem os quais a inteligibilidade estaria comprometida.

O teatro da crueldade proposto por Artaud vai justamente questionar este modelo e ao mesmo tempo buscar restaurar a autonomia da representação, livrando-a do jugo de um texto literário pré-escrito, da tirania da palavra e da ação dominadora exercida pelo autor. Ao proceder assim Artaud buscava aquilo que considerava ser a diferença na recriação do ato original, de uma ação irrepitível, única. Esta representação era chamada de festa ao invés de espetáculo.

Ao se considerar as falhas que o teatro da crueldade apresentou do ponto de vista de sua implementação prática - na maioria dos casos em que foi pretendido (mesmo naqueles empreendidos pelo próprio Artaud) - poder-se-ia pensar que o mesmo tivesse ocorrido com o seu projeto teórico. Entretanto, aconteceu justamente o contrário. O projeto teórico de Artaud acabou promovendo uma revolução sem precedentes na cena teatral ocidental. Uma revolução que não pode ser rivalizada nem mesmo pelos projetos do teatro épico ou do teatro do absurdo. Porque estes projetos mantiveram-se sob o jugo da palavra e da razão e, portanto, a serviço de uma escritura fonologocêntrica; escritura não teatral, alienadora e apagadora do corpo e do gesto vivo que só ocorre uma vez.

A representação é inevitável porque a experiência é sempre mediada por signos de suplementos. Como mostra a neurobiologia, a apreensão de qualquer objeto pela consciência é feita mediante representações neurais ocorridas em trilhas sensoriais específicas. Mas, se a representação é inevitável ela não precisa ser uma repetição sem vida, muito pelo contrário, ela pode e de fato, segundo a proposta de Artaud, ela deveria ser recriada a todo o momento, como um ato original, um eterno presente. O que significa dizer que qualquer tentativa de se

fixar este momento é a morte do verdadeiro teatro, como parece ter sido o que o próprio Artaud quis dizer.

### 3.2 Beckett

A importância de Beckett para a desconstrução da cena logocêntrica e re-fisicalização do teatro, visto que na sua origem o teatro era predominantemente físico, pode ser apontada em primeiro lugar pelo absurdo das temáticas e do tratamento da ação dramática em relação ao desenvolvimento da fábula que rompeu com a estrutura lógica tradicional da cena clássica.

O processo de desumanização infligido por Beckett aos seus personagens, como, por exemplo, o que acontece aos quatro personagens de *Fim de Jogo*, ou os dois da peça radiofônica *Todos os que Caem*, revela aspectos da fisicalidade dos personagens que vão provocar uma reavaliação da corporeidade e da imagem corporal. Isso acontece através da evidenciação de algumas condições intrínsecas à própria condição do corpo humano: a decadência física, a mutilação e a degeneração gradativa do organismo. Embora estas condições façam parte efetiva da realidade corporal no âmbito cotidiano, a sua espetacularização ganha, através da estrutura teatral, uma força e uma pungência muito maiores.

Outro aspecto da poética beckettiana relacionado a fisicalidade diz respeito à maneira como os personagens se movem ou deixam de se mover parcial ou totalmente. Quando os personagens se movem seus movimentos são bruscos, seus gestos são ritimados, e os seus deslocamentos são feitos em padrões de vaivém, normalmente acompanhados de escorregões e quedas. Além de conferir uma movimentação característica a seus personagens (muitas vezes grotesca), Beckett também cerceia o movimento deles condenando-os à imobilidade, algumas vezes parcial como em *Fim de Jogo*, outras vezes total como em *Oh, os Belos dias*.

O papel da palavra dentro da poética e da dramaturgia beckettiana é marcado pela lítote (figura de retórica que procura exprimir o máximo dizendo o mínimo), isto é, uma essencialidade que fazia o seu texto ser o que se pode chamar de enxuto, sem excessos.

Beckett, contrariamente a Claudel e Gide – que consideravam a linguagem literal como meio de expressão por excelência -, desconfiava da linguagem literal por duvidar – e de certa forma desacreditar - que ela tivesse o poder de captar e comunicar a realidade humana e sua relação com o mundo de maneira plena.

Essa atitude de Beckett não foi pioneira, podendo-se citar entre seus antecessores Paul Valéry que “entre outros, assinalou não só a impossibilidade da palavra no que diz respeito à captação da realidade, como também seu aspecto despótico, isto é, a linguagem, por ser algo que herdamos dos outros, impõe-nos seu pensamento”.<sup>254</sup>

Esta posição de desconfiança frente à linguagem literal fez com que Beckett – da mesma maneira que Ionesco e Artaud – procurasse desenvolver o “emprego de elementos que pudessem exprimir idéias, não *dizendo* com palavras, mas *fazendo sentir* tais idéias”.<sup>255</sup>

Do ponto de vista dos Estudos Coreológicos pode-se dizer que Beckett explorou o elemento médio a partir da exploração de cada um dos seus quatro componentes: performer, movimento, som e espaço. Embora a investigação de cada uma dessas explorações seja iluminadora acerca da importância de Beckett para a re-fisicalização do Teatro, o enfoque aqui se reduz principalmente ao tratamento dos componentes performer (abordado anteriormente) e movimento que mostra como se dá o tratamento do gesto como linguagem.

A presença cênica do performer traz em si uma força e uma significância expressiva que independem da palavra, pois “a silhueta silenciosa, imóvel, ‘fala’ antes mesmo de pôr-se em ação, com movimentos, e de exprimir-se verbalmente”.<sup>256</sup> Essa expressividade está em parte ligada ao que nos Estudos Coreológicos é identificado como função estética que, por sua vez, é proveniente dos estudos de Jakobson sobre as funções da comunicação. Outro aspecto dessa expressividade diz respeito ao conceito de corporeidade que orienta a maneira como se projeta o olhar e a percepção da imagem corporal do performer bem como os seus modos de incorporação.

---

<sup>254</sup> Barrettini, C. *A Linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva. 1977, p. 24.

<sup>255</sup> Barrettini, op. cit., p. 24.

<sup>256</sup> Idem, op. cit., p. 71.

Depois da imagem estática, o comportamento é outra fonte de expressão do caráter dos personagens beckettianos. O comportamento revela as relações de IGP (Imersão Gesto-Postura) ou SGP (Segregação Gesto-Postura); a organização corporal e a organização dos esforços na realização dos movimentos. Todos estes elementos reveladores das pulsões ou necessidades mobilizam e qualificam as ações e o comportamento tanto do ser humano comum quanto dos personagens teatrais.

Um bom exemplo disso são as duas pantomimas de Beckett: *Atos Sem Palavras I e II*, e *Filme* uma experiência cinematográfica que pode ser considerada um *Ato Sem Palavras III*. Exemplos de Teatro Físico, no sentido lato, em que toda a informação é proveniente do corpo dos personagens e seus movimentos, sem o uso de uma única palavra ou mesmo sequer voz. Que, aliás, no teatro de Beckett, tem uma qualidade e uma função expressiva e comunicacional muito especial, sendo na maior parte das vezes utilizada de forma inarticulada com ou sem apoio da palavra.

Além do exposto acima é importante destacar que a estruturação da gestualidade no teatro de Beckett é largamente baseada na tradição da pantomima, da *Commedia Dell'Arte*, no *Bouffon* e em outras linguagens que exploram o grotesco como forma de romper com a *mimese*, com o naturalismo, e com os modelos de racionalidade característicos do pensamento e da cena logocêntrica.

### 3.3 Brecht

A importância de Brecht no processo de desconstrução da cena logocêntrica reside principalmente nos mecanismos identificados como *A-Effekt*, *V-Effekt* e no conceito de *gestus*.

O *A-Effekt* ou *Aktualisierungseffekt* quer dizer efeito de evidenciação e significa a colocação de um objeto em primeiro plano. A evidenciação de um objeto, dentro da estrutura teatral, diz respeito a uma segunda espetacularização do mesmo visto que a teatralização já é em si mesma uma evidenciação. Ao se evidenciar um objeto o que se objetiva é destacar os *qualia* desse objeto livre da cadeia associativa automática imposta pelo contexto teatral,

produzindo novas percepções e novas significações. Essa é uma tarefa básica na construção do nexos de um espetáculo e faz parte das tarefas, ditas essenciais, da dramaturgia enquanto estruturação e organização do trabalho das ações.

Como a evidenciação pode salientar certos sentidos, que de outra maneira permaneceriam velados, ela desempenha um papel político importante no processo de revelação dos mecanismos de alienação incrustados na realidade do discurso dominante, funcionando assim, como um elemento de desconstrução da ideologia.

O *V-Effet* ou *Verfremdungseffekt* significa efeito de distanciamento ou estranhamento e consiste na desconstrução de um elemento da representação mediante a sua crítica (crítica que é entendida aqui segundo seu sentido grego, ou seja, o de estudo das condições de possibilidades de alguma coisa).

Esse efeito não foi criado por Brecht, como ele mesmo informa em seu texto teórico *Efeitos de Distanciamento na Arte Dramática Chinesa*, mas pode ser localizado na fórmula ‘*Priem Ostranneniija*’ empregada por Chklóvski desde 1917 como um processo de singularização. Ou, nas técnicas utilizadas por Meyerhold denominadas: antejogo e jogo-às-avessas.

Mas a função que Brecht dará a estes dispositivos transcenderá a liberação de automatismos perceptivos, de ver o já conformado como novo e inusitado; ele utilizará este processo para promover o avesso da alienação que, ao fim, objetivará uma nova organização das relações platéia-palco, teatro-sociedade, ator-espectador.

O teatro é o campo de batalha, a mesa de operações onde acontecerão estas mudanças, pois é ao nível da representação que existe a obra teatral, é onde as palavras se transformam em ação, ação revolucionária. Mas, apesar de seu caráter revolucionário este projeto do teatro brechtiano corre o risco de ser cooptado, sendo assimilada pelo aparelho (como ele mesmo se referia ao sistema) perdendo assim a sua eficácia. Este risco reside no fato de se transformar a forma épica num ‘naturalismo brechtiano’, adotando-se um modelo ao invés de se investir no método. Comete-se assim uma série de equívocos como reduzir a peça às suas circunstâncias



históricas - representando-as - e não a fábula e adotar a provocação como um fim ao invés de um meio fadando o teatro a ser confundido com a realidade e não mais como ficção.

Estes problemas acontecem porque quando se adota o modelo ao invés do método não se efetua o exercício de se perguntar e procurar responder com clareza as questões do ‘quando’, do ‘como’, e do ‘porque’ da representação. Uma mera encenação de Brecht, sem as devidas justificativas de aplicação social transformadora é considerada por Bernard Dort<sup>257</sup> um contra-senso, e a possibilidade de sua manutenção como tradição cênica uma contradição.

O método brechtiano surgiu e só se justifica como um método de re(a)presentação crítica da realidade humana, um método que ao denunciar a unidade cênica a expõe às astúcias ideológicas de alienação que subjazem a este modelo. A revelação e a desmontagem desse modelo é alcançada mediante uma técnica e uma linguagem especificamente teatrais

O conceito de *gestus* dentro da perspectiva brechtiana está relacionado a uma determinada configuração corporal (postura) que serve de base e contexto ao desempenho comportamental (gestos) - a relação entre IGP ou SGP. O *gestus* é assim, social e culturalmente definido. Os seus indicadores são toda uma gama de condicionamentos e normas introjetadas pela sociedade e pela cultura. Dessa forma o *gestu* é uma forma muito específica de incorporação que revela muito claramente a concepção de corporeidade que subjaz a uma determinada sociedade ou cultura. Pode-se falar inclusive de um *gestus* sincrônico ou anacrônico a um determinado contexto.

Como argumentado por Artaud, a poética e a dramaturgia de Brecht parece não romper completamente com a estrutura da tradição logocêntrica, pois fica presa à linguagem literal como médium principal. Apesar da sua contribuição por uma maior fisicalização da cena teatral – sentida muito mais a partir do desenvolvimento e desdobramentos empreendidos por seus herdeiros, em especial Pina Bausch (na Dança-Teatro) e Lloyd Newson (no Teatro Físico) – e sua grande contribuição para o desvelamento dos mecanismos de dominação da alienação e da ideologia, o fato é que ela não rompe com a dependência da palavra e permanece assim presa a armadilha da linguagem literal.

---

<sup>257</sup> Dort, B. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

### 3.4 Dadaísmo e Expressionismo

Dadaísmo e Expressionismo são dois dos movimentos que caracterizaram as vanguardas históricas e que tiveram uma excepcional importância na reformulação e no alargamento do conceito de corporeidade assim como nos métodos de percepção, entendimento e manifestação da incorporação. Embora ambos os movimentos sejam constituídos por uma série de poéticas particulares – criadas e desenvolvidas por artistas independentes e ou grupos –, o partilhamento de conceitos comuns serviu de norteador para uma produção artística que se identifica menos pelos traços estilísticos e métodos e mais pela postura e busca de processos de criação que rompessem com os condicionamentos do pensamento logocêntrico.

O Dadaísmo praticamente não deixou registro em sua literatura sobre a importância ou a participação do corpo no cerne e ou no conjunto do movimento. Em grande parte isso é decorrente da efemeridade da participação do corpo nos eventos performativos. Mas, apesar disso o dadaísmo foi, como afirma Valerie Preston-Dunlop,<sup>258</sup> um movimento essencialmente corporal.

O corpo no Dada se manifestava não só na performance, mas também em outros segmentos do comportamento cotidiano. Durante o movimento a concepção que imperava era de que não havia uma apreciação do corpo livre dos condicionamentos de uma concepção pessoal.

A carga semântica da palavra corpo, mesmo em inglês, era considerada inadequada ao movimento que preferia utilizar os termos *Leib* (corpo fenomenal) e *Körper* (corpo objetificado). Essa distinção era adequada aos conceitos de *Erlebnis* e *Erkenntnis*. O primeiro diz respeito à experiência fenomênica do corpo vivo, habitado por uma mente consciente; o segundo, diz respeito ao corpo como um objeto a ser visto, manipulado.

O Dada se caracterizou por ser um movimento eminentemente iconoclástico. Ao subverter a ordem instalava o caos como uma nova ordem, diferente da estabelecida e com

---

<sup>258</sup> Preston-Dunlop, V. *Notes on Bodies in Dada*. In: *History of Dada*. Org. Stephen Foster. London: Laban Centre, 1997.

um potencial ainda inteiramente novo por se explorar. Nessa busca uma das particularidades do Dada foi a de não pregar a replicabilidade de métodos ou procedimentos. Cada um dos seus membros seguiu uma trilha própria, particular, o que produziu uma série de resultados diferentes quanto à fisicalização dos princípios que eles professavam, podendo-se falar por isso em diversos corpos Dada.

Uma aplicação muito clara da utilização de gestos e posturas, feita principalmente por Hugo Ball, foi a de arma de enunciação, em que vogais e consoantes eram arremessadas como projéteis mortais contra uma platéia que se via vítima de uma espécie de metralhadora giratória humana. Essa atitude de Ball revelava um aspecto da fisicalidade da voz que destacava o poder sensível dos sons que constituem as palavras e que é independente da carga semântica que elas possam carregar.

Outros aspectos importantes da fisicalidade Dada estão relacionados à perspectiva do corpo como meio de controle da vida e expressão psíquica. Restrições impostas por figurinos, adereços e/ou máscaras exercem efeitos de domínio ou libertação nos performers. As máscaras, por exemplo, têm um poder de afetar a imagem corporal do seu portador. Ela desestabiliza e desorganiza o comportamento, uma espécie de efeito alienador na qual o portador transfere para a máscara o domínio e a identidade. O produto do movimento produzido sobre tal estado não era propriamente o que costuma identificar como dança, no sentido usual, mas mais um surto de movimento semelhante à manifestação de um surto proveniente de uma disfunção psíquica, como acontece no caso das crises conversivas que caracterizam a histeria.

Uma característica marcante do Dada é a de que ele era um movimento eminentemente masculino, heterossexual, e de muito intercâmbio entre os pares amorosos. Além disso, o conceito predominante era o da Erkenntnis, isto é, o corpo era visto como um objeto manipulável. Essa objetificação do corpo visava provocar o surgimento de certas reações por parte dos espectadores, como a reflexão sobre a condição de alienação, da qual se começava a tomar consciência graças à desconstrução da ideologia, realizada por Marx, que revelou o funcionamento dos mecanismos de manipulação relacionados à guerra.

Um dos aspectos mais subversivos de todo o movimento foi aquele criado e cultivado por Tristan Tzara. Para ele o corpo era subversivo e não estava relacionado ao seu ambiente nem ao seu psiquismo. Ele não era considerado um médium de expressão, mas simplesmente um conjunto de orifícios, cheiros e secreções escatológicas que, ao serem expostas publicamente, nos eventos, provocavam o desconforto dos espectadores e esse mal estar era um princípio de mudança.

Além de Ball e Tzara o movimento contou com outros grandes nomes em suas diversas fases e localidades. Originariamente criado em Zurique, o movimento viajou para Berlin, Colônia, Nova York e Paris onde contou com a participação de George Grosz, Kurt Schwitters, Picabia, Marcel Duchamps, Man Ray, entre tantos outros. Apesar das muitas diferenças existentes entre todos estes artistas a respeito da maneira como concretizar suas idéias, o resultado das suas experiências parece indicar o cultivo de um ideal comum, que seria o de

promover a feiúra visual, audível e cinética, intensificada pela destruição anárquica das normas de movimento, das regras de linguagem, da estética musical. Espectadores eram confrontados com imagens de sua própria feiúra, magnificada através da máscara e do movimento. Eles eram confrontados com corpos fazendo, soando e parecendo como que desintegrações aumentadas de si mesmos. Sua auto-imagem instintiva era confundida, sua auto-estima atacada, a sua imagem compartilhada de sociedade civilizada era subvertida numa imagem de um eu iconoclasta e de uma comunidade em destruição.<sup>259</sup>

Ao agir desta forma o Dadaísmo arranhou profundamente o verniz da racionalidade e da civilidade burguesa – que almejava o requinte aristocrático - que estabelecia o primado da razão sobre a emoção. O movimento Dada revelou aspectos da corporeidade que haviam sido, desde há muito, escamoteados pelas normas de comportamento impostas pelo decoro. Aspectos do ser humano que o tornavam demasiadamente humano, humano até demais.

O Expressionismo, diferentemente do Dadaísmo, foi um movimento que cultivou a *Erlebnis*, mas apesar de adotar uma perspectiva oposta a objetificação do Dada, suas conquistas foram tão significativas quanto. Os desdobramentos dessas conquistas são facilmente identificáveis na maneira como a incorporação se manifestou em diferentes vertentes da prática teatral tanto do ocidente quanto do oriente, como por exemplo, a

---

<sup>259</sup> Preston-Dunlop, *Notes on Bodies in Dada*, p.196

influência exercida pela dança Expressionista sobre Kazuo Ono e Tatsumi Hijikata na criação do Butô.

O teatro e a dança expressionista compartilhavam princípios comuns com a literatura dramática. Mas, apesar desses princípios comuns, eles apresentaram desenvolvimentos diferentes. Os modos de representação expressionistas eram exclusivos, entretanto estes só ficaram conhecidos a partir de 1919. Apesar de já existirem como literatura dramática desde o final do século XIX, e da leitura desses textos terem sido eventualmente feitas, o fato da maioria dos atores se encontrar no front da guerra retardou o início do processo de encenação.

Os objetivos da incorporação expressionista foram em grande parte pré-concebidos segundo a idealização de alguns dramaturgos que imaginavam um modo especial e específico de verem seus textos serem encenados. Foi seguindo este tipo de pensamento que Paul Kornfeld elaborou o que poderia se denominar a primeira poética expressionista. Foi no posfácio denominado *Epílogo ao Ator*, da sua peça *A Sedução*, de 1913, que Kornfeld exortava o ator expressionista a não se comportar

como se os pensamentos e palavras que ele tivesse que expressar tivesse surgido nele somente no derradeiro minuto antes de sua recitação. Se ele tivesse que morrer no palco, não o deixasse fazer uma visita ao hospital antecipadamente de maneira a aprender como morrer;...Deixasse-o ousar esticar seus braços amplamente e com um sentido de sublime falar como se ele nunca tivesse falado na vida; deixasse-o não ser um imitador ou buscar seu modelo numa natureza divergente da do ator. Em resumo, deixasse-o não ficar envergonhado do fato dele estar atuando. (Kornfeld *apud* Gordon)<sup>260</sup>

Através de sua poética particular Kornfeld exortava os atores a buscarem uma via completamente oposta aquela do naturalismo psicológico, pois acreditava que a não imitação da realidade era a única forma de incorporar - extrinsecar fisicamente - a essência do drama expressionista. Uma essência que Walther Von Hollander definiu, em 1917, como “a busca da remoção final de todo disfarce corporal – roupas, pele – de forma a descobrir o verdadeiro *Seele* (alma ou mente) do próprio ator”. (Hollander *apud* Gordon)<sup>261</sup>

<sup>260</sup> Gordon, M. German Expressionist Acting. In: *Drama Review*, September. 1975. Vol 19 no. 03, p.36.

<sup>261</sup> Gordon, op.cit.

O performer expressionista (ator ou dançarino) devia explorar suas mais profundas emoções de forma a que isso o levasse a uma explosão metafórica do seu ser de maneira que todo o seu corpo realizasse, numa perfeita integração gesto-postural (IGP), a plena incorporação do seu *Seele*.

Havia o credo entre os artistas cênicos expressionistas de que o estilo de atuação expressionista era inevitável e que esse seguiria inevitavelmente a produção emocional profunda e vice-versa. Friedrich Sebrecht<sup>262</sup> chegou a afirmar que havia uma ligação Eucinética entre os sentimentos internos de um ator e suas ações físicas. O que implica dizer que, sob esta perspectiva, seria impossível expressar um sentimento em palavras sem a devida forma de incorporação correspondente.

Esse estilo de atuação expressionista não foi fruto apenas de um projeto intelectual, mas resultado de experiências práticas provenientes da própria cena teatral. Alguns dos fatores que contribuíram para a formação da estética expressionista foram:

- O treinamento de projeção de voz, dicção e gestual exageradamente ampliado que era cultivado para desenvolver a capacidade de se projetar a presença cênica através de grandes áreas cênicas como no caso da produção de Édipo Rei, de Max Reinhardt, em 1912. Essa projeção quando transposta para teatros e platéias menores surtia um efeito totalmente diferente, apresentando um caráter excessivamente exagerado, antinatural, tanto para os espectadores quanto para os próprios performers.
- O estilo de atuação nos cabarés e na dança da Europa central em voga antes da 1ª. Guerra Mundial.
- Dois estilos diferentes de dança, cultivados igualmente antes da guerra que, apesar de suas diferenças, foram associados num estilo híbrido que marcou o modo expressionista de atuação. O primeiro deles foi o estilo lírico de Isadora Duncan; e o segundo, foi a Eurritmia de Émile Jacques-Dalcroze, que foi largamente utilizada por praticantes e diretores de teatro. Alguns dos quais fizeram adaptações próprias do sistema como foi o caso de Rudolf Steiner.

---

<sup>262</sup> Idem

- A contribuição de Rudolf Laban - e seus estudos sobre a arte do movimento, especialmente os estudos sobre Eucinéica; e Mary Wigman, que com sua aplicação prática da Eucinéica dentro de uma estrutura de grande ênfase à intensidade emocional e à liberdade a aproximou de uma expressividade primitiva, grotesca, que era o modo de incorporação buscado, pretendido e praticado pelo Expressionismo teatral.

O modo de atuação expressionista, da mesma forma que o dadaísta, não era monolítico. Ele apresentava diferenças individuais e até algumas contradições, mas no geral as suas formas de incorporação se encontravam dentro de um destes três estilos de relacionamento com a platéia: o *Geist*, performance puramente espiritual ou abstrata. Uma visão da pura expressão sem a intervenção de caracterização dramática ou roteiros elaborados que faria a comunicação fluir diretamente da mente do dramaturgo/diretor até o espectador; o *Schrei* (grito, extático), um estilo de intenso estado onírico onde os elementos que compõem o nexo da performance era tecido ao mesmo tempo de maneira uniforme e bizarra; e o *Ich* (eu ou ego), em muitos aspectos semelhantes ao *Schrei*, mas que contava com um tratamento especial do performer central que, ao agir de maneira menos ou mais grotesca que os demais performers, se tornava a referência de identificação entre o autor e a platéia, um elo de ligação.

O modo de atuação expressionista dava ênfase ao irracional como forma de libertação dos grilhões do excesso de racionalismo e psicologismo que imperavam na cena logocêntrica. Dessa forma, este tipo de interpretação buscou redescobrir a essência anterior a instauração dos mecanismos de condicionamento impostos pelo pensamento logocêntrico. De acordo com Günthe Berghaus “a salvação da humanidade só seria possível quando as incrustações da sociedade burguesa fossem destruídas e a alma humana libertada”.<sup>263</sup>

Ainda segundo Berghaus a maneira de se destruir estas incrustações seria através da liberação do ‘grito primal’ que expressasse os desejos e sentimentos mais profundos livremente, sem restrições. Uma atuação sem freios impostos pela forma mimética e psicológica, típicas da interpretação naturalista; nem uma interpretação ditada por convenções

---

<sup>263</sup> Berghaus, op. cit., p. 90.

ou ideais de beleza preestabelecidos, como aconteceu durante os períodos Barroco e Neoclássico, quando a interpretação era declamatória.

Na atuação expressionista o performer era um ser de carne e osso, movido por paixões, na maior parte das vezes de maneira arrebatadora, que se colocava no centro da cena, revelando através de seu corpo e de sua extrinsecação física – sua incorporação - todas “as vísceras e entranhas de sua constituição emocional”.<sup>264</sup> Por isso que o teatro e a dança expressionista ficaram conhecidos como um estilo físico de interpretação - e não representação (já que seu objetivo era antimimético por essência). Pois se caracterizava por ser um estilo que se fazia ver e ouvir através de movimentos extáticos que se assemelhavam aos das crises histéricas ou do transe e por isso estabeleciam seu vínculo com o espectador através da metacinese e não pela reflexão lógica.

Este comportamento era igualmente aplicado à palavra que se transformava num gesto físico carregado com a mesma expressividade e contundência de qualquer outro gesto expressionista. O que fez com que Herbert Ihering dissesse: “o verbo se fez carne”, sobre a atuação de Werner Krauss, em *Die Seeschlacht*.<sup>265</sup> Uma declaração que atesta assim toda a fisicalidade do teatro expressionista, estabelecendo-o dessa maneira como um teatro físico *avant la lettre*.

### 3.5 Laban

Rudolf Laban, como visto no capítulo 1 desta Tese, foi um artista-pesquisador-intérprete que transitou entre três dos principais movimentos do modernismo: Impressionismo, Dadaísmo e Expressionismo. Mas foi no Expressionismo que Laban deu a sua maior contribuição quando criou, junto com Mary Wigman, a *Ausdrückstanz*, ou Dança Expressionista.

---

<sup>264</sup> Idem, p. 91.

<sup>265</sup> Berghaus, G. *O Expressionismo no Teatro*, p. 91



De acordo com Günther Berghaus, a *Ausdrückstanz* nasceu por volta de 1913/1914, quando Laban e Wigman apresentaram seus primeiros trabalhos em Munique.<sup>266</sup> Laban era um homem de muitos interesses e talentos artísticos – ele era pintor, escultor, designer, ilustrador gráfico -, mas que nunca teve um treinamento técnico apropriado em qualquer técnica específica de dança, apenas experiências esparsas e de curta duração, com algumas técnicas de sua época como, por exemplo, o sistema de Delsarte (durante seu período em Paris) e com a Eurritmia de Dalcroze e Steiner durante sua temporada Suíça, além, é claro, de seus conhecimentos sobre as danças dos derviches e as danças étnicas da Europa Central, que fizeram parte da sua formação cultural durante a infância e adolescência.

Contudo, esta falta de treino formal em vez de impedi-lo de dançar deu-lhe ao contrário uma grande liberdade para explorar o movimento em sua totalidade, sem restrições de um determinado código ou norma de execução particular que engessam as técnicas estabelecidas, codificadas. E assim ele fez.

Laban teve muitas e importantes experiências estéticas antes do começo de sua carreira. Entre essas experiências há uma que parece ter sido determinante para o seu futuro e o da dança também. Isso aconteceu logo após ele ter se mudado para Munique. Algo que provocou uma profunda transformação em sua orientação artística até aquele momento. Ele decidiu abandonar as pinturas de estilo impressionista que praticava para dedicar-se exclusivamente ao estilo expressionista.

Em Munique Laban foi apresentado ao mundo místico e teatral de Vassily Kandinsky e Rudolph Steiner, o que causou um profundo impacto sobre ele. Ele também conheceu Georg Fuchs (o fundador do Teatro de Arte de Munique, em 1908) que escreveu o livro *A Revolução no Teatro* (1909) - obra de referência na área teatral da época. Além disso, Laban também teve a oportunidade de entrar em contato com uma série de acontecimentos culturais que tiveram seus reflexos sobre a sua maneira de pensar e sentir e que orientaram de certa forma, suas pesquisas dali em diante. Entre esses acontecimentos pode-se destacar o movimento naturista denominado *körperkultur* (cultura do corpo), a eurritmia e as apresentações de

---

<sup>266</sup> Idem, p. 93.

cabaré, um mundo de alta criatividade cheio de experimentos não-convencionais em canto e dança.

Foi nesse contexto cultural efervescente que Laban se engajou e se nutriu antes de começar suas próprias experiências (ele fundou seu primeiro grupo próprio em 1912 e sua primeira escola em 1913). Mas, apesar de toda essa riqueza cultural houve algo que foi da máxima importância para Laban criar seu próprio sistema coreológico. Foi o contato com Kandinski que exerceu uma grande influência sobre Laban, não só através de sua concepção de *Gesamstkunswerk*, mas principalmente através de sua teoria das *Klänge* (vibrações).

Através dessa teoria Kandinsky acreditava ser possível revelar a essência espiritual que estaria subjacente a todas as coisas. Esse credo levou Kandinsky à arte abstrata cujo intento é não representar objetos ou idéias, mas somente a substância espiritual do mundo a partir da experiência pessoal do próprio artista. Kandinsky usou a teoria pseudocientífica dos *Klänge* para realizar essa tarefa.

Kandinsky acreditava que irradiações vindas do mundo espiritual eram transmitidas à matéria através da alma e do corpo do artista que extrinsecava essas irradiações dando-lhes a forma sensível de obra de arte. O artista se sentia compelido por uma necessidade subjetiva a expressar e comunicar sua experiência espiritual por meio da extrinsecação física dessa necessidade. Laban sentiu-se fascinado pela teoria de Kandinsky e tentou aplicar os mesmos princípios à dança.

Foi a partir da síntese dessas experiências que Laban decidiu empreender o que pode ser denominado de revolução copernicana na dança. Ele trabalhou para libertar a dança do papel representacional a que ela fora relegada desde a Renascença – época em que a dança deixa de ser considerada uma atividade marginal e é re-inserida na sociedade, sofrendo a sua primeira normatização por Guglielmo Ebreo, normatização essa que mais tarde servirá de base à codificação do futuro balé.

Para realizar a libertação da dança Laban procurou encontrar as leis intrínsecas à própria dança, bem como suas estruturas harmônicas. Pois só dessa forma ele conseguiria

retirar a dança da condição de arte de segundo escalão, cuja função era normalmente acessória às outras artes consideradas mais nobres. Ao definir a autonomia e a especificidade da dança Laban assegurou-lhe a mesma condição de arte de primeira grandeza a que fazia jus. Assim, ao invés de servir para ilustrar músicas, tramas e enredos, ou imagens poéticas em saraus de poesia, a arte do movimento imaginada por Laban, ao se ver livre de sua condição de subserviência, buscou “concentrar-se no corpo e na alma do dançarino e na necessidade interior do artista de expressar os princípios objetivos que são subjacentes à experiência espiritual subjetiva”.<sup>267</sup>

Na visão de Laban o movimento se transforma em dança quando uma força interior – motivada por uma necessidade – encontra e se ajusta a sua forma. Essa força interior não encontra equivalente para realizar sua necessidade de extrinsecação, seja em palavras ou em qualquer outro médium, daí a importância fundamental do movimento como médium e da dança como linguagem, eles são únicos. Únicos capazes de expressar e comunicar essa necessidade inextrinsecável em outro médium, intraduzível em outra linguagem.

Na prática os experimentos de Laban vão se desenvolver inicialmente com a ajuda de Wigman com quem vai estabelecer os princípios da dança expressionista. O papel de Laban foi predominantemente o de teórico e coreógrafo, o de Wigman basicamente o de dançarina. A experiência de ambos começou por uma relativização do relacionamento entre dança e música. Ao invés de seguirem ou interpretarem a estrutura rítmica ou a linha melódica de uma obra musical eles buscaram alternativas tais como trabalhar “com ritmos naturais do corpo, que podiam ser acompanhados por melodias cantadas e instrumentos de percussão – mas nestes casos a música era subserviente ao movimento, e não vice-versa”.<sup>268</sup>

A influência dessa independência total de uma outra estrutura - neste caso independência da dança em relação à música - levou ao desenvolvimento de uma dança cujo referencial rítmico era o próprio corpo. O que de certa forma foi a re-apropriação e a re-incorporação de um princípio corporal, pois há de se lembrar que o ritmo, antes de se tornar um elemento estruturador da música, sempre foi um fator do movimento corporal, como

---

<sup>267</sup> Berghaus, op. cit., p. 93.

<sup>268</sup> Berghaus, op. cit., p. 95.

atestam os ritmos cardíaco e respiratório, entre tantos outros. Isto foi muito importante para o movimento expressionista como um todo, pois com essa independência da dança o corpo recuperou o direito de utilizar livremente a sua primeira linguagem e com ela expressar plenamente suas necessidades e objetivos.

Essa nova concepção teórico-prática da dança funcionou como uma verdadeira revolução copernicana perpetrada por Laban, pois deslocou a dança da posição periférica que ocupava entre as artes cênicas ocidentais para o centro da cena teatral onde ela passou a exercer a função de um novo eixo organizativo. Esse eixo passou a constelar ao seu redor as demais formas de arte. Pode-se dizer que esta foi uma espécie de versão-resposta de Laban para o projeto de *Gesamtkunstwerk* de Wagner que, embora tenha iniciado a recuperação do corpo ao centro da cena teatral, mantinha a música como o seu eixo norteador.

Os desdobramentos dessa revolução são extremamente importantes para o processo de desconstrução da cena logocêntrica, pois estabelece uma linguagem não-literar como protagonista da ação teatral, e para a criação da Dança-Teatro que será uma das principais influências para o surgimento do Teatro Físico contemporâneo.

### 3.6 Lecoq

Jacques Lecoq é sem dúvida uma das principais referências no processo de re-fisicalização do teatro ocidental e um dos principais responsáveis pelo surgimento do que passou a ser denominado Teatro Físico. A sua estética e, principalmente a sua poética, estão na base do trabalho de uma série de companhias e praticantes de Teatro Físico contemporâneos, como: Steven Berkoff, *Theatre de Complicité*, Arianne Mnouchkine e o *Théâtre du Soleil*, Ron East e *The London School of Physical Theatre* entre muitos outros.

A contribuição de Lecoq para a construção do Teatro Físico passa pela sua longa e intensa trajetória de estudo do corpo e do movimento – o que o aproxima muito de Laban, apesar das diferenças de elaboração e sistematização existente entre os métodos de ambos. Essa trajetória começa aos dezessete anos quando Lecoq descobre a geometria do movimento,

descoberta que foi realizada através da sua prática como ginástica (na modalidade de barras paralelas e horizontais), e se estende a sua entrada na faculdade de Educação Física.

Sua passagem do esporte ao teatro se dá através do contato com Jean-Marie Conty, em 1941, na faculdade. Conty tinha sido amigo de Artaud e Jean-Louis Barrault e é a partir daí que Lecoq entrará em contato com o método da mímica corpórea de Etienne Decroux – aluno de Jacques Copeau no *Vieux Colombier* e amigo de Charles Dullin, seu incentivador na pesquisa do jogo corporal – que, junto com Barrault será o produtor de uma profunda pesquisa sobre a expressividade corporal no teatro, pesquisa essa que influenciou fortemente a cena teatral focada no corpo.

O contato com o método de Decroux servirá de base a Lecoq que o utilizará posteriormente para realizar o desenvolvimento de seu próprio método. Além da influência indireta de Decroux e de Copeau, a trajetória de Lecoq também foi marcada pela influência de uma série de artistas e gêneros teatrais que passam pela *Commedia Dell'Arte*, pelo uso da máscara e por várias outras formas de gênero teatral na qual se engajou, como a tragédia grega, a sátira italiana, o teatro do absurdo e até a própria experiência do teatro Nô. Tudo isso deu a Lecoq uma bagagem de experiência e conhecimento que o levou a declarar que: “através da prática do ensino eu descobri que o corpo sabe coisas a respeito das quais a mente é ignorante”.<sup>269</sup>

Tomando essa premissa como base Lecoq estabeleceu um método que objetiva gerar linguagens de atuação que dêem ênfase ao desempenho físico do ator. Isto fica evidente no currículo da escola de teatro fundada por Lecoq: a Escola Internacional de Mímica e Teatro. Nesta escola o curso é de dois anos e o currículo se apresenta assim:

- Primeiro ano – É dedicado a investigação de peças psicológicas, que são em silêncio, ou seja, sem palavras. Depois se passa para a pesquisa das dinâmicas da natureza: os elementos naturais, materiais, animais, cores, luzes e sons são descobertos através da mímica e, através dessas etapas diferentes níveis de atuação são desenvolvidos. O estudo técnico envolve a análise de movimento; improvisações temáticas; exercícios

---

<sup>269</sup> Lecoq, J. *The Moving Body (Le corps poétique) Teaching Creative Theatre*. London: Methuen, 2002.

para desenvolver o potencial expressivo e receptivo do corpo humano (preparação corporal e vocal, acrobacia dramática, análise de ações físicas). Durante esta fase é incluída a abordagem de outras artes como poesia, pintura e música.

- Segundo ano – Começa com o estudo da linguagem dos gestos através de cinco tipos principais que geram outros, são eles: Melodrama (relacionado às grandes emoções); *Commedia Dell’Arte* (relacionado à comédia humana); *Bouffon* (que investiga do grotesco ao mistério); Tragédia (que lida com os papéis do coro e o herói); e o *Clown* (que estuda o burlesco e o absurdo).<sup>270</sup>

Através deste percurso Lecoq buscava desenvolver o conhecimento das leis que dirigem o movimento, pois ele considerava que “o conhecimento das leis do movimento é indispensável à criação artística, em particular no domínio do teatro e ao jogo do autor e do ator que retransmitem diretamente a vida em movimento”.<sup>271</sup> Assim Lecoq estabeleceu uma série de princípios de regência do movimento que deveriam ser aprendidos pelos performers de forma a dar-lhes o domínio sobre a utilização desses princípios com propósitos artísticos. Esses princípios são:

1. O ponto fixo;
2. O equilíbrio e o desequilíbrio;
3. A compensação;
4. A alternância;
5. O impulso;
6. O acento do movimento;
7. O ritmo;
8. O espaço;
9. A dinâmica das paixões;
10. A dinâmica das palavras.<sup>272</sup>

Como pode se ver a sistematização do método de Lecoq guarda semelhanças com os de Laban no que tange a uma preocupação com a identificação de leis e princípios que sejam

<sup>270</sup> Idem, pp. 14, 15.

<sup>271</sup> Lecoq, J., *Le Théâtre du geste*. Org. de Jacques Lecoq, Ed. Bordas, Paris, 1987, pág. 100

<sup>272</sup> Para a descrição e explicação de cada um desses tópicos ver: Lecoq, *Le Théâtre du geste*. pp. 100-105.

inteligíveis e, portanto, passíveis de uma prática consciente. Em ambos os casos o corpo e o movimento são colocados na condição de protagonistas da ação dramática e não mais meros acessórios de ilustração da palavra. Dessa forma a poética de Lecoq se torna um grande aliado na desconstrução da cena logocêntrica e na fundação do Teatro Físico.

### 3.7 Meyerhold

A revolução russa provocou uma imensa mudança na estrutura da sua sociedade soviética. Uma mudança que afetou praticamente todos os seus segmentos, dentro os quais a cultura. No âmbito da cultura houve profundas mudanças na forma de se pensar, fazer e sentir arte. Na busca de uma nova arte que exprimisse esse novo momento surgiu um movimento por um novo teatro. Esse movimento foi liderado por Vsevolod Meyerhold (ex-aluno de Stanislavski) que criou um sistema denominado de biomecânica que foi o princípio central de sua filosofia.

Meyerhold formulou o seu sistema a partir de diferentes influências: do sistema de administração científica, concebido e desenvolvido por Frederik Winslow Taylor junto com os visionários da administração industrial Frank e Lillian Gilbreath; dos ideais da revolução cultural russa; das pesquisas científicas de Ivan Pavlov.

Como já foi visto anteriormente nesta Tese – item 2.3 do capítulo 3 – Taylor, juntamente com o casal Gilbreath, revolucionou a produção industrial na virada do século XIX para o século XX com seus estudos de movimento e tempo aplicados ao trabalho. Esses estudos de ergonomia delinearam regras e estabeleceram parâmetros de funcionalidade e eficiência para os movimentos dos trabalhadores visando aumentar a produtividade. Essa eficiência do movimento humano era parte de uma filosofia sociológica mais ampla, que tinha uma concepção maquinica do ser humano, e que o considerava uma espécie de subproduto da Revolução Industrial.

Sob o ponto de vista da influência sofrida por Meyerhold por parte da revolução cultural pode-se afirmar que os Construtivistas foram os revolucionários artísticos que

contribuíram para o novo estado utópico, declarando o fim da arte ornamental e o nascimento de uma arte puramente utilitária, voltada para a produção, para a funcionalidade. Meyerhold sintetizou estas idéias relacionadas ao movimento eficiente aplicado aos seus atores com a proposta de arte utilitária aplicada aos seus cenários e figurinos dentro do seu sistema teatral. Ao estabelecer este nexu Meyerhold otimizava a eficiência do movimento do ator ao contextualizá-lo dentro do ambiente utilitário construtivista. Assim, o teatro de Meyerhold simbolizou o papel funcional do ser humano dentro da sociedade industrial soviética.

A influência de Pavlov sobre a biomecânica de Meyerhold está baseada no conceito de reflexologia desenvolvido por Pavlov e que significa uma resposta condicionada a um estímulo. Meyerhold usou este conceito em seu treino biomecânico como forma de levar o ator a um estado de excitabilidade de maneira que um estímulo teatral provoque uma resposta motora reflexiva. De acordo com Meyerhold

O sistema biomecânico de atuação, iniciando a partir de uma série de dispositivos criados para desenvolver a habilidade para controlar o corpo de alguém dentro do espaço cênico da maneira mais vantajosa, leva alguém as questões mais complexas da técnica de atuação, problemas relativos à coordenação de movimento, palavras, a capacidade de controlar a emoção e a excitabilidade na performance. O estado emocional do ator, seu temperamento, sua excitabilidade, a simpatia emocional entre o ator como artista e o processo imaginativo do personagem que ele está interpretando – tudo isso são elementos fundamentais no complexo sistema da biomecânica. (Meyerhold *apud* Devita).<sup>273</sup>

Meyerhold desenvolveu seu método durante as duas primeiras décadas do século XX trazendo à luz o novo sistema a partir de 1921. Meyerhold criou sua própria escola para formação e treinamento do ator biomecânico. O currículo da escola incluía disciplinas teóricas e práticas que funcionavam segundo os princípios científicos em que eram baseadas. As aulas de biomecânica incluía palestras sobre anatomia funcional que tratavam do estudo dos membros superiores, inferiores e do tronco; princípios da motricidade humana; da fisiologia muscular; relações de equilíbrio e a atuação do centro de gravidade em relação ao equilíbrio; estudo do organismo como um mecanismo automotivo e o mecanismo de reação do sistema nervoso.

---

<sup>273</sup> Devita, P. *Vsevolod Meyerhold*. In: <http://guardian.curtin.edu/cga/art/tv.html> (ativo em 28/03/2006).



A parte prática do curso incluía aulas de movimento na qual o ator aprendia e praticava numerosas ações semelhantes a ginástica ou ‘estudos’ para afiar as habilidades físicas. Todos estes cursos eram ministrados no Laboratório de Biomecânica, criado por Meyerhold, a partir de 1913, para ser um centro de pesquisa aplicada – e que teve entre seus assistentes o futuro cineasta Sergei Eisenstein – dedicado a explorar o talento artístico e a expressividade contida na eficiência do movimento humano.

Toda essa empreitada de Meyerhold foi uma clara reação à tradição naturalista no teatro, consagradora e mantenedora do logocentrismo com o qual Meyerhold teve contato íntimo, especialmente enquanto foi ator do Teatro de Arte de Moscou (1898-1902). Através da biomecânica Meyerhold procurou não só conceber e produzir um novo ator, mas também uma nova estética e uma nova poética. Meyerhold acreditava que esses fatores juntos acabavam com os psicologismos incrustados na prática de biografar o personagem, alcançados mediante o emprego do ‘se mágico’, ou do reviver um sentimento através da memória emotiva, instrumentos esses utilizados para construir a naturalidade cênica – um princípio defendido e praticado por Stanislavski.

Outro alvo de Meyerhold no processo de desconstrução do naturalismo foi a destruição da quarta parede. Com isso se desfazia um artifício mantenedor da identificação mimética e do ilusionismo que tentava transpor a realidade integralmente para a cena teatral, algo que transformava o teatro praticamente numa mera ilustração das palavras do autor, e que se transformava também numa forma de opressão do ator que, quando em cena tinha como principal preocupação interpretar o seu papel com uma naturalidade, não podendo deixar nada sem ser dito.

Como reação a essa condição de restrição do potencial expressivo do performer Meyerhold buscou através da biomecânica desenvolver uma arte em que o ator passava a ser o elemento principal da cena, atuando como criador-intérprete e, tendo o seu corpo como um valioso meio de expressão. Por isso Meyerhold defendia o treinamento da fisicalidade do ator como fator fundamental no desenvolvimento das condições de incorporação do ideal do novo teatro.

Visto pela perspectiva coreológica do Sistema Laban pode-se afirmar que a biomecânica professava a IGP ao contrário do Naturalismo que trabalhava com SGP. Um exemplo dessa distinção de abordagem quanto à relação gesto-postural do performer pode ser vista comparando-se o primeiro enunciado da biomecânica feito por Meyerhold que diz: “Toda a biomecânica está baseada sobre este fato: se a ponta do nariz trabalha, todo o corpo também trabalha. À menor tensão, todo o corpo trabalha”.<sup>274</sup>

Neste enunciado se tem um claro exemplo de demonstração de IGP quando se estabelece a imersão da postura, através da adequação corporal, em relação ao gesto desempenhado pela ponta do nariz. Em contraponto ao SGP característico do Naturalismo como destacado por Edward Braun quando diz que “o teatro naturalista considera a face como principal meio de comunicação das intenções do ator, ignorando completamente todos os outros meios a seu dispor. Isto falha em perceber a fascinação do movimento plástico, e nunca insiste em que o ator treine seu corpo”.<sup>275</sup>

Outro aspecto característico da biomecânica, visto através da mesma perspectiva coreológica, está na organização dos fatores de movimento que indicam uma ênfase pela polaridade condensada (fluxo contido, espaço direto, peso forte, e tempo acelerado) o que confere uma expressividade particular ao movimento e uma precisa definição de caráter, claramente visível no modo de incorporação dos performers. Sendo um bom exemplo desse estilo os movimentos das massas humanas indo e vindo do submundo nos filmes *Metropolis* (1926) de Fritz Lang, ou *Aelita* (1924) de Yakov Protazanov.

Em ambos os filmes os aspectos performativos dos movimentos, sejam eles corais e ou individuais, são muito semelhantes aos cultivados pela biomecânica de Meyerhold e pela Eucinéctica de Laban. Isto acontece de acordo com John Cook porque

o estilo de atuação empregado nos filmes mudos carrega uma forte semelhança, visual e cinestésica, não somente com a forma inicial da dança moderna como já mencionado mas também com o teatro de bonecos e o teatro físico como desenvolvido na Rússia / União

<sup>274</sup> Meyerhold, V. Enunciados sobre biomecânica. Texto estabelecido por M. Koreniev, TSGALI, 963, 1338 e 998, 740, tradução de Béatrice Picon-Vallin - CNRS, in *Buffonneries*, nº 18-19 - Exercice (s) - Le Siècle Stanislavski, Lectoure, 1989, pág. 215-219. (Trad.) Roberto Mallet. In: Textos do Grupo Tempo. Disponível em: <[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_teatro.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_teatro.html)> (ativo em 28/03/2006).

<sup>275</sup> Braun, E. *Meyerhold on Theatre*. London: Methuen Drama, 1998, p. 24.

Soviética por Vsevolod Meyerhold (1874-1940) e Nikolai Foregger (1892-1939), e o drama expressionista alemão com sua respectiva forma de dança.<sup>276</sup>

Em consequência do exposto acima é possível afirmar que tanto a estética como principalmente a poética de Meyerhold foram de suma importância para o processo de desconstrução da cena logocêntrica, mesmo que de maneira diferente dos outros movimentos e ou poéticas individuais o trabalho desenvolvido por Meyerhold é sem dúvida um perfeito exemplo de Teatro Físico no sentido lato e uma grande influência para a re-fisicalização do teatro ocidental como um todo. Apesar das diferenças individuais muito das pesquisas coreológicas de Laban encontraram ressonância na de outros estudiosos e praticantes que a sua maneira buscavam objetivos comuns, devolver ao corpo e seu movimento o papel de protagonista da cena teatral ocidental.

O trabalho de Meyerhold não teve valor apenas em si próprio, mas também pelo efeito que causou no seu velho mestre Stanislavski, levando-o a rever todo o seu sistema, o que resultou numa enorme contribuição para o desenvolvimento do trabalho de um dos pontos capitais do método de Grotowski, o método das ações físicas, grande fonte do Teatro Físico contemporâneo.

### 3.8 Stanislavski

A importância de Stanislavski no processo de desconstrução da cena logocêntrica, e re-fisicalização do teatro restringe-se somente à última fase de seu trabalho, dedicado à pesquisa das ‘ações físicas’, que começa mais intensamente a partir de 1933. Antes disso o trabalho de Stanislavski foi marcado pelo naturalismo e pela busca de um método que permitisse acessar e controlar as emoções via determinados recursos psicológicos, dentre os quais podem ser destacados o ‘se mágico’, a memória emotiva e a construção da biografia do personagem.

O processo que levou Stanislavski a rever e até mesmo parecer renegar o método de investigação analítica que ele havia longamente construído não é totalmente conhecido.

---

<sup>276</sup> Cook, J, *The Kinetics of Silent Film - The Relationship between Film and Movement in the Early Twentieth Century* Part 1. In: [www.hezarfen.net/paralax/006cook.htm](http://www.hezarfen.net/paralax/006cook.htm) (ativo em 28/03/2006).

Entetanto pode-se dizer que este fato está longe de ser uma questão simples. Estudiosos da vida e da obra de Stanislavski apontam alguns fatores que merecem ser considerados, mas não existe unanimidade quanto a essas opiniões e conjecturas.

Sem quere adentrar nos meandros desse problema, por entender que isso foge ao foco do estudo aqui empreendido, a posição adotada é de considerar apenas o estudo das ações físicas enquanto método que veio a contribuir significativamente para o desenvolvimento do Teatro Físico, especialmente após a sua apropriação e desenvolvimento por parte de Grotowski.

Stanislavski sempre foi interessado na utilização de técnicas corporais que pudessem dotar seus atores com recursos técnicos que os permitissem encarnar seus personagens da maneira mais mimética possível – o que está plenamente de acordo com a estética naturalista por ele cultivada. Entre estas técnicas estavam a dança e a acrobacia, além de técnicas de relaxamento muscular e de percepção dos espaços internos, constantes nos seus livros: *A Preparação do Ator* e *A Construção do Personagem*. Stanislavski tinha ainda um aguçado olhar para a questão cinesiológica chamando a atenção de seus atores para a importância do uso correto de pés, da pelve e da coluna vertebral na produção de movimento.

Na sua busca de conhecimento sobre o comportamento humano Stanislavski foi buscar na ciência subsídios e informação para orientação da sua pesquisa e para a estruturação do seu método. Dentre os conceitos empregados por Stanislavski o de memória afetiva é um conceito comum tanto na obra Freud quanto na de Pavlov. Conforme informa Matteo Bonfitto<sup>277</sup>, Stanislavski alterou a formulação dos elementos constitutivos da Linha das Forças Motivadas da Vida Psíquica – modelo que antecede a elaboração do Método das Ações Físicas – que era constituída por: sentimento, mente e vontade para representação e juízo, no lugar da mente, e associou os elementos sentimento e vontade, segundo influência do psicólogo S. L. Rubenstein.

Portanto, é possível concluir que o desenvolvimento do Método das Ações Físicas seja a consequência das experiências práticas realizadas por Stanislavski ao longo de sua carreira

---

<sup>277</sup> Bonfitto, M. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva. 2002.

orientada pelas descobertas científicas que demonstraram o funcionamento neurofisiológico das ações. Tanto que estas ações foram inúmeras vezes nomeadas por Stanislavski como ações psicofísicas.

Para Stanislavski essas ações tinham o objetivo de servir como acionadores da memória e, a partir da memória acessar a emoção, dessa forma Stanislavski estabelecia uma relação direta entre ação, memória e emoção. Essa relação estabelecida por Stanislavski pode ser melhor entendida se considerada a partir da perspectiva oferecida pelas neurociências que explicam o funcionamento dos processos cognitivos que são ao mesmo tempo agente e pacientes das ações, e que também explicam o processo de desencadeamento e funcionamento das emoções e sentimentos, mecanismos estes já abordados aqui nos capítulos 2 e 3.

Para Stanislavski as ações físicas eram normalmente ilustradas como pequenos movimentos, gestos simples que, se devidamente tratados, revelavam todo o potencial expressivo do personagem e do drama. Mas para que pudessem ser expressivos eles deveriam ser explorados através da manipulação dos seus fatores constitutivos. Um exemplo dado por Stanislavski era o de Lady Macbeth lavando suas mãos sujas de sangue. Para Stanislavski ‘o como’, isto é, a maneira pela qual Lady Macbeth procederia para lavar suas mãos formaria uma imagem cinética que seria a responsável por criar a tão propalada ‘verdade cênica’ do personagem que, uma vez anteposta ao devido contexto seria responsável por comunicar toda a extensão e profundidade do drama encenado.

É curioso notar a semelhança entre o exemplo de Lady Macbeth lavando a mão, oferecido por Stanislavski e o de Eva colhendo a maçã, proposto por Laban. Em ambos os casos o que está em foco é a análise de uma determinada ação física, o estudo da maneira como se organiza o movimento tanto do ponto de vista eucinéutico (relativo aos fatores expressivos) quanto do ponto de vista corêutico, de imersão ou segregação gesto-postura (IGP ou SGP) assim como de todos os outros princípios de movimento estudados pelo Sistema Laban.

A enormidade de variações possíveis de serem realizadas na execução de um simples gesto reside basicamente na habilidade quase alquímica de se selecionar e executar os

esforços mais adequados àquela ação naquele contexto. Quando Laban diz que, ao executar o ato de colher a maçã Eva realizou uma ação voltada para um fim ao mesmo tempo tangível e intangível, o que ele está dizendo é que Eva se moveu para satisfazer uma necessidade. Embora, por motivos óbvios, não seja possível analisar a ação original de Eva, uma performer que interprete esse papel é capaz de apresentar toda uma gama de possíveis intenções que revelem a necessidade que motivou a ação. Esses propósitos são passíveis de serem conhecidos mediante a análise de como a ação seja executada, ou seja, o que move Eva é conhecido a partir de como Eva se move. Esta premissa é análoga ao exemplo dado por Stanislavski a respeito das possibilidades de se executar uma das ações físicas do personagem de Lady Macbeth

Embora haja uma grande semelhança na proposta e desenvolvimento lógico do pensamento de ambos em relação ao exemplo acima, a diferença neste caso entre os sistemas de Stanislavski e de Laban é que faltou a Stanislavski o que Laban criou e desenvolveu, um sistema de pensamento por meio de movimento, um pensamento cinético que permite fugir das armadilhas do logocentrismo, criadas através da palavra e da razão, e ir além da realidade já existente percebendo uma realidade que está nascendo.

Tanto Stanislavski quanto Laban sabiam que a diferença no *qualia* de um movimento era dependente do resultado do trabalho dos fatores que o compõe, quer dizer, da configuração estrutural com a qual os fatores se apresentam à percepção como um *cluster* (acorde) que, por sua vez, produz impressões sensoriais definidas, tanto no performer quanto no espectador. A diferença entre ambos é que Laban sistematizou o seu estudo em termos de um pensamento cinético que considera as leis do movimento e do seu agente de produção, o corpo humano. Esse pensamento permite reconhecer, identificar e conscientemente manipular a construção de configurações estruturais que produzem os diferentes *qualia* do movimento.

Apesar de não dispor do mesmo tipo de pensamento e sistema Stanislavski avançou bastante na compreensão e no desenvolvimento do processo de incorporação das ações físicas. De acordo com o relato de Torpikov – ator russo que trabalhou o Método das Ações Físicas com Stanislavski antes da morte deste - Stanislavski deixava claro que havia percebido que a única forma de se acessar plenamente a fisicalidade é através do corpo quando exortava seus

atores a agir e não a falar, “ele dizia que ‘se eu quero atuar, eu atuo corporalmente. Ação vem da vontade, da intuição; discussão vem da mente, da cabeça’”.<sup>278</sup>

Segundo Bonfitto o Método das Ações Físicas surge já em 1930 com o Plano de Direção de Otelo<sup>279</sup>, onde pode se ver como esse método modificou a função e o emprego dos elementos que faziam parte da Linha das Forças Motivadas. O ‘se’ e as ‘circunstâncias dadas’ deixam de ser processos apenas mentais de engendramento das ações, mas as ações também se tornam agentes de criação das situações interiores. A imaginação passa a ter um caráter prático, experimental – como atesta os exercícios com objetos imaginários -, tornando-se assim um recurso essencial para assimilação e compreensão das ações físicas. Além destes elementos praticamente todo o método anteriormente construído por Stanislavski é revisto e reformulado passando a considerar a importância fundamental desempenhada pelas ações físicas na criação do drama. Tanto que, segundo relata Toporkov

Naquela época ele considerava que o pilar do seu sistema era o trabalho sobre as ações físicas, e ele varreu para longe tudo que poderia dispensar o ator de sua relevância. Quando nós lhe lembrávamos de seus métodos mais antigos, ele ingenuamente pretendia (fingia) não entender sobre o que falávamos. Uma vez alguém perguntou: “O que é a natureza dos ‘estados emocionais’ dos atores nesta cena?” Konstantin Sergeevich olhou surpreso e disse: “‘Estados emocionais’. O que é isso? Eu nunca ouvir falar disso”.<sup>280</sup>

### 3.9 Grotowski

O Método das Ações Físicas, a partir da apropriação e desenvolvimento dados por Grotowski, ganha uma dimensão e uma importância ainda maior no processo de re-fisicalização da cena teatral e como processo de incorporação aplicado no Teatro Físico.

Thomas Richards (ex-assistente de Grotowski), em seu livro sobre o método de Ação Física desenvolvido por Grotowski,<sup>281</sup> informa que Grotowski assumidamente se apropriou do

<sup>278</sup> Toporkov *apud* Oliveira, J.C. *Arte do Movimento – uma proposta de abordagem do teatro dramático através da Análise de Movimento Laban*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO (Centro de Letras e Artes), 2000, p. 72.

<sup>279</sup> Bonfitto, *op. cit.*, p. 30

<sup>280</sup> Toporkov *apud* Oliveira, *op. cit.*, pp. 72-73.

<sup>281</sup> Richards, T. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London; Routledge, 1996.

método criado por Stanislavski, mas essa apropriação longe de ser passiva e submissa foi uma apropriação expansora e transformadora.

Em um dos seus textos, intitulado *Sobre o Método das Ações Físicas*,<sup>282</sup> Grotowski analisa o que levou Stanislavski a formular tal método – a descoberta de que a emoção não depende da vontade, mas que as ações físicas sim – além de apresentar, ele mesmo, sua definição do que seja ação física.

Para Grotowski, antes de qualquer coisa, é importante compreender o que não é ação física. Por exemplo:

- As atividades (lavar prato, limpar chão, fumar cachimbo) não são ações físicas, mas podem vir a se transformar em a partir do momento em que se dê a ela uma atenção e intensão extraordinárias;
- Os gestos que Grotowski considera como sendo movimentos periféricos do corpo que não nascem no interior do corpo, mas na periferia e que são realizados por pessoas nas situações normais, cotidianas; “as ações, ao contrário, estão radicadas na coluna vertebral e habitam o corpo”;<sup>283</sup>
- O movimento cuja relação com a ação é questionada por Grotowski que diz que, como empregado na coreografia o movimento não é ação física. Entretanto ele reconhece que

cada ação física, mesmo a mais simples, pode vir a ser uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do exterior, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso a coreografia é somente movimento, e no segundo é o exterior de um ciclo de ações intencionais.<sup>284</sup>

A importância da contribuição de Grotowski para a desconstrução do logocentrismo na cena teatral e da re-fisicalização do teatro vai além do desenvolvimento relativo ao Método das Ações Físicas. Grotowski pode ser considerado de certa maneira o implementador da estética artaudiana através do rigor metódico stanislavskiano.

---

<sup>282</sup> Grotowski, J. *Sobre o Método das Ações Físicas*. Palestra proferida por Grotowski no Festival de Teatro de Santo Arcângelo, Itália, em junho de 1988. In: Textos do Grupo Tempo. Disponível em: <[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_teatro.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_teatro.html)> (ativo em 28/03/2006).

<sup>283</sup> Idem

<sup>284</sup> Grotowski, *Sobre o Método das Ações Físicas*.



A posição de Grotowski em relação à Artaud é uma posição crítica, pois embora reconheça o valor do seu projeto estético ele também reconhece que este projeto não se implementa do ponto de vista poético. Grotowski a esse respeito diz que “o paradoxo de Artaud consiste em ser impossível realizar o que propõe (porque) Artaud não deixou atrás de si qualquer técnica concreta, não indicou qualquer método”.<sup>285</sup> Além do paradoxo Grotowski também destaca o que ele considera ser o erro de Artaud ou, pelo menos sua peculiaridade, que “ao pesquisar sutilmente, numa via alógica, quase invisível e inatingível, Artaud também usou uma linguagem igualmente intangível e fugaz”.<sup>286</sup>

Contudo, apesar do reconhecimento do que considera serem os problemas para a implementação poética da estética artaudiana Grotowski também atesta o caráter performático, antinaturalista, antiidealista e antidiscursivo que está na base do pensamento de Artaud e que compõem os fundamentos do Teatro Físico.

O próprio Grotowski professa estes mesmos princípios e os implementa em sua poética através de uma profunda imersão na fisicalidade. Esse fato o torna uma referência obrigatória em qualquer discussão séria sobre o Teatro Físico seja no seu sentido lato, relativo as diversas práticas cênicas que re-apropriaram o corpo ao centro da cena teatral e relativizaram o domínio e a importância da palavra; seja no seu sentido específico, relativo ao estilo performático adotado e desenvolvido por alguns grupos e companhias de dança e teatro a partir dos anos 80, dentre os quais o maior exemplo é o DV 8 *Physical Theatre*.

A influência de Grotowski é muito marcante para a maioria dos praticantes de Teatro Físico tanto que como informa Lloyd Newson, fundador e diretor/coreógrafo do DV 8, o “DV 8 foi a primeira companhia na Grã-Bretanha a chamar o seu trabalho de teatro físico, que é um termo baseado em Grotowski”.<sup>287</sup> Ou, como informa Liam Steel, ex-integrante do DV 8 e atual integrante do Stan Won't Dance (cujo outro integrante é Rob Tannion, também um ex-integrante do DV 8) quando perguntado sobre quando fora a primeira vez que entrara em

<sup>285</sup> Grotowski, J., *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen – Drama, 1991, p. 86.

<sup>286</sup> *Ibidem*

<sup>287</sup> Luckhurst, M., *DV8...Ten Years on The Edge*. Entrevista não publicada de Luckhurst com Lloyd Newson para o programa do espetáculo *Bound To Pleaase*, de 1997. In: DV 8 press archives. Disponível em: <<http://www.dv8.co.uk>>

contato com o termo Teatro Físico a que ele responde supor ter sido a leitura do livro de Grotowski *Para Um Teatro Pobre*, na faculdade, em 1984, “minha primeira introdução a qualquer análise da forma. (e que) Em 1988 eu ouvi falar do DV 8 *Physical Theatre* pela primeira vez”.<sup>288</sup> (Ver ANEXO 6)

Estes testemunhos comprovam a importância de Grotowski que além de aplicar e desenvolver o que havia de pré-existente nas estéticas e poéticas anteriores também estabeleceu uma série de princípios que resultaram da sua própria experiência. Estes princípios são brevemente pontuados aqui com o propósito apenas de ilustrar as necessidades que motivaram a sua busca e as soluções encontradas para satisfazer essa necessidade.

Antes de qualquer coisa para Grotowski a técnica pessoal do performer é o centro da arte teatral e, no intuito de encontrar o melhor método para desenvolvimento dessa técnica Grotowski estudou, como ele mesmo informa<sup>289</sup>, Stanislavski, Dullin, Delsarte, Meyerhold, Vakhtangov, além de práticas orientais como Ópera de Pequim, Kathakali e Nô. Mas, ao invés de se tornar numa colcha de retalhos de técnicas o método de Grotowski se caracteriza por realizar o despojamento de artificialismos e um afloramento de todos os poderes psíquicos e corporais do performer, no que Grotowski denominou de *via negativa*.

Grotowski não viu a dissolução da dicotomia entre palco e platéia como a coisa mais importante a ser feita, mas sim o encontro da melhor forma de se estabelecer a relação performer/espectador, que variaria de acordo com cada espetáculo.

Grotowski, numa clara posição desconstrucionista e antilogocêntrica, criticava a determinação do texto literário teatral como definidor do teatro. Ele dizia que na França as peças publicadas recebem a classificação de teatro que ele considera errada porque na sua opinião elas não passam de literatura dramática. Para Grotowski a essência d teatro está no encontro entre performers e espectadores, portanto, para ele, o texto literário teatral só se torna teatro quando utilizado pelos performers em cena, pois esta é a condição essencial do

---

<sup>288</sup> Liam Steel, Entrevista Pessoal, 01/12/2005.

<sup>289</sup> Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, p. 16.

teatro, a possibilidade da proximidade de corpos. Fator que difere o drama teatral de qualquer outra de suas manifestações.

Esse encontro que Grotowski define como essência do teatro pode ser reduzido basicamente ao encontro de corpos, o que implica dizer que o teatro pode prescindir de quase tudo: figurinos, cenário, música, luz e até o texto literal, o único elemento do qual não se pode prescindir é o performer, o ator. O ator, com sua fisicalidade, estabelece uma relação com a fisicalidade do espectador. Devido a esta condição de essencialidade do corpo dentro da sua estética a poética de Grotowski desenvolveu um método de treinamento que lançava mão de várias técnicas que permitissem desenvolver a incorporação e a condição de corporeidade relativa às relações do corpo com o espaço teatral.

Assim é que o treino do ator concebido por Grotowski para a prática dos seus performers envolvia exercícios físicos, exercícios plásticos, exercícios de composição, exercícios da máscara teatral e técnicas de voz, cada um dos quais se desdobrava em procedimentos específicos. Dessa maneira Grotowski procurava criar no corpo e para o corpo a condição de médium perfeito entre impulso e reação onde “o ator não deve utilizar o organismo na ilustração de um ‘movimento da alma’; deve, sim, realizar esse movimento com o organismo”.<sup>290</sup>

Uma forma de se reconhecer o estabelecimento em definitivo da posição anti-logocêntrica de Grotowski e a sua condição de precursor do Teatro Físico contemporâneo pode ser obtida numa de suas declarações quando diz que “para mim, que sou um criador de teatro, o que importa não são as palavras, mas o que se faz com as palavras, o que faz viver as palavras inanimadas do texto, o que as transforma em ‘verbo’”.<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> Grotowski, *Towards the Poor Theatre*, p.91

<sup>291</sup> Idem, p .58.

## 4 O Teatro Físico Contemporâneo

### 4.1 O Processo de estruturação

Inicialmente o termo Teatro Físico serviu para designar e categorizar uma produção eclética tanto em teatro quanto em dança. Essa produção está profundamente marcada ou influenciada pelos desdobramentos decorrentes da revolução estética desencadeada pelos movimentos que integraram a vanguarda histórica – como visto anteriormente - que buscavam realizar o desenvolvimento da narrativa principal ou prioritariamente através do corpo. Para isso este tipo de produção assimilava e adaptava métodos e procedimentos provenientes e utilizados em outras poéticas.

Por um lado, o objetivo da vanguarda teatral era a busca por uma re-fisicalização da cena, através da re-apropriação do corpo e da relativização da importância e do uso da palavra devido ao sentimento e a constatação de que a palavra, enquanto linguagem, era insuficiente para expressar e comunicar toda a gama de experiências do ser humano e as complexidades da vida moderna. Por outro, o objetivo da vanguarda da dança foi romper com aquilo que Garaudy definiu como “quatro séculos de ‘balé clássico’ e vinte séculos de desprezo pelo corpo por um cristianismo pervertido pelo dualismo platônico”.<sup>292</sup>

Nesse caso a dança buscou redefinir o papel que vinha sendo desempenhado pelo corpo até então. Até aquele momento era comumente aceito “que é o movimento que organiza – no tempo – a existência do corpo no espaço”, mas a partir do trabalho de Laban essa relação é invertida, ou seja, é a existência do corpo no espaço que cria a possibilidade de qualquer movimento, o movimento deixa de ser a causa do corpo e passa a ser o seu efeito.

Além da importância capital de Laban no processo de independência da dança das amarras impostas pela estrutura logocêntrica - que estabeleceram sua condição de submissão e subserviência - e da contribuição de Wigman no processo de construção da dança como uma linguagem autônoma e auto-suficiente, os pioneiros da dança moderna norte americana (Isadora Duncan e Loïe Fuller, e depois Ruth Saint Denis e Ted Shawn, Martha Graham,

---

<sup>292</sup> Garaudy, op. cit., p.13.

Doris Humphrey) também foram outra importante vertente de ruptura dos paradigmas longamente estabelecidos pelo pensamento logocêntrico.

É importante destacar que o processo de estruturação, tanto da dança quanto do teatro, não aconteceu de forma isolada. Houve um processo paralelo, definível como processo de fertilização cruzada ou recíproca, que trouxe importantes desdobramentos em ambas as áreas. Tanto a dança absorveu e assimilou procedimentos tipicamente teatrais quanto o teatro que se deixou influenciar por conceitos e práticas corporais específicas das novas formas de dança emergentes. Basta lembrar a influência dos procedimentos expressionistas e dadaístas na obra de Laban e Wigman, ou a estrutura teatral de Graham que, segundo Christine Lark é descrita como uma forma de realismo stanislavskiano aplicado à dança ou por Bentley como “a mais íntima manifestação de *Gesamtkunswerk*”.<sup>293</sup> Lark, a esse respeito, comenta as várias discussões entre Stanislavski e Duncan, em 1908, que levaram Stanislavski a adotar a Eurritmia de Dalcroze, considerada por Lark, uma influência determinante para o desenvolvimento do Método de Ações Físicas.<sup>294</sup>

Apesar desse processo de fertilização recíproca entre dança e teatro ter sido extremamente enriquecedor e, em alguns casos, norteador ou mesmo determinante dos rumos de desenvolvimento que se seguiram, o fato de maior relevância é que tanto a dança quanto o teatro mantiveram suas características estruturais básicas de sistemas complexos, semi-abertos e autônomos, isto é, independente um do outro.

Cada um desses sistemas incorporou e desenvolveu de maneira própria os princípios apreendidos dos movimentos vanguardistas e do processo de fertilização recíproca. Dessa forma o Teatro Físico além de apresentar dois sentidos, um lato outro estrito, também apresenta uma subdivisão em seu sentido estrito, composta por dois campos, ou vertentes, de atuação; ou, como diz Lark em sua Tese: uma identidade dupla (*the dual identity*) uma relativa ao teatro, outra à dança.

---

<sup>293</sup> Lark, C., *The Body Finds a Voice: An Investigation into the Dual Identity of Physical Theatre in Dance and Drama* - Tese de Doutorado. Surrey: University of Surrey Department of Dance Studies, 1999, p. 17.

<sup>294</sup> Idem, p.16.

## 4.2 A configuração do Teatro Físico

A configuração do Teatro Físico como um gênero de prática cênica contemporânea específica começou a partir da década de 80, mais especificamente a partir de 1986, ano de criação do DV 8 *Physcal Theatre*, primeira companhia de que se tem registro a utilizar o termo teatro físico para identificar a sua proposta e estilo de trabalho. Esse é um dado de suma importância, pois estabelece um marco histórico que permite categorizar toda a produção teatral focada no corpo (e quando se diz teatral aqui está se considerando igualmente a produção em dança) anterior a esse período como um Teatro Físico no sentido lato. Essa categorização é possível por se considerar que toda essa produção, apesar de suas idiossincrasias próprias, buscava objetivos comuns, ainda que utilizando mecanismos e métodos muito diferentes entre si – algumas vezes até antitéticos (como no caso da *Erlebnis* expressionista e da *Erkenntnis* dadaísta). Ao passo que a produção que se configura a partir do início dos anos 80, com o advento da criação do DV 8, passa a ter um termo que serve como referencial de identificação, mais quanto aos propósitos do que quanto aos procedimentos, ou seja, partilham uma certa estética comum mas a realizam através de poéticas muito distintas e específicas.

Algumas vezes a estética e a poética de determinados praticantes de Teatro Físico se assemelhavam de tal forma a outras práticas pré-existentes que com elas eram confundidas. Ana Sanchez-Colberg informa que, como não existia ainda uma identidade e uma tradição claramente definida até meados dos anos 80, era comum a associação do Teatro Físico com a Dança-Teatro, sendo ambos os termos usados muitas vezes de forma intercambiável.<sup>295</sup> Esta confusão de identificação era reforçada, em grande parte, devido as semelhanças na produção artística compartilhadas entre estes dois gêneros de prática cênica corporal. Um bom exemplo disso é o trabalho do próprio DV 8 que, conforme informa Sanchez-Colberg carrega “uma influência que Newson admite abertamente – o foco não está na exploração de um conceito formal dentro do meio da dança, mas uma exploração dos aspectos de humanidade via meio teatral”.<sup>296</sup>

---

<sup>295</sup> Sanchez-Colberg, *Estados Alternativos e Espaços Subliminares*.

<sup>296</sup> Idem, p. 134.

A confusão e o intercâmbio associativo entre Teatro Físico e Dança-Teatro ainda persiste hoje em dia entre alguns praticantes do gênero, como atesta uma das entrevistas realizadas no Festival de Edimburgo, em agosto de 2005, durante a segunda etapa da pesquisa de campo desta Tese. Nesta entrevista, Evgeny Kozlov - diretor e coreógrafo da companhia russa (baseada na Alemanha) *Do Theatre* - disse que na Alemanha o termo Teatro Físico é uma outra forma de se referir a Dança-Teatro.

O fato destas confusões ainda persistirem é devido a condição liminar do Teatro Físico que se caracteriza, entre outras coisas, pela sua hibridização e indeterminação decorrente da quebra na relação hierárquica entre os campos que a compõe; além do caráter experimental, heterogêneo, intersemiótico e marginal (no sentido de não fazer parte do *main stream* da produção cultural) que caracteriza a quase totalidade de suas produções. Mas, apesar dessa condição liminar do Teatro Físico dificultar sobremaneira o estabelecimento de uma definição (que não seja redutora) que permita delimitar o seu campo de ação distinguindo-o dos de outros gêneros, é possível identificar e distinguir algumas das fontes que levaram ao surgimento e ao desenvolvimento tanto de um quanto de outro gênero.

O Teatro Físico contemporâneo, no âmbito da dança, acontece como uma reação ao movimento de excessivo formalismo que predominava no começo dos anos 80. Esse movimento formalista era capitaneado pela Nova Dança que se iniciou a partir de 1950, e mais ainda após 1960, não só nos Estados Unidos como também na Europa. A Nova Dança seguiu a voga dos movimentos de reforma que buscaram remodelar o cinema, a literatura, o teatro nos anos 50 e 60. No caso da Nova Dança a ruptura foi em relação a dança moderna. Nos Estados Unidos seus principais nomes são Merce Cunningham e Alwin Nilolaïs, num primeiro momento, e a geração de artistas da Judson Church num segundo momento.

A Nova Dança contestou os valores estéticos do modernismo (baseados na narração, na emoção e na significação humana) e isso levou naturalmente a uma contestação e revisão dos métodos e procedimentos poéticos. A ênfase no conteúdo dá lugar à ênfase na forma. Como a dança moderna tinha sido a negação dos valores e da forma pregada pela dança clássica, e como a Nova Dança se constituiu como uma negação da estética e da poética da

dança moderna surgiu assim uma negação da negação, uma espécie de dialética da história da dança contemporânea.

É essa mesma dialética que vai se repetir na vertente de dança do Teatro Físico que se opõe ao excesso de formalismo da cena de dança contemporânea e busca alternativas para combater esse problema. É essa a motivação que está na base da criação do DV 8 formado por Lloyd Newson, Nigel Charnock e outros dançarinos que, como eles, se encontravam desiludidos com o direcionamento da dança ocidental em geral e com a cena britânica em especial. Esse propósito, de fazer uma dança com significado, fica muito claro na declaração de Newson a respeito da característica que distingue o trabalho do DV 8 do de outras companhias “uma das coisas que distingue o trabalho do DV 8 para mim é que ele é uma dança a respeito de alguma coisa”.<sup>297</sup>

Mas, para realizar este objetivo de devolver significado à cena teatral o Teatro Físico, no seu sentido estrito, vai incorporar (nos dois sentidos do termo, isto é, introjeção e extrinsecação) o legado do Teatro Físico, no sentido lato, além de integrar tudo que havia de criador – mas que se havia negado - no movimento da Nova Dança (*chance method, contact improvisation*, descentramento do espaço), numa forma de assimilação transformadora típica do processo dialético de superação (no sentido hegeliano) que leva a uma nova síntese.

Entre as diversas idéias do pós-modernismo americano que formaram a base da Nova Dança - e que cruzaram o Atlântico norte em direção à Europa e ao Reino Unido nos anos 60 - estão aquelas que provocaram a revisão dos códigos estritos de técnicas rigidamente codificadas, como o balé ou a técnica de Graham. Além disso, houve o alargamento do entendimento da corporeidade humana mediante a exploração da exposição da nudez e do uso de movimentos carregados de altas doses de energia na cena teatral. Essa exposição tinha como objetivo afirmar a condição física real do corpo, sua materialidade. Quer dizer, a afirmação de um corpo cuja materialidade é atestada entre outras coisas por suas secreções (suor, saliva, sangue, sêmen), pela dor e pelo prazer, e pela certeza da morte, o que é de certa

---

<sup>297</sup> Newson *apud* Tushinghan, *Lloyd Newson... Dance About Something*. Adaptação da entrevista inicialmente veiculada no *Live* (Methuen). Entrevistador original David Tushinghan Program *Enter Achilles*, 1995. In: DV 8 *Archive*. Disponível em: <<http://www.dv8.co.uk>>



maneira uma re-afirmação do que já havia sido defendido anteriormente por Tzara e por Artaud.

Outro fator que propiciou o alargamento do entendimento e da exploração da corporeidade humana, levando ao surgimento e a configuração do Teatro Físico contemporâneo foi a explosão da cultura corporal no início dos anos 80. Essa explosão viu proliferar uma série de inovações, tais como a engenharia genética, o *boom* dos produtos dietéticos, a febre da ginástica aeróbica. Além disso, também houve o desenvolvimento da ciência aplicada que levou ao surgimento de drogas psicossomáticas, cirurgias cosméticas, transplantes de órgãos, operação para mudança de sexo ou instalação de próteses, entre várias outras formas de intervenção na natureza corporal humana que, acabaram provocando uma verdadeira revolução nos processos de percepção e construção da auto-imagem, influenciando diretamente questões relativas ao estabelecimento e ao reconhecimento de uma identidade. Tudo isso levou o ser humano a deixar de se ver apenas como um bionte (ser vivo desenhado pela seleção natural), mas também como borgues, híbridos de células e chips, potenciais.

Todos estes fatores afetaram de forma irreversível o conceito e a construção da corporeidade humana e criaram a necessidade de novas formas de incorporação bem como de novas linguagens que, como o Teatro Físico, permitissem exprimir essa nova condição de existência.

#### 4.3 Uma breve perspectiva coreológica da poética do DV 8

Embora o Teatro Físico, no seu sentido lato, seja um gênero originariamente surgido e quase que exclusivamente desenvolvido na Europa, é no Reino Unido, mais especificamente na Inglaterra que ele, a partir dos anos 80, veio encontrar condições especiais de desenvolvimento, inclusive pela própria cunhagem do termo que o denomina.

Uma profunda análise da experiência britânica foge ao escopo desta pesquisa, entretanto considera-se importante contextualizar esta experiência para que seja possível entender os motivos que levaram não só ao surgimento do DV 8 e do estilo denominado

*Eurocrash*, mas principalmente entender como a poética do DV 8 pode exemplificar o processo de incorporação do verbo, isto é, do verbo que se faz carne.

A experiência da cena teatral inglesa é muito particular, pois a Inglaterra, como o restante do Reino Unido, se encontra e se coloca numa posição de encruzilhada entre as influências norte americana e européia. No caso do Teatro Físico contemporâneo essas influências são respectivamente a Nova Dança, a Dança-Teatro e o teatro de Jacques Lecoq. A influência da Nova Dança e da Dança-Teatro atuando mais fortemente na formação da vertente de dança do Teatro Físico e o trabalho de Lecoq se tornando a principal referência para os praticantes da vertente teatral, dentre os quais o principal expoente seja possivelmente o *Theatre de Complicité*, além do *Trestle Theatre*, *The Moving Picture Mime Show*, *The Right Size*, e é claro, de Steven Berkoff.

No caso da vertente de dança do Teatro Físico inglês um evento divisor de águas segundo Lark<sup>298</sup> foi a turnê feita por Pina Bausch com o Wuppertaler Tanztheater na Grã-Bretanha, em 1982, que teve um significativo impacto tanto no mundo da dança quanto no do teatro. Lark citando Isa Partsh-Bergsohn diz que “a visita, parece, apanhou o espírito dos tempos. O trabalho de Bausch – assimilando os fios da *Ausdrückstanz* e o legado analítico de Rudolf Laban – manifestou uma visão quase Wagneriana de ‘uma nova ligação entre dança e teatro’”.<sup>299</sup> Dessa forma o trabalho de Bausch surge como o fio de Ariadne que conduz à saída do labirinto formalista em que se encontrava a dança britânica.

Após essa turnê de Bausch na Grã-Bretanha seguiu-se uma onda de reformulação nos processos de criação de uma série de grupos de dança e de teatro, o que foi, aliás, um fato em vários outros países pelos quais Bausch passou. A contaminação memética que Bausch deixou atrás de si criou um rastro de crescente reconhecimento pela dança como um meio de desenvolvimento de um novo potencial na abordagem da fisicalidade do teatro.

O trabalho do DV 8 é uma prova dessa influência, mas também de sua adaptação através de um processo de assimilação e acomodação da informação que somada ao acervo de

---

<sup>298</sup> Lark, op. cit.

<sup>299</sup> Idem, p. 34

informações pré-existentes veio a se transformar deixando de ser exatamente a mesma. O desenvolvimento posterior dos trabalhos produzidos por Newson junto ao DV 8 vão provar essa transformação na utilização de muitos dos princípios empregados por Bausch na criação de suas peças com o Wuppertaler. Mas é importante que se frise que apesar de replicar alguns conceitos, princípios e até mesmo procedimentos característicos do método empregado por Bausch, o trabalho de Newson não é uma cópia estéril do trabalho dela. Nem o estilo de Teatro Físico produzido pelo DV 8 é uma variação menor do estilo de Dança-Teatro do Wuppertaler.

O que se pode ver aqui na questão envolvendo a influência da Dança-Teatro de Pina Bausch sobre o Teatro Físico de Lloyd Newson é a dinâmica do comportamento dos memes – agentes de transmissão cultural – e sua capacidade de replicagem de uma idéia. Nesse caso a idéia em questão é a criação e encenação do drama em termos fundamentalmente físicos, corporais. Essa idéia propagada pelo Teatro Físico é uma mutação da mesma idéia cultivada pela Dança-Teatro que, por sua vez é decorrente de uma marcha evolucionária da mesma idéia que remonta as experiências pioneiras em Dança-Teatro engendradas por Laban, decorrentes da sua visão pessoal da *Gesamstkwswerk*, esta já uma mutação da idéia criada e praticada por Wagner.

Ao se fazer este retrospecto da marcha evolutiva do meme responsável pela transmissão da idéia de criação de um teatro focado no corpo ficou provado o poder de sobrevivência e replicagem que esse meme tem. Esses valores de sobrevivência e replicagem são devidos ao alto poder de atração psicológica contido nessa idéia sobre a produção de um teatro predominante corporal. Esta idéia esta que satisfaz a necessidade de se encontrar alternativas contra a dominância do modelo logocêntrico na cena teatral que, como visto anteriormente, é provavelmente insuficiente e desacreditado de sua eficácia como linguagem capaz de expressar e comunicar a condição do ser humano no mundo atual.

Além da dinâmica evolutiva dos memes no ambiente cultural há ainda o fato de que Bausch e Newson são dois seres humanos singulares – como, aliás, o é cada ser humano. Ademais, eles são dois artistas que estão sujeitos aos contextos sócio-culturais e geográficos em que vivem - entre vários outros contextos de menor relevância - e, portanto, estão sujeitos

a contaminação de outros memes, alguns comuns outros totalmente distintos, que influenciam sobremaneira a forma como cada um deles pensa, sente e produz e que esse processo é igualmente dinâmico estando em constante transformação. Este processo, visto a partir da perspectiva oferecida pela Teoria da Complexidade e pela Sistêmica, pode ser resumido da seguinte forma: Bausch e Newson são dois sistemas psicofísicos concretos, complexos, semi-abertos e distintos entre si, que se co-relacionam, cada um a sua maneira, com sistemas maiores e mais complexos do que eles, dentre os quais o ambiente sócio-cultural em que cada um está inserido. E como é uma co-relação, esses sistemas se afetam reciprocamente uns pelos outros.

Desde seu primeiro trabalho com o DV 8 Newson se caracterizou por buscar expressar a sua abordagem de temas polêmicos dentre o quais a sexualidade é o mais eminente. Sua abordagem da sexualidade é realizada através da análise das normas de comportamento e aceitação social envolvendo principalmente a questão da homossexualidade. Essa busca por métodos, procedimentos e técnicas que o permitam materializar corporalmente essas questões acontece em grande parte através do que no Sistema Laban (mais precisamente nos Estudos Coreológicos) é chamado de componentes estruturais do movimento:

1. tipo de coordenação corporal adotada – que envolve questões relativas aos seis estágios do PNB (Padrões Neurológicos Básicos), à iniciação e seqüenciamento, a IGP e a SGP;
2. características das ações físicas – que identifica se as ações utilizadas são estilizadas ou não, que estabelece o princípio de origem da ação (se começa na coluna como defende Grotowski ou nas articulações como no caso da técnica do balé, em que se considera que o movimento dos braços começa nas escápulas);
3. tempo e dinâmica das ações – que inclui tanto os ritmos métricos, como o da música ou da poesia, quanto os demais ritmos: orgânicos (respiratório), livre e irregular;
4. formas espaciais – que são basicamente os quatro tipos de MMCU (Modos de Materialização das Unidades Corêuticas): progressão espacial, desenho corporal, projeção espacial e tensão espacial; além da definição dos eixos

espaciais que determinam a ênfase dimensional (vertical, horizontal e sagital) e dos percursos espaciais (periférico, central, transverso);

5. relacionamento corporal – que redefine o código de relacionamento entre os indivíduos revendo os papéis tradicionalmente impostos e aceitos por outros códigos como no caso do papel de *porteur* do homem no balé clássico ou mesmo na dança moderna.

Entre as diversas possibilidades de emprego que cada um destes componentes oferece, Newson escolhe aquelas que preenchem suas expectativas estéticas, criando uma forma (sua morfologia) que incorpore seu sistema de valores, que muitas vezes envolve a alteração ou o jogo com códigos estabelecidos. Uma atitude que reflete um caráter iconoclasta realizado pela mixagem de vocabulários é um fato que revela o desejo de romper barreiras. A própria escolha do vocabulário reflete a motivação e a intenção, bem como o sistema de valores que subjazem a essa escolha.

Um poderoso recurso de incorporação utilizado dentro do Teatro Físico, e particularmente empregado por Newson, é o uso do comportamento e das técnicas sociais, socialmente motivadas, que servem como meio de se comunicar socialmente necessidades e objetivos. Entre os tipos de técnicas sociais estão o contato corporal e a proximidade física (esta última matéria de estudo da proxêmica), o gesto e a postura. O emprego desses componentes estruturais traz associações de significados muito específicos relacionados com o contexto cultural onde são produzidos, mas esses significados podem variar grandemente em relação ao contexto cultural do local onde são apresentados.

Um exemplo da utilização desses recursos pelo DV 8 é relatado por Newson em sua conversa com Jo Butterworth

É óbvio nos exemplos que você citou que diferentes circunstâncias provenientes do período de pesquisa levam-no a tipos muito diferentes de peças de dança. É desafiador produzir ou encontrar vocabulário apropriado para cada trabalho?

Sim. Um outro exemplo do período de pesquisa em Glasgow exemplifica isso. Uma situação foi comunicada no jornal sobre um policial que se recusou a segurar a mão de uma vítima de acidente de carro porque ele temia ser percebido como um homossexual. Ao explorar como eu poderia representar algo assim fisicamente eu conversei com alguns integrantes da companhia que são heterossexuais e pedi a eles que caminhassem de mãos dadas na Sauciehall Street em

Glasgow. Eles disseram que tudo bem, mas só conseguiram caminhar umas poucas quadras porque não conseguiram suportar a tensão e reação dos habitantes locais.<sup>300</sup>

Baseado nessa experiência, Newson se questionou a respeito do quanto é aceitável para homens andarem de mãos dadas. Isso deu origem à busca de uma metáfora que explorasse estas noções de aceitabilidade. Assim Newson começou a investigar o trabalho em trapézio, onde o dar as mãos é fundamental. Ele contratou um técnico que treinou o elenco e desse treinamento acabou resultando o fantástico dueto entre Liam Steel e Juan Cruz de Garaio Esnaola, na peça *Enter Achilles* (1995).

É importante destacar a questão do contexto sócio-cultural que engendrou a reação dos habitantes, que motivou a pesquisa de Newson e elenco, e produziu o dueto. Pois se o contexto fosse outro, por exemplo, o de um país muçulmano como o Marrocos, em que é hábito homens andarem de mãos dadas em lugares públicos, esta situação não teria sido criada e a motivação não existiria, e muito provavelmente o resultado não teria acontecido, pelo menos não em função daquilo que originalmente o motivou.

Da mesma forma que procurou tratar fisicamente o tema da aceitabilidade da proximidade e do contato entre homens numa sociedade oficialmente heterossexual e homofóbica em *Enter Achilles*, outros trabalhos anteriores do DV 8 também foram motivo de controvérsias: *My Sex, Our Dance* (1986), *My Body, Your Body* (1987), *Dead Dreams of Monochrome Man* (1988). Newson diz que em todos eles a sua escolha foi por examinar os temas através de movimento fisicamente desafiador. Mas que em *Strange Fish* (1992) seu interesse no risco não estava tão focado na questão do risco físico mas se a dança seria capaz de lidar com narrativas emocionais complexas, e se a dança por si só seria capaz de criar um tipo de teatro tragicômico.

Esse tipo de atitude mostra a política de Newson e do DV 8 e, de certa forma resume o propósito do próprio Teatro Físico como gênero, independente de suas variantes estilísticas. Algo que fica mais claro na declaração de Newson que diz

---

<sup>300</sup> Newson *apud* Butterworth, Entrevista realizada em 18 de agosto de 1998 e publicada por Bretton Hall. In: Interviews with Lloyd Newson. Disponível em: <[http:// www.dv8.co.uk](http://www.dv8.co.uk)>

eu não estou interessado em fazer trabalho que não foque claramente em conteúdo. Conteúdo, mais do que estilo dirige o trabalho do DV 8, e que o distingue de um monte de outras danças contemporâneas. Questões, mais do que beleza ou estética, são importantes. (...) Eu busco movimento com intenção e propósito. O que estão eles ou estamos nós tentando comunicar?<sup>301</sup>

Newson afirma reiteradamente que o seu interesse é comunicar histórias ou idéias através do movimento e de imagens, mas ele também reconhece que ambos têm suas limitações e que, portanto, se ele não consegue encontrar um movimento, ou uma imagem, que seja apropriado à finalidade pretendida ele também usa palavras. Um aspecto poético igualmente partilhado por outros criadores de Teatro Físico que conforme diz Peter Latham

diferentemente do teatro convencional onde as palavras são o foco costumeiro da performance, no teatro físico a voz é usada apenas como uma outra parte do corpo e a narrativa é criada através de qualquer combinação de palavras, movimento, dança, mímica e habilidades circenses.<sup>302</sup>

Esta característica de valorização da fisicalidade da voz e da palavra através de seu uso como mais um componente corporal também é partilhada pela poética de diferentes estilos da Dança-Teatro como bem atestam os trabalhos de Bausch, Hoffmann e Kresnik.

Além dessa particularidade, Teatro Físico e Dança-Teatro partilham ainda outros pontos comuns, como por exemplo, a observação como método para criação de papéis, que lembra de certa forma o método cultivado por Stanislavski para criar a ilusão de realidade em cena, não fosse essa ilusão mimética um artifício propositalmente criado para tornar mais efetiva a aplicação do *V-Effekt* brechtiano, como normalmente acontece nas peças de Bausch ou, por exemplo, em *Just for Show* (2005) do DV 8. Além da observação, outro ponto importante é a valorização da biografia pessoal dos performers (com suas experiências para além do campo das artes cênicas e especialidades próprias), utilização do performer como elemento performativo.

Além de ser utilizado como elemento performativo do espetáculo, o performer pode também ser usado para preencher as demais funções semióticas do espetáculo, como por exemplo:

---

<sup>301</sup> Newson *apud* Butterworth, Disponível em: <<http://www.dv8.co.uk>>

<sup>302</sup> Lathan, op. cit.

- Função estética - Quando o performer é usado devido aos seus dotes físicos, a competência técnica ou interpretativa, bem como uma associação de todas essas características e outras mais.
- Função referencial - Por ser um persuasivo ator, o performer ao recontar um drama estabelece referências a objetos, sentimentos, idéias, entre outros exemplos, que são conhecidos e partilhados por espectadores e artistas no mundo real.
- Função metalingüística - Por dar surgimento a questões ocultas no próprio código, tecendo assim um comentário que expõe as regras do jogo cênico, como, por exemplo, invertendo a expectativa de tratamento de temas polêmicos como: etnicidade, orientação sexual, plástica corporal.
- Função performativa - Por se identificar com o trabalho e por isso ter um desempenho melhorado o performer adiciona sua contribuição pessoal ao ato de comunicação.
- Função fática – Por ter a capacidade de estabelecer a relação ente performer e espectador, e a maneira como consegue mantê-la ou rompê-la consciente e intencionalmente.
- Função injuntiva - Por ter um senso de humor que provoca uma resposta mais intensa e imediata por parte do espectador.

A presença e a eficácia na utilização dos pontos acima mencionados pode ser avaliada em dois exemplos de trabalhos produzidos, um pelo DV 8 *Physical Theatre (Bound To Please)*, e o outro pelo Wuppertaler Tanztheater (*Kontakthof*). Em *Bound To Please* a presença de Diana Payne-Myers, uma experiente dançarina de setenta e poucos anos, nua no palco põe em funcionamento a maioria das funções acima descritas. O mesmo ocorrendo com a nova versão de *Kontakthof*, de 2002, realizada com um elenco de doze homens e treze mulheres, todos com idade entre 65 e 75 anos, nenhum dos quais dançarinos treinados, que recriava o mesmo ritual de cortejo, namoro, com a mesma atmosfera de frenesi erótico da versão original, de 1978.

Estes dois exemplos mostram muito claramente a similitude de propósitos, de tratamento de elementos formais e procedimentos poéticos existentes entre as propostas do Teatro Físico de Newson e da Dança-Teatro de Bausch de buscar os mais apropriados meios de dar forma tangível a suas questões como seres humanos e criadores. Como diria Paul Klee



de ‘tornar visível o invisível’. As questões relativas aos aspectos da corporeidade e incorporação que estão subjacentes nas escolhas feitas para cada projeto ficam ainda mais claras nas declarações dos diretores. Newson a este respeito diz

Eu escalo como um diretor de filme, de acordo com o que o roteiro requer, assim por exemplo, ao olhar o relacionamento entre uma mulher idosa e um jovem as escolhas de elenco têm de dar alguma autenticidade. Assim nos escolhemos Diana Payne-Myers (...) que está com seus setenta e poucos anos. (que) nua no palco em *Bound To Please* para mim é infinitamente mais bonita do que ver uma bela mulher fazendo um arabesque perfeito, porque é o contexto e o significado que faz com que alguma coisa seja bela e tocante.<sup>303</sup>

Já Bausch explica que sua opção é devida ao fato de “no início eu tinha dançarinos que estavam ocupados com a sua aparência e estavam temerosos de perder alguma coisa em cena. (...) Então eu encontrei dançarinos que tinham menos a perder e que não estavam temerosos de ir mais longe”.<sup>304</sup>

Apesar da Dança-Teatro e o Teatro Físico apresentarem muitas similitudes, tais como: o tratamento das questões estéticas e poéticas; a maneira de se abordar a corporeidade; os processos de incorporação; as escolhas de conteúdo, propósito e maneira de proceder à realização do processo de encenação, existem ainda muitos outros aspectos que distinguem os dois gêneros, dando-lhes identidades próprias.

Dentre os elementos que diferenciam os dois gêneros talvez o mais flagrante esteja no contexto histórico e geográfico residente na origem de cada um. A Dança-Teatro (que é grafada aqui sempre em maiúsculas para marcar a referência direta a vertente alemã considerada originária dos desdobramentos do gênero) é uma prática cênica iniciada por Laban entre 1918 e 1926, mais especificamente entre 1923 e 1926 quando funcionou o *Kammertanzbühne* Laban.

Laban, chegou à forma da Dança-Teatro a partir de estudos e experiências voltados para um objetivo maior, que era o seu projeto de estabelecer a autonomia da dança em relação às demais formas artísticas. Ele buscava uma nova forma de dramaturgia, uma dramaturgia

<sup>303</sup> Newson *apud* Butterworth, disponível em: <<http://www.dv8.co.uk>>

<sup>304</sup> Bausch, P. *apud* Mei, R., *Dance Insider* Disponível em: <[http://www.danceinsider.com/f2002/f0329\\_1.html](http://www.danceinsider.com/f2002/f0329_1.html)> (ativo em 04/04/2006)

que estabelecesse uma nova maneira de relacionamento entre dança e teatro criando assim uma forma de arte que permitisse alcançar a síntese final entre expressão e comunicação artística. Segundo Sanchez-Colberg,<sup>305</sup> seu modelo era a *Gesamtkunstwerk* wagneriana e, uma de suas primeiras tentativas em recriar esse modelo de obra de arte total, tendo a dança ao invés da música como eixo central, foi o sistema *tanz-ton-wort* (dança-som-palavra).

Ainda segundo Sanchez-Colberg, além da influência do modelo wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, Laban também sofreu a influência do modelo de Kandinski, da mesma forma que sofreu sua influência em relação à teoria das *Klänge* e do conceito de harmonia interna, assim como a influência da Teoria da Harmonia de Schoenberg, cujos reflexos podem ser constatados nos princípios da Corêutica. Esse trânsito de informações levou Laban a reconsiderar a cadeia de influências que tradicionalmente partia das outras formas de arte em direção à dança, invertendo-a. Essa inversão da perspectiva corporal, embora já tivesse sido sugerida por Wagner anteriormente, foi uma síntese realizada única e exclusivamente por Laban.

Como um das principais conseqüências dessa inversão está o fato de Laban considerar o corpo como a origem do ritmo e, portanto, como o criador de sua própria música “os dançarinos se tornam acompanhadores, os sons do corpo são usados como acompanhamento”.<sup>306</sup> Além disso, essa nova visão e esse novo papel do corpo passou a ser incorporado em muitos aspectos da produção teatral expressionista, encontrando uma identificação especial com os aspectos performativos do *Ich* e do *Schrei* (abordados na segunda metade do item 3.4 deste capítulo). Dessa forma

a predominância da fala dentro da produção dramática muda para uma predominância da linguagem gestual que precede a fala. A linguagem se torna uma atividade inextricável do corpo. Portanto, nota-se uma mudança em direção a uma dramaturgia “sem palavras”, no qual a existência corporal, a fisicalidade e não a razão, dão significado e entendimento à experiência. Este novo foco sobre a corporeidade altera os outros elementos da produção, dos figurinos aos ambientes teatrais.<sup>307</sup>

---

<sup>305</sup> Sanchez-Colberg, A. *German Tanztheater: Traditions and Contradictions A Choreological Documentation of Tanztheater from Its Roots in Ausdrückstanz to the Present*. (Tese de Doutorado, não publicada). London: Laban Centre for Movement and Dance. July, 1992.

<sup>306</sup> Sanchez-Colberg, *German Tanztheater...*, p. 90

<sup>307</sup> Idem, p. 91.

Portanto, a partir do acima exposto é possível entender a importância e o alcance que a revolução perpetrada por Laban teve para as artes cênicas ocidentais. Uma revolução não só na dança, mas também no teatro e na mímica que, segundo Fernandes

libertou o corpo para organizar histórias com sua própria linguagem, à sua maneira. Qualquer que seja a história, é sempre a história do corpo, pelo corpo, para o corpo. Os meios são a linguagem do corpo, que deixa de ser objeto, instrumento e intérprete para ser o autor e contador de sua própria história enquanto memória em movimento.<sup>308</sup>

Embora tenha sido o responsável por essa verdadeira revolução copernicana, fato que o levou à criação da Dança-Teatro, Laban basicamente só cultivou essa pesquisa e essa prática do *tanztheater* de maneira mais direta por aproximadamente oito anos. Isso se deu devido a um traço característico de sua personalidade, que é sabido através de suas biografias, de ter sido ele um homem de muitos interesses e que, em função de poder estar livre para continuar investigado, tinha como característica pessoal delegar o encaminhamento de seus estudos e práticas - de certa forma já estabelecidos - aos seus colaboradores de confiança. Dentre esses colaboradores que deram prosseguimento à Dança-Teatro está principalmente Kurt Jooss, que posteriormente, após uma série de eventos históricos e culturais passou a denominar sua prática não mais de Dança Teatro, mas Dança Drama.<sup>309</sup> Portanto, é a partir do legado de Jooss, e de certa maneira também de Wigman, que vai re-surgir nos anos de 1970 a tradição da Dança-Teatro Contemporânea.

Kurt Jooss foi mais do que um grande desenvolvedor da Dança-Teatro, ele foi o elo de ligação entre o legado de Laban e a geração do pós-guerra, dentre os quais se encontra Pina Bausch, sua aluna e ex-bailarina. Além de Bausch, outros nomes como Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Suzanne Linke (que foi aluna de Wigman) e Hans Kresnik (que nega fazer Dança-Teatro e define o seu trabalho como Teatro Coreográfico) também vão dar sua importante contribuição para o desenvolvimento da Dança-Teatro, um gênero cuja temática inicial se ocupava basicamente em expressar uma reflexão crítica sobre a condição política e sócio-cultural da Alemanha após a Segunda Guerra Mundial. Segundo Jochen Schmidt

---

<sup>308</sup> Fernandes, C. *Corpo e(m) Contraste: A Dança-Teatro como Memória*. In: *Encontro Laban 1996*, São Paulo, Summus, in press.

<sup>309</sup> Sanchez-Colberg, *German Tanztheater...*

o conceito e o produto artístico denominado de dança-teatro iniciou sua “nova era” em 1967, com duas obras simultâneas e independentes: *Fragmente*, de Pina Bausch, e *O sela pei*, de Johann Kresnik. Em 1971, Gerhard Bohner assumiu a direção da companhia de dança do Teatro Estatal de Darmstadt, definindo seu grupo como *tanztheater*. O mesmo ocorreu com o balé do Teatro de Wuppertal em 1973, quando passou a ser dirigido por Bausch. (Schmidt *apud* Fernandes)<sup>310</sup>

O Teatro Físico (no seu sentido lato) possui, como já apresentado anteriormente, um contexto de base muito mais amplo, que inclusive inclui o contexto da Dança-Teatro como uma das suas influências, mas que tem suas outras fontes remontadas a períodos da história e a geografias muito distintas. No sentido estrito o Teatro Físico é resultado de um complexo processo que incorpora a confluência das tendências da Nova Dança, da Dança-Teatro e de todo o legado do Teatro Físico lato senso. Isso tudo associado a um contexto sócio-cultural cada vez mais complexo e desigual, um sistema que apresenta um processo entrópico acelerado, mas que ao mesmo tempo busca combater a entropia através de uma iniciativa neguentrópica de re-organização dos elementos do sistema.

Estes aspectos se impõem na maneira como os componentes estruturais do movimento passam a ser organizados; e na maneira como os fatores do movimento são enfocados e priorizados. Assim, toda a abordagem Corêutica e Eucinéica do movimento passa a refletir e incorporar a dinâmica do contexto em que está inserida.

No caso específico aqui investigado (a produção teatral do DV 8) o que se verifica é a tendência de se atribuir uma maior ênfase aos fatores expressivos (fluxo, espaço, peso e tempo) da polarização condensada, isto é, fluxo contido, espaço direto, peso forte e tempo acelerado. Essa opção pelo pólo condensado é relativa às altas doses de energia empregada por Newson em seus trabalhos, principalmente nos iniciais, onde se utilizava um alto nível de fisicalidade, cheio de saltos perigosos, pegadas que testavam a confiança mútua entre os performers e exaustivas repetições – elementos estes já presentes no trabalho de Bausch, mas que no de Newson se tornam de longe mais diretos, rápidos e intensos – fato que acaba por requerer uma fisicalidade e um treinamento muito mais afeito a um estúdio de ginástica do que a uma sala de balé. Foram essas características que serviram para transformar o estilo DV 8 numa espécie de modelo para vários coreógrafos que, ao imitarem o estilo num nível

---

<sup>310</sup> Fernandes, *Corpo e(m) Contraste*.

superficial, divorciaram o movimento de seu conteúdo e de sua integridade, dando origem àquilo que veio a ser posteriormente denominado como *Eurocrash*, um movimento que se notabilizou pela “celebração de energia física e do encenar do risco e do gasto de energia, conhecido durante os anos oitenta e representado por companhias como ROSAS, Vandekeybus, LaLaLa Human Steps, etc.”.<sup>311</sup>

Como todo movimento surge de condições criadas e impostas por necessidades de expressão e comunicação, e de complexos contextos sócio-culturais, também o movimento do *Eurocrash* teve o seu paradigma revisto a partir dos anos 90 com o surgimento de novas propostas estéticas que trouxeram conseqüentemente consigo novos tipos de fisicalidade e outras formas de poética particular como as reveladas, por exemplo, nos trabalhos de Xavier Le Roy e Jérôme Bel.

No caso de Newson, sua escolha é explicada por ele mesmo como uma forma de se atingir o espectador de maneira mais efetiva. Ele diz: “se eu quero que alguém seja tocado eu tenho que descobrir como eu encontro movimento que venho realmente a tocá-lo, ao contrário de apenas realizar movimentos bonitos”.<sup>312</sup> Essa explicação de certa forma prepara e justifica a declaração de Newson a respeito do porquê o DV 8 se denomina um grupo de teatro ao invés de um grupo de dança

nós nos chamamos de DV 8 Teatro Físico porque nós estamos fazendo teatro. Eu tenho um compromisso absoluto com o corpo, eu não quero fazer peças ‘*talking heads*’\*, eu acredito que se você faz as pessoas se moverem honestamente com seus corpos e se eles quiserem conversar eles podem conversar. Eu não consigo dizer tudo em movimento. É muito difícil dizer em movimento que alguém é irmã de outro alguém. Algumas vezes se você quer ser específico em cena, você deve ser específico.<sup>313</sup>

---

<sup>311</sup> Schlicher, S. O Corpo Conceitual: Tendências Performáticas na Dança Contemporânea. Tradução Ciane Fernandes. In: *Repertório Teatro & Dança*, Ano 4 no. 5. Salvador: PPGAC/UFBA. 2001, p. 30.

<sup>312</sup> Lloyd Newson interviewed by Zoë Borden In: Interviews with Lloyd Newson. Disponível em: <<http://www.dv8.co.uk>>

\* A expressão usada por Newson é uma gíria americana que diz respeito aos âncoras dos telejornais que são normalmente apresentados da cintura para cima, num enquadramento que privilegia a cabeça em detrimento do restante do corpo. Configurando a imagem de uma cabeça falante. Uma imagem claramente logocêntrica que mostra a cabeça onde estão o cérebro (órgão que representa a razão, o logos) e a boca (órgão responsável pela fala, pela enunciação do verbo, do logos). Essa imagem oferecida na expressão de Newson pode ser vista como um clara crítica ao excesso de literalidade, de oralidade que ainda predomina na cena teatral ocidental; fato ao qual Newson se opõe através da busca e da prática de um Teatro Físico.

<sup>313</sup> Newson *apud* Boden

Newson ainda declara que prefere o termo movimento ao termo dança porque ele sente que dança é só um tipo de movimento que tem muitas associações limitadoras. Dessa forma sua preocupação é alargar a perspectiva da dança e tentar fazê-la mais relevante para a vida das pessoas.

O tratamento dado por Newson e o DV 8 a todo movimento que desenvolvem é o de naturalismo estilizado. Isto que dizer que toda a sua origem está imbuída de significado como, aliás, costumavam ser os movimentos de outras formas de dança antes de sofrerem o processo de abstração e estilização excessiva que fez com que estes vínculos desaparecessem.

Ao ser questionado sobre se considera o movimento menos arbitrário do que a fala e de como sua opinião concorre para a qualidade de interpretação de seus trabalhos Newson responde que

Historicamente, nossas primeiras formas de comunicação foram com o corpo e o que nós retivemos foram imagens, muito antes da linguagem oral ter se desenvolvido. Isto é algo que eu acho que nós retemos num nível profundo. Imagens e sensações são ainda as coisas que nós nos lembramos. (...) O aspecto visceral da dança precede o pensamento consciente: isto é o seu poder. (...) Se alguém pode construir imagens, a mente as reterá. Apóiem-nas com movimento e sensação e o corpo as lembrará.<sup>314</sup>

Essa longa declaração de Newson encontra-se plenamente de acordo com o que foi abordado aqui nos capítulos 2 e 3 sobre a formação das imagens perceptivas e evocadas, e da incorporação de conhecimento em forma de representações dispositivas, além do papel do neurônio espelho no processo de reconhecimento e identificação das imagens cinéticas. Dessa forma é possível afirmar que a poética de Newson e do DV 8 objetiva justamente dar forma tangível a essas imagens mentais e estabelecer um teatro que se fundamenta nesse princípio de comunicação. Uma posição que aproxima muito Newson de Laban pelo fato de que Laban focava no conteúdo dinâmico e no fraseado rítmico do comportamento que ele observava como o ponto crucial do potencial semiótico relacionado com o que é não-literal no relacionamento social e na representação do self. Segundo Preston-Dunlop e Sanchez-Colberg, Laban afirmava que

---

<sup>314</sup> Newson *apud* Tushinghan

os fatores de movimento, seu conteúdo de peso/ força, sua forma espacial, seu timing e seu conteúdo de fluxo são significantes em toda atuação humana. Isto é obviamente assim no comportamento e na dança narrativa mas também, nas danças formais e nas danças chamadas de sem enredo ou abstratas.<sup>315</sup>

Laban afirmava ainda que os ritmos dinâmicos mediados pelo performer são os signos ocultos na estrutura das ditas danças abstratas. Uma posição corroborada por um longo estudo - 30 anos ao todo - desenvolvido por Marion North (ex-diretora do Laban Centre de Londres) que suporta a argumentação de que os estados internos da mente são evidentes nos padrões de movimento e são altamente 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.

No desenvolvimento deste pensamento Laban 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 refletiam 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 compõe o movimento como o uso do fluxo, do espaço, do peso e do tempo (Vide Tabela de Co-relações dos Fatores de Movimento, ANEXO 1).

## 5 O Sistema Laban como Poética do Teatro Físico – uma proposta

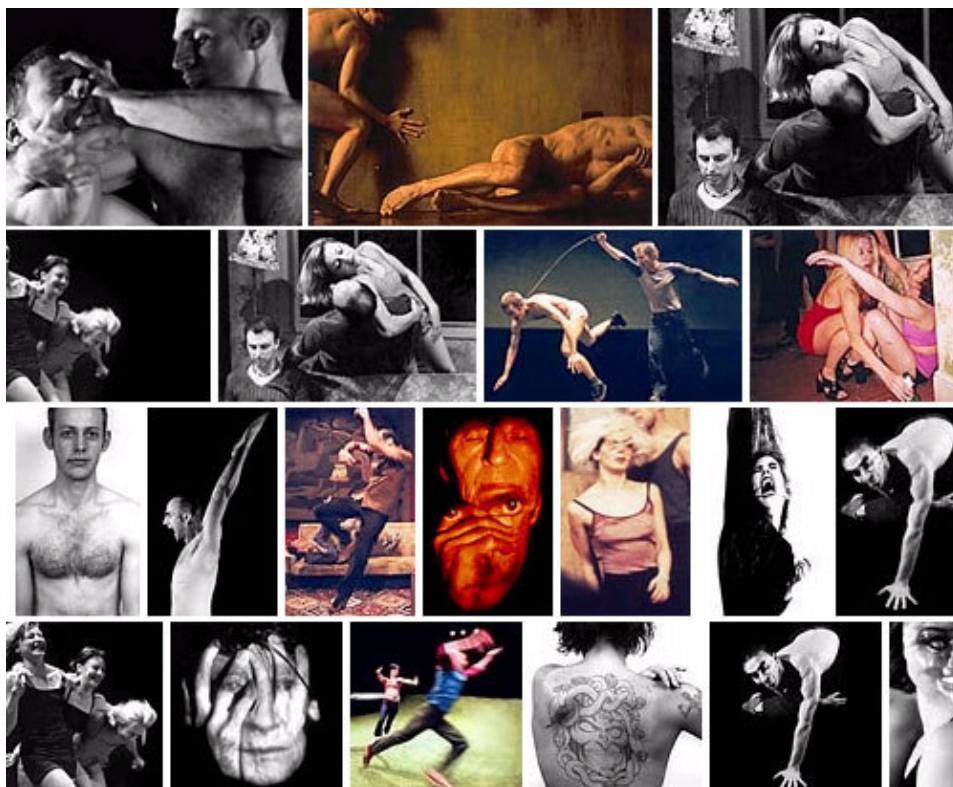
### 5.1 Um Exemplo Prático de Utilização do Sistema Laban na Análise Coreológica de uma Performance do DV8 *Physical Theatre*.

Para que se possa vislumbrar essa proposta de utilização do Sistema Laban como uma poética de Teatro Físico e, conseqüentemente, avaliar o seu potencial, aplica-se aqui o Sistema como método de análise dos aspectos funcionais e expressivos do movimento aplicado na cena. E, a partir daí, se evidencia como a manipulação consciente e voluntária desses aspectos afeta a produção e a recepção (leitura) da obra artística.

---

<sup>315</sup> Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg, op. cit., p. 66.

Para tanto, resolveu-se realizar a análise de uma cena curta de uma peça que fosse reconhecidamente pertencente ao repertório do Teatro Físico. O trabalho escolhido para esta análise foi a peça *Strange Fish*, produção do DV 8, de 1992.



**FIGURA 9: GALERIA DE IMAGENS DE PRODUÇÕES DO DV 8**

Os motivos que levaram a essa escolha foram: primeiro, o fato do DV 8 ser um grupo paradigmático de Teatro Físico, e um dos mais conhecidos do público internacional (devido ao fato de ter a maior parte da sua produção disponibilizada em vídeo, o que o leva a ser conhecido mesmo nos lugares onde não se apresentou ao vivo); segundo, porque *Strange Fish* é uma das produções mais conhecidas do grupo - um dos grandes sucessos do DV 8 – que se notabilizou, além de suas qualidade próprias, por ser um marco na mudança de proposta do grupo. Este foi o primeiro trabalho realizado por Newson a dar ênfase ao relacionamento heterossexual, em vez do homossexual (uma recorrência temática de Newson), e a introduzir o humor como elemento dramático; terceiro, porque esta cena além de ser uma daquelas onde o humor é predominante, é também uma das poucas onde se tem a quase totalidade dos personagens interagindo, cada qual com suas características expressivas próprias, o que



oferece um rico mosaico para apreciação dos aspectos formais utilizados na construção de cada personagem e a possibilidade de comparação entre eles.

Esta cena tem aproximadamente cinco minutos e acontece dentro de um enorme salão de bar, onde há um enorme balcão no lado e algumas mesas e cadeiras no lado oposto, o que deixa uma grande área livre para o desenvolvimento da ação. Participam dessa cena, por ordem de entrada: Diana Payne-Myers (que já se encontra em cena, atrás de um balcão, como uma *bartender*), Wendy Houstoun, Nigel Charnock, Lauren Potter, Dale Tanner e Kate Champion.

### 5.1.1 Impressão Geral da Cena

Um jogo de provocação, intimidação e sedução que envolve alguns dos princípios destacados no quadro de classificação elaborado por Roger Callois, e referidos no item 2.2.5 do capítulo 2, como: competição (*agon*), imitação (*mimicry*) e vertigem (*ilynx*), este último especialmente apresentado pelo personagem de Kate Champion.

### 5.1.2 Descrição da Cena

Duas amigas (Houstoun e Potter) e um amigo (Charnock) comentam gestualmente a respeito de um indivíduo (Tanner) – aparentemente alguém novo, um estranho, no local - e sobre as impressões (principalmente físicas) que ele causou. Houstoun o descreve gestualmente para Potter enquanto Charnock confirma e reitera o que Houstoun diz. É no meio desta conversa gestual que Tanner entra no salão. Charnock assustado adverte Houstoun e Potter e desvia o olhar. Ao contrário das duas que olham diretamente para Tanner, que se exhibe caminhando na direção deles sobre as mãos, de ponta cabeça.



**FIGURA 10: HOUSTOUN, POTTER E TANNER EM CENA DE *STRANGE FISH***

Quando Tanner os olha, eles desviam o olhar e disfarçam o interesse. Tanner vai para uma parede próxima e começa a se exercitar, numa clara demonstração de suas qualidades físicas. Assim, os outros três resolvem retribuir a provocação e se exhibir. Charnock é levado por suas duas companheiras a entrar num jogo de competição masculina com Tanner onde a competição está baseada na imitação. Tanner aparentemente vence o jogo e intimida Charnock que sai de cena. Com a saída de Charnock, Hustoun e Potter passam a provocar Tanner que tem subitamente sua atenção desviada para a entrada de uma terceira mulher, Champion.

A entrada de Champion introduz uma atmosfera de sedução sobre Tanner, o que provoca a zombaria e aparentemente o despeito e a inveja das outras duas que resolvem interferir no relacionamento dos dois. Elas afastam Champion de Tanner que resolve sair do ambiente. Ele é seguido por Champion que deixa Hustoun e Potter a sós e surpresas. A cena se estende a um corredor por onde Tanner vem e entra num quarto. Champion o segue, mas ela sofre uma progressiva resistência por parte das outras duas que criam obstáculos até que a imobilizam e retiram de cena.

### 5.1.3 Identificação de Alguns dos Princípios e Aspectos Formais do Sistema Laban Presentes na Cena

Myers, que está atrás do balcão mantém-se durante praticamente toda a cena no mesmo Estado Onírico (leve e contido) como que alheia ao que se passa no salão. Sua atitude

contrasta com a dos três que entram em Estado Rítmico (forte e acelerado) mostrando a urgência para fazer alguma coisa. A conversa dos três que entram no balcão é toda gestual com a postura mantendo-se praticamente a mesma, desenho corporal simples dentro de uma cinesfera pequena, o foco visual é direto (relacionado à atenção) e a tensão espacial (categoria Espaço) concentra-se no centro do triângulo criado pela colocação dos três. Esses elementos acentuam o direcionamento do foco enfatizando a atenção.

Houstoun (que protagoniza a cena nesse instante) apresenta uma movimentação com fluxo controlado, foco direto e tempo acelerado (Impulso Visual), indicativos de uma ação precisa, atenta e decidida que expressam a sua necessidade de dar sua visão do ‘estranho’ (em relação aos demais, que têm qualidades bem distintas). Sua organização é homóloga e os gestos com baixa intensão espacial são predominantemente de braços e mãos, embora seu desenho corporal seja o mais elaborado dos três amigos, ainda assim mantém-se simétrico a maior parte do tempo.

Apesar da organização corporal de Charnock também ser homóloga, com ênfase na parte superior, e ênfase também nas mãos, braços e cabeça, seu desenho corporal é mais simples do que de Houstoun e sua gesticulação tem menor amplitude. Seu Estado continua Rítmico (forte e acelerado) o que mostra sua inquietação em participar de maneira mais efetiva na narrativa de Houstoun que não chega a se efetivar totalmente levando-o apenas a reiterar o que ela conta. Potter, por sua vez, mantém-se praticamente em respiração celular, seu desenho corporal de todos é o mais simples, com alguns poucos gestos de cabeça. Seu estado também é predominantemente rítmico (leve e desacelerado) o que a põe na posição de participante passiva, mais uma espectadora curiosa em saber detalhes sobre o que (peso) e do quando (tempo) lhe está sendo narrado.

A entrada de Tanner é preferencialmente em Impulso Mágico (forte, contido, direto), o que dá informações preliminares sobre o caráter de seu personagem: decidido, preciso, investigativo. O desenho corporal apresentado por Tanner é simples, mas sua intensão espacial é grande e a tensão criada a partir daí igualmente intensa. Sua caminhada de ponta-cabeça, até o grupo, é igualmente forte, contida e direta (Impulso Mágico). Isso encanta o grupo que parece hipnotizado, estado que é quebrado quando Tanner olha repentinamente

para eles que surpreendidos desviam o foco em Estado Rítmico (forte e direto) para logo em seguida disfarçar fraseando para Estado Alerta (livre e indireto). Quando Tanner vai para a parede se exercitar / exhibir, o grupo se organiza na forma de uma parede com ênfase vertical acentuada por uma sensação de estreitamento na horizontal como se eles estivessem sendo esmagados pela fisicalidade de Tanner. A caminhada do grupo é uma Ação Básica (direta, forte e desacelerada) que pressiona o espaço à frente como que para abrir caminho e resistir a pressão exercida pela presença e atuação de Tanner.

Durante o jogo entre Charnock e Tanner, quando Charnock propõe as ações físicas, essas são organizadas primeiramente de forma homóloga, seguindo para homolateral e chegando a contralateral. Indo progressivamente da polaridade Condensada para a Entregue. Essa complexificação e mudança de dinâmica são tentativas de Charnock de criar uma armadilha para Tanner, tentativa essa frustrada, pois Tanner consegue fazer tudo o que Charnock propõe, exceto uma seqüência de gestos feitos em Impulso Visual (acelerado, livre e indireto) que parece significar um último suspiro para uma saída honrosa da sua disputa com Tanner, cuja qualidade de movimento é caracteristicamente marcada pelo Impulso Mágico, isto é, pelo peso forte, intensificado pelo fluxo contido, espaço direto e tempo constante. Essa qualidade de Tanner só pode ser sobrepujada por Charnock se este exarcerbar a combinação de suas qualidades expressivas, já que nele o fator peso está ausente.

O resultado da exarcebação de suas qualidades leva Charnock a se comportar com um nervosismo extremo, provocando uma espécie de tique nervoso semelhante a uma crise epilética. Isto é resultado de excesso de flutuação do seu fluxo e do seu tempo, o que leva a uma dissipação de sua energia em muitos pontos diferentes (um espaço indireto ou multifoco). Isto produz uma movimentação cuja agitação é incabível para Tanner que é forte, estável, sólido e impávido como uma estátua de mármore.

Apesar da sua aparente vitória - que lhe dá uma momentânea sensação de alívio e escape imediato de Tanner - Charnock logo se vê pressionado, através da postura forte, direta e desacelerada da ação de suas amigas, a retornar e continuar no jogo.

Na continuação do jogo Tanner toma a liderança. Diminui a ênfase vertical com a transferência do peso através da pelve (centro de gravidade) para o solo, o desenho corporal deixa de ser simétrico, passando a ser assimétrico, da mesma forma que os *traceforms* criados pela progressão espacial. A diferença entre Charnock e Tanner situa-se na forma com cada um utiliza os seus fatores expressivos e abordam o espaço: Charnock apresenta forma direcional linear, cinesfera pequena, sua forma traz a sensação de fechamento na horizontal (mesmo quando os movimentos são periféricos) com baixa intensão espacial. Seu movimento a princípio é leve, desacelerado e direto, o que mostra baixa intencionalidade (peso) e hesitação (tempo), mas com grande atenção (espaço). Depois seu movimento passa a ser acelerado e livre embora ainda leve (Impulso Apaixonado), significando que sua decisão aumenta, mas em consequência disso, cai sua precisão e mantém-se sua indeterminação. Todos esses aspectos conferem um caráter de fragilidade física e uma baixa convicção de idéias e ações ao seu personagem.

Tanner em contrapartida apresenta cinesfera de média a grande, sua forma no início também é direcional, mas parece crescer, abrir e desdobrar nas três dimensões até se transformar em tridimensional. Isso, associado ao seu movimento predominantemente forte e direto (Estado Estável), aumenta a sua fisicalidade o que atrai a atenção de todos para si. Quando ele toma a liderança do jogo vê-se uma mudança na sua qualidade predominante, caracterizada pelo Impulso Mágico. Ele passa a dar ênfase ao fator tempo que fica momentaneamente acelerado (indicando decisão, determinação), entretanto seu peso continua forte e seu fluxo continua contido, caracterizando o estado mais condensado do Impulso Apaixonado. Essas qualidades são indicativas de sua alta convicção de propósito (peso forte), decisão (tempo acelerado) e precisão (fluxo contido), o que confere ao seu personagem características que o tornam um perfeito antagonista do personagem de Charnock.

A qualidade na entrada de Champion contrasta radicalmente com as de Houston e de Potter. Ela é leve, desacelerada e livre (Impulso Apaixonado); sua forma é fluida e sua cinesfera é média, com uma maior ênfase na horizontal e em percursos transversos, o que cria a imagem de uma sedutora descompromissada (dinâmicas com ênfase no pólo entregue) e envolvente (forma fluida). Houston e Potter ficam surpreendidas pela atração que Champion exerce sobre Tanner. Como se sentem despeitadas com a situação elas resolvem

zombar de Champion imitando-na, mas mudando radicalmente o tempo e o fluxo que deixa de ser tão acelerado e contido.

Entretanto a estratégia não dá resultado. A qualidade da entrada de Champion mantém-se constante até chegar ao balcão para onde ela atrai Tanner. Durante o breve tempo em que está conversando com Tanner, Champion apresenta foco direto (atenção no que lhe interessa), mas a partir da intervenção de Houstoun e Potter – que se aproximam em Impulso Mágico (forte, contido e direto) - sua ação passa a ser leve, contida e indireta (Impulso Mágico) uma maneira de se evadir de forma não ostensiva do cerco das duas.

A atração entre Champion e Tanner pode ser entendida pelo fato de ambos usarem Impulso Mágico, só que em polaridades complementares (forte, direto e contido por parte de Tanner; e leve, indireto e livre por parte de Champion). E assim como Charnock conseguira se impor a Tanner mediante a exarcebação de seu ritmo (aceleração) aqui a oscilação entre tempo constante e desaceleração é o elemento utilizado por Champion para conquistar Tanner. No entanto, o excesso de qualidade condensada de Tanner, associado a sua forma direcional de não relacionamento, levam-no a tomar a iniciativa de sair de cena. Essa combinação de características acaba impondo um domínio sobre Champion em suas qualidades (polaridade entregue e forma tridimensional de relacionamento) o que a leva a segui-lo, alterando inclusive as suas preferências.

Na cena do corredor, a qualidade expressiva da movimentação de Champion é desacelerada, contida e direta (Impulso Visual). Ela é a encarnação (incorporação) de seu impulso interior, sua motivação, que é a necessidade de buscar atenta, precisa e calculadamente o seu objetivo (Tanner). A contenção do seu fluxo vai sendo aumentada pela imposição (e contaminação expressiva) externa proveniente das intervenções em Impulso Visual (contidas, aceleradas, e diretas e indiretas) realizadas por Houstoun e Potter que criam obstáculos progressivos até impedi-la de alcançar o seu objetivo.

Como se trata de um trabalho baseado na caracterização, a análise acima deve levar em conta ainda outros aspectos coreológicos, tais como aqueles relacionados à perspectiva do performer, que é denominado Intenção do Performer. A análise deste componente é

responsável por avaliar a importância do aspecto performativo para o trabalho cênico, isto é, o que o performer faz com o material cinético que ele deve desempenhar e como a qualidade da sua performance influencia o resultado geral do espetáculo.

Além da Intenção do Performer, outro aspecto coreológico a ser considerado na análise é Aparência do Performer, relacionada à função estética, que avalia o quanto esta aparência influencia ou não na apreciação e na inferência de significado do performer e da performance.

Um exemplo disso é a inegável aparência de masculinidade de Tanner, que é resultante não apenas da sua compleição física, mas também da estilização de seu figurino, que torna mais evidente sua musculatura, assim como do seu corte de cabelo, quase militar. A preocupação com esses elementos permite ver reproduzido neles as mesmas características estéticas empregadas na composição dos movimentos, isto é, a estruturação de suas qualidades dinâmicas que são basicamente condensadas. Isso funciona em contraponto a aparente fragilidade de Charnock, com dinâmicas mais entregues, figurino mais solto que evidencia menos a sua compleição física, e cabelos em estilo punk, elementos que contrastam significativamente com aqueles apresentados por Tanner. As oposições conscientes e voluntárias dessas caracterizações são fatores que desempenham um papel de extrema importância na evidenciação da trama.

Esse tipo de análise comparativa pode se estender ainda aos outros performers como no caso das mulheres. Neste caso ao se considerar, por exemplo, o figurino e o corte de cabelo de Champion pode-se dizer que, seu vestido apresenta um estilo anos 60, meio rodado que, auxiliado pela leveza do tecido cria a sensação de uma sensualidade retrô (o que lembra a sensualidade aparentemente inocente de Marilyn Monroe). A este figurino vem somar-se o seu corte de cabelo que, ao eventualmente cair-lhe sobre o rosto, cria uma condição para que seja sensualmente arrumado. Em contraponto a Champion estão Houstoun e Potter, cujos figurinos não são o que se pode chamar de femininamente sensuais. Houstoun inclusive apresenta-se com um figurino bastante masculinizado. O cabelo das duas não apresenta o mesmo cuidado e apelo sensual do de Champion, aparentando até um certo desleixo. Desleixo esse que fica ainda mais acentuado pela ênfase na sagitalidade apresentada pela postura

côncava dos seus corpos, principalmente quando conversam gestualmente. Estes detalhes, associados à questão do fluxo controlado, afastam qualquer possibilidade de ter uma imagem de sensualidade dos personagens de Houstoun e de Potter.

Embora Newson não utilize o Sistema Laban como metodologia para fazer suas escolhas, acredita-se que fica evidenciado aqui o quanto o Sistema Laban pode ser útil não apenas como uma hermenêutica do movimento, mas como um método ativo de criação e manipulação dramática do material corporal e cinético. Como uma forma de transformar o verbo em carne. E para que se tenha uma prova dessa argumentação, basta apenas imaginar o que seria alterar um simples elemento (a polaridade de apenas um fator como, por exemplo, trocar o peso forte de Tanner por leve) para o efeito de leitura geral da obra se modificar. É assim que se apresenta a seguir uma proposta do Sistema Laban como uma Poética do Teatro Físico.

## 5.2 O Sistema Laban como Poética do Teatro Físico – uma proposta

Ao fim desta análise sobre as características da poética praticada por Lloyd Newson com o DV 8 na produção de seu estilo de Teatro Físico, acredita-se ficou evidenciado que a grande maioria dos mecanismos empregados por Newson – embora não identificados como tais - são elementos constitutivos do Sistema Laban, sejam estes ora mais específicos dos Estudos Coreológicos, ora da LMA, de onde outros campos de estudo acabaram se desdobrando e desenvolvendo, passando posteriormente a re-integrar o sistema – mesmo que ainda de maneira informal -, como é o caso dos BF (*Bartenieff Fundamentals*), dos Princípios Bartenieff de Movimento, do IGP, do BMC (*Body Mind Centering*) ou do KMP (*Kestenberg Movement Profile*).

Isto significa dizer que o Sistema Laban está apto não só a realizar a análise da poética de Newson ou de qualquer outro criador ou praticante de Teatro Físico (ou qualquer outra forma de arte focada no corpo), mas que também está apto a servir igualmente como método poético na realização do Teatro Físico.



O Sistema Laban já tem sido aplicado à formação de atores e dançarinos desde a época em que Laban começou a estruturar os conhecimentos adquiridos através de seus estudos sobre a arte do movimento. Essa aplicação foi posteriormente sistematizada e particularizada não só pelo próprio Laban, que dedicou um dos seus livros: *Domínio do Movimento* (que originariamente incluía a palavra *no Palco*, como parte integral do título) exclusivamente a esta questão, referente à aplicação das leis e princípios de regência do movimento às artes cênicas (dança, teatro, mímica), mas também pelos seus colaboradores e seguidores.

Curiosamente, apesar de toda importância do Sistema Laban, atestada na obra de grandes coreógrafos como Jooss, Bausch, Forsythe e de alguns diretores como Joan Littlewood (do *Theatre Workshop*, da Inglaterra), o legado de Laban permanece ainda grandemente desconhecido da comunidade artística mundial. Assim sendo, o seu valor, sua utilidade e sua aplicação permanecem de igual modo grandemente subestimado. Mesmo entre os praticantes de Teatro Físico, normalmente tão ávidos por encontrar novidades - sistemas, métodos e/ou técnicas - que lhes aumente e ou melhore as condições de criação e desempenho, o legado de Laban é muito pouco conhecido e utilizado.

Esse fato pôde ser constatado através da pesquisa de campo realizada não só no Brasil, como também na Inglaterra e na Escócia, mais precisamente em Edimburgo, nas edições de 2004 e 2005 do *Fringe Festival*, maior mostra da produção de Teatro Físico mundial. Surpreendentemente esta pesquisa revelou que a maioria dos entrevistados ou não tinham conhecimento do Sistema e suas possibilidades de aplicação, ou quando tinham, esse conhecimento era parcial e muitas vezes equivocado, levando a uma visão preconceituosa deste, como no caso daqueles que o consideram uma linha de tratamento fisioterapêutico (talvez em função do trabalho inicial desenvolvido por Bartenieff).

Os motivos para esse desconhecimento e subutilização passam necessariamente pela desinformação e pela má informação, ambas fontes de criação de preconceitos. A responsabilidade pela disseminação dessa informação de má qualidade é, em grande parte, dos profissionais mal formados e mal preparados que se propõem a abordar e aplicar um conhecimento que não dominam e que, por não conseguirem implementar suas propostas, frustram as expectativas de aquisição de conhecimento ou, aumentam o hiato e o desequilíbrio

entre teoria e prática, acabando assim por contribuir para a alimentação do preconceito em relação a este campo de conhecimento.

Apesar do quadro não ser tão propício quanto poderia, existem alguns profissionais (nacionais e internacionais) que trabalham especificamente na aplicação prática do Sistema Laban às artes cênicas, além de realizarem um esforço pessoal pela disseminação e cultivo desta abordagem. Alguns exemplos desse esforço – dois nacionais e dois internacionais - estão registrados nos trabalhos de Ciane Fernandes: *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas* (livro, publicado); Jacyan Castilho de Oliveira: *Arte do Movimento: uma proposta de abordagem do teatro dramático através da Análise de Movimento Laban* (Dissertação de Mestrado, não publicada); Jean Newlove: *Laban for Actors and Dancers* (livro, publicado); e Thomas Casciero: *Laban Movement for the Actor* (Tese de Doutorado, publicado).<sup>316</sup>

Embora nenhum destes trabalhos seja dedicado especificamente ao Teatro Físico, eles se constituem em importantes ferramentas de prospecção no campo das práticas cênicas focadas no corpo, que é o domínio a que pertence o Teatro Físico. Portanto, o Teatro Físico como gênero de performance fundamentalmente focada no corpo, não poderia deixar de ter no Sistema Laban o seu mais profundo e consistente sistema poético.

Assim, a finalidade de aplicação do Sistema Laban ao processo criativo do Teatro Físico pode ser determinada por dois pontos principais:

- Identificar e explorar o potencial expressivo da obra dramática desde sua macro-estrutura (a peça como um todo) até a mais simples de suas micro-estruturas (uma ação individual) e, a partir daí encontrar a expressividade apropriada ao movimento de cada personagem em relação ao seu comportamento em cada uma das situações dramáticas;
- Desenvolver uma técnica corporal que possibilite ao performer exercer o domínio consciente e voluntário de suas ações, permitindo-lhe assim explorar

---

<sup>316</sup> As referências completas destas obras encontram-se na Bibliografia desta Tese.

toda a sua gama expressiva e aplicá-la dentro relação transacional que constitui o processo de comunicação teatral.

Para a determinação de tais pontos é importante que o performer desenvolva a capacidade de pensar cineticamente, isto é, em termos de movimento, para que dessa maneira ele seja capaz de aprender a identificar as condições intrínsecas ao movimento, seus fatores, seus componentes estruturais, incorporando esse conhecimento em seu próprio corpo.

O movimento humano é, segundo Laban, a expressão de uma necessidade. Um meio de se atingir um objetivo, necessidade e objetivo que podem ser conhecidos mediante uma observação e análise objetivas. Essa análise pode ser estruturada a partir das seguintes perguntas:

- O que se move?
- Onde se move?
- Quando se move?
- Como se move?
- Por que se move?

Essas perguntas não se estruturam numa hierarquia rígida, podendo ser feitas em outra ordem. Na ordem em que estão apresentadas aqui elas permitem identificar:

1. Qual o segmento corporal que está se movendo ou sendo mobilizado – a maneira como a identificação desenvolve a percepção da imagem do esquema corporal e seu funcionamento. Além de evidenciar o funcionamento dos princípios do movimento corporal como já descrito no capítulo 1 desta Tese no item referente aos Princípios de Movimento Bartenieff.
2. O espaço de ocorrência do movimento – permite situar e abordar o movimento segundo sua estrutura Corêutica e aferir e avaliar as implicações perceptivas, fenomenológicas e semióticas decorrentes desta situação e abordagem. Um exemplo prático disso no Teatro Físico, onde o papel do corpo é central e fundamental, está na adoção da Cruz Axial do Corpo (ver anexo I) que

estabelece as direções a partir da construção do corpo e que utiliza o centro de gravidade como ponto de referência para a localização de outros pontos. Outro exemplo reside na forma de realização dos MMUC (Modos de Materialização das Unidades Corêuticas).

3. O tempo de ocorrência do movimento – que leva em consideração não só a duração, mas também a velocidade, que não se define apenas pela polarização entre rápido ou lento (considerada relativa), mas que considera a distribuição dessa duração ao longo de um espectro estabelecido segundo as condições de aceleração e desaceleração, essas sim mais facilmente perceptíveis do ponto de vista sensorial. Além disso, estão incluídas as questões relativas ao ritmo que determinam aspectos relacionados à decisão e à intuição.
4. Qual o *qualia*, ou qualidade, apresentada pelo movimento – que se refere às qualidades dinâmicas do movimento responsáveis pelo aspecto expressivo que participa no processo comunicacional referente à relação transacional estabelecida e mantida entre performer e espectador. É através da observação desse *qualia* que é possível conhecer a atitude interna de um movente (seja ele humano ou não) e que, no caso do performer, este aspecto pode ser tecnicamente trabalhado para ser visto como a expressão da atitude interna do personagem incorporada, feita carne. E, embora Pina Bausch tenha declarado certa vez que ela se interessa pelo que move as pessoas e não como essas pessoas se movem; deve-se atentar para o fato de que é o ‘como’ (a maneira qualitativa) as pessoas se movem que revela ‘o que’ (a necessidade ou a finalidade) as move.
5. Qual a finalidade do movimento – identificar o impulso interno ou a necessidade que motivou o movimento e determinar o tipo de tratamento que se dará a esse movimento para que ele cumpra essa finalidade de acordo com a proposta ou propósito. Se o desempenho vai ser integrado, coordenado e congruente como acontece no IGP ou, por exemplo, nas coreografias expressionistas de Wigman; ou intencionalmente desarticulado, fragmentado, como no SGP, ou como acontece normalmente nas coreografias de jazz e *break dance*, situações em que essa desarticulação e esse isolamento podem servir como metáfora a um estado interno de deslocamento.

A análise acima apresenta como o Sistema Laban pode se constituir numa poética do Teatro Físico. Ou seja, apresenta como um Sistema que disponibiliza recursos técnicos que permitem implementar, na prática cênica, conceitos teóricos longamente estudados e experimentalmente comprovados pela experiência artística de vários pesquisadores-criadores-performers, a começar pelo próprio Laban.

É por permitir explorar as condições de estabelecimento de uma corporeidade definida e de elaborar um processo de incorporação que dê, a pensamentos e sentimentos, uma forma e uma estrutura passível de ser reconhecida e compartilhada por outrem, que o Sistema Laban assegura ao Teatro Físico a condição de transmitir significado. No Teatro Físico a relação é fundamentalmente corporal e acontece entre o corpo do performer em cena e do espectador na platéia (incluindo as possíveis variantes desta disposição). Isso significa dizer que o corpo é o ponto de referência a partir e através do qual se infere o significado dos eventos experienciados, algo que pode ser sintetizado nas palavras de Preston-Dunlop quando esta diz que “o desejo de ver significado é uma atitude humana. Nós buscamos isso no teatro. Nós ansiamos entender ou sermos comovidos. Nós fazemos conexões que não são pretendidas, mas permitidas”.<sup>317</sup>

---

<sup>317</sup> Preston-Dunlop, *looking at dances*, pp. 166-167.

## Aspectos Conclusivos

### 1 Retrospecto da Pesquisa

A motivação que levou a realização deste estudo foi a necessidade de encontrar respostas a estas duas perguntas: O que é o Teatro Físico? Por que aplicar o Sistema Laban no estudo e na prática do Teatro Físico? A resposta à primeira pergunta teve como principal objetivo produzir e prover conhecimento sobre o Teatro Físico, um gênero de prática cênica teatral ainda muito pouco conhecido da comunidade artística e acadêmica não só brasileira, mas também internacional. Esse desconhecimento é causado em grande parte devido a pouca investigação que se tem dedicado a este objeto, o que de certa forma contribui para a geração de muitas dúvidas e mal entendidos sobre o assunto. Já a resposta à segunda pergunta buscou encontrar a(s) justificativa(s) que explicasse(m) a opção pela utilização do Sistema Laban como modelo teórico-metodológico específico a ser empregado no estudo e na poética do Teatro Físico.

Estas perguntas geraram outras com as quais se encadearam acabando por se estabelecer como marcos norteadores do percurso da investigação. Além disso, estas perguntas também serviram na elaboração e no desenvolvimento de instrumentos para coleta de dados e apreendidos, tais como questionários e roteiros de entrevista livre e induzida (modelos constantes nos ANEXOS 2 a 6). Através desses instrumentos procurou-se fazer um levantamento qualitativo ao invés de quantitativo das informações. Em função disso a aplicação dos instrumentos para coleta de dados foi concentrada nas populações diretamente ligadas a prática e ou ao estudo do Teatro Físico, ou ao estudo e ou prática das artes cênicas ligadas ao Sistema Laban. O que se espera tenha produzido uma amostragem consistente apesar da restrição do espectro. Com isso foram coletados os dados que auxiliaram na elaboração das hipóteses de trabalho e o desenvolvimento da pesquisa. Assim, ao concluir esta Tese, o que se pretende fazer é um retrospecto das descobertas realizadas pela investigação e, dessa forma constatar se, e como, as hipóteses produzidas ao longo deste

percurso satisfizeram as perguntas que foram inicialmente elaboradas para motivar e nortear a pesquisa.

A primeira pergunta, que apresenta um caráter nitidamente metafísico, está relacionada com a necessidade de definir a existência do Teatro Físico como uma realidade concreta e com a possibilidade de se conhecer a essência dessa realidade de forma objetiva. Para tanto ela requer como resposta uma identificação que é, de certa forma, uma definição permanente, senão absoluta. A dificuldade de se encontrar ou estabelecer uma tal definição para o Teatro Físico ficou patente desde o início desta pesquisa. Primeiro, porque o Teatro Físico se inclui naquela categoria de performances liminares, cujas características estéticas são marcadas pela hibridização, pela indeterminação, pela perda daquilo a que Walter Benjamin se referiu como ‘aura’ da obra de arte, ou seja, perda da condição de existência única a qual a obra de arte estava historicamente sujeita, e pelo pensamento desconstrucionista que – entre outras coisas - rompeu com a relação hierárquica que distinguia a alta cultura da cultura popular.

O segundo motivo encontrado para se estabelecer uma definição cabal do Teatro Físico ficou por conta da divergência de opiniões das fontes consultadas, divergência essa devida em grande parte à diferença de histórico profissional e formativo. Essa divergência de opiniões dificultou o isolamento de características que permitissem encontrar as diferenças específicas entre o Teatro Físico e outros gêneros assemelhados, como no caso a Dança-Teatro ou o Teatro Gestual. Além do que, para algumas pessoas do meio teatral o Teatro Físico era visto até muito recentemente com um certo preconceito, gozando de uma má reputação que lhe atribuía como significando apenas o de ser um mau teatro.

Wolfgang Hoffmann<sup>318</sup> (diretor artístico do Aurora Nova – principal sítio de encenação dos trabalhos de Teatro Físico do *Fringe Festival* de Edimburgo) informou que essa má reputação do Teatro Físico era surpreendentemente cultivada por uma parte da classe teatral de Edimburgo, na época de sua chegada a cidade, em 1999 (Ver ANEXO 6). Um dado que de certa maneira causa surpresa visto que a cidade é a sede do maior festival anual de

---

<sup>318</sup> Wolfgang Hoffmann, Entrevista Pessoal, 25/01/2006.

teatro da Europa, e principal sítio de apresentação de espetáculos de Teatro Físico – que, aliás, é uma das categorias em que se divide o festival - de companhias do mundo todo.

Um fator que pode ter contribuído para criação desta má reputação está no fato do termo Teatro Físico ter se transformado num grande guarda-chuva que abriga atualmente uma vasta gama de produções que, por não quererem ser rotuladas simplesmente como teatro ou dança resolvem definir seu trabalho como teatro físico. Uma prova desse ecletismo pode ser avaliada na categoria Dança e Teatro Físico, que é uma das categorias permanentes da programação do *Fringe Festival* de Edimburgo. Nessa categoria o ecletismo da extensa gama de produções apresentadas dificulta o estabelecimento de traços estilísticos comuns, e o que se vê são espetáculos de dança, de mímica, clown, Dança-Teatro, Teatro de Imagem e Teatro Físico, sendo que neste último caso o que se assiste muitas vezes é a imitação superficial de um estilo já conhecido, como o do DV 8, entretanto sem aparentemente apresentar o mesmo comprometimento com a integridade e coerência entre a proposta estética e a poética.<sup>319</sup> Essa é inclusive uma das queixas de Lloyd Newson que, já em 1997, numa entrevista a Mary Luckhurst disse

o DV 8 foi a primeira companhia da Grã-Bretanha a chamar seu trabalho de teatro físico, que é um termo baseado em Grotowski. Agora este é um termo que eu estou hesitante em usar por causa do seu corrente uso excessivo para descrever quase qualquer coisa que não seja dança ou teatro tradicional.<sup>320</sup>

Apesar do exposto acima o autor está consciente da expectativa que se tem de que este estudo seja concluído com uma definição sucinta do termo Teatro Físico. Entretanto, em função do que foi anteriormente explicado, acredita-se que tenha ficado ainda mais evidente no transcorrer deste trabalho, especialmente durante o capítulo 4 que, devido a sua natureza liminar o Teatro Físico não se constitui num objeto de fácil abordagem e estudo para modelos conceituais que não considerem uma perspectiva complexa, como a adotada neste estudo. Pois é essa perspectiva complexa que faculta o não estabelecimento de um ponto de vista simples e único, mas sistêmico, o que exclui a possibilidade de reducionismo e, portanto, a tentativa de sua inclusão dentro de formas ou estruturas rígidas de categorização. Assim se

<sup>319</sup> Esse fato pôde ser constatado pelo autor in loco, durante as edições de 2004 e 2005 do *Fringe Festival* de Edimburgo, por ocasião da execução de parte da pesquisa de campo, realizada durante o período da Bolsa de Doutorado no Exterior (Bolsa Sanduíche) sob os auspícios da CAPES.

<sup>320</sup> Newson *apud* Luckhurst, op. cit.



considera que a tentativa de apresentação de uma definição sucinta do que é Teatro Físico traz sérios problemas, não se constituindo numa tarefa viável, se é que possível.

O primeiro dos problemas surgidos diz respeito ao risco de se tentar reduzir e engessar o gênero, encapsulando-o numa forma a qual ele certamente excede; o segundo problema surge justamente da tentativa de se tentar evitar o primeiro, correndo-se assim o risco de produzir uma definição tão ampla e generalizada que acabe se tornando insatisfatória e até mesmo contraproducente. Por isso procurou-se adotar aqui uma abordagem transdisciplinar, que contemplasse a complexidade do objeto e permitisse estudá-lo para além dos limites naturalmente impostos por qualquer disciplina, evitando assim o risco oferecido pelos modelos teóricos interdisciplinares que, ao não permitirem que as fronteiras entre as disciplinas (neste caso o teatro e a dança) se dissolvam integralmente, adotam uma ou outra perspectiva na abordagem e no estudo dos seus objetos.

## 2 Elaboração e constatação das hipóteses

Apesar das dificuldades acima mencionadas e de ser temerário apresentar uma definição cabal, definitiva, por conta de que ela se torne de alguma forma redutora, acredita-se que os dados apresentados aqui, ao longo desta Tese e mais especificamente no capítulo 4, permitem circunscrever o Teatro Físico como um gênero passível de ser classificado em dois grandes grupos: o Teatro Físico no sentido lato e no sentido estrito; e duas vertentes principais: a teatral e a de dança. O que levou a essa conclusão foi a verificação da primeira hipótese de trabalho que estabelecia: Existe um processo histórico e ou geográfico responsável pelo surgimento do Teatro Físico.

A investigação revelou que o Teatro Físico, no seu sentido lato amplo, comporta mais especificamente a produção anterior a década de 80 e está caracterizado pelo processo de desconstrução da cena logocêntrica, processo que foi desencadeado de forma mais ativa a partir da revolução provocada pelas vanguardas históricas, e que levou a re-apropriação do corpo à cena teatral (especificamente no teatro e na dança) e a relativização e subordinação da importância e do uso da palavra como linguagem dominante. Já o Teatro Físico, entendido no

sentido estrito, é uma decorrência evolutiva, uma espécie de especiação do gênero, que surgiu a partir da década de 80 (mais especificamente a partir de 1986 com a criação do DV 8), cuja produção foi grandemente influenciada pela Nova Dança, pela Dança-Teatro e pelo legado de Jacques Lecoq, e que ainda se apresenta, aparentemente mais do que antes, dividido nas suas duas vertentes principais: a teatral e a de dança.

A partir dos dados acima é possível inferir que o Teatro Físico se caracteriza por ser uma prática cênica teatral resultante do processo de desconstrução da cena logocêntrica que, ao re-apropriar o corpo ao centro da cena teatral o estabeleceu como o principal ou predominante médium de expressão e comunicação. Este processo levou a uma relativização da questão referente a importância e ao uso da palavra, o que provocou uma revisão da sua condição de dominação hierárquica sobre as demais linguagens cênicas, levando-a a ser relegada a uma posição secundária. Esta inferência levou a elaboração da primeira tese: O Teatro Físico é fruto do processo de desconstrução da cena logocêntrica engendrado pela Metafísica Ocidental.

A resposta à primeira pergunta gerou como desdobramento a necessidade de se saber como se deu o processo de formação do Teatro Físico, assim como quais são as suas características como prática cênica e como se dá o seu processo criativo. A necessidade de conhecer o processo de formação do Teatro Físico levou a investigação de outro processo de formação, o da corporeidade, que remonta aos primórdios da origem da vida e da necessidade que os primeiros sistemas tiveram de construir corpos como máquinas para as suas sobrevivências. Esse processo foi extensivamente abordado no capítulo 2, onde foi possível acompanhar o desenvolvimento evolutivo que se encarregou de criar corpos cada vez mais complexos para fazer frente às condições de sobrevivência que se afiguravam de igual modo cada vez mais complexas, dentre os quais o corpo humano que a partir de seu surgimento, teve um processo evolutivo próprio, o que levou ao desenvolvendo de características únicas como: a bipedia, a deambulação (caminhada) exclusivamente sobre os membros inferiores, o raciocínio lógico e simbólico, e a fala.

Em função destas características o ser humano desenvolveu outras linguagens além daquelas que partilha em comum com as demais espécies animais. E, embora originalmente a

comunicação humana fosse basicamente corporal, baseada na postura e nos gestos (técnicos e expressivos) com o desenvolvimento de outra capacidade, a da fala, a comunicação tornou-se quase que exclusivamente reduzida e dependente da palavra – primeiro exclusivamente na sua forma falada e só muito recentemente (em termos de tempo histórico) passando a ter também uma forma escrita. Esses dados levaram a elaboração de uma segunda hipótese: A linguagem corporal é capaz de substituir a palavra na representação do drama.

Embora as formas gestual e falada tenham co-existido durante muito tempo nas práticas cênicas teatrais, e que segundo alguns estudiosos a comunicação humana ainda se constitua maciçamente pelo uso da linguagem gestual e vocal, isso não impediu que um processo de radicalização no uso da palavra tomasse conta da cena teatral, um processo aqui denominado de logocentrismo. Foi contra este logocentrismo excessivo que muitos praticantes de artes cênicas (diretores, dramaturgos, atores, coreógrafos, dançarinos) passaram a lutar, desde há muito tempo, quando resolveram rever os papéis e reverter a relação hierárquica, tradicionalmente aceita, da palavra e da razão em relação ao corpo na realização do evento teatral.

Este processo recolocou o corpo no centro da cena, como médium predominante da comunicação teatral, fato que possibilitou o surgimento e a formação do Teatro Físico. Contudo, esse processo não permite afirmar que uma linguagem seja capaz de substituir outra, pois cada linguagem possui especificidades e campos de aplicação próprios. O que aconteceu com a questão das linguagens no Teatro Físico foi uma espécie de revolução copernicana, semelhante àquela deflagrada por Laban, ou seja, ao rever o papel e a relação hierárquica entre corpo e palavra o que aconteceu foi uma reformulação estrutural que reorganizou o sistema conferindo-lhe características e qualidades próprias. Portanto, a análise desse processo levou a rever a formulação da hipótese e a elaboração da seguinte tese: O Teatro Físico é o gênero teatral que tem no corpo o seu principal ou predominante médium de expressão e comunicação.

Como a principal característica do Teatro Físico está no fato do corpo ser o principal ou predominante médium de expressão e comunicação<sup>321</sup> cênica. O seu processo criativo ou, a sua poética, passa necessariamente pelo conhecimento do médium, ou seja, pelo conhecimento dos aspectos que constituem a corporeidade, suas possibilidades cinéticas e métodos e ou processos de incorporação, e principalmente da existência de um mecanismo, habilidade ou faculdade de realizar comunicação em bases puramente somáticas. Esta suspeita conduziu a elaboração de uma outra hipótese que estabelecia que: O corpo tem algum dispositivo que o ajuda a perceber e identificar o movimento corporal alheio como um portador de significado, ou seja, como forma de expressão e de comunicação.

Essa hipótese levou a descoberta da faculdade denominada metacinese, abordada no capítulo 2. A descoberta da metacinese permitiu a elaboração da seguinte tese: a metacinese é a faculdade corporal que garante a realização da comunicação em bases somáticas. Contudo, esta tese não satisfaz integralmente a necessidade de entendimento, pois se ela por um lado explicava o processo faltava ainda entender o mecanismo subjacente a este processo que o fundamentava servindo-lhe de base. Como se suspeitava a existência desse mecanismo uma nova hipótese de trabalho foi elaborada, que era: Existe um mecanismo biológico responsável pela metacinese.

Ao se pesquisar os mecanismos biológicos suspeitos de serem responsáveis pela empatia e, por extensão pela metacinese, chegou-se a descoberta dos neurônios espelho (igualmente discutidos no capítulo 2), que é o princípio neurobiológico que valida não só a metacinese, mas também o processo de disseminação memética (ou mêmese) - considerado como responsável pela transmissão cultural - dando-lhes a sustentação científica necessária. A partir desta descoberta foi possível estabelecer a tese de que: Os neurônios espelho se constituem nos principais responsáveis pela metacinese e pela mêmese.

---

<sup>321</sup> Diz-se na maioria das vezes de expressão e comunicação por se entender que se tratam de processos distintos. A expressão diz respeito a qualidade presente em toda e qualquer manifestação corporal, voluntária e involuntária, consciente ou inconsciente. Essa qualidade é o que reflete a atitude interna do indivíduo através da produção de signos que são percebidos, sentidos e entendidos por outrem se que lhes seja endereçado. Já a comunicação, como visto anteriormente implica no ato de transmissão de conteúdos através de processos de codificação, emissão ou disponibilização da mensagem, decodificação e *feedback*. Em resumo a expressão não tem alvo específico e não visa o estabelecimento de uma relação a comunicação sim.

Uma vez estabelecido a existência de uma faculdade responsável pelo princípio da comunicação corporal e, do mecanismo que lhe dá suporte biológico. Ficou ainda a questão da escolha referente à(s) técnica(s) a ser utilizada para explorar plenamente o potencial do médium (o corpo em movimento) e dessa forma garantir o maior êxito na relação transacional estabelecida na performance teatral.

Esta questão levou à segunda pergunta básica da pesquisa: Por que aplicar o Sistema Laban no estudo e na prática do Teatro Físico? Essa segunda pergunta não apresenta o mesmo caráter metafísico da primeira, que levou a tantos desdobramentos, mas apresenta um caráter mais pragmático. Ela busca encontrar as justificativas que explicam a adoção do Sistema Laban, ao invés de outros sistemas ou métodos, no estudo e na prática do Teatro Físico.

Baseado em seu conhecimento prévio do assunto<sup>322</sup> o autor elaborou a seguinte hipótese: O Sistema Laban é um sistema que permite pensar em termos de movimento ao invés de palavras. Para poder testar esta hipótese e verificar a sua validade e sua aplicabilidade no Teatro Físico, foi feito um estudo - abordado no capítulo 1 - onde se buscou sintetizar o legado de Rudolf Laban sistematizando-o através do consórcio de principalmente duas das três disciplinas em que esse legado se desmembrou. A partir daí procurou-se definir como os princípios desenvolvidos por esse sistema podem ser usados como parâmetros para o estudo e para o processo criativo do Teatro Físico. Ficando assim resumidamente definido:

- A LMA, que juntamente com seus desdobramentos como: BF (*Bartenieff Fundamentals*), BMC (*Body Mind Centering*) e KMP (*Kestenberg Movent Profile*); possibilita analisar, explorar e desenvolver os aspectos expressivos (qualitativos) do movimento humano, desenvolvendo a consciência corporal, a capacidade criativa e expressiva e o treinamento corporal.
- Os Estudos Coreológicos possibilitam analisar o Teatro Físico dentro do campo da performance teatral, isto é, como evento que realiza a relação transacional entre criadores, performers e espectadores segundo a estrutura e os

---

<sup>322</sup> Conhecimento este adquirido através do estudo preliminar da obra de Laban, e que foi posteriormente ampliado e aprofundado com ênfase nos estudos relativos a LMA e aos BF, durante o período do Mestrado na UFBA, e com ênfase nos Estudos Coreológicos, durante o estágio do Doutorado no Laban Centre de Londres, em 2004-2005.

códigos teatrais. Dessa forma os Estudos Coreológicos passam a funcionar como um sistema de análise e de criação da dramaturgia dos eventos de Teatro Físico.

- A Labanotação ou Cinetografia Laban que, apesar do seu desenvolvimento em *Motif Description* (Descrição do Movimento) realizado por Ann Hutchinson-Guest (e Valerie Preston-Dunlop), ainda tem uma aplicação muito restrita neste estudo. Servindo basicamente para estabelecer uma abordagem descritiva do movimento através de sua representação esquemática como um código de símbolos gráficos.

A LMA, através do estudo de suas quatro categorias, possibilita realizar a abordagem e a efetiva exploração dos recursos técnico-expressivos do principal médium do Teatro Físico, o corpo humano, e suas diferentes formas de manifestação cinética, ou ações físicas (gestos, posturas, passos, locomoções). Assim, a LMA como método estruturado de observação e análise (e também de registro) dos *qualia* do movimento corporal se torna um mecanismo eficaz na abordagem e entendimento da corporeidade humana como uma forma de texto. E da incorporação como uma forma de escritura, realizada através de um processo dual, responsável tanto pela inscrição e registro de novas informações no texto corporal, quanto da materialização dos conteúdos internos em forma de mensagem a ser expressa e ou comunicada corporalmente.

Um exemplo da aplicação dos recursos da LMA está na possibilidade que se tem de analisar e selecionar, dentro de uma série de esforços diferentes, todos igualmente possíveis de serem empregados na realização de uma mesma ação, aqueles que apresentam maior coerência e poder de representação do conteúdo a ser expresso e ou comunicado. Essa escolha é feita devido ao caráter expressivo específico apresentado por cada um, que é resultante da maneira como se realizou a combinação dos fatores nele envolvidos, em relação às polaridades condensada ou indulgente. Assim é que, uma ação física aparentemente simples (por exemplo: pegar um copo) pode ser realizada e, conseqüentemente percebida e interpretada, de muitas maneiras diferentes, bastando-se para isso que se varie unicamente a qualidade de um dos fatores envolvidos.

Esse potencial poético da categoria Esforço (ou Expressividade), e suas conseqüências estéticas podem ser igualmente aplicados à voz e à palavra; podendo estar presentes ainda em qualquer dos outros médiuns que compõe a performance teatral como, por exemplo, na música. Esse exemplo é apenas um dentre os muitos recursos que o Sistema Laban pode oferecer ao processo de incorporação que realiza a escritura no texto corporal apresentado no Teatro Físico.

Mas, como não existe texto sem contexto - isto é, como a abstração do contexto compromete a 'leitura' do texto porque o aparta do referencial que lhe dá origem, sustentação e significado -, a participação dos Estudos Coreológicos vem oferecer os recursos e mecanismos para o entendimento do comportamento dos elementos responsáveis pela estruturação, funcionamento e realização das finalidades almejadas no processo de relação transacional que configura a natureza da performance teatral, como no caso do Teatro Físico.

### 3 Conclusão

A partir do exposto até aqui é possível afirmar que o Teatro Físico é uma prática cênica teatral complexa que se apresenta separada em duas vertentes, o Teatro Físico no sentido lato e o Teatro Físico no sentido estrito. Cada uma destas vertentes se subdivide em duas outras: a teatral (ou dramática) e a de dança (ou coreográfica). Ambas as vertentes surgem como decorrência do processo de desconstrução da cena logocêntrica, uma condição que se instalou na cultura ocidental em função do sistema metafísico ocidental. A primeira foi decorrência direta desse embate com o logocentrismo, e a segunda, conseqüência indireta dos processos desencadeados e dos desdobramentos histórico-culturais acontecidos ao longo do século XX.

Em decorrência dessa atitude em favor da desconstrução dos valores logocêntricos é que se advoga aqui que a utilização dos termos verbo e verbal, quando aplicados exclusivamente à palavra são equivocados e que, portanto, a expressão linguagem não-verbal aplicado a toda e qualquer linguagem que não seja aquela baseada na palavra (falada ou escrita) é equivocada e inapropriada devendo inclusive ser revista, pois como se espera ter

sido defendido aqui de forma suficientemente convincente, o termo verbo significa tudo aquilo que leva à ação, podendo ser substituído – acredita-se que sem prejuízo - pelos termos: motivação, impulso, pulsão ou *Antrieb* (tanto no aspecto freudiano quanto labaniano). Assim, o verbo é faculdade corporal, realizado a partir de processos cognitivos ligados, como afirmou Laban, à satisfação de uma necessidade, o alcance de uma finalidade, podendo assim, assumir uma variedade de formas dentre as quais, o movimento e a palavra.

O mesmo motivo que levou a se criticar anteriormente o reducionismo no emprego dos termos verbo e verbal como exemplo de logocentrismo foi o que levou a substituir o emprego da palavra homem pelo da expressão ser humano. A primeira carrega uma carga falocêntrica que aliena a mulher do papel de co-participação no processo de construção da humanidade. Mas, apesar do esforço de se tentar apartar das amarras logocêntricas, como no caso destes dois exemplos citados acima, ficou claro que esse esforço tem suas limitações e que combater o código de uma linguagem, dentro do seu próprio domínio implica em reconhecer as limitações para essa ação, bem como a ameaça das armadilhas existentes.

Ao contestar a validade e a soberania dos princípios logocêntricos (razão e palavra) no seu processo de produção cênica teatral (criação-performance-recepção), o Teatro Físico estabeleceu o corpo como seu médium principal, mas o princípio que assegura a possibilidade de realização da comunicação corporal ficou por longo tempo desconhecido, apenas indefinidamente suposto. Contudo, pesquisas em outros campos de conhecimento permitem hoje afirmar que a metacinese é a capacidade responsável pela realização da comunicação em bases corporais, e que essa capacidade metacínética está fundamentada na descoberta dos neurônios espelho.

Devido ao fato do Teatro Físico ser fundamentalmente uma prática cênica corporal e pelo fato do Sistema Laban ser capaz de prover praticamente todos os recursos necessários à realização do seu estudo, criação e realização, o Sistema Laban se constitui e se apresenta como uma fonte de inestimável valor e importância à sua abordagem teórica e prática. Uma prerrogativa já defendida por John Hodgson que afirmou que “os princípios de Laban podem ser aplicados ao teatro físico, onde o corpo fala mais alto do que as palavras e onde o ator



responde a situações maiores que a vida”.<sup>323</sup> Esta prerrogativa se fundamenta no fato do Sistema Laban ser capaz de abranger desde o estudo e o trabalho direto sobre o médium principal, que é o performer como sua corporeidade e seus modos de incorporação, até o estudo e o trabalho com os demais médiuns que compõem os elementos estruturais da performance, assim como a relação entre eles.

É essa textura, isto é, este entrelaçamento dos componentes estruturais (os médiuns) que interagem na realização da performance - componentes a que Barba denomina em seu verbete sobre dramaturgia no livro *A Arte Secreta do Ator*, como ações<sup>324</sup> – o que vai compor a estrutura dramática da performance, criando uma rede coesa e coerente de significações. Baseado no exposto até aqui é possível estabelecer que o Teatro Físico é aquele que se realiza através do corpo em movimento e que, o Sistema Laban é um dos médiuns mais eficazes de construção de sua corporeidade e de sua poética de incorporação.

---

<sup>323</sup> Hodgson, J., *Mastering the Movement – the life and work of Rudolf Laban*. London: Methuen Publishing, 2001, p.234.

<sup>324</sup> Barba, E. op. cit., p. 68

## REFERÊNCIAS

- ARANHA, M<sup>a</sup> Lúcia de Arruda & MARTINS, M<sup>a</sup> Helena Pires. *Filosofando Introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963 – Avant-garde, Performance e o Corpo Efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BHARATAMUNI, *The Natya Sastra*. Delhi: SATGURU, 2000.
- BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1996.
- BARRETTINI, Célia. *A Linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BARTENIEFF, Irmgard & LEWIS, Dori. *Body Movement Coping with the Environment*. Pennsylvania. Gordon and Breach, 1993.
- BERGHAUS, Günter. O Expressionismo no Teatro: Interpretação, Cenografia e Dança. In: *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*. Ano 5 no. 5. Rio de Janeiro: Uni-Rio, 1997.
- BONFITO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BRAUN, Edward. *Meyerhold on Theatre*. London: Methuen Drama, 1998.
- BRECHT, Bertolt. Pequeno Organon do Teatro. In: *O teatro dialético – ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRUYME, P. et alli. *Dinâmica da pesquisa em ciências sociais: os pólos da prática metodológica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991
- BUNGE, Mario. *Epistemologia curso de atualização*. São Paulo: EDUSP, 1980.
- CAILLOIS, Roger. *Les jeux et les hommes – Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard, 1967.

CALLERY, Dymphna. *Through the Body. A practical guide to Physical Theatre*. London: Nick Hern Books, 2002.

CASCIERO, Thomas. *Laban Movement for the Actor*. Tese (Doutorado em Teatro). Baltimore: Towson University, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 1997.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, feeling and action. The experimental anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions, 1993a.

COOK, John J. *The Kinetics of Silent Film - The Relationship between Film and Movement in the Early Twentieth Century*. Part1. Disponível em <<http://www.hezarfen.net/paralax/006cook.htm>> (ativo em 28/03/2006).

CUBAS, Gabriela P. *Os Padrões de Movimento no Treinamento do Ator – análise crítica descritiva da padronização do movimento e sua incidência no desenvolvimento cinestésico expressivo do ator*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Salvador: UFBA, 2002.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária Uma Introdução*. São Paulo: Becca, 1999.

DAMÁSIO, António. *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e o Cérebro Humano*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

DAMÁSIO, António. *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

DAVIS, Flora. *A Comunicação Não-Verbal*. São Paulo: Summus, 1979.

DAVIES, Eden. *Beyond Dance Laban's Legacy of Movement Analysis*. London: Brechin Books, 2001.

DAWKINS, Richard. *O Gene Egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000.

DENNETT, Daniel C. *Tipos de Mentes – Rumo a uma compreensão da Consciência*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DEVITA, Paul. *Vsevolod Meyerhold*. Disponível em: <<http://guardian.curtin.edu/cga/art/tv.html>>

DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- EAST, Ron. *Moving Images: Experimental Learning and the Physical Theatre*. London: Hush Manuscript, 2000.
- EDWARDS, Betty. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. São Paulo: Ediouro, 1984.
- ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge, 2002.
- ELLMERICH, Luís. *História da Dança*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1988.
- ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- FERNANDES, Ciane. Corpo e(m) Contraste: A Dança-Teatro como Memória. In: *Encontro Laban 1996*. São Paulo: Summus, in press.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Minidicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2ª ed., 1988.
- FORSYTHE, William. *Improvisation Technologies A Tool for the Analytical Dance Eye*. Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medientechnologie. 1994 & 1999.
- FREUD, Sigmund. *Tipos Psicopáticos no Palco*. In: Um caso de histeria, três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GORDON, Mel. German Expressionist Acting. In: *Drama Review*, Vol 19 no. 03. September, 1975.
- GOURHAN, André-Leroi. *O Gesto e a Palavra*. Vol. I e II. Lisboa: Edições 70, 1983.
- GREINER, Christine. Memes and the creation of new patterns of movement in dance. In: *Other on-Line publications on Memetics*. Disponível em: <<http://jom-emit.cfpm.org/online.html#greiner>>
- GROTOWSKI, Jerzy. *Sobre o Método das Ações Físicas*. Disponível em: <[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_grot.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html)>
- GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen, 1991.

GUEST, Ann Hutchinson. *Motif at a Glance a Quick Guide to Motif Description a Method of Recording Movement Concepts*. London: The Language of Dance Centre, 2000.

HACKNEY, Peggy. *Making Connections Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

HODGSON, John. *Mastering the Movement – the life and work of Rudolf Laban*. London: Methuen Publishing, 2001.

HODGSON, John & PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Life*. London: Northcote House, 1990.

HOUAISS, Antônio *et alli*. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva, 2001.

JOÃO, *Evangelho*. In: Bíblia Sagrada. São Paulo: Editora Ave Maria. 167<sup>a</sup> ed., 2005.

JOHNSON, Don. *Corpo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

KATZ, Helena. A Dança é o Pensamento do Corpo. In.: *O Homem Máquina a ciência manipula o corpo*. Aduato Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KESTENBERG, Judith S. *The role of movement patterns in development*. Vol. I. New York: Dance Notation Bureau, 1977.

KESTENBERG, Judith S. and SOSSIN, K. Mark. *The role of movement patterns in development*. Vol. II. New York: Dance Notation Bureau, 1979.

KRISTEVA, Julia. A linguagem dos Gestos. In: *The Unknown. An initiation into linguistics*. (Trad.) Anne M. Merke. New York: Columbia University Press, 1989. Tradução Brasileira: Eliana Rodrigues.

LABAN, Rudolf. *A Vision of Dynamic Space*. London: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. Lisa Ullmann (org). São Paulo: Ícone Editora, 1990.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1980.

LABAN, Rudolf. *The Language of Movement A Guidebook to Choreutics*. Boston: Plays, Inc., 1974.

LABAN, Rudolf & LAWRENCE, F.C. *Effort, Economy of human movement*. Estover, Plymouth: Macdonald & Evans, 1974.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh – The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LARK, Christine. *The Body Finds a Voice: An Investigation Into the Dual Identity of Physical Theatre in Dance and Drama*. Tese (Doutorado em Filosofia). Surrey: University of Surrey, June, 1999.

LATHAN, Peter. *Physical Theatre*. In: About British Theatre website: Disponível em: <<http://www.britishtheatre.about.co>>

LECOQ, Jacques et Alli. *Le Théâtre du Gest*. Paris: Bordas, 1987.

LECOQ, Jacques et Alli. *The Moving Body (Le Corps Poétique) Teaching Creative Theatre*. London: Methuen, 2002.

LEPECKI, André. Maniacally charges Presence – Dance history in search of lost choreography. In: *BalletInternational/Tanzaktuell*. Body.con.text The Yearbook. Berlin, 1999.

LEQUEAU, Pierre. O ritmo e os efeitos da narrativa. In: Palestra do GIPE-CIT, junho de 2000.

LYOTARD, Jean-François. *Moralidades Pós-Modernas*. São Paulo: Papyrus, 1996.

MALETIC, Vera. *Body-Space-Expression - The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.

MARTIN, John. Form and Metakinesis. In: Cohen, M. E Copeland, R. *What's Dance. Readings in Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press, 1983.

MAUSS, Marcel. As Técnicas Corporais. In: *Sociologia e Antropologia*, VII. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.

MEYERHOLD, Vsevolod. Enunciados sobre biomecânica. Texto estabelecido por M. Koreniev, TSGALI, 963, 1338 e 998, 740, tradução de Béatrice Picon-Vallin - CNRS, in *Buffoneries*, nº 18-19 - Exercice (s) - Le Siècle Stanislavski, Lectoure, 1989, pág. 215-219. (Trad.) Roberto Mallet. In: Textos do Grupo Tempo. Disponível em: <[http://www.grupotempo.com.br/tex\\_teatro.html](http://www.grupotempo.com.br/tex_teatro.html)> (ativo em 28/03/2006).

MIRANDA, Regina. *O Movimento Expressivo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

MOORE, Carol-Lynne & YAMAMOTO, Kaoru. *Beyond Words Movement Observation and Analysis*. Amsterdam: Gordon and Breach, 1996.

MORIN, Edgar. *O Enigma do Homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: SCHNITMAN, Dora (org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- NEWLOVE, Jean. *Laban for Actors and Dancers*. London: Nick Hern Books, 2001.
- NEWLOVE, Jean & DALBY, John. *Laban for All*. London: London: Nick Hern Books, 2004.
- NEWSON, Lloyd. *Interviews with Lloyd Newson*. In: DV 8 Archives. Disponível em: <<http://www.dv8.co.uk>>
- OLIVEIRA, Jacyan Castilho. *Arte do Movimento: uma proposta de abordagem do teatro dramaturgico através da Análise de Movimento Laban*. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes). Rio de Janeiro: UNI-Rio, 2000.
- OLIVEIRA, Luís Alberto. Biontes, Bióides e Borgues. In.: *O Homem Máquina a ciência manipula o corpo*. Adauto Novaes (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PALLOTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é Teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance Words*. London: Harwood Academic, 1995.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Looking at Dances – a choreological perspective on choreography*. London: Verver, 1998.
- PRESTON-DUNLOP, Valerie & SANCHEZ-COLBERG, Ana. *Dance and the Performative a choreological perspective – Laban and Beyond*. London: Verve, 2002.
- Princípios Bíblicos Estudo 7: A Origem de Jesus. Disponível em: <[http://www.bbie.org/portuguese\\_text/07/0704.html](http://www.bbie.org/portuguese_text/07/0704.html)>
- RAMACHANDRAN, V.S. *Mirror Neurons and imitation learning as the driving force behind "the great leap forward" in human evolution*. Disponível em: <[http://www.edge.org/3rd\\_culture/ramachandran/ramachandran\\_p1.html](http://www.edge.org/3rd_culture/ramachandran/ramachandran_p1.html)>
- RECTOR, Mônica & TRINTA, Aluizio R. *Comunicação do Corpo*. São Paulo: Ática, 1990.

RICHARDS, Thomas. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London: Routledge, 1996.

RODRIGUES, Eliana. Estratégias do Drama Lírico na Narrativa Coreográfica. In: *Revista Repertório Teatro e Dança* no. 5. Salvador: UFBA – PPGAC, 2002.

ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005.

SANCHEZ-COLBERG, Ana Sanchez. Estados Alternativos e Espaços Subliminares: mapeando o caminho rumo ao Teatro Físico (tradução nossa). In: *Cadernos do GIPE-CIT* (Coord. Lia Rodrigues Silva), no. 13, Estudos do Corpo III. Salvador: PPGAC/UFBA, 2005.

SANCHEZ-COLBERG, Ana. *German Tanztheater: Traditions and Contradictions A Choreological Documentation of Tanztheater from Its Roots in Ausdrückstanz to the Present*. Tese (Doutorado em Estudos Coreológicos). London: Laban Cente for Movenment and Dance, July, 1992.

SCHECHNER, Richard. O Teatro na Encruzilhada. In: *O Correio da Unesco*, ano 26 no. 1, janeiro de 1998.

SCHLICHER, Susanne. O Corpo Conceitual: Tendências Performáticas na Dança Contemporânea. Trad. Ciane Fernandes. In: *Repertório Teatro & Dança*, Ano 4 no. 5. Salvador: PPGAC/UFBA, 2001.

SEARLE, John. *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

STRAZZACAPPA, Márcia. As técnicas corporais e a cena. In: GREINER, Christine e Bião, Armindo (Coord.). *Etnologia textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.

TOMPAKOW, Roland e WEIL, Pierre. *O Corpo Fala*. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

*Webster's New World Dictionary of the American Language*. New York: Warner Books, 1983.



## APÊNDICE:

### Quadro Biográfico de Rudolf Laban

**1879** – Nascimento de Rudolf Laban em Bratislava (também conhecida como Pozsony e Pressburg).

**1891** – Laban viaja com seu pai aos Bálcãs onde irá aprender danças folclóricas do Leste Europeu e entrar em contato com as danças religiosas dos Sufis.

**1899 - 1900** – Laban cursa a academia militar de Viena.

**1900 - 1907** – Período em que Laban viveu em Paris, lugar para onde foi para estudar pintura. Laban estuda na Escola de Belas Artes de Paris. Além dos estudos de pintura, Laban trabalhou como cenógrafo em teatro e como ilustrador para várias editoras. Durante este período em Paris, Laban casa-se com Martha Fricke. Ainda durante este período Laban vai entrar em contato com o sistema de gestos de **François Delsarte**; encontra a filosofia Rosacruz; começa suas experiências com formas de movimento, especialmente improvisação de grupo.

**1907** – Laban retorna à Alemanha, onde falece sua primeira esposa, Martha Fricke.

**1910** – Laban casa-se com Maja Lederer e muda-se para Munique. Em Munique Laban abandona o estilo impressionista e passa a dedicar-se à prática do expressionismo. Estuda velhos sistemas de Notação e a obra de **Jean-Georges Noverre**. Conhece **Jacques Dalcroze**, e os métodos *Körperkultur* (cultura corporal); além disso, através de seu amigo **Hermann Obriest**, Laban entra em contato com o mundo espiritual de **Vassily Kandinsky** e de **Rudolph** e **Marie Steiner**. Laban vem a conhecer a versão de **Eurritmia** cultivada pelo casal Steiner e contrapô-la à sua própria e a de Dalcroze.

**1912** – Laban decide relegar a um segundo plano seus outros interesses e focar-se no estudo da dança e do movimento; começa a realizar seus experimentos para libertar a dança do jugo da música. Decide fundar sua própria companhia com a qual realiza seu primeiro trabalho formal de dança intitulado A Terra (a primeira parte apenas).

**1913** - Laban abre sua própria escola de dança. Aí Laban faz experimentos em: novas estruturas para composição musical; um sistema primitivo de notação; separação da

dança da mímica e do drama. Ele tem entre seus alunos Alexander Sakarov, **Mary Wigman** e **Suzanne Perrottet** (ex-alunas de **Dalcroze**). É ainda neste mesmo ano que Laban inaugura sua ‘primeira escola de verão’ na colônia de artistas de **Monte Verità**, perto do lago Maggiore, na Suíça. Nessa ocasião houve a organização de espetáculos ao ar livre, festival de massas e celebrações que duravam a noite inteira. Nesses espetáculos era patente a influência de diferentes doutrinas místicas e escolas filosóficas, tais como Sufis, Rosacruz, Teosofia e conceitos pitagóricos relacionados à dança das esferas.

**1914** - Laban e Wigman dão aulas demonstrações e realizam as primeiras performances públicas de Dança Livre em Munique. No dia 11 de fevereiro Wigman debuta junto ao público com as peças: Lento e Dança da Feiticeira; em 29 de abril Wigman apresenta sete danças sem música. Ainda neste ano acontece a ‘segunda escola de verão’ em Monte Verità e um espetáculo no *Werkbund-Ausstellung* em Colônia, Alemanha.

**1915 - 1919** – Laban vive na sua escola em Hombrechtikon, próximo a Zurique, Suíça, período em que entra em contato com os artistas e a estética do movimento **Dadaísta** (1916). Em 24 de outubro de 1917, **Theodor Reuss** (grande líder de ordens místicas) entregou uma patente a Laban para operar uma Loja de Grau III° da O.T.O. em Zurique. Essa Loja era chamada: *Libertas et Fraternitas*. Em três de novembro de 1917, Laban tornou-se Grande Mestre da Grande Loja Anacional Verità Mystica. Mais tarde, naquele mês, ele fechou a Verità Mystica e transferiu seu centro de operações para Zurique. Ainda em 1917 intensifica-se o relacionamento entre os alunos de Laban, que estimulados por ele, passam a se apresentar regularmente na Galeria Dada.

**1920** – Laban publica sua obra *Das Welt der Tänzer* (O mundo do Dançarino). Funda o *Tanzbühne* Laban em Stuttgart e organiza uma fazenda de dança em Bad Cannstadt.

**1921** – Laban torna-se *maître* de balé do *Nationaltheater* de Mannheim.

**1922** – Laban transfere sua companhia: o *Tanzbühne* Laban de Stuttgart para o Lago Ponitz, em Holstein. Nessa altura a companhia contava com 50 dançarinos.

**1923** – Instala sua escola central em Hamburgo.

**1924** – Funda o *Kammertanzbühne* Laban em Hamburgo.

**1926** – Funda o Instituto Coreográfico Laban em Würzburg.

**1927** – Ajuda a organizar o Primeiro Congresso de Dançarinos em Magdeburg.

**1928** – Publica seu sistema de Cinetografia (*Kinetographie* ou *Labanotation* como é conhecido em alemão e inglês).

**1929** - Laban conta 28 escolas, suas credenciadas. O Instituto Coreográfico e a Escola Central fundem-se com o Departamento de Dança da Escola Folkwang, em Essen.

**1930 - 1931** – Laban é coreógrafo do Festival Wagner de Bayreuth, período em que **Toscanini** era o maestro. Nesse mesmo período Laban foi nomeado Diretor de Movimento e Dança no Teatro Estatal Prussiano. Posto que ocupou até 1934.

**1934** – Nesse ano Laban recebeu a responsabilidade de ser encarregado da dança em toda a Alemanha. Esse fato deu-lhe oportunidade de pôr em prática muitas de suas idéias acerca da conquista de um reconhecimento definitivo para a dança como arte de primeiro escalão. É nesse ano que Jooss, antevendo o desenrolar dos eventos políticos e o crescimento do anti-semitismo na Alemanha, decide emigrar para a Inglaterra com sua companhia e metade dos estudantes da *Folkwangschule*. Laban apóia a decisão de Jooss, mas permanece na Alemanha e ainda cria o Festival de Dança de Berlim que teve outra edição em 1935.

**1935** – Laban publica sua autobiografia intitulada Uma Vida para a Dança (*Ein Leben für den Tanz*).

**1936** – Laban continua seus preparativos para os eventos de dança previstos para acontecerem em conexão com os Jogos Olímpicos. Na véspera da abertura Goebels assiste o ensaio geral e veta a apresentação por considerá-la incompatível com os ideais nazistas. Posteriormente Laban é entrevistado pela polícia, em seguida é declarado ‘oficialmente’ demissionário do seu posto de diretor do *Meisterwerkstätten* para depois ser declarado ‘não oficialmente’ preso em prisão domiciliar; tendo ainda seu sistema de notação proibido de ser usado, seu nome retirado das escolas e seus livros proibidos.

**1937** – Laban foge da Alemanha para Paris, aonde chega doente e sem dinheiro.

**1938** – Emigra para a Inglaterra onde vai encontrar e residir com seus ex-alunos e

colaboradores: Kurt Jooss e Sigurd Leeder, em Dartington Hall, local onde começa a escrever seu livro sobre **Corêutica** (que será publicado postumamente, por Lisa Ullman, em 1966).

**1941** – Laban é nomeado consultor da Paton & Lawrence Co. para métodos de estudo do trabalho na indústria.

**1942** – Laban transfere-se para Manchester onde funda o Estúdio Arte do Movimento. Laban em associação com **F.C. Lawrence** lançam o método de Ritmo Industrial, que servirá de base para os estudos sobre Esforço (*Effort*).

**1947** – Laban e Lawrence publicam o livro *Effort* resultado da pesquisa e do trabalho que ambos haviam desenvolvido ao longo dos últimos cinco anos.

**1948** - Publicação do livro Dança Educativa Moderna.

**1950** – Publicação do livro Domínio do Movimento.

**1953** – Muda-se para Adlestone, Surrey, e estabelece o Centro Laban de Arte do Movimento (atual *Laban Centre London*).

**1958** – Morre no dia primeiro de julho em Weybridge, Surrey.

## ANEXOS

Esses anexos são compostos por dois tipos distintos de elementos. O primeiro deles é constituído por uma resumida apresentação do quadro simbólico originariamente criado por Laban (a Labanotação ou Cinetografia Laban). Essa simbologia foi posteriormente desenvolvida por seus colaboradores e seguidores, dentre os quais está Ann Hutchinson criadora dos *Motif Writing*, também conhecido como *Motif Notation* ou *Motif Description*; ou os símbolos para o diagrama de Forma, desenvolvido por Warren Lamb, a partir do Diagram de Esfoço (ou Expressividade), também conhecido como Cruz dos Esforços. Esse quadro simbólico não visa cobrir toda a simbologia utilizada pelo Sistema Laban, mas apenas mostrar como a representação gráfica do corpo e suas partes, das ações físicas e dos fatores de movimento permitem que o estudo e a prática do movimento possam ser abordados de forma analítica e mesmo científica.

O segundo tipo de elemento a compor estes anexos é composto pelos instrumentos desenvolvidos para a realização da coleta de dados visando fazer um mapeamento nacional e internacional, especificamente dentro das comunidades de Teatro e Dança acerca do nível de conhecimento e informação sobre o Teatro Físico, o Sistema Laban e a possível utilização deste último não só como método de análise, mas principalmente como método poético. Esses instrumentos foram: questionários (em inglês e português); e roteiros de entrevista (livre e induzida).

O resultado dessa coleta pode ser visto aqui na estatística das repostas obtidas pelos questionários em português e em inglês; em alguns exemplos de repostas obtidas a esses questionários; e nas duas entrevistas internacionais feitas a partir de questionários, as quais foram enviadas posteriormente por correio eletrônico (e-mail) a pedido dos próprios entrevistados. Portanto, o que se apresenta aqui é o fac-símile dessas correspondências. Houve ainda outros meios de coleta de dados que foram muito úteis ao desenvolvimento da pesquisa e a elaboração da Tese, entretanto os meios no qual eles foram registrados (fitas Mini DV e DVD) impedem sua anexação no corpo deste trabalho.

Anexo 1: Simbologia do Sistema Laban - Símbolos de corpo, Padrões Neurológicos Básicos (PNB), Partes do Corpo, Ações Corporais, Ações de Relacionamento Corporal, Diagrama de Esforço ou Expressividade e Diagrama de Forma, Cruzes Axiais (Padrão, de Corpo, e Constante).

Fontes: *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*, de autoria da Profa. Ciane Fernandes; *Motif at a Glance a Quick Guide to Motif Description a Method of Recording Movement Concepts*, de autoria de Ann Hutchinson Guest.

Ambos os originais re-diagramados por Noguemar Nogueira.

Anexo 2: Estatística do Questionário de Pesquisa

Anexo 3: Modelo do Questionário em Inglês

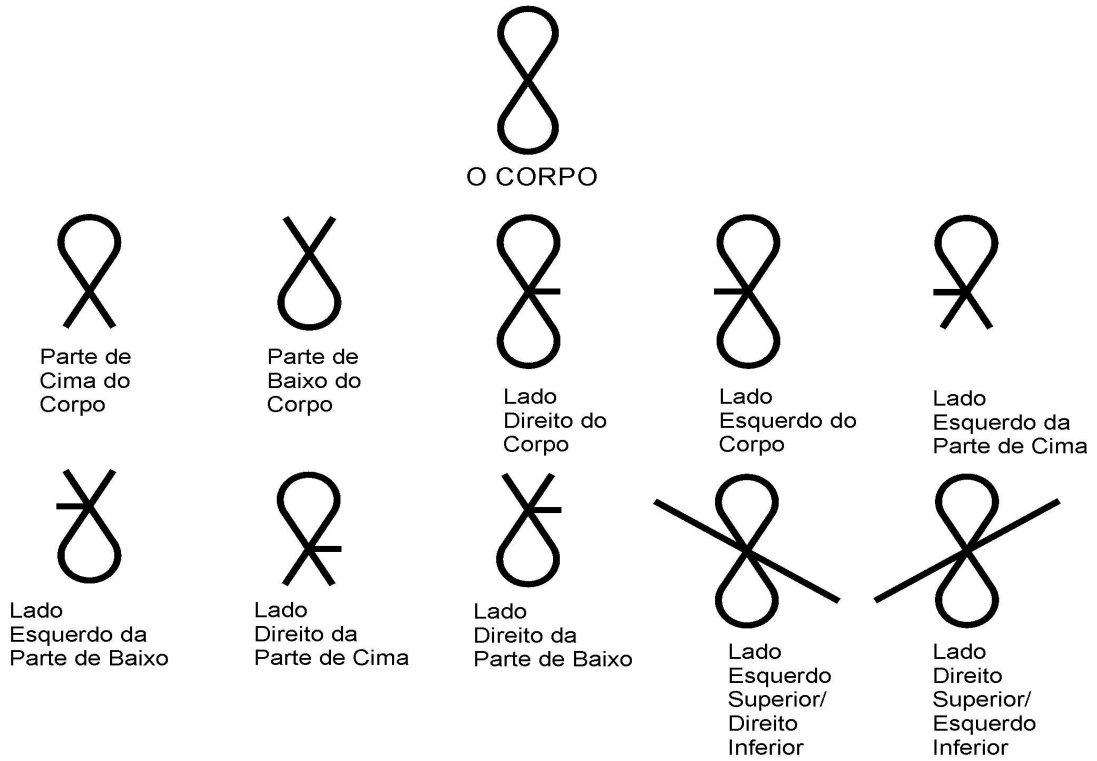
Anexo 4: Modelo do Questionário em Português

Anexo 5: Respostas dos Questionários em Português

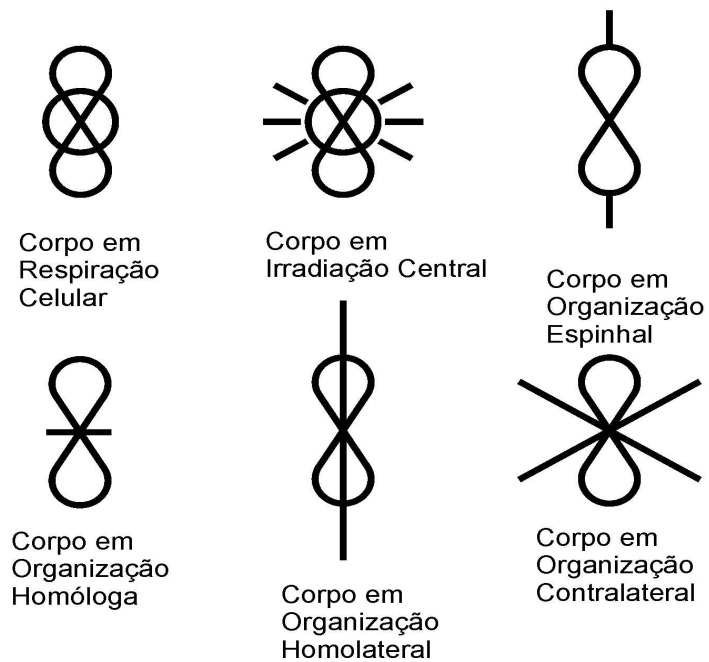
Anexo 6: Questionário e Respostas em Inglês (Liam Steel e Wolfgang Hoffmann)

ANEXO 1- Simbologia do Sistema Laban de Movimento

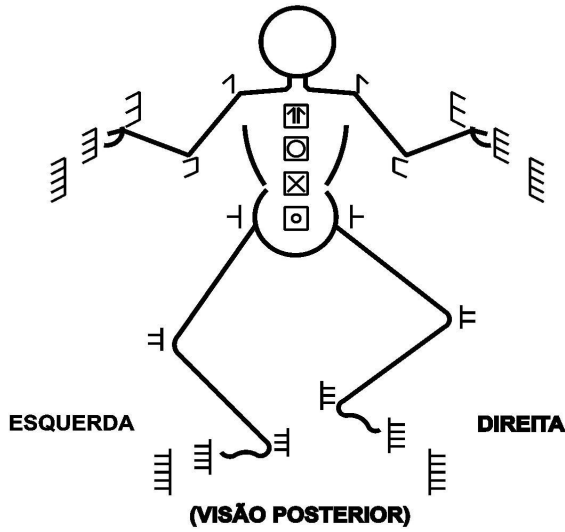
**SÍMBOLOS DO CORPO**



**Símbolos Para Organização Corporal e Padrões Neurológicos Básicos (PNB)**



### PARTES DO CORPO



- ☰ Quer Parte Corpo
- ☶ Cabeça
- ☶ Pescoço
- ☶ Nariz
- ☶ Secção Ombros
- ☶ Cintura
- ☲ Área Corpo
- ☲ Face
- ☲ Olhos
- ☲ Boca
- ☲ Torso Inteiro
- ☲ Peito
- ☲ Pelvis

- ☶ Membro
- ☶ Braço Esquerdo
- ☶ Braço Direito
- ☶ Ambos os Braços
- ☶ Perna Esquerda
- ☶ Perna Direita
- ☶ Ambas as Pernas
- ☶ Coxa Direita
- ☶ Ante Braço Direito
- ☶ Um ou Outro Lado
- ☶ Um ou Outro Joelho
- ☶ Ambos os Quadrís
- ☶ Ambos os Joelhos
- ☶ Ambos os Tomozelos
- ☶ Ambos os Pés
- ☶ Ambas os Mãos

### DEDOS DAS MÃOS

- ☶ Polegar
- ☶ Dedo Indicador
- ☶ Dedo Médio
- ☶ Quarto Dedo
- ☶ Dedo Mínimo

### SUPERFÍCIES E EXTREMIDADES DAS ÁREAS E MEMBROS

- ☶ Lado Direito
- ☶ Lado Posterior
- ☶ Frente do Peito
- ☶ Posterior da Pelvis
- ☶ Lado Esquerdo da Cintura

- ☶ Palma (Sola)
- ☶ Costas da Mão (Peito do Pé)
- ☶ Extremidade Ponta do Dedo (do Pé)
- ☶ Extremidade Polegar (Dedão)
- ☶ Extremidade Dedo Mínimo (Dedinho do Pé)

#### PARA OS MEMBROS:

- ☶ Superfície Interna
- ☶ Superfície Externa
- ☶ Lado Polegar (Dedão do Pé)
- ☶ Lado Dedo Mínimo Dedinho Pé
- ☶ Lado Polegar Ante-braço
- ☶ Lado Dedinho do Pé Coxa Direita

- ☶ Palma para Frente
- ☶ Face Olhando Para Cima
- ☶ Olhos Fixos Para Cima

- ☶ Cotovelos Conduzem
- ☶ Mãos Conduzem
- ☶ Palmas Conduzem
- ☶ Peito Conduz
- ☶ Extremidade Do Polegar Conduz
- ☶ Extremidade Ponta dos Dedos Conduz



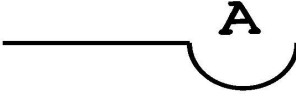
## OS MEMBROS SUPERIORES E INFERIORES

| PARTE DOS MEMBROS  | AMBOS | ESQUERDO | DIREITO |
|--|-------|----------|---------|
| Todo o braço, .....  | ↑     | ↑        | ↑       |
| Ombros, .....  | ↑↑    | ↑        | ↑       |
| Cotovelo, .....  | ∩     | ∩        | ∩       |
| Pulso, .....   | ∩     | ∩        | ∩       |
| Mão, .....   | ∩     | ∩        | ∩       |
| Dedos das mãos, .....  | ∩     | ∩        | ∩       |
| Dedo polegar da mão, .....                                   | ∩     | ∩        | ∩       |
| Dedo Indicador da mão, .....                                 | ∩     | ∩        | ∩       |
| Dedo Anular da mão, .....                                    | ∩     | ∩        | ∩       |
| Parte superior dos braços,<br>(entre ombro e cotovelo)       | ∩     | ∩        | ∩       |
| Parte inferior dos braços,<br>(entre cotovelo e pulso)       | ∩     | ∩        | ∩       |
| Toda a perna, .....  | ∩     | ∩        | ∩       |
| Articulação coxofemoral, ...                                 | ∩     | ∩        | ∩       |
| Joelhos, .....   | ∩     | ∩        | ∩       |
| Tornozelo, .....   | ∩     | ∩        | ∩       |
| Pé, .....  | ∩     | ∩        | ∩       |
| Dedos dos pés, .....   | ∩     | ∩        | ∩       |
| Dedo polegar do pé, .....                                    | ∩     | ∩        | ∩       |
| Dedo médio do pé, .....                                      | ∩     | ∩        | ∩       |
| Dedo mindinho do pé, .....                                   | ∩     | ∩        | ∩       |
| Parte superior da perna, ...<br>(entre coxofemoral e joelho) | ∩     | ∩        | ∩       |
| Parte inferior da perna, ...<br>(entre joelho e tornozelo)   | ∩     | ∩        | ∩       |


## TABELA RESUMIDA DOS SÍMBOLOS DAS AÇÕES CORPORAIS

|                            |  |                                   |  |
|----------------------------|--|-----------------------------------|--|
| Contrair/Flexionar         |  | Contração intensa                 |  |
| Estender                   |  | Extensão intensa                  |  |
| Dobrar                     |  | Esticar                           |  |
| Parado                     |  | Pausa (Dinâmica)                  |  |
| Carregar peso              |  | Transferir peso                   |  |
| Juntar                     |  | Espalhar                          |  |
| Gesto                      |  | Cair                              |  |
| Aumento                    |  | Diminuição                        |  |
| Acento                     |  | Qualquer                          |  |
| Girar/rodar                |  | Giro com parte superior do corpo  |  |
| Saltar/pular               |  |                                   |  |
| Girar no sentido horário   |  | Anti-horário                      |  |
| Qualquer Caminho           |  | Caminho curvo em qualquer sentido |  |
| Caminho no sentido horário |  | Anti-horário                      |  |
| Ações conectadas           |  | Repetição                         |  |



**EXEMPLO DE SÍMBOLOS PARA INDICAÇÃO DE RELACIONAMENTO NAS AÇÕES CORPORAIS**

Remeter-se à "A" 

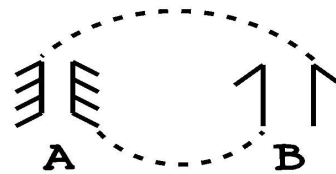
Remeter-se à "A" indo para frente 

Tocar  ou 

Braço direito toca bola 



Aproximar-se (sem tocar)  ou 

Mãos de "A" próximas aos ombros de "B"

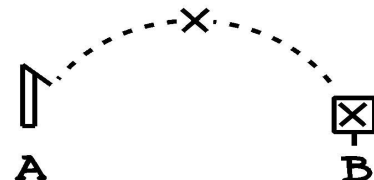


Pegar (Não apenas tocar)  ou 

Braço direito pega a bola 

Circundar  ou 

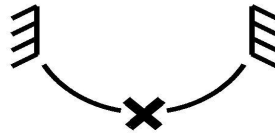
Braço direito de "A" circunda parte posterior da cintura de "B"



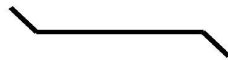
Entrelaçar, penetrar



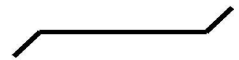
Mãos entrelaçadas



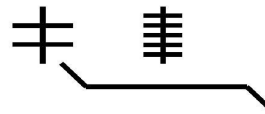
Apoiar



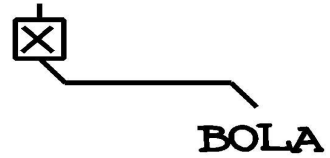
ou



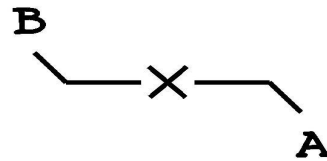
Ficar de joelhos  
(Apoiar peso do corpo nos joelhos e dedos do pé)



Bola apoia frente da cintura



"A" pega e apóia  
o peso de "B"



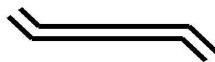
Alisar



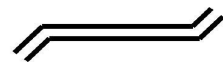
ou



Alisar com peso



ou



Aproximar-se de "A"




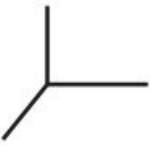
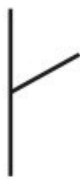
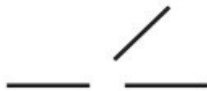
Chegar a "A"



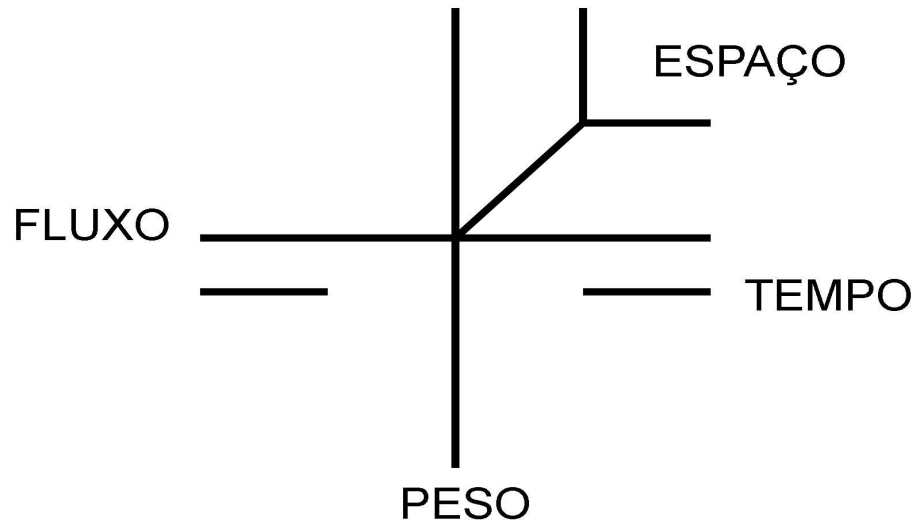
Afastar-se de "A"



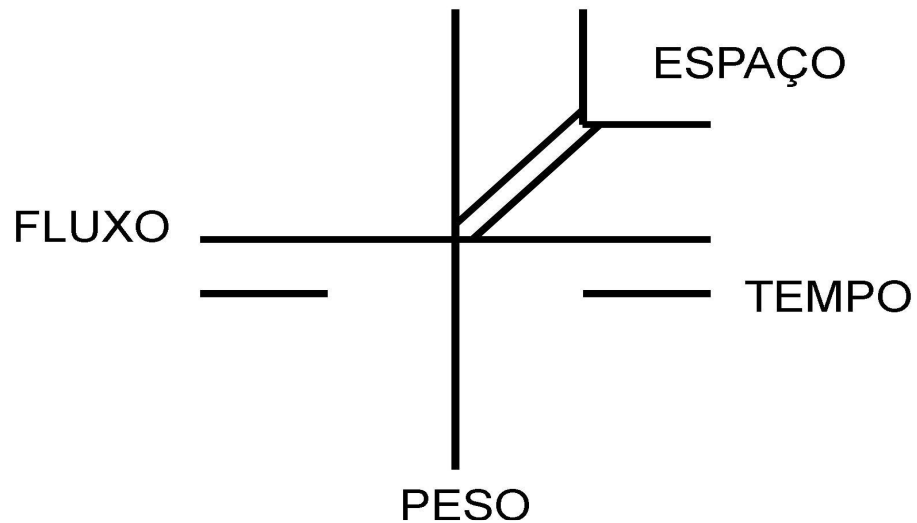
## TABELA DE CO-RELAÇÕES DOS FATORES DE MOVIMENTO

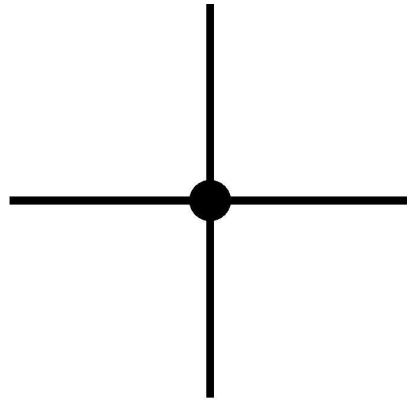
| FATOR EXPRESSIVO               | FLUXO   | ESPAÇO  | PESO  | TEMPO   |
|--------------------------------|---|---|---|---|
| Símbolo                        |  |  |  |  |
| Preocupa-se com questões       | Como?   | Onde?   | O Quê?  | Quando?   |
| Relacionado com                | Progressão  | Meio Ambiente   | Self  | Duração   |
| Participação Interna (W. Lamb) | Precisão  | Investigação  | Determinação  | Decisão   |
| Faculdade (C.G.Jung)           | Sentimento  | Pensamento  | Sensação  | Intuição  |
| Elementos                      | Água  | Ar  | Terra   | Fogo  |
| Sistemas do Corpo (B.B. Cohen) | Fluidos (Sangue, Linfa....) Orgãos  | Visão   | Tato Músculos   | Adrenalina Sistema Nervoso e Endócrino  |
| Afinidade Espacial (Coêutica)  | ————  | Dimensão Horizontal   | Dimensão Vertical   | Dimensão Sagital  |

## CRUZ DOS ESFORÇOS OU DIAGRAMA DE EXPRESSIVIDADE

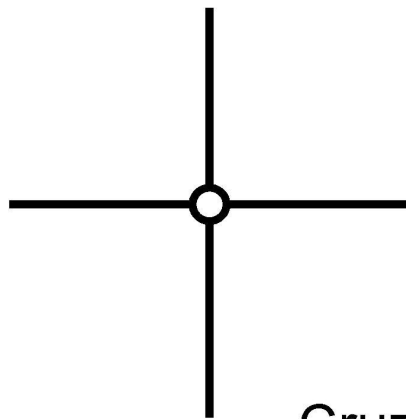


## DIAGRAMA DE FORMA

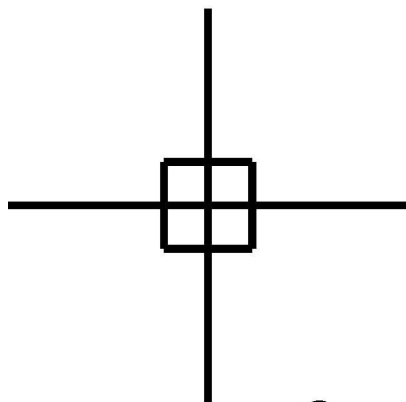


**CRUZES AXIAIS**

Cruz Axial  
Padrão



Cruz Axial  
do Corpo



Cruz Axial  
Constante

## ANEXO 2 - Estatística do Questionário de Pesquisa

**Número total de questionários:** 160

Questionários em Português (número de cópias): 130

Questionários em Inglês (número de cópias): 30

### **Mapa de distribuição.**

#### **1) Encontro Laban**

**Local:** Rio de Janeiro - RJ

**Período:** 1 a 4 de agosto de 2002

Questionários em Português (total de cópias distribuídas): 100

Questionários em Inglês (total de cópias distribuídas): 30

Questionários respondidos em Português: 3                      Porcentual: 3%

Questionários respondidos em Inglês: 3                      Porcentual: 10%

Total de questionários respondidos: 6                      Porcentual: 4,61%

#### **2) CON DANÇA – Congresso Nacional de Dança**

**Local:** Porto Alegre - RS

**Período:** 7 a 10 de agosto de 2002

Questionários em Português (total de cópias distribuídas): 30

Total de questionários respondidos: 1                      Porcentual: 3,3%

**Total geral de questionários distribuídos:** 160

**Total geral de questionários respondidos:** 7                      Porcentual: 4,375%



## ANEXO 3 - Questionário em Inglês



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
 ESCOLA DA DANÇA E ESCOLA DE TEATRO  
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
 DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Research on Physical Theatre as a Performing Art and the application of  
 LMA to its creative process**

The following questions aim to find out what Physical Theatre means to the professionals which deal with LMA. This survey is part of a major project about Physical Theatre, in a Masters degree, to the Performing Arts in the Graduation Program at the Federal University of Bahia (UFBA).

Research by: Júlio Mota

e-mail: [juliomota@ig.com.br](mailto:juliomota@ig.com.br)

Please, identify yourself filling the blankets below:

Name:

Address

Phone:

e-mail:

Feel yourself free to answer the following questions in the length you wish.

- 1) What is your educational and/or artistic background and experience with LMA?
- 2) How would you define Physical Theatre?
- 3) How could the LMA be applied to the Physical Theatre?
- 4) Do you consider Laban's original title to *The Mastery of Movement* which included "on the stage" (later on removed from the original by Lisa Ullmann) an indication of a *proto* Physical Theatre?
- 5) Do you have any further consideration you would like to express about these related themes?

## ANEXO 4 - Questionário em Português



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DA DANÇA E ESCOLA DE TEATRO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Pesquisa sobre o Teatro Físico como gênero de Arte Cênica e a aplicação da  
LMA no seu processo criativo**

As seguintes questões têm por objetivo descobrir o que o Teatro Físico é para os profissionais que lidam com a LMA. Este questionário é parte de um projeto de pesquisa sobre Teatro Físico, em nível de Mestrado, para o programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Pesquisa de: Júlio Mota

e-mail: [juliomota@ig.com.br](mailto:juliomota@ig.com.br)

Favor identificar-se preenchendo os dados abaixo:

Nome:

Endereço:

Fone/Fax:

e-mail:

Sinta-se a vontade para responder a estas perguntas com a extensão que você desejar.

- 1) Qual a sua experiência educacional e ou artística com a LMA?
- 2) Como você definiria o Teatro Físico?
- 3) Como a LMA poderia ser aplicada ao Teatro Físico?
- 4) Você considera que o título original do livro de Laban: *O Domínio do Movimento* que incluía a expressão “*no palco*” (posteriormente removida por Lisa Ullmann) a indicação de um *proto* Teatro Físico?
- 5) Você teria qualquer outra consideração que gostaria de expressar a cerca desses temas ou a eles relacionados?

## ANEXO 5 - Respostas aos Questionários

### 1) Qual a sua experiência educacional e ou artística com a LMA?

**John Chanik** – BFA em Ballet pela Universidade de Utah; CMA – Seattle, WA 1987; iniciou como assistente no LIMS, NY, 1989, é parte do corpo docente efetivo do LIMS desde 1991; experiência com: *fitness* terapêutico, terapia de tecido conectivo, medicina osteopata de 1991 a 1997; terapeuta do movimento.

**Paulette Sears** - CMA pelo *Laban Institute*, NY com 23 anos de trabalho no campo da LMA.

**Nancy Allison** – BFA em Dança pela Universidade de Ohio; CMA pelo LIMS de NY.

**Aline Nogueira Haas** – Formada em Educação Física; especialista em Ciências do Esporte; Doutora em Ciências do Movimento Humano; Instrutora do Método Pilates; bailarina e coreógrafa; tem interesse no método Laban, mas não trabalha com ele.

**Jacyan Castilho** - Atriz formada em Artes Cênicas (graduação) e Mestrado em Teatro; formação em dança contemporânea; experiência com o sistema Laban de três (03) anos durante o curso de dança contemporânea, e posteriormente durante toda a pesquisa de Mestrado onde o foco é: a aplicação da Labananálise ao estudo do texto dramático e composição de personagem.

**Cíntia Kunifas** - Bacharel e licenciada em Dança com especialização em Consciência Corporal-Dança. Aulas de dança contemporânea e consciência corporal (Alexander Technique e Bartenieff Fundamentals) em N.Y. Formada pela Escola de Danças Clássicas tendo também tido aulas de dança moderna (técnica de Nikolais) por 08 anos. Minha experiência com Labanálise se deu através de cursos de especialização e extensão com o professor Carlos Delgado (Chile), bem como em workshops nos Estados Unidos. No curso de

dança da faculdade de Artes do Paraná, do qual faço parte, trabalha-se basicamente com as teorias de Laban.

**Ciane Fernandes** – Aulas com Eliana Carneiro - aluna de Regina Miranda – na Licenciatura em Artes (UnB), Ph.D. pela New York University, CMA pelo LIMS de NY, diversos projetos de pesquisa sobre LMA, especialmente relacionados à criação em dança-teatro e à formação do ator (recém-doutor 1995-1997; iniciação científica 1999-2001; projeto integrado de pesquisa 2001-2005). Leciono Técnica de Corpo para Cena I a IV na UFBA e disciplinas no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, sempre com enfoque em LMA. No mais recente projeto, realizo um estudo comparativo da dança clássica indiana de estilo *Bharatanatyam* e o Sistema Laban.

## **2) Como você definiria o Teatro Físico?**

**JC** – Teatro Físico é o teatro que usa o movimento como o meio primário de comunicação do significado do seu trabalho. Este incluiria mímica, trabalho de clown, teatro, teatro/dança e companhias de dança.

**PS** – Representação que foca o movimento como comunicação teatral primária.

**NA** – Qualquer teatro no qual o corpo é o meio primário através do qual o trabalho é concebido e executado.

**ANH** – O teatro que dá ênfase no trabalho do físico, do corpo.

**JaC** – Uma linguagem teatral que apresenta uma codificação (no sentido de uma semântica) que não se esgota com a palavra, mas antes incorpora o gesto e o movimento como recursos expressivos em si (não necessariamente ilustrativos).

**CK** - Pelo pouco conhecimento que tenho a respeito do assunto e pelo que pude ver em trabalhos de vídeo, acredito que seja antes de teatro, uma dança; se é que se pode colocar em ordem. Uma fusão entre as duas linguagens, tendo como um dos elementos mais fortes de sua dramaturgia, o uso da fisicalidade.

**CF** – Acho estas definições difíceis. Lembro-me que no meu doutorado nos EUA, demorei 5 anos para entender o que era dança-teatro, que os professores queriam uma definição clara desde o início; e no fim defini como uma forma cênica que se re-define constantemente, por definição! Acho que o TF é um pouco assim também: não quer ser rotulado. Poderíamos dizer que é uma forma cênica organizada e definida pelo corpo enquanto agente comunicativo social e/ou grupal, mas que precisamente quer questionar, criticar, ironizar, desmontar essas mesmas formas de comunicação. Por isso não é só um “teatro” que é “físico”, mas um anti-teatro teatro, no sentido em que quer romper com a representação cotidiana através da representação. Aí está também seu ponto comum com a dança-teatro, eu acho.

### **3) Como a LMA poderia ser aplicada ao Teatro Físico?**

**JC** – a maior contribuição da LMA e do BF para o Teatro Físico é como ferramenta de entendimento e reconhecimento de sua importância para determinar como Corpo, Esforço, Forma, Espaço, fraseado, relação e contexto alteram e afetam o significado do movimento. LMA/BF provêm meios e métodos para avaliar e alterar o movimento e, portanto o significado do movimento/ expressão desde um grande arco temático até um detalhado nível micro-analítico. De fato ele também provê bases metodológicas e teóricas para o treino de movimento em ambos os níveis: o nível de eficiência funcional do corpo e do nível expressivo.

**PS** – Acessar o alcance expressivo, a clareza espacial, a facilidade funcional do movimento, a clarificação da intenção.

**NA** – a Labananálise poderia ser útil para os atores – para ajudá-los a prepará-los como instrumentos flexíveis (intelectualmente, fisicamente, e emocionalmente) e também poderia ajudar o diretor tanto na concepção quanto na execução.

**ANH** – Na utilização de seus princípios e fundamentos, auxiliando o ator na sua movimentação pelo espaço, buscando melhorar a sua qualidade de movimento, etc. Laban é um sistema de análise muito rico que poderia auxiliar o ator a conhecer melhor as suas possibilidades de movimentação.

**JaC** – Talvez justamente por reconhecer, identificar, na execução do movimento, as texturas (impulsos, esforços, orientações espaciais) que lhe conferem expressividade. Em outras palavras: reconhecendo, no movimento, o que o caracteriza como único, decorrente de um impulso interno, que faz ter uma “X” carga de intencionalidade.

**CK** - Talvez para melhor compreender a riqueza expressiva contida no movimento, através do estudo dos fatores de movimento e do espaço podendo inclusive, ser utilizada para gerar movimentos e relações.

**CF** – A LMA pode ser aplicada a tudo, pois, de fato, já está em tudo. Laban criou um sistema sobre movimento *em* movimento, o que existe até na decomposição física. É um sistema flexível que se adapta muito bem à análise e compreensão das formas cênicas, especialmente uma forma contemporânea e “rebelde” como o TF. A LMA concede instrumentos de organização para compreensão do processo criativo, composição de cenas, personagens, análise de espetáculo, complementando as técnicas e rotinas pertencentes ao TF.

**4) Você considera que o título original do livro de Laban: *O Domínio do Movimento* que incluía a expressão “no palco” (posteriormente removida por Lisa Ullmann) a indicação de um *proto* Teatro Físico?**

**JC** – Minha impressão é de que o Teatro Físico era o contexto e aplicação dentro do qual Laban estava desenvolvendo suas teorias sobre o movimento que ele incorporou no ‘Domínio do Movimento’. Eu acredito que Laban também reconheceu o valor destas teorias em muitos outros contextos, i.e. dança, trabalho, recreação, esportes, etc.

**PS** – Sim.

**NA** – Sim, esta poderia certamente ser uma [indicação].

**ANH** – Não me considero capacitada para fazer esta análise, pois não fiz uma leitura aprofundada do livro ‘Domínio do Movimento’ e, tampouco, conheço bem o Teatro Físico.

**JaC** – Não. Acho que o título referia-se ao domínio de todo tipo de movimento cênico – dança, teatro, mimo, circo, ballet – que um ‘performer’ precisa ter.

**CK** - Nunca pensei sobre o assunto, mesmo porque não tenho envolvimento com este conceito (Teatro Físico). O que o título original me faz pensar é que Laban via a arte cênica como uma totalidade e não com a separação que fazemos entre dança e teatro. Sei que nos seus estudos também trabalhava a voz, o que nos faz pensar num corpo mais inteiro; talvez por sua experiência com bailarinos, atores e artistas de outras áreas.

**CF** – Parece-me que, se Laban usou o termo PALCO no seu título, é porque ele direcionou aqueles escritos inicialmente para artistas cênicos em geral. Acho que Laban entenderia Teatro Físico como a cena criada pelo corpo, como eram seus cênos de movimento, por exemplo, pois tinha uma visão muito abrangente das artes e da vida, do corpo humano como pertencente a um continuum de movimento. De certa forma, poderia ser um indício de um Teatro Físico, como bom visionário que era, mas Laban não separaria este teatro, por exemplo, de canto, eu acho. Neste sentido, seu Teatro Físico seria algo bem mais abrangente

que o de hoje, mas seria, com certeza uma forma de *proto* Teatro Físico, ditando princípios para a expressão corporal do artista cênico no palco. Talvez Lisa Ullmann tenha retirado este termo para dar prioridade à questão do MOVIMENTO, inclusive extra-palco, permitindo que o livro seja aplicado à performance ou à vida cotidiana, à terapia, etc., mais fiel à visão abrangente de Laban.

**5) Você teria qualquer outra consideração que gostaria de expressar a cerca desses temas ou a eles relacionados?**

**JC** –Eu acredito que a LMA/BF é um corpo de conhecimento único e inavaliável. Para todo e qualquer um envolvido com profissões de movimento expressivo.

**PS** – O teatro é físico seja ele chamado de Teatro Físico ou não. Talvez seja o grau ao qual o movimento conduz o tema, o contexto, significado o que venha qualificá-lo como Teatro Físico ou não.

**NA** – Não.

**ANH** – Não tenho nenhuma consideração, pois tenho pouco conhecimento do assunto. Boa sorte no seu trabalho!

**JaC** – NÃO HOUVE RESPOSTA A ESTA QUESTÃO.

**CK** - Acredito que os estudos de Laban são tão abrangentes que podem ser utilizados em qualquer estudo associado ao movimento; certamente não como uma resposta a todas as questões, mas como um excelente instrumento de leitura.

**CF** – Quero retomar um pouco a questão da dança-teatro, e dizer que ela inclui momentos de dança mais abstrata, o que não acontece no TF. Claro que, de certa forma, o TF acaba criando dança a partir de situações sociais concretas, mas não apresenta cenas puramente abstratas, eu acho, enquanto que a DT tem o gesto social e também danças abstratas (ex. Suzanne Linke). Mas este “abstrato” da DT nunca é como, por exemplo, o da dança pós-moderna americana.



Neste sentido, de novo, a DT e o TF convergem: o movimento nunca é arbitrário, mesmo que tenha múltiplos significados de ordem até pessoal e desconhecida, ele nunca é totalmente abstrato em sua intenção. Isto talvez mostre mais um pouco como o TF está conectado com a DT e, conseqüentemente, com a LMA. Por isso seu estudo faz muito sentido e é relevante. Já separamos muito as coisas; agora talvez seja hora de harmonizar (“harmos” = “juntar”, em grego), entrelaçar, conectar.

### Observações:

- A sigla LMA significa – Laban Movement Analysis
- A sigla BF significa – Bartenieff Fundamentals <sup>TM</sup>
- A sigla BFA significa – Bacharellus in Fine Arts (Bacharel em Artes)
- A sigla CMA significa – Certificated Movement Analist (Analista de Movimento Certificado) titulação conferida pelo Laban Institute of Movement Studies, de NY.
- Optei por traduzir as entrevistas em Inglês - tentando manter-me o mais fiel possível ao original - por uma questão de maior disponibilização das informações aos não-anglófonos.

## ANEXO 6 - Roteiro de Entrevista Induzida (em Inglês)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DA DANÇA E ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICA**  
**PESQUISA PARA TESE DE DOUTORADO**

## GENERAL QUESTIONS

- 1) When was the first time you remember to have seen or heard the expression 'physical theatre' applied to a performance(r)?

When studying at university Itoo came across the work of the polish theatre practitioner Grotowski. His book 'towards a poor theatre' was, I suppose my first introduction to any analysis of the form. This was around 1984. In 1988, I first heard about DV8 Physical Theatre. This was the first time I had heard a company describe themselves as such, and to my knowledge, DV8 were the first country in Britain to utilize the term. Having gone on to work for the company for many years, I know that this was a very conscious decision. Even though DV8 are essentially a 'dance' company, Lloyd Newson did not want to describe the company as such, as he felt that people had very clear (mis)conceptions about what dance was/is which he did not want to reinforce or comply with. He wanted to create a form of dance that communicated ideas clearly to an audience. The body being the primary form of communication. We associate with theatre as a communicative art form much more than dance, and so he coined the phrase Physical Theatre.

- 2) How would be your definition of physical theatre?

I do not have a clear definition of the term. I have now begun to hate the term and would not use it in my own work as I believe it is now used as a trendy description to cover some very bad work. Ultimately for me, it is a form of theatre where what is being communicated to an audience physically by the performers is given equal or more weight to what is being communicated vocally. Ultimately however, I have a firm belief that ALL theatre is physical. And that any director worth the title would be thinking about the physical world of a piece of theatre as much as what is being said.

- 3) Where and when would you localize the root(s) of physical theatre?

The Physical language of theatre has been around as long as theatre itself. If you look at the theatre of the ancient Greeks it is full of visual imagery. Commedia dell arte had enormous influences through major areas of European theatre. Even through the restricted times of Victorian theatre in Britain, Melodrama had a distinctive and hugely disciplined physical language. It wasn't really until the 1950s, with the advent of the 'kitchen sink' drama and the lean towards acute naturalism that the visual and metaphorical imagistic language of the play started to take a backseat. I think the question is not what are the roots? But when did it disappear, to reappear as a 'supposed' new form.

4) Which is/are the feature(s) you consider to be characteristic of physical theatre that differentiates it from other body-based theatrical genres, such as: mime, dance, dance theatre, etc.?

As I stated earlier, it is primarily about communication. That is where it stands as a more natural bed partner with theatre than with dance.

5) Do you consider physical theatre a bi-stranded genre split into a dance strand and a drama strand?

There are definitely physical theatre companies who approach their work primarily from a dance/movement perspective and others that come at it from the theatre end of the spectrum. Very few theatre companies described as physical theatre actually define themselves as such. DV8 I believe are the only dance company to define themselves as such. Ultimately, it is a definition that has been applied to any company whose work does not naturally fit into either camp easily. A definition invariably not utilized by the company themselves. Educators, reviewers,

6) How do you see the application of Laban's Method of Movement Analysis to the making process of physical theatre?

I don't.

#### SPECIFIC QUESTIONS

7) Since when have you been working in the frame of physical theatre?

I suppose professionally since I left University in 1987. But that has been in many different guises and not consistently. Have also worked in 'straight' theatre and 'pure' dance.

8) What do you think to be the main characteristic of your work that differentiates it from others?

The complete integration of movement and text. Where the movement can be saying something completely different from the spoken word. Many companies have attempted to use both text and movement but in most companies, this has manifested itself as being separate sections of text and sections of music. OR, where text has been combined with movement, the text is often abstracted. Poetry, word play etc. We use naturalistic dialogue combined with choreographed movement. The two are created alongside each other at the same time. Two scripts, a visual and an oral, being created simultaneously.

The form allows us to have both an inner and an outer voice as a character. While you say one thing your body can be delivering quite a different message through gesture and movement. Being able to really integrate gesture/movement/dance with the text gives us twice the creative capacity - more tools to play with. As a society, we communicate so much non verbally, often saying different things with our bodies to what is coming out of our mouths. These contradictions can be highlighted, played with,.

9) How do you select the subject(s) you're going to perform; and, how is your devising process and technical training?

The subject matter comes from whatever is in the forefront of our minds, consciousness, imaginations and the piece is borne out of the place where the three collide. We try and have a research and development period for the piece in advance of the rehearsal period. With “Sinner” we worked toward a preview performance in the Spring and reworked and developed the piece choreographically, visually (projection became a new and vital addition) and textually with the writer, into the final production over the summer. We had 4 weeks originally and then a further 3 weeks. With the next piece to be created in the Summer of 2006, we have 3 weeks research and development in January. In addition to formulating ideas, we are using this period to work with a number of writers. We have a great difficulty in finding performers who have both the necessary dance and acting skills. We can find great dancers who have no experience of speaking on stage or actors who don’t have the necessary dance skills. With writers, we are also looking for collaborators who are not precious about their form. They must be willing to collaborate COMPLETELY. Most writers do not work in this way and are also not used to writing for a ‘physical’ language.

With regard to technical training, of course we do class every day, but we will also learn specific skills that are specific to the content area of the piece we want to create. For the next piece we already have lessons in aerial work and pole dancing lined up!!!!

10) What is the concept of physical theatre you use to define and underpin your work?

See above

11) How was the process of devising, mounting and performing SINNER?

Ben Payne (who wrote the piece with Stan Won’t Dance) came up with the original idea for Sinner. We were setting up Stan Won’t Dance and looking for a writer to collaborate with on a work for 2 men, and Ben and I had already begun talking about developing writing text specifically for dance. As a company, we are committed to creating work that is issue based, and the theme was perfect for our inaugural work. The themes of good and evil and what drives someone to commit such acts gave us all a great springboard into looking at the bombings from a broader perspective also.

Because we use the same side of the brain to learn and process both speech and movement - the process of devising work that required our brains to think about both separately, but at the same time, proved very difficult and challenging indeed. Especially when everything we do in the show is also choreographed and timed to precise musical cues. Every gesture, every section piece of dialogue.

Secondly there was no blueprint on how to do it to the level of integration we were setting ourselves. Uniquely we developed the text and the movement together and both layers informed each other.

We found that you have to learn the physical choreographic text or movements so that they are ingrained into the muscle memory, which you can then begin to add the spoken text. This is essential especially when what you are doing and what you are saying are completely different things – for example when a character is talking calmly, but is moving very fast and nervously physically – physically exposing the emotional subtext of a scene.

After the preview performance I worked closely with the designer to create the visual world of the piece. It was also vital for us to have the set in rehearsal as soon as physically possible in order that it was completely integrated into the final piece.

12) Which criteria do you use to criticize a show and define if you consider it as physical theatre?

I don't define. Mainly because I don't want to be constrained by definition.

13) If you wish, feel at ease to make any other comment about any aspect you consider being relevant to this research and you haven't found in the questions above.

**THE LENGTH OF YOUR ANSWERS IS AT YOUR CONVENIENCE. EVERY SINGLE BIT OF INFORMATION PROVIDED IS EXTREMELY VALUABLE FOR THIS RESEARCH.**

**THANKS FOR YOUR COOPERATION!**

Hi Julio,  
it took me a while. Hope this helps  
Wolfgang

-----Original Message-----

From: Julio Mota [mailto:julioesmota@terra.com.br]

Sent: Wed 25/01/2006 19:26

To: Wolfgang

Cc:

Subject: GENERAL QUESTIONS

## GENERAL QUESTIONS

1) When was the first time you remember to have seen or heard the expression 'physical theatre' applied to a performance(r)?

When I came to Edinburgh in 1999. At the time I thought it was a good expression for what I was doing, but than realized that physical theatre had a bad reputation with many theatre people, meaning just "bad theatre". So I settled for the VISUAL THEATRE title, just so to not to be confused with amateurish work.

2) How would you define physical theatre?

theatre that communicates through a combination of movement, imagery, music, sound and presents a multi layered experience for its audience.

3) Where and when would you localize the root(s) of physical theatre?

I think people like Kantor in Poland were the forrunners, but than I might be ignorant to other earlier developments elsewhere.

4) Which trait(s) you consider to be characteristic of physical theatre that differentiates it from other body-based theatrical genres, such as: mime, dance, dance theatre, etc.?

I think physical and dance theatre are very similar in many ways.

5) Do you consider physical theatre a bi-stranded genre split into a dance strand and a drama strand?

6) How do you see the application of Laban's Method of Movement Analysis to the making

process of physical theatre?

## SPECIFIC QUESTIONS

7) Since when you have a specific and same category for dance and physical theatre in the Fringe Festival?

in Aurora Nova we are dance & visual theatre and dont have a split. In Dublin I have a dance and a theatre category and would put physical theatre in the theatre section, because dance has so few audience.

8) Why are dance and physical theatre included in the same category?

I think that dance audience are at ease with seeing abstract work. Most theatre audience get nervous when its not explained to them whats going on. Physical theatre often uses visual poetry and magic, that doesnt have an obvious meaning but communicates in a sensual and visceral way. In that way its similar to dance.

9) How is the selective process that chooses the companies and or the performances that will make part in this category?

companies choose themselves

10) What is the concept of physical theatre you use to define the genre and underpin the philosophy, which underlies Fringe Festival?

dont understand the question.

11) What are the criteria used by the curators to select a show and define whether it belongs to physical theatre or not?

in my understanding a show qualifies to be called physical theatre when the audience dont need to understand the language that is spoken in the show in order to grasp what is happening.

12) If you wish, feel at ease to make any other comment about any aspect you consider being relevant to this research and that you missed in the questions above.

THE LENGTH OF YOUR ANSWERS IS AT YOUR CONVENIENCE. EVERY SINGLE BIT OF INFORMATION PROVIDED IS EXTREMELY VALUABLE FOR THIS RESEARCH.

THANKS FOR YOUR COOPERATION!

---

No virus found in this incoming message. Checked by AVG Free Edition.  
Version: 7.1.371 / Virus Database: 267.14.23/243 - Release Date: 27/01/06

Observação: Diferentemente da opção de traduzir os dados coletados na primeira fase da pesquisa (realizada mediante a aplicação do primeiro modelo de questionário), neste caso optei por deixar o registro das entrevistas no original sem considerar que isso traga qualquer prejuízo a interpretação dos dados.