



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MELINA SCIALOM

LABAN PLURAL:
Um Estudo Genealógico
do Legado de Rudolf Laban no Brasil

Salvador

2009

MELINA SCIALOM

**LABAN PLURAL:
Um Estudo Genealógico
do Legado de Rudolf Laban no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UFBA, como requisito para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ciane Fernandes

Salvador

2009

S719 Scialom, Melina.

Laban plural: um estudo genealógico do legado de Rudolf Laban no Brasil /
Melina Scialom. - 2009.
245f. : il.

Orientadora : Prof^a Dr^a Ciane Fernandes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação
em Artes Cênicas, Escola de teatro, Escola de dança.

1. Artes cênicas. 2. Dança. 3. Rudolf Laban - biografia. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

Melina Scialom

**LABAN PLURAL:
Um Estudo Genealógico
do Legado de Rudolf Laban no Brasil**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UFBA, como requisito para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Prof^ª. Dr^ª. Ciane Fernandes (Orientadora)
Universidade Federal da Bahia - PPGAC

Prof. Dr. Érico José Souza de Oliveira
Universidade Federal da Bahia - PPGAC

Prof^ª. Dr^ª. Lenira Peral Rengel
Universidade Federal da Bahia - PPGDança

Salvador

___ / ___ / ___

Dedico esta pesquisa à Rudolf Laban

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a confiança, a amizade, a artisticidade, o carinho, as filosofias, os *insights* e sobretudo a paciência de minha orientadora Profa. Dra. Ciane Fernandes.

Quero agradecer a todos os artistas-pesquisadores labanianos que me cederam um “espacinho” em suas vidas, me receberam em suas casas ou simplesmente pausaram alguma atividade em suas vidas para conversar e responder às minhas indagações.

Quero agradecer ao apoio intelectual, emocional, espiritual e financeiro de minha família: Roland e Márcia Scialom, Daniel Aaron, Jean-Marc, Vó Lia Guimarães, Camila e Manoela

Agradecer ao colar de pérolas de amigos que carreguei comigo na cotidianidade da pesquisa, enfeitando meu espírito: Leonardo Sebiani, Caio Travassos, Flavia Tirolo, Valéria Martins, Lia Rodrigues, Sergio Guedes, Paulina, Cleide, Kleyton, Patrick, Patrícia, Saulo e todo o conjunto de amigas que venho cultivando ao longo dos anos.

Agradecer ao meu primeiro orientador no universo da pesquisa acadêmica, Prof. Dr. Aguinaldo Gonçalves e a pedagoga e artista que me introduziu ao Universo labaniano, Joana Lopes.

Agradecer ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/ UFBA, sua coordenadora Profa. Dra. Antonia Pereira, os professores, funcionários e ao apoio financeiro do CNPQ.

Enfim, agradecer a todos que de alguma forma me forneceram informações e me ajudaram a trafegar pelo mar de perguntas... e a todos aqueles artistas labanianos que foram também meus professores neste processo labaniano.

RESUMO

Este estudo se configura em uma exploração sobre o Universo de Rudolf Laban e o Panorama brasileiro dos artistas-pesquisadores que utilizam desse Universo como suporte para suas pesquisas, ações e atuações. Através da busca genealógica na vida-obra do mestre da Arte do Movimento em seu material bibliográfico e nas obras de seus discípulos, foram delineados a pessoa, o artista, o cientista e o filósofo de Rudolf Laban. O olhar sobre o material de referência e os universos singulares coletados na pesquisa de campo, foi conduzido com o suporte da Genealogia Histórica de Foucault, da Hermenêutica de Hans-Georg Gadamer e do Olhar Sensível de Maurice Merleau-Ponty, como também dialogando diversos estudos que se debruçam sobre a historiografia em dança. A partir de tais aportes teóricos, foi organizado e discutido o aspecto geral do panorama nacional de estudos labanianos. Associando a pesquisa teórica à pesquisa prática, o desenvolvimento do processo de pesquisa aconteceu de forma a referenciar o próprio Universo labaniano de miscigenação entre pensamento e movimento. A metodologia se desenvolveu acompanhando a forma geométrica do tetraedro, assumindo quatro vértices que foram aplicados concomitantemente: Pesquisa Teórica, Pesquisa de Campo (entrevistas), Laboratórios e Escrita Dinâmica. Para materializar os percursos artísticos-teóricos-práticos, foi construída uma árvore genealógica mestre-discípulo que ilustra bidimensionalmente a disposição tridimensional da configuração do conjunto contemporâneo. Em seguida, foram discutidos e debatidos pontos críticos revelados através do estudo, argumentando a legitimização do panorama apresentado através da ponte passado tempo-espço presente.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Cênicas; Dança; Rudolf Laban; Genealogia Histórica.

ABSTRACT

This research is configured in an exploration upon the Universe of Rudolf Laban and the Brazilian scene of artist-researchers that use the Universe as support for their research, their art and performance. The person, the artist, the scientist and the philosopher Rudolf Laban were outlined throughout a genealogical search in the life-work of the master of the Art of Movement - in his own publications and in the work of his apprentices. Supported by the History Genealogy of Michel Foucault, the Hermeneutics of Hans-Georg Gadamer, the Sensitive Eye of Maurice Merleau-Ponty and by the publications that discuss dance historiography, it was drawn a view upon both the reference material of Laban's life and the unique universes collected in the field research. Based on such academical support, it was organized and discussed the general aspect of the Brazilian national scene of Laban studies. Associating the theoretical to the practical research, the development of this process happened referring to Laban's ideas of combining movement and thought. A methodology was developed following the geometry of the tetrahedron, assuming four vertices that were applied concomitantly: Theoretical Research, Field Research (interviews), Laboratories and Dynamic Writing. To materialize the artistic-theoretic-practical paths of Laban's Universe in Brazil, it was constructed a master-disciple genealogy tree that illustrates bidimensionally a tridimensional configuration of the contemporary ensemble. Afterwards, throughout a "past time-space present" bridge, the critical issues pointed in the research were debated, discussing the legitimacy of the genealogical configuration presented.

KEYWORDS: Performing Arts; Dance; Rudolf Laban; History Genealogy.

LISTA DE ABREVIATURAS

ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas

BF – Bartenieff Fundamentals (Fundamentos Bartenieff)

BMC – Body Mind Centering

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CMA – Certified Movement Analyst (Certificado de Analista do Movimento)

CNPQ – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

DACO – Departamento de Artes Corporais

EUA – Estados Unidos da América

FAP – Faculdade de Artes do Paraná

FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

FEBEM – Fundação Estadual do Bem Estar do Menor

LIMS e LIMS/NY – Laban Institute of Movement Studies / New York

LMA – Laban Movement Analysis

MAM – Museu de Arte Moderna

MEC – Ministério da Educação

MINC – Ministério da Cultura

PUCCampinas – Pontifícia Universidade Católica de Campinas

PUC-RS – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

UDESC – Universidade Estadual de Santa Catarina

UERGS – Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFGRS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFV – Universidade Federal de Viçosa

UnB – Universidade de Brasília

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

USP – Universidade de São Paulo

UNIRIO – Universidade do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. Apresentação	13
2. Dança como vida	14
3. Construindo um objeto	15
4. Entender Rudolf Laban.....	16
5. O objeto de estudo	18
6. O Problema/Hipótese.....	18
7. Os Objetivos	19
7.1. Objetivos gerais:.....	19
7.2. Objetivos específicos:.....	19
8. As Metodologias.....	20
8.1. Os laboratórios de dança e a “Escrita dinâmica”.....	21
8.2. A pesquisa de campo	21
9. Pesquisa Teórica ou Laban através de Foucault e Merleau-Ponty	22
10. Estrutura da dissertação	24
11. Pontos tocantes entre a pesquisa e o Universo Labaniano	25
CAPÍTULO 1:	28
RUDOLF LABAN E A PESQUISA	28
1. Rudolf Laban: o indivíduo.....	28
2. Rudolf Laban: Vida e Obra	35

2.1. A diplomação.....	43
3. Rudolf Laban: minha pesquisa	46
CAPÍTULO 2	53
O OLHAR PRESENTE SOBRE O PASSADO.....	53
1. Dança como área de conhecimento	53
2. Entre Historiografia e Genealogia Histórica.	55
3. A Genealogia Histórica de Foucault.....	59
CAPÍTULO 3	72
DESENVOLVENDO E APLICANDO MÉTODOS	72
1. Metodologia tetraédrica.....	72
2.Desenvolvendo e aplicando	73
3. Conversas-entrevistas: desenvolvendo um método.....	75
3.2. Entrevistas e análise de material.....	79
4. Escrevendo dançando	82
4.1. Os Laboratórios	84
4.1.1. Experiência Primeira: Qual meu papel na pesquisa?	85
4.1.2. Experiência Segunda: O percurso de pesquisa – direções possíveis.....	87
4.1.3. Experiência terceira: O caminho ou o objetivo?	88
4.1.4. Experiência quarta: Atenção sobre o percurso	89
4.1.5. Experiência quinta: Pergunta - Resposta.....	90
4.1.6. Experiência sexta: Inquietação - Descoberta.....	91
4.1.7. Experiência sétima: Revivendo experiências e percebendo diferenças.....	92
4.1.8. Conclusão transitória	93
4.2. A Escrita Dinâmica.....	93

CAPÍTULO 4	96
O LEGADO DE LABAN NO BRASIL.....	96
1. O percurso temporal de artistas no Brasil.....	96
2. Características gerais	99
3. A Tabela	100
4. A Árvore Genealógica	105
5. Árvore Genealógica mestre-discípulo	109
6. Rudolf Laban através do olhar brasileiro	110
6.1 Polifonias do trabalho de Laban	110
6.2. Movimento: a linguagem da dança.....	113
6.3. A má interpretação.....	114
6.4. Uso equivocado	115
6.5. Laban como ferramenta.....	116
6.6. Contribuição labaniana na vida dos brasileiros	118
7. Maria Duschenes através do olhar de seus discípulos.....	120
8. Narrativas individuais.....	124
Adalberto da Palma Pereira	124
Adriana Zenaide Vieira de Melo	125
Alba Vieira	127
Analívia Cordeiro	127
Andrea Jabour.....	131
Andréia Maria Ferreira Reis	133
Ângela Loureiro.....	135
Ciane Fernandes	137
Cibele Sastre	141

Cilô Lacava (Maria Cecília Pereira Lacava)	145
Cybele Cavalcanti.....	148
Denise Telles	152
Flavia Pilla do Valle	155
Isabel Marques.....	157
Jacyan Castilho	160
Joana Lopes	162
Juliana Moraes.....	164
Júlio César de Souza Mota	167
Laura Pronsato.....	169
Lenira Rengel	171
Lenora Lobo	174
Lia Robatto	176
Ligia Tourinho.....	178
Maria Mommensohn	181
Mariangela F. Melcher	183
Marília de Andrade.....	185
Marina Martins	187
Marisa Napolini	190
Maristela Moura Silva Lima (Teinha).....	192
Marta Soares.....	194
Monica Allende Serra.....	196
Regina Miranda	200
Renata Macedo Soares.....	205
Rogério Costa Migliorini.....	207

Solange Arruda.....	209
Suzana Martins	212
Telma S. Gama	214
Uxa Xavier.....	215
Yolanda Amadei.....	217
9. Laban Plural.....	221
10. O obstáculo monetário.....	225
ASPECTOS CONCLUSIVOS	227
1.Aspectos Gerais	227
2. Aspectos do panorama brasileiro de estudos labanianos.....	232
3. Aproximando-me de Laban	233
4. Perspectivas futuras	235
REFERÊNCIAS	236
Referências Bibliográficas.....	236
Referências virtuais	242
ANEXO 1	243

INTRODUÇÃO

Não existe possibilidade de criação artística sem liberdade... Só há possibilidade de uma vida artística e uma vida livre quando existe clareza de limite. (Cilô Lacava em entrevista à pesquisadora)

1. Apresentação

Esta pesquisa é um trabalho que está em constante movimento. Uma aproximação da vida com a arte, podendo ser também da arte com a vida, mediada pela inquietação da pesquisa. A busca diária foi me perguntar incansavelmente o que deveria ser perguntado. A procura das perguntas para as respostas que já temos. O Movimento entre perguntas e respostas geraram o trânsito contínuo de inquietações e descobertas.

O trabalho apresentado nas páginas subseqüentes é a reunião de inquietações e descobertas geradas ao longo do percurso prático-científico da presente pesquisa. Arrisco a colocar que esta não foi o emprego de perguntas e respostas, pois estas trariam consigo conjuntos cristalizados de pensamentos e informações.

O agrupamento de estados de dúvida e resposta, inquietação e descoberta possuem movimentos parecidos, mas com ligeiras diferenças de expressividades que os qualificam e nomeiam com suas devidas significâncias. A multifocal e agitada inquietação que busca espaços desconhecidos e sua resolução que acontece após uma descoberta trazendo um fluxo livre, permitiram o trânsito com grande mobilidade entre os estados criativos deste estudo. Este movimento foi o plantio, a germinação, o nascimento e o desenvolvimento de uma grande árvore de informações e experiências dissertadas.

Esta pesquisa foi a união de pequenos impulsos que foram se aglutinando ao longo de uma vida para a dança, como também de inúmeras danças da vida que acumularam inquietações diversas. Diria que hoje: sou o fruto de tudo que foi construído em meu percurso vital; sou o suporte por onde transitaram dinamicamente dúvidas, dados, danças, histórias,

fatos, detalhes, informações, poesias, desesperos, satisfações, descobertas, incertezas, mágicas e clarezas - sou a pesquisa.

2. Dança como vida

O ingresso no curso de Dança da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) titulou-me Bacharel e Licenciada em Dança. Apesar do espaço universitário ter sido a extensão de meu lar, pois descendo de pais acadêmicos, em 2001 passei a ser freqüentadora oficial da instituição, física e intelectualmente. Poeticamente, Clarice Lispector enxerga o caminho que percorremos como algo além de nossas próprias fronteiras: “Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes” (LISPECTOR, 1998, p.176).

Ingressei em um curso universitário de dança porque, apesar de gostar de me movimentar e expressar queria praticar dança além do lazer, queria-a como uma profissão. Visava assumir comprometimentos com este universo maiores que as aulas de dança em academias do bairro. Queria a Arte do Movimento como parte da vida, modo de viver: dedicação tempo integral. Hoje começo a vislumbrar que queria uma “vida para a dança”¹.

Durante o caminho universitário descobri que precisava de algo que estava além da dança. Precisa de um mestre, a figura atrás do espelho e que pudesse conduzir meu caminho pelo labirinto do movimento. O caminho artístico profissional é bastante árduo quando confrontado com prática da vida adulta. Foi neste momento que as perguntas começaram a serem feitas. Percebi que não havia uma figura por trás do espelho e, portanto, não conseguia formar minha própria imagem. O vácuo da imagem me conduziu à grande pergunta: “quanto ao futuro?”², estaria eu no caminho correto?

Este momento me conduziu a um labirinto de perguntas sem respostas. Retornei à Universidade para terminar o curso de Licenciatura que me trouxe a oportunidade de experimentar, estudar e praticar o ensino da dança educativa, artística e recreativa. Licenciada em dança novamente me perguntei se estaria destinada à educação escolar. Foram tantas perguntas que me perdi num mar de questões.

¹ Uma vida para a dança é a tradução do título do livro escrito por Rudolf Laban – *A life for dance* – em 1927 (e traduzido para o inglês por Lisa Ullmann em 1975), em que ele fala sobre a relação de sua vida com a dança.

² A mesma pergunta que é feita pela personagem Macabéa no romance “A hora da Estrela” de Clarice Lispector.

Nem a pergunta eu soubera fazer. No entanto a resposta se impunha a mim desde que nascera. Fora por causa da resposta contínua que eu, em caminho inverso, fora obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia. Então eu havia me perdido num labirinto de perguntas, e fazia perguntas a esmo, esperando que uma delas ocasionalmente correspondesse à resposta, e então pudesse entender a resposta. (Clarice Lispector, *A Paixão Segundo GH*)

A pesquisa em dança esteve presente desde o início de minha trajetória acadêmica. As investigações artísticas aconteceram junto ao *Micrantos*³ em forma de laboratórios e espetáculos de dança multidisciplinares. A partir do terceiro do semestre do bacharelado elaborei um projeto de Iniciação Científica que foi orientado pelo Prof. Dr. Aguinaldo Gonçalves da Faculdade de Educação Física da mesma instituição, que me introduziu formalmente ao universo da pesquisa acadêmica. A experiência de três anos junto ao Grupo de Saúde Coletiva, Epidemiologia e Atividade Física (GSCEAF) me ensinou a estudar e praticar obedecendo às normas da academia. Aprendi neste percurso que as perguntas são as matrizes geradoras de projetos, percursos e pesquisas. As inquietações no universo da dança sempre estiveram presentes durante esta trajetória, porém, o desafio era saber quais as perguntas corretas que fundamentariam pesquisas consistentes.

3. Construindo um objeto

Rudolf Laban: o Universo⁴ labaniano sempre me motivou e me deixou em êxtase por sua genialidade e vastidão. A Prof.^a Joana Lopes do Departamento de Artes Corporais (DACO) do Instituto de Artes da UNICAMP lecionou por mais de 20 anos disciplina que envolvia o estudo dos princípios do movimento de Rudolf Laban. Com a Professora realizei três semestres disciplinares, entre eles uma assistência pedagógica. Sob sua orientação e direção e, junto ao *Micrantos*, criamos o espetáculo de teatro coreográfico “Para que servem as estrelas?”, como produto da disciplina de conclusão do Curso de Dança⁵.

³ A atual *Micrantos Cia de Danças* surgiu em 2002 através da inquietação de alunos do curso de dança da UNICAMP que buscavam experimentar e aplicar a dança estudada nos sonhos de cada indivíduo do grupo, abrindo as portas para as pessoas de outras áreas, interessadas em compartilhar idéias e movimento.

⁴ Ao longo da dissertação utilizei a palavra Universo com “U” maiúsculo para designar o conjunto de vida e obra de Rudolf Laban, incluindo também o legado que ele deixou e foi se espalhando e difundindo através de pessoas e dos espaços ao longo do tempo.

⁵ Trabalho de Graduação Integrado – TGI – é uma disciplina que envolve dois semestres curriculares e que conclui o Bacharel em Dança da UNICAMP. Junto ao *Micrantos*, em 2004, criamos um espetáculo e uma monografia intitulada “Expressões Brasileiras: estudo de uma obra de teatro-dança”

Mais adiante, fui aceita para ser aluna da Prof. Dra. Ciane Fernandes no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA com a proposta de pesquisar e estudar os artistas-pesquisadores que trabalham com as teorias de Rudolf Laban no Brasil. A pergunta norteadora do projeto nasceu durante uma palestra na UNICAMP sobre o trabalho de Émile Jaques-Dalcroze. O palestrante falava das pessoas no Brasil que trabalhavam com a metodologia de Dalcroze e suas práticas de Eurítmica. No momento da palestra pensei em Laban e percebi que não sabia quem eram as pessoas que, no Brasil, trabalhavam com suas teorias e onde atuavam.

Ao adentrar os registros da vida e obra de Laban, percebi que através do tempo, existiram diversas pessoas que ao se aproximarem do mestre Laban permaneceram extasiadas. Pensando em me especializar e aprofundar no Universo labaniano procurei os cursos oficiais de formação, porém, o alto custo destes cursos e diplomas me levaram a levantar outras possibilidades. Não sabia como fazer, em território nacional, para me aprofundar nas teorias e práticas do mestre. A proposta de se pesquisar os brasileiros labanianos se tornava cada vez mais coerente. Amadureci o projeto e enviei para o processo de seleção do PPGAC.

A partir de agora, inicio o relato, organizado de acordo com as normas acadêmicas, da aventura que percorri na presente pesquisa, culminando em uma dissertação cujo tema e principal suporte é o Universo construído, deixado e reproduzido pelo cientista da dança austro-húngaro por quem, como inúmeros discípulos, me apaixonei.

4. Entender Rudolf Laban

Rudolf Laban (1879 – 1958), pesquisador, filósofo, artista e coreógrafo, foi um dos mais importantes teóricos na história da dança e do que ele chamou de *Arte do Movimento*. Sua produção artística e teórica atualmente estão presentes na vida e trabalho daqueles que se dedicam a carregar o legado consigo. Ele via a Arte do Movimento como um fim em si mesma e um elemento essencial da vida (FOSTER, 1977). Ao longo do século XX até os dias atuais suas teorias foram acessadas por inúmeras áreas do conhecimento como as artes cênicas, artes visuais, educação, psicologia, antropologia e terapias corporais (MIRANDA in FERNANDES, 2006). Sua própria história de vida, seus percursos e aventuras contribuíram para tal intercâmbio disciplinar presente em suas teorias, como também no acesso que o mundo teve a elas. A partir da década de 1910 até sua morte, Laban produziu conhecimento

através de danças, artigos e livros, porém, também encontram-se materiais, contendo diversas de suas principais formulações, que foram postumamente publicados por seus principais discípulos.

Ainda hoje, o significado do movimento na vida e na dança em nossos tempos está diretamente relacionado à pesquisa e figura de Rudolf Laban, mesmo que muitos artistas e pesquisadores não saibam. Ele definiu denominadores comuns a todos os tipos de movimento, como comportamental, simbólico, funcional e expressivo e providenciou maneiras de diferenciá-los através da descrição, classificação e notação (MALETIC, 1987). Laban empreendeu o estudo profundo e minucioso da Coreologia que é:

A lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida como estudo geométrico e uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional, isto é baseado na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo onde corpo e mente são uma unidade inseparável (LABAN, 1966 in RENGEL, 2003, p. 35).

A Coreologia de Laban compreendia a junção de três estudos diferentes: a *Labanotation*, a Corêutica e a Eucinéutica. Ciane Fernandes (2000) lembra que estas terminologias para a descrição de movimento foram criadas para serem tão dinâmicas quanto a própria natureza da dança, e não como unidades estáticas. Lenira Rengel (2003) acrescenta que estas terminologias criadas por Laban permitem uma ampla e criativa experimentação, ajudando a verbalizar o movimento.

Os discípulos conduziram as postulações de Laban para vertentes diversificadas. Pelos lugares onde Laban foi passando, foi deixando sementes de seu pensamento e seu fazer artístico e desta forma foram se ramificando suas descendências.

Lisa Ullmann (1907 – 1985), uma de suas últimas e fiéis discípulas juntamente com o próprio mestre Laban fundou o *Art of Movement Studio* que ganhou reconhecimento pelo ministério da educação inglês em 1949 e foi incorporado em 1954 no *Laban Art of Movement Centre*, naquela época, localizado na cidade de Surrey e hoje em Londres (Inglaterra)⁶. Irmgard Bartenieff (1900 – 1981), vinda da Alemanha para os Estados Unidos, aplicou os conceitos de Laban em terapia do movimento, o que contribuiu para formatar as bases da Dança Terapia (PARTCH-BERGSON, 1994). Ela foi uma das primeiras a levar as teorias de

⁶ Atualmente o Laban Centre de Londres é chamado de “LABAN”. Para maiores informações acesse o sítio <http://www.laban.org>

Laban para a América, junto com Juana de Laban (filha de Rudolf Laban), Irma Otto Betz (que introduziu a *Labanotation* no Estúdio de dança de Hanya Holm⁷) e as fundadoras do *Dance Notation Bureau* - Ann Hutchinson Guest, Helen Priest Rogers, Eve Gentry e Janey Price. Bartenieff, após adquirir formação como fisioterapeuta nos Estados Unidos, sistematizou suas práticas e posteriormente as patenteou como *Bartenieff Fundamentals*.

Segundo Yolanda Amadei (2006), no Brasil, Chinita Ullmann, Maria Duschenes, Yanka Rudzka, Renée Guimiel e Rolf Gelewski foram dos pioneiros que trouxeram para o Brasil os ensinamentos do maior teórico do movimento.

5. O objeto de estudo

Mergulhando na proposta de pesquisa sobre o legado de Laban no Brasil, impulsionada pela busca dos indivíduos que trouxeram para as terras brasileiras e difundiram o legado labaniano, me coloquei para rever e selecionar precisamente qual seria o meu objeto de pesquisa.

O primeiro passo foi reunir o máximo de literatura e publicações labanianas feitas por brasileiros. Ao ter em mãos este material, percebi que ali estava o recorte da pesquisa: buscar os artistas-pesquisadores que publicaram material que referência de Laban (e suas teorias) e também os que foram citados em trabalhos de outros. Esta seleção aconteceu através do entendimento de que seria interessante buscar as pessoas que publicamente se relacionaram ou foram relacionadas ao Universo labaniano. Caso contrário seria uma busca demasiada extensa e talvez eterna, pois todas as pessoas que ficavam sabendo do levantamento sempre tinham algum conhecido para apontar como “quem trabalha com Laban”.

6. O Problema/Hipótese

O problema da pesquisa esteve presente desde o início de seu nascimento. Já a hipótese deste trabalho se configurou após o início da prática, ou seja, com as entrevistas e os laboratórios. A partir as conversas (entrevistas) que foram acontecendo ao longo da pesquisa fui podendo vivenciar a vida e percursos dos artistas-pesquisadores e que foram, aos poucos,

⁷ Hanya Holm (alemã 1893-1992) foi discípula de Mary Wigman e foi responsável por dirigir a escola de Wigman nos Estados Unidos, disseminando a *Ausdruckstanz* e os princípios do movimento de Laban no continente norte americano.

materializando o verdadeiro conjunto de hipotético deste trabalho. Portanto, respeitando a ordem de desenvolvimento da pesquisa como um todo, optei por inserir a hipótese na discussão dos aspectos conclusivos da dissertação (p.229).

O Conjunto de problemas que deram corpo às inquietações compõe as seguintes perguntas: Quais as possíveis características do panorama das pessoas que trabalham com as práticas e teorias de Laban no Brasil? A genealogia do percurso do legado labaniano pode ser uma pista para o diagnóstico deste panorama? A partir da narrativa dos sujeitos constituintes da árvore genealógica labaniana, como o panorama brasileiro (passado/genealogia e presente/panorama) se aproxima do Universo Laban?

7. Os Objetivos

7.1. Objetivos gerais:

- Fazer um levantamento dos artistas-pesquisadores que utilizam das teorias de Rudolf Laban no Brasil.
- Fazer uma árvore genealógica mestre-discípulo do percurso das teorias que não obedeça a uma hierarquia temporal e sim a distancia entre o indivíduo e a origem do legado.

7.2. Objetivos específicos:

- Traçar um panorama dos estudos labanianos no Brasil, discutindo as informações características da formação e atuação dos indivíduos e buscando uma narrativa viva⁸ do uso do legado de Laban. A partir dos discursos individuais (entrevistas) e dados recolhidos e vivenciados com as conversas, buscar, através da genealogia histórica, a construção de uma nova narrativa.
- Desconstruir a verdade historiográfica e construir uma nova possibilidade de fatos-espaco-tempo a partir das narrativas dos sujeitos agentes da história (passado).

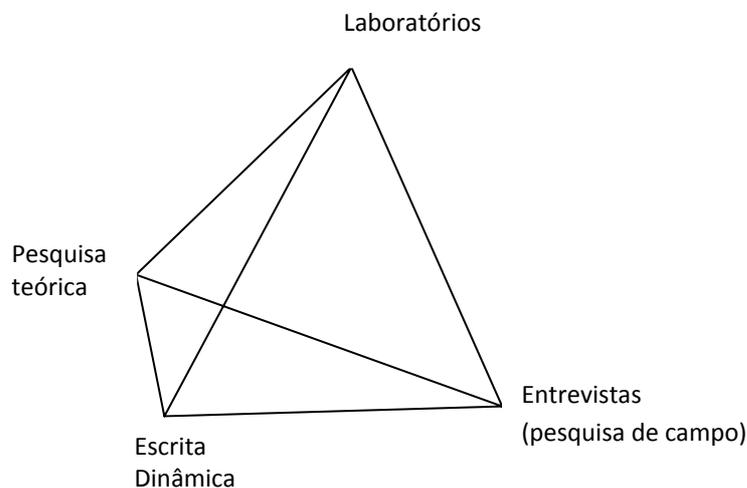
⁸ A narrativa viva seria um termo que eu inventei para fazer uma relação da realidade do que é relatado pelos indivíduos e de suas atuações enquanto artistas e pesquisadores com o que é tido como a “história da dança no Brasil”. O termo é discutido detalhadamente no Capítulo 3.

- Detectar as influências atuantes sobre as verdades históricas cristalizadas acerca do legado de Laban e então sugerir novos olhares sobre este Universo.
- Buscar nos materiais deixados pelos discípulos de Laban (que falam tanto do mestre quanto de suas próprias experiências), fundamentação para analisar e discutir o panorama labaniano brasileiro.

8. As Metodologias

Esta pesquisa se consolidou como uma miscigenação metodológica que foi sendo fundamentada a partir da prática. Ela foi elaborada de acordo com o avanço em busca dos objetivos do projeto inicial. Porém, a integração entre a prática e a teoria aconteceu através do movimento dinâmico de pesquisa corporal. No Capítulo 3 estão detalhados todos os procedimentos metodológicos utilizados e aplicados neste estudo.

Adotei a forma cristalina do tetraedro regular para expor e ilustrar o relacionamento dos quatro vértices da estrutura metodológica da pesquisa:



Esta forma faz parte dos estudos de Harmonia Espacial realizados por Rudolf Laban e que foram revisitados pelo mestre durante todo seu percurso de vida. O cristal possui quatro vértices interligados por seis arestas idênticas. Portanto, todos os vértices têm o mesmo formato e a mesma importância nesta forma geométrica. Da mesma forma, o conjunto metodológico possui quatro pontos de convergência que, dependendo do ângulo em que é observado, muda-se o foco.

Mais especificamente, os quatro eixos metodológicos têm igual valor dentro da estrutura da pesquisa. Não é possível alinhar, em ordem de importância, estes quatro temas. Também não é possível enumerar de forma classificatória a ordem com que foram sendo aplicados e desenvolvidos. Cada um aconteceu de forma a complementar e fundamentar o outro. Por este motivo, a utilização da geometria tridimensional para ilustrar o desenvolvimento metodológico da pesquisa revelou coerência singular.

8.1. Os laboratórios de dança e a “Escrita dinâmica”

Os laboratórios de dança realizados possibilitaram a integração de todas as dimensões da pesquisa. Este foi o espaço onde coloquei em movimento tanto os aspectos teóricos – filosóficos, históricos e metodológicos, quanto às entrevistas e a minha vivência enquanto pesquisadora.

A opção de realização de práticas experimentais dirigidas para se discutir a pesquisa através da dança foi uma sugestão por parte da orientadora. A Profa. Dra. Ciane Fernandes me instigou a realizar um mergulho no próprio Universo de Laban, que envolve o aprendizado através da dinâmica do movimento. Em espaço reservado, foram feitas sete investigações dirigidas que decuparam os temas teóricos da pesquisa através da movimentação expressiva.

A investigação dinâmica aconteceu não somente durante os laboratórios, mas também concomitante a própria composição dissertativa de forma a consolidar o que denominei de “Escrita dinâmica”. Este foi um procedimento onde o movimento corporal fez parte da própria composição escrita da dissertação.

8.2. A pesquisa de campo

Para guiar as entrevistas do estudo, foi formulado um questionário sem obedecer a uma metodologia ou referência específica. Por esta razão, neste estudo evitei utilizar o termo *entrevista* e substituir por *conversas guiadas*. Esta opção aconteceu pelo fato de não ter sido adotada uma metodologia específica e fundamentada para formular o questionário.

O procedimento de campo para a realização das conversas guiadas foi baseado no texto de Verena Alberti “História Oral: a experiência do CPDOC” (ALBERTI, 2004). Este referencial teórico atuou como um instrumento guia para o processo de preparação da

pesquisa de campo e a realização das entrevistas que propus conduzir no projeto. Coletar dados através de entrevistas é, segundo Verena Alberti é uma atividade que se move num terreno pluridisciplinar:

História oral é um método de uma pesquisa (histórica, antropológica, sociológica, etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participam de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo. (VERENA, 2004, p.1 e 2).

Através dessa definição consigo enquadrar meu projeto e anseio de pesquisa, validando assim o uso do manual como apoio técnico na concepção, planejamento e aplicação da pesquisa de campo e entrevistas que propus realizar.

A primeira etapa foi fazer o levantamento dos indivíduos a serem entrevistados, e reunir os dados (email, telefone e endereço) de cada um. Os indivíduos foram separados em quatro tabelas diferentes baseados em suas localizações e residências atuais: *Rio de Janeiro*, *São Paulo*, *Salvador* e *Outros*. Estas tabelas foram separadas desta forma pela minha disponibilidade e possibilidade de acesso a estas cidades, visando também o número de pessoas detectadas nestas metrópoles. A tabela *Outros* significava, em grande parte, os indivíduos que estão fora destes núcleos, o que correspondeu à dificuldade de acesso físico, portanto, teriam que ser contatados via email e/ou telefone.

A pesquisa também recebeu uma grande contribuição do encontro que aconteceu no Rio de Janeiro, que fazia parte da celebração de 50 anos da morte de Rudolf Laban. A “Celebração Laban – Rio de Janeiro” inaugurou os três encontros marcados para o ano de 2008. Este encontro possibilitou o contato com diversos pesquisadores brasileiros e internacionais e também foi providencial para recolhimento de novos dados sobre os trabalhos sendo desenvolvidos no Brasil.

Após o primeiro levantamento dos indivíduos foram feitos os contatos e marcados os encontros. Não era novidade que seria muito difícil recolher material via email dos indivíduos, devido à reincidência de descaso com este meio de comunicação e o número de pessoas levantadas não permitia um controle rígido sobre cada indivíduo.

9. Pesquisa Teórica ou Laban através de Foucault e Merleau-Ponty

O Capítulo 2 é uma ponte entre a metodologia e a filosofia norteadora do presente estudo. Desta forma, este item, e conseqüentemente o Capítulo 2, estão separados do conjunto metodológico, pois a pesquisa teórica realizada sobre os estudos em história atuou, fundamentalmente, como aporte filosófico do conjunto de discussões teóricas e práticas realizadas ao longo da pesquisa e da dissertação.

As teorias de Michel Foucault atuaram de forma a esclarecer o papel de Laban na Arte do Movimento e na organização do panorama brasileiro dos estudos Labanianos. Foucault cria o conceito *episteme* que se refere a uma Era, definida por uma estrutura de pensamento específica. Ou seja, um período que é regido por uma característica de pensar e agir no mundo.

Laban construiu o seu próprio modo de pensar e propôs uma episteme em dança. Ele lançou uma nova proposta de olhar o corpo e o movimento, apoiado na filosofia contemporânea da época, à qual ele teve acesso através de sua intensa convivência artística e social. Pesquisou em diversas áreas do conhecimento modos de se ilustrar e explicar o fenômeno do movimento. Foucault, como Laban, via a teoria como uma prática, pois os conceitos hegemônicos de uma *Era* definem o senso de realidade dos homens, por isso a teoria não expressa ou aplica a prática, ela já é praticada. Laban associava sua teoria à sua prática e vice-versa utilizando uma para apoiar, criar e recriar a outra.

A busca de entender o que Laban propôs para dança é baseada no fato de que as teorias filosóficas, em geral, influenciam o pensamento da época em que elas estão inseridas. Logo, entender o que a filosofia de Laban significou para a Arte do Movimento é também visualizar o que ele influenciou e modificou nesta linguagem a partir do século XX se alastrando pelo mundo inteiro. Esta é uma proposta de estudar o que acontecia na época em que Laban estava atuando para entender o que aquelas filosofias revelam sobre o pensamento daquele tempo. Foucault fala sobre esta busca profunda como uma *Arqueologia do Saber*⁹.

Logo, esta pesquisa é também uma busca no passado à procura de entender o que a filosofia contemporânea do início do século XX influenciou no pensamento de Laban e em sua conseqüente Coreologia. A análise do trabalho de Laban (prática e teoria) revela o momento temporal sócio-político que o mestre estava vivenciando.

⁹ Nome também dado ao seu livro “A Arqueologia do Saber” onde detalha sua filosofia arqueológica.

Esta pesquisa sempre gerou questionamentos (em mim e nas pessoas que entravam em contato com ela) sobre ser ou não um trabalho historiográfico. A procura pelos textos de historiografia em dança aconteceu visando entender as premissas deste tipo de estudo. Em passeios teóricos me deparei com a Genealogia Histórica de Michel Foucault, que atuou como um holofote para o presente estudo. Para criar o aporte teórico a respeito do estudo retrospectivo e genealógico em dança, realizei uma busca bibliográfica para reunir e discutir uma base de referência em: historiografia, estudos em história da dança, novo historicismo e genealogia histórica.

Já intuía que nesta pesquisa não poderia realizar uma revisão teórica para falar de Laban como é de praxe em diversos trabalhos/pesquisas feitos envolvendo a temática. Pressentia que ali havia algo velado e que era preciso buscar em referências distintas os relatos feitos por pesquisadores especialistas no legado labaniano. Foucault esclarece esta minha necessidade dissertando sobre a atuação do *poder* sobre os discursos e trabalhos historiográficos. Busquei me esquivar de um possível poder e investir em narrar uma versão da história apoiada no olhar sensível de pesquisador. Coletei material de referência teórica sobre Rudolf Laban que estabelecesse contato com o mestre com a maior proximidade possível, ou seja, discípulos que estudaram com ele e/ou que tiveram contato com as publicações alemãs e inglesas de artigos e revisões feitas por Laban durante sua vida. Algumas citações remetem às palavras do próprio Laban feitas em trabalhos de pessoas que tiveram acesso aos arquivos históricos, por isso a referência é feita de acordo com o local de onde encontrei a citação. Infelizmente não existe um banco de dados destes materiais que seja de acesso virtual ou a distância e por isso o mais próximo que é possível chegar destas publicações é através de livros de circulação internacional de seus discípulos-pesquisadores.

10. Estrutura da dissertação

No Capítulo 1 optei por me apoiar no sensível de forma a me permitir “escutar” as narrativas dos outros para então determinar o como falar de Laban e dos brasileiros labanianos, utilizando da singularidade de meu olhar sobre este universo específico e tendo em vista as premissas da pesquisa genealógica histórica.

A revisão teórica apresentada no Capítulo 2 demonstrou o caminho pelo qual, no Capítulo 4, percorri para alinhar o passado europeu e o presente brasileiro em uma manta

de reflexões e dados recolhidos. Tanto o presente quanto o passado têm seus espaços já delimitados no tempo. Para entender e falar sobre os espaços do presente procurei pistas no espaço do passado. Merleau-Ponty (1991) cede algumas pistas para compreender poeticamente o uso do passado e do presente e a reconstrução do montante de material recuperado no corpo do pesquisador. Proponho assim, a partir de Merleau-Ponty, substituir nesta dissertação a palavra *história* pela expressão *passado tempo-espaço*.

No Capítulo 3 esclareço a metodologia tetraédrica e seus diferentes pólos. Detalho os procedimentos realizados no tratamento do material coletado nas entrevistas e conversas guiadas junto aos procedimentos realizados, desde a procura dos indivíduos, os contatos feitos, as conversas e a organização, geral e específica dos materiais coletados. Na análise das entrevistas, os depoimentos foram decupados de acordo com o roteiro confeccionado e as informações foram reorganizadas a fim de que cada fala, individualmente, se configurasse em uma narrativa de um percurso singular e construtor de um tempo-espaço.

No mesmo Capítulo estão descritos os procedimentos dos laboratórios práticos que realizei durante a pesquisa e da escrita dinâmica, fazendo um paralelo entre a pesquisa teórica e o movimento expressivo, e, como um fornece subsídios e pistas para o desenvolvimento do outro.

No Capítulo 4 apresento a configuração arbórea da genealogia mestre-discípulo dos labanianos brasileiros, incluindo uma tabela com as principais informações de cada indivíduo acessado durante a pesquisa. Em seguida exponho as narrativas e memórias cedidas por cada um dos artistas-pesquisadores entrevistados, obedecendo à estrutura construída a partir dos conteúdos presentes nos próprios relatos.

Por fim concluo a pesquisa e conseqüentemente a dissertação com a seleção de aspectos característicos do trabalho feito incluindo também a hipótese levantada durante este processo genealógico. Desfecho com apontamentos para os futuros passos desta pesquisa.

11. Pontos tocantes entre a pesquisa e o Universo Labaniano

No decorrer do processo de pesquisa notei que o próprio ato de pesquisar ia de encontro com universo da pesquisa, ou seja, haviam diversos pontos metodológicos que se

apresentaram coerentes com a teoria e prática de Laban. O processo de estudar um Universo em movimento possibilitou as analogias e aproximações feitas que apresento a seguir:

O primeiro ponto de encontro entre o trabalho que desenvolvi neste processo de pesquisa e o Universo labaniano, foi o entrelaçamento metodológico entre a teoria e a prática de forma que um se deu através do outro. Isto quer dizer que o método se fez através do movimento da pesquisa e não externamente a ela como importação de outras áreas do conhecimento. O caminhar foi feito apoiado tanto em teorias já disseminadas como também em minha intuição enquanto pesquisadora. Com a progressão da pesquisa a fração intuitiva foi se confirmando e o fazer se concretizando, reafirmando a proposta metodológica inicial. É possível verificar na dissertação que o método foi sendo elaborado junto com a realização da própria pesquisa. Os dados encontrados geraram a identidade da hipótese e a configuração dos objetivos. Olhando através dos registros da vida e história de Laban, percebo que ele também se comportou desta forma com a elaboração de suas metodologias e teorias.

O segundo ponto foi perceber que não é possível falar de Rudolf Laban sem mergulhar em sua própria história de vida. Os relatos feitos pelos discípulos diretos do mestre revelam que os caminhos que ele percorreu obedeceram aos movimentos sócio-políticos vigentes em cada momento de sua vida. Para compreender o trânsito tanto físico como de informações e teorias, é preciso também mergulhar no contexto em que ele estava inserido. Pensar no panorama brasileiro dos estudos labanianos é também adentrar uma situação particular que é regida pela organização sócio-política do país, já que esta envolve o trânsito de imigrantes, a abertura e fechamento de escolas, o apoio e patrocínio à arte e à educação, o financiamento de estudos e especializações e, enfim, a elaboração de currículos específicos em instituições universitárias e profissionalizantes.

O terceiro ponto se manifestou durante os laboratórios práticos em que a prática da dança revelou a teoria da pesquisa. Este momento foi de extrema importância para representar o que Laban fez durante todo seu percurso de vida, onde desenvolveu teorias através da prática e propôs práticas baseadas em vislumbres teóricos. Tive a oportunidade de desenvolver este método realizando sistematicamente laboratórios temáticos de improvisação livre, onde pude investigar questões relacionadas às atividades de pesquisa, como também perceber em minha própria movimentação expressiva a resposta para processos que estavam já acontecendo teoricamente.

O quarto ponto foi o estímulo à individualidade como suporte de uma estrutura geral coletiva aberta. O estudo realizado com os indivíduos respeitou a individualidade de cada um, e, nivelando os indivíduos como elementos constituintes de um Universo de estudos teóricos e práticos brasileiros das teorias de Rudolf Laban, cada indivíduo e suas características singulares se somaram para constituir uma massa arbórea plural e representativa de uma realidade. Laban almejava esta situação e realizava praticamente este tipo de estrutura coletiva aberta na realização de suas danças corais, pensando em engajar o ser humano de qualquer origem e característica em uma dança possível para todos.

CAPÍTULO 1:

RUDOLF LABAN E A PESQUISA¹⁰

Não estou interessado em espalhar para longe meus métodos pessoais de domínio do movimento. Estou interessado na possibilidade de que um grande número de indivíduos possa dividir minha visão de vida, que é um olhar dinâmico em direção à harmonia entre os homens (por exemplo, o equilíbrio entre declarações de individualidade e comunidade; lealdade no ideal contra o preconceito mesquinho e privilégios individualistas). Faço isso não porque somente sinto, mas também experienciei que nesta visão há uma fonte de força que é marcadamente humana, por exemplo, o monopólio do homem. (Rudolf Laban, 1986, p.6)

1. Rudolf Laban: o indivíduo

Rudolf Laban foi um artista e cientista do movimento que, durante a primeira metade do século XX, produziu grande quantidade de conhecimento envolvendo o movimento humano. Nascido em Bratislava (antiga Hungria e atual Eslováquia) no final do século XIX (1879), foi criado dentro de uma família com fortes influências militares. A mobilidade espacial de seu pai, general do exército austríaco, possibilitou ao jovem Rudolf conhecer uma vasta extensão territorial e cultural européia. Laban entende este momento de sua vida - o contato com práticas culturais-religiosas como a dos Dervishes e o Dogma das instituições Balcãs monásticas - o que o conduziu a mergulhar no estudo do movimento:

¹⁰ A metodologia e a filosofia de base para a construção deste primeiro capítulo e conseqüentemente a dissertação como um todo, é explicada e detalhada no capítulo 2.

Tive acesso a estes rituais através de um tutor temporário, um ‘Iman’ (padre ‘Mohamedan’). Ele era o único homem letrado num vasto platô nas montanhas onde meu pai estava fixado. Minhas conversas com este homem pertencem ao tesouro inesquecível de minha mente. Nós conversávamos sobre sabedoria, a dignidade e felicidade de um homem e ele me disse e me mostrou bastante sobre a dança e os exercícios nos rituais religiosos. (LABAN, 1951 apud FOSTER, 1977, p.11).

John Foster (1977, p. 12) adiciona que, durante a infância Laban também foi influenciado pelo “Teatro Grego, o Teatro Chinês e os rituais dos Índios Vermelhos”.

Apesar da atração preliminar pelo movimento, foi no campo das artes visuais que Laban recebeu sua formação estética inicial. Aos dezesseis anos foi aprendiz de um artista local em Bratislava, com quem estudou pintura, escultura e técnicas de observação (HODGSON & PRESTON-DUNLOP, 1990, p.12).

Laban estabelece seu primeiro contato com o teatro ao ser empregado como assistente de direção por um discípulo de François Delsarte¹¹ no Teatro de Pozony, Hungria (BONFITO, 2006, p.49). Em seguida ingressou no serviço militar a conselho de seu pai (com quem também adquiriu os modos e personalidade aristocratas que reproduziu pelo resto de sua vida), onde não chegou a completar um ano de treinamento.

Depois de abandonar o exercito, Laban se casou e passou sete anos em Paris entrando em contato com sua vocação artística junto à vanguarda filosófica da época. Foi neste período que Laban conheceu os Rosacruz, que o inspiraram até o final de sua vida a seguir os ideais platônicos das formas e filosofias harmônicas. Laban foi mais longe e resolveu aplicar estas filosofias em seu fazer artístico. Na mística Rosacruz (ou Rosa-Cruz) o culto do ideal, a doutrina da ordem, a arte mística, beleza e idealismo eram pregados e praticados. A arte era vista como a centralizadora da beleza e da harmonia entre conceito e processo. “A harmonia estava para se tornar a pedra chave nas teorias e práticas do movimento de Laban” (PRESTON-DUNLOP, 1998, p.11).

Partsch-Bergson (2003, p.4) associa as teorias harmônicas de Laban e suas interpretações, com o trabalho que Delsarte havia desenvolvido no final de século XIX. As duas pesquisadoras colocam que foi neste período em que Laban pôde conhecer e presenciar

¹¹ François Delsarte (1811-1871), músico e ator francês, é conhecido por ter desenvolvido no campo artístico o pensamento metodológico de que uma emoção ou sentimento interno resulta em uma expressão ou forma externa. Desta forma, o gestual está sempre ligado a uma motivação emocional interior. Seus estudos foram popularmente utilizados pelos artistas europeus e norte americanos vigentes na época.

as apresentações de Isadora Duncan, Loie Fuller e a ascensão do cubismo de Picasso, do expressionismo de Monet, do exotismo de Gauguin, das esculturas de Rodin, das cores de Matisse e da natureza morta de Cézanne. Definitivamente ele estava no centro da agitação artística do início do século XX. Porém, Paris não foi o solo para o desenvolvimento e ascensão da dança moderna européia e tampouco do desenvolvimento das teorias de Laban.

Apesar destes fatos serem reproduzidos em diversos textos biográficos nem todos seus discípulos aceitam as histórias vindas de Laban, por exemplo, esta experiência domiciliar parisiense é questionada por Sigurd Leeder que via em Laban uma personalidade trocista e lúdica que gostava de inventar histórias (FOSTER, 1977, P.12).

Após a morte de sua primeira esposa, de volta a Munique, Laban começa a se arriscar na exploração do movimento e concluiu que aquele era o lugar onde iria dedicar seus esforços e sua vida: não só trabalhou para se colocar no meio profissional da dança como também para assegurar que a Arte do Movimento fosse vista como profissão e respeitada como tal. Este foi o início de sua dedicação perpétua pela elaboração de uma linguagem da Arte do Movimento.

Aos trinta anos Laban estava na Áustria e passava seus verões no Monte Verità em Ascona na Suíça, onde se aproximou da maçonaria (chegando a criar uma vertente –exceção - onde mulheres podiam participar dos cultos). Esta comunidade de artistas e vanguardistas buscava uma integração harmoniosa entre o homem, as artes e a natureza. Ali Laban dirigia workshops interdisciplinares em colaboração com artistas oriundos de outras linguagens artísticas e dava aulas de “dança livre”:

Uma dança que não ilustrava a música ou contava uma história, mas emergiu de um ritmo interno do movimento corporal que encontrava sua realização em componentes espaciais e dinâmicos. Nestes anos pré Primeira Guerra Mundial, os limites entre a ginástica e a dança ainda não estavam claramente definidos. Tampouco era compreendida a relação do movimento com o som. (PARTSCH-BERGSON, 1994, p.13)

Neste momento no espaço e no tempo, Laban estava no berço do Dadaísmo, o local e o momento onde as artes de vanguarda encontraram solo para brotar¹². Esta foi uma época importante para o desenvolvimento da base de todo o pensamento labaniano. Suas idéias latentes começaram a tomar forma e a gênese da Coreologia, dança coral, da notação, e da educação do movimento foram sendo distinguidos e desenvolvidos.

¹² É possível encontrar referências da participação de Rudolf Laban e seus bailarinos nos eventos e no movimento Dada no trabalho de diversos pesquisadores como Roselee Goldberg (2001) e Hans Richter (1965).

Naquela época, Munique que havia sido batizada como a ‘Cidade das Artes’, sendo uma arena para experimentações teóricas e práticas nas artes da cena (teatro e dança), promovia tanto as artes acadêmicas quanto as experimentais. Os teatros estavam sempre cheios com programação intensa e Laban fazia parte deste centro artístico onde estava nascendo uma nova forma (e estética) de dança.

Laban sempre dependeu da repercussão de sua arte, apoios, patrocínios e alianças governamentais para sobreviver. Sua mobilidade dependia das concessões monetárias que recebia de amigos e financiadores da arte e, por isso, ele se deslocava aos lugares onde conseguia subsídio para desenvolver seu trabalho e seu pensamento artístico. Este nomadismo não deve ter sido um grande problema para Laban, já que a mobilidade espacial esteve sempre inserida em sua vida desde a infância.

Isa Partsch-Bergsohn explica que este foi um momento de intenso desenvolvimento da práxis que Laban estava propondo para a dança. A autora conta que o olhar de Laban já apresentava um poder sobre a representação expressiva do movimento humano:

Naquele período, a dança era mostrada como forma de arte independente, baseada nas leis de harmoniosas formas espaciais. Laban tornou possível a análise destas formas de dança de acordo com os ritmos específicos que o corpo em movimento descrevia no espaço. Além disso, uma das fundamentais leis do movimento humano é o princípio da seqüência: cada movimento irradia do centro da gravidade e tem que retornar a ele. (PARTSCH-BERGSOHN, 1988, p. 18)

Este período foi o início fértil do legado labaniano. Suas teorias estavam se fundamentando e a base filosófica do pensamento sobre o movimento se materializando.

Em 1927 se mudou para Berlin consolidando-se como coreógrafo, teórico do movimento e o líder do movimento *Ausdruckstanz*¹³. Este ano também aconteceu o primeiro Congresso de dançarinos¹⁴. Esta foi uma iniciativa de grande alcance que pretendia reunir os artistas da dança para discutir diversas questões que estavam sendo apontadas na época. A dança moderna em ascensão, a difícil situação empregatícia e um suposto sindicato para a dança foram tópicos centrais do Congresso, que procurou reunir o maior número de pessoas

¹³ Susanne Franco define *Ausdruckstanz* como “um conjunto heterogêneo de linguagens coreográficas e métodos pedagógicos que se afirmaram em solo alemão nas primeiras décadas do século XX” (FRANCO, 2005). Popularmente ela é entendida como sendo a Dança Moderna Alemã e que diversas vezes é erroneamente definida como dança expressionista.

¹⁴ *Congress for Dancers* (em inglês) e *Tänzerkongress* (em alemão)

possível na tentativa de fortalecer a Dança como linguagem artística. A iniciativa se repetiu também em 1928 e 1929, porém já no terceiro Congresso, Laban teve participação secundária, pois já se ocupava de altos cargos burocráticos e artísticos Alemães.

O movimento nacional socialista que estava tomando forma e espaço nos domínios germânicos se interessava em fomentar a cultura do corpo em voga, e que chamavam de *körperkultur*. Com isso, o interesse sobre a figura de Rudolf Laban era notável. Laban foi conquistando espaços e postos cada vez maiores e mais abrangentes. Esta foi a possibilidade de concretizar inúmeros projetos que habitavam seus sonhos e seus escritos que vinha fazendo desde o início da carreira artística em Paris, no início do século XX.

Em contrapartida aos obstáculos que superou nas três primeiras décadas do século, Laban ,aos poucos ,foi adquirindo espaço e status para praticar suas teorias, disseminar suas publicações, concretizar obras de dança, compor danças corais desafiadoras, coordenar teatros e grupos oficiais e ter a chance de ver um sentido para sua jornada pessoal rumo ao estudo do movimento.

Com a chegada do Nazismo ao poder em 1933, Laban ignorou as ações ditatoriais que estavam sendo feitas pelo regime e ficou determinado a prosseguir seus planos e se tornar a personalidade de liderança na dança alemã. Assumiu com todas as forças a responsabilidade pela *Tanzteater* – a Dança Teatro Alemã. Ele precisava do Reich e o Reich precisava dele. O Ministério de Propaganda do Terceiro Reich precisava de artistas e por isso, foram concedendo poder à Laban de forma que este moldasse a imagem da Dança Moderna Alemã.

Isa Partsch-Bergson (1994, p.29) acredita que Laban tenha sido vítima da política. Já Karina e Kant (2004, p.16) colocam que Laban queria mostrar sua lealdade ao Terceiro Reich e seus ideais e as evidências de sua comunicação com o governo estão registradas em cartas incriminadoras (que as autoras publicam em anexo em seu livro). Elas elucidam de forma peculiar este momento da vida do cientista da dança emergente:

A administração de suas escolas e outros empreendimentos esteve sempre nas mãos de diversas senhoras devotas e colaboradoras femininas que eram emocionalmente e pessoalmente comprometidas com ele e seu trabalho. A interdependência entre Laban e as mulheres admiradoras em sua volta contribuíram para sua queda. Ele as escolheu não de acordo com suas habilidades administrativas, mas de devoção a ele. Ele ficava impaciente e desanimado com os relatórios e cálculos e nunca aceitava que a realidade era um fator importante ao se fazer planos. De fato, Laban negava qualquer forma de burocracia. Ele se considerava acima de considerações e

procedimentos pequenos. Ele habitava nas regiões elevadas do mundo do pensamento. Ele era o gênio que foi elevado além das obrigações normais. (KARINA & KANT, 2004, p. 20)

Esta passagem demonstra um pouco da personalidade de Laban, sua relação com o mundo a sua volta e como ele lidava com os deveres sociais intrínsecos do ser artista e pesquisador.

Foi nesta época que Laban teve, pela primeira vez na vida, um contrato de trabalho e patrocínio governamental para pesquisar, criar e lecionar. Apesar das ideologias nazistas não estarem de acordo com seu pensamento artístico-filosófico ele lutou pelos seus ideais de disseminar a dança enquanto arte e manifestação comunitária. Ele aproveitou como pôde as oportunidades que teve ao ser colocado como referência da Dança Alemã. O regime também aproveitou de Laban, pois nacionalizou seus pensamentos como frutos do pensamento artístico nacional e aos poucos foi o conduzindo a aplicar sobre a dança as restrições raciais nazistas. Com o avançar do poder do regime nazista as possibilidades de atuação de Laban foram se restringindo, até que em 1937 foi obrigado a fugir do país.

Já com problemas com o Ministério de Propaganda do Reich, Laban tinha sido impedido de trabalhar, e também impossibilitado de sair do país. Desta forma seus últimos meses na Alemanha foram perniciosos. Deixou o país disfarçadamente e foi para a França, através do convite para um congresso. Dalí nunca mais retornou às terras germânicas. Com sua saúde severamente abalada foi encontrado em Paris por Lisa Ullmann¹⁵ e levado para Dartington Hall na Inglaterra, onde também estavam exilados Kurt Jooss e Sigurd Leeder. Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Laban e Lisa iniciaram uma aliança de sobrevivência que durou até o final da vida do Mestre.

Depois da Segunda Guerra Mundial, Laban foi reconhecido pelo universo artístico britânico e pôde trabalhar para continuar no desenvolvimento de suas teorias e práticas e também se voltou para outros segmentos do estudo do movimento. O estudo da dança como forma educacional, o uso da Eucinetica para o trabalho industrial, a aliança com o teatro e os estudos em psicologia da personalidade foram as principais áreas de desenvolvimento em sua fase final britânica.

¹⁵ Lisa foi aluna de Laban na Alemanha e se exilou do país durante a ascensão nazista da década de trinta.

Frederich Lawrence, empresário do setor industrial inglês se aproximou de Laban durante a eclosão da Segunda Guerra Mundial para iniciar uma parceria que durou até o fim da vida de Laban. Juntos iniciaram estudos sobre a economia do esforço humano aplicado ao movimento do operário industrial. Em colaboração editaram o livro *Effort*, e circularam pelo país realizando estudos e orientações de esforço para trabalhadores das linhas de produção inglesa.

Em 1946, Laban junto a Ullmann abriu o *Art of Movement Studio* (Studio de Arte do Movimento)¹⁶ em Manchester na Inglaterra. O local se tornou referência para o estudo do movimento e dança educativa baseado nas teorias desenvolvidas por Laban. Vera Maletic nos conta que:

Contrastando aos centros Laban na Alemanha, o foco do *Art of Movement Studio* se deslocou do teatral para o educacional. O prospecto do Centro dos anos cinquenta inclui a descrição de cinco áreas de atividade: a arte do movimento na educação, movimento no trabalho, movimento na reabilitação, a arte do movimento na recreação e o treinamento do movimento para o palco. (MALETIC, 1987, p.25)

Em 1952 o Studio mudou-se para a cidade de Surrey onde estabeleceu oficialmente um centro de formação e promoção da Arte do Movimento e de suas teorias e práticas. Em 1954 com a integração entre o *Art of Movement Guild*¹⁷ e o *Studio*, surgiu o *Art of Movement Centre*, uma Fundação Educacional que tinha como objetivo perpetuar o trabalho em Arte do Movimento e promover seu ensino. Nesta época, o mestre colocou sua coleção de materiais à disposição da Fundação para tornarem-se tangível ao público. Seus manuscritos e todas suas publicações estavam então, acessíveis para os interessados em mergulhar no Universo labaniano. Foi no *Art of Movement Studio* e então posteriormente *Centre* onde Laban desenvolveu suas pesquisas até sua morte.

Neste período, início da década de 1950, era comum suas visitas em Universidades ministrando palestras e aulas a respeito de suas teorias. Com a ascensão da combinação da Arte do Movimento com o Teatro, era cada vez mais requisitado para lecionar e aconselhar

¹⁶ O *Art of Movement Studio* ficou sendo o espaço onde Laban e Ullmann junto a outros aprendizes como Sylvia Bodmer, Geraldine Stephenson, Cecelia Bagley e Mary Elding. lecionavam a Corêutica, a Eucinéctica e a Dança Educativa tanto para dançarinos como também para professores de dança em escolas.

¹⁷ O *Art of Movement Guild* foi fundado para atuar como uma organização intelectual formal que atuasse como fórum das pessoas interessadas no trabalho de Laban como também apoiar e incentivar as práticas labanianas do movimento.

atores e diretores de teatro. Chegou a dirigir o *Northen Theatre School* (escola de teatro) em Bradford onde contribuiu para a formação de inúmeros atores na Inglaterra.

Laban chegou ao fim de sua vida tendo expressado suas teorias em seis línguas diferentes – húngaro (língua materna), francês (língua que falava com seu pai), italiano, boêmio, polonês, alemão e inglês, além da principal que ele mesmo se encarregou de disseminar: a linguagem (e escrita) do movimento. (HODGSON, 2001, p.33). Faleceu em 1958 na Inglaterra aos 78 anos, deixando uma variedade imensa de trabalhos publicados e impressos nos corpos dos discípulos que foram fecundados por sua seiva artística, teórica e prática. É difícil compreender e visualizar de uma só vez todas as suas faces, pois foi uma personalidade complexa e em movimento. Durante toda sua história realizou concomitantemente diferentes atividades relacionadas ao movimento.

Julio Mota (2006, p.318) pesquisador brasileiro, apresenta no apêndice de sua tese de Doutorado um quadro biográfico histórico de Rudolf Laban relacionando os principais acontecimentos em sua vida, contextualizando o artista, sua obra e seu tempo. O quadro foi compilado a partir de duas fontes referenciais diferentes: o trabalho de Valerie Preston-Dunlop e John Hogdson (HOGDSON & PRESTON-DUNLOP, 1990) e de Gunther Berghaus (BERGHAUS, 1997). Esta é uma referência válida para buscar associar cronologicamente os acontecimentos em torno de sua vida e obra. Esta referência deve ser procurada para os interessados em adquirir uma visualização sucinta e clara do conjunto de fatos e feitos de acordo com as datas em que foram registradas.

2. Rudolf Laban: Vida e Obra

“Das três pessoas associadas com o nascimento da dança moderna na Europa, é creditado pelos outros dois, Mary Wigman e Kurt Jooss como sendo o mais importante inovador e a motivação e força guia. Sem dúvida eles o chamavam de mestre”. (PARTSCH-BERGSON & BERGSON, 2003, p. 1).

Rudolf Laban fez parte de uma cena européia particular de inquietações corporais de onde germinou a dança moderna (européia), a *Ausdruckstanz* (dança expressionista ou dança de expressão) e o *Tanztheater* (dança-teatro). A virada do século XIX para o século XX foi um período marcado por tipos diferentes de esforço para renovar o pensamento sobre o corpo, a saúde, a educação, a ginástica e o movimento artístico: os pensamentos de Rudolf Steiner

aplicados ao que denominou de ‘antroposofia’ apoiado na ‘euritmia’; o delbartianismo (de François Delsarte), trazido dos EUA por McKaye e Geneviève Stebbins; Isadora Duncan que trouxe a arte da dança livre; a cultura do corpo vinda com Bess Mesendieck; Emile Jaques-Dalcroze, suíço, que desenvolveu o estudo do ritmo através do corpo; a cultura do nudismo; o exotismo vindo junto com as manifestações culturais orientais; os questionamentos artísticos futuristas e dadaístas e a revolução na própria linguagem da dança cênica da época - o Ballet clássico.

Laban emerge deste meio borbulhante de novos olhares sobre o corpo, o movimento e a expressão. Com a curiosidade da busca pelos aspectos universais do movimento (os fatores geradores de todo e qualquer movimento humano e natural) junto com o questionamento sobre os paradigmas do que na época era entendido como dança cênica, Laban começa a desenvolver sua própria práxis da Arte do Movimento e se dedica ao estudo do ritmo interno do movimento na dança. As palavras de Mary Wigman ilustram claramente o impulso que este homem tinha pelos seus ideais: “Nenhum erro, nenhuma decepção, nenhum fracasso jamais o impediria de perseguir e realizar o seu trabalho” (WIGMAN, 1983, p.302). As teorias labanianas deram um passo além de toda a corrente de estudos que estavam sendo concebidas nesta virada de século, pois são tanto holísticas como universalmente aplicáveis em áreas do conhecimento distintas.

Enquanto que o mestre desenvolvia seus pensamentos e práticas, aprendizes já começavam a difundir o labanismo pela Europa, influenciando a dança cênica nas escolas e teatros:

Os representantes desta nova onda, labanistas como Kurt Jooss, Aurél von Milloss, Julian Algo, quebraram radicalmente com as tradições. Nos estágios iniciais muitas dificuldades vieram à tona e aqueles que não estavam dispostos a se adaptar foram dispensados. Porém os labanistas realizaram o passo decisivo. Eles criaram a arte da dança que queria ser reconhecida como independente, inclusive do teatro. (KARINA & KANT, 2004, p.14)

Porém não foi só o movimento que estava em fase de renovação: a literatura, as artes visuais, a música e a filosofia estavam recebendo ataques e freqüentes propostas de novos paradigmas. Isto significa que foram um conjunto de novos ideais, filosofias, possibilidades e descobertas que foram acontecendo e se multiplicando pelo espaço através do tempo.

Durante sua vida Laban se engajou em diversos estudos envolvendo as possibilidades dinâmicas do espaço e movimento humano. Ele propôs, durante as fases austríaca e germânica

de sua vida, três ramificações no estudo do movimento: a Coreologia (*Choreology*) que se desmembrou em Corêutica (*Choreutics*) e Eucinéctica (*Eukinetics*); a disciplina de Análise em Dança (*Movement Observation and Analysis*) junto ao sistema de notação na época denominado de Kinetography Laban e que posteriormente através da influência das pesquisas norte americanas passou a ser denominado *Labanotation* (Labanotação). Acreditando que a dança deveria ser acessível a todos, ele desenvolveu uma forma de dança para leigos e não dançarinos, a Dança Coral. Já na fase inglesa, acrescentou o desenvolvimento do papel da dança na educação (*Educational Dance*), o estudo do movimento realizado por operários industriais, a relação entre movimento e psicologia (*action profile*) e o estudo das formas e dinâmica rítmicas aplicado aos personagens no teatro.

No fim de sua vida, segundo Valerie Preston-Dunlop (1998, p.265), Laban apresentou em palestra na Liga Britânica de Teatro (*British Drama League*) os três “R” da prática da Arte do Movimento: *Recreation, Research Rehabilitation*, ou seja, Recreação, Pesquisa e Reabilitação. A Recreação seria a dança criativa grupal, uma aproximação da dança coral que havia sido desenvolvida e difundida na fase germânica; na Pesquisa ele projetou o futuro das investigações sobre a expressão humana através do movimento; na Reabilitação ele apresentava o início de uma ramificação de estudos e práticas terapêuticas, onde atualmente atuam e pesquisam grande contingente de profissionais.

É preciso levar em consideração que estas correntes não são os únicos desenvolvimentos e olhares sobre as teorias deixadas por Laban. Cada discípulo retransmitiu, com uma visão e abordagem singular, as teorias do mestre, levando em conta as inclinações artísticas e vocações pessoais. Isto quer dizer que existem diferentes “Labans” em cada discípulo, ou seja, uma visão diferente e conseqüentemente uma importância diferente dada a cada conteúdo ou área de conhecimento que Laban deixou na história e no tempo. Laban atuou, desde o início, conduzindo seus aprendizes a concluir trabalhos que ele mesmo iniciou, considerando sua impressão das habilidades pessoais de cada um. Cada geração de aprendizes e discípulos se distancia das teorias estruturantes desenvolvidas e sistematizadas por Laban, acrescentando um toque de suas inclinações pessoais e também compactuando com o momento histórico em que cada geração atuou. Segundo Vera Maletic (1987, p. 27):

Ele deixou gerações de profissionais do movimento e da dança uma obra com possibilidades aparentemente ilimitadas abertas para interpretações e implementações. E em resposta a esta riqueza de material, críticos de dança, historiadores, dançarinos – ao longo da vida de Laban e até hoje – têm

avaliado, revisado escrutinado, e, em geral, tentado colocar em suas próprias palavras o que Laban disse e o que não disse.

Desde a década de trinta, o próprio Laban estava percebendo que as práticas de suas teorias estavam sendo espalhadas e disseminadas por toda a Europa. Os artistas começavam a adequar as teorias e práticas labanianas às necessidades apresentadas em cada local. Inclusive os aprendizes mais próximos comunicavam ao mestre propostas de ajustes às teorias originais. O desenvolvimento do que foi iniciado por Laban esteve sempre presente. Um bom exemplo é quando Albrecht Knust coloca a Laban sugestões de modificações e acréscimos a serem feitos na disciplina da notação, pois seu trabalho o levou a perceber que o sistema precisava ser adequado à prática. Laban foi percebendo:

O como os esforços e empenho que havia começado estavam se tornando menos e menos sob seu controle... Para ele era a concretização de que seu “filho” tão almejado, não mais somente seu, agora estava no alcance geral da dança e dos dançarinos... Trabalhos inspirados em Laban estavam certamente sendo adotados e realizados ativamente tanto perto como distante. (PRESTON-DUNLOP, 1998, p. 166)

Não se pode considerar Laban sem vislumbrar também a atuação de seus colaboradores. Ao longo do trajeto do mestre ele concebia e imaginava idéias, porém precisava da habilidade de seus aprendizes para concretizar, praticar e validar cada uma delas. Desta forma ele direcionava seus alunos para diferentes tarefas de acordo com a aptidão que observava neles.

John Hodgson coloca de forma clara a relação que o mestre tinha com seus aprendizes, conduzindo cada um para um caminho específico de forma a prosseguir com os estudos idealizados:

Freqüentemente ele deixava aos outros a tarefa de organizar e arquivar suas anotações (como no caso de Lisa Ullmann). Como ele mesmo sugeria, eram impressões e impulsos que o interessavam em especial. Seu pensamento permanecia como sendo o do iniciador. Ele preferia induzir os outros a seguir em frente e expandir suas idéias detalhadamente... Ele observava um padrão e analisava-o, explorava um pouco seus significados e implicações e em seguida seguia em frente. (HODGSON, 2001, p. 28, 29)

No decorrer do tempo os paradigmas são construídos e desconstruídos, o que também se aplica à dança. Voltando-se aos primeiros e aos últimos aprendizes de Laban, suas produções e o que cada um transmitiu ao longo de suas carreiras, fica evidente a diferença entre o elemento labaniano que cada um escolheu para pesquisar, desenvolver, e incorporar

aos seus trabalhos. O próprio Laban percebia a inclinação de seus discípulos e os conduzia para os caminhos que pudessem permitir o melhor desenvolvimento de cada um. Este é o caso de pessoas como: Mary Wigman que criou e se aprofundou na *Ausdruckstanz*; Suzanne Perrottet, Drussia Bereska e Gertrud Loeszer que eram interpretes, demonstravam praticamente as teorias e lecionavam a Coreologia; Kurt Jooss e Sigurd Leeder que deram continuidade ao *Tanztheater*, à criação em dança e à formação corporal de bailarinos; Albrecht Knust e Gertrud Snell que aplicavam e também refinaram a *Kinetography* Laban; Lisa Ullmann que se dedicou à dança educação; Warren Lamb que levou adiante o trabalho sobre o esforço e Marion North se dedicou ao *action profile*.¹⁸

Considero a vida de Laban e sua arte um mesmo arcabouço de movimentos, pois a vida, a teoria, a arte e a espiritualidade deste homem eram todas miscigenadas em uma massa única pulsante que se voltava para a Arte do Movimento e toda sua paleta de possibilidades expressivas e funcionais. Não é possível separar um do outro ou mesmo saber onde começam e terminam as ações destas esferas categorizadas do Laban artista, pesquisador, teórico, professor, místico, cientista, pai, amante, maçom e guru. Laban, apesar de ter classificado em mínimos detalhes o corpo, o movimento e o espaço, sua própria vida é incategorizável. Mesmo as etapas de sua existência são difíceis de serem separadas e nomeadas.

A partir de artigo publicado no *Laban Art of Movement Guild News Sheet* em setembro de 1951, quando Laban é questionado sobre o que o levou a estudar o movimento, John Hodgson (2001, p.23) distingue três fatores principais na resposta de Laban: o primeiro é a relação de realização criativa e pessoal que ele teve com a dança; o segundo foi sua observação de que a dança se revelava como uma necessidade básica do ser humano, relacionando o movimento individual ao todo universal; o terceiro foi provar ao mundo que a dança deveria ter consideração e prestígio como as outras linguagens artísticas.

Cada momento vivenciado por Laban era uma miscigenação de desenvolvimentos práticos, teóricos e filosóficos. Isso demonstra o como sua produção artística estava em acordo com seus processos de vida e o que acontecia ao seu redor. Desta forma, poderia dizer que sua vida faz parte de seu fazer artístico e vice e versa.

¹⁸ Estes aprendizes foram os que tiveram contato direto com Laban e que por ele foram conduzidos a darem continuidade a ramos específicos de seu pensamento. Não foram citados discípulos que desenvolveram as teorias de Laban que não foram conduzidos especificamente e diretamente pelo Mestre (como as correntes Norte Americanas de estudo de Irmgard Bartenieff e Ann Hutchison Guest)

Pensando neste arcabouço de matéria e materiais deixados por Laban envolvendo arte, vida, religiosidade, transcendência, filosofia e movimento, esclareço que o uso da palavra “Universo” com “U” maiúsculo, para representar assim o aglomerado específico e próprio de criações e ações labanianas nos espaços através do tempo.

Ciane Fernandes (2006 e 2007) sugere a figura do Anel de Moebius como uma representação gráfica tridimensional da dinâmica corporal labaniana. “Esta figura, descrita por Rudolf Laban como *Lemniscate* é criada a partir da junção das duas extremidades invertidas de uma banda, cujas faces passam a ser simultaneamente internas e externas” (FERNANDES, 2006, p.32). O movimento entre vida e obra de Laban também pode ser interpretado como uma junção interno-externo onde seu fazer e pesquisar está no mesmo lugar do seu existir no mundo. Não há um lugar de separação entre estas duas instâncias e nem uma oposição ou distinção de faces ou etapas e sim “uma continuidade gradativa em constante transição” (FERNANDES, 2006, p.32). Rudolf Laban (1974, pp. 98 e 99) utilizou esta representação simbólica para falar sobre as formas espaciais relacionadas ao trânsito entre acontecimentos internos e expressões dramáticas externas (movimento).

Laban foi um visionário que, propondo-se estudar o movimento humano em vez de estipular modelos e estilos de dança, e esboçando uma linguagem estruturada nessa natureza paradoxal do movimento, provocou uma mudança radical de paradigma. Aliás, questionou o estabelecimento de paradigmas, pois seu Sistema é assim denominado por ser aberto e inclusivo. (FERNANDES, 2007, p.193)

A categorização detalhada do movimento era um impulso em sua vida conduzido por inquietações de origens diversas. Uma delas era a vontade e a responsabilidade de se demonstrar e incluir a dança como linguagem artística e provar sua relevância para o mundo. Para tal ele acreditava que a literalidade da dança era necessária para a qualificação da mesma enquanto linguagem artística autônoma.

O mestre também se dedicou a relevar a dança como prática artística e não de saúde e treinamento corporal (pertencentes à disciplina da Educação Física). Na primeira metade do século vinte (e até hoje amplamente discutido no Brasil) a dança e a educação física estavam sempre em debate. Laban queria provar que a dança era uma linguagem artística e não uma questão de adestramento físico. Na década de trinta na Alemanha (especificamente contra Rudolf Bode) e na década de quarenta na Inglaterra ele se empenhou em propor a renovação

da dança como uma arte disponível a todos. Ele entendia que “falar de dança e dançar eram dois tipos de conhecimento diferentes” (PRESTON-DUNLOP, 1998, p. 172).

Outro esforço de Laban foi na direção de libertar a dança da dependência das outras artes, em especial a música e a ópera. Almejava que o movimento expressivo fosse acessível para todos e com isso se dedicou a fomentar e divulgar a dança coral – uma dança possível para grande contingente de pessoas de qualquer idade, gênero e origem.

Este estudo aprofundado e detalhado do movimento e suas implicações qualitativas, formativas, físicas e expressivas foi denominado de **ciência da dança** (tendo ciência como um conhecimento atento e aprofundado de alguma coisa). Laban procurou desenvolver uma filosofia da dança, mas percebeu que antes seria necessário o reconhecimento da dança como uma forma artística tangível e que pudesse ser desenvolvida em ramos distintos como: cultural, educacional, industrial, psicológico e, acima de tudo como arte da cena.

Para compreender o indivíduo Rudolf Laban, é preciso lembrar que, apesar dele ser visto como o primeiro cientista da dança, ele nunca teve uma formação ou diplomação institucional. John Hodgson (2001, p. 25) esclarece que:

Laban nunca foi um professor acadêmico, ele nunca teve nenhuma formação formal universitária associada com a pesquisa científica e suas técnicas; como também nunca teve o benefício do treinamento do argumento filosófico ou da razão lógica. Sua educação formal era limitada.

Laban via a escola como “inconduzível”. Tampouco, ele nunca obteve uma formação oficial em dança “Ele nunca foi formalmente treinado como dançarino. A maior parte de sua própria dança era intuitiva, modificada e projetada por suas observações, experiência prática e entendimentos. Parece que ele se treinou juntamente ao treinamento de seus aprendizes” (HODGSON, 2001, p. 26)

O desenvolvimento da ciência da Arte do Movimento foi o grande projeto de sua vida que funcionou como um tronco/coluna para as inúmeras ramificações que foram brotando/germinando e buscando espaço(s) e corpo(s).

O movimento parece sempre ter estado presente na vida de Laban, mas foi tomando forma, ganhando e acumulando inquietações ao longo do percurso de sua vida. O mestre demorou pouco mais de dez anos para assumir e oficializar a dança como seu campo de

pesquisa. O movimento foi, de certa forma, dominando seu tempo e ganhando espaços cada vez maiores nas suas atividades.

Quando em 1900 Laban opta pela arte como ofício (abandona o serviço militar e assume residência em Paris) ele dá início a um mergulho de onde nunca mais vai retornar. Apaixonado pelo corpo e pela expressão ele investiu em diferentes pesquisas. Tendo o desenho como sua linguagem primária, ele passeou por diferentes visões, práticas e filosofias, tanto as que são contemporâneas a ele quanto os pensamentos de vanguarda em pleno nascimento nos berços filosóficos (europeus) da época.

Laban desenvolveu sua docência diretamente nos trabalhos com os artistas, leigos e interessados, que na época (década de 1910) se propunham a realizar experimentações corporais. John Foster (1977, p.14) sugere que seus primeiros alunos foram “pessoas do campo não sofisticadas sem conhecimento de seu estilo de dança”. Talvez esta seja a razão pela qual desenvolveu qualidades específicas de lecionar, sempre mantendo a criatividade como elemento coringa no desenvolvimento de suas teorias e princípios.

Os próprios aprendizes de Laban são conscientes dos desenvolvimentos que realizaram nas teorias originais do mestre. Irmgard Bartenieff (1980, p. ix) foi um dos poucos discípulos que esteve junto com o mestre tanto na fase germânica quanto inglesa. Como um dos que aplicaram e adicionaram conteúdo ao Universo labaniano, ela confessa que o aglomerado de aprendizes-colaboradores nos diferentes períodos da vida de Laban foram vitais e atuaram de forma crucial no desenvolvimento de suas teorias.

Günther Berghaus (1997, p.96) também comenta a atitude que Laban tinha perante seus aprendizes que se tornavam seus colaboradores ao lhes denominar a tarefa de consolidar as grandes realizações enquanto que o próprio Laban avançava para abarcar novas atribuições. Os discípulos se espalharam pelo mundo divulgando o que Laban lhes semeou e em seguida prosseguindo com o desenvolvimento de uma prática a partir de suas inclinações pessoais.

O mestre almejava o movimento. A dinâmica era parte constitutiva de sua vida. Ele catalisava a expressão pessoal de cada um, dinamizando uma espiral de dentro para fora e de fora para dentro. Os discípulos se descobriam enquanto atores de um Universo do movimento e detectavam, com ajuda de Laban, suas especialidades e interesses individuais. Por isso Laban não permanecia grandes intervalos de tempo com seus aprendizes. Estes passavam pelo Universo labaniano e dele saíam com direcionamentos específicos: caminhos singulares e

distintos que assumiam diferentes compromissos com a Arte do Movimento. Mesmo o mestre não conseguia se ater em um único assunto por muito tempo, logo, ele deixava alguém que se mostrava capaz, encarregado de dar continuidade ao trabalho, enquanto ele mesmo partia para outras explorações. Laban era um sistema em constante movimento e expansão

Laban se abriu para realizar diferentes experimentações espirituais e religiosas se permitindo um estudo dos princípios regentes em cada uma delas. Ele acreditava que o movimento e a dança poderiam desenvolver e salvar uma sociedade (PARTSCH-BERGSON & JOOSS apud BRADLEY, 2009, p.2). Uma vida dedicada ao estudo do movimento seria a própria vida em movimento.

Entre artistas, filosofias, espiritualidades e princípios Laban foi se estruturando/arquitetando em seu próprio conservatório de arte. O trânsito artístico e filosófico do momento histórico permitiu que ele acessasse uma quantidade vasta de pensamentos e fazeres que foram norteando seus caminhos.

Foster (1977, p.167) faz colocação singular sobre o arcabouço que foi deixado por Laban ao universo do movimento. O pesquisador explica que o que Laban deixou não foram teorias e sim um primeiro modelo para discutir a linguagem do movimento. Foster aponta que é preciso que os discípulos utilizem deste material e desenvolvam de acordo com cada linha específica de estudo. O autor cita o livro *Choreutics* (LABAN, 1976) como um bom exemplo de “Laban, o iniciador” (FOSTER, 1977, p.167). Desde a época em que Foster publicou seu livro, diversos trabalhos têm sido feitos pelo mundo que estão possibilitando o desenvolvimento das linhas de pesquisa lançadas pelo mestre. Aparentemente, os ingleses e americanos têm mostrado hegemonia no campo do aprofundamento e atualização do arcabouço labaniano. Porém, no Capítulo 4 poderemos ver também diversos exemplos do que tem sido feito no Brasil e que timidamente tem se inserido no panorama mundial dos estudos em Laban.

2.1. A diplomação

Durante a década de vinte, o aumento de escolas sendo abertas pelos artistas e aprendizes que passavam por Laban, apesar de gratificante e de ser justamente que o mestre almejava, começaram também, inevitavelmente a aparecerem más interpretações e aplicações de suas teorias. Além disso, seria possível que se houvesse um aumento disseminado de

escolas, estas poderiam dominar o ensino de alunos e o mestre precisava do retorno financeiro de sua prática docente (necessidade esta que se prolongou durante toda sua vida). Laban precisava organizar o cenário e também elaborar modos de garantir a integridade de seu trabalho e um ordenado referente.

Esta situação forçou o mestre a considerar, no meio da década de 1920, um modo de credenciar as pessoas e as escolas que quisessem se intitular de *Labaschule* (Escola Laban). Para tal credenciamento, concluiu-se que deveria haver exames feitos pelo próprio mestre, portanto, uma vez por ano Laban realizava cursos intensivos preparatórios para os exames, que seriam feitos na “escola sede”. Estas escolas variavam de lugar acompanhando a situação política da época e o nomadismo do mestre. Segundo Valerie Preston-Dunlop (1998, p.111):

Os diplomas não eram facilmente adquiridos. Os estudantes tinham que dançar, criar, saber as teorias e práticas da Corêutica e da Eucinéutica e escrever notação... Em qualquer das ramificações de seu trabalho que fosse desejado a qualificação, os candidatos tinham que atuar como aprendizes em algum lugar, de alguma forma e para algum evento.

Afigura-se que desde o início a aquisição da aprovação de um aprendiz pelo mestre requeria um nível determinado de conhecimento e prática do legado labaniano. Não encontrei na literatura pesquisada vestígios mais concretos do que consistiam o conhecimento necessário, determinado por Laban, para a certificação na Arte do Movimento.

Na década de 30 existiam diferentes tipos de escolas que se propunham a disseminar as práticas labanianas: as *Labanschulen* (diversas escolas espalhadas pela Europa e dirigidas por aprendizes diplomados) a *Tanzbühne Laban*, que foi criada em Berlin e o *Choreosaphisches Institute* (criado para ser o centro de estudos coreográficos, coreosóficos e coreológico, visava a formação de bailarinos profissionais e notadores do movimento e que, particularmente, mais interessava a Laban).

A Escola Central Laban, na época localizada em Essen, Alemanha, era a sede de organização dos exames para o que foi então titulado de *Laban Diploma*. Laban também viajava visitando as escolas e preparava os exames. Kurt Jooss foi, durante muitos anos, diretor de uma das escolas sede e Albrecht Knust responsável pelo *Choreographisches Institute*. Preston-Dunlop (1994, p.188) lembra que as pessoas que receberam o diploma nesta época revelam que era uma experiência intensa e de aprendizado envolvendo técnica, conhecimento e criatividade.

Quando Laban se transferiu para a Inglaterra e começou a se estabelecer, logo sentiu novamente a necessidade de organizar a comunidade que estava novamente se formando ao seu redor. Os diplomas passaram a serem expedidos pelo *Art of Movement Studio*, onde também aconteciam os cursos através da aprovação do mestre. Nas palavras do próprio Laban o trabalho realizado no *Studio* era:

...baseado na observação como também nas experiências práticas adquiridas no ensino de adultos e crianças: os estudantes são gradualmente conduzidos a apreciarem a necessidade dupla de prática e observação e a aplicar esta proposta em seus trabalhos depois de saírem do *Studio*. (LABAN apud MALETIC, 1987, p.25)

Vera Maletic continua explicando que nas décadas de cinquenta e sessenta o *Art of Movement Centre* oferecia dois tipos diferentes de certificação: o *Art of Movement Studio Certificate*, que exigiam dois anos de dedicação do artista e o *Art of Movement Studio Diploma*, que necessitava de três anos de treinamento. Havia também cursos anuais de treinamento para professores escolares que eram patrocinados pelo Departamento de Educação e Ciência inglês. Laban percebeu de que os cursos sucintos que estavam sendo oferecidos pelo *Art of Movement Studio* não eram longos o suficiente para que os estudantes adquirissem conhecimento satisfatório para a formação profissional.

O *Art of Movement Guild* era responsável justamente por informar as pessoas da complexidade do Sistema Laban e promover o conhecimento da necessidade de aprimoramento que era necessário para que a comunidade labaniana fosse devidamente qualificada.

Ao tomar conhecimento da existência de exames qualificatórios, é preciso considerar concomitantemente a situação política, monetária e da realidade do ensino da dança e dos dançarinos da época. Este era um período entre grandes guerras mundiais onde estavam se firmando e legitimizando as teorias e as práticas da dança moderna. As necessidades dos artistas e educadores do movimento daquela época não podem ser comparadas ao cenário contemporâneo, pois a desestabilidade dos indivíduos e fronteiras reinava na vida da maioria dos europeus, comprometendo inclusive a sobrevivência de muitos.

Portanto, este é somente o início do desenvolvimento de uma reflexão que discute a diplomação em Laban, e, como apresentado, seria necessário um olhar retrospectivo e analítico cuidadoso sobre, tanto o cenário da dança quanto de todo o desenvolvimento filosófico, político, monetário e artístico europeu vigente.

3. Rudolf Laban: minha pesquisa

Aproximar-me da vida-arte-obra de Laban foi um processo que também aproximou a (minha) vida de (minha) arte. Desta forma, compreendo que “vida = arte”. Esta é uma equação que foi se construindo ao longo desta pesquisa, se implementando e fazendo parte da experiência tanto em mim quanto no entendimento do percurso do presente estudo.

Laban dedicou sua vida ao estudo do movimento, incansavelmente. Arrisco a dizer que seu maior legado foi seu espírito de investigação e catalisação de dança e movimento em seus numerosos discípulos que se tornaram seguidores e promotores de suas linhas de pensamento: Mary Wigman, Suzanne Perrottet, Drussia Bereska, Kurt Jooss, Albrecht Knust, Gertrud Snell, Sylvia Bodmer, Geraldine Stephenson, Jean Newlove, Warren Lamb, Irmgard Bartenieff, Marion North, Lisa Ullmann são nomes recorrentes presentes nas citações dos pesquisadores que escrevem sobre Laban. Cada um destes foi instigado pelo próprio mestre a dar continuidade a um horizonte de pesquisa e prática.

Laban foi um mestre. A história dos sujeitos que estiveram consigo mostram sempre características em comuns. Arrisco uma metáfora – imagem em movimento - para falar da relação mestre-discípulo que ele mantinha com seus alunos: o mestre-Laban não saía pegando flores-discípulos para ter um buquê preso consigo. Ao encontrar flores pelo caminho ele as olhava atentamente, entendia a beleza e aptidão particular de cada uma e as fertilizava ou as recolhia para replantar em um terreno mais propício para seu desenvolvimento e florescimento, para que assim pudessem prosseguir e se desenvolverem. Laban queria andar através de um campo todo florido, e saber que ele fertilizou tudo aquilo. Para ele não parecia fazer sentido reter um buque para enfeitar seu entorno. Hodgson e Preston-Dunlop (1990, p.13) também ilustram este perfil de **catalisador** que o mestre tinha sobre seus discípulos: “Ele parecia apreciar os estágios iniciais do pensamento e teorização, e então estava pronto para passar adiante para outros a investigação mais detalhada”.

Por causa do dialogo e a constante intersecção que Laban fazia com as outras áreas do conhecimento ele tinha um fluxo constante de idéias filosóficas, intelectuais e práticas. Generosamente ele não retinha para si esta nascente criativa e sim disseminava por onde passava, deixando o rastro da Coreologia. Karen Bradley (2009) concorda com Vera Maletic (1987) quando esta expõe que “por onde ele passava, deixava rastros” (BRADLEY, 2009, p.1).

O contato mais profundo com a história de vida e arte de Laban me levou a perceber que este indivíduo não retinha o conhecimento para si, e sim espalhava e distribuía para os que embrenhavam-se em seu caminho. Karen Bradley (2009, p.1) compreende que ele foi um mestre que distribuía para seus discípulos as idéias que brotavam de seu corpo-mente ativo e criativo. Justamente por fomentar este trânsito de idéias constantes, Bradley coloca que “Ele nunca possuiu sua propriedade intelectual” (BRADLEY, 2009, p.1). Não só Bradley, mas diversos outros discípulos, com descendências diversas (inclusive os brasileiros) comentam esta característica difusora de conhecimentos que Laban apresentou durante seu percurso de cientista da dança. Vera Maletic sugere diversas possibilidades das razões pela qual Laban estava sempre em movimento e cita as palavras de Fritz Klingenbeck:

Alguns podem achar trágico que Laban não consegue chegar até o fim de tudo o que ele mesmo inaugurou; mas como aquilo poderia ser feito por um único homem que pensa já alguma coisa nova, talvez o oposto do que ele pensou anteriormente enquanto os outros ainda tentam lhe entender? (MALETIC, 1987, p.13).

A própria Mary Wigman, uma das primeiras aprendizes e colaboradoras de Laban relata a característica catalisadora de Laban:

Laban sempre foi um grande sonhador que, depois de entrar em um país desconhecido e ter encontrado o que ele queria e o que calhava em saciar suas necessidades, ele logo partia e deixava para o próximo explorar o achado. Mas mesmo onde ele ficava, mesmo que por um curto período de tempo, ele deixava seus traços. (WIGMAN, 1973, p.32)

Para Wigman, apesar de seguir uma via principal, ele estava sempre ramificando em busca de novas descobertas. Apesar da perpétua curiosidade e sede de descobertas ele nunca perdeu a essência de suas inquietações que se resumiam em uma só palavra: Movimento.

Diversos discípulos e pesquisadores acabaram inevitavelmente estabelecendo uma relação mística com o Mestre Laban. Talvez fosse estranho se isto não tivesse acontecido. Laban já tinha um olhar espiritual sobre o movimento desde jovem. Entrou em contato com manifestações de culturas onde a dança fazia parte dos rituais religiosos e levou consigo esta experiência como uma referência para fundar seus fundamentos da conexão entre o interior e o exterior do ser humano. “Laban o mágico, o padre de uma religião desconhecida, o herói venerado, o soberano de um reino onírico, mas nem por isso menos real” (WIGAMAN, 1973, p. 33). As palavras de sua primeira discípula demonstram em poucas linhas o tamanho da figura de Laban.

A partir do início de sua atividade artística, sempre houve confusão entre o que seria admiração e adoração ao trabalho e à pessoa de Rudolf Laban. Preston-Dunlop (1998, p. 239) como estudiosa e aluna de Laban, coloca em palavras a característica cativante do mestre:

A admiração esteve com ele toda sua vida. Ele era muito atraente, não somente em seus dias joviais, como nos lembra os diários de Mary Wigman, mas também aos seus 60 anos. Sua natureza, sua aceitação das pessoas em suas próprias particularidades. Sua feição sensual, suas mãos delicadas, seu corpo expressivo, seu contato visual penetrante poderiam ser desarmadores.

Diversos pesquisadores acabam falando sobre Laban também de forma mística. Karen Bradley (2009, p.2) deixa claro sua impressão quando coloca que a vida de Laban é a história dos presentes e das transcendências que ele tentou dar à humanidade através do movimento. Gunther Berghaus (1997) associa a inspiração labaniana na arte pura e abstrata à Wassily Kandinsky, colocando que o pintor buscava descobrir a essência espiritual subjacente à superfície material das coisas, o que fez com que Laban buscasse uma arte capaz de expressar a substância espiritual do mundo.

Rudolf Laban ficou fascinado pelas teorias e pinturas abstratas de Kandinsky, que foram publicadas e apresentadas pela primeira vez em 1910-1912. No sistema de Coreologia que começou a desenvolver nos anos de 1912-1914, Laban pretendia libertar a dança do vínculo representacional e descobrir suas leis internas e estruturas harmônicas. Em lugar da dança que dava expressão visual à música ou apresentava enredos, a arte do movimento de Laban concentrava-se no corpo e alma do dançarino, e na necessidade interior do artista de expressar os princípios objetivos subjacentes à experiência espiritual subjetiva. (BERGHAUS, 1997, p. 93)

Valerie Preston-Dunlop (1998, p.19) acrescenta que é provável que Laban tenha lido e adotado o tratado de Kandinsky “Do espiritual na arte” pela semelhança detectada na problematização e entre os pensamentos de ambos¹⁹. A espiritualidade mística permeava a estrutura social-artística tanto em Paris (quando conheceu Kandinsky pessoalmente), quanto em Zurique na ascensão do Dadaísmo. As inquietações de Laban também constituídas nesta época, podem o ter conduzido a arquitetar as leis e princípios do movimento dentro do próprio corpo no relacionamento com o espaço circundante.

Atualmente, no início do século XXI, o legado de Laban tem se mostrado ainda como uma das principais referências (direta ou indiretamente) no estudo e no fazer da dança. O

¹⁹ A autora tem obra publicada fazendo o estudo específico entre os pensamentos e práticas artísticas de Rudolf Laban e Wassily Kandinsky. Consultar: PRESTON-DUNLOP, Valerie. Laban, Schoenberg, Kandinsky. In **Traces of Dance**. Prais: Editions Dis Voir, 1994.

vanguardista e contemporâneo Rudolf Laban criou um Universo teórico e prático que foi intensamente difundido, partindo da Europa e se espalhando pelo mundo através de seus discípulos. Tamanha a importância de seu trabalho que ainda hoje tem se mostrado útil e atualizado para uso e alusões diversas. Lenira Rengel explica que o que Laban visionou na primeira metade do século XX até hoje é utilizado, praticado e tem sido atualizado pelos seus discípulos:

A teoria do Movimento de Laban foi criada valendo-se da observação de movimentos corporais, fossem eles artísticos, ritualísticos, sucessivos, simultâneos, periféricos, gestuais, posturais, simétricos, assimétricos. Esta terminologia prática tem-se mostrado, em muitos meios de expressão do corpo, eficaz e poderá facilitar denominações, análises do movimento e pensamentos acerca do corpo empregados atualmente. O método Laban está em evidente coadunação com a contemporaneidade, com o fito de poder atuar em vários repertórios. (RENGEL, 2006, p. 121)

A visão que coloco sobre a vida-obra de Laban está fundamentada no olhar sensível debatido por Maurice Merleau-Ponty. Neste olhar o filósofo francês coloca a possibilidade de se entender o tempo como um fator que modifica o espaço, porém não negando o que ele deixa para trás em sua cronologia. Isto é, o tempo permite que a observação de algo que se modifica não negue a compreensão do que foi feito inicialmente. Em suas palavras:

É pelo tempo que meus pensamentos envelhecem, é também por ele que marcam época, que abrem um futuro de pensamento, um ciclo, um campo, que formam juntos um todo, que são um único pensamento, que são eu. O pensamento não abre brechas no tempo, continua a esteira dos pensamentos precedentes, sem sequer exercer o poder. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 13)

Laban passou por este confronto de forma fluida ao longo de sua vida, pois foi concebendo teorias, filosofias e danças que evoluíram em diferentes dinâmicas, no seu pensamento científico. Logo, os discípulos que estiveram pessoalmente com o mestre no início seguiram caminhos distintos dos que passaram por Laban no meio e dos que se tornaram aprendizes ao final de sua carreira. Portanto, o que Laban produziu e inspirou a produzir abrange um leque amplo e vasto de estéticas e metodologias diferentes. Exemplos representativos desta variedade são observados nos trabalhos distintos de Mary Wigman, Kurt Jooss, Irmgard Bartenieff, Lisa Ullmann e Marion North.

Apesar dos degraus na linha de vida de Laban e seus discípulos, deve-se compreender que o presente traz consigo o passado, como a imagem de um trem que carrega seus vagões. A construção da vida é a somatória de acontecimentos e fazeres que constroem o ser que se

apresenta no presente. O que veio antes faz parte do que acontece agora e se tornam acontecimentos simultâneos, suavizando o intervalo passado-presente. Merleau-Ponty novamente auxilia neste pensamento quando coloca que:

Para que me certificar de que meu pensamento de hoje abarca o meu pensamento de ontem? Estou ciente disso, já que hoje vejo mais longe. Se penso, não é porque salto para fora do tempo num mundo inteligível, nem porque recrio toda vez a significação a partir de nada; é porque a flecha do tempo arrasta tudo consigo, faz com que os meus pensamentos sucessivos sejam, num sentido secundário, simultâneos, ou pelo menos que invadam legitimamente um ao outro. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 14)

Desta forma é possível acompanhar a linha temporal da vida de Laban levando em consideração que seu ontem estava no presente consigo e que cada etapa foi se somando em seu domínio. O caminho feito por seus discípulos são considerados, todos, como desenvolvimentos do pensamento de Laban²⁰. Portanto não é possível reduzir a simples enumerações as múltiplas ramificações que tem acontecido desde o momento em que o mestre iniciou sua carreira e definiu seus objetivos de trabalhar em prol da Arte do Movimento.

O olhar sobre o passado que cerca Rudolf Laban é uma tarefa que precisa considerar o fato de que a própria história contada foi sendo distorcida pelos seus narradores. Laban deixou diversas gerações de aprendizes e profissionais relacionados ao movimento e também uma obra de possibilidades ilimitadas tanto para interpretações quanto para aplicações. Portanto, investigar a vida-obra do Mestre não é uma tarefa simples, pois de certa forma fica-se a mercê do que foi registrado por pessoas que tiveram acesso aos arquivos passados e a oportunidade de organizar e publicar seus dados. No Caso do Brasil, pouco material está disponível em língua portuguesa que fale especificamente sobre a vida e obra de Rudolf Laban.

John Hodgson apresenta pensamento equivalente quando questiona que as próprias fontes de informação a respeito da vida de Laban vêm das pessoas que trabalharam com ele e que estas vivenciaram Labans diferentes no início, meio e final de sua vida:

Aqueles que o conheceram descobriram diferentes aspectos do homem: alguns que o haviam conhecido intimamente em uma fase de sua vida tinham pouca apreciação por temas que ele explorou em outros momentos.

²⁰ Estão registrados diversos desenvolvimentos do trabalho que foi anunciado e deixado por Rudolf Laban. Alguns, inclusive, foram registrados e patenteados como filosofias e metodologias de trabalhos práticos. Os desenvolvimentos mais conhecidos e difundidos provêm de discípulos como Mary Wigman, Kurt Jooss, Irmgard Bartenieff, Valerie Preston-Dunlop, Marion North, Warren Lamb, entre outros. É importante lembrar que o próprio Laban nunca patenteou nenhum de seus pensamentos e não foi encontrada nenhuma evidencia de um ímpeto em associar de forma registrada seu nome ao uso ou estudo e prática da Arte do Movimento.

Alguns que o conheceram bem e pessoalmente mais tarde em sua vida, mal podiam acreditar que ele havia sido homem tão diferente, seguindo aparentemente objetivos diferentes (HODGSON, 2001, p. x).

A extensão da vida e obra de Laban já gerava conflitos desde antes do mestre falecer. Valerie Preston-Dunlop revela que desde a década de 1940 já estavam acontecendo embates entre os aprendizes que haviam adquirido formação em Laban no início, no meio ou no final de sua carreira. As discussões sobre o que seria ou não um trabalho, pensamento e filosofia Labaniana já aflorava:

O problema da diluição ou interpretação de suas idéias radicais por pessoas particularmente treinadas, já estava acontecendo em 1942, como também o começo do que estava para se tornar um desafeto entre aqueles que se deparavam com as idéias de Laban via Ullmann e os que conheceram através de Wigman ou Jooss/Leeder. As pessoas que se dedicavam à dança como forma de educação nem sempre se cruzavam olhares com aquelas inspiradas na dança como arte. (PRESTON-DUNLOP, 1998, p. 225)

É coerente lembrar que até hoje a discussão sobre o legado de Laban tem raízes na peculiaridade de seu percurso que foi construído baseado em vivências espaço-temporais e corporais completamente distintas, e que inclusive despertaram o avanço e a profundidade (ou falta de) de um ou outro aspecto de seu legado.

É possível observar que a evolução, a crítica e a interpretação das idéias de Laban, apesar de se diversificarem de acordo com os diferentes pesquisadores e olhares históricos aplicados sobre os discursos, elas concordam em um ponto principal: Laban mudou o percurso e a estética da dança no século XX.

Vera Maletic (1987) aponta que Laban, ao final de sua vida comentou ter alcançado três grandes objetivos: o de ter lembrado as pessoas da importância do movimento expressivo na vida individual e coletiva, abrangendo do trabalho à recreação, da arte à terapia e da educação à ciência; de ter compreendido que cada período histórico possui sua representação artística e estética particular (de acordo com as implicações temporais e espaciais postas sobre as necessidades do ser humano); e de ter difundido que o movimento é algo a ser observado, das formas simples da natureza à complexidade do homem e que sua consciência fortalece a existência do ser humano.

A autora conclui dizendo que:

Laban, não importa o quão revolucionário ou global soaram ou soam suas teorias, elas foram em sua maioria um produto de seu tempo. Seu trabalho coincidiu cronologicamente e em parte geograficamente com uma variedade de eventos significantes que esculpiram o espírito do mundo ocidental no século XX. (MALETIC, 1987, p. 32)

Concluo este Capítulo reforçando a aproximação da presente pesquisa com o Universo teórico-prático labaniano que foi manufaturado de acordo com seu tempo. O desenvolvimento deste estudo sobre o atual universo brasileiro de indivíduos que referenciam a vida-obra do mestre da Arte do Movimento é uma ponte espaço-temporal entre um tesouro fértil passado e uma árvore presente repleta de galhos e folhas e que continua crescendo e germinando.

CAPÍTULO 2

O OLHAR PRESENTE SOBRE O PASSADO

*Como para aqueles que trabalham duro, começar e começar de novo, tentar e estar errado, voltar atrás e retrabalhar tudo de cima a baixo e ainda achar motivo para hesitar entre um passo e outro – como para aqueles que, em resumo, trabalhar duro é o meio entre a incerteza e, a apreensão é equivalente ao fracasso, tudo o que eu posso dizer é que claramente nós não somos do mesmo planeta. (Michel Foucault, *The Use of Pleasure*, p.7).*

1. Dança como área de conhecimento

A dança se consolidou um campo de estudo há aproximadamente um século. Uma das motivações de Laban pela pesquisa profunda do movimento e sua expressão foi introduzir a dança como uma disciplina independente das outras linguagens artísticas. Depois dos esforços de Laban para a consolidação e posicionamento da Arte do Movimento enquanto área e produção de conhecimento, diversos pesquisadores deram continuidade a este objetivo empenhando-se em colocar a dança como linguagem artística independente das outras (música, teatro e artes visuais). Assim, ao longo do século XX diversas linhas de pesquisa foram sendo criadas e aprimoradas, associando a dança com outras áreas do conhecimento, como por exemplo, os estudos apoiados na semiótica, na neurociência, na psicanálise, na antropologia e estudos culturais, na biologia, na educação, etc. Fraleigh e Hanstein (1999, p. 353) afirmam, que:

O campo da dança continua a esticar seus alcances e questionamentos como se ela fosse uma língua estrangeira e que nos faria acreditar que nos

devolveria nossa própria língua sem prejuízos. Suas questões estão limitadas somente por nosso entorno nomeando o movimento de: corpo, expressão, espírito e forma.

A dança já vem buscando e alcançando reconhecimento enquanto área de conhecimento desde o século XIX. Laban, influenciado tanto pelas filosofias vigentes do final do século XIX e início do século XX quanto pelas publicações a respeito da reformulação da dança (em sua maioria acerca do Ballet Clássico) publicados no século XVIII e XIX, deu forma a inúmeros ensaios que se consolidaram em forma de livros, artigos, palestras-demonstrações, coreografias e performances, argumentando e defendendo a Arte do Movimento enquanto área de conhecimento.

O momento atual demonstra que a dança – já consolidada inclusive como uma disciplina de estudo artístico e acadêmico - está em uma fase onde adentra outras disciplinas já estabelecidas. Fraleigh e Hanstein (1999, p.353) continuam suas colocações apresentando uma discussão pertinente sobre o futuro da dança enquanto disciplina:

Os que de nós lecionam, estudam e praticam estados de movimento e da mente, que nomeamos de *dança*, serão capazes de sustentar um campo de proximidade ou se separarão em diferentes disciplinas de acordo com a especialização de suas metodologias? Poderá a dança se tornar um campo definido e apropriado por outras disciplinas?

Os autores questionam não somente a independência da dança enquanto área de conhecimento, mas também uma recorrência contemporânea, onde acontece uma fuga e migração dos pesquisadores da Arte do Movimento em busca de um pertencimento em outras áreas de pesquisa e disciplinas acadêmicas. Ou seja, ao mesmo tempo em que existe uma corrente que busca produzir conhecimento e criar material auto-referente, também acontece o inverso, a busca de disciplinas diversas para fundamentar a pesquisa em dança.

Apesar deste capítulo iniciar falando sobre o desenvolvimento dos estudos em dança, ele não procura responder e dissertar sobre os porquês da independência da dança enquanto disciplina de estudos. Porém, ele tem a função de introduzir a Dança como área de conhecimento e de expor estudos que relacionam a história e a interpretação histórica como método de pesquisa e produção de conhecimento interdisciplinar. Analisando outros estudos já publicados e fazendo cruzamentos com estudos em história e com a filosofia contemporânea, este capítulo visa apresentar uma seleção de disciplinas artístico-acadêmicas que lidam com fatos do passado-presente e discutir a aplicação destas filosofias no estudo

específico realizado nesta pesquisa. Tem também o intuito de propor o estudo vigente focado no Universo Labaniano, e demonstrar seu distanciamento do material já publicado como historiografia da dança (que já está consolidado como disciplina pelo grande número de publicações e pesquisas realizadas).

2. Entre Historiografia e Genealogia Histórica.

“Na História a gente confia já desconfiando” (Fala de guia turístico na Igreja de São Francisco, Salvador, BA)

A pesquisa historiográfica e a pesquisa de Genealogia Histórica são duas vertentes de estudo que, apesar de serem parentes, têm fontes filosóficas e percursos metodológicos diferentes. Neste capítulo, proponho estudar a diferença entre estas formas de se buscar informações no passado e, através do olhar sensível proposto por Merleau-Ponty (1991), debater o uso e as premissas de cada uma das buscas ancestrais em paralelo com a pesquisa vigente. Será também observado com mais detalhe a forma com que os estudos em dança têm direcionado o olhar sobre sua própria memória. O foco não é discutir e aprofundar em temas de história da dança e metodologias aplicadas, mas sim situar estes campos teóricos que investigam o passado para esclarecer a escolha e o aporte teórico do presente estudo pela Genealogia Histórica.

Historiografia, Novo Historicismo e Genealogia Histórica são termos que estão presentes nos trabalhos e pesquisas historiográficas que buscam falar sobre o pretérito e desenhar formas, situações e acontecimentos para que sejam visualizadas no presente. Cada termo possui implicações filosóficas e metodológicas específicas que fundamentam pesquisa sobre o passado. A filosofia tem sido o terreno de apoio de diversos discursos metodológicos que propõem um olhar sobre o tempo passado (arqueológico) como também define as premissas de cada proposta teórica característica.

A partir da década de 1980 a disciplina de Historiografia passou a integrar o que se nomeou de Novo Historicismo (que também é chamado de “Estudos Culturais”)²¹. Esta mudança se deu pela ampliação do campo de busca de material referencial para a formulação de material histórico. O Novo Historicismo é uma atualização da historiografia e propõe não somente o estudo de um fato/sujeito, mas, principalmente, o estudo do contexto no qual este

²¹ Windshuttle (1994, p. 16) explica que o novo historicismo e os estudos culturais são as correntes norte-americanas e inglesas, respectivamente, dos estudos contemporâneos em história.

algo está inserido. Já a Genealogia Histórica partiu do olhar de Michel Foucault (1977) que aplica as premissas da Genealogia de Friedrich Nietzsche em estudos históricos, o que tem como resultado prático o surgimento de novas narrativas relatando e explicando acontecimentos e situações que se passaram.

Michel De Certeau (2000) fala da historiografia e como ela secciona as épocas ditas “históricas” a fim de colocar em forma de blocos os acontecimentos anteriores:

Inicialmente a historiografia separa seu presente de um passado. Porém, repete sempre o gesto de dividir. Assim sendo, sua cronologia se compõe de *períodos* (por exemplo Idade Média, História Moderna, História Contemporânea) entre os quais se indica sempre a decisão de ser outro ou de não ser mais o que havia sido até então (o Renascimento, a Revolução). Por sua vez, cada tempo *novo* deu lugar a um discurso que considera *morto* aquilo que o precedeu, recebendo um *passado* já marcado pelas rupturas anteriores, logo, o corte é o postulado da interpretação (que se constrói a parte de um presente) e seu objeto (as divisões organizam as representações a serem reinterpretadas). O trabalho determinado por este corte é voluntarista. (DE CERTEAU, 2000, p. 15)

A Historiografia, portanto, faz uma espécie de seleção entre os fatos que devem ficar registrados e os que devem ser esquecidos, para que estes sejam melhor adequados aos recortes históricos. Assim se configura uma representação específica do passado, que é apresentada através do olhar do pesquisador-historiador sobre um conteúdo específico e que acaba por configurar uma identidade singular ao que é relatado.

Especificamente no campo da dança, as referências de estudos que buscam falar de seu passado trazem diferentes abordagens da busca e interpretação de fatos-informações presentes em documentos arqueológicos e na memória dos sujeitos. Procuro apresentar, discutir e comparar alguns estudos que levantam o tema e a relação entre a pesquisa e o pesquisador. Como nos esclarece Shelley Berg:

A qualquer momento nós tanto vivemos a história quanto vivemos na história... Porque história da dança, no momento da apresentação, é tanto construída como perdida. Estamos continuamente documentando o passado, mesmo quando criando o presente; a dança existe perpetuamente. (BERG, 1999, p.225).

O autor coloca que a disciplina de historiografia exige um empenho triplo, pois requer a pesquisa, a escrita e o ato da interpretação onde um elo formado entre os dois primeiros e o terceiro, dependendo do historiador, procura entender e explicar os eventos do passado.

Posteriormente o autor nomeia esta tríplice (pesquisa, escrita e interpretação) de “projeto historiográfico” onde cada uma das partes remodela e modifica a outra e juntas constituem um universo de apreensão, conhecimento e significância (p.225, 226)

O projeto historiográfico utiliza-se de materiais iconográficos, textuais e outros artefatos, mas, mesmo tendo em vista que o passado está além do alcance, o historiador está sempre interpretando os restos das pistas que ficaram. Na procura de evidências e documentos podem-se revelar dados, datas e ocorrências não esperadas que possam iluminar novas possibilidades e narrativas. Nestes pontos, a historiografia se aproxima da Genealogia, pois estas duas metodologias de pesquisa buscam revelar fatos e acontecimentos através das evidências do passado:

Ao escrever uma narrativa de eventos ou criando uma biografia, o historiador pode, em grande escala, clarear conceitos e estabelecer conexões contextuais que revelam novas áreas para investigação futura ou até descobrir ligações perdidas em documentação já existente. (BERG, 1999, p.226).

Berg fala que a historiografia na dança toca o *ato performático*²² em diversos pontos: na realização da seleção do recorte temporal e de gênero que semelhantemente acontecem no trabalho para estudo histórico e para a *performance*; no período de imersão e investigação do tema; na escolha da metodologia ou técnica que se utilizará para compor a narrativa; o momento do ensaios práticos são comparados a construção de elos conectivos entre os fatos encontrados pelo historiador; e, ao se apresentar, o historiador dá forma a uma visão de um recorte temporal, como o dançarino o faz com o movimento. Stephen Bann (1989, p.104) acrescenta sugerindo que objetos, textos e imagens contribuem para a materialização presente do passado. O autor nomeia este processo de “retórica da evocação” (*rhetoric of evocation*).

Estes estudos que propõem pesquisar o tempo pretérito e que se colocam como mais especializados, fazem parte de uma nova corrente de estudos históricos que foi nomeada de *New historicism* que é traduzido para Novo Historicismo²³, onde são discutidos estudos históricos ditos “problemáticos” feitos nos últimos 20 anos. Aram Veesser (1989) discute diversas questões que cercam esta concepção e em seu livro *The New Historicism*, que agrega artigos que diferentemente relacionam e aplicam estudos históricos contemporâneos.

²² O ato performático seria a ação de apresentar uma obra cênica e/ou espetáculo, perante o público.

²³ Este termo é encontrado na tradução de Francisco de Castro Azevedo do texto de Stephan Greenblatt “O Novo Historicismo: ressonância e encaminhamento” publicado em Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 8, 1991, pp. 244-261

Este momento recente (final do século XX) dos estudos historiográficos se aproxima do que foi discutido por Foucault (1977) décadas antes, porém se mantém em uma vertente mais antropológica procurando descrever uma cultura em ação. O Novo Historicismo definiu novas maneiras de se estudar a história e novas percepções de como a história e a cultura definem e influenciam uma a outra. Portanto o Novo Historicismo, mais do que uma proposta metodológica, se configura como um conjunto de temas, preocupações e atitudes. Stephan Greenblatt (1989, p. 1) entende que o “Novo Historicismo não é um conceito (ou doutrina), e sim uma prática”. Uma de suas principais características é sua indecisão relacionada à teoria que o sustenta.

É importante que nós reconheçamos a modificação [entre arte e sociedade] e encontremos uma maneira de medir seu grau, porque é somente em tais medidas que nós podemos esperar detalhar o relacionamento entre arte e sociedade. Tal aviso é importante – metodologia e auto-consciência são características destacantes do Novo Historicismo e nos estudos culturais como oposição ao historicismo que está baseado em cima da crença na transparência dos sinais e procedimentos interpretativos...(GREENBLATT, 1989, P.12)

Mas apesar deste empenho em ampliar a visão e abrangência da pesquisa historiográfica, o estudo que é realizado na presente pesquisa, ainda está mais próximo do que é decupado por Foucault, por ele envolver a desconstrução de uma história já construída, além de questionar a influência do poder sobre ela.

Judith Newton (1988, p. 88) coloca Michel Foucault como uma espécie de “ponta pé” inicial para esta nova corrente de estudos históricos. Ela adiciona o filósofo como um dos desencadeadores primários desta nova corrente de estudos históricos. Newton diz que o trabalho de Foucault, focado nas relações sociais e culturais de poder, demonstram o como uma sociedade vai contra seus membros construindo e definindo o que aparentemente seria considerado como verdades universais. Greenblatt (1989, p.1) adiciona que Foucault (na Universidade de Berkeley, onde o autor compunha o corpus docente), com sua influência antropológica e social européia ajudou a formatar a prática crítica dos estudos norte-americanos em história. Desta forma, o filósofo contribuiu para que esta disciplina não tivesse um caráter de conceito teórico (doutrina), mas sim uma possível prática em história. Keith Windshuttle (1994, p.131) também coloca o filósofo francês e professor de história como quem mais contribuiu para o direcionamento da historiografia contemporânea. Bann (1989, p.103) revela que Foucault foi um teórico que tentou estabelecer as condições teóricas da

pesquisa histórica e que o homem do século XIX não somente descobriu a história mas sentiu a necessidade de refazer a história de sua própria maneira.

A presente pesquisa além de realizar uma retrospectiva dos indivíduos relacionados à prática e pesquisa das teorias de Laban e procurar evocar o passado utilizando de evidências de diferentes origens, ela também busca discutir o presente através de um novo olhar sobre passado desvelado. Os sujeitos agentes, participantes e construtores da história são as fontes de fatos e acontecimentos pretéritos relevados. As informações recolhidas (vide Capítulo 3) e entrecruzadas (vide Capítulo 4) constroem um novo olhar e conseqüentemente uma nova possibilidade de história que é, portanto, constituída a partir dos relatos dos sujeitos agentes desta história.

A presente pesquisa se aproxima da Genealogia, através destas características objetivas discutidas, que não se ocupam em entender e explicar eventos passados e sim recriar eventos passados a partir de novos estudos focados nos sujeitos atuantes e participantes dos eventos. A partir desta nova possibilidade introduzida, buscou-se realizar associações e pontes com fatos que possam discutir esta nova materialidade plural construída. A filosofia metodológica utilizada é explicada mais adiante ao levantar as principais bases da pesquisa genealógica em história.

3. A Genealogia Histórica de Foucault

A Genealogia Histórica é uma proposta método-filosófica de estudos em história feita pelo filósofo e professor de história francês Michel Foucault (1922-1984) no artigo que publicou em 1977 “Nietzsche, Genealogy and History” (FOUCAULT, 1977). O autor discute a transposição e aplicação da Genealogia (de Nietzsche) junto aos termos que fundamentam os estudos em história. Os conceitos que são apresentados ao longo dos livros anteriormente publicados pelo autor estão introduzidos em seu artigo somado ao conceito de Genealogia que é decupado e aplicado aos estudos da história, considerando a posição do sujeito e do desenvolvimento das pessoas e sociedades através do tempo.

Desta forma, o olhar sobre a história é construído através dos sujeitos agentes e participantes dela, e que tem como objetivo geral formatar discursos e domínios de conhecimento. No decorrer do artigo, Foucault analisa individualmente os termos básicos da Genealogia, originalmente organizados em alemão (*Ursprung, Entstehung, Herkunft,*

Entstehung) e propõe a utilização destes como a base filosófica para estudos historiográficos, criando assim uma abordagem diferenciada tanto dos acontecimentos passados quanto da colocação que é feita deles no presente. Assim, ele traça uma base filosófica com indicações metodológicas para o que seria Genealogia Histórica (descendente do trabalho de Nietzsche).

A genealogia conseqüentemente requer paciência e conhecimento dos detalhes e depende num acúmulo vasto de fontes e materiais nascentes. (...) Resumindo, a genealogia requer uma erudição extremista. Genealogia não se opõe à história como o olhar superior que filósofo pode comparar a perspectiva espia de um acadêmico; ao contrário, ela rejeita os arranjos dos significados ideais e das teologias indefinidas. Ela se opõe à busca das “origens”. (FOUCAULT, 1977, p. 140)

Foucault entende que Nietzsche, quando coloca questões sobre a Genealogia e o genealogista, desafia a busca pela origem (que pode ser entendida como uma tentativa de captar a essência exata das coisas, suas possibilidades e suas identidades cuidadosamente protegidas), ou seja, o que esteve sempre lá no passado. Esta busca pelo que já está inscrito no tempo necessita da remoção de todas as máscaras para revelar as identidades originais e assim assume a existência de formas imóveis que precedem o mundo externo. Em outras palavras, cavar as idéias históricas que estão escondidas abaixo do desenvolvimento da moral (e do poder). Por isso ela não acontece de forma linear, ao contrário, busca mostrar o plural e o passado que revela traços de influência que o poder exerceu sobre o que é tido como *verdade*. A Genealogia opera no campo dos rascunhos, das anotações e dos documentos que foram rabiscados inúmeras vezes, ou seja, busca e considera informações das mais minúsculas fontes, legitimizando os conteúdos e pistas sobre o passado (FOUCAULT, 1977, p.139).

A Genealogia coloca o corpo como fonte de informação primária, o que desperta interesse especial ao utilizá-la como metodologia de pesquisa em dança. *Descent*²⁴ pode ser traduzido como *ancestral*, ou seja, estado ou fato de estar relacionado com uma pessoa ou grupo de pessoas específicas que viveram no passado. O corpo faz parte do domínio deste termo e tudo o que o envolve como a dieta, o clima, o espaço e a sociedade. O corpo manifesta as marcas das experiências passadas e também levanta desejos, falhas e erros e, portanto, o corpo aparece como terreno e local onde estes entram em conflito entre si. O corpo tem uma ficção própria e aloca informações sobre o passado.

O corpo é a superfície de inscrição dos eventos (traçado pela língua e dissolvido pelas idéias), o local de um *self* dissociado (adotando a ilusão de

²⁴ Termo utilizado por Nietzsche para falar da Genealogia e que é discutido por Foucault no uso em história.

uma unidade substancial) e um volume na desintegração perceptiva. A genealogia, como uma análise do *descent* é, portanto, situada na articulação do corpo e da história. Sua tarefa é expor um corpo totalmente impresso pela história e o processo histórico de destruição do corpo. (FOUCAULT, 1977, p.148)

Justamente pelo corpo ser considerado como base para um reconhecimento de informações e entendimento dos outros homens, é necessário também considerar a instabilidade que o corpo admite através do tempo cronológico. A materialidade do ser humano está sempre sendo moldada pelas fontes de poder (conhecimento) construindo ritmos (de trabalho e descanso), hábitos (de higiene e alimentares), valores (materiais e sociais), leis e resistências (físicas e morais). Ao admitir-se a inconstância do corpo é possível entender as possibilidades e variantes das possíveis cronologias históricas que podem ser feitas em análises e estudos do passado:

O mundo que conhecemos não é esta configuração ultra simples onde os eventos são reduzidos para acentuar suas características essenciais, seus sentidos finais ou seus valores iniciais e finais. Ao contrário, é a profusão (...) Nós queremos que os historiadores confirmem nossa crença que o presente descansa sobre intenções profundas e necessidades imutáveis. Mas o verdadeiro sentido histórico confirma nossa existência ao longo de inúmeros eventos perdidos, sem um marco ou ponto de referência. (FOUCAULT, 1977, p.155)

O termo poder/conhecimento é utilizado na Genealogia Histórica para ressaltar que toda descrição também regula o que é descrito, ou o que ela descreve. Não que toda descrição seja um desvio de uma realidade, mas que os termos utilizados para fazer uma determinada descrição refletem relações de poder que envolvem o que é descrito. O discurso em si promove tipos de relações de poder podendo favorecer uma determinada opinião ou ponto de vista. Em outras palavras, saber já é participar de redes e teias de poder. O discurso é uma forma de descrever algo de forma particular. Jonh Perpener III (1999, p. 336) coloca que “arte e cultura, como outras áreas de interação humana, podem servir como arena onde o poder luta sobre o reconhecimento grupal, representação e identidade assumem o lugar.” e complementa, em seguida, fazendo colocação sobre a atuação das forças sócio-políticas sobre os discursos dos indivíduos.

Já a interpretação dos discursos envolve uma série de outras premissas. A pessoa que entra em contato com um material e procura nele uma verdade, acaba por ser afetada pelos

vetores atuantes do poder. Foucault coloca que o desenvolvimento da humanidade é nada mais nada menos que uma série de interpretações.

O papel da genealogia é registrar sua história: a história da moral, das idéias e dos conceitos metafísicos, a história do conceito de liberdade ou da vida devota; como eles representam a imersão de interpretações diferentes, eles devem ser feitos para parecer como eventos no palco dos processos históricos. (FOUCAULT, 1977, p. 152)

O autor coloca que Nietzsche criticava a forma de história que reintroduz uma perspectiva supra histórica e cuja função é compor uma diversidade reduzida do tempo em uma totalidade fechada sobre si mesma. O filósofo alemão criticava ainda uma história que sempre encoraja reconhecimentos subjetivos e atribui uma forma de conciliação para todos os deslocamentos do passado, uma história cuja perspectiva de tudo o que a antecedeu implica no fim do tempo, num desenvolvimento completo e fechado em si.

A interpretação e entendimento de textos e discursos que na filosofia contemporânea transcendem o texto a tudo que é passível de interpretação, fazem parte do domínio da Hermenêutica. Ela é mais do que um método, é um modo de se acessar algo que existe de formas físicas e metafísicas.

Hans-Georg Gadamer (2007), filósofo alemão contemporâneo, faz apontamentos sobre a história e sua interpretação e aponta pistas sobre a subjetividade do que está inscrito no passado dizendo que o universo histórico “deve ser compreendido como um nexo de sentido que supera fundamentalmente o horizonte vivencial do indivíduo. É como um texto grande e estranho, para cuja decifração precisa da ajuda de uma hermenêutica.” (GADAMER, 2007, p. 450). O autor explica que o conteúdo presente no passado é interpretado por alguém. Esta interpretação gera um dado/fato que é tido como uma verdade por quem a interpretou. Emilio Betti faz uma colocação que é similar ao que pretendo nesta pesquisa:

No fundo, não estou propondo nenhum método, mas descrevendo o que é. (...) mesmo um mestre dos métodos históricos não consegue manter-se livre dos preconceitos de tal época, de seu mundo social circundante, de sua posição nacionalista etc. Será que isso representa necessariamente uma falta? Mesmo que fosse o caso, acho que é tarefa da filosofia pensar no fato de que essa falta se faz presente toda vez que se produz algo. Em outras palavras, só considero científico reconhecer o que é, em lugar de sair à cata do que deveria ser e do que se gostaria que fosse. (BETTI, 2007, p. 457)

A Genealogia opta por fugir das certezas absolutas geradas pela metafísica, pela subjetivação do passado e delimitação temporal colocada pela história tradicional e procura novas possibilidades de se olhar o passado, questionando a verdade histórica.

Um exemplo claro da influência do discurso em história da dança está no trabalho de Joan L. Erdman (1996, p. 288) quando o autor coloca que “*Dança Oriental é uma invenção do ocidente*” um termo usado por europeus e norte-americanos para descrever danças que possuíam tema, música, figurino ou inspiração no oriente. O autor explica que

Para escrever a história deve-se procurar em escrituras de dança e além, em passagens literárias, notas biográficas, tratados políticos, histórias de arte e performance como também em relatos de participantes e observadores. Não mais se podem ler tais textos ingenuamente como se fossem verdade. Aliás, deve-se considerá-los como pontos de vista particular aos seus tempos e lugares, como os nossos. Isto não é para negar universais na dança, mas para reconhecer *bias* contextuais e temporais (ERDMAN, 1996, p. 291)

Ao reconhecer um caso específico em dança de desvios gerados através de espaços e tempos de construção de conhecimento, fica claro que a interpretação de discursos e o olhar do pesquisador são pontos delicados que devem ser considerados como de extrema importância num trabalho genealógico. Erdman (1996, p.291) adiciona que dados factuais podem ou não ser verdadeiros no sentido de que “representam uma interpretação singular e correta do que aconteceu”. Este estudo demonstra claramente uma *bias*²⁵ com relação ao que se entende hoje sobre um assunto, ampliando a possibilidade de um desvio histórico em situações onde existe um olhar e/ou intervenção humana sobre um fato. Por este motivo, Windshuttle (1994, p.12) coloca que em história “a verdade é um conceito relativo ao invés de absoluto. A busca da verdade incondicional é impossível... o que é verdadeiro depende de quem está falando e em qual contexto.” Para Foucault (1977), a verdade também não é algo absoluto que todo mundo reconhece, mas meramente se configura no que é considerado como verdade em um discurso particular (detendo conhecimento/poder).

É difícil ter consciência de que se está sob a influência de um determinado discurso. Justamente esta pesquisa procura se esquivar dos discursos que foram cristalizados e chegar a uma nova possibilidade de se narrar um percurso de acontecimentos passados. Esta é a história construída a partir da genealogia fundamentada por Foucault.

²⁵ *Bias* segundo dicionário Houaiss pode ser “distorção do julgamento de um observador por estar ele intimamente envolvido com o objeto de sua observação”

Perpener III (1999, p.334), coloca que mais e mais pesquisadores têm começado a ampliar o alcance de seus trabalhos e a examinarem suas metodologias, porque os modos tradicionais de pesquisa histórica não desenvolveram perspectivas em dança que incluem as questões mais específicas (como gênero, raça, etnicidade e preferência sexual). A história da dança, há algum tempo, vem buscando novas metodologias para se olhar os temas levantados pela dança-arte a partir do século XX.

Gadamer (2007) coloca que para atualizar uma frase enquanto colocação espaço-temporal é preciso atualizar o seu horizonte, localizando seu lugar frente ao homem e sua tradição. Porém pode não ser suficiente para descrever o que ela realmente significa, pois o homem não somente quer compreender seu passado, ele quer se colocar presente como parte da tradição ancestral, escorregando entre o passado factual e a leitura subjetiva destes fatos. Como nos informa o autor:

A própria história é na verdade um caminho para conhecer a verdade. Quem empreende um estudo histórico acaba sempre codeterminado pelo fato de ele próprio experimentar a história. Por isso, porque a atualidade nos determina, a história acaba sempre sendo escrita de novo. Não se trata somente de reconstrução, de simultaneização do passado, o verdadeiro enigma e problema da compreensão é o fato de que aquilo que se fez simultâneo já era sempre simultâneo conosco, como algo que se queria verdadeiro. O que parece ser uma mera reconstrução do sentido passado funde-se com o que nos interpela imediatamente como verdadeiro. (GADAMER, 2007, p. 70)

A Genealogia Histórica, tida como uma das principais teorias de Foucault desconstrói a verdade, argumentando que ela é frequentemente descoberta arbitrariamente e influenciada pelo poder. Por isso, todas as verdades são questionáveis. A teoria genealógica aponta a possível incredibilidade da verdade por sua tendência à relativização dos fatos e a redução ao nada. Ela recusa também a regularidade da história, enfatizando a inconstância da verdade e negando a crença de que o progresso histórico acontece de forma linear. No olhar de Gadamer:

O conhecimento histórico jamais é mera atualização. Mas também a compreensão não é mera reconstrução de uma configuração de sentido, interpretação consciente de uma produção inconsciente. O compreender recíproco significa, antes, entender-se sobre algo. Correspondentemente, compreender o passado significa ouvi-lo no que ele tem a nos dizer como válido. (GADAMER 2007, p.70)

A hermenêutica envolve, portanto, a habilidade de compreender e entender as coisas através do ponto de vista do outro, percebendo as forças culturais e sociais que influenciam

estes pontos de vista. É tarefa do pesquisador estar sensível à percepção destas forças de poder e suas influências nos fatos inscritos no espaço-tempo. Ou seja, interpretar o discurso presente nos indivíduos (em meios distintos de expressão como, por exemplo, a linguagem verbal e escrita e nas linguagens artísticas) levando em consideração a presença das forças de poder que estão incrustadas nos meios simbólicos e expressivos. Está aqui, por conseguinte, o ponto de relação desta pesquisa com a hermenêutica, e seu uso para orientar a compreensão dos materiais recolhidos dos sujeitos agentes da história e assim, através de um trabalho guiado pela genealogia histórica, procurar os meios de se apresentar uma nova possibilidade de verdade, envolvendo os fatos-sujeitos-agentes do Universo labaniano brasileiro. O material coletado na pesquisa é utilizado para a busca de novas narrativas a respeito do passado, esquivando-se das interpretações presentes nos trabalhos dos historiadores responsáveis pela produção bibliográfica disseminada a respeito de Rudolf Laban. Isto porque “aparentemente, ou de acordo com a máscara que ela sustenta, a consciência histórica é neutra, destituída de paixões, e comprometida unicamente à verdade.” (FOUCAULT, 1977, p.162). Ou seja, é preciso buscar pela frente e por detrás das máscaras que encobrem e transformam o passado em ficções singulares.

Desse modo, segundo Erdman (1996, p.291) o pesquisador deve buscar e organizar os dados recolhidos de fatos e discursos a fim de ordenar o que é mais relevante e significativo do que é marginal e suspeito. O problema se encontra justamente em “como” o pesquisador revela (ou não) seus critérios de escolha.

As pontes entre o passado e o presente, isto é, a união de diferentes tempos em um mesmo espaço, acontece através da visão do pesquisador sobre os dados-fatos recolhidos. Este seria um olhar que busca se esquivar de possíveis verdades históricas já estabelecidas para apresentar uma visão do passado tempo-espaço através do sensível. Merleau-Ponty esclarece que escutar o outro passando pelo sensível determina a singularidade de um olhar sobre um universo plural.

...se meu pensamento é apenas o reverso do meu tempo, de meu ser passivo e sensível, é todo o estofado do mundo que surge quando tento apreender-me, e aos outros que são captados nele. Antes de serem e para serem submetidos às minhas condições de possibilidade, e reconstruídos à minha imagem, é preciso que estejam lá como relevos, desvios, variantes de uma única Visão da qual também participo. Pois eles não são ficções com que eu povoaria meu deserto, filhos de meu espírito, possíveis para sempre inatuais, e sim meus gêmeos ou a carne da minha carne. (...) pois o sensível é precisamente

aquilo que, sem sair de seu lugar, pode assediar mais de um corpo. (MERLEAU-PONTY, 1991, p.15)

Considerar este olhar sensível do indivíduo sobre algo é justamente a aplicação da Genealogia Histórica para construir uma narrativa que fala de um passado tempo-espaço específico. Seria um andar contra o fluxo pois o pensamento (olhar do pesquisador) retrocede e se dirige contrariamente ao tempo cronológico que sempre avança. Assim admite-se o olhar sobre um conjunto de fatos do passado e que é determinante para a re-criação da narrativa plural que traz o passado para um espaço-tempo presente criando uma **ficção** específica:

Tudo repousa na riqueza insuperável, na milagrosa multiplicação do sensível. Ela faz com que as mesmas coisas tenham a força de ser coisas para mais de um, e que algumas delas – os corpos humanos e animais – não tenham somente faces ocultas, que seu “outro lado” seja um outro sentir *avaliado a partir de meu sensível*. (MERLEAU-PONTY, 1991, p.15)

De Certeau (2000) defende, com outras palavras, que a escrita da história nunca é objetiva e que seu status não é diferente da ficção. Ou seja, como a história é uma forma de se escrever (e não somente fazer um registro), é também uma narrativa ficcional. A forma com que o historiador lida com a cronologia e as convenções com que trabalha os fatos gera um tipo específico de narrativa o qual ele manufatura em forma de história e registro. Windshuttle coloca que:

Ao separar o passado do presente e dividir o passado em períodos, De Certeau diz que os historiadores realizam um ato de opressão, eles fazem isso porque, através disto, definem algumas pessoas e algumas práticas humanas como irrelevantes, ultrapassadas ou inferiores. (WINDSHUTTLE, 1994, p.34)

O historiador manipula os dados, arquivos e documentos, configurando uma espécie de ficção escrita. Porém, ele não é o sujeito da narrativa, ele não faz história, e sim ele a escreve. Ele procura, seleciona e ordena materiais e evidências de acordo com seu olhar individual sensível:

No caso da historiografia, a ficção se reencontra, ao final, no produto da manipulação e da análise. O relato pretende uma encenação do passado, e não o campo circunscrito onde esse efetua uma operação defasada com relação ao poder. (DE CERTEAU, 2000, p.20)

Especificamente no caso da dança, Erdman (1996, p.298) coloca que “Um desafio importante para os historiadores de dança é o esforço em remover as vendas desconhecidas” que irá permitir a visão de um passado espaço-tempo que poderia estar encoberto (o poder

atuando sobre o conhecimento). No caso da pesquisa sobre o Universo labaniano apoiada na Genealogia Histórica, é proposta uma desconstrução da história e do senso comum disseminado sobre o sujeito de Rudolf Laban em diferentes fontes bibliográficas e de informação. Isto porque, como sugere Windshuttle (1994, p.19):

Debates sobre o que aconteceu no passado não precisam mais de serem conduzidos por um historiógrafo que descobre ‘fatos’ que vão contra ou contradizem uns aos outros. A crença de que existem ‘fatos’ a respeito da história não é mais aceita como ponto de partida a se debater, mas é vista meramente como uma posição ideológica dentre várias outras e, portanto rotulada de monológica e míope.

Para a construção das pontes espaciais entre as ilhas temporais (passado e presente), procuro não me basear no relato escrito por pesquisadores que resumiram ou propõem seqüências de fatos contando a “história” de Laban. A historiografia já existente que se refere a Rudolf Laban possui diferentes fontes que foram transmitidas tanto em registros dispersos por todos os países por onde ele esteve quanto também oralmente e em diferentes línguas nas vozes de seus aprendizes. Suzanne Franco pesquisou a multiplicidade de fontes e a possibilidade de diferentes interpretações e discursos sobre vida e obra de Laban. Ela coloca que não estão claras as lógicas que determinaram os critérios de seleção e a acessibilidade dos arquivos que foram utilizados para pesquisar o legado de Laban. Ela acrescenta que “Na maior parte dos casos, os textos que difundiram o seu pensamento são fruto de pesquisas conduzidas por seus ex-discípulos e colaboradores” (FRANCO, 2005). Portanto, empreender um estudo que busca escavar um passado de tamanha história multifacetada é um grande desafio.

A fim de entender o passado e as propostas filosóficas de Laban, optei por buscar nas fontes primárias (dos discípulos que estiveram em contato com o mestre) que relatam acontecimentos da época, no trabalho de pesquisadores que se debruçam sobre registros diversos de sua vida e obra como também nas palavras do próprio Laban (livros e artigos publicados). Esta escolha foi apoiada nas falas de Franco que explicam os perigos existentes nas fontes de informação disponível quando consideradas unilateralmente, tanto a partir da história quanto da memória:

As tentativas da pesquisa de se emancipar da memória deslegitimizando-a foram justamente entendidas como uma afronta ao envolvimento subjetivo, o qual, por outro lado, tem hoje plenamente reconhecido o seu apoio imprescindível à narração histórica. As políticas da recordação e do esquecimento são reciprocamente limitadas, mas é na dinâmica entre direito

de esquecer e necessidade de conhecer que história e memória podem encontrar um terreno de troca na reconstrução do passado da dança. (FRANCO, 2005)

A partir deste pensamento, o estudo que realizo seria, referenciando Foucault, uma busca genealógica na vida e obra de Laban e uma livre desconstrução da história²⁶ baseada em escolhas e rejeições de fontes de informações para então construir uma nova possibilidade de apresentação do passado espaço-tempo ligado ao presente no espaço do Brasil, conformando assim um Universo labaniano brasileiro.

Ramsay Burt (2004) articula a Genealogia Histórica de Foucault para se rever a história na dança. Ele vai contra a historiografia tradicional dizendo que ela “apaga as potencialidades subversivas do corpo” (BURT, 2004, p. 30) estando relacionada às epistemologias que criam verdades estéticas, ressaltando a forma que a corporificação da experiência e da subjetividade está vulnerável à imposição do poder. O autor defende o uso das teorias de Foucault como uma forma de buscar diferentes metodologias para se olhar as corporalidades, pois não antecipa uma estética da verdade. Burt afirma que tanto os estudos em dança quanto a Genealogia Histórica “possuem as mesmas tensões com relação às ideologias do corpo, metafísica e história” (BURT, 2004, p.30)

A Genealogia Histórica aplicada nesta pesquisa está apoiada também no conceito de “poder/conhecimento” de Foucault que discute o poder das autoridades e dos discursos correntes das massas que determinam o que é aceito e reconhecido como conhecimento. Para Foucault, poder e conhecimento são interdependentes. O filósofo vai esclarecer que é justamente o papel do historiador buscar retirar a máscara do poder que dita o que é *conhecimento* em cada época. Portanto, mesmo nas artes e no Universo labaniano (círculo de profissionais, artistas, pesquisadores e filósofos) há possibilidades de se encontrar publicações e discursos encobertos. Franco conclui que: “As políticas de interpretação nunca são liberadas por aqueles a favor da conservação” (FRANCO, 2005).

Não é uma história mudada e sim a procura de fatos e dados que podem ter sido esquecidos (ou negados) e justamente a evidenciação deste material vai contribuir para o entendimento do Universo labaniano, seu alcance e influência sobre a dança e sobre os

²⁶Por não seguir uma metodologia de desconstrução fixa é diferente da desconstrução proposta por Jaques Derrida que seria uma forma de ler os textos desmistificando seu conteúdo e analisando as ambigüidades observando que um texto não fala somente o que é superficialmente proposto por seu autor, ou seja, proporciona também inúmeras interpretações.

estudos em dança no Brasil. Desta forma, ao conectar o presente ao passado revisitado, pode-se apresentar uma forma particular e diferenciada de se entender o Universo presente.

Rudolf Laban visto através da Genealogia de Foucault, propõe um entendimento da importância de Laban na produção de conhecimento em dança. Partindo do conceito de *episteme* de Foucault (que seria uma era definida pela estrutura de pensamento dominante, ou seja, um período regido por uma característica de pensar e agir (n) o mundo), pode-se colocar que Laban criou uma filosofia e propôs modos de se olhar a dança a partir dos princípios do próprio movimento do corpo, influenciando, a partir de então (historicamente), o pensamento desta linguagem artística. Laban criou, portanto, uma *episteme* em dança.

Por isso o diálogo com as teorias de Foucault para pesquisar o Universo labaniano revela uma forma compatível de se entender um domínio através de outro (o domínio da Arte do Movimento através do domínio da filosofia histórica). A busca por possíveis fontes de informações encobertas sobre a vida e obra de Laban é entendida por Foucault como uma ação de resistência ao poder/conhecimento (senso comum) já estabelecido em cima do conhecimento labaniano: “Aqueles que têm poder geram o tipo de conhecimento que precisam para se manter o poder; aqueles que são sujeitos a este poder precisam de seu próprio tipo de conhecimento alternativo para resistir” (WINDSHUTTLE, 1994, p.143).

O conhecimento expõe poder, por isso ele é produzido pelo historiador que levanta os conteúdos latentes do passado e traz para o presente através de seu olhar humano. O emprego do olhar sensível da pesquisadora sobre o passado constituído de depoimentos e informações constrói a ficção, ou seja uma versão/visão particular dos acontecimentos pretéritos. Este é o motivo da rejeição, nesta pesquisa, das visões históricas distanciadas feitas sobre Laban para então realizar uma busca por material que tenha tido contato direto e/ou profundo com o sujeito Laban, como também possíveis conteúdos latentes esquecidos no tempo. De Certeau (2000) apoia o uso de fontes de informação e materiais clássicos para que as interrogações históricas tenham maior precisão. Foucault acredita que todo conhecimento gera poder (e vice versa) e que o papel do historiador é justamente apresentar diferentes perspectivas sobre o passado que, de alguma forma, encerra fins políticos. O historiador é, conseqüentemente, um produtor de conhecimento (e de poder).

Apesar desta pesquisa apresentar diversos pontos de encontro com os estudos históricos, ela não é propriamente uma historiografia em dança. A historiografia, segundo De

Certeau (2000) separa seu presente de um passado repetindo sempre num gesto de dividir, onde o corte entre as épocas é feito a partir da interpretação humana:

No passado do qual se distingue, ele faz uma triagem entre o que pode ser ‘compreendido’ e o que deve ser esquecido para obter a representação de uma inteligibilidade presente. Porém aquilo que esta nova compreensão do passado considera como não pertinente – dejetado criado pela seleção dos materiais permanece negligenciado por uma explicação – apesar de tudo retorna nas franjas do discurso ou nas suas falhas: ‘resistências’, ‘sobrevivências’ ou atrasos perturbam, discretamente, a perfeita ordenação de um ‘progresso’ ou de um sistema de interpretação. (DE CERTEAU, 2000, p.16)

Existem dois pontos que afastam este trabalho do que é tido como historiografia da dança: primeiro, que este estudo visa levantar o olhar do passado com base nos sujeitos agentes da história e apresentar uma visão plural e variante do passado espaço-tempo fazendo uma ponte com o presente encontrado no Brasil (sendo uma resistência à divisão de épocas); segundo que Laban (vida e obra) foi um indivíduo que, apesar de defender a dança como arte autônoma das outras disciplinas, ele mesmo foi e continua sendo interdisciplinar tanto ao construir suas teorias-filosofias-arte quanto ao permitir e facilitar que seu material fosse abraçado por diversas outros saberes disciplinares. Portanto, realizar uma historiografia tradicional em dança para olhar este Universo labaniano plural e interdisciplinar poderia limitar a compreensão e análise deste arcabouço artístico teórico-prático científico como também estreitar as pontes entre o passado e o presente.

Assim sendo, esta pesquisa que dialóga uma fatia da filosofia de Foucault, se destaca da historiografia tradicional por utilizar a história em conexão com a memória (metafísica e antropológica) construindo uma contramemória que seria a transformação da história em uma forma de passado espaço-tempo diferenciada. Não busco uma similitude com a realidade histórica já disseminada, e sim possibilidades de identidades alternativas – o que estaria por trás da máscara. Foucault explica que a máscara pode ocultar uma pluralidade:

...essa identidade um tanto quanto frágil que nós empenhamos em sustentar e a unificar embaixo de uma máscara é em si mesma somente uma paródia: é plural; inúmeros espíritos disputam sua posse; numerosos sistemas se cruzam e competem. O estudo da história torna alguém (que não os metafísicos) feliz em possuir não uma alma imortal, mas diversas almas mortais. E em cada uma destas almas a história não vai descobrir uma identidade esquecida, ávida por ser descoberta, mas um sistema complexo de múltiplos e distintos elementos, incapaz de ser dominado pelo poder da síntese. (FOUCAULT, 1977, p.161)

Laban no Brasil apresenta um conjunto de características plurais, justamente por apresentar um conjunto de identidades singulares e distintas na utilização e pesquisa das teorias e práticas do mestre. Foram constatadas inúmeras identidades que compõem os fazeres artísticos e as pesquisas de cada labaniano entrevistado. Por isso então, seria demasiado reducionista tentar singularizar o complexo do universo analisado. A colocação de características fixas sobre o grupo de indivíduos seria um empobrecimento do que vem sendo construído espaço-temporalmente no Brasil a partir do meio do século XX.

A progressão em sentido contrário à história (que estabelece verdades) revela a possibilidade de atravessar as máscaras cristalizadas criadas sob influência do poder. Não é um julgamento do passado em função de verdades do presente, mas sim a flexibilização do olhar sobre o passado, permitindo aflorar narrativas distintas que geram, conseqüentemente, conhecimento diverso e plural. Assim, esta filosofia metodológica é coerente com a própria proposta de Laban ao flexibilizar e pluralizar o entendimento e a prática na dança.

CAPÍTULO 3

DESENVOLVENDO E APLICANDO MÉTODOS

1. Metodologia tetraédrica

A prática metodológica da presente pesquisa foi sustentada por quatro pilares que se edificaram concomitantemente. Apesar de serem pólos separados e claramente delimitados eles foram sendo incorporados ao fazer metodológico de modo a se sobreporem fazendo com que um catalisasse a necessidade e o desenvolvimento do outro. Os objetivos do projeto de pesquisa foram conduzindo as diferentes formas de se buscar alcançá-los e assim cada fazer metodológico foi se organizando e adquirindo consistência.

Pesquisa teórica; laboratórios experimentais; pesquisa de campo/ entrevistas; e escrita dinâmica conformaram os quatro vértices metodológicos utilizados nesta pesquisa. Voltando à própria pesquisa de Rudolf Laban sobre a harmonia das formas cristalinas, adotei a geometria do tetraedro para expor o relacionamento dos diferentes pilares da estrutura metodológica da pesquisa.

O tetraedro regular é a junção de quatro triângulos equiláteros formando uma figura cujas arestas são todas do mesmo tamanho e unidas em ângulos congruentes. Laban via o tetraedro com sendo “de onde todos os outros poliedros ou formas cristalinas derivam” (LABAN, 1976, p. 103). A partir do próprio mestre podemos considerar esta forma cristalina como a que apresenta maior estabilidade.

Tetraedro como suporte para a configuração metodológica desta pesquisa permitiu que cada um de seus vértices pudesse ser o foco central, dependendo do referencial de onde é observado. Isto significa que cada proposta metodológica é independente, não dependendo de um outro suporte para se desenvolver. Mais especificamente, os quatro cumes metodológicos têm igual valor dentro da estrutura da pesquisa. Porém, neste estudo elas foram se sobrepondo e entrelaçando de forma a atuar concomitantemente sobre o ato de pesquisa e escrita dissertativa.

O primeiro vértice metodológico, a Pesquisa teórica, foi aplicada de forma a consolidar os Capítulos 1 e 2 da dissertação. A seguir, encontram-se detalhados os outros três pólos metodológicos que compuseram o fazer deste estudo.

2.Desenvolvendo e aplicando

O panorama brasileiro da dança como linguagem artística deriva de inúmeras histórias e narrativas de imigrantes que desembarcaram no país e aqui construíram suas instalações artísticas dispersando suas práticas. Yolanda Amadei ²⁷ lembra que “tudo começou com os refugiados da guerra que vieram para o Brasil. O ensino de dança no Brasil é muito recente”. Yolanda pôde vivenciar momentos históricos que fizeram parte da construção da história da dança no país. Como ela, inúmeros outros artistas vivenciaram e manufaturaram a história da dança brasileira. Cada indivíduo possui uma história ímpar e uma considerável carga de contribuição teórico-prática dentro do universo da dança nacional.

Na presente pesquisa realizo o recorte de discutir, traçar e materializar os indivíduos e seus trabalhos que se caracterizam por incluir e desenvolver as teorias e práticas de Rudolf Laban junto a suas atuações pessoais. O universo teórico-prático labaniano apresenta um percurso característico de trajetos artísticos, teóricos e educacionais percorridos pelo território brasileiro através do tempo.

No capítulo anterior apresentei e discuti formas de se pesquisar e dissertar sobre os acontecimentos passados (história). Percorrendo os diferentes pensamentos e possibilidades lançadas por teóricos contemporâneos das ciências humanas, visitei abordagens distintas de olhar e materializar o passado de forma escrita. Fundamentada nesta investigação teórica, escolhi a genealogia histórica como o método e base filosófica de pesquisa sobre o tempo-espaço passado: norteador da análise, tratamento do material recolhido e confecção de narrativas resultantes das entrevistas.

Praticamente, busquei as pessoas que atuaram e ainda atuam edificando o universo da linguagem da dança no Brasil para, a partir de seus percursos e testemunhos pessoais, propor um panorama genealógico brasileiro dos estudos e práticas relacionadas ao movimento, fundamentados no legado deixado por Rudolf Laban.

²⁷ Entrevista cedida à pesquisadora em fevereiro de 2008

Foucault defende a organização de uma história que se apóia na memória tanto metafísica quanto antropológica (FOUCAULT, 1977 p. 160). O processo desta pesquisa propõe construir a contra-memória (idealizada pelo filósofo) e realizar uma conseqüente transformação do que é tido como passado histórico enrijecido para buscar uma outra possibilidade de olhar sobre um universo existente e em movimento. Através da coleta de depoimentos diversificados dos indivíduos atuantes no presente e no passado, compreendi que poderia expor uma forma singular de se olhar o passado e visualizar os trajetos dos movimentos labanianos (teóricos e práticos) pelo espaço através do tempo.

Portanto, esta pesquisa tem foco no passado e presente brasileiro que se encerram no uso e disseminação das teorias de Rudolf Laban pelos corpos e espaços do território nacional. Através do contato com os próprios agentes da história, entendi que o Brasil tem um cenário particular envolvendo os trajetos do legado do mestre através dos brasileiros que encarnaram suas práticas e filosofias. A construção de um percurso genealógico feito através das narrativas dos indivíduos que se apresentam como utilizadores e/ou praticantes do universo labaniano resultou em um emaranhado condensado de histórias e fatos que configuram a genealogia histórica da travessia do legado através do movimento de seus transmissores.

Como proposto na Genealogia histórica de Foucault (e em outras teorias do próprio filósofo como a Arqueologia do Saber e o conceito de Episteme) mergulhei em cada discurso recolhido através das entrevistas, para explorar seu conteúdo qualitativo histórico. Procurei eliminar as possíveis ideologias por trás dos discursos já conhecidos, disseminados e repetidos sobre Laban e focar nos relatos pessoais dos próprios agentes e produtores da memória. Optei pela construção de uma organização espacial arbórea onde localizei e espacializei os indivíduos de acordo com seus vetores genealógicos, ou seja, relações mestre-discípulo de aprendizagem e transmissão de conteúdos labanianos.

A pesquisa conta a história de inúmeros percursos que se cruzam entre si e que têm em comum o vetor resultante (ou iniciante) que leva à Rudolf Laban. Esta é a proposta de uma versão tempo-espacial passada contada a partir das informações que cada indivíduo teve oportunidade de ceder para o estudo. As narrativas construídas compõem um universo contado através da memória histórica proporcionada por cada indivíduo que faz parte da genealogia deste conjunto. Desta forma, a organização que proponho realizar parte de meu olhar como pesquisadora sobre uma fatia espaço-temporal relatada pelos próprios atores e construtores de um universo específico. Procurei utilizar o mínimo possível de outras histórias que têm sido

contadas e reproduzidas em pesquisas do gênero e assim me reter aos relatos dos discípulos que estão construindo o fazer labaniano no Brasil. Esta foi a tentativa de fugir de um possível “senso comum” difundido através do tempo apoiado em informações que possam ter sido influenciadas por ideologias ou serem resultantes da ação do poder²⁸.

A genealogia histórica do universo labaniano brasileiro utiliza como matéria prima, para a construção de reflexões e disposição situacional, os depoimentos das pessoas que atuaram e vivenciaram a aquisição e disseminação das teorias de Laban pelo país.

Infelizmente não foi possível recolher maior quantidade de informações por limitações temporais, espacial e de comunicação. A disposição do histórico de vida e quantidade e qualidade de informações variou, consideravelmente, pelo fato de que alguns indivíduos não tiveram a oportunidade de realizar a entrevista presencial (registradas em áudio digital). Recolhi uma gama de informações que variam desde respostas diretas e reduzidas até longos monólogos de memórias envolvendo recordações e convicções artísticas pessoais. Porém este não foi um fator limitador da pesquisa, pois as informações básicas que procurava foram fornecidas por todos os indivíduos que me cederam material concordando em participar do estudo.

A variação na quantidade de conteúdo em cada resposta é uma característica peculiar e que julgo importante ser mencionada porque influencia na forma e na quantidade de conteúdo do que é descrito ao longo do capítulo. Por seguir a base filosófica da genealogia histórica de considerar a história como o relato de seus próprios agentes, o resultado gerado é especificamente consequência do processo de pesquisa que foi realizado. O olhar histórico que foi gerado é resultado do estímulo pessoal de cada indivíduo em contribuir com seu depoimento para a pesquisa e, portanto, cada depoimento foi tratado com a mesma importância e rigor.

3. Conversas-entrevistas: desenvolvendo um método

As entrevistas foram a etapa mais importante desta pesquisa, pelo fato dos materiais recolhidos e das conversas realizadas terem sido a base para o desenvolvimento da dissertação como um todo. O contato com os indivíduos foram trazendo inquietações que desencadearam

²⁸ “Poder é a capacidade de exercer influencia”. HAMPTON, David R. **Administração contemporânea: teoria, prática e casos**. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill, 1992. p.590.

a busca teórica para alimentar as reflexões que foram feitas. O processo de vivência transpessoal com os indivíduos e a busca do aporte teórico para explicar o que estava sendo escavado permeou o corpo do estudo, do início até a pausa de desfecho dos aspectos conclusivos.

Inicialmente foi feito um recorte no universo de indivíduos brasileiros que trabalham com as teorias e práticas de Rudolf Laban. Ao vistar a abrangência infinita de pessoas que se relacionam de alguma forma com as teorias de Laban, foi preciso fazer uma nova incisão para reduzir o campo de estudo e focar somente naqueles que realizaram publicações artísticas e/ou acadêmicas relatando o uso das teorias de Laban em suas produções. Incluí também os indivíduos que estavam sendo citados nestas publicações. Portanto esta foi uma maneira de buscar as pessoas que publicamente se colocam como agentes das teorias no Brasil.

Pensando na confecção de um roteiro que pudesse nortear o contato com os indivíduos, procurei em diversos trabalhos acadêmicos (teses e dissertações) na área de pesquisa em Artes, exemplos de questionários e entrevistas feitas e seus respectivos roteiros. Analisei também a forma com que foram organizados e decupados os materiais coletados para ter uma base norteadora para a construção do meu próprio instrumento de pesquisa e o posterior tratamento dos dados recolhidos.

O contato com outros trabalhos que envolveram coleta de informações de indivíduos foi essencial para a compreensão das possibilidades existentes nesta metodologia de pesquisa, e assim entrar em contato com padrões de perguntas e de tratamento de material recolhido através de entrevistas. Para citar exemplos, encontrei tanto formatos de pergunta e resposta (MOTA, 2007), formas dissertativas (SANTOS, 2007) e formas poéticas (FORTIN 2008). Optei por mesclar os exemplos encontrados na literatura junto com meus próprios questionamentos das possíveis informações a serem adquiridas junto a cada indivíduo e o que pretendia obter com tais inquietações. O modelo do roteiro final da entrevista utilizado na pesquisa encontra-se no Anexo 1, na página 243.

Concomitante à formulação do instrumento de coleta de dados, procurei o contato dos indivíduos selecionados para viabilizar a comunicação. Inicialmente consegui reunir o endereço (físico, eletrônico ou telefônico) de um terço dos nomes levantados. Organizei uma tabela que aglutinava os indivíduos em suas regiões de residência. Sob cada pessoa inseri seus contatos de endereço físico e/ou eletrônico e telefone, local de atuação e local onde encontrei

a referência ao seu nome (publicação, jornais, revista, documentário e obra de arte) que o relacionavam a Rudolf Laban.

A etapa seguinte foi buscar cada uma dos artistas-pesquisadores. Enviei emails e fiz telefonemas para cada indivíduo, porém, desta listagem inicial, só recebi o retorno de uma pequena parcela. Mesmo sem saber do paradeiro de grande parte da população a ser estudada, iniciei os agendamentos das conversas-entrevistas. Em seguida foram marcados encontros de acordo com as possibilidades de locomoção (espaciais) minhas e dos indivíduos. Conforme fui encontrando com cada um, fui também buscando atualizar a lista de contatos. Os encontros entrevistas aconteceram em quatro grandes blocos: o primeiro na região de São Paulo, o segundo no Rio de Janeiro, o terceiro em Salvador e, por último, retornei até São Paulo capital para encontrar mais alguns indivíduos.

Os locais de encontro foram variados, dependendo das possibilidades de ambas as partes: salas de estar, cafés, salas de aula, salas de reuniões, cantinhos, andando na rua, botecos, bares, livrarias, estúdios de dança, casa de outros, consultório médico, quartos de hotel, corredores, carro, Skype²⁹ e telefone. Estes diversos tipos de espaços foram os lugares onde consegui realizar os encontros com cada uma das pessoas a serem entrevistadas. Procurei respeitar a rotina e o tempo de cada um para que as reuniões não fossem consideradas como atividades indesejadas por parte dos entrevistados. Fui impossibilitada de realizar encontros presenciais com alguns indivíduos que havia selecionado, por isso tive que recorrer à comunicação eletrônica (correio eletrônico). Enviei o roteiro da entrevista para estas pessoas individualmente e pedi que me retornassem com suas colocações pessoais. As respostas foram variadas: desde retornos imediatos, até aqueles em que tive de insistir diversas vezes, e também aqueles que apesar de minha insistência no retorno do material não cederam informação alguma.

É preciso que seja levado em consideração, ao entrar em contato com as narrativas apresentadas no Capítulo 4, que os diferentes tipos de encontros (reais e virtuais) citados acima e que o empenho em responder a entrevista variou consideravelmente entre os indivíduos. Em nota de rodapé de cada narrativa estará indicado se a entrevista aconteceu de forma presencial ou por escrito (virtual).

²⁹ Skype é um software (programa de computador) que permite comunicação pela Internet através de conexões de voz entre indivíduos, ou seja, permite que pessoas falem com outras através do computador.

A principal indagação feita aos indivíduos era a relação pessoal com as teorias de Laban, passando pelo percurso individual de cada um, sua formação específica, sua atuação e produção presente. O questionário incluía diversos tipos de perguntas para evitar que a conversa fosse dissimulada. Cada pessoa optou por descrever de forma mais extensa ou sucinta seus percursos, atividades e sua relação pessoal com o legado de Laban. Permiti que os encontros tivessem duração indeterminada para que nenhuma informação fosse esquecida e nenhum relato precioso desprezado (quando aconteceu delimitação temporal foi por parte dos entrevistados).

Cada conversa-entrevista foi transformada em uma narrativa individual que inclui o maior conteúdo possível relatado por cada indivíduo, percorrendo uma estrutura pré definida. Cada história contada sobre os percursos realizados reflete um universo particular e estratégico de um passado-presente que conforma um universo de estudos plural. Estão presentes também, dentre o conjunto de narrativas, indivíduos que foram buscados a partir da referência feita por algum dos entrevistados (como sendo seu professor e/ou mestre). Algumas destas pessoas, dos quais consegui reunir informações concretas e referenciáveis (a partir do Currículo Lattes, em artigos publicados em jornais e sítios da internet), optei por incluir também na árvore genealógica. Apesar de não possuir informações específicas destas pessoas, elas fazem parte da história de alguém e, portanto, estão presentes na conformação genealógica desta pesquisa. Alguns indivíduos também foram localizados na árvore genealógica por terem feito parte do mapeamento exposto durante a Celebração Laban no Rio de Janeiro em abril de 2008³⁰, apesar de não ter sido possível realizar o contato direto com eles. Porém, evitei incluir aqueles dos quais não consegui reunir informações referenciáveis sobre formação e trajeto.

Analisando as entrevistas compreendi que o universo colocado neste estudo não está limitado ao que foi encontrado neste curto período de busca e conversa. Existem diversas pessoas que fazem parte do percurso dos indivíduos que pesquisei, mas que não foram incluídos por falta de informações mais consistentes sobre seu percurso relacionado às teorias de Laban.

³⁰ Foi apresentado pela equipe do Centro Coreográfico de Rio de Janeiro e Regina Miranda um mapa do Brasil com a localização de artistas brasileiros de acordo com suas formações em Laban.

3.2. Entrevistas e análise de material

Ao todo foram recolhidos depoimentos de 39 indivíduos. O passo seguinte foi organizar um roteiro que fosse a base para a análise das entrevistas e que também atuasse como forma de organizar o material relatado por cada pessoa. Este instrumento foi criado a partir do olhar metucioso sobre o questionário inicial. Inicialmente separei as perguntas com base no tipo de respostas que elas geravam, ou seja, dentro de uma mesma entrevista perguntas diferentes levavam a respostas parecidas, logo elas faziam parte de uma mesma classe. As principais categorias de respostas foram a base para aglutinar os grupos de perguntas. Em seguida percebi que as próprias respostas poderiam ser divididas em dois grandes conjuntos: o primeiro, que revelava informações envolvendo as particularidades de cada pessoa; e o segundo, que informava as generalidades e que futuramente conformariam a visão geral do panorama dos estudos labanianos no Brasil.

Neste momento precisei parar para encontrar ‘o que’ e ‘de que forma’ iria construir a narrativa de cada indivíduo. O número de possibilidades era grande e o caminho se tornou nebuloso. Optei por começar a analisar as entrevistas e transcrever os relatos de acordo com os conjuntos de respostas já categorizados. Após ter transcrito um quarto de meu banco de dados descobri um possível caminho para confeccionar um texto único para cada indivíduo e que refletisse seu percurso singular. Parei a decupagem e voltei às transcrições já feitas para iniciar a composição narrada.

Cada relato individual deveria conter, nesta ordem, as seguintes informações: data e local de nascimento; percurso e mestre pessoal; trabalho e pesquisa pessoal envolvendo as teorias de Laban e o que fascina das teorias; opinião sobre o panorama brasileiro de estudos labanianos e se há troca entre os indivíduos; opinião sobre os Encontros que já aconteceram no Brasil; visão sobre perspectivas futuras e importância na diplomação em Laban. Ao reiniciar o trabalho de escuta, análise e escrita das entrevistas, já prossegui finalizando com a composição da narrativa de cada uma das entrevistas registradas³¹. Prossegui desta forma com o restante das entrevistas.

A linguagem utilizada para compor as narrativas foi uma mescla de minha interpretação e das palavras e orações relatadas por cada indivíduo. A interpretação aconteceu

³¹ Este foi mais um exemplo da prática criar uma teoria de forma com que o fazer de um retroalimenta o desenvolver do outro, ou seja, uma filosofia labaniana de atuação.

através de meu olhar sensível, como proposto por Merleau-Ponty (ver Capítulo 2) mesclado ao conteúdo das falas de cada indivíduo. A ordem de representação dos fatos obedeceu o roteiro de análise e composição da narrativa. Procurei transmitir alguns termos fielmente como foram ditos durante as conversas para que transparecesse a pluralidade de cada depoimento e história de vida relatada. Portanto, o que é descrito sobre cada indivíduo é uma junção de citações mesclando falas (exatamente como ditas durante as conversas-entrevistas, colocadas entre aspas) e reconstituições de falas de forma com que fosse possível uma organização e padronização da seqüência narrada. Cada indivíduo teve a chance de rever o texto que foi feito sobre si e realizar modificações para que ficasse o mais fiel possível aos fatos reais.

A organização do material recolhido oralmente e por escrito foi ordenado visando uma narrativa que, de certa forma, disponibiliza um relato histórico e uma fonte de memória. Alexandra Carter explica a significância deste trabalho para o feito da história:

Com o próprio questionamento histórico, a edição do leitor é ambos um ato pessoal e público. Escolhas são feitas a respeito do que e de quem incluir e em que ordem. Estas escolhas aparentemente pessoais estão condicionadas pelos conceitos publicamente aceitos de uma disciplina ou o domínio de um objeto e, neste caso, uma noção reconhecida do que se constitui história. (CARTER, 2004, p.2)

A autora ressalta que todas as narrativas históricas contém um elemento irreduzível e quase inevitável que é a interpretação do pesquisador e autor do relato. Por isso, todo texto é em parte pessoal, demonstrando a inclinação do pesquisador.

Ao pensar em como falar, escrever e narrar o percurso de cada indivíduo em particular encontrei na voz de teóricos das Ciências Sociais reflexões coerentes com a que estava sendo compelida a realizar.

Se aqueles os quais estudamos vem a ser co-participantes no desenvolvimento de nossas descobertas, então a maneira com que 'nós' estudamos 'eles' será diferente do indivíduo que pensa de si mesmo como um clínico tentando desenvolver entendimentos similares ao cientista no laboratório. O desejo em criar mudanças, diminuir opressão ou ajudar no desenvolvimento de um mundo mais justo, lança uma dinâmica de pesquisa diferente daquela do acadêmico descomprometido cujo principal propósito é aumentar o estoque de conhecimento teórico (TIERNEY & LINCOLN, 1997 p. viii)

Sendo uma pesquisadora que de certa forma esta inserida no universo da dança e que cuja pesquisa foi se consolidando ao passo em que foram sendo coletadas as informações dos indivíduos, observo nas palavras de Tierney e Lincoln (1997) uma identificação ideológica e metodológica no desenvolver e praticar a pesquisa aqui apresentada.

Cada depoimento compõe uma peça essencial e única do Universo labaniano brasileiro. Cada indivíduo relatou sua trajetória e sua relação com o legado deixado por Laban ao mundo e trazido para o Brasil em momentos e de formas distintas. Estas narrativas foram organizadas para comporem uma ficção individual e única de cada labaniano presente e atuante no território nacional. De Certeau (2005) defende que a própria história não é diferente da ficção. Desta forma, estaria criando uma ficção individual singular para construir um coletivo plural como proposta da genealogia labaniana brasileira. Esta é uma forma alternativa de se apresentar as entrevistas feitas.

Sylvie Fortin (2008) discute a aplicação das Práticas Qualitativas Criativas, contando que em seu estudo, onde relaciona a saúde de bailarinos à educação somática, o material que foi coletado através de entrevistas foi transformado em narrativas ficcionais poéticas “com a intenção de fazer expressar a dimensão emotiva que tenha sentido nas falas dos jovens dançarinos” (FORTIN, 2008, p.226). Ela explica que, epistemologicamente, tanto os métodos tradicionais de analisar os dados qualitativos, quanto os criativos, oferecem uma contribuição valiosa para o campo da pesquisa em dança. As Práticas Qualitativas Criativas estão ligadas ao paradigma pós-positivista que define a realidade como: qualquer coisa que construímos e não como uma coisa já existente, exterior e esperando ser descoberta. “Existem múltiplas formas através de como o mundo pode ser conhecido: artistas, escritores, dançarinos assim como cientistas. Todos eles têm coisas importantes para se falar sobre o mundo” (EISNER, 1998, p. 7 apud FORTIN, 2008 p.227). Assim também os próprios agentes da história labaniana no Brasil têm a dizer sobre os percursos das teorias e de como elas foram conduzidas pelos espaços.

Fortin defende o tratamento e a transformação de um material qualitativo recolhido de forma sistematizada em um produto poético que possa também trazer a tona o conteúdo imaterial e metafísico intrínseco nas entrevistas. Ela completa que “Aceitar que a realidade é uma construção humana é também aceitar que nós podemos representar esta realidade de diversas formas e de diferentes modos” (FORTIN, 2008, p. 227).

Carolyn Ellis (1997) também defende o uso de narrativas para contar histórias nos tratados de ciências humanas, sociais e artes. Ela chama este processo de escrita de Autoetnografia e explica que “é claro que a pessoa escrevendo ‘autoetnografia’ também precisa estar absorvida no mundo no qual ela habita e nos processos dos quais faz parte e que também trabalham em direção à própria identidade” (ELLIS, 1997, p. 123)

Quando De Certeau (2005, p.227) coloca que “a cultura no singular traduz o singular de um meio” ele se refere à singularidade de um complexo de pessoas como a reprodução de caracteres cifrados de valores e normas próprias desta população que está na maneira com que se respira, nas idéias, na pressão autoritária de uma determinação social.

Desde o início de sua pesquisa, Rudolf Laban procurou constituir uma forma de incluir todas as possibilidades de expressão através do movimento. O mestre não procurava singularizar e reduzir o movimento às reproduções cifradas ditadas pelas normas culturais. Ele buscava formas de expandir as possibilidades de se movimentar, pensar e escrever dança. Por isso, apesar de cada narrativa ser singular individualmente, ao colocá-las juntas para tecer uma história, elas compõem um todo plural.

A confecção de diferentes narrativas que relatam e constroem uma nova possibilidade de situação espaço-temporal em torno do legado de Laban, revela a multiplicidade de caminhos feitos pelas suas teorias e a forma com que foram associadas a diferentes obras artísticas, trabalhos teóricos, atividades educacionais, antropologia, pesquisas na área da saúde e assistenciais. No intervalo de sete décadas, está registrado no corpo e memória de pessoas que atuaram no Brasil divulgando e disseminando, cada uma de forma particular, o universo heterogêneo que o próprio Rudolf Laban construiu.

4. Escrevendança

Escrevendança faz referência a Ciane Fernandes (2000 e 2006) que cita o termo como a tradução do título do Livro de Sally Banes “Writing Dancing in the Age of Postmodernism”. Utilizei o termo para titular procedimentos metodológicos que miscigenaram a prática à teoria e vice e versa: os laboratórios práticos de improvisação dirigida realizados durante a pesquisa e o processo de “Escrita Dinâmica”.

Os laboratórios tiveram o objetivo de dialogar o percurso teórico-prático de Rudolf Laban e as etapas de minha pesquisa de mestrado, de forma que a teoria (estudos filosóficos, sociológicos, metodológicos e em dança) pudesse dialogar com a prática (da realização da pesquisa) mediada pelo movimento criativo e expressivo.

Estudando as propostas teórico-práticas de Laban, me deparei com a figura do *Anel de Moebius*. Ciane Fernandes explica a genealogia desta figura relacionada ao trabalho feito, concomitantemente no âmbito teórico e prático:

Na pesquisa em artes cênicas, o Anel de Moebius permite um formato científico-artístico, em que nem a teoria nem a prática se antecipam uma à outra, mas desafiam e se recriam contínua e mutantemente num processo de *escrevendançando*. (FERNANDES, 2006, p. 33)

A proposta de se movimentar uma pesquisa teórica através do corpo, explorando espaços, ritmos e qualidades de movimento é, portanto coerente com as propostas do próprio Rudolf Laban. A autora continua sugerindo que “Nada funciona isoladamente, e diferentes abordagens podem ser incluídas na mesma pesquisa, gerando novas associações e descobertas”. (idem, p. 34). Este é um diálogo constante entre o estudo e a prática onde um impulsiona o desenvolvimento do outro. Ciane Fernandes (2000, p. 38) sugere que o termo *Escrevendançando* inclui na mesma palavra a teoria e a prática, o fazer e o pensar, que é a tanto a proposta dinâmica da estrutura contínua do Anel de Moebius quanto o arcabouço vida-obra de Laban. A autora exemplifica que conjuntamente a sua pesquisa se debruçando sobre as obras de Pina Bausch (FERNANDES, New York University, 1995), ela desenvolveu sua própria peça de dança a fim de dialogar a pesquisa e prática da Arte do Movimento.

Minha prática laboratorial foi realizada no segundo semestre de 2008 se revelando um procedimento coerente com o *Lemniscate* vida-obra de Laban. Tive a oportunidade de vivenciar os processos teóricos que estavam sendo explorados através do movimento, realizando conexões interno-externas. A Escrita Dinâmica complementou o procedimento de movimentar os processos intelectuais que aconteceram nos momentos dissertativos.

Outros pesquisadores que se dedicam ao estudo do Sistema Laban revelam o uso desta forma tridimensional como analogia para se referir às organizações presentes no corpo humano. Peggy Hackney (1998, p.34) utiliza a representação gráfica do Anel de Moebius para ilustrar as conexões inter e intra corporais de forma que o movimento aconteça dinamicamente co-relacionando os meios internos com os externos. A pesquisadora aprofunda

no processo da Conectividade presente nos Fundamentos propostos por Irmgard Bartenieff “A meta dos Fundamentos Bartenieff é facilitar a interação viva entre a Conectividade interna e a Expressividade externa para enriquecimento da vida” (HACKNEY, 1998, p, 214).

A mesma relação pode ser entendida na substituição das teorias que eu estava estudando pelos processos mentais que acontecem internamente no corpo e, concomitantemente, a reposição da prática pelas ações e movimentações expressivas, permitindo assim um relacionamento de livre trânsito transversal entre as instâncias mentais e corporais. Regina Miranda utiliza também a figura do Anel de Moebius para fundamentar sua pesquisa referente às analogias entre corpo e espaço em uma investigação topológica das possibilidades da interação entre os dois. Ela compreende a fita de Moebius como:

Um percurso estimulante para a retomada de conceitos originalmente entendidos como oposições duais, reapresentando-os como modulações que se organizam em um continuum gradual, sem constituir oposição (MIRANDA, 2008, p. 58-59).

Para a autora, contrapondo o fato de que “durante muitos anos parecia importante a busca de definições e certezas, com seu conseqüente discurso de verdades fundamentadas em oposições excludentes” (MIRANDA, 2008, p. 59) os deslizamentos moebianos indicam caminhos de interpretações variadas e não excludentes em atitudes de recriação e reinterpretções de circunstâncias. Assim também atuaram as práticas laboratoriais de exploração dinâmica, fazendo com que os percursos teóricos fossem retroalimentados pelas vivências exploratórias dançantes, resultando na concretização prática da forma *Lemniscate*: novas possibilidades de perguntas para as respostas encontradas, como também soluções originais para as indagações matriciais da pesquisa.

A partir desta fundamentação e tendo aberto as portas para a exploração prática das investigações teóricas vigentes, foram feitas sessões de improvisação dirigida investigando através do movimento uma série de temas relacionados aos estudos teóricos e questionamentos que estavam sendo feitos durante a manufatura da pesquisa.

4.1. Os Laboratórios

Os Laboratórios integraram a metodologia desta pesquisa de forma a ter resolvido e reformatado questionamentos vigentes no processo teórico. A prática introduzida em explorações temáticas se conformou em um viés metodológico que cruzou e costurou o

andamento da pesquisa. As improvisações se consolidaram como a forma de sintetizar a teoria através do corpo. A aplicação da filosofia de Rudolf Laban em uma pesquisa baseada no próprio indivíduo foi a confirmação de que para se mergulhar em seu Universo, é preciso praticá-lo. O próprio mestre acreditava que a dança é o espaço em que movimento e pensamento encontram espaço para dialogarem e se expressarem:

As descrições verbais do pensamento-movimento encontraram sua possibilidade de expressão apenas na simbologia poética. A poesia, descrevendo os acontecimentos de deuses e ancestrais, foi substituída pela simples expressão do esforço, na dança. (LABAN, 1978, p.46)

Os encontros aconteceram junto à disciplina eletiva oferecida ao Curso de Doutorado do PPGAC “Laboratório de Performance”, cuja responsável durante o segundo semestre de 2008 foi a Prof. Dra. Ciane Fernandes. Todas as terças-feiras das 10h às 13h em sala da Escola de Dança da UFBA os inscritos na disciplina tinham o espaço livre para discussão e realização seus laboratórios junto ao seu registro videográfico. Todas as experimentações realizadas aconteceram sem o suporte sonoro musical.

Uma pesquisa em dança é movimento, mesmo em pensamento. Os laboratórios de exploração dinâmica de conteúdos selecionados da pesquisa tiveram o objetivo de movimentar através do meio corporal o movimento elétrico processado no sistema nervoso: realizar a transposição da linguagem da palavra para a linguagem das variações físicas dinâmicas buscando a conexão sináptica entre o dizível e o indizível. Poderia dizer que este foi o momento de retorno ao pensamento em dança, pois para se entender o movimento é preciso movimentar-se.

Os laboratórios foram todos registrados em vídeo para documentação e posterior análise do material de movimento produzido. O relato feito aqui de cada experimento depende da intensidade com que ele foi realizado. Alguns foram mais profundos que outros, explorando processos diversos. Porém o tamanho do passo dado acontecia conforme a necessidade do questionamento vigente na experiência.

4.1.1. Experiência Primeira: Qual meu papel na pesquisa?

A temática norteadora foi a colocação do pesquisador dentro da pesquisa através da pergunta “qual o meu papel na pesquisa?” A proposta desta primeira experimentação prática se concretizou com a exploração acontecendo em um quadrado de um metro de aresta. Ao

longo dos quarenta minutos de improvisação foram se concretizando padrões de qualidades expressivas, como também a repetição destes padrões e de formas.

A movimentação tinha uma qualidade que se assemelhava com a dinâmica observada em sinapses nervosas cerebrais, porém neste caso chamei de sinapses corporais. Seria uma transposição direta qualitativa do movimento interno para o externo. Movimentaram-se respostas, sem a preocupação com as perguntas. Senti como se fossem as conexões iniciais entre o corpo e seus movimentos internos e a atenção em mover-se de acordo com o que acontecia na fronteira do interno para o externo do corpo.

O Espaço³² delimitado surgiu como necessidade expressiva do corpo, e o como lidar dinamicamente com a situação restrita. Fazendo uma analogia com a atual pesquisa, era como se fosse uma reação à limitação do campo de estudos e a minha dúvida em como se mover dentro desta limitação, à procura de percursos e trajetos.

Através da palavra resumi o conteúdo dinâmico no seguinte parágrafo:

Um metro quadrado. Cabeça, cabeça cabeça... escuta o chão. Deslizamento vertical para cima. Atenção na ponta dos dedos. Tempo. Limite do espaço e cabelo. Tempo. Entrega do corpo ao ar, entrega ao espaço. Náuseas – repulsão e recolhimento. O cabelo, a cabeça, entrega do corpo ao ar. Limite do espaço. Posso e não posso. Até onde posso? Olhar e ver o ‘mundo’ o espaço ao redor, ouvir de outro canal. Olhar e ouvir com a pele. Cabeça, cabeça, cabeça. Posso? Não posso. Posso. Entrega do corpo ao ar... até onde posso?³³

A reflexão gerada após a experimentação possibilitou um entendimento sobre os processos teóricos que estavam desenrolando no momento. Com a visualização do material de registro tive a chance de observar o comportamento corporal gerado como também uma chance de observar as resoluções que o corpo encontrou através do movimento e que resultaram em um esclarecimento dos caminhos teóricos da pesquisa. O caos sináptico e a delimitação de espaço trouxeram sensações de náuseas e mal estar corporal. A oposição entre a entrega ao ar, o momento de permitir a entrada do alimento aéreo e as dinâmicas “nervosas” de balançar e chicotear com a cabeça refletiram a minha própria instabilidade e confusão com relação aos caminhos e percursos disponíveis.

³² O uso da palavra Espaço com “E” maiúsculo está relacionado a categoria Espaço do Sistema Laban. Ela se distingue da palavra espaço com “e” minúsculo, que se refere ao posicionamento e movimento do corpo quando em relação ao seu volume circundante.

³³ Relato registrado por escrito no caderno de anotações da pesquisadora referente à experiência primeira.

4.1.2. Experiência Segunda: O percurso de pesquisa – direções possíveis

O tema desta exploração foi: O percurso que estava fazendo com a pesquisa, opções, soluções, procuras e achados. Mais especificamente pensei em explorar a multiplicidade de focos da pesquisa; direções e direções contrárias. A possibilidade de mudança e como mudar; a procura de caminhos para mudar. O escapar, deixar escapar, escorregar, reter. O estudo destas qualidades teóricas na prática corporal abriram a possibilidade de uma compreensão paralela, e inclusive a descobertas de possibilidades e condutas de pesquisa.

A multiplicidade de focos provinha da multiplicidade de possibilidades teróricas detectadas: após ter coletado os dados das entrevistas da maioria dos indivíduos e tendo recolhido novas informações que começaram a modificar o projeto inicial da pesquisa, estavam se apontando novas formas de tratamento dos dados e conseqüentemente novos caminhos possíveis.

A possibilidade de mudança é talvez a situação mais difícil de se lidar. O medo, a insegurança e a dúvida foram sentimentos que estavam povoando meu corpo e conseqüentemente meus movimentos. Ainda havia dúvidas sobre a estabilidade das possibilidades em nascimento.

O escapar e o reter me trouxeram a reflexão sobre a necessidade de permitir um fluxo livre de informações e saber reter o necessário e dispensar o desnecessário. Assim, explorei os movimentos corporais que lidam com a permissão do fluxo de dinâmicas, imagens e possibilidade criativas.

O laboratório iniciou com uma caminhada para um reconhecimento Corpo-Espacial do lugar. Em seguida o “anti-movimento” começou a ser explorado, gerado por um estado de múltiplos focos simultâneos (qualidade de espaço direto multiplicada). O percurso começou a se desconstruir no sentido contrário ao que cronologicamente estamos acostumados a percorrer. O resultado foi o início de um recolhimento que aconteceu através da multiplicação ainda maior da quantidade de focos-objetivos despertados. Portanto, o ímpeto de expansão, quanto maior, mais gerava o recolhimento.

Esta primeira etapa do laboratório me possibilitou uma posterior reflexão sobre o fazer teórico. A fisicalidade do movimento demonstrou que o intuito de expansão, neste caso

multiplicado e multidirecional resulta em um recolhimento-retrocesso prático. Será que não era exatamente esta dinâmica que estava acontecendo na pesquisa?

Continuando a exploração laboratorial, escolhi por realizar uma libertação através da expansão súbita, quebrando a barreira da imobilidade multifocal. Optei por não me permitir mais o recolhimento e manter a expansão máxima constante. Na exaustão da expansão o corpo se “revoltou” repentinamente e iniciou um recolhimento de qualidade indireta e retorcida que chegou ao máximo do recolhimento e da torção multidimensional. Este estado levou a uma fuga quase que desgovernada dos membros que se atiravam direta e subitamente conquistando o Espaço até atingir um jogo entre a fuga dos membros do centro corporal e a busca do limite máximo externo.

Esta experiência terminou num caminhar, que mostrou como o corpo havia sido modificado com o trajeto exploratório. O ponto de partida já não era mais o mesmo ponto de partida do início. Algo se transformou e que impossibilitou o retorno ao ponto inicial. O passo progressivo foi dado.

4.1.3. Experiência terceira: O caminho ou o objetivo?

Este laboratório contou com uma trilha sonora interna que soou em meu corpo durante toda a experimentação: “Sonata ao Luar” de Beethoven. O tema se condensou na exploração das conexões interno-externo e o fluxo de via dupla entre elas.

A cautela, a calma, a atenção e as conexões interno-externas agindo minuciosamente na sucessão de movimentos. O movimento se iniciava em um ponto e era transmitido sucessivamente atravessando até terminar em alguma das extremidades. O corpo rastejante como uma minhoca que calmamente se locomove e se projeta sem ansiedades, obedecendo sua velocidade própria porém com a sustentação contínua do tempo e do fluxo, permitindo pequenas variações das outras qualidades. Assim fui me projetando pelo espaço e explorando possibilidades disponíveis nas sucessões e transmissão de movimento. Em certo instante comecei automaticamente a desvendar novas organizações corporais mantendo o mesmo objetivo de projeção espacial.

A escrita do interior – retira – coração. O coração que se empurra para dentro. Fora. O coração que impulsiona. Dentro. Fora. Relaxa. A mão que acaricia o chão . Tira. Sai pulso, levanta peito do pé. Tira. Coloca. Impulsos.

Coração, acaricia o chão. Pulsa o corpo, pulsa em toques. Sentar. Rastejar sentada... ondas e ondas³⁴

Um segundo momento iniciou após uma pausa do movimento e um voltar-se para dentro de mim: “deixar ser”. Levantei e comecei a caminhar desenvolvendo uma espécie de dança das pernas, levando o corpo em objetivos espaciais diretos e unidirecionais, até a mudança para um outro objetivo. Um ato simples de caminhadas direcionais com mudanças precisas de objetivo demonstrou-se mais difícil do que parecia. Posteriormente detectei que a dificuldade estava justamente em um problema que é recorrente em mim (inclusive no trabalho teórico): a indefinição, dúvida e confusão de onde, quando e como se direcionar e perseguir um objetivo. Esta fala já demonstra que o problema não está na chegada, mas no percurso a ser escolhido para realizar a empreitada rumo ao desfecho.

A prática me conduziu a compreender que era preciso ter atenção minuciosa tanto na sucessão de ações e etapas da pesquisa, como também nos percursos escolhidos para se percorrer. Não adianta somente escolher um objetivo se o caminho para ele é/está inseguro.

4.1.4. Experiência quarta: Atenção sobre o percurso

Este momento teve a temática voltada para minhas relações comigo mesma. Uma análise sobre a minha postura perante a pesquisa e a exploração das reações corporais em vista as atitudes teóricas sendo feitas. Em resposta ao laboratório anterior, o foco foi nos percursos e não nos objetivos, a procura de analisar o como percorrer e as possibilidades infinitas do corpo sobre o percurso disponível.

Inicialmente aconteceu um reconhecimento do Espaço e do corpo apoiado neste Espaço tridimensional. O que significa o corpo estar presente em um Espaço? Como ele se comporta perante a densidade do ar, o limite do chão? Comecei a fazer movimentos e voltar e refazer. Uma ação de aprendizagem junto com um produto de dúvida. Refazer um movimento para observar seu percurso e as qualidades acionadas. Mas cada repetição nunca é idêntica a anterior e assim foram aparecendo novas características que compunham a ação, a cada repetição. Percebi que existia a dúvida de checar se o movimento era aquele mesmo. A atenção sobre o percurso poderia trazer alguma resposta? Seria o caminho que fosse percorrido de forma clara, precisa e expressiva a maneira de se atingir o objetivo desejado?

³⁴ Relato registrado por escrito no caderno de anotações da pesquisadora referente à experiência terceira.

Este processo se expandiu para a repetição de frases inteiras de movimento, onde ficaram claras as etapas necessárias para realizar a frase, retroceder ao início e fazê-la novamente, diversas vezes. Fui notando que a possibilidade de modificar o movimento através da alteração uma de suas qualidades, resultava em uma modificação do movimento como um todo. Percebi também que estava explorando e me permitindo visualizar meu próprio movimento no momento em que o estava realizando.

Em determinado momento percebi que facilmente minha movimentação assumia uma qualidade de fluxo contido com espasmos e contrações súbitas. Quando percebia que estava entrando neste padrão eu mudava para uma qualidade oposta que deixava minha movimentação suave e livre.

Com este laboratório compreendi que estava fazendo uma análise sobre minha própria atitude perante a pesquisa, pois pesquisei o meu movimento e minhas escolhas compreendendo que pequenas mudanças geram percursos que se diferem, mesmo quando em menor escala. O foco sobre o percurso é tão importante quanto o foco sobre o objetivo, em outras palavras a atenção sobre a metodologia é tão significativa quanto o direcionamento sobre o objetivo da pesquisa. O como percorrer o caminho gera descobertas e reflexão sobre o próprio ato de realizar o movimento, tanto teórico quanto prático.

4.1.5. Experiência quinta: Pergunta - Resposta

A partir de uma inquietação provinda da pesquisa teórica tematizei este encontro para a exploração das qualidades de movimentos produzidas nas atitudes corporais de: pergunta-resposta e inquietação-descoberta. A experimentação foi direcionada para possibilitar uma vivência corporal que pudesse esclarecer os movimentos teóricos da pesquisa. Novamente busquei a materialização do questionamento interno em movimento do corpo, ou seja, mais uma vez realizar a conexão mobebiana da conectividade interno-externas. Ao final do laboratório, ao escrever o relatório da prática percebi que havia explorado somente o conjunto pergunta-resposta.

Tive uma impressão de que a pele, minha fronteira corporal, mantinha o limite do movimento intenso molecular interno e que a expressão deste corpo, no olhar exterior era uma pausa estática. Me perguntava o que seria a materialização deste movimento interno de

múltiplas qualidades dinâmicas em expressividade externa. Neste dia de experimentação encontrei uma resposta a este questionamento: dança.

A experimentação começou com uma movimentação pessoal que chamei de “abrir as portas” do interior. Esta abertura trouxe a tona jogos de oposição de movimento: o primeiro onde o olhar (foco visual) determinava o destino do movimento; o segundo onde o corpo agia contra o domínio do foco (olhar). Quando o foco precede o movimento (envolvendo grandes ou pequenos deslocamentos) ele acontece desenvolvendo uma qualidade específica direta e objetiva de iniciação (através do olho e cabeça), desenvolvimento (em sentido à locomoção para o ponto de destino) e desenho (com tendência a linearidade).

Quando o movimento inicia no corpo e se direciona à um destino, antes do foco visual direcioná-lo ele se desenvolve de forma mais indireta e realiza desenhos mais curvilíneos. As diferentes iniciações do movimento desenvolvem dois tipos diferentes de ação, que resultam em expressividades distintas. Mantive esta exploração dicotômica até que o movimento se tornasse independente do pensamento, ou seja, que ele não precisasse passar pelo raciocínio para acontecer. Este procedimento deixou a investigação (dos dois tipos de iniciação explorados) com qualidade mais fluida.

Ao perceber a modificação de fluxo, me permiti explorar com mais atenção esta qualidade como principal determinante dos processos que estavam acontecendo (percursos, buscas e conquistas espaciais).

A análise do registro videográfico me permitiu perceber a presença da pergunta e a da resposta em forma de movimento. A expressão corporal da pergunta provinha do percurso que se inicia através do foco visual, isto é, o percurso inicialmente é desconhecido e o foco visual anuncia o lugar onde se vai chegar (o que se quer saber). A resposta já é o movimento que revela o percurso, independente do foco visual, ou seja o percurso é o principal movimento, já conhecido e materializado (como acontece no caso de uma resposta).

4.1.6. Experiência sexta: Inquietação - Descoberta

Propus neste laboratório investigar a conectividade interno-externa dos movimentos intelectuais opostos de inquietação-descoberta, já que este tema havia ficado pendente na experimentação anterior.

Comecei explorando a inquietação. Entrei em contato com diversos níveis de inquietação que resultam em qualidades de movimento distintas. De espaços diretos a indiretos, de pesos firmes a leves, porém o tempo prevaleceu na qualidade súbita. A inquietação é um movimento de desconforto interno em que se procura um lugar de estabilidade. A busca foi por vezes mais ou menos intensa, mas o movimento interno matriz é mais desordenado e gera maior desconforto. Explorei os diferentes níveis que me estimulavam ao movimento, externalizando um estado interno.

Em seguida me dirigi para o que seria a descoberta, realizando uma transição de um tema a outro. A descoberta foi se instaurando através de movimentação lenta. Percebi que também havia diferentes descobertas que eram geradas por inquietações diversificadas. Observei um padrão específico de frases de movimento: um percurso é realizado até se chegar a um ponto; ali são feitas explorações menores dentro deste lugar encontrado pelo corpo; buscam-se possibilidades dinâmicas e espaciais a partir daquele ponto. Com este padrão explorei diferentes percursos, objetivos e descobertas.

Ao analisar e comparar o registro dos laboratórios quinto e sexto tive a oportunidade de compreender, através do movimento, as diferenças entre pergunta e inquietação e entre resposta e descoberta. Compreendi que na pesquisa teórica o que estava produzindo apoiava-se em inquietações e que em breve realizaria descobertas. Comparei os procedimentos que estava realizando na pesquisa com as qualidades de movimento encontradas na prática. Em seguida procurei perceber como direcionar, com maior precisão, os processos teóricos que estavam em andamento.

4.1.7. Experiência sétima: Revivendo experiências e percebendo diferenças

Para encerrar estes processos de pesquisa conectiva moebiana me propus a recordar os momentos iniciais, porém utilizando das descobertas práticas e cognitivas que havia feito nos outros laboratórios. Esta foi uma tentativa de explorar resumidamente os temas e descobertas utilizando de um corpo modificado pela experiência vivenciada.

Elaborei a exploração para ser realizada em dois momentos distintos. Optei novamente em utilizar como alternativa espacial a delimitação do cubo, em primeira instância, para forçar uma delimitação espacial e limites físicos reduzidos. No segundo momento deixei do cubo e

permiti um espaço maior de metade da sala de dança. Fui realizando uma retrospectiva das temáticas e das conclusões que realizei ao longo do processo.

Visualmente é possível observar que a movimentação apresentou maior precisão. Ao estudar o registro ficou claro a exploração dos temas distintos e o que cada tema resultava como materialização através do movimento expressivo. Com esta revivência temática e com a consciência de suas pontes com a prática teórica pude, concomitantemente a realização dos esquemas propostos, perceber as relações entre os temas propostos.

A exploração final foi essencial para firmar a compreensão do conjunto de atividades feitas durante os encontros laboratoriais. A partir desta confirmação prática dos temas pude então perceber que o conjunto de improvisações assumia uma seqüência coerente de movimentos teórico-práticos.

4.1.8. Conclusão transitória

Os laboratórios me possibilitaram explorar através do movimento expressivo os processos da pesquisa acadêmica teórica. Não somente pesquisar, mas como descobrir movimentos intrínsecos às dinâmicas de pesquisas e detectar suas funções, seus labirintos e inseguranças. O planejamento dos laboratórios, as análises dos registros e a escrita de relatórios das praticas realizadas, permitiram a revelação de peculiaridades que já estavam em andamento teoricamente. Percebi que este procedimento auxiliou na resolução de embates e dificuldades que se sucediam na época. No início da atividade eu mesma não tinha a clareza sobre o enriquecimento que este processo de pesquisa através do movimento poderia trazer para os percursos da investigação teórica.

Os diferentes focos e cada laboratório sobre o pesquisar na teoria geraram explorações singulares e distintas. Foram processos que produziram tanto respostas para os percursos teóricos como também visualmente para a exploração do uso do movimento dinâmico do corpo como meio de expressão do movimento interno corporal.

4.2. A Escrita Dinâmica

Escrever dinamicamente nesta dissertação significou miscigenar o ato de escrita com o movimento e a análise do movimento. No processo dedicado a escrita, houveram diversas

investidas dinâmicas que transformaram o processo mental em um complexo que ultrapassou o movimento dos dedos sobre teclas.

Laban parece ter vislumbrado a incorporação do movimento físico no intelectual quando coloca:

A era científica do homem industrial ainda tem que descobrir os modos e meios que nos capacitem a penetrar no domínio da tradução mental do esforço e da ação, a fim de que as linhas comuns das duas modalidades de raciocínio consigam finalmente reintegrar-se em uma nova forma. (LABAN, 1978, p.46)

A escrita dinâmica é a escrita que envolve ação e variação. É a integração dos processos mentais no corpo e a utilização do movimento corporal para também fomentar o movimento intelectual. Neste processo, concomitante ao movimento do corpo e do intelecto, também utilizei de câmera videográfica para realizar filmagens do processo de escrita. Posteriormente analisei os registros na busca de pistas para se entender o processo global de criação acadêmica.

Diferente do senso comum que propõe o termo “escrita dinâmica” como um processo de redação rápida, aqui ele se refere a um processo de movimento global do corpo-mente como parte do desenvolvimento de dissertação.

Foi encontrado em diversas referências citada no Capítulo 1 que o próprio Laban, ao organizar aulas e palestras onde realizava exposições de suas teorias, utilizava de demonstrações práticas, realizadas por dançarinos treinados, que atuavam de forma a “movimentar” seu pensamento teórico. Seus estudos foram todos realizados com o suporte do movimento. No caso desta pesquisa, que também disserta sobre movimentos de indivíduos, foi preciso encontrar maneiras de dinamizar o ato dissertativo.

A filosofia de Michel Foucault se assemelha a este processo, pois o próprio filósofo dedicou seus estudos à compreensão dos movimentos da humanidade. Foucault procurava a essência dos movimentos humanos, porém, diferente de Laban que tinha influência da estética, o filósofo buscava vislumbrar as dinâmicas do ser humano com base num pensamento existencial político.

A pesquisadora em historiografia da dança Shelley Berg compara a pesquisa historiográfica com a criação e apresentação de espetáculos de dança:

O processo de inscrever uma busca (historiográfica) pode fazer paralelos com a criação em um trabalho coreográfico. O pesquisador deve continuamente observar, questionar, desenvolver, modificar e sintetizar seu material, como da mesma forma que o coreógrafo constrói e clarifica a forma e estrutura de uma dança. (BERG, 1999, p.232)

Porque então não colocar de fato em movimento e praticamente confirmar as etapas e processo investigativos teóricos? Este foi justamente o processo de escrita dinâmica realizado neste estudo que evocou o passado para falar do presente.

Por fim, é possível dizer que metodologicamente a dissertação teve como suporte o movimento e sua variação qualitativa, buscando uma integração corpo-mente. Novamente evocando a imagem do Anel de Moebius, a figura atua analogamente estabelecendo a conectividade entre o processo intelectual e o físico.

CAPÍTULO 4

O LEGADO DE LABAN NO BRASIL

“...As figueiras crescem em cima de outras árvores onde germinam e graças à sua raiz, conseguem chegar ao chão para ocupar com o tempo o lugar de sua receptora conceptiva. Por isso a maioria das Figueiras tem o caule num formato quase oco.

A natureza substitui, aproveitando ao máximo as configurações já existentes, quem permanece faz parte de quem existiu, quem existiu faz parte de quem irá existir.

Sempre quem assume um espaço tem a responsabilidade honrar por aquele local, respeitando o legado...”

(Conto da Figueira Mata-Pau)³⁵

1. O percurso temporal de artistas no Brasil

Inicialmente as práticas e teorias elaboradas por Rudolf Laban vieram para o Brasil junto com os artistas europeus que imigraram e se instalaram no estado de São Paulo na década de 1940 e 1950. Maria Duschenes (1922 -) foi a principal fonte de transmissão das teorias de Laban no país nesta época. Duschenes se inseriu no cenário paulistano dando aulas e cursos de formação em Laban. Durante aproximadamente cinquenta anos ela formou algumas pessoas e habilitou inúmeros artistas a utilizarem das teorias e práticas de Laban. Em seu trabalho, ela sempre fez questão de deixar claro que além da Arte do Movimento ela

³⁵ Parte do “Conto da Figueira Mata Pau”. Acesso em: <http://diantedouniverso.blogspot.com/2008/10/figueira-mata-pau.html> 23/03/2009

também trabalhava outras práticas que foi adquirindo ao longo do tempo através de experiências diversas.

Renée Gumiel (francesa, 1913-2006), Yanka Rudzka (polonesa, 1916 -) e Rolf Gelewsky (alemão, 1930-1988) estudaram na Europa onde tiveram as teorias de Laban incorporadas em suas formações artísticas. Gumiel estudou em Dartington Hall com Kurt Jooss e Sigurd Leeder na primeira turma da escola (1933 a 1936) e depois fez especialização em coreografia com o próprio Rudolf Laban³⁶ na Alemanha. Já Gelewsky estudou e dançou com Mary Wigman e Rudzka especializou-se com Harald Kreutzberg e Maria Duschenes, além de também ter sido discípulo de Wigman. Os três artistas desenvolveram o legado labaniano em suas próprias práticas artísticas e docentes no Brasil a partir de suas imigrações na década de 1950. Desta forma espalharam suas sementes artísticas e transmitiram aos seus numerosos alunos, tanto em São Paulo (com Gumiel e Rudzka) como em Salvador (com Rudzka e Gelewsky) os fundamentos da dança expressiva e do legado de Laban. É possível encontrar nos acervos deixados por estes artistas e seus aprendizes, como também em alguns trabalhos acadêmicos, registros que possam detalhar com maior precisão o percurso e trabalho desenvolvido por estes europeus.

Brasileira e aluna de Mary Wigman durante dois anos em Dresden na Alemanha, Chinita Ullmann (1904-1977) retornou a sua pátria em 1932 e se estabeleceu na cidade de São Paulo, iniciando o movimento da dança moderna no país. Foi a primeira professora de expressão corporal na Escola de Artes Dramáticas (EAD) em São Paulo (SUCENA, 1988). Apesar de Chinita não fazer parte da reprodução do legado de Laban, no Brasil, é preciso ter consciência de sua participação efetiva na cena da dança moderna e expressiva no país.

Juana de Laban (1910-1978)³⁷, dançarina, professora, coreógrafa, diretora, pesquisadora de dança e filha mais velha de Rudolf Laban e Maya Lenares imigrou para os Estados Unidos em 1939. Se doutorou em Artes pela *University of Yale* em 1947. Em 1954 se tornou chefe do departamento de Teatro na *Baylor University*. Em 1962, com uma bolsa *Fullbright*, Juana passou pela América do Sul dando aulas e palestras. Segundo Ciane Fernandes (2006, p.30) Juana esteve também no Brasil, na Universidade Federal da Bahia neste mesmo ano.

³⁶ Informações retiradas de entrevista de Renée Gumiel cedida à Cássia Navas em NAVAS E DIAS, 1992.

³⁷ Informações biográficas de Juana de Laban vieram do sítio “Juana de Laban Dance Collection” [<http://dallaslibrary.org/ctx/archives/MA91-9.html>] acesso em 20 de abril de 2009.

Alguns artistas e profissionais brasileiros tiveram a oportunidade de entrar em contato com as teorias de Laban em viagens feitas para o exterior onde fizeram cursos e formações e trouxeram junto consigo a base dos pensamentos do mestre. Este é o caso de Ana Maria Vieira³⁸, Guiomar Meirelles Becker³⁹ e Eva Schul⁴⁰. Ana Maria e Guiomar se estabeleceram nas Universidades Federais da Bahia (Faculdade de Dança) e de Minas Gerais (Faculdade de Educação Física), respectivamente, onde foram responsáveis por disciplinas em que utilizavam das teorias labanianas como ferramentas artísticas e pedagógicas. Já Eva estudou com Hanya Holm nos EUA⁴¹ e voltou para o Brasil onde contribuiu para criar o Curso superior de Dança da FAP (Faculdade de Artes do Paraná) no Paraná e lecionou no IACEN (Instituto Estadual de Artes Cênicas) no Rio Grande do Sul. Estas docentes foram responsáveis por iniciarem a disseminação do legado labaniano em outros estados do Brasil, plantando as sementes do pensamento da Arte do Movimento e da dança de expressão.

Já no final dos anos 1970 Regina Miranda retornou ao Brasil vindo de Nova Iorque com formação em Laban do *Dance Notation Bureau* (atual *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* – LIMS), onde foi aluna da própria Irmgard Bartenieff. Ficou em Brasília por alguns meses, mas voltou para sua cidade natal (Rio de Janeiro) onde então passou a divulgar o Sistema Laban/Bartenieff na Escola Angel Vianna, em workshops variados e em seguida em sua própria companhia de dança (onde também disseminou as bases do Sistema Laban/Bartenieff com seus bailarinos). No início dos anos de 1980, Maristela Lima voltou de seu doutorado na *Temple University* (EUA) onde se especializou nas teorias de Laban voltadas à educação e se estabeleceu em Viçosa, MG no curso de Educação Física da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Na mesma década, Lenora Lobo voltou do Laban Centre de Londres (onde especializou-se no legado labaniano) passando alguns anos em São Paulo e em seguida no Distrito Federal em Brasília onde passou a desenvolver seu trabalho artístico e integrou o corpo docente da Universidade Nacional de Brasília (UnB) por alguns anos.

No final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990 alguns estudantes de dança e teatro que buscavam aprofundar seus estudos em dança, artes cênicas e nas teorias de Laban

³⁸ Vide narrativa de Suzana Martins mais adiante neste capítulo.

³⁹ Vide narrativa de Maristela Lima mais adiante neste capítulo.

⁴⁰ Vide narrativa de Cibele Sastre mais adiante neste capítulo.

⁴¹ Eva que foi naturalizada brasileira em 1956 imigrou junto com sua família para o sul do Brasil. Estudou sete anos com Hanya Holm e quando voltou para o Brasil passou a integrar cursos de formação profissional em artes cênicas no Paraná e Rio Grande do Sul. (Informações retiradas de entrevista cedida ao Satedrs (Sindicato dos artistas e técnicos de espetáculos de diversões do Rio Grande do Sul) e publicada no jornal eletrônico da instituição em 24 de novembro de 2008)

foram para o exterior buscando cursos de pós-graduação no *Laban Centre* (Reino Unido), *Temple University* (EUA), *New York University* (EUA), *City University of New York* (EUA) e LIMS (EUA). Retornaram ao Brasil como Especialistas, Mestres e Doutores carregando consigo suas especializações em Laban para disseminar junto a população e às universidades brasileiras. No final dos anos de 1990, mais artistas retornaram do LIMS com certificados de Analista do Movimento (*Certified Movement Analyst - CMA*) e Mestres/especialistas pelo Laban Centre de Londres. Alguns optaram por ingressar em universidades brasileiras enquanto outros seguiram carreiras artísticas.

É possível visualizar que com o passar das décadas o número de pessoas multiplicadoras do legado labaniano no Brasil foi aumentando consideravelmente. Partindo dos imigrantes estrangeiros e em seguida através dos próprios brasileiros, foram disseminando conhecimento da Arte do Movimento e da dança expressionista pelos corpos e estudos daqueles que no país começavam a buscar a linguagem e expressão que no exterior já vinha sendo desenvolvida, pensada e dançada décadas antes.

2. Características gerais

De acordo com os depoimentos recolhidos durante as entrevistas⁴², a grande maioria dos estudantes, artistas e pesquisadores que, nas últimas décadas, foram para o exterior em busca de aperfeiçoamento, especialização e pós-graduação, receberam bolsas de estudo e auxílio do governo brasileiro para completar suas formações. Alguns receberam bolsas das próprias instituições de destino. Uma parcela dos que se arriscaram em terras estrangeiras já tinham conhecimento de Laban e fomentaram seus próprios estudos a fim de se especializarem e refinarem seus conhecimentos nos centros oficiais.

Atualmente não estão mais disponíveis bolsas do governo para cursos de Especialização e Mestrado no exterior⁴³, porém o cenário de pesquisa no país está diferente. Hoje existem no Brasil especialistas e pesquisadores com qualificação suficiente para orientar e transmitir as teorias de Laban no mercado artístico e acadêmico nacional. Atualmente o mercado universitário na área de artes está em expansão e já vigoram diversos cursos de Bacharelado, Licenciatura e Pós Graduação entre outros que estão em fase de implementação,

⁴² A tabela no item 3 deste capítulo mostra o resumo das informações coletadas de cada indivíduo.

⁴³ Informações encontradas nos websites do CNPq (www.cnpq.br) e CAPES (www.capes.gov.br), e também dos entrevistados.

que incluem as teorias de Laban em seus currículos. Porém, são poucas as instituições que oferecem destaque para as disciplinas que envolvem o Universo labaniano. Poucos dos artistas-pesquisadores que têm formação labaniana citaram realizarem trabalhos dirigidos ao legado do mestre, mas diversos deles assumem fazerem referência constante à algum aspecto do Universo. Portanto, diretamente ou indiretamente, o pensamento labaniano está presente em diversas instituições de ensino universitário e artístico do país, como por exemplo: Faculdade Angel Vianna; Caleidos, SP; Centro Coreográfico, RJ; Núcleo Morungaba, SP; UDESC; UERGS; UFBA (Escola de Teatro e de Dança); UFGRS; UFRJ (Faculdade de Dança); UFV; UNICAMP (Departamento de Artes Corporais); UNIRIO (Faculdade de Teatro); Universidade Severino Sombra, RJ; PUC-RS; PUC-SP.

A partir desta paisagem de movimentos espaço-temporais, arrisco realizar uma possível constatação sobre o que pode ter influenciado a mudança de postura com relação ao incentivo governamental para especialização artística e acadêmica no exterior. O governo teve um período de investimento na profissionalização e especialização estrangeira dos profissionais nacionais. Supostamente considera então que, os pesquisadores e profissionais que tiveram a oportunidade de viajar e se especializar nas fontes credenciadas das teorias estão capacitados para transmitir seus conhecimentos dentro do país. Não encontrei nenhum jovem artista recém diplomado por um dos centros oficiais e por isso não foi possível recolher informações que apresentam uma situação recente de formação e diplomação oficial.

Além destes fatos, uma pergunta ainda resiste em ser respondida por muitos dos que foram entrevistados durante a pesquisa: é necessário obter um diploma diretamente dos centros credenciados para se tornar um labaniano? O governo parece já ter respondido a esta pergunta reduzindo o suprimento das bolsas de estudo na área, porém a comunidade de artistas e pesquisadores não parece estar tão certa disso. Através do mergulho na história e trabalhos daqueles que produzem conhecimento artístico e teórico no país espera-se iluminar e discutir, nas próximas etapas deste estudo, alguns destes pontos conflitantes de discussão, curiosidade e dúvida.

3. A Tabela

A construção de uma imagem que pudesse representar a transmissão mestre-discípulo do conhecimento labaniano no Brasil foi uma tarefa instigante. Após a decupagem cuidadosa

de cada entrevista e a conversão dos depoimentos em narrativas singulares, foi configurada uma tabela com as principais informações cedidas por cada indivíduo. Ryan & Bernard (2005, p.785) lembram que “a tabela pode ser utilizada para alocar e organizar texto cru ou pode ser usada para resumir dados qualitativos ao longo de múltiplas dimensões (linhas e colunas)”.

Este formato tradicional de alocação das informações básicas foi feito para possibilitar uma visualização e referência rápida dos universos individuais. A tabela consiste em linhas, onde cada indivíduo foi alocado, e em colunas, que possibilitam a inserção das seguintes informações: mestre pessoal; formação artística/acadêmica; financiamento para as formações; pesquisa/trabalho atual; diplomação em Laban específica. Esta tabela permite uma consulta rápida sobre as principais características individuais de cada entrevistado que são consideradas relevantes para esta pesquisa. É importante ressaltar que nem todos os indivíduos presentes na genealogia mestre-discípulo constam na tabela. Este instrumento contém material estritamente das pessoas que participaram, com consentimento, da pesquisa.

As lacunas na tabela significam que o indivíduo não forneceu todas as informações requisitadas durante a entrevista e também representa a ausência de resposta para dada questão (como no caso da coluna “Mestre”, nem todos os indivíduos tiveram um mestre específico que merecia destaque durante o depoimento e por isso não estão discriminados na tabela).

Indivíduo	Mestre(s)	Formação	Financiamento	Pesquisa (resumo) ou trabalho atual	Diplomação Labaniana
Adalberto da Palma	Maria Duschenes	Bacharel em Teatro USP	Recursos próprios	Ator, preparador corporal, encenador	Aulas com Ma. Duschenes
Adriana Zenaide		Bacharel em Pedagogia	Recursos próprios	Professora de teatro e educadora.	Aulas com Everaldo Vasconcelos.
Alba Vieira		Doutora pela Temple University (EUA)	Bolsa CAPES	Docente da UFV Curso Dança	
Analívia Cordeiro	Maria Duschenes; Waldemar Cordeiro	Doutora pela USP/ Eutonia/ Maria Duschenes	Bolsas estudos governo (FAPESP)	Dança-video e computador	Formação com Ma. Duschenes
Andrea Jabour	Luiz Mendonça e as Teorias de Laban através de Valerie	Especialização no Laban Centre/Londres e School of New Dance	Bolsa Conselho Britânico	Dança (coreógrafa, preparadora corporal e dançarina) e Música	Especialização no Laban Centre Londres

	Preston-Dunlop	Development/ Amsterdam			
Andréia Reis		Mestre pela UFBA	Bolsa do CNPQ		Aulas com Ciane Fernandes
Ângela Loureiro	Gerry Meretzki e Peggy Hackey	Regina Miranda/ CMA	Recursos próprios	Notação (Labanotation)	CMA com Peggy Hackney/ Notação (frança)
Ciane Fernandes	Jakie Hand	Doutora pela NYU e CMA.	Bolsas do CAPES	Docente na UFBA e performer	NYU e CMA/ LIMS/NY
Cibele Sastre		Bacharel em Teatro; Especialização em Consciência Corporal e CMA	Bolsa Virtuose MINC	Docente Universitária e trabalhos independentes	CMA - LIMS/NY
Cilô Lacava	Maria Duschenes; Patricia Stokoe	Joana Lopes, Maria Duschenes, Patricia Stokoe,	Recursos próprios	Sistema Análise de Movimento/ Eutonia	Formação com Ma. Dushenes
Cybele Cavalcanti	Maria Duschenes	Maria Duschenes e diversos cursos multidisciplinares	Recursos próprios	Dança Educação	Formação com Ma. Duschenes.
Denise Thelles		Doutora pela UFRJ; Regina Miranda/ Laban Centre- Londres	Bolsa CAPES	Docente da Unirio Teatro/dança	Mestrado Laban Centre- Londres
Eva Schul	Hanya Holm		Recursos próprios		Estudou com Hanya Holm muitos anos e Irmgard Bartenieff
Flavia Valle		Mestre pela NYU; CMA	Recursos próprios	Docente da UERGS, ULBRA, PUC-RS e UFRGS	CMA - LIMS/NY
Isabel Marques		Doutora pela USP e Mestre pelo Laban Centre Londres	Bolsa Vitae e recursos próprios	Responsável pelo Caleidos, Coreógrafa, Dança e Educação	MA Laban Centre/ Londres
Jacyan Castilho	Escola Angel Vianna (Luciana Bicalho e Regina Miranda)	Doutora pela UFBA e Formação artística diversa		Docente da UFBA/ Esforços e Harmonia Espacial	Aulas com Regina Miranda
Joana Lopes	Maria		Recursos	Ex Docente da UNICAMP/	Formação com Ma.

	Duschenes		próprios	Pesquisadora em Dança, Teatro e Educação	Duschenes
Juliana Moraes	Diversos	Bacharel em dança pela UNICAMP, Mestre pelo Laban Centre	Bolsa CAPES	Docente Universitária e Interprete-Criadora e doutoranda na UNICAMP	Especialização e Mestrado Laban Centre - Londres
Julio Mota		Doutor pela UFBA e Especialização Laban Centre	Bolsas CNPQ e CAPES	Docente da Universidade de Hong Kong	Especialização Laban Centre-Londres e Aulas com Ciane Fernandes
Laura Pronsato	Eusébio Lobo Silva, Mônica Serra e Joana Lopes	Mestre em Artes UNICAMP	Recursos próprios	Docente UFV	Aulas com Mônica Serra, Eusébio Lobo e Joana Lopes
Lenira Rengel	Ma. Duschenes	Doutora pela PUC/SP e Ma. Duschenes	Próprios recursos	Docente da UFBA e artista, diretora, curadora de Dança/Teatro	Formação com Ma. Duschenes e Laban Centre - Londres
Lenora Lobo		Mestre pelo Laban Centre	Recursos Próprios	Coreógrafa e diretora de sua companhia de dança no Distrito Federal	Mestrado Laban Centre - Londres
Lia Robatto	Yanka Rudzka, Ma. Duschenes	Yanka Rudzka e Ma. Duschenes	Recursos próprios	Ex Docente UFBA e Coreógrafa	Ma. Duschenes
Lígia Tourinho	Eusébio Lobo, Joana Lopes e Regina Miranda	Bacharel, Mestre e Doutora pela UNICAMP		Docente UFRJ, artista cênico (intérprete, criadora, diretora)	Formação informal com Joana Lopes, Regina Miranda, Marina Martins
Maria Mommensohn	Ma. Duschenes	Mestre pela UNICAMP e Especialização no Laban Centre, Londres	Recursos próprios	Trabalha com Dança	Ma. Duschenes e Especialização no Laban Centre, Londres
Mariangela Melcher		Mestrado em Dance therapy pelo Laban Centre	Recursos próprios	Trabalha no Morungaba - SP	Mestrado Laban Centre - Londres
Marília de Andrade		Doutora pela Columbia University e Pós-doutora pela NYU e	Bolsa do CNPQ	Aposentada da UNICAMP e continua	Pós-doutorado no Laban Centre -

		Laban Centre		pesquisando	Londres
Marina Martins	Regina Miranda	Doutora pela UNIRIO	Recursos próprios	Docente da UFRJ e trabalhos em dança	Regina Miranda e CMA LIMS/NY
Marisa Naspoline		Mestre em teatro UDESC e CMA	Bolsa ApArtes do MEC	Doutoranda e docente em teatro da UDESC, diretora e produtora teatral	CMA LIMS/NY
Maristela Moura Silva Lima		Doutora pela Temple University	Bolsa do CNPQ	Docente da UFV	Sara Chapman (Temple University)
Marta Soares	Ma. Duschenes, Bartenieff, Kazuo Ohno, e outros	Mestre e Doutoranda - PUC-SP, CMA	Bolsas das próprias instituições e recursos próprios	Docente da PUC/SP, Performer e Teatro performático	CMA LIMS/NY
Mônica Serra	Sigurd Leeder	Doutora pela USP	Recursos próprios	Ex. Docente UNICAMP, USP, Docente da UFMU, Dança- Movimento e psicologia	Formação com Sigurd Leeder - Universidade do Chile
Regina Miranda	Irmgard Bartenieff	CMA	Bolsa do Joffrey Ballet e trabalho com psicologia em hospitais	Responsável pelo Centro Coreográfico RJ e Diretora do LIMS/NY	CMA/ LIMS NY
Renata Macedo Soares	Ma. Duschenes	Mestre pelo Laban Centre	Bolsa British Council	Responsável pelo Morungaba - SP	Formação com Ma. Duschenes e Especialização e Mestrado no Laban Centre
Rogério Migliorini	Ma. Duschenes	Mestrando da UMESP	Recursos próprios	Pesquisa Dança/movimento e religião	Aulas com Ma. Duschenes
Solange Arruda	Ma. Duschenes e Maharage	Ma. Duschenes	Recursos próprios	Artista Independente	Formação com Ma. Duschenes
Suzana Martins	Rolf Gelewsky	Doutora pela Temple University	Bolsa CNPq	Docente da UFBA - PPGAC e Escola de Dança	Aulas com Ana Maria Vieira, Rolf Gelewski e na Temple

					University
Telma Gama		Mestre pela CUNY; Especialista em Labanotation	Recursos próprios e bolsa CUNY	Docente da Universidade Severino Sombra, RJ e Trabalha com Labanotation e	Mestrado CUNY/ Dance Notation Bureau-NY
Uxa Xavier	Ma. Duschenes e Klauss Vianna	Formada por Ma. Duschenes e Klauss Vianna	Recursos próprios	Trabalha com Dança educação	Aulas com Ma. Duschenes/ Especialização em Laban - USP
Yolanda Amadei	Ma. Duschenes	Formada em secretariado.	Recursos próprios	Aposentada, ex Docente da EAD- USP	Formação com Ma. Duschenes e Yanka Rudzka

4. A Árvore Genealógica

Conforme o trabalho com as entrevistas e narrativas foi progredindo, fui virtualmente construindo as linhas que conectam os indivíduos. A possibilidade de bidimensionalizar uma situação que mentalmente já se demonstrava tridimensional se tornou um desafio.

Segundo Mota (2006) pensar um modelo de mapeamento para algo que possui especificidades características é estabelecer pólos que permitam localizar este algo em um determinado tempo e espaço. Para tal espacialização “é necessário estabelecer quais as características que delimitam e particularizam o objeto, identificando-o” (MOTA, 2006, p.205). A identidade do objeto é, portanto, construída a partir do material que é levantado sobre o que está sendo pesquisado.

A primeira tentativa de espacializar as pessoas e as linhas que as conectam aos seus respectivos mestres se conformou utilizando uma folha de papel A4, frente e verso. Em um lado posicionei Maria Duschenes e no outro Regina Miranda. Os dois lados também tinham localizados o Laban Centre de Londres e o LIMS de Nova Iorque. Comecei a inserir as pessoas de acordo com a descendência (mestre-discípulo) de cada um. Outros locais de formação também foram inseridos como o Dance Notation Bureau de Nova Iorque, Peggy Hackney, Mary Wigman e Sigurd Leeder. Estas foram as primeiras visualizações espaciais dos indivíduos feitas em “dupla face”. Este esquema foi feito pois ainda não tinha noção espacial alguma dos indivíduos e suas inter-relações e era preciso começar de alguma forma.

O “dupla face” conformou o primeiro mapa genealógico onde materializaram-se, pela primeira vez, as linhas e percursos de cada indivíduo relacionados às suas histórias individuais. Ao visualizar este mapa de linhas conectivas, percebi que estava se formando uma futura forma tridimensional de uma arborescência genealógica onde discípulos se ligam aos seus mestres e estes partiram de origens singulares, atravessando pontes temporais e perfurando os espaços. Já o olhar inverso, partindo dos mestres, gera uma ramificação desordenada de discípulos que são espalhados por vetores de tamanhos e formas distintas.

Um dos principais objetivos iniciais desta pesquisa era traçar uma árvore genealógica dos artistas-pesquisadores labanianos brasileiros. A árvore genealógica é a representação gráfica, popularmente conhecida, de um processo de descendência entre indivíduos e/ou coisas. Cada pessoa é localizada no espaço da árvore dependendo de sua origem, sua linha ancestral e a partir de quem ela descendeu. O termo “árvore” é utilizado por causa da semelhança com o desenvolvimento e a ramificação que acontece nesta planta. Esta representação tem sido comumente utilizada para demonstrar o percurso ancestral de alguma coisa. O’Hara (1996) fala sobre as “árvores de história”⁴⁴ e seu uso para representar diversos tipos de descendência nos estudos de filologia. Ele explica que

No período pré-evolutivo uma variedade de formas foram propostas pelos Sistemas Naturais incluindo mapas, círculos, estrelas e objetos abstratos multidimensionais. As árvores desenhadas por Darwin nos anos de 1830 provavelmente devem ser consideradas os primeiros diagramas evolutivos genuínos do Sistema Natural. (O’HARA, 1996, p.81)

O pesquisador define o termo de árvores de história como “diagramas ramificados de descendências e mudanças” (O’HARA, 1996, p.81). Mais adiante ele defende que o processo histórico que sustenta a existência e o uso do diagrama já é teoricamente reconhecido e difundido. Portanto, ele propõe a inserção do modelo de Árvore Genealógica no contexto das Árvores de História como possibilidade de expressão de descendência nas ciências históricas. O modelo de árvore genealógica já foi utilizado para representar genealogias em dança por outros pesquisadores como Robinson (1978), Strazzacappa, (2001) e Zamoner (2007).

A arborescência não é a única forma de representar um evento espacialmente. Existem outras formas de representar informações através do espaço plano bidimensional. Peggy Hackney (1998) cita o trabalho de Tony Buzan sugerindo uma forma de representação

⁴⁴ *Trees of History*

chamada de “mapas mentais”⁴⁵, que propõe uma livre associação de experiências pessoais relacionadas a um tema específico. A representação de um mapa mental parte de um sujeito central que ramifica excentricamente a partir de referências diversas. Já Ryan & Bernard (2005), além da metodologia de mapas mentais, exemplificam diversas formas e metodologias de se analisar material qualitativo recolhido em pesquisa, elucidando os métodos e resultados de cada um. A revisão bibliográfica destes métodos teórico-práticos de análise e tratamento de dado me levou à compreensão do caminho a ser percorrido nesta genealogia labaniana brasileira.

Ao espacializar e localizar cada indivíduo em planos bidimensionais, pude perceber que a genealogia das histórias de cada agente se ligava em diversos lugares diferentes. Encontrei na natureza uma analogia para o que estava começando a se configurar. Materializei que uma possível representação arbórea seria a Figueira da espécie *Ficus elastica* (também conhecida como falsa seringueira ou árvore da borracha). Esta é uma árvore que freqüentemente avistamos na rua, porém por estar inserida em áreas metropolitanas não é permitida se desenvolver plenamente. A principal característica que fez desta espécie a eleita para representar a genealogia da presente pesquisa é o fato dela possuir raízes aéreas que, ao encontrarem o solo, se transformam em troncos auxiliares. Sua copa é ampla, com ramos que se desenvolvem obliquamente ao tronco principal. Os troncos auxiliares contribuem para suportar o peso da copa que tem maiores possibilidades de se alastrar horizontalmente.

A figueira-mata-pau é outra espécie que também inspirou a representação genealógica labaniana brasileira. Da mesma espécie vegetal, esta inicia seu ciclo como epífita, ou seja, planta que vive sobre outra planta. O modo com que cresce e se desenvolve apoiada em outras árvores e desce com raízes aéreas que posteriormente se transformam em troco e passam a assumir o lugar da árvore que a sustentou, é uma analogia semelhante ao processo de descendência mestre-discípulo que analiso nos percursos de cadaum dos indivíduos.

⁴⁵ *Mind Mapping*



(imagem da Figueira tipo *ficus elástica*)

O uso da estrutura arbórea como metáfora do panorama brasileiro dos estudos em Laban tem o objetivo de proporcionar uma visualização da filiação mestre-discípulo, a origem e as conexões feitas entre os indivíduos. Ela comunica imgeticamente a estrutura de hierarquia de conhecimento transmitida inter-pessoalmente entre os componentes ativos e construtores do passado espaço-tempo. As conexões são plurais e todas diferentes entre si, do mesmo modo que uma ramificação arbórea nunca é igual a outra. Arrisco a extrapolar a comparação com profundidade, fazendo analogia do legado de Laban com a seiva que percorre as estruturas internas desta planta genealógica. As teorias, enquanto estruturas abertas (Corêutica, Eucinéctica, *Labanotation*, Dança Educativa Moderna e a Dança Coral) como sendo a substância que é conduzida da raiz até as extremidades, e destas de volta às raízes, alimentando e garantindo a vida do complexo vegetal. Esta analogia é feita inspirada no depoimento de cada indivíduo que revelou sua relação pessoal com o legado do mestre como uma fonte primária de substrato tanto para o trabalho artístico-acadêmico como para a vida como um todo.⁴⁶

⁴⁶ Esta relação indivíduo-Rudolf Laban é demonstrada na narrativa neste capítulo que fala do Mestre através das palavras de seus discípulos.

6. Rudolf Laban através do olhar brasileiro⁴⁷

O Sistema de pensamento sobre o Universo do Movimento elaborado por Rudolf Laban entranhou-se no fazer artístico dos indivíduos que se dedicaram e se permitiram contaminar por este estudo do movimento. Os depoimentos dos artistas do movimento que referenciam Laban apresentam uma visão profunda sobre o que o mestre deixou para os estudos e vivências da Arte do Movimento.

Neste momento, conduzo uma conversa entre os labanianos brasileiros através do diálogo entre seus conhecimentos e impressões da vida-obra do mestre em relação às suas próprias histórias, conformando assim uma polifonia informal de testemunhos. É preciso esclarecer que neste entrelaçamento de falas e depoimentos os conceitos são utilizados conforme a colocação de cada indivíduo. Por causa da pluralidade de formações e linhas de estudo de cada um, a polifonia utiliza dos termos obedecendo a descendência dos labanianos.

6.1 Polifonias do trabalho de Laban

Quando cada indivíduo reflete sobre Universo de Laban, acontecem diversos encontros e desencontros. Marta Soares entende que o legado deixado por Laban “está por aí”, no sentido de que foi colocado no mundo para ser utilizado tanto quanto incorporado no corpo e trabalho de diversos artistas. “O legado é muito variado e rico da forma com que ‘deu frutos’”. Marisa Naspoline percebe que a riqueza do trabalho de Laban “está justamente nas associações que ele fez com outras áreas do conhecimento durante sua vida”. Cilô Lacava confessa que “O pensamento labaniano é um diamante... Laban enxerga o diamante bruto saindo da terra, e seu sistema de análise do movimento é a lapidação do diamante – a pessoa e seu movimento”. Atualmente Cilô não consegue mais falar a palavra corpo, porque esta palavra remete ao físico e à forma, prefere o termo “a pessoa e sua arte do movimento”.

Adriana Zenaide concorda em falar do Sistema de Laban como um diamante e inclui que “Achar o nosso diamante não basta, é necessário saber o que vamos fazer com ele”. Já nas palavras de Lenira Rengel “o legado que Laban deixou para as Artes Cênicas é estupendo, o cara era muito incrível”. Marina Martins percebeu que O Sistema Laban é muito aberto e

⁴⁷ As citações feitas neste texto foram retiradas das entrevistas realizadas com os indivíduos citados na pesquisa e indicados no texto.

assim possibilita a serem feitas diferentes conexões. “Tem várias portas de entrada, vários links. Imediatamente uma idéia é ligada a uma qualidade de movimento, onde as combinações são infinitas e não se esgota nunca”. Lia Robatto também percebe que “Laban é permanente e universal até hoje, porque vai além dos códigos e padrões técnicos”.

Cilô acredita que “só pode apoiar seu trabalho em Laban quem organizou o seu jeito próprio de aplicar o pensamento e o Sistema... É autoral, e se não for autoral, não é o Sistema”. Marina Martins também pensa desta forma, pois coloca que cada um que interpreta o sistema abre uma nova porta e o sistema justamente se propõe a isso: “Me parece que o que o Laban gostaria era disso mesmo, por isso que não é uma coisa fechada, por isso que ele é uma pesquisa, uma associação de idéias” Ela entende que Laban era uma criatura muito diversificada em seu fazer. Lenira Rengel compartilha desta idéia pois “ele mesmo dizia que tinha chaves mas não tinha as portas, que era para as pessoas darem continuidade ao seu material”. Mais adiante ela se recorda das palavras da própria Valerie Preston-Dunlop:

Laban era um homem do movimento e era antenado com o seu tempo e fez uma ligação com todo o pensamento e filosofia que acontecia em sua época. Ele não era uma pessoa fechada e a arte do movimento foi fruto de seu pensamento todas as pessoas com que se relacionou durante sua vida fazem parte das teorias que ele desenvolveu⁴⁸

Denise Telles inclui que Laban “se preocupou em primeiro pesquisar. Antes de escrever e de fixar qualquer conhecimento ele tinha esse interesse de pesquisar, de olhar...” Ela esclarece que esta aptidão está relacionada à origem, ou seja, quem a estimulou e quem foi fundamental para a formação de sua teoria:

É uma teoria de uma visão onde tudo está integrado. A surpresa não é que ela se adéqüe a tantas áreas é que as áreas se separaram de algo que é muito integrado em essência. Daí o reconhecimento de que ele estruturou uma teoria profunda, ampla e abrangente.⁴⁹

Ângela Loureiro concorda que ele foi um precursor e fundamental para toda a dança moderna européia: “Quando digo Laban não quero só dizer a pessoa Laban mas todas as pessoas que colaboraram com ele.”

As teorias de Laban se esparramaram e se espalharam, como disse Andrea Jabour: “Laban foi o grande pensador da dança e seu pensamento se expandiu e é difícil dizer

⁴⁸ Fala de Lenira Rengel em entrevista à pesquisadora.

⁴⁹ Fala de Denise Telles em entrevista à pesquisadora.

exatamente o que foi do Laban e o que não foi dele”. Ângela Loureiro entende que “Laban não é a pessoa Laban, ele é um compósito de muitas colaborações, e continua sendo”. Laura Pronsato acredita que as associações feitas com as teorias de Laban só enriquecem o trabalho que Laban deixou, sempre num crescente. Ela coloca que as associações possibilitam o entendimento da gama de possibilidades que as teorias podem gerar. “Não se perde o que foi deixado por este estudioso, porém apropria-se do que foi estabelecido e reconstroem-se outros caminhos que ampliam os campos de pesquisa, de estudo e suas práticas”. Maristela Lima aponta que “Não foi sozinho que ele desenvolveu este arcabouço imenso. Sempre trabalhou com muitas mulheres”. Lígia Tourinho também percebe que “Laban trouxe idéias e estas idéias foram desenvolvidas por grupos de pessoas”. Julio Mota entende que seus colaboradores foram “extremamente importantes no desenvolvimento e formatação de suas próprias teorias e práticas, assim como também foram fundamentais as atividades dos alunos e colaboradores íntimos de Laban”. Para Mota, sem este trabalho colaborativo, grande parte das teorias elaboradas por Laban não teriam atingido a consistência, organização e alcance que têm hoje.

Diversos indivíduos mencionaram o lado místico, tanto das teorias quanto do próprio Rudolf Laban. Este lado do mestre fez com que a admiração dos discípulos acontecesse não somente com relação ao trabalho mas também a pessoa de Laban. Marisa Naspoline já revela que o trabalho de Laban a fascina justamente por ele se preocupar em fazer o caminho inverso do misticismo: “estudar o oculto e o invisível e trazer coisas concretas para não se trabalhar no nível que as pessoas não entendam”.

Maristela Lima lembra que Laban “era um homem muito avançado para sua época... e era incansável na procura e na pesquisa. Era um grande pesquisador”. Maristela acredita que ele tem muito que oferecer para a dança, teatro e inclusive para todo ser humano que se movimenta: “Laban enquanto vida cativou muitas pessoas a trabalharem com ele e também foi cativado por muitos”. O mestre deixa sua teoria “aberta para muitas possibilidades de criação porque ele respeitava isso, a teoria respeita e é muito inteligente”. Lígia Tourinho adiciona que ele (Laban) parecia ser muito humilde e generoso, pois “Não é o pensamento rígido de um cara genial, é uma teia de pensamentos que foi plantada por um cara genial, de pensamentos que se multiplicam, se entrelaçam”.

Os indivíduos parecem concordar a respeito da magia, grandeza e genialidade, tanto do indivíduo, quanto do legado que Laban deixou ao mundo. Inclusive, ressaltam que seu

arcabouço teórico-prático é livre para ser incorporado pelos indivíduos que têm interesse em estudar e disseminar as possibilidades que ele abriu. É consagrado que os discípulos foram não somente o meio pelo qual o legado foi e continua sendo espalhado, mas também são fertilizadores de novas possibilidades de aplicação e desenvolvimentos dos anseios do mestre.

6.2. Movimento: a linguagem da dança

Cada pessoa tem um detalhe a acrescentar quando pensam na contribuição de Laban fez para o universo da dança. Lenora Lobo ressalta que o legado de Laban é fundamental, pois classifica e sistematiza de forma clara e didática os elementos e componentes do movimento humano:

Laban foi um dos primeiros teóricos que fez relações entre o espaço dentro e fora do corpo, os impulsos oriundos do espaço interno-externo, o dialogo entre o corpo e o espaço, o ser humano e o meio ambiente, a biologia e a cultura.⁵⁰

O legado deixado pelo artista-pesquisador e cientista do movimento tem feito parte da vida de inúmeros indivíduos no mundo inteiro. No Brasil a situação não é diferente, pois a linguagem do movimento que este europeu investigou é oriunda e natural de todos os seres humanos. Analívia Cordeiro esclarece que “Laban conseguiu fazer um sistema que procurava entender a natureza da linguagem humana, a linguagem com todas as possibilidades que ela traz...”. Ela acrescenta que antes de Laban não podia se falar em linguagem, dado que justamente ele insistiu para o desenvolvimento da linguagem do movimento: “ele bolou um sistema do estudo do movimento humano, qualquer movimento... e esse movimento humano depois passou a ser chamado de linguagem do movimento”. Marisa Naspoline utiliza uma metáfora para exemplificar a diversidade do Sistema, diferente de uma técnica: “É como se tivéssemos uma linguagem, uma espécie de esperanto, em que algumas pessoas no planeta conhecem, reconhece e dominam”. Ela entende que esta linguagem apresenta um alfabeto que possibilita a comunicação com mundos distintos.

Isabel Marques também revela que “Laban conseguiu estruturar e sistematizar a linguagem da dança... e a partir do conhecimento da linguagem pode-se partir para a terapia, partir para a observação, partir para as relações humanas”. Isabel conclui que Laban fornece a bagagem para se discutir dança como arte. Regina Miranda entende que o movimento é o

⁵⁰ Fala de Lenora Lobo em entrevista a pesquisadora.

grande aglutinador entre todos os campos “embora Laban trabalhe dentre das artes cênicas como filósofo ele também era arquiteto, artista visual, ele era um experimentador e seus livros mostram isso... ele transita entre diversos campos artísticos”, pois o movimento permite este trânsito e, como sugere Cilô Lacava, a “costura entre as coisas”. Porém Ângela Loureiro acredita que o legado que Laban deixou ainda está para ser descoberto: “Acho muito interessante o nível da contribuição teórica que ele deu para o mundo do movimento, toda potência desta contribuição ainda não foi explorada”. Ela explica que Laban pensou o corpo em três dimensões com toda a riqueza e complexidade “um corpo que é capaz de adaptação. É uma contribuição muito forte para o mundo contemporâneo”. Joana Lopes esclarece que suas teorias são elásticas e não confinadas: “As teorias de Laban se relacionam a partir de princípios que são científicos e noções que permitem renovações tecnológicas adequando-se historicamente e materialmente aos corpos e metodologias do ensino da dança”.

Marina Martins acredita que no século XXI o Sistema está sendo mais visto e estudado, tanto no Brasil como no mundo. “Está deixando de ser uma teoria e um sistema de uma elite de alguns poucos herdeiros”. Ciane Fernandes conclui que “Laban influenciou muito as Artes Cênicas em tudo, principalmente em termos de performance” mas também percebe que “as vezes as pessoas nem sabem de todo o arcabouço corporal que Laban trouxe para a performance”.

Que Laban abriu alas para que a dança fosse entendida como uma linguagem, ninguém nega. Cada indivíduo que se permitiu explorar as premissas indicadas pelo mestre compreendeu que a dança pertence ao universo artístico, como meio de expressão do ser humano. Alguns chegam inclusive a concordar e pontuar que ainda existe muito do que Laban organizou à ser descoberto e digerido por seus discípulos no mundo, tamanha a grandiosidade de seu legado.

6.3. A má interpretação

O problema do uso equivocado é uma constatação e preocupação demonstrada por diversos indivíduos. Ela repercute diversificadamente na fala dos que observam a abordagem enviesada por parte da comunidade artística em geral. O uso não referencial também é foco de comentários diversos.

Os artistas vêm com clareza que o legado de Laban é maior do que se conhece. Ciane Fernandes revela que “quando vejo vários conceitos e obras feitas hoje em dia eu vejo Laban, mas não vejo que as pessoas reconheçam essa origem”. Ela percebe em diversos espetáculos de dança e teatro a presença da genealogia labaniana exemplificando que “toda essa questão das estruturas abertas na improvisação, que foi uma coisa dos anos 1970, para mim é totalmente Laban”. Ela percebe que hoje “tudo virou dança contemporânea, as pessoas estão fazendo Laban e não estão reconhecendo que é Laban”. Joana Lopes acrescenta que ele foi somente parcialmente compreendido pelo século XX. Juliana Moraes reforça dizendo que as pessoas ainda não têm nem consciência do quanto Laban mudou a dança. Elas negam Laban, pois não têm idéia que já tiveram contato com as teorias de alguma forma (tiveram aulas com discípulo do discípulo...). Juliana acrescenta que “Hoje em dia o legado dele é muito diluído e, mesmo que de forma muito diluída, às vezes as pessoas não se dão conta de que estão em contato com as teorias”. Julio Mota acredita que o legado labaniano “necessita ser mais profundo e rigorosamente estudado para ser melhor entendido e utilizado”.

6.4. Uso equivocado

A abordagem equivocada sobre as teorias e práticas idealizadas por Laban incomoda a muitos pesquisadores. Parece que os que se dedicaram a mergulhar do Universo labaniano percebem que é preciso uma entrega mais intensa para a discussão e aplicação das propostas do mestre.

A falta de reconhecimento da extensão e abrangência do legado labaniano talvez seja resultado de seu uso equivocado. Lia Robatto enuncia que já viu muito equivoco de dança com Laban no Brasil, como também presenciou coisas boas. “Não podemos esquecer que quem faz dança, faz arte (arte como linguagem auto-expressiva), não se pode inverter as funções”. Lia alerta para que o estudo da análise do movimento não se torne paradigma para a criação, “este é o grande equívoco” e coloca que “a armadilha de quem estuda e usa os Espaços⁵¹ de Laban é querer usá-los como receituário”. Em seguida cita o exemplo da técnica de Martha Graham e sua representatividade dentro da dança moderna, porém, era uma técnica própria para a autoria da coreógrafa, o que não é o caso de Laban que “assumiu uma distância mais científica de análise do movimento”. Já Analívia alerta sobre o perigo da má interpretação do material que Laban deixou disponível sobre suas teorias, colocando que

⁵¹ Lia Robatto se refere à categoria Espaço estudada na Corêutica, vide LABAN, 1976.

muitas pessoas dão aulas de ‘Laban’ que mais parecem aulas de auto-ajuda: “Laban não é auto-ajuda, não é psicologia, Laban é movimento, é um estudo de movimento seriíssimo e super detalhado e refinado. Não é fazer o que quer quando quer”. Ligia Tourinho completa que “se entende Laban no domínio do movimento, não se entende Laban fazendo uma disciplina, é uma pesquisa de toda uma vida”. Julio Mota coloca que o problema está no conhecimento das teorias, visto que no Brasil “ainda é muito superficial e restrito a alguns centros. Isso acaba levando ao cometimento de muitos, e por vezes sérios, equívocos que comprometem a educação e a prática”.

Uxa Xavier fica abalada quando percebe que as pessoas que têm preconceito com relação a Laban. Porém, apesar desta impressão, Suzana Martins admite que “ele continua sendo referência no campo das artes cênicas e principalmente na dança. Ainda é uma referência fundamental - a bíblia - todo mundo quer saber, consultar e saber como usar”

Está claro que diversos labanianos têm preocupação com relação ao como tem sido utilizado e disseminado o legado do mestre. Mas também compreendem que a consciência da multiplicação do que Laban deixou aos seus discípulos é competência dos próprios estudiosos e praticantes garantirem a disseminação do legado de acordo com o que o próprio mestre almejou.

6.5. Laban como ferramenta

Marina Martins visualiza o campo abrangente em que as teorias de Laban atuam em simbiose: “Laban se aplica a muitas coisas, à arte, à terapia, ao movimento, à pintura, ao cinema, à interpretação das culturas, modo de dar aula de matemática, de estudar geometria, física, à música...”. Portanto as associações a partir de seu trabalho foram e continuam sendo numerosas. Já Analívia entende que Laban está presente até hoje justamente porque ele pôde ser usado, por ser adaptável a outros tipos de estudo, e por se tratar de algo geral:

Laban não te obriga ficar só no ‘Laban’, ele te abre possibilidades como atitude de trabalho e de criação. Ele sugere tomar contato com o mundo, com outras áreas de criação, com outras técnicas... Você pode ser labanista a vida inteira e também outras especialidades que, não há conflito.⁵²

⁵² Fala de Analívia Cordeiro em entrevista concedida à pesquisadora.

Isabel Marques entende que Laban contribui para o conhecimento do próprio movimento que “traz ao bailarino uma presença cênica de saber onde está seu corpo e o que ele está fazendo... Ele traz uma base estrutural muito presente”. Renata Macedo Soares entende que “o que o Laban deixou foi algo de impressionante como ferramenta mesmo tendo muitos desdobramentos – na área da educação, na área do trabalho, na área artística”. Lia Robatto acrescenta que a Análise do Movimento de Laban é insuperável: “Nada melhor do que Laban...”. Para Lia, ter o conhecimento das qualidades de movimento que Laban analisa, ou seja “todas as possibilidades de tipos e qualidades de movimento que o ser humano é capaz de fazer”, concede uma riqueza de vocabulário ao artista.

Cybele Calvalcanti percebe que o nome de “Método” e “Sistema” ao invés de “Técnica” é oriundo da necessidade de adaptação do material para o lugar e tempo em que se atua, pois “ele foi feito para ajudar e não para prender”. Pensando nas propostas de Laban para a dança educativa ela acrescenta que: “não é possível assumir como uma bíblia o que foi feito lá na Inglaterra na década de 1950, não tem nada a ver com a realidade das crianças de hoje”. O método é a base e ela acredita que a apropriação e as relações só são possíveis de serem feitas por uma pessoa com boa formação cultural. Renata também entende que “o que é interessante da ferramenta que Laban deixou é que não é uma receita de bolo que pega faz e copia e da certo e é sempre o mesmo bolo...”. Ela explica que o instrumento labaniano permite que cada um seja independente para trabalhar do seu próprio jeito com grupos e em condições diferentes.

Lenira Rengel percebe que “Laban conseguiu encaixar nas palavras que se referem aos quatro fatores de movimento quase tudo que falamos de qualquer movimento... nós podemos nomear do que quisermos” e conclui dizendo que “Laban encontrou terminologias específicas e abrangentes para cada um de nós se expressar”. Uxa acredita que as pessoas devem aproveitar ao máximo o que Laban deixou ao mundo. “As pessoas que atuam na dança e no teatro, quando têm o conhecimento desta ferramenta, se transformam”. Por ser um conhecimento Uxa compreende que é importante não ser:

Aquela pessoa messiânica com Laban. A ferramenta que este ser trouxe e construiu e as pessoas que cuidaram do trabalho dele (seus discípulos) conseguiram desenvolver e ao mesmo tempo organizar e trazer para uma metodologia que é inestimável para as artes cênicas e para a dança. É uma ferramenta poderosa e esta aí, quem quiser, use!⁵³

⁵³ Fala de Uxa Xavier em Entrevista concedida à pesquisadora.

Solange Arruda destaca que “Laban procurava trazer mais a pessoa humana do que as classificações sociais... humanizando as pessoas”. Rengel completa que “Laban tinha uma dimensão de ser humano”. Já Lenora Lobo entende que:

As teorias de Laban são tão fundamentais ao movimento como o estudo do ponto, da linha, das cores e volumes são para as artes plásticas, as melodias e ritmos para o som ou as palavras e frases para a escrita verbal. O sistema Laban é tão estruturante que proporciona liberdade ao artista e por isto mesmo, acho que suas perspectivas são infindáveis.⁵⁴

Os labanianos em geral concebem o Universo Labaniano como uma ferramenta “multiuso”. Diversos deles concordam que é preciso também estar atento para que o que foi concebido no início do século XX seja adequado para o uso nos dias atuais, de acordo com o espaço e o tempo de cada situação. Inclusive, os discípulos concordam que o próprio instrumento permite e sugere a adaptação conforme a ocasião.

6.6. Contribuição labaniana na vida dos brasileiros

O Universo labaniano mudou a vida e a arte de todos os que se permitiram contaminar pela genialidade e misticismo do artista e cientista do movimento expressivo. Mesmo com mais de meio século após a morte de Rudolf Laban, seu legado continua atuando sobre a vida-arte de diversos brasileiros. Em palavras ou em movimento, Laban adere ao fazer, pensar e criar transformando a concepção de existência de seus discípulos.

A contribuição que o mestre teve na vida dos brasileiros que entraram em contato com seu legado é tão diversificada quanto intensa. Marisa Naspoline observa que “tem uma miríade de possibilidades e de pessoas fazendo coisas diferentes, inclusive de pessoas que não trabalham com performance”. Analívia revela que o que Laban ensina é “você se movimentar e atuar de acordo com o que existe de condições, isso é o mais importante... agora, para compreender quais são suas possibilidades é preciso trabalhar muito”.

Isabel reforça que seu conhecimento em Laban a leva a ter clareza do que e como dizer: “Como coreógrafa eu não consigo mais pensar coreografia sem os elementos da linguagem. Como diretora eu bato o olho e já sei que algo está esquisito... consigo detectar o que estou querendo com relação ao peso, ao espaço... precisão cênica”.

⁵⁴ Fala de Lenora Lobo em Entrevista concedida à pesquisadora.

A partir do momento que Andrea Jabour foi para Londres e fez aulas com pupilos diretos do Mestre, também passou a ser influenciada por ele e, a partir de então, carrega a filosofia em sua genética. Ligia confessa que seu processo de aprofundar nas teorias de Laban é autodidata e explica: “Eu uso o Sistema Laban porque ele me alimenta... me mobiliza a criar e a trabalhar... sou uma pessoa que dialoga com o sistema e utiliza ele da forma mais profunda que eu posso” .

Já Laura Pronsato inicialmente questionou e discriminou as teorias de Laban, porém “logo fui adentrando cada vez mais neste campo e percebendo o quão rica é esta experiência... é uma experiência que possibilita infinitas relações e é isso que a torna tão enriquecedora” Laura percebeu que o trabalho foi enriquecedor para o desenvolvimento de sua expressividade corporal.

Adriana Zenaide vê o Sistema como um convite para “acharmos o nosso diamante precioso cristalino, a ser resgatado dentro do nosso universo de movimento pessoal único-coletivo que somos”. A pedagoga faz um combinado entre os termos lançados por Laban e sua experiência vivida através da prática conceitual:

Penso que o Anel de Moebius nos ajuda a construir esse diálogo, corpos desnutridos de suco-suor-fisiológico-sentido, transformada em flor para os que se permitem dançar-Amar. Dançar para celebrar a Vida, uma vida cuja consciência se fundamenta na construção de um Amor Fraternal. Esse é o maior Desafio, Cinesfera a ser alcançada para uma Vida Planetária mais Justa. Novo Território a ser re-ligado, re-construído, onde entram os Anjos-fatores. Peso ativo leve para acolher o outro, forte ativo para erradicar dos nossos corações o egoísmo, desacelerados para ouvir nosso ritmo interno carente de silêncio, acelerados para salvar o meio ambiente nossa conexão vital-terrestre.⁵⁵

A diversidade de pensamentos e práticas entre os brasileiros parece ser equivalente aos diferentes depoimentos deixados pelos indivíduos entrevistados. Porém, diversas falas incluem o fato de que o Sistema de pensamentos e práticas deixado por Laban possibilita esta pluralidade de atuações e considerações. Ao mesmo tempo que os pesquisadores se preocupam com os equívocos, eles também apontam que desde o início o legado esteve aberto para a inclusão da individualidade de cada praticante.

A polifonia de vozes brasileiras evolui como um cardume criativo e expressivo formado um “depoimento coral”. Este movimento retórico transita pelas palavras e ações que

⁵⁵ Material de Adriana Zenaide cedido em Entrevista escrita à pesquisadora.

o mestre deixou inscrita no passado tempo-espaço, revelando um presente espaço-tempo brasileiro plural de possibilidades.

7. Maria Duschenes através do olhar de seus discípulos

Dona Maria foi uma pessoa que sempre esteve muito além do seu tempo... uma visionária, mas uma visionária da ação. Esta mulher pensou, viveu, dançou o tempo todo⁵⁶

O ensaio que se segue dissertando sobre Maria Duschenes foi confeccionando a partir dos depoimentos recolhidos de seus discípulos e alunos nas entrevistas realizadas durante a pesquisa. Seguindo o pensamento da Genealogia Histórica de Foucault, a preocupação deste texto foi compor uma narrativa a partir dos indivíduos que manufaturaram a história junto com Duschenes e com ela vivenciaram anos de formação e experiência de movimento e vida. Podem estar faltando informações que o leitor acredite ser pertinente, porém, respeitei as colocações feitas pelos indivíduos entrevistados que estiveram junto a ela e receberam seus ensinamentos, dialogando com as citações realizadas pelos próprios agentes da história.

Maria Duschenes nasceu na Hungria em 1922. Estudou em Dartington Hall (com Kurt Jooss e Sigurd Leeder) durante dois anos (no terceiro ano de sua formação a escola foi fechada por causa da Segunda Guerra Mundial). Foi aluna e discípula de Rudolf Laban e Lisa Ullmann na Inglaterra, onde foi certificada pelo *Laban Art of Movement Centre*.

Duschenes imigrou para o Brasil em 1940, trazendo junto consigo o legado de Laban. Yolanda Amadei lembra que desde o início “ela teve uma situação especial de muita dificuldade para vencer... teve poliomielite”. Pelo fato de ter adoecido, ela ficava bastante reclusa. Através do “boca a boca” foram se formando grupos de alunos interessados em seus ensinamentos. Isto fez com que Duschenes trabalhasse bastante em sua casa, onde montou seu próprio estúdio. Assim, ela formou algumas gerações de artistas, pesquisadores e educadores brasileiros que a procuravam para estudar e encarnar a Arte do Movimento. Discípulos como Lenira Rengel, Cilô Lacava e Solange Arruda permaneceram com ela e acompanhando suas atividades por mais de vinte anos.

Apesar de seus problemas de saúde, Maria Duschenes viajava para o exterior para realizar tratamentos e aproveitava para fazer também cursos e workshops de dança. Segundo

⁵⁶ Cilô Lacava em entrevista cedida à pesquisadora.

seus alunos, estas viagens enriqueciam seu repertório cultural e de dança. Durante dez anos, viajou para a Inglaterra para fazer cursos e se aperfeiçoar no Laban Centre⁵⁷. Duschenes também chegou a fazer cursos de verão no *Conneticut College American Dance Festival* e nas escolas de renomados artistas como Kurt Jooss, Martha Granham, José Limon, Merce Cunningham e Doris Humphrey. ‘Dona Maria’ também indicava seus alunos a “verem o mundo lá fora” como disse Cybele Cavalcanti e desta forma incentivava os alunos a também experimentares novos cursos e práticas de dança.

Duschenes chegou a programar um curso para integrar o Bacharelado em Dança que a USP planejava abrir, mas que por fim não se consolidou. Solange Arruda lembra que Duschenes acabou realizando o curso que havia preparado, em seu próprio estúdio. Além disso, Duschenes movimentou projetos educacionais que se estenderam por diversos anos, a exemplo do projeto de aulas de dança nas bibliotecas públicas municipais de São Paulo. Através deste grande projeto, Dona Maria apoiou muitos artistas a “aplicarem a dança junto à educação” como relata Renata Macedo Soares, que reconhece: “até hoje tenho um agradecimento enorme desse encontro, continuamente, a oportunidade que tive desse contato com Dona Maria”.

Os alunos de Duschenes percebiam a riqueza cultural de sua mestra. Cilô Lacava lembra da educação musical que Duschenes preparava para seus alunos. Segundo Lacava toda vez que Duschenes viajava para a Europa para fazer seus trabalhos de corpo, voltava com uma pesquisa sonora que não era comum no Brasil. Ela trazia um material com uma ótica de escuta para o movimento. Esta “já era sua própria ótica sobre Laban que já era uma autoria sobre o olhar labaniano, sem desvirtuar a atitude principal do Laban.”.

Lenira Rengel se recorda que Maria Duschenes oferecia diversos tipos de aulas: “aulas para o que ela chamava de leigos, aulas de formação, aulas de improvisação e aulas para crianças”. Em suas aulas dançava, falava, escrevia: “havia aulas de três horas e meia e nós sentávamos, analisávamos, líamos, conversávamos e dançávamos e isso é teoria e é prática.”

Diversos discípulos se recordam da relação maternal que tinham com Maria Duschenes. Maria Mommensohn lembra:

Dona Maria foi minha mestra, e mestra de muita gente... uma pessoa assim que deixou uma marca, e uma marca de pessoa... a dança estava misturada com o conceito de vida que ela tinha. Os discípulos de Duschenes se

⁵⁷ Palavras de Duschenes em entrevista para Cássia Navas em NAVAS e DIAS, 1992.

reuniam em sua volta como uma família. Dona Maria era como se fosse a aglutinadora.

Maria Duschenes foi a mestra para inúmeros artistas brasileiros e a referência em Laban durante muitos anos no Brasil. Outros discípulos também se referem a Duschenes como “Mestra”. Para Solange Arruda, ela se ocupava dos alunos orientando e acompanhando “como uma mestra, com todos os valores que uma mestra tem”. Esta relação íntima e maternal, talvez, seja pelo fato de que Duschenes se aproximava do próprio Rudolf Laban por impulsionar as pessoas a se expressarem: “O Laban e Maria Duschenes tinham esta coisa de preparar você para conseguir se expressar e criar”, lembra Cybele Cavalcanti.

Renata Macedo Soares também foi transformada ao entrar em contato com Duschenes: “quando eu entrei na Dona Maria foi como se eu tivesse a oportunidade de me conhecer verdadeiramente, conhecer meu corpo, conhecer os movimentos e quem sou eu. Foi realmente um marco”. Analívia Cordeiro recorda que:

Dona Maria é uma mulher muito sensível, muito construtiva, extremamente positiva... Sempre via algo de bom no que o aluno fazia... Ela foi uma pessoa que se tornou referência e base para a vida de muitos alunos e que depois quiseram perpetuar aquilo...

Cilô Lacava e Cybele Cavalcanti compartilham o mesmo pensamento de que um “labanista legítimo” é aquele que “propõe o seu olhar particular sobre o legado de Laban, sem deixar que a visão do movimento de Laban seja desvirtuada”.

A própria Maria Duschenes formou diversas pessoas em Laban, inclusive possuía um certificado autorizado pelo próprio *Laban Art of Movement Centre* de Londres para formar artistas. Duschenes é membro do Dance Notation Bureau de Nova Iorque e se colocava como “Representante da Dança Expressiva Moderna ou Arte do Movimento”⁵⁸. Analívia Cordeiro acrescenta que a formação que Duschenes realizava era bastante heterogênea, ou seja ela “formou pessoas capazes e pessoas não capazes. Ela era muito delicada e gentil e nunca dizia para uma pessoa ‘você não sabe’. ... então todo mundo que estudou com a Dona Maria acha que se formou com a Dona Maria” e justamente por isso é complicado refletir sobre a formação dos labanianos brasileiros, comenta Analívia. Isto significa que não se pode pensar que algumas aulas informais formam um artista.

⁵⁸ Como consta abaixo de sua assinatura nos certificados que concedeu aos alunos que se formaram com ela.

De fato, é difícil saber com exatidão a abrangência e o número de pessoas que Maria Duschenes formou, lecionou e influenciou. Os arquivos pessoais dela estão junto com sua família e também espalhados entre seus discípulos. Analívia relatou que quando Duschenes começou a sentir os efeitos do mal de Alzheimer, ela reuniu seus alunos e falou que pegassem o que quisessem. Este fato contribuiu para que seu material se espalhasse entre diversas pessoas. O que restou foram “as pessoas que foram influenciadas por ela e que assim deram continuidade ao seu trabalho e às suas propostas” de arte-dança-vida.

Cybele relembra das aulas de Duschenes e relata:

O que teve de diferença no trabalho da Maria Duschenes depois da minha turma (Cybele Cavalcanti, Joana Lopes, Sergio Govito, Maria Esther, Solange Arruda, Viola, Juliana Carneiro Cunha...) foi que ela também começou a dar Laban de uma maneira menos de pesquisa e aprofundamento no método e mais uma coisa assim para se ampliar para esses trabalhos mais de massa... As pessoas que vieram depois nem todas estudaram profundamente Laban com Maria Duschenes.

Cybele e Lenira comentam que os próprios alunos formavam grupos de estudos fora das aulas de Dona Maria para “estudarem e revisarem as aulas”. Cybele revela que, pela dificuldade verbal de Duschenes, a forma que encontraram para facilitar a comunicação era estudar fora das aulas, pois “era preciso estar em sintonia com Dona Maria para entender o que ela falava”.

Como o próprio Rudolf Laban, que foi modificando e acrescentando material em suas teorias, com o passar do tempo Maria Duschenes também não estagnou seus ensinamentos. Cybele lembra que ela “passava o Método Laban de forma diferente para cada grupo ao longo do tempo”. Lenira se recorda que Duschenes disponibilizava em seu estúdio diferentes tipos de aula “abrangendo interesses distintos, dependendo da demanda”. Ao longo do tempo, Duschenes foi transferindo o trabalho para seus discípulos também começarem a treinar a docência, como fazia o próprio Rudolf Laban. Assim, a árvore genealógica de Maria Duschenes foi crescendo, como relata Renata:

A árvore da Maria Duschenes é uma árvore generosa que tem muitos galhos com muitas flores e frutos de pessoas que passaram por ela. Ela teve uma condição de apropriação do conteúdo do Laban e de transmitir, muito boa... E tem muitas pessoas que conseguiram beber desta seiva... e estão multiplicando.

8. Narrativas individuais⁵⁹

Adalberto da Palma Pereira

Salvador, setembro/ 2008⁶⁰

“Para os bons profissionais Laban é um tesouro”

Adalberto nasceu em 1963 em São Pedro do Turvo, SP. Teve seu primeiro contato enquanto aprendiz foi com Renée Gumiel em São Paulo. Ingressou no Bacharel em Teatro na USP. Insatisfeito com a abordagem de dança do curso ficou sabendo de Dona Maria e procurou. Adalberto considera que entrou em contato com as teorias de Laban casualmente, pois só ficou sabendo quem era Laban após contato com Maria Duschenes em 1987.

Chegou a fazer aulas com Klauss Vianna, Anna Maria Kieffer, encenações com Marcio Aurélio e José Celso Martinez Correa e estágio em composição coreográfica Maguy Marin. Se graduou em Bacharel em Teatro pela USP e se especializou em Coreografia na Escola de Dança da UFBA.

Adalberto utiliza Laban como sua referência metodológica. Utiliza principalmente os fatores de movimento como motivo para a improvisação e composição coreográfica. Atualmente é ator, preparador corporal, diretor e encenador e mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Ele acredita que as teorias de Laban sejam profícuas em seu trabalho artístico e acadêmico.

Adalberto vê o legado deixado por Laban como “um tesouro” para os profissionais das artes cênicas. Ele acredita que seria interessante a possibilidade do trabalho labaniano estar sendo realizado em conjunto com o ensino básico nas escolas. Porém ele percebe que aqui no Brasil o panorama dos estudos labanianos está elitizado.

Adalberto acredita que seja imprescindível a troca entre labanianos brasileiros e estrangeiros. A necessidade de titulação fez com que ele procurasse a academia e assim ingressou no mestrado em Artes Cênicas na UFBA. Porém ele ainda vê a necessidade de ir até um centro oficial de estudos em Laban para oficializar o legado que Maria Duschenes o transmitiu.

⁵⁹ As narrativas estão organizadas neste item em ordem alfabética, seguindo o primeiro nome de cada indivíduo.

⁶⁰ Entrevista cedida via correio eletrônico por escrito.

Adriana Zenaide Vieira de Melo

João Pessoa, julho/2008⁶¹

“A riqueza do Sistema está justamente na possibilidade de construir conexões.”

Adriana nasceu em 1967 em João Pessoa, PB. Durante toda sua adolescência almejava ser arquiteta e desenhava prédios e corpos dançando entre eles. Passou a desenhar também animais fragmentados e fazer formas em papel. Adriana revela que estas investidas plásticas mostravam sua espiritualidade feminina da cultura nordestina. Iniciou seu trabalho com Teatro em 1993 quando teve a oportunidade de atuar como professora no ensino fundamental em uma escola particular em João Pessoa onde trabalhou durante dois anos. Neste período, escreveu sua primeira peça de teatro “Pé de Boi”. Em 1999 escreveu uma peça sobre a vida de Santa Zita (padroeira das empregadas domésticas). A peça foi solicitada por uma freira que coordenava o projeto de educação/alfabetização de jovens e adultos onde foi voluntária como professora.

Em 2004, Adriana que estava indignada com a situação do analfabetismo no Brasil, fundou o Grupo de Teatro Anjos de Deus da comunidade São Luís Gonzaga onde também atua como diretora. A idéia de trabalhar com comunidades carentes surgiu quando Adriana ainda era aluna da graduação em Pedagogia. O Anjos de Deus é formado por crianças e adolescentes de duas comunidades que convivem diariamente com a pobreza, ignorância, desemprego e analfabetismo. Implantou ali dois projetos de teatro: o primeiro “São Luís Gonzaga” foi uma peça para ser apresentada após a celebração da missa em homenagem ao santo São Luís. No mesmo ano Adriana também criou um auto de natal com o mesmo grupo que também vem sendo apresentado todo dia 25 de dezembro desde então.

No mesmo ano Adriana foi orientada por Everaldo Vasconcelos em um monólogo teatral. Everaldo apresentou a ela o livro de Ciane Fernandes “O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas”. Ela conta que Everaldo foi aluno da autora do livro durante curso de mestrado na UFBA. Adriana aproveitou para fundamentar teoricamente sua atuação prática nas categorias Corpo e Espaço do Sistema Laban apresentadas no livro.

⁶¹ Entrevista cedida via correio eletrônico por escrito.

A identificação com o Sistema foi tamanha que passou também a utilizar as teorias nos trabalhos com o grupo Anjos de Deus. O estudo das Conexões Ósseas, PNB, os Fundamentos Bartenieff e as Dimensões do Octaedro foram os primeiros princípios a serem trabalhados. Durante os estudos do Octaedro, Adriana associou as Dimensões espaciais às falas dos personagens a fim de facilitar a memorização dos alunos que não sabiam ler e escrever. No primeiro ano de trabalho com o grupo ela percebeu que diversas crianças e adolescentes que faziam teatro não sabiam as letras do alfabeto, os dias da semana, os meses do ano. Para facilitar a memorização dos textos e ajudar estas crianças, Adriana teve a idéia de associar as Dimensões Espaciais que estavam estudando com as falas dos personagens da peça. Ela constatou que estas crianças aprendiam rapidamente o texto e se sentiam mais confiantes. Em seguida teve a idéia de juntar as letras do alfabeto com partituras criadas por Laban com o objetivo de ajudar na alfabetização das crianças. Adriana nomeou este alfabeto de “Alfabeto Laban/A-Zenaide”.

A minha Escola Laban/Bartenieff está sendo construída dentro de uma comunidade chamada São Luís Gonzaga. Lá é o nosso laboratório-espiral. Considero o trabalho do Anjos de Deus como uma ação inovadora-original extremamente atípica, construída com o que é possível e com muita força de vontade.

Atualmente Adriana trabalha o Sistema Laban junto com o grupo Anjos de Deus, estudando as categorias Corpo, Expressividade e Espaço. Fazem tanto um estudo mais dirigido quanto uma aplicação de jogos e brincadeiras.

Adriana percebe que no Brasil há pesquisadores labanianos importantes e cita Ciane Fernandes como um exemplo pois foi a partir de seu livro que pode vivenciar um mundo diferente, tanto para si quanto para seus alunos. “Laban é extremamente atual, aqui no Brasil”. O alfabeto é um exemplo claro da dimensão do Sistema Laban e uma utilização característica brasileira justamente porque foi pensado através da realidade de uma comunidade carente. A riqueza do Sistema está justamente na possibilidade de construir conexões. “Somos um corpo cuja Cinesfera está localizada fora dos muros acadêmicos.”.

Adriana revela que através da Celebração Laban que aconteceu no Rio de Janeiro em 2008, ela pode entrar em contato com diversas pesquisas que são feitas pelo Brasil utilizando das teorias de Laban. Acredita que através destes encontros ampliam-se as referências sobre as inúmeras possibilidades de se utilizar o Sistema e realizar diálogos e trocas. “Fui para a

conferência do Rio com o dinheiro do meu salário de professora... Faço este comentário apenas para ilustrar a dimensão do nosso trabalho do ponto de vista estrutural”.

Adriana tem vontade de um dia realizar uma formação labaniana em um centro oficial. Ainda não procurou esta inicialização por questões econômicas, porém vê importância em adquirir mais conhecimento e possibilitar que seus alunos sejam um dia “multiplicadores do Laban”.

Alba Vieira

Salvador, Julho de 2008⁶²

Alba nasceu em 1966 em Anápolis, GO e começou a dançar na escola. Depois foi dançar em academias de dança e inclusive com Henrique Rodovalho (atual coreógrafo da Quasar Companhia de Dança). Ingressou na graduação em Educação Física ao mesmo tempo em que dava aulas de dança em escolas. Fez mestrado em Educação nos EUA na *Valdosta State University* e quando voltou para Viçosa em 1997, prestou concurso na UFV na área de dança na Faculdade de Educação Física. Alba ingressou como docente e trabalhou com as disciplinas de Lazer e Dança. Ao começar a trabalhar com Maristela Lima no mesmo curso, começou também a estudar Laban. Juntas elaboraram um curso de especialização em Dança Educativa Moderna de Rudolf Laban, onde foi coordenadora geral. Isabel Marques foi uma das profissionais que formam dar aulas na especialização. Este movimento em sua vida a instigou tanto que ela fez um projeto para fazer doutorado no exterior para aumentar seus conhecimentos em Laban. Em 2003 com bolsa da CAPES foi para *Temple Universty*. Chegando lá não foi possível realizar o projeto e mudou o foco da pesquisa. Em 2007 voltou para o Brasil e continuou suas atividades no curso de dança da UFV.

Atualmente é docente da graduação em Dança da UFV e desenvolve atividades nas disciplinas que envolvem o uso do legado labaniano.

Analívia Cordeiro

⁶² Dados coletados através de entrevista cedida presencialmente e informações presentes no Currículo Lattes virtual do CNPQ.

São Paulo, agosto/2008⁶³

“Laban está aí até hoje porque ele pode ser usado, por ser adaptável à outros tipos de estudo.”

Analívia nasceu em São Paulo e começou a estudar dança aos 7 anos de idade com Maria Duschenes com quem ficou até os 15. Sua mãe a colocou para fazer aulas de dança porque “tinha as coxas viradas para dentro”. Estudou Ballet clássico e moderno com professores da época, na cidade de São Paulo (Ismael Guiser, Ruth Rachou, Dia Dor). Em 1973, como resposta ao ensino de Dona Maria, desenvolveu um sistema de fazer coreografia para televisão/vídeo usando o computador. O trabalho que apresentou é considerado o primeiro trabalho de vídeo-arte brasileiro e com ele iniciou sua carreira no Festival Internacional de Edimburgo (na época um dos festivais de arte mais importantes da Europa) . Foi a quarta pessoa no mundo a trabalhar com sistemas computacionais aplicados à dança.

Graduou-se em Arquitetura na USP. Durante a graduação continuou a explorar e trabalhar com vídeo-dança e computador. Também manteve contato com pesquisadores da UNICAMP (Zeferino Vaz, Rogério Cerqueira Leite). Ela esclarece que eles entendiam o que ela estava buscando na época. Depois de se formar foi para Nova Iorque (EUA) onde: trabalhou no estúdio de Cunningham e Alwin Nikolais, dançou para Gus Solomons Jr e trabalhou com Stollman e Viola Faber. Voltou para o Brasil e trabalhou com o grupo de dança folclórica do Hebraica (chegou a ir para Israel para pesquisar dança folclórica judaica). Paralelamente a estas idas e vindas continuava a trabalhar em seus vídeos-dança. Começou a desenvolver um trabalho de “leitura e escrita de movimento” junto com um estudante de engenharia. Esta foi a oportunidade de desenvolver o lado operacional do computador paralelamente ao trabalho de dança. Seus conhecimentos em Laban foram muito importantes neste momento para guiar o trabalho de análise de movimento.

Em 1996 apresentou sua dissertação de mestrado na UNICAMP, orientada por Nelly de Camargo e ao mesmo tempo se tornou mãe. A dissertação resultou na publicação do livro “Nota-Anna”⁶⁴ . Esta publicação abriu portas a diversas oportunidades acadêmicas (deu aulas na Universidade de Chicago – EUA e Universidade de Bolonha – Itália). Em suas aulas sempre houve momentos teóricos e práticos para que as pessoas pudessem compreender o que ela estava falando, pois “Eu acredito que o corpo tem que ser vivido”. Seu Doutorado, orientado por Arlindo Machado (USP) foi uma aplicação prática do que havia desenvolvido

⁶³ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

⁶⁴ CORDEIRO, Analívia. Nota-Anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban. São Paulo: Annablume, Fapesp, 1998.

no mestrado (através da notação, ela fez um trabalho de preparação corporal e aprendizagem de movimento que ela divulgou na internet).

Apesar de morar aqui no Brasil, Analívia diz que as respostas para seus trabalhos, em sua maioria, nunca vêm do Brasil e sim do estrangeiro (em especial no ambiente de dança). Analívia coloca que, seus maiores mestres foram seu pai Waldemar Cordeiro (artista plástico), seguido por Duschenes.

Dona Maria é uma mulher muito sensível, muito construtiva, extremamente positiva... Sempre tinha algo de bom no que o aluno fazia... Ela foi uma pessoa que se tornou referência e base para a vida de muitos alunos e que depois quiseram perpetuar aquilo...

Esteve sempre desenvolvendo, paralelamente às outras atividades, seus trabalhos de vídeo-dança. Depois de sua formação em Laban, teve também uma formação em Eutonia, que lhe deu oportunidade de complementar aspectos teóricos. Estes estudos permitiram que ela percebesse a proximidade dos estudos do movimento com as ciências. Ela percebeu que “os médicos precisam das pessoas que trabalham com dança pois os primeiros tem uma visão do corpo e do movimento que é ao mesmo tempo sistemática e fechada”. Analívia percebe que “quando se amplia o trabalho de movimento de uma pessoa (além da dança formal) começa-se a entender mais sobre o ser humano e o quanto é importante a presença do movimento na vida”. Ela reforça que sempre foi uma pessoa séria, não se deixando comprar por pseudo-vidas. Esta é uma característica marcante em sua vida e trajetória. Também diz ser clara e objetiva, por deixar claro o que está pensando.

Analívia lembra que quando encontrou com Lisa Ullmann, ela lhe disse que “já sabia tudo o que precisava de Laban”. Analívia utiliza o Sistema Laban como um todo, aplicando em suas produções e pesquisas artísticas.

Analívia diz que já iniciou sua vida “em grande estilo” porque teve uma base forte com Duschenes e sempre foi autodidata. Ela trabalha com o corpo há 47 anos (até hoje faz aulas de ‘técnica’ de dança) e percebe que está tudo organizado em seu corpo, e isso graças à sua capacidade de perceber seu corpo e suas possibilidades. Ela entende que esta capacidade veio através de sua formação inicial labaniana. Laban lhe ensinou a ser uma pessoa completa, que desenvolveu harmoniosamente sua vida pessoal e profissional e passou a entender o que se passa dentro de si.

O Laban para mim teve um valor sério, ele me tornou uma pessoa de fácil adaptação... de um lado sou muito exigente e de outro sou fácil de adaptar... O que o Laban te ensina é você se movimentar e atuar de acordo com o que existe de condições, isso é o mais importante que ele ensina... agora para você compreender quais são suas possibilidades é preciso trabalhar muito.

Se colocando a respeito dos estudos de Laban no Brasil Analívia esclarece que:

Como aqui no Brasil tudo é misturado com tudo... O Laban é usado por muitas pessoas em muitas profissões e as pessoas vão interpretando por si e adaptando o que precisa... Tem muita gente usando no Brasil todo, não só o ensino do movimento mas também psicologia, em relações humanas de empresas, ensino infantil... Então é muito usado... eu acho o seguinte: é difundido e está sendo difundido por pessoas que não estão em um centro organizado só para isso, mas está sendo muito difundido... as pessoas que estudam isso, de alguma forma, passam a ser adeptos. É muito difícil achar alguém que tem a compreensão inteira do Laban, isso é contar nos dedos... mas são as pessoas que estão formando os outros, e tem gente muito séria.

“Nunca houve uma união entre os labanistas brasileiros”, e Analívia vê pouca possibilidade disto acontecer porque as pessoas estão muito cansadas e a sociedade está exausta. Está todo mundo se fechando em seu cantinho para sobreviver. Ela percebe “esta geração vai acabar cada um no seu canto mesmo.... tem pessoas que estão quietinhas mas estão fazendo um trabalho de muita qualidade.”

O Centro Laban brasileiro passou por diversas situações e hoje apesar de estar pequeno ele está, aos cuidados de Solange Arruda. Analívia esteve presente nos Encontros Laban que aconteceram em São Paulo e acredita que sejam importantes como focos de discussão e diálogos.

Analívia entende o Centro em Londres como uma referência dos estudos labanianos no mundo. “De certa forma todos se reportam a eles. Porém se não fosse o esforço e trabalho de algumas pessoas ele já teria fechado”. Já o LIMS já foi transformado pela visão e pelo Sistema de Bartenieff (ligado mais à psicologia e à terapia), o que não é mais exclusivamente Laban e sim uma simbiose.

Com relação à diplomação em um centro oficial de estudos, Analívia acha que “tudo o que se faça que é oficial é válido, assim pode-se conseguir bolsas de estudo”. Tem sua importância pois o diploma “dá nome aos bois... como vou provar que estudei com a Dona Maria.. não tem como provar...”. Hoje em dia é importante fazer uma formação sistemática e

se ter um comprovante. “A documentação das coisas é importante, porque o mundo esta muito grande, muita gente fazendo muita coisa e muita mentira”.

Andrea Jabour

Rio de Janeiro, Abril/2008⁶⁵

“Se algo faz sentido, nós carregamos em nossa genética, se não fizer aí você descarta”

Andrea nasceu no Rio de Janeiro em 1969. Compreende sua formação artística e de vida como eclética e abrangente por ter morado em diferentes cidades e países. Começou a estudar dança profissionalmente aos 18 anos com Luiz Mendonça na UNB (pesquisador de dança que desenvolveu trabalhos de destaque na década de 1980 e 1990 em Brasília e diretor e criador da companhia ‘Endança’⁶⁶). Em 1991 ganhou uma bolsa do Conselho Britânico e foi estudar em Londres no Laban Centre. Esteve seis meses no Centro fazendo uma especialização (estudou junto com Márcia Milhazes). No Laban Centre teve aulas com Valerie Preston-Dunlop e Marion North. Em seguida foi para Amsterdã (Holanda) e fez uma graduação em dança/coreografia na *School for New Dance Development* da Faculdade de Artes de Amsterdã. Quando retornou ao Brasil em 1995 começou a trabalhar profissionalmente com dança.

Recentemente fez uma Pós Graduação na Universidade da Cidade onde pesquisou os desdobramentos da técnica de Contato Improvisação(2007). Andrea tomou conhecimento desta técnica por causa de sua formação na Holanda (Steve Paxton, criador do *contact-improvisation* deu aulas na escola em Amsterdã onde ela estudou). Ela se interessa pelo Contato Improvisação pela alta capacidade perceptiva que a técnica oferece ao bailarino, como também pelo desenvolvimento da improvisação em dança e fluência no movimento.

Uma das características desta técnica é que ela não carrega a assinatura do Steve Paxton como a outras técnicas de dança moderna carregaram o nome de seus criadores. O fato de ter sido transmitida sempre pela prática permitiu que recebesse também a influência e entendimento de cada um ao longo dos anos para que se desenvolvesse de forma colaborativa.

Na sua pesquisa de pós-graduação, ela também retornou aos pensamentos de Laban, principalmente quando fala em “Arquitetura do Movimento” (que também é o nome de sua

⁶⁵Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

⁶⁶Companhia de dança sediada no Distrito Federal.

companhia). “Laban teve essa sacada de estudar as estruturas por de trás das coisas. Laban era um cara que provavelmente elaborou muita coisa que nós ainda não apreciamos (ou ainda não percebemos este conhecimento)”. Andrea sempre pensou muito na relação do homem com seu espaço, com seu entorno e a ocupação do meio ambiente, a arquitetura do espaço. “como o movimento produz e cria o lugar ... quando danço e me movimento eu tenho a possibilidade de construir lugares” A arquitetura do movimento pensa em como o movimento pode ser responsável pela construção dos lugares que imaginamos e ou desejamos habitar. “A proposta da companhia Arquitetura do Movimento é pensar as estruturas que estão por trás do movimento para libertar a qualidade efêmera e poética da dança no espaço, e compreender mais a fundo os sentidos do movimento”.

Pensando no legado labaniano, Andrea reflete que não é possível categorizar exatamente “o que é do Laban e o que não é, porque está misturado ao trabalho dos discípulos. O conhecimento é uma coisa viva, ele passa e ele acontece. E é importante pontuar isto”. Nós somos um resultado do que vem e cada um é uma unidade independente. “Eu estou aqui porque o Laban existiu, porque Maria Duschenes existiu... porque todo mundo existiu e o que eu produzo hoje é um resultado do que já aconteceu no passado”. Ela percebe que freqüentemente, o trabalho de Laban é mal interpretado, por ser um trabalho complexo e sofisticado.

É difícil entender realmente o que ele queria dizer. Um conhecimento deve ser vivo, transformador, compreendido e apreendido. O conhecimento é algo curioso, quando ele é entendido funciona, mas quando não se entende pode virar uma ‘fachada’ enrijecendo uma compreensão.

Atualmente Andrea trabalha como bailarina, coreografa, professora, e também com preparação de atores. Gosta de transitar entre as artes. Há dez anos trabalha em parceria com o artista visual Ricky Seabra. Em seu penúltimo espetáculo “Sala de Estar, as cinco peles do samba” ela se propõe fazer uma pesquisa profunda em cima da movimentação e a cultura do samba. Este espetáculo inaugura uma trilogia da companhia sobre o samba, onde a busca está em desdobrar estruturas coreográficas contemporâneas para brincar com as matrizes e passos do samba e das danças populares. O segundo espetáculo da trilogia Ao Samba: a cruz, o xis e o esplendor, apresenta uma destas estruturas que exploram as direções no espaço e da transferência de peso com o intuito de investigar o sentido e a identidade do personagem que dança, do ser brincante de cada um.

Andrea diz que não é uma pessoa certa para falar sobre o uso das teorias de Laban nos dias atuais porque não tem uma grande circulação nos meios onde as teorias de Laban circulam. Porém já percebeu, conversando com algumas pessoas, que às vezes a formação em Laban pode atrapalhar mais do que ajudar. Há pessoas que se agarram à Laban como um ‘alfabeto’ e criam uma rigidez no conhecimento sem criar pontes para ele. A rigidez é o resultado de uma má compreensão de algo, “O perigo de todo conhecimento rígido, é se ilhar... o conhecimento precisa fazer a ponte entre os lugares e as coisas... É importante para quem estuda Laban, ou conceitos e teorias de Laban ter o entendimento do significado este conhecimento para você”.

Andrea comenta sobre os Encontros Laban no Brasil: “Toda iniciativa que promove encontros é bem vinda... a vida é feita de encontros. Os encontros promovem a troca de informações e dão a chance do acesso ao conhecimento. Os encontros possibilitam a construção de pontes.”

Andréia Maria Ferreira Reis

Rio de Janeiro, Abril/2008⁶⁷

“O Sistema proporciona relacionar-se tanto com teorias do passado quanto com teorias do presente e futuras, sem tornar-se defasado.”

Andréia nasceu em São Bernardo do Campo, SP, em 1976. Iniciou a dança com aulas de Ballet clássico, aos 3 anos, e continuou até os 15 anos. Ingressou na graduação em Educação Física na UNESP. Durante a graduação teve contato com as teorias de Rudolf Laban em disciplina de Dança do curso. Ao finalizar a graduação iniciou no teatro em curso livre onde ficou durante 4 anos. Fez curso de especialização em Educação Física na UNICAMP e logo após ingressou no mestrado em Artes Cênicas na UFBA onde foi orientada por Ciane Fernandes e com quem pôde se aprofundar nas teoria e prática do Sistema Laban. Foi ali que Andréia pôde ver o Sistema como o espaço que a permite expandir sua pesquisa, além de lhe ensinar a “contemplar o corpo em sua totalidade e diferenças”. Ela explica que a experiência com o Sistema a transformou tanto profissionalmente como pessoalmente onde pode expandir a percepção e a integração de seu corpo e do corpo do outro.

⁶⁷ Entrevista cedida via correio eletrônico por escrito.

Atualmente atua como dançarina, performer e professora de dança. Trabalha com todas as categorias do Sistema Laban (Corpo, Forma, Espaço e Expressividade) e, dependendo do foco de seu trabalho, enfatiza uma ou outra. Ela percebe o Sistema como sendo a base para seu trabalho teórico e artístico.

Meu trabalho é totalmente fundamentado no Sistema Laban/Bartenieff e no *Authentic Movement*. Busco através do foco no corpo, estabelecer relações entre interno/externo. Abordo também as ‘inter-artes’ ao estabelecer relações ente dança, teatro, música e artes visuais.

Além dessas abordagens Andréia diz utilizar a técnica de composição coreográfica da dança-teatro em seus processos de criação. Andréia vê o Sistema como fundamental para qualquer profissional de Arte ou que utiliza como foco de seu trabalho o corpo em movimento. “Laban, foi uma personalidade muito além de seu tempo que possibilita a qualquer profissional e a qualquer tempo infinitas abordagens”. Ela percebe que cada pessoa faz suas associações singulares do Sistema com outros domínios do conhecimento e conclui que ele pode ser associado a uma grande variedade de teorias.

Com relação à situação no Brasil ela percebe uma regionalização dos profissionais que estudam as teorias, pois cada um concentra seu trabalho em sua região e assim diminui a possibilidade de intercambio. “Esta regionalização ocorre apesar de haverem encontros e internacionais com discussões teóricas e trocas de informações... Quando estes eventos acabam vai cada um para sua região e lá permanece com seu grupo”.

Pensando uma formação específica em Laban, Andréia acha importante, não apenas a aquisição de um título mas, também, pela oportunidade de entrar em contato com o estudo desenvolvido pelo próprio centro de formação e também com outros profissionais, oriundos de diferentes culturas, que procuram a especialização. Ela percebe que atualmente as exigências são maiores e isto torna mais necessário um aperfeiçoamento específico dentro de uma área

Ângela Loureiro

Rio de Janeiro, abril/2008⁶⁸

“O Sistema Laban/Bartenieff a nível artístico abre o olho, abre o corpo, abre a mente, abre a alma”

Ângela nasceu no Rio de Janeiro em 1952. Sua formação foi bastante transversal e complexa (“como de muitas pessoas de sua geração”). Graduiu em História enquanto continuava a dançar. Foram marcantes em sua formação Angel e Klauss Vianna, Gerry Meretzki (com quem trabalhou na técnica de Alwin Nikolais durante seis anos). Através de Gerry teve contato com o próprio Nikolais e sua companhia de dança. Foi um período importante em sua carreira onde teve contato intenso com improvisação. Conheceu Regina Miranda, recém chegada de Nova Iorque e através dela conheceu o Sistema Laban. Este contato foi fundamental para Ângela pois viu que “ possível não só trabalhar a dança a nível corporal como também fazer uma reflexão sobre o movimento - uma filosofia do corpo em movimento”. Durante sua formação artística e acadêmica teve a oportunidade de conhecer pensadores e artistas que considerava inacessíveis (como o próprio Nikolais e Michel Foucault).

Desde que Ângela conheceu o Sistema Laban/Bartenieff em 1978 continua descobrindo e revelando novas faces do Sistema. “Dependendo da fase da vida em que estou tem uma parte do Sistema que me encanta mais do que outra e tenho a impressão, o tempo todo, de que o material não se esgota. Tenho a impressão de que é uma grande riqueza o que ele traz para a pratica pedagógica e artística”.

Antes de conhecer Regina Ângela já sabia da existência de Laban, porém não tinha noção da dimensão porque entende que “é preciso experimentar tudo na prática e ver como o Sistema pode dar um suporte incrível para a análise e observação do movimento”.

Em 1988 foi para a França e depois foi para os EUA (Seattle – *University of Utah*) e fez sua formação em Analista do Movimento com Peggy Hackney. Voltando à França fez a formação em Notação no *Conservatoire National Superieur de Musique et Danse de Paris*, que resultou em um livro publicado no país.. Ângela acredita que sua formação “é contínua” pois está sempre atrás de aprender coisas novas.

⁶⁸ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

Ângela considera que utiliza todo o Sistema Laban em sua prática. Tem trabalhado na França não só com a introdução geral ao Sistema como também com terapeutas e profissionais de psico-motricidade. Dependendo do momento de sua vida, enfatiza mais o trabalho com os Esforços, a Forma ou o Espaço, criando e brincando com pontes entre as categorias, sempre descobrindo novas relações. Tem também trabalhado com a notação do movimento e com profunda ligação deste último ao restante do Sistema. “Há uma beleza incrível em poder navegar pelo Sistema e eu continuo sempre descobrindo novas coisas.”

Ângela se sente permanentemente dançarina e não faz distinções específicas com relação ao seu trabalho atual. Considera que, em sua história pessoal, a pesquisa sempre marcou seus percursos e que as fronteiras entre as suas diferentes atuações (pedagógicas e artísticas) não são fixas, porém, sua atividade básica se situa no princípio pedagógico da pesquisa. Ela ministra diferentes tipos de aulas dependendo de cada circunstância específica. Ângela se identifica com as pessoas que pesquisam teoricamente e praticamente ao mesmo tempo, como fez o próprio Rudolf Laban:

O Sistema Laban trabalha com os fundamentos do movimento e estes podem ser cruzados de diferentes maneiras. Ao lado de um trabalho artístico existe necessariamente um trabalho de auto-reflexão pois coloca a pessoa em confronto com suas próprias afinidades e não afinidades. O tempo todo a pessoa é confrontada com maneiras de se mexer que podem não ser familiares e isso a coloca em confronto consigo mesma. A nível artístico, passa a não ser apenas o aprendizado de uma técnica e uma linguagem. Passa a não ser apenas o aprendizado de uma técnica e uma linguagem, mas também está ligado à estruturação do corpo a partir de elementos fundamentais.

Os fundamentos de Bartenieff levam um indivíduo a este confronto. Bartenieff trabalha com padrões neurológicos muito profundos que chegam, inclusive, a resolver problemas técnicos de dança. “A capacidade que temos de escolher aumenta em função do mundo e de si mesmo. Há um trabalho entre você e o mundo em permanência... Aumenta a capacidade de adaptação.” Ângela coloca este trabalho como uma educação, uma aprendizagem de percepção do mundo e das coisas. “A articulação permanente de Laban com outros teóricos é uma grande prova de abertura e vitalidade do Sistema” a capacidade de absorver, estimular, enriquecer outras pesquisas é muito interessante.

Por estar fora do Brasil desde 1988 Ângela não tem muito contato com o panorama brasileiro de estudos labanianos. Participou no Brasil somente dos encontros no Rio de

Janeiro pois não ficou sabendo dos encontros que aconteceram em São Paulo na década de 1990.

Ciane Fernandes

Salvador, Dezembro/2008⁶⁹

“O que o doutorado ensina é uma metodologia de pesquisa e o que Laban ensina é uma lição para a vida”

Ciane nasceu em Anápolis. Na infância passou por São Paulo e Santos, acabou em Brasília. Desde pequena estudou na Escola de Música de Brasília. Foi para a Faculdade de Enfermagem porque era curiosa a respeito do corpo. Durante o curso, quando passou pelo módulo de psiquiatria, entrou em contato com a arte-terapia. Achou muito interessante a produção artística dos pacientes do hospital.

Quando Ciane fez Enfermagem, percebeu que nenhuma daquelas terapias estavam funcionando e que o ser humano continua doente: “percebi que o que funciona é a arte. A arte era a única coisa que valia a pena

Ciane sempre desenhou mas diz que nunca levou muito a sério este ofício, porém, quando terminou a graduação em Enfermagem ingressou no curso de Artes Plásticas. Ali foi onde fez aula com Eliana Carneiro (em disciplina optativa no curso de Artes Cênicas) que “passava os princípios de Bartenieff de forma criativa”. Este foi seu primeiro contato com dança. Procurou então fazer aulas de Ballet e teve “sorte de ter aulas com uma professora que lecionava pelos princípios”. Ciane acabou fazendo curso de arte-terapia e foi incentivada por Susan Bello, sua professora, a ir para os EUA no *Pratt Institute* em Nova Iorque fazer mestrado em *Art Therapy*. Em 1990 recebeu uma bolsa de estudos da CAPES e foi fazer o curso. Ao iniciar o curso percebeu que aquilo não era o que ela procurava.

Resolveu pedir transferência para o curso de *New Forms*, mas que também tinha pouca ênfase nas artes do corpo. Transferiu-se para o curso de *Arts and Humanities/Performing Artists* (Artes e humanidades para interpretes das artes cênicas) da *New York University* (NYU). Era um curso interdisciplinar onde podia fazer disciplinas em várias faculdades além do Programa em Dança. Como Ciane “não tinha nada de dança em seu

⁶⁹ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

currículo”, ela teve que fazer todas as matérias da graduação em dança da NYU. Foi quando teve a oportunidade de cursar disciplinas sobre Laban (“Effort-Shape 1 e 2”) com Ann Axtmann. Depois desta experiência Ciane começou a utilizar o Sistema Laban em suas pesquisas e também concluiu que seria preciso se especializar.

Neste período Ciane se deparou com a obra *Palermo Palermo* de Pina Bausch que transformou sua vida: “para mim foi como antes de Cristo e depois de Cristo, antes de Palermo e depois de Palermo”. A esta altura Ciane já tinha lido muito sobre Bausch e começou a perceber que as pessoas que escreviam sobre Bausch estavam sempre repetindo a mesma coisa. Assistiu às peças de Pina em diversos lugares pelo mundo e em diferentes circunstâncias. Inclusive, passou um mês em Wuppertal assistindo ao festival de 25 anos de Pina Bausch onde tiveram, todos os dias do mês, apresentações da companhia. Aos poucos foi nascendo seu impulso de pesquisá-la.

Em 1992 Ciane terminou o mestrado e ingressou no doutorado no mesmo programa, ainda com apoio da CAPES. Ela percebeu também que para dar continuidade à sua pesquisa com Pina Bausch com maior profundidade, era preciso fazer o curso para se certificar como Analista do Movimento (CMA). Sua tese de doutorado incluiu análises de obras de Bausch, feitas cena por cena, utilizando o *Laban Movement Analysis* (Análise de Movimento Laban), e em seguida, organizadas de acordo com seus conteúdos analíticos. Associou também as análises com a genealogia da própria escola de Bausch – que havia estudado e dançado com Jooss, discípulo direto de Rudolf Laban.

Seu projeto final do LIMS em 1993 foi fazer a análise dos seus próprios padrões de movimento, trabalhando com suas facilidades/preferências, dificuldades e desafios, o que resultou em uma composição coreográfica. Orientada por Jackie Hand, apresentou sua coreografia “Sem perda de memória” (*No Loss of Memory*, 1994) incluída em sua tese de doutorado. Quando pensa na especialização que fez no LIMS ela coloca que “Para mim foi muito prático, aqui eu podia utilizar (o Sistema Laban) em tudo o que eu estava aprendendo”. Marta Soares na época também estava em Nova Iorque e trabalhava como assistente do LIMS.

Ciane aponta que pelo mundo muitas pessoas acreditam que Laban seja somente Notação, ou somente Educação, ou Terapia. “Laban é artístico antes de tudo”. Este foi seu problema com a arte-terapia. “Não tem como fazer terapia se não tem arte... o artístico vem

junto com tudo”. Esta foi uma das decepções de Ciane com a arte-terapia e que a fez mudar o percurso de seus estudos.

Identifiquei-me com Laban quando comecei a fazer aulas com Ann Axtmann (1992) porque tinha tudo a ver comigo. Eu era uma pessoa que não tinha aquela formação tradicional de dança como todo mundo... não é meu caso, eu não venho da dança, estudei música, fazia desenho, fiz umas aulas de Ballet, estudei enfermagem... é uma outra história... O Laban para mim foi essa oportunidade onde vi que naquela aula todo mundo estava dançando, não tem quem consegue e quem não consegue.

Ao fazer as aulas de Laban, Ciane percebeu que havia encontrado um lugar onde conseguia dançar profissionalmente: “Percebi que eu tenho condições de dançar, com 30 anos de idade eu posso dançar e vou continuar dançando... e também posso usar para fazer meu doutorado...” Ciane lembra as palavras de Bausch “as danças nascem de uma necessidade” e compara com o aparecimento de Laban em seu percurso.

Em 1995, Ciane terminou o doutorado, voltou para o Brasil e começou a dar aulas para atores na UnB. Procurou este campo de atuação porque os atores são pessoas que tendem a acreditar que não podem dançar. Acabou fazendo concurso e ingressando na Escola de Teatro da UFBA onde está até hoje.

Quando Ciane fez enfermagem percebeu que nenhuma daquelas terapias estavam funcionando e que o ser humano continua doente “percebi que o que funciona é a arte. A arte era a única coisa que valia a pena.”.

Ciane se identificou totalmente com o Universo labaniano, é o que lhe faz sentido, “é a sua cara”. Através dele, via que tinha condições de dançar. Não era algo que é baseado em técnica ou estética, e sim nas necessidades vitais.

Realmente dava para usar para tudo. Me completa nas minhas possibilidades, para onde eu for eu posso usar. Posso me expandir para vários lados, posso trabalhar na terapia, na educação, aonde eu quiser trabalhar isso. Tenho muita amplitude de possibilidades da minha pessoa. Não preciso ser – a coreógrafa, a professora...

Atualmente Ciane diz que faz dança-teatro, porque esta é sua formação. Percebe que trabalha mais com a Corêutica (pensando em sua pesquisa com a dança indiana). Já as qualidades expressivas estão implícitas em todas suas atividades e gosta também de utilizar os Fundamentos de Bartenieff como a base de seu trabalho. Ciane prioriza o ensino dos Princípios de Movimento tanto na docência quanto no fazer artístico. Mas insiste que todas as

partes do Sistema Laban estão agregadas e não tem como fazer um sem pensar no outro: “Eu não sei fazer outra coisa... é até uma inabilidade, eu só faço Laban mesmo.”

Ciane lembra que no encontro no Rio em 2002 haviam muitas pessoas que “não são de Laban” e estavam apresentando trabalho. Há pessoas que citam Laban e que acabam “forçando a barra” para participar do congresso.

Um congresso é um momento importante porque é onde estão todas as pessoas que trabalham com Laban. Este é um momento de encontro desta comunidade... onde está todo mundo trabalhando Laban enquanto elemento eixo.

Ciane ressalta que o encontro possibilita que as pessoas compartilhem seus trabalhos. “É interessante ver as outras pessoas que estão utilizando a metodologia labaniana, mesmo de forma que não seja óbvia – são pessoas que estão trabalhando com o material de Laban, às vezes não panfletária mas que estudaram profundamente”. Porém, ao contrário, ela revela que “não tem como se fazer o que você não sabe”, porque é preciso um domínio mínimo do conhecimento labaniano para realizar associações:

Tem gente fazendo Laban no Brasil inteiro... agora a questão é, quem é que se diz fazendo Laban ou não. Tem muita gente que fez aulas e utiliza o material de maneira bacana e pioneira (aplicando e desenvolvendo o material). Tem as pessoas que estão levando o trabalho mais a sério e que tem o estudo mais aprofundado... são pessoas que estão mergulhando mais a fundo...

Ciane percebe que a utilização das teorias de Laban no Brasil é diversificada variando entre estudos partindo de pessoas com histórico de dedicação intensa e pessoas que associam as teorias aos seus trabalhos pessoais, enriquecendo-os com a prática e o conhecimento labaniano.

Para Ciane foi fundamental ter feito o CMA. “Não é fundamental para todos, pois cada um tem uma formação diferente. Cada caso é um caso, depende muito de cada pessoa”. Como Ciane não tinha nenhuma formação em dança ela diz que foi necessário fazer o programa de certificação. Ela lembra que as duas disciplinas que fez na NYU, com Ann Axtmann, foram fantásticas e cobriram grande parte do conteúdo, porém, não foram suficientes (a nível de Escrita de Motivo, experiência prática e autonomia com as teorias). Ela explica que no programa de formação o material é “vivenciado como um todo”. É um período em que se experimenta as várias nuances do Sistema. “Existe um conteúdo específico que é ensinado no certificado que não é ensinado em outro lugar, não daquela forma e naquela intensidade”.

“A formação não significa a capacitação profissional”. Ciane lembra que já encontrou, no exterior, pessoas certificadas analistas de movimento trabalhando Laban de forma equivocada. A partir de tal constatação ela questiona quem seria autorizado a dizer se uma pessoa pode ou não trabalhar com o Sistema. “Para mim a formação foi fundamental – antes do CMA e depois do CMA” – Através do CMA é possível ter noção da complexidade do Sistema de forma integrada. “É uma estrutura concentrada de um ano onde você estuda de uma maneira séria aquilo”. Mas Ciane entende que não precisa ser a formação no LIMS, ela pode ser em outro lugar com outras pessoas, desde que seja cuidadosamente programada. “São diplomas diferentes mas todos eles tem o seu valor”. Ciane percebe que o problema de se fazer uma “formação autônoma” está na dispersão das informações “não fica metodológico e amarrado”. Exemplifica lembrando que há pessoas que pensam que basta fazer “um workshop aqui e ali”, mas desta forma a pessoa não adquire a noção do Sistema como um todo. “É complicado fechar e dizer que só o CMA que funciona, porque não é” ela cita exemplos de pessoas que não fizeram o CMA e que tem domínio do material como também existem pessoas certificadas que não encarnaram o conhecimento. Também tem casos de pessoas que fazem o CMA e não utilizam em seus trabalhos. “O curso (CMA) está lá, é bom, é necessário e é importante, mas não significa que é só ele e que uma vez que você passou por ele você foi abençoada”.

Aprofundando na conversa, Ciane conclui que **utilizar Laban é diferente de fazer Laban**. Uma pessoa pode ter um elemento eixo particular (uma formação específica) e também utilizar-se das teorias de Laban em seu trabalho. “Voce pode usar Laban para tudo... O problema de Laban é esse, ele é muito flexível e você pode usar em tudo, então as pessoas acham que todo mundo faz Laban”. Por isso é importante também ter atenção sobre o elemento eixo de cada indivíduo e sua relação com o uso do Sistema. Ciane chega a afirmar que “fazer a Certificação é como uma legitimação do conhecimento Labaniano onde o diploma indica uma formação especializada do indivíduo”.

Cibele Sastre

Rio de Janeiro, abril/2008⁷⁰

“O pensamento labaniano organiza muito o meu jeito de viver e entender o mundo”

⁷⁰ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

Cibele nasceu em Porto Alegre em 1965 e começou tardiamente a estudar Ballet clássico aos nove anos onde permaneceu na mesma escola de dança até os dezoito aprimorando a técnica de Royal Ballet. Na escola teve contato também com dança moderna e Jazz e fez parte do grupo de dança da com quem participou viajando para festivais de dança pelo Brasil. Neste período fez muitas descobertas corporais, principalmente por conta da lassidão ligamentar que sempre a conduziu para diferentes lesões. Aos quinze anos assistiu a um espetáculo da companhia de Pina Bausch em Porto Alegre. Cibele revela que este foi um momento importante porque fez um “nó” em sua cabeça justamente por ela ter gostado do que viu no palco. Entrou para a graduação em Artes Cênicas enquanto continuava suas aulas de Royal Ballet (1982), porém depois de sete anos de formação no Royal, descontinuou a prática Cibele lembra que o Curso de Artes Cênicas tinha uma relação restrita com a dança.

Os conceitos do Ballet clássico limitavam o seu corpo e movimento e por isso começou a pensar formas de organizar o corpo diferentemente dos conceitos que havia adquirido em sua formação. Os próprios professores da faculdade orientaram a busca de outras práticas de dança. Isso fez com que entrasse em contato com artistas como Ceci Frank, Tony Petzhold, Maria Amélia Barbosa (que teve contato com o trabalho de Nina Verchinina que desenvolveu uma aula de alongamento para bailarino e reúne o conhecimento de Ballet com conceitos da dança moderna). Entrou em um grande conflito de conceitos. Decidiu continuar um trabalho com Maria Amélia, momento onde considera ter iniciado sua carreira profissional como professora. Também fez aulas com Eneida Dreher. Neste mesmo período fez também bastante teatro. Luiz Arthur (Nunes) junto com Maria Lucia Raymundo foram quem, informalmente através da prática, introduziram Cibele à Laban. Porém, Cibele considera que neste momento não conseguiu se conectar com Laban. Durante a graduação, priorizou a prática cênica transitando entre o teatro e a dança. Saindo da Universidade em 1989 passou na audição de uma companhia de dança chamada Cia de Ballet Mudança criada por Diônio Kotz e Maria Amélia Barbosa. Somente depois de formada é que os conceitos de ator-bailarino de Rudolf Laban começaram a fazer sentido, sobretudo nos cruzamentos entre dança e teatro que foi realizando.

Em 1991 começou a dar aula no centro de formação em dança (curso técnico) – Centro de Formatividade em Dança. Ali foi o lugar onde interagiam pessoas oriundas de diferentes escolas (de dança) da cidade. Foi também onde conheceu Eva Schul, que fazia parte do conselho da escola e com quem trabalhou de 1992 a 1998. Eva foi aluna de Hanya Holm e teve aulas com Bartenieff na escola de Nikolais. Cibele considera que Eva foi sua

grande formação em dança moderna (somada a formação que começou a ter com Eneida Dreher em *Tanztheater*). Muito antes de se sentir uma atriz-bailarina (por trabalhar com dança e com teatro) ela já era vista como tal pela comunidade de Porto Alegre.

Cibele percebe que em sua trajetória o tempo dos insights foram longos, e que tudo o que fez (cursos, aulas, contatos, peças, danças) fazem parte de sua história e formação. Sempre teve dificuldade de encontrar um treinamento corporal onde conseguisse organizar seu corpo pela constante reincidência de lesões. “Estas coisas chegam separadas por necessidades e circunstâncias diferentes e vão se juntar quando eu fui buscar a especialização”. Dez anos após sua graduação foi buscar um curso de especialização. No final de 1997 foi lançado o programa de especialização em Consciência Corporal-Dança da Faculdade de Artes do Paraná (que acontecia nos períodos de férias). Foi então que ela viu novamente os conceitos de Laban, porém de forma diferente. No corpo docente do curso estava Regina Miranda que introduziu Bartenieff. Além de Regina, também lecionavam Marucha Solari, Carlos Delgado (alunos chilenos de Jooss e Leeder) e Mônica Serra. Cibele se identificou com as disciplinas percebendo que eram um material que tinha a ver com o que já fazia e com o que entendia de movimento.

Já motivada em sair do país em busca dos conceitos fundamentais e fundadores da dança concorreu à bolsa Virtuose (na época cedida pelo Ministério da Cultura) e foi para Nova Iorque em 1998/1999 estudar no LIMS. Ficou entre o Brasil e os EUA fazendo as duas especializações simultaneamente. Ela considera que o período estudando no LIMS foi fundamental para sua formação e que enfim a “autorizou a fazer um trabalho autoral em dança”.

Voltou para o Porto Alegre e um ano depois entrou como Docente no curso superior de Licenciatura em Dança de Cruz Alta na UNICRUZ (primeiro curso superior em Dança do Estado do Rio Grande do Sul) como professora de dança moderna e coreografia. Em 2002 fez concurso para a FUNDARTE/UERGS e foi a primeira professora a entrar no quadro do curso de Dança. Foram momentos difíceis em sua carreira por ter que lidar com a “referência de dança que os estudantes trazem consigo ao ingressar na graduação”. Iniciou também o “Grupo de Risco” (2003/2004) onde trabalha mais especificamente os conceitos do Laban junto os alunos de dança, um músico e um artista visual. Integrou também como docente no curso de Educação física na UNISINOS, onde também trabalha com os conceitos labanianos nas aulas. Iniciou o mestrado em Artes Cênicas na URGs em 2008. Continua com seus trabalhos

coreográficos e colaborações de artistas como Bia Diamante (da área da comunicação e educação somática), Tatiana da Rosa (responsável pelo ARTÉRIA⁷¹) e diversas outras colaborações não oficiais.

Cibele se identifica com o todo das teorias de Laban, por causa de sua atuação diversa (docente universitária, bailarina, atriz e coreógrafa). Atualmente desenvolve uma pesquisa que “investiga a construção de dramaturgia através da utilização da *motif writing*, o que necessariamente a faz passear pelos pilares das teorias de Laban e seu sistema de análise ‘EM’ movimento”.

Pensando no Sistema Laban Cibele aponta que é grade o potencial de transformação e apropriação do legado deixado por Laban. Quanto mais conversa com as pessoas e pesquisa o material, percebe que era mesmo a idéia de Laban que seu material fosse absorvido e que as pessoas tomassem conta desse pensamento. “O pensamento labaniano organiza muito o meu jeito de viver e entender o mundo... ele é fantástico”. Justamente porque

Ele trocou com outras disciplinas e pessoas de outras áreas que seu material ganhou a abertura que tem. O que Laban fez nos autoriza a falar de dança a partir da dança, alimentando o corpo de conhecimento de dança com as outras disciplinas. Laban trouxe a legitimação para a dança.

Cibele tem a impressão de que o panorama brasileiro dos estudos labanianos vem crescendo. Tanto o trabalho de desdobramento dos estudos como também os encontros que vem acontecendo no Brasil (possibilitando um lugar de troca entre os artistas e estudiosos). Cibele percebe que nos encontros a troca entre as pessoas acaba sendo superficial (talvez pelo grande número de atividades em curto período) e inclusive se sente isolada. Ela explica que o sentimento de isolamento se dá por conta de estar “isolada dos centros que agrupam pessoas com formação similar, sendo que aqui temos muita coisa pra dar conta - no sentido de construção de ambiente - e acabamos não conseguindo aprofundar os estudos”, pois ela percebe que o momento é de “semear”. Os encontros promovem uma troca que é exatamente o que Cibele busca quando participa.

Sobre a realização de uma certificação oficial, Cibele vê a diplomação como sendo um material possível de legitimação para a dança.

⁷¹ ARTÉRIA significa Artistas de Dança em Colaboração – que é responsável pela idealização e realização do evento CONEXÃO SUL - Encontro de Artistas Contemporâneos de Dança da Região Sul (criado em resposta ao mapeamento realizado pelo Itaú Cultural)

Cilô Lacava (Maria Cecília Pereira Lacava)

Fevereiro 2008, São Paulo, SP⁷²

“O sentido da vida é usufruí-la, se possível artisticamente...”

Cilô nasceu em 1946 em Penápolis, SP. Durante todo seu percurso, sua vida e criação artísticas estiveram ligadas uma a outra. A observação do céu e das estrelas durante sua infância foram suas primeiras aulas sobre o espaço e as possibilidades de movimento. Sua madrinha e a galáxia são sua “referência diária que pontuam e pulsam”. Para Cilô, olhar para o céu significa consultar os ensinamentos que estão disponíveis à todos. Em sua infância, como não havia bibliotecas em sua cidade Cilô ficou livre para aprender através dos ambientes de seu cotidiano. Sua avó materna, Josepha da Silva foi sua mestra e com quem vivenciou o jardim, o pomar e a horta, o que ampliou a percepção cinestésica de seu corpo e do mundo. Durante sua vida, as vivências de infância em seu quintal em Penápolis foram se confirmando como sua formação corporal inicial. Cilô sempre dançou e encarou os pequenos detalhes cinéticos como ensinamentos e referências de dança.

Em 1970 foi para a cidade de São Paulo após terminar sua graduação em Pedagogia e Formação Educacional em Bauru. Ingressou num grupo de pesquisa de teatro educação chamado Gruparte dirigido por Joana Lopes. O Gruparte estava inserido na Escolinha de Arte de São Paulo, que na época era dirigida por Ana Mae Barbosa. Junto com Maria Célia, Madalena Freire, Joana Lopes e Ana Noisten se reunia para trabalhar sob o eixo da pesquisa de sistematização das etapas evolutivas do jogo dramático (pesquisa proposta por Joana Lopes). O pensamento de Laban fazia parte desta pesquisa, onde para Joana o jogo dramático era uma síntese das várias linguagens de criação artística. Este grupo migrou diversas vezes pela cidade por questões políticas da época. O pensamento labaniano sempre foi o eixo fundante para as pesquisas que levavam para o jogo dramático. Joana Lopes, portanto, foi sua via de acesso a Laban, ou como Cilô diz “minha madrinha do pensamento labaniano.”

Quando Cilô teve acesso aos pensamentos labanianos (na década de 1970) entendeu que o que vivenciou em sua infância no quintal já havia sido organizado por Rudolf Laban. “Laban foi a primeira citação bibliográfica da minha vida profissional” Cilô coloca que sua

⁷² Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

formação também aconteceu através do trabalho que desenvolveu durante muitos anos com crianças “o que se aprende com as crianças é o que deve ser aprendido.”

Em 1974 Cilô entrou em contato com Patricia Stocoi com quem fez um trabalho de “senso percepção”, ou também chamado de Eutonia” . Patrícia se transformou em sua “madrinha do pensamento de Gerda Alexander”⁷³, onde mais tarde se diplomou ‘Eutonista’ pela Associação Brasileira de Eutonia. Em 1975 entrou como professora titular na FAAM em São Paulo, onde ficou até 1994.

Foi com Maria Duschenes que Cilô aprofundou nas práticas e teorias de Rudolf Laban. Esteve junto com Duschenes durante 25 anos, como aluna e colaboradora. Dona Maria foi sua mestra e continua sendo um dos principais pólos de inspiração de arte e vida: “Para sempre a Maria Duschenes”. Duschenes apresentava aos alunos a sua própria ótica sobre o olhar labaniano, sem desvirtuar os pensamentos originais do mestre. Assim Cilô entendeu que um labanista legítimo possui uma visão particular do legado labaniano sem que a atitude principal que Laban propôs seja perdida.

Ao meu ver o Laban ainda não foi decifrado como ele pode ser decifrado... sinto que estamos em processo, e às vezes sinto que dei mais um passo no sentido de percepção do que é o legado dele e isso me deixa em estado de dança. Me provoca um aumento de tônus, muda a qualidade do meu peso, do sentimento, animação e me deixa sentir o pé firme no chão... este é um lastro de dança para mim, um lastro da minha dança (no sentido strito senso)... e o que me dá vontade e desejo de continuar a fazer este trabalho (se referindo à sua docência no Instituto Sedes Sapientiae).

A vida artística de Cilô no palco acompanhou os caminhos de Dona Maria, de acordo com as possibilidades postas pelas limitações físicas de Duschenes. Cilô lembra que Dona Maria organizava danças (do grupo de improvisação do qual fez parte e danças corais) a cada dois anos, a cada ano ou a cada semestre, dependendo das idéias que surgiam. Cilô se recorda que, em um dos anos, a dança coral organizada por Duschenes foi sobre a tela do marido de uma aluna que era artista plástico, e cujo tema era ‘a torre de babel’. A dança foi apresentada no palco do auditório da FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP).

Quando Valerie Preston-Dunlop esteve no Brasil em 2002, Cilô fez workshop com ela em São Paulo.

⁷³ Gerda Alexander descrevia a Eutonia como uma Pedagogia-terapêutica, pois visa que os alunos se tornem autônomos na manutenção do bem-estar corporal e na busca da saúde. O eutonista indica caminhos e recursos e orienta o aluno a desenvolver uma pesquisa pessoal com liberdade. Este é um de seus maiores benefícios. (texto retirado do site www.eutonia.org.br)

Desde 1998 ministra o curso intitulado “Laban – Arte do Movimento” no Instituto Sedes Sapientiae em São Paulo. Cilô define o curso como um “vislumbre de uma iniciação ao Sistema Laban, de pensar a vida e a arte” onde diz tentar ser o mais rigorosa e fiel ao pensamento de Laban no sistema de análise de movimento e o mais fiel possível ao pensamento de Gerda Alexander em sua pedagogia para a vivência dos procedimentos de Eutonia que ela criou. Cilô entende que o modo que sugere para que as pessoas vivam estes processos é de sua própria autoria. Ela lembra que seu aluno Walter Muller nomeou seu trabalho de ‘Cilabantonia’: “Eu não posso dizer que eu faço Laban ou faço a Eutonia, porque eu sou a Cilô... explicar isto aos alunos tem a ver com a minha responsabilidade e a minha ética profissional. É importante que as pessoas entendam isso.”

Cilô acredita que a integração dos focos de Rudolf Laban e Gerda Alexander sobre a pessoa e o movimento conforma uma pessoa “inteira e nu com o ambiente”. Ela resume as principais bibliografias de sua vida (as referências em seu trabalho) como: Laban, Joana Lopes, Maria Duschenes, Patricia Stokoe, Gerda Alexander e Angel Viana. Acredita que a parte mais importante de sua vida pessoal, viveu na escola, onde seu prazer em ser aluna foi igual ao de ser professora (ela não vê cisão entre os dois).

Atualmente Cilô desenvolve um trabalho/pesquisa solo, pois diz que não consegue se encaixar em “outras coisas e trabalhos de outras pessoas”. Desenvolveu uma pesquisa de movimento onde trabalha em cima do seu próprio sistema baseado nos trabalhos que fazia com Duschenes.

Para Cilô, a pessoa de Dona Maria fomentou as tocas que aconteciam entre os artistas pesquisadores e ela agia como centro aglutinador dos estudos em São Paulo. Cilô percebe que Regina Miranda fez o mesmo no Rio de Janeiro. “Hoje os encontros funcionam para que as pessoas das gerações passadas possam voltar e trocar figurinhas...” Cilô ajudou Maria Mommensohn nos bastidores dos Encontros Laban que aconteceram em São Paulo na década de noventa. Ela reforça que tem a esperança de que as pessoas que vão aos encontros tenham coragem de ser generosas e includentes “não vejo possibilidade da espécie humana de sobreviver se as pessoas não se tornarem generosas” e “é preciso acabar com o medo de colocar as boas idéias no mundo, para que possam atuar como um vírus poderoso e contagiante”.

Suas perspectivas futuras incluem organizar o seu material pessoal para que seja tornado público e que possa contaminar os espaços pessoais de quem estiver interessado. Cilô

inspira-se em Laban que desejava que suas teorias fossem acessíveis a todos, pois “Laban sabia o que estava falando”.

Laban é uma benção para a humanidade. E é importante que seja utilizado para a vida, para alegria, para a beleza, para uma arte de qualidade imbatível... De um modo generoso e vasto, e que confirme nas pessoas de que vale a pena estar vivo. Seu pensamento é uma prova... de que além de valer a pena viver, não tem como separar arte de ciência e filosofia...

Sobre a obtenção de um diploma em um dos centros oficiais de formação labaniana, Cilô diz que “nós vivemos num ambiente que ainda está adestrado a ouvir e dar ouvidos para quem possui um título”. Porém, “poder vivenciar sistematicamente o processo e a disciplina nos quais as escolas oficiais organizaram e estruturaram os pensamentos labanianos é uma experiência muito boa”. Ela compreende que os centros oficiais são importantes locais onde se armazenam e criam documentos, livros e obras de arte de referência.

Cybele Cavalcanti

São Paulo, Fevereiro/2008⁷⁴

“O método Laban tem que ser adaptado ao tempo e ao espaço”

Cybele nasceu em São Paulo em 1944. Na infância fez vários anos de “dança de caráter” (uma técnica baseada no Ballet Clássico mas com menor rigidez técnica, envolvendo danças folclóricas russas, húngaras, ciganas, tarantela...) com uma professora russa e junto com a filha de Maria Duschenes. Fez cursos livres de Artes Plásticas na FAAP durante três anos. Em seguida fez o curso de dança oferecido por Maria Esther Stockler que preparava para a abertura da primeira turma de Dança na USP. Porém o curso não foi aberto. Conheceu então Maria Duschenes, que ia ser professora deste novo curso na USP que não foi aberto. Duschenes resolveu então dar o curso em sua própria casa. Dentre os alunos estavam Cybele Cavalcanti, Joana Lopes, Cecília (irmã de Cybele) e outras. Eram poucos alunos, mas Duschenes estava bem estruturada pois havia trabalhado um ano inteiro (Junto com Maria Esther) preparando o currículo do curso.

Logo que começou as aulas com Duschenes em 1968, ela chamou Cybele para dar aula nas turmas para crianças. Como Cybele não conhecia a parte teórica de Laban ela se

⁷⁴ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

embasava muito no que já havia aprendido em suas experiências anteriores. Mais tarde abriu sua própria escola que chamou, inspirada em Laban, de “Arte do Movimento”. Cybele ficou oito anos com Duschenes. Primeiro recebeu a formação didática e teórica, depois em dança coral e finalmente em composição coreográfica. Os cursos variavam: “ela me pegava como assistente, às vezes eu a substituía numa aula, acompanhava os cursos que ela dava na prefeitura, no SESC...” e continuou durante muitos anos com Duschenes como assistente e monitora.

“Completei minha formação em cursos particulares que eram caros, sempre”. Cybele chegou a fazer cursos de Laban em outros lugares do mundo mas não se identificou com eles. Fazia também cursos distintos de diferentes artistas que Duschenes convidava (mas custavam caro). “Viajar para o exterior, às vezes saía mais barato do que fazer aulas no Brasil”. Cybele chegou a viajar para fazer cursos de verão na *Conneticut College* nos EUA (1974/1975). Apesar de que queria mesmo era fazer aulas com Alwin Nikolais. Cybele foi para Nova Iorque onde fez aulas das técnicas de Martha Graham, Merce Cunningham e José Limón. Também foi para a Alemanha (1979) fazer cursos de dança. “Estes cursos foram bons para eu ver o que eu não queria fazer”. Foi também para a Argentina onde fez aulas de Eutonia com Patricia Stokoe, que dava workshops intensivos uma semana antes do natal em seu próprio estúdio. Cybele ressalta que conhecer a Eutonia deu uma outra abertura em seu corpo e seu trabalho.

Desde o curso de Maria Esther na FAAP, Cybele entendeu que a técnica pode prender o bailarino. Saiu então em busca de um trabalho corporal que não trouxesse o lado ruim que a técnica pode trazer. Ela lembra que fez aulas em São Paulo com uma fisiatra que trabalhava com Feldenkrais junto a trabalhos de fisiologia, massagem e toques. Depois fez curso mais específico de Feldenkrais com Márcia Bittencourt. Chegou a fazer também Tai Chi Chuan e Chi Gong. Todas estas técnicas e abordagens corporais foram se juntando e compondo sua formação. “Naquela época muitos pais levavam seus filhos para as aulas de dança para corrigir posturas e problemas corporais”. Inclusive a dança era indicada por ortopedistas à muitas crianças. “Os professores de dança tinham que ir atrás de entender o funcionamento do corpo para saber lidar com estes impasses”.

Cybele recorda a vinda de Lisa Ullmann ao Brasil, em 1978, para ministrar um curso de um mês. “Foi uma época muito boa para a dança em São Paulo, no final da década de 1970, onde a secretaria de cultura do Estado trazia professores ótimos para darem workshops

no Teatro Galpão.” Cybele lembra que muitas pessoas começaram a carreira através destes workshops. “Por volta de 1987 também houve uma época boa de Oficinas Culturais no atual Oswald de Andrade.”

Em 1989, junto com Analvia e Claudia, deu um curso de especialização na área de psicologia ligado ao laboratório de Dorberto de Abreu. O curso, que ligava o movimento à psicologia, resultou no livro/caderno pedagógico “Método Laban”⁷⁵. Em 1990 foi responsável por uma Especialização em Teatro e Dança na ECA no Departamento de Artes Cênicas. Continuou na ECA por mais cinco anos trabalhando junto à Prof. Dra. Ingrid Dormien Koudela.

Cybele fala do trabalho que fazia com Duschenes: “Dona Maria passou o método Laban de forma diferente para cada grupo” (nos diferentes períodos de sua vida). Justamente na turma da qual Cybele fez parte, Duschenes lecionou o método de forma profunda:

O que teve de diferença no trabalho da Maria Duschenes depois da minha turma (Cybele Cavalcante, Joana Lopes, Sergio Govito, Maria Esther, Solange Arruda, Viola, Juliana Carneiro Cunha...) foi que ela também começou a dar Laban de uma maneira menos de pesquisa e aprofundamento no método e mais uma coisa assim para se ampliar para esses trabalhos mais de massa... As pessoas que vieram depois, nem todas estudaram profundamente Laban com Maria Duschenes.

Na época de Cybele, além das aulas de Maria Duschenes o grupo se reunia para estudar e aprofundar o que Dona Maria falava, pois ela tinha uma dificuldade verbal muito grande. Era preciso já estar em sintonia com Dona Maria para entender o que ela falava (por causa de sua má pronúncia em português). Durante as aulas Duschenes traduzia os livros do Laban para os alunos.

Cybele sempre teve mais facilidade com o Espaço. Não é por acaso que o livro de Laban com que mais se identifica é o “Choreutics”⁷⁶ (que conheceu através de Duschenes). Leu também alguns livros das pessoas que trabalhavam com o método fora do Brasil e faz uma comparação: “o método Laban tem que ser adaptado ao tempo e ao espaço, porque coisas ali que eles afirmam que criança não faz eu afirmo que criança faz!” .

⁷⁵ CORDEIRO, Analívia; HOMBURGER, Claudia; CAVALCANTI, Cybele. Método Laban. São Paulo, Laban Art, 1989.

⁷⁶ LABAN, Rudolf. **The Language of movement. A Guidebook to Choreutics.** Lisa Ullmann (Ed). Boston: Plays, 1976

Desde cedo Cybele começou a dar aulas de dança e nunca mais parou. Ela mesma foi desenvolvendo sua forma de lidar com a dança e com a docência a partir de suas experiências. “Eu não dou a mesma aula que Duschenes dava, minha aula é muito diferente da que ela dava. É outra maneira de trabalhar com as crianças que eu mesma fui construindo a partir da minha experiência”. Ela explica que é preciso olhar e entender as especificidades de cada grupo. Cybele diz que nunca preparou suas aulas justamente porque cada grupo de pessoas exige um tipo de aula específico. “É preciso entender para decifrar os códigos e saber... onde o método cabe, quando e como”. Adquiriu esta prática observando as pessoas se movimentar, como também através de seu próprio trabalho.

Os encontros brasileiros que aconteceram em São Paulo na década de noventa funcionaram muito bem e foram ótimos para relacionar pessoas que, em diferentes áreas, usam Laban.

Com relação ao panorama brasileiro dos estudos labanianos, Cybele acha que “as pessoas que trabalham bem Laban são justamente as que não dizem”:

As vezes eu acho que as pessoas que falam muito que fazem Laban, às vezes não trabalham tão bem. Por exemplo, querem fazer o método à risca ao invés de pegar o que interessa, o que demonstra uma falta de entendimento profundo. Para entender o Laban é preciso estudar o que ele pensou e então se conectar com o trabalho que ele fez.

Para Cybele o que falta hoje é cultura geral. “Se não há conhecimento do passado não se entende o presente”. Portanto, “mais importante do que ter um diploma específico é ter uma formação cultural e fundamental forte”. Para ela não adianta receber uma formação teórica se a pessoa não for estruturada para aprender a aplicar adequando à sua própria cultura. Ela cita um exemplo claro:

A última vez que eu fui para Nova Iorque... eles estavam fazendo uma pesquisa que eu faço aqui há quarenta anos: observar bebê para ver a evolução do movimento... O Brasil pode ser ruim em algumas coisas e muito bom em outras. Não se pode ir para o exterior acreditando que tudo lá é maravilhoso. É necessário um senso crítico para poder avaliar o que acontece fora do Brasil para absorver o que é viável de ser aplicado aqui. É preciso também entender sobre alo para poder utilizar.

“Se você não entendeu alguma coisa de Laban não tem problema, use só o que você entendeu que já está bom” esta era a lógica do próprio Laban.

Denise Telles

Rio de Janeiro, abril/2008⁷⁷

“Laban não é só o nome de uma pessoa, é uma estrutura de pensamento, de uma filosofia que se tornou mais do que uma pessoa...”

Denise nasceu no Rio de Janeiro em 1962. Começou a dançar quando adolescente com Norma Lannes em Niterói e com professores do Grupo Coringa (Graziela Figueiroa e Mariana Muniz). Sua formação foi sempre muito ligada à academia e sempre junto com muita experimentação artística. Ingressou na graduação em Teatro na UNIRIO e concomitantemente fez formação em expressão corporal e dança contemporânea na Escola Angel Vianna onde foi aluna de Regina Miranda, que a apresentou as teorias de Laban (de 1984 a 1987). Chegou a fazer trabalhos como convidada com a Companhia Atores Bailarinos. Denise fez vários anos de aula com Regina Miranda. Já formada, começou a dar aula da faculdade de Teatro da UNIRIO de expressão corporal concomitante as aulas livres de dança que fazia com Angel, Klauss e Rainer Vianna (filho de Angel e Klauss). Em 1994, seu interesse pela pesquisa a levou para o Laban Centre em Londres, pois ainda não haviam muitas opções de pós graduação em artes cênicas (dança/teatro) no país. Inicialmente foi fazer um curso de verão e em seguida passou pelo processo de seleção e, com uma bolsa da CAPES, permaneceu para fazer mestrado e logo passou direto para o doutorado (orientada por Valerie Preston-Dunlop). Porém a UNIRIO chamou Denise de volta para o Brasil em 1997 e ela acabou terminando o doutorado na UFRJ em psicologia (em 2006).

Formou a Companhia Laban Teatro-dança do Rio de Janeiro onde organizou diversos trabalhos. Em 2002 apresentou no Encontro Laban no Rio de Janeiro o espetáculo “Kandinsky”, que foi baseado nos quadros do pintor e com toda a fundamentação de movimento do Laban (fazendo um estudo das cores e das formas das obras pictóricas).

Desde que voltou do Laban Centre tem feito trabalhos com o referencial labaniano. Denise se identifica com este caminho de trabalho e para ela é a metodologia que mais flui. Em 2004 começou a dar um curso específico de formação em Laban na Escola de Angel Vianna. Porém teve que interromper por causa de seu doutorado, mas pretende a lecioná-lo novamente. “O Laban dá chance de se trabalhar com pessoas de várias áreas.” No curso que

⁷⁷ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

ministrado na escola de Angel tinham pessoas de diferentes origens – educadores, psicólogos, terapeutas ocupacionais – “o Laban acaba sendo o ponto em comum entre as diversas áreas de conhecimento estabelecendo diálogos entre as profissões”. Esta pluralidade faz parte da proposta de Denise. Ela entende que as teorias de Laban são muito abrangentes “elas falam sobre a vida em qualquer área de estudo”.

Atualmente continua com seu trabalho de docente, interprete e coreógrafa. Dirige o grupo de Teatro e Dança da UNIRIO. “Isso tudo faz parte da filosofia de Laban, que fornece entrada em diversos campos da arte”. Também vem desenvolvendo projetos pessoais relacionados a outras linguagens – cinema (o olhar para o corpo cotidiano através das qualidades de movimento e das harmonias espaciais).

Denise se identifica com todo o legado labaniano. No início estava mais focada na teoria dos Esforços e depois se encantou com a teoria das Harmonias Espaciais. Quando foi estudar mais profundamente percebeu que estas duas teorias não se separam, e que “estão realmente integradas, não há como as qualidades e fatores de movimento e os esforços acontecerem fora do espaço. Também não tem como o espaço estar ausente de qualidades. É como uma música, como algo que vibra e ao mesmo tempo repercute no espaço”.

No curso de formação de atores o trabalho do Laban lhe dá oportunidade de trabalhar a conscientização, não só corporal mas no sentido do ator perceber que ele tem determinadas qualidades de movimento e afinidades específicas com uso espacial, como também perceber “o uso singular dos outros atores. Perceber isto é ter uma outra visão do mundo, uma outra estrutura psíquica”. Para Denise, o teatro é sobre isso: “ao vivenciar um personagem está se auto experimentando através de uma outra visão de mundo e Laban fornece concretude para a entrada neste universo”. Claramente ela percebe que Laban fornece o referencial rítmico, espacial, impulsos e motivações – “é muito concreto”. “Experimentar, abrir, ampliar, transformar é sempre uma aventura pessoal. O ensino acaba sendo um processo de crescimento e conhecimento”. Um movimento tão simples pode dizer muito sobre cada pessoa. “Eu fico muito feliz de ter esse referencial do Laban como um instrumento de trabalho. Como coreógrafa, atriz e bailarina, como artista eu mesma percebo o quanto este estudo dá possibilidades de ampliar o universo próprio.” O referencial labaniano fornece um respaldo e suporte ao artista cênico dando a possibilidade que ele não se sinta sozinho e solto, tanto na educação quando na vida.

Denise participou dos Encontros Laban que aconteceram no Rio de Janeiro (2002 e 2008). Ela sente que o encontro que aconteceu em 2002 foi um grande unificador, no Brasil, das correntes labanianas de Londres, Nova Iorque e dos labanianos que estão espalhados pelo país. Foi a primeira grande troca para que todos pudessem vivenciar Laban como um ponto de encontro e integração e não de separação. Este evento foi um marco que reverbera até hoje. Alunos e professores participaram juntos de vivências com labanianos vindos dos centros de formação e do mundo inteiro.

Denise ressalta que em Londres não se fala “Sistema Laban”, fala-se “Laban Arte do Movimento”. Ela aponta em conversa com outros labanianos ela entendeu que o Laban de Nova Iorque forma o Analista de Movimento (em Laban/Bartenieff) , e em Londres a formação está focada sobre o conjunto original das teorias de Laban. Em Londres existe um cuidado com a memória do que Laban realmente desenvolveu, um refinamento no como ele estruturou as teorias. Diversos discípulos desenvolvem o trabalho de Laban, como Bartenieff desenvolveu o seu em Nova Iorque e muitos desenvolveram pela Europa.

Denise coloca sempre fica a questão da relação do que é o estudo do Laban e o que é uma apropriação de Laban a partir de reflexões pessoais de cada um. “Chega um ponto que é difícil saber o que é o que quando não se tem a referência citada na obra”. Por isso ela acredita que seria interessante traduzir outros livros do Laban para que outras partes do legado labaniano ficasse disponível.

Com relação ao panorama brasileiro de estudos em Laban, Denise acredita que há grande contribuição de Regina Miranda na disseminação e divulgação das idéias de Laban no território. Ela fundou o Centro Laban-RJ que já organizou no Rio dois encontros Laban internacionais. Regina tenta integrar o Rio de Janeiro com os outros estados e com os outros países. Ela vê que Ciane Fernandes também é um grande referencial para as escolas de teatro e de dança pela qualidade que tem suas publicações (havia escassez em publicações de material envolvendo reflexão sobre as teorias de Laban nas Artes Cênicas). Muitas pessoas também foram influenciadas pelo trabalho de Maria Duschenes em São Paulo e Angel (e Klauss Vianna). Há também várias escolas de teatro e dança que hoje trabalham com Laban. Na UFRJ o trabalho de Laban está associado à Helenita Sá Earp (que teve contato com discípulo de Laban e desenvolveu seu próprio estudo) que tem grande influência sobre o curso de Bacharelado em Dança da UFRJ.

Pensando nos centros oficiais de formação labaniana, Denise entende que se uma pessoa trabalha com o movimento e quer Laban como referencial de estudo, o Laban Centre de Londres (ela esclarece que cita esta instituição pois nunca esteve em outra) é o lugar onde se acessa as pessoas que estudaram diretamente com Rudolf Laban. Esse contato possibilita acesso às teorias de forma precisa e profunda. A importância de ir para um centro oficial de formação é ter a chance de aprofundar no Universo teórico complexo e abrangente de Laban tendo acesso à referenciais de pesquisa que não são acessíveis no Brasil. Denise sente falta do diálogo “Laban-Laban” pois

Aqui se divulga muito o Sistema Laban e não se fala muito em Laban Arte do Movimento. Mas mesmo assim depois de certo ponto o que importa o que se pode fazer a partir do Universo labaniano. Porém, a nível de pesquisa com o rigor de conhecimento, tem-se a impressão de que o Laban Centre tem a especificidade de estarem ligados às pessoas (vivas) que estudaram e trabalharam diretamente com Laban em várias áreas de conhecimento diferentes.

Denise acredita que seria muito rico se realmente houvesse um Centro Laban atuante no Brasil no sentido de formação e encontro, permitindo que “a consciência que o Laban traz fosse mais difundida e que vários projetos pudessem acontecer neste sentido. “Observamos que as teorias de Laban permitem uma visão democrática de vida. Uma perspectiva futura seria a difusão de grupos de estudos, para que uma revisitação teórica pudesse se estruturar de uma nova maneira”. Denise lembra que não é preciso ter o compromisso de isolar Laban como apenas um nome, mas investigar seus princípios, estabelecendo associações ao pensamento contemporâneo e às diversas possibilidades de se ver as artes cênicas, a expressão, o movimento e uma maneira singular de ver as pessoas. Ela relembra que Laban não é só o nome de uma pessoa, é uma estrutura de pensamento, de uma filosofia que se tornou mais do que uma pessoa.

Flavia Pilla do Valle

Porto Alegre, Agosto/2008⁷⁸

“É difícil medir a importância do legado deixado por Laban, mas para mim é muito significativo”

⁷⁸ Entrevista cedida via correio eletrônico por escrito.

Flavia nasceu em Porto Alegre em 1972. É certificada em Ballet Clássico e tem experiência também com outros estilos de dança como Jazz, dança moderna e contemporânea. É licenciada em Educação Física pela UFRGS. Em seguida foi certificada Analista de Movimento (CMA) pelo LIMS/NY e concluiu seu mestrado na NYU nos Estados Unidos (com recursos próprios). Voltou para o Brasil e ingressou no doutorado em Educação na UFRGS.

Flavia entrou em contato com as teorias de Rudolf Laban por iniciativa própria, isto é, as teorias de Laban não lhe foram apresentadas por ninguém. O contato com o material labaniano se deu através da Internet que instigou sua curiosidade. Ela trabalha indiretamente com essas teorias desde 1998, quando se certificou pelo LIMS e diretamente desde 2004.

Atualmente é docente da ULBRA em Canoas e na UERGS/ Fundarte em Montenegro. Também participa do programa de Especialização em Dança da PUC-RS e na Especialização em Pedagogia da Arte na UFRGS em Porto Alegre.

Apesar de utilizar todas as partes do sistema em seus trabalhos artísticos/acadêmicos, ela se identifica mais com a categoria Forma. Para ela o conhecimento não pode ser segmentado e deve estar sempre em conexão e relação com outras possibilidades de pensamento. Por esta razão o conhecimento não fica estático. Seus trabalhos artísticos e acadêmicos estão relacionados entre si pois tem se dedicado a trabalhos direcionados aos profissionais de dança.

Para Flavia, no Brasil nota-se uma grande influencia da Escola Americana/Novaiorquina dos estudos Labanianos. Ela percebe que no Rio Grande do Sul, cada vez mais se fala em Laban, talvez pelo trabalho intenso de disseminação deste conhecimento que ela e Cibele Sastre vêm fazendo nas Universidades do Estado. Apesar de desejar fazer mais trocas com outros pesquisadores, Flavia percebe que está um pouco restrita em relação aos pesquisadores da região Sul. Para ela, os encontros são espaços que possibilitam encontrar outras pessoas e trocar informações. “Encontros como a Celebração Laban 2008 são renovadores”.

Com relação à diplomação, Flavia entende que, acima de tudo, é importante aprender com alguma pessoa experiente para se adquirir a teoria e prática com clareza. Atualmente existe uma valorização da diplomação e formação que acaba se tornando um diferencial para o profissional.

Isabel Marques

São Paulo, fevereiro/2008⁷⁹

“Para mim o trabalho de Laban é um dos elementos de minha trajetória artística e educacional. Na verdade da interface artista-professor, arte-ensino/educação.”

Isabel nasceu em São Paulo capital em 1964. Começou a fazer Ballet Clássico com Nancy Guedes e Lia Marques. Passou pela academia Balé Art e posteriormente fez aulas na Academia de Ballet Cisne Negro seguindo o método Royal Ballet⁸⁰.

Aos 15/16 anos Isabel ganhou uma bolsa de estudos e foi terminar o Ensino Médio no Canadá, em colégio internacional. Voltando ingressou na Graduação em Pedagogia na USP. Sua e procurasse outras formas de dança. Foi nessa época que ficou sabendo do trabalho de Maria Duschenes (em 1982), voltando para os estudos de Laban. Procurou Duschenes que indicou sua aluna Regina Faria, com quem fez aulas durante muitos anos. Tendo percebido a importância do trabalho de Laban associado ao que vinha estudando no Curso de Pedagogia, descobriu a existência do Laban Centre em Londres. Acabou indo para lá em 1988 para fazer um Mestrado em Dança (*MA in Dance Studies*) orientada por Valerie Preston-Dunlop, discípula direta de Laban. Isabel foi a primeira brasileira a fazer o Mestrado nessa instituição.

Isabel considera que este foi o início de sua carreira profissional em dança, tendo focado sua pesquisa na introdução do ensino de dança no sistema escolar brasileiro. Voltou em 1989 para Brasil e foi lecionar na UNICAMP (1990) no programa de Licenciatura em Dança. Nessa época, foi assessora da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, gestão Paulo Freire, na área de Educação Artística/dança tendo introduzido programa regular de Dança na rede municipal de ensino. Em 1992, começou a fazer doutorado na área de Estética, na USP, que resultou em tese de doutorado defendida em 1996, posteriormente revisada para publicação do livro “O ensino de dança hoje: textos e contextos”, lançado pela Cortez Editora e atualmente em sua 5ª. edição⁸¹. Esta pesquisa abriu inúmeras “portas” e até hoje ainda tem aberto. Em 1993, ganhou a Bolsa Vitae de Artes para desenvolver um projeto visando a trabalhar com dança nas Escolas de Ensino Médio da cidade de São Paulo, aprofundando na

⁷⁹ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

⁸⁰ O Royal Ballet é um método de treinamento de Ballet Clássico desenvolvida na *Royal Academy of Dance*. Esta é uma instituição inglesa (britânica) que foi fundada na década de vinte com o objetivo de regularizar o ensino e a aprendizagem da técnica de dança do Ballet Clássico na Grã Bretanha. A metodologia utilizada no treinamento e formação de bailarinos da instituição ficou conhecida e é praticada mundialmente em aulas de Ballet Clássico.

⁸¹ MARQUES, Isabel. O ensino de dança hoje: textos e contextos. São Paulo: Cortez Editora, 1999.

prática sua pesquisa sobre a interface entre arte e educação – artista e docente. Este projeto até hoje está ativo e circula em forma de espetáculos interativos de dança com proposta intencionalmente educativa intitulado “Coreológicas” que atualmente (na data da entrevista) está em sua sexta edição. Em 2007, o Projeto Coreológicas foi contemplado pelo Programa Municipal de Fomento à Dança do Município de São Paulo. Isabel concebeu, dirigiu e coreografou os espetáculos “Coreológicas” em São Paulo (com o Caleidos Cia. de Dança), no Recife (com o Acupe Grupo de Dança, direção de Paulo Henrique Ferreira) e inclusive na Finlândia (tendo a oportunidade de experimentar o processo em outros corpos).

Em 1996, Isabel fundou o Caleidos – Cia de Dança e em 2001, juntamente com Fábio Brazil, o Caleidos Arte e Ensino⁸². Isabel desenvolvido, junto com Fabio Brazil, uma outra linha de pesquisa que é a interface entre a linguagem da poesia e a linguagem da dança. Em 1997, foi convidada a elaborar a proposta dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) na área de Dança – terceiro e quarto ciclos. Em 1998, Isabel acabou deixando a UNICAMP em função de sua necessidade pessoal de desenvolver propostas e trabalhos que estavam surgindo em decorrência de seus projetos, pesquisas e práticas fora da universidade.

Isabel esteve no LIMS fazendo um curso introdutório dos Fundamentos Bartenieff em 2001. Hoje percebe com clareza que “os estudos que são feitos no Laban Centre em Londres estão mais focados no pensamento e prática artística, e não no estudo do movimento que se desdobra para várias áreas de atuação”. Assim, entende que o seu próprio caminho é o da Arte, justamente porque trabalha com a Educação. Isabel acredita que trabalhando os elementos da arte em si (elementos da linguagem decodificados por Laban) o processo de educação torna-se amplo, claro, e profundo, portanto crítico e com possibilidades de transformação individual e coletiva. Quando começou a estudar e a entrar em contato com as teorias de Laban aqui no Brasil, ela percebeu que seu legado era visto como “educação para crianças”. Depois de ir para Londres, entendeu que suas propostas se diferenciavam um pouco dos outros labanianos que estavam em São Paulo, provavelmente por não ter tido uma formação com Duschenes. Isabel se sentia na época de seu regresso (1989) “um peixe fora d’água”, pois não era “nem da turma de Maria Duschenes e nem da turma do Klaus Vianna”.

Isabel acha importante os encontros entre profissionais que atuam com os princípios de Laban para ter a chance de dialogar com outros pesquisadores e artistas que fazem

⁸² Hoje o Caleidos Arte e Ensino fundiu-se no Instituto Caleidos, com sede em São Paulo (nota da entrevistada feita em revisão de texto).

trabalhos diversificados. No encontro de 2002, no Rio de Janeiro, percebeu claramente as duas correntes de estudos labanianos – a corrente Norte Americana de Bartenieff e a Inglesa descendente diretamente de Laban. Isabel aproveitou a vinda de Valerie Preston-Dunlop (Laban Centre/ Londres) e Martha Eddy (LIMS/NY) para supervisão de seus trabalhos e para ministrarem workshops no Caleidos em São Paulo. Isabel acredita que a diversidade de atividades que ela realizou lhe ajudou a se “situar dentro das correntes de estudo labanianas” e relacioná-las à sua pesquisa e trabalhos pessoais.

Regina Miranda é uma pessoa que tem conseguido reunir no Rio de Janeiro não só a comunidade labaniana nacional, mas também a internacional. Comunidade que Maria Mommensohn também reuniu pioneiramente algumas vezes em São Paulo com grande proveito para todos, profissionais e leigos. Com as possibilidades de encontro, Isabel observa que estamos no caminho para outro tipo de entendimento entre profissionais, pois são recentes – e crescentes - as publicações feitas no país sobre Laban, o que também é uma forma de compartilhar e expandir um domínio de conhecimento. Os encontros também funcionam para compartilhar as pesquisas feitas aqui com a comunidade internacional. “Estou sentindo e estou adorando a demanda da nova geração, pois é outra necessidade de convivência e outras vontades de formação, e acho que é uma oportunidade boa para as outras gerações que estão vindo.”

Isabel foi buscar uma formação no exterior porque na época (1988) no Brasil não tinha o que ela procurava. Queria fazer Mestrado em Dança “para pesquisar e não fazer apenas uma especialização”. Para ela foi essencial ter saído do Brasil, pois sente que ainda temos no Brasil atitudes extremamente demonstrativas de “seres colonizados”. Por exemplo, até hoje, mesmo já tendo completado o Doutorado e desenvolvido trabalhos e pesquisas com órgãos nacionais e internacionais muito mais amplas do que a de mestrado, para muitos, o que mais vale em seu currículo é o “Mestrado no Laban Centre”. Acentua que isso não é somente fruto do espírito “capachildo” do brasileiro, mas também uma forma ingênua – no sentido utilizado por Paulo Freire - de perceber as relações entre pesquisa e produção de conhecimento.

Beber da fonte é sempre bom. Percebo que a fonte da Inglaterra – da qual tenho bebido - tem primordialmente a função de preservar; nós, no Brasil temos a de atualizar, pesquisar, e dialogar, portanto, de expandir, relacionar, ampliar. Quando fui para os EUA já tinha essa perspectiva e achei ótimo somente “beber conteúdo”. Alguns labanianos brasileiros, por não terem o compromisso de preservar podem estar atualizando e inovando mais do que quem está lá no “Centro Oficial”. Às vezes penso se não é mais rico ter aulas

com os labanianos que puderam expandir o pensamento e as práticas de Laban do que com aqueles que tem somente o compromisso de manterem a tradição. A experiência de estudar e pesquisar no exterior, no entanto, é inestimável e, até mesmo, insubstituível - pois amplia os horizontes em relação a quem somos, onde nos situamos, no que acreditamos e, principalmente, em relação a nosso compromisso no mundo como artistas, educadores e cidadãos. Minha experiência em Londres foi vital para que meu trabalho com arte e educação fosse cunhado da forma que foi.

Isabel também diz que quem “bebe na fonte” de forma crítica e não ingênua pode ter mais chances de passar pelo processo de atualização, expansão e relação, pois. “Nós vamos até lá buscar a história, as referências diretas e isso nos possibilita um salto qualitativo”

Jacyan Castilho

Salvador, setembro/2008⁸³

“As teorias de Laban são um conjunto organizado de elementos que possibilita realizar diferentes leituras do corpo”

Jacyan nasceu no Rio de Janeiro, RJ em 1964. Formou-se em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em seguida fez uma especialização em Teoria e prática do teatro na Faculdade de Letras na UFRJ, o que a levou a ter contato com diversos artistas cênicos (de teatro e dança) da cidade inclusive Angel Vianna.

O contato com Angel a aproximou do universo dos estudos do corpo e da dança. Em seguida começou a freqüentar a escola de dança de Angel. Angel foi tão importante para a formação de Jacyan que ela coloca que sua vida se divide em: “antes de Angel e depois de Angel”. Em 1993 iniciou um curso técnico profissionalizante na Escola Angel Viana no Rio de Janeiro. Esta escola é famosa por ser o “celeiro de muitos coreógrafos, tanto de dança popular quando de dança contemporânea, pois Angel estimula a formação do intérprete-criador.” Neste curso, na cadeira de ‘dança contemporânea’ aprendia-se partes do Sistema Laban. Os alunos chamavam de ‘aula de Laban’. Trabalhavam-se os Fundamentos de Bartenieff, elementos do Espaço, Harmonia Espacial e Esforços. A responsável por estas aulas era Luciana Bicalho (na época aluna de Regina Miranda). Apesar das aulas práticas, os alunos não estudavam a teoria. Jacyan diz que só foi estudar Laban teoricamente mais tarde

⁸³ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

em sua carreira. Para ela, a Escola de Angel foi sua melhor escola de teatro pois durante as práticas ela mesma fazia a junção entre o teatro e a dança e o que a levou a configurar sua preferência por “primeiro vivenciar para depois refletir”.

Jacyan, antes de conhecer Angel, já tinha tido um contato com o livro “O Domínio do Movimento”, porém, só foi entender o conteúdo do livro após a vivência corporal que teve na Escola Angel Viana. Jacyan nunca esteve nos Centros de Nova Iorque e Londres e não é uma analista certificada, ela diz que seu “conhecimento (com relação às teorias de Laban) é através do material teórico e empírico”.

Com relação às ementas das disciplinas da Escola, Jacyan acredita que tenha sido influência de Regina Miranda, que deu aulas na escola de Angel na década de oitenta. Inclusive Jacyan chegou a fazer aulas com a própria Regina e a participar de seus espetáculos.

No fim do curso da Escola de Angel, Jacyan percebeu que as teorias de Laban possibilitavam realizar diferentes lituras do corpo “desde o Ballet Clássico visto pela óptica de Laban até um texto dramático”. Como professora de cursos livres de teatro percebeu que o legado de Laban era um organizador do corpo e do pensamento. “Descobri o Laban quase como uma ferramenta universal, com um código muito acessível e fácil de acessar e com uma possibilidade de utilização ampla”. Em seu mestrado, Jacyan procurou trabalhar o texto dramático sobre o viés da análise do movimento do Laban (uma tentativa de fazer um estudo de mesa teatral através do corpo tentando reconhecer no texto os verbos de ação que propõe o movimento). Em 2002 Jacyan integrou o corpo docente da Escola de Teatro da UFBA na área de interpretação. Atualmente faz parte da área de ‘técnica de corpo’.

O que mais a tem instigado nas teorias de Laban são os estudos dos fatores e qualidades de movimento e a harmonia espacial. Ela descreve seu trabalho artístico/acadêmico como “uma tenaz tentativa de teoria e prática... academicamente e artisticamente... fazendo sempre ponte entre o acadêmico e o não acadêmico, entre teoria e prática”. Hoje Jacyan considera que transita entre as fronteiras tênues da música, dança e teatro, onde o ritmo é o grande norteador. Laban propõe um pensamento norteador e organizador que

Sugere uma forma de ver o movimento, e não é a toa que ele é tão difundido, falado e estudado no mundo todo... e continuo achando que é o melhor ponto de partida... um sistema complexo bem sedimentado para cada um poder fazer suas próprias sedimentações...

Sobre o panorama de estudos de Laban no Brasil, Jacyan acredita que está bastante circunscrito no eixo Rio-São Paulo, por causa das genealogias de Duschenes (em São Paulo) e Miranda (no Rio de Janeiro). Nos congressos da ABRACE Jacyan percebe que “sempre circula um ou outro trabalho que fala ou utiliza Laban” e percebe que ainda está se formando uma geração de pensadores em Laban. Com relação aos Encontros realizados no Brasil ela entende que “é sempre importante um encontro, um seminário uma conferencia... é a chance de você conhecer pessoalmente aqueles que você só conhecia por teoria, e a chance conhecer umas vertentes que nem se imaginava”

Jacyan acha importante se diplomar em um centro oficial de formação e lamenta não ter tido a oportunidade de ter feito uma formação. Ela questiona se os centros são os “mantenedores da tradição”, porém ela observa que as pessoas que saem do centro são capazes de desenvolver pesquisas próprias, e “são estimuladas a viajar”. Os centros podem ser:

Um ponto de partida sólido pois as vezes tendo aula com o aluno do aluno e a coisa já chega em você filtrada pelas visões pessoais, você ter aula com a visão das pessoas que se dedicam ser puristas é bom neste sentido, não necessariamente para você manter o purismo das tradições, mas para você, a partir daquela base purista, poder fazer suas misturas e não partir já da mistura dos outros...

Jacyan conclui que o Sistema Laban, sendo fechado ou não, é um sistema, ou seja, ele é organizável e organizado, ele acaba sendo constituído como suporte metodológico forte para as pesquisas em dança, a favor ou contra. “Vejo perspectivas de espraiamento dele (Sistema Laban) ser cada vez mais utilizado, mais expandido no Brasil todo, em função do aumento dos cursos de pós graduação em dança (que vem acontecendo no Brasil nos últimos anos)”.

Joana Lopes

São Paulo, Setembro/2008⁸⁴

“Laban é precursor das interfaces desejadas entre a arte da dança, as ciências físicas e as novas tecnologias, através da teoria do Espaço”

⁸⁴ Entrevista cedida via correio eletrônico por escrito.

Joana nasceu em 1938. Concluiu sua formação em Ballet Clássico no Teatro Municipal de São Paulo, onde também teve acesso a outras danças inclusive “folk” com Katharine Dunhan. Terminou o curso de teatro do Conservatório do Rio de Janeiro. Fez também a Escola de Artes do Brasil. Sua busca se resume em, por um lado “sair das sapatilhas e por outro relacionar o teatro com a dança visando a livre expressão artística.

O primeiro contato de Joana com Laban foi através da mestra Maria Duschenes em 1969. Sua relação com Laban não foi de simples curiosidade de uma bailarina em crise. Joana precisava de novos instrumentos de trabalho criativo, começava a dar aulas e não via sentido em ensinar Ballet Clássico naquele momento da história (e o que estava acontecendo no Brasil na época). Sempre buscou na dança algo que a fizesse presente e que fosse anterior à coreografia ou à música. “Ou seja, queria dançar e não ser apenas um instrumento coreográfico”.

Joana então se descobriu também uma diretora de cena e pedagoga, coisas que faz até hoje. Trabalha há quase quarenta anos com as teorias do espaço e dos esforços de Laban. Considera o legado labaniano como fontes permanentes de pesquisa, para si mesma e também para quem quer descobrir novas origens do pensamento teórico da dança. Tem pesquisado as possíveis aplicações das teorias na criação artística. Sua linha de pesquisa é fruto das próprias fontes teóricas de Rudolf Laban, comparando à pesquisa do próprio mestre, que criou a base teórica para seu Teatro Coreográfico. Joana nomeou sua pesquisa de Coreodramaturgia, que considera uma atualização do conceito labaniano de Teatro Coreográfico. Ela busca a integração das artes cênicas. O teatro e a dança como linguagens autônomas “mas possíveis de serem relacionadas pelo movimento expressivo, através do ‘Domínio do Movimento para a Cena’”.

Joana trabalha também com outros pesquisadores, que não são da área de dança; são músicos, tecnólogos e cientistas. Trabalha também ocasionalmente com bailarinos, quando estes se dispõem a pesquisar; o que ela revela não ser comum.

Foi docente no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP desde 1987 e desde 1994 no Departamento de Artes Cênicas. Dramaturga e diretora teatral, realizou diversos trabalhos no Brasil e no exterior.

Com relação ao panorama brasileiro de estudos labanianos, Joana percebe que “Laban no Brasil é aceito enquanto o teórico da dança educativa, a livre expressão se associa a Laban

no Brasil, de uma forma quase absoluta”. Ela observa que o panorama tem mudado lentamente. Observa também que as associações feitas com as áreas do comportamento corporal é outra vertente forte no país. Para Joana, este é o legado comercial deixado por Laban. Ela enfatiza que grande parte do legado de Laban foi direcionado à cena: “Não nos esqueçamos que o título de ‘O Domínio do Movimento’ é ‘Domínio do Movimento para o Palco’. Isto faz toda a diferença”.

Joana coloca que a formação oficial em Laban “é necessária porque abre de forma mais visível a possibilidade de vermos linhas de pesquisa e resultados de métodos baseados na sua ciência, mesmo porque ele artista não é recuperável”. Ela observa que o perigo do diploma em Laban está na “corporação fechada” que pode acontecer como já acontece nas sociedades de freudianos, Feldenkrais, eutonistas, etc. Porém, ela aponta que este é só um risco.

Sobre os Encontros Laban no Brasil, Joana comenta que tem sido interessantes para justamente apresentar um panorama de estudos, mas a troca resultante não tem acontecido. Ela se questiona os possíveis motivos do encontro não conseguir concretizar trocas entre os pesquisadores.

Juliana Moraes

São Paulo, Fevereiro/2008⁸⁵

“Depois que eu estudei Laban eu não consigo me imaginar não sabendo mais.”

Juliana nasceu em Campinas, SP em 1976. Começou a dançar Ballet e Jazz aos seis anos em academia de dança em São Carlos, SP. Aos dezessete anos ingressou no curso de Bacharelado em Dança na UNICAMP. Durante a graduação dançou na companhia de Holly Carvell e também numa companhia formada pelos próprios alunos chamada “Arranhacéus”. Durante a graduação conheceu as teorias de Laban através de Joana Lopes, em disciplina do curso de dança. Viajou para a França junto com Joana onde fez cursos com Laurence Louppe, Dominique e Françoise Dupuy, graças a quem também teve contato com as teorias de Laban.

Depois de formada, em 1998, e com bolsa da CAPES, foi estudar no Laban Centre em Londres onde fez dois cursos: *Professional diploma in Dance Studies* e *Choreological Studies*

⁸⁵ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

orientado por Valerie Preston-Dunlop. Depois continuou no Centro por mais um ano e meio para terminar o mestrado, orientado por Ana Sanchez-Colberg. Voltou para o Brasil em 2001 e foi para a capital paulista. Assim que voltou ao Brasil deu aulas de inglês por dois anos. Aos poucos foi conquistando espaço no universo da dança. Somente no segundo ano de residência em São Paulo conseguiu apresentar o solo que fez durante seu mestrado chamado “Querida Sra M” que ganhou o prêmio da crítica APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) e abriu várias portas para que começasse a se apresentar. Foi para Viena (Áustria) e fez o programa de residência *Danceweb Scholarship Programme* para jovens bailarinos e coreógrafos, no festival em *Impulstanz*. Foram um mês e meio de estadia. Ao voltar recebeu a Bolsa Vitae⁸⁶ durante um ano e fez o solo “Dois Sopros”. Em seguida fez para o Cultura Inglesa Festival um dueto chamado “Corpos Partidos”. Depois, junto com Anderson Gouvêa, fez o dueto “2 e 1/2” (patrocinado pela FUNARTE) e a performance “Um corpo do qual se desconfia”(com apoio do Itaú Cultural). Recentemente montou a companhia de dança “Companhia Perdida” e criou o espetáculo “Antes da Queda”. Pela primeira vez, em 2008 criou um trabalho encomendado pela bailarina Lavínha Bizzotto.

Atualmente é doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes da UNICAMP e pesquisa Laban. Concomitantemente é professora de performance no Unicentro Belas Artes de São Paulo no curso de Artes Visuais.

Juliana conta que quando conheceu as teorias de Laban ficou fascinada pois sempre almejou juntar a prática à teoria mas nunca se identificou com as teorias em Dança que são “forçadas sobre a prática” (o que é uma constante na Dança). Com Laban percebeu que era possível construir um conhecimento real, não só sobre dança mas aplicável à diversas áreas. Juliana lembra que as aulas de Valerie eram sempre intercaladas com momentos de prática e de teoria. “Estudar e fazer no corpo”. Esta formação lhe concedeu uma habilidade de análise de movimento

Quando se tem o vocabulário do Sistema Laban, é possível conversar sobre o movimento, te dá destreza, não só em termos de linguagem mas em termos de criação. Aquilo que antes era borrado acaba tendo detalhes... depois que eu estudei Laban eu não consigo me imaginar não sabendo mais.

Juliana se identifica particularmente com a Eucinéctica, é a parte das teorias que mais utiliza em seu trabalho. Porém não deixa de utilizar também a Corêutica (os estudos das

⁸⁶ A Bolsta Vitae de Artes foi um programa de Bolsas cedidas pelo Ministério de Cultura do Brasil na forma de edital de seleção, para o desenvolvimento de projetos artísticos onde o artista ganhava uma bolsa mensal durante seis a doze meses.

diagonais e o deslocamento da cinesfera pelo corpo). “Eu acho genial quando Laban sacou que estados de consciência se reverberam através do movimento, e como ele conseguiu achar a relação entre uma coisa e outra”. Juliana comenta sobre sua coreografia:

Eu como coreógrafa não gosto muito de passo de dança, todo movimento que fica nobre distância o espectador do bailarino... gosto de um trabalho que chamo de virtuosismo do prosaico que é acelerar, desacelerar e transformar movimentos que aparentemente qualquer um poderia fazer, mas com muita destreza.

Com relação ao panorama brasileiro dos estudos em Laban, Juliana considera que não existe uma sistematização dos estudos no país. São diversos discípulos espalhados pelo território falando dialetos diferentes, que estudaram com pessoas diferentes e genealogias diversas. Apesar disso ainda há similaridades, e também dissimilaridades. “No Brasil não existe uma única corrente de estudos. Quando há uma escola existe uma sensação de filiação. Aqui no Brasil são coisas muito dispersas e não há muita unidade”.

Para Juliana este panorama pode ser bom por um lado: “pela liberdade e ausência de restrições”; e ruim por outro, pois “esta liberdade permite gerar usos gratuitos onde pessoas não muito hábeis acabam utilizando o sistema”. Ou seja, perde-se o rigor.

A realização dos encontros Laban no país são tentativas de se realizar trocas entre os pesquisadores, como também quando a chamam para ministrar workshops sobre Laban e o trabalho que desenvolve. Os diálogos acontecem em diferentes interfaces “a gente se associa na medida de nossa necessidade”. Juliana percebe que com o número de profissionais que atuam na cidade de São Paulo, poderia ser criado um curso ou uma formação em Laban. Porém, ela percebe que, no Brasil existe ainda um certo preconceito com as teorias: “uma insegurança e um embotamento”.

Juliana percebe que existe uma clara diferença entre as pessoas que se formaram com Duschenes e as pessoas que não tiveram contato com ela e que se formaram em Nova Iorque ou Londres. Maior do que receber um diploma é a pessoa com quem se estudou. “Mais do que falar no Laban Centre eu falo que estudei com Valerie”:

Tem gente que diz que isso é careta e um pensamento modernista de dança, mas eu não acho. Acho que a formação do artista se dá em relação com o mestre. Mais importante do que o diploma de uma instituição é com quem você estudou.

Júlio César de Souza Mota

Curitiba, abril/2009⁸⁷

“Laban realizou o que pode ser definido como uma revolução Copernicana nas Artes Cênicas”.

Júlio nasceu em 1963, em São João de Meriti, no Rio de Janeiro. De 1978 a 1981 Júlio estudou teatro e foi num dos cursos de teatro que ele entrou em contato com as teorias de Laban. Isso aconteceu mais especificamente através da leitura do livro “O Domínio do Movimento”. Em 1981 Júlio entrou para a Escola de Danças do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (INEART- Maria Olenewa) onde ficou até o final de 1982. Em fevereiro de 1983 ele ingressou para o Balé Teatro Guaíra. Em 2000 mudou para G2 Cia de Dança também no Teatro Guaíra em Curitiba, PR.

Júlio é Bacharel e Licenciado em Dança pela Faculdades de Artes do Paraná (FAP) e Doutor em Artes Cênicas pela UFBA (com apoio financeiro do CNPQ). É especialista em *Choreological Studies* e *European Dance Theatre* pelo Laban Centre London (através de bolsa ‘sanduíche’ da CAPES) tendo sido professor visitante sênior na *Hong Kong Academy for Performing Arts* (2007-2008).

Júlio considera sua formação técnica/artística construída a partir do contato, aulas cursos e orientações realizadas, entre outros, com os seguintes artistas-pesquisadores: Isa Partsch-Bergsohn, Steve Paxton, Lisa Nelson, David Zambrano, Robert Cohan (coreografia), Ciane Fernandes (LMA), Odete Blum (introdução a *Motif Writing*), Ana Sanchez-Colberg, Valerie Preston-Dunlop, Anita Donaldson (*Choreological Studies*) e Jean Newlove (Princípios de Laban aplicados ao teatro).

Júlio coloca que se identificou com as idéias de Laban pela coerência, consistência e larga aplicabilidade do sistema. Deste seu contato com O Domínio do Movimento, Júlio lembra que procurou “saber mais e utilizar mais os princípios e conceitos aprendidos” em sua prática teatral. Contudo ele lembra que “esse conhecimento só ganhou consistência e sistematização a partir de 2002”. Ele considera que o trabalho de Laban sempre esteve presente em sua formação e prática artística e acadêmica.

⁸⁷ Entrevista cedida via correio eletrônico por escrito.

Júlio, como pesquisador-criador-intérprete, trabalha tanto com dança pura quanto com Teatro Físico. Neste último ele percebe que aplica os conceitos e princípios de “duas disciplinas estruturadas a partir das pesquisas e descobertas realizadas por Laban e seus colaboradores: *Laban Movement Analysis* (incluindo aí princípios de *Bartenieff Fundamentals*) e *Choreological Studies*”. Ele entende a relação de seu trabalho com o Sistema Laban como fundamental e utiliza do legado labaniano “sempre que possível”.

Júlio percebe que o estudo das teorias de Laban ainda precisa ser aprofundado para que elas sejam melhor entendidas e, conseqüentemente melhor utilizadas. Pois, entende que ainda existe caminhos a serem explorados em diversas áreas do conhecimento. Ele adiciona que as teorias de Laban também estão associadas aos colaboradores que ele teve ao longo da vida, sem os quais seu trabalho não teria atingido a “consistência, organização e alcance que ele tem hoje”.

No caso do Brasil, Júlio visualiza pouca relação entre os labanianos e que a troca de conhecimentos é superficial. Ele arrisca diagnosticar que poderia ser por causa da falta de sistematização e circulação de idéias e trabalhos.. Percebe que no “Brasil infelizmente ainda não tem uma produção acadêmica suficientemente consistente de estudos sobre as teorias, conceitos e princípios elaborados por Laban”. Talvez em razão desta baixa produção – e pelo fato dela ser realizada em Português – os estudos sobre Laban realizados no Brasil ainda é desconhecido por muitos pesquisadores estrangeiros. Ele revela que sua experiência com os estrangeiros é “ligeiramente melhor que a minha experiência nacional, muito por conta da minha atividade docente em Hong Kong, mas ainda assim ela está longe daquilo que considero adequado e como vejo acontecer em outros departamentos acadêmicos”.

Participou do Encontro Laban em 2002 no Rio de Janeiro e revela que foi muito importante e útil para sua carreira. A seu ver, os encontros são importantes para a circulação de idéias e contato entre profissionais e estudantes de diversas áreas do conhecimento. Porém, observa que os encontros ainda têm pouco alcance.

Com relação a diplomação, Júlio percebe que em um centro oficial tem-se a oportunidade de se aprender e aplicar as teorias de forma sistemática e supervisionada, e acrescenta que:

Trabalhar com especialistas e ter acesso a bibliografia especializada, além de outros recursos multimídias, aumenta em muito as chances de se ter um aprendizado de qualidade, evitando muitos problemas de mal entendidos que

comprometem o desenvolvimento do conhecimento do sistema, assim como sua prática e ensino.

Laura Pronsato

Viçosa, MG, Junho/2008⁸⁸

“A experiência com as teorias de Laban me levam sempre a questionamentos, num crescente movimento de reflexão e crítica”

Laura nasceu na Argentina em 1972. Iniciou seus estudos corporais com aulas de Ballet e ginástica olímpica. Fez aulas na Academia de Jacy Rhormens e depois na Escola Municipal de Bailados de São Paulo (de 1990 a 1993), onde pôde ter aulas de Ballet, dança moderna (com Ruth Rachou), História da Dança e da Arte, Improvisação e Dança Negra Contemporânea (com Firmino Pitanga) de forma extra-curricular - oferecido em períodos de férias. Esta passagem pela Escola de Bailados causou uma “reviravolta em meu percurso tanto de artista como de iniciante no âmbito da docência”. Laura começou a questionar as aulas de Ballet enquanto aumentava sua identificação com o próprio grupo de Dança Negra Contemporânea, o que a aproximou do trabalho com as crianças e adolescentes em situação de risco.

Laura chegou a desenvolver trabalhos nas favelas de São Paulo e na FEBEm (junto com Firmino Pitanga), como também deu aulas de Ballet no Clube Paulistano. Esta aproximação profissional com a dança levou Laura a ingressar no Curso de Dança da UNICAMP. Ela buscava caminhos para “um ensino em dança que pudesse desenvolver o potencial criativo e crítico dos participantes”.

Sua experiência na Universidade permitiu com que discutisse as temáticas que envolvem o ensino da dança e que pudessem ampliar seu olhar e sua atuação como bailarina.

Minha busca por um meio de aplicação para o ensino da dança se mescla à atuação da bailarina que, com a formação oferecida pela Unicamp possibilitam-me um reencontro com a bailarina que estava em vias de se ‘aposentar’. Aqui a artista ressurgue encontrando-se no trabalho de dança contemporânea e danças brasileiras.

⁸⁸ Entrevista cedida via correio eletrônico por escrito.

Os trabalhos que foram desenvolvidos a partir das vivências na Universidade levam Laura a buscar mecanismos de criação que envolvessem movimentos significativos e não tão tecnicistas. Esta mesma busca também contagiou os processos de ensino e aprendizagem com os quais ela se envolve.

Durante a graduação fez iniciação científica orientada por Eusébio Lobo da Silva, que também, mais tarde, orientou seu mestrado na mesma instituição. Laura inicialmente pesquisou o uso das teorias de Laban como ferramentas para pensar a dança para crianças e adolescentes em situação de risco. Laura também desenvolveu projeto em presídio trabalhando com o teatro do oprimido de Augusto Boal. Em paralelo às suas pesquisas, Laura teve aulas (disciplinas curriculares) com Joana Lopes e Mônica Serra, onde pôde acessar as teorias e práticas labanianas. Assim que foi adquirindo conhecimento, foi também colocando-o em prática nas suas atividades. Ela encontrou em Laban uma possibilidade para trabalhar o potencial criativo e crítico de seus alunos. Queria poder desenvolver aulas de dança que não partissem apenas da repetição de movimentos, mas, aulas que pudessem trazer o histórico e o contexto social de cada aluno. Laban, de certa forma, foi o ponto de partida de seu trabalho.

Laura concluiu o bacharelado e a licenciatura em dança na UNICAMP em 2000 e em seguida iniciou o mestrado que terminou em 2003.

Ao pensar seu trabalho artístico, Laura entende que sempre inicia com a relação do corpo no espaço. Um trabalho espontâneo com as qualidades de movimento se inicia e, em seguida, se transforma em ações.

São ‘partes’ que auxiliam planejamentos de atividades quando se quer desenvolver aulas de dança que não primem pela cópia de movimento, são ferramentas que possibilitam também criar um fio condutor para que se possa ter um planejamento crescente, porém cada “parte” trabalha a outra, cabe apenas enfatizar uma ou outra.

Considerando o trabalho artístico, ela acredita que o sistema Laban auxilia no tratamento dos movimentos e na relação espacial do processo criativo e coreográfico da dança. Laura descreve seus trabalhos artísticos voltados para a pesquisa em Dança Brasileira Contemporânea, ou seja, pesquisas artísticas que buscam nas manifestações populares brasileiras inspiração para desenvolver a dança contemporânea. Ela percebe sua busca contínua por movimentações sempre contextualizadas, em busca de significados que acabam se transformando numa dança pessoal, às vezes trabalhada individualmente, outras, no coletivo. Desta forma Laura busca formas que mostrem cada sujeito e suas individualidades.

Esta procura é a intersecção entre seu trabalho e as teorias de Laban, não somente nas criações artísticas mas também em sua docência. Quando trabalha com crianças e adolescentes ela constrói um caminho metodológico onde Laban, unido aos jogos, possibilitam uma maior compreensão da dança - saindo da perspectiva de cópia de movimentos. Desta forma, ela procura desencadear uma dança expressiva e sensitiva. Laura está também sempre em busca do diálogo entre a dança e a educação.

Com relação ao panorama brasileiro de estudos, Laura tem visto diversos trabalhos inovadores sobre o Sistema e novas discussões que tem acontecido tanto no campo da Dança quanto no das Artes Cênicas.

Laura revela não ter muita clareza quando pensa em uma diplomação em Laban. Ela percebe que os estudos apresentados por Laban podem ser desenvolvidos em caminhos diversos e que talvez um centro de formação oficial possa sediar estas atividades. Mas Laura receia o tradicionalismo.

Me parece que as várias visões que tem surgido levantam mais questionamentos, uma diversidade surpreendente sobre a utilização deste sistema e que de meu ponto de vista é muito rico e importante. Acredito que a possibilidade de não inserir este estudo em algo mais especializado possibilita que essa rede seja tecida com mais grandiosidade.

Lenira Rengel

São Paulo, fevereiro/2008⁸⁹

“Não era um Laban só... era um Laban via Maria Duschenes. É fazer o Laban viver.”

Lenira nasceu em 1956 em São Paulo capital. O falecimento precoce de seu pai fez com que ela criasse uma independência muito cedo. Começou a dançar Ballet Clássico e também dança moderna. Sempre gostou de dar aulas e começou ainda adolescente. Lenira coloca que não foi uma dançarina que virou professora pois sempre foi professora e sempre trabalhou com todos os tipos de pessoas, desde crianças até idosos e profissionais da dança.

Como Lenira sentia vontade de estudar, ao terminar o ensino clássico (atualmente o ensino médio) decidiu fazer o Bacharelado em Teatro na USP (pois na época não havia escola de nível superior em dança em São Paulo). Assim que entrou na ECA (Escola de

⁸⁹ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

Comunicação e Artes da USP), aos dezoito anos, conheceu Maria Duschenes e com ela conheceu a tridimensionalidade do corpo e do espaço, e entendeu o que era dança.

Uma amiga sua da faculdade lhe disse que deveria conhecer Maria Duschenes e então Lenira foi conhecê-la. Em sua primeira aula com Dona Maria percebeu que aquela era uma dança que estimulava o pensamento, e fazia tudo o que o corpo pode fazer. Achou aquilo encantador e libertador. Lenira fazia todas suas aulas (aulas dos bailarinos, de improvisação, dos leigos). Foi ali que entendeu que “pensamento é movimento, que corpo e mente são uma coisa só”. Ela percebe que até hoje é difícil as pessoas entenderem isso. Via que dançar, falar e escrever eram coisas que estavam relacionadas entre si. Lenira se tornou discípula de Duschenes, com quem esteve junto por mais de 25 anos. Desde o começo Lenira percebia que, o que aprendia com Duschenes era utilizável em todas as outras disciplinas das artes do movimento. Lenira recebeu um documento assinado por Dona Maria autorizando-a a ensinar Laban.

Lenira fez mestrado na UNICAMP com orientação da Prof. Dra. Monica Serra. Seu mestrado resultou no “Dicionário Laban”⁹⁰ porque achava que tinha que colocar em palavras tudo aquilo que ela fazia com Maria Duschenes. Foi uma necessidade que estava relacionada à própria filosofia de Laban. No final do mestrado foi para Londres visitar o Laban Centre, fazer um curso de férias e estudar para finalizar o Dicionário. Sua ida até a fonte foi fundamental para complementar suas pesquisas e experiências. Ela mesma custeou sua viagem. tinha uma bolsa da CAPES, todavia não suficiente para cobrir os altos custos dos estudos no Laban de Londres.

“Eu não dou uma aula de Laban, dou uma aula de Lenira”. Terminou recentemente seu doutorado orientado por Helena Katz na PUC-SP. Trabalha com o que chama de “educação contemporânea”, pois ela percebe que tem que se pensar contemporaneamente, um outro jeito de olhar a educação. Lenira pretende “continuar dando aulas, dirigir espetáculos, escrever, trabalhar com teatro...” atualmente também é curadora do Teatro Fábrica e docente na Escola de Dança da UFBA. Nos últimos tempos não tem se apresentado no palco, o que não é importante para ela, mas sempre está ali, ou dirigindo, ou dando idéias ou na dramaturgia.

Lenira não tem preferência por alguma parte específica das teorias de Laban. Ela acentua que utiliza tudo. Ela coloca que “o legado que Laban deixou para as Artes do

⁹⁰ RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.

Movimento é estupendo”. O cara era muito incrível. Ele conseguiu pegar estas quatro palavrinhas dos fatores de movimento e nelas encaixar quase tudo que falamos de qualquer movimento”. Ele nomeia de forma abrangente características que realmente acontecem no movimento. “Nós mesmos podemos nomear do que quisermos, mas Laban encontrou terminologias específicas e abrangentes, inclusive para cada um se expressar em sua própria área de conhecimento”. Lenira chama estes termos denominados por Laban de “movimento palavra”. O material que ele deixou até hoje é muito útil tanto para se expressar como também para criar habilidade na expressão do movimento. “Laban também tinha uma dimensão de ser humano. Ele mesmo dizia que tinha as chaves mas não tinha as portas, que eram para as pessoas darem continuidade ao seu material”. Lenira lembra que Valerie lhe disse que Laban era um homem do movimento e era antenado com o seu tempo, e fez uma ligação com todo o pensamento e filosofia que acontecia na época em que viveu. Ele não era uma pessoa fechada e a arte do movimento foi fruto de todo seu pensamento. Todas as pessoas com quem ele se relacionou durante sua vida fazem parte das teorias que desenvolveu.

Há muita gente trabalhando com as teorias de Laban em diversos lugares: “na psicologia, na educação, na rede pública de educação. Isabel Marques, Uxa Xavier... é claro que poderia ser maior, mas de forma alguma é mínimo”.

Com relação às trocas entre os brasileiros labanianos Lenira percebe que elas estão acontecendo direta e indiretamente em conversas formais e informais. As vezes as pessoas reclamam falando que não está acontecendo nada mas Lenira observa que está sim. Cada um está correndo atrás das suas coisas e seus trabalhos. Não existem escolas em conjunto, mas isso não quer dizer que não há troca. Os encontros estão acontecendo, oficial ou extra oficial. Lenira acha ótimo ter encontros, principalmente porque é um pensamento que está vivo.

Com relação a diplomação Lenira acredita que é preciso estudar com alguém que tenha uma formação e se dedicar intensivamente, de acordo com os interesses pessoais de cada um. Em São Paulo tem muitas pessoas que estudaram durante muito tempo com Duschenes e a própria Duschenes habilitou algumas pessoas a darem aula de Laban. “Para qualquer área é preciso estudar bastante e também deixar claro o que está fazendo”. Ela exemplifica que se alguém assistiu a uma palestra e a partir da palestra fez algo, é preciso sempre dar a dimensão da qualificação que se tem: “Dependendo do que se está estudando ou fazendo é preciso de uma super formação”.

Lenora Lobo

Brasília-DF, abril/2009⁹¹

“O Método Laban é fundamental para se compreender os elementos do movimento, se analisar, pesquisar, criar e ensinar dança.”

Lenora nasceu em Floriano no Piauí em 1956. Durante sua formação em dança estudou Ballet clássico (durante dez anos), dança moderna (doze anos), dança contemporânea e pós moderna e danças populares. Graduiu-se em Arquitetura pela Universidade Santa Úrsula no Rio de Janeiro.

Lenora entrou em contato com as teorias de Laban quando conheceu Maria Duschenes através de amigos seus que faziam aula com ela.

No início dos anos oitenta (1981 e 1982) foi, com seus próprios recursos, para o Laban Centre em Londres fazer especialização no método Laban. Lenora procurava algo que pudesse estruturar seus conhecimentos e sua criação em dança. Encontrou no método Laban uma possibilidade de compreender os elementos do movimento, analisar, pesquisar, criar e ensinar a dança. No Laban Centre estudou com Marion North e Valerie Preston-Dunlop com quem aprendeu “tudo sobre coreologia/estudo do movimento”. Também estudou a técnica de Jooss com Simone Michele, fez aulas de Observação do Movimento (*Movement Observation*), Dança Educativa, *Labanotation*, Crítica de Dança, entre outras.

Lenora chegou de Londres em 1982 na cidade de São Paulo. Fez contato com a mestra Maria Duschenes com quem continuou a receber orientações durante os anos seguintes. Através dela conheceu diversos artistas e profissionais que haviam sido formados por ela, como J.C. Viola, Denilton Gomes, Lala, Renata, Tuca (Daraina), Miriam Dascal, Dulce Pontes, Cristina Brandini, Beto Martins e outros. Neste intervalo de tempo reencontrou Klauss Vianna com quem havia iniciado os estudos de 1978 a 1980 no Rio. Durante os próximos três anos (de 1983 a 1986) e formou-se no Movimento Consciente de Vianna e o auxiliou como instrutora assistente. Neste período foi responsável pela programação do Centro Cultural São Paulo.

No final de 1986 foi para Brasília onde desenvolveu seus estudos e pesquisas solitariamente. Em 1989 retornou ao Laban Centre para ter orientações de Valerie e Simone

⁹¹ Entrevista cedida via correio eletrônico por escrito.

Michele. Retornava sempre para São Paulo onde visitava Maria Duschenes que a orientava em sua pesquisa de linguagem da dança com traços de identidade brasileira. Em Brasília pôde incentivar e orientar as coreógrafas Luciana Lara, Andrea Jabour e o interprete criador Alexandre Nas a se especializarem no Laban.

Se tornou pesquisadora associada e professora do curso de Artes Cênicas da UNB. Como Interprete Criadora, Coreógrafa e Diretora fundou o Núcleo/Cia Alaya Dança que dirige até os dias atuais. Criou o método Teatro do Movimento, que encontra-se sistematizado em dois livros com parceira de Cássia Navas e publicados pela LGE editora.

Lenora revela que, do legado labaniano utiliza principalmente a Coreologia, os Estudos do Movimento e a Dança Educativa. Ela descreve seu trabalho como uma “pesquisa de linguagem comprometida com a identidade e a diversidade do movimento de cada ser e de sua cultura.” Ela compreende a Arte do Movimento (e a dança) como um forte aliado na educação e transformação social. Ela revela que o Sistema Laban foi e é fundamental para organização de todo seu pensamento, pesquisa e criação do método teatro do movimento, pois “fundamenta e é um dos pilares do método”. O método Laban é também responsável por sua pesquisa de linguagem em dança, que, mesclada ao Movimento Consciente de Klaus Vianna possibilitaram Lenora conquistar um espaço singular na dança contemporânea brasileira. Junto com Cassia Navas colaboraram na publicação de: “Teatro do Movimento, um método para o interprete criador” e “Arte da Composição, Teatro do Movimento”, ambos publicados pela Editora LGE. Com este Método que Lenora criou, ela formou a Cia Alaya Dança (que já existe há 19 anos). Seu trabalho (tanto na Cia quando como docente da UNB) colaborou para a formação de diversos artistas das Artes Cênicas do Distrito Federal. Pôde também viajar e colaborar com artistas do resto do país através de oficinas, cursos livres e preparações corporais para grupos de teatro.

Lenora entende que as teorias de Laban são fundamentais para o movimento. Ela compara a importância do estudo de Laban para a dança como são os estudos do ponto, da linha, das cores e volumes para as artes plásticas; as melodias e ritmos para a música; as palavras e frases para a escrita verbal. “O sistema Laban é tão estruturante que proporciona liberdade ao artista e por isto mesmo, acho que suas perspectivas são infundáveis.” Laban sistematiza de forma clara e didática os elementos e componentes do movimento humano. Lenora lembra que Laban foi um dos primeiros teóricos a relacionar o espaço dentro e fora do corpo; os impulsos oriundos do espaço interno e externo; o diálogo entre corpo e espaço; o ser

humano e o meio ambiente; a biologia e a cultura. “Laban e seu pensamento já eram multidisciplinar.”

“O método Laban é muito positivo para o ensino da dança” e percebe que aos poucos também que o método tem adquirido espaço nas Faculdades. Acompanhou o desenvolvimento do trabalho tanto de Maria Duschenes em São Paulo quanto Regina Miranda no Rio de Janeiro e acredita que acontecem trocas entre os artistas e pesquisadores.

Com relação a diplomação feita em um centro oficial, Lenora acredita que ela possibilita ao artista a “ter uma melhor compreensão do processo acadêmico e didático, porém não necessariamente no processo artístico”. Ela coloca que a necessidade de uma formação no passado era menor, talvez porque não se compreendesse a dança como uma área de conhecimento. Porém ela assume que “na verdade nunca concordei com isto e sempre fui a favor da formação, não porque ela forme mais ou melhor os artistas, mas porque ela colabora na organização de idéias e pensamentos destes artistas.”

Lia Robatto

Salvador, Julho/2008⁹²

“Nunca ninguém teve uma visão analítica do movimento tão aguda e tão perfeita e tão completa. Tudo o que veio depois de Laban é resultado do que ele fez. Ele é um marco”

Lia nasceu em São Paulo em 1940. Na infância seus pais a encaminharam para cursos de iniciação artística (artes plásticas, música, dança). Passou pela Escola Municipal de Bailados (onde não se adaptou) e fez aulas com Alina Biernaka mas nunca se adaptou a técnica de Ballet clássico. Em 1952 a polonesa Yanka Rudzka, chegou a São Paulo vindo da Argentina e abriu um curso de dança moderna/expressiva no Museu de Arte de São Paulo. Lia, aos doze anos passou na audição feita por Yanka, “talvez porque não tinha a técnica do Ballet inscrita em meu corpo”. Lia era a caçula do grupo. Ela se identificou com as aulas de Rudzka e lembra que Yanka veio de uma escola expressionista alemã de um discípulo de Mary Wigman. Após três anos dançando com Yanka, Lia descobriu Maria Duschenes que tinha grande admiração pelo trabalho de Yanka. “Yanka era uma mestra que não gostava que seus alunos fizessem aulas com outros professores”, mas apesar disso Lia conta que

⁹²Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

Duschenes era o único lugar onde poderiam ir procurar aulas. Nesse período Dona Maria desenvolvia, com a turma de dançarinos “mais adiantados”, além de exercícios técnicos, principalmente de “balanços”, muita improvisação a partir de estímulos musicais.

Em 1956 Yanka foi chamada por Keulreuter na Bahia para fundar a Escola de Dança da UFBA. Em 1957 Yanka chamou Lia (então com dezessete anos) para reforçar o elenco de dançarinos do recém criado Conjunto de Dança Contemporânea e como sua assistente e em 1958 foi contratada pela Universidade para integrar o corpo docente da Escola, quando Lia se mudou para a Bahia. Como “não tinha conhecimento de metodologia de ensino”, antes de viajar, Lia procurou Dona Maria que lhe fez uma preparação durante três meses “dos fatores e elementos da dança”. Aproximadamente, a cada seis meses Lia voltava para ter aulas com Duschenes “essa preparação de Dona Maria foi o que me deu segurança para eu saber o que fazer dentro de uma sala de aula... foi muito importante para mim como professora”. Lia, “ao mesmo tempo que eu era professora do curso, também era dançarina do conjunto de dança contemporânea e aluna” e se formou na Escola da UFBA.

Lia completou dez anos dançando com Yanka mesmo após sua mestra ter voltado para São Paulo em 1959. Embora Lia coloque Yanka como sua grande mestra, quem abriu os caminhos para sua docência e entender a análise dos fatores da dança foi Maria Duschenes e seus ensinamentos labanianos.

Lia estudou as teorias de Laban, mas coloca que não aprofundou nas teorias e também não parte deles para criar suas coreografias. “As teorias de Laban ajudam a me esclarecer os segredos que estão dentro do trabalho de dança”. Ela considera que Laban a ajudou a entender os caminhos para suas danças. Lia sempre trabalhou partindo da composição criativa de cada intérprete, pois acha importante que cada dançarino possa “colaborar e propor movimentos”. Laban ajuda organizar o material apresentado pelos bailarinos que possuem dinâmicas diferentes e singulares. “Laban veio para mim como uma orientação do que é dança em termos mais conscientes e analíticos”. E coloca que utiliza Laban de forma tangencial, como Yanka também fazia, justamente por ser um sistema universal.

Eu não sou especialista em Laban, sou uma pessoa que teve os benefícios de Laban e os utilizei tangencialmente... por isso há que levar em consideração as minhas declarações como de uma pessoa criativa que considera que Laban abre portas.

Lia confessa que percebe que a dança corre riscos estando dentro da universidade, porque “a academia tende a dissecar e a cortar a espontaneidade”. Mas acima de tudo coloca que “a consciência de dirigir o trabalho para um bem comum é muito importante”

Ao comentar sobre o panorama brasileiro dos estudos labanianos, Lia lamenta que na primeira escola de dança de nível universitário do Brasil – a UFBA – não se estudou Laban durante muitos anos, ou seja, inúmeros professores se formaram sem conhecer Laban. “Ele entrou tardiamente no conhecimento.” Na Escola de Dança teve o caso da professora Mônica Krugen que se formou na escola de Jooss, estudou Laban e, no entanto, nunca foi dado à ela um espaço para ensinar Laban especificamente. Mônica lecionava no curso somente dança de caráter e Ballet clássico. Atualmente, Lia não sabe dizer como os conhecimentos estão disseminados nos cursos de dança pelo Brasil. Participou de um encontro da década de 1990 em São Paulo promovido por Maria Mommensohn; por um lado ficou impressionada com o grau de conhecimento e aprofundamento dos estudos em andamento em São Paulo sobre Laban, mas por outro lado, ficou assustada com as produções coreográficas que seguiam um “receituário de Laban”, no entanto, se surpreendeu positivamente com o conteúdo de várias palestras de pesquisadores durante o evento. Ela coloca que todo encontro é importante, a troca de experiências e os intercâmbios de idéias. “Só se vê a si mesmo através do olhar do outro” por isso é importante comunicar as próprias idéias para se ver, se entender, comunicar e esclarecer.

Ao falar sobre a importância de uma formação oficial em Laban, Lia diz que “tiraria a palavra oficial” pois acredita que “qualquer formação em Laban é básica”. Seus estudos são válidos e importantíssimos: “deveria fazer parte da formação de qualquer professor de dança o aprendizado de Laban”.

Ligia Tourinho

Rio de Janeiro, abril/2008⁹³

“O Sistema Laban está no jeito de viver e de se relacionar com o mundo”

Ligia nasceu no Rio de Janeiro em 1978. Fez dança dos seis aos treze anos e depois retomou o contato com a dança durante sua graduação em Artes Cênicas na Unicamp. Sempre gostou da dança mas optou por aprofundar seus estudos artísticos se dedicando ao teatro. Aos

⁹³ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

quinze anos se mudou para Campinas, SP, com sua família e ao assistir ao espetáculo de formatura do Curso de Artes Cênicas da UNICAMP – “Pequenas Estórias”, dirigido por João das Neves – decidiu fazer faculdade de teatro.

Ingressou no Bacharelado em Artes Cênicas na UNICAMP, para ela “a arte tem a ver com se doar e não só em ser talentoso somente”. No segundo ano do bacharelado foi introduzida às ações básicas de Laban nas aulas de Verônica Fabrini. Fazia parte do “Carranca”, um grupo interdisciplinar formado por alunos do Instituto de Artes da UNICAMP que “almejava buscar a expressão dialogando com as linguagens artísticas em livre interação”. Neste momento teve contato com Eusébio Lobo Silva que a estimulou a fazer pesquisa de Iniciação Científica. Lígia apresentava inquietação com relação ao “corpo nas artes cênicas”. Eusébio sugeriu-lhe estudar o Sistema Laban dizendo que ele seria um “bom norteador das suas indagações sobre fisicalidade”. Nesta época ainda não compreendia o que eram as ações básicas de Laban e o livro “Domínio do Movimento”. Procurou Joana Lopes do Departamento de Artes Corporais para lhe ajudar com as teorias de Laban. Joana a orientou informalmente. Nesta mesma época, Lígia fez um curso teórico prático com Juliana Moraes, o que possibilitou um ganho no entendimento do Universo labaniano.

No final de sua pesquisa de Iniciação Científica Lígia participou de diversas atividades oferecidas durante a realização do Encontro Laban no Rio de Janeiro de 2002. Percebeu então a dimensão do Sistema Laban e se apaixonou:

Percebi que ali haviam tantas coisas para serem compreendidas, investigadas, estudadas e que era um pensamento libertador do movimento. Não é um estudo sobre a dança mas um estudo sobre o movimento e seus múltiplos aspectos. Que é algo em evolução.

Nesse encontro, conheceu Regina Miranda com quem, mais tarde (2003), fez curso no Centro Laban-RJ. Nesta mesma época aconteceu a audição para o I Ateliê Coreográfico em que Lígia prestou e passou. No Ateliê fez diferentes aulas (Ballet Clássico, Laban, Bartenieff, dança de salão, teatro, capoeira...). O processo proporcionou um contato profundo com o Sistema Laban e com grande parte dos pesquisadores labanianos no Rio. Por toda esta experiência que Lígia teve a partir do Ateliê, ela considera Regina Miranda uma grande mestra, junto com Eusébio Lobo e Joana Lopes. Lígia lembra que Marina Martins também a influenciou em sua trajetória. Lígia ressalta que sua formação é “informal e tem acontecido em de forma autodidata, buscando informações, lendo, estudando...”.

Ingressou como professora substituta no curso de Dança da UFRJ e um ano e meio depois se tornou professora efetiva. Atualmente é doutora em Artes pela UNICAMP e se dedica em diferentes atividades: aulas na UFRJ, trabalho como atriz (interprete e diretora) e direção de danças e performances. “Não me sinto muito uma coisa só e não me sinto só uma coisa.” Todo seu trabalho está mergulhado no Sistema e “uma vez dentro não consegue se desvencilhar”. Especificamente com relação ao Sistema, trabalha com os aspectos ligados ao estudo da organização espacial do corpo e aos esforços.

A maneira como eu entendo as artes cênicas e o como eu tento me comportar está mergulhada dentro deste aspecto filosófico do Sistema – de que tudo está em trânsito, de que tudo pode se modificar, do diálogo com as coisas do mundo, do que nada é rigidamente consolidado, que o ser humano é integral e de que há correspondências entre meus impulsos internos e meus movimentos externos, e minha fisicalidade, e na maneira com que olho o outro...todos estes processos, da iniciação científica, do mestrado do doutorado me levaram a entender o que é corpo, o que é indivíduo, o que é artes cênicas. Quando se começa, estas coisas são nebulosas.

Lígia gosta de pensamentos, buscas e pesquisas que sejam democráticas. Pensando sobre a circulação das idéias labanaianas pelo Brasil Lígia acredita que “quanto mais se transita, mais é possível encontrar pessoas, estabelecer diálogos e realizar trocas”. Ela mesma gosta de transitar e investe nesta atividade. Ela percebe a participação dos pesquisadores nas diferentes conferências que tem acontecido pelo Brasil e no exterior, porém, se locomover até os encontros fora do país também está ligado ao poder aquisitivo. “Aqui no Brasil nem sempre as pessoas estão em condições de investir ou se consegue o fomento para viagens. É um investimento que você faz onde o retorno vem a muito longo prazo”. O trânsito, e o diálogo ficam condicionados a outros aspectos além do desejo de estar em contato. “É difícil ter o panorama e saber concretamente a situação do panorama.”

Lígia fala da importância dos encontros brasileiros e usa como exemplo sua experiência com o Encontro Laban 2002 no Rio de Janeiro em que seu entendimento do Sistema mudou completamente. “O encontro é um espaço de disseminação das pesquisas em Laban, de troca, de legitimação. O espaço do encontro é um lugar para recepção, reflexão, discussão, aprendizado e apresentações artísticas”.

Lígia deseja fazer uma formação para “acabar com este sentimento incompleto e aparar as arestas que eu tenho internamente com relação ao sistema”. Como não teve

condições financeiras e subsídios para cobrir o valor do curso e das despesas de vida no exterior, não pôs em prática esta vontade.

Só de se ficar um ano investigando sobre algo que é lecionado por pessoas que pesquisam durante muito tempo já é uma grande diferença. No Brasil temos uma tradição de ensino superior de qualidade gratuito, e não é possível fazer uma comparação com o valor que é cobrado para uma formação em Laban. É necessário uma configuração social, de vida, emocional, financeira, de fomento muito grande para se poder fazer.

Maria Mommensohn

São Paulo, fevereiro/2008⁹⁴

“No pensamento fundamental do Laban a dança não é patrimônio de ninguém, é patrimônio da humanidade – ser humano é dançar.”

Maria Mommensohn nasceu em 1953 e começou a dançar efetivamente a partir de seu contato com Maria Duschenes. Mommensohn começou sua carreira artística fazendo teatro e artes marciais. Participou do TUCA dirigido por Marinho Piacentini que comandava uma pesquisa de teatro diferenciada. Maria ficou neste grupo por dois anos até quando o TUCA acabou. Helena Vilarés, que também participava do TUCA recomendou-lhe visitar Dona Maria. Mommensohn se identificou instantaneamente.

Fez faculdade de pedagogia, que começou em 1972 e só foi terminar na década de 1990. Ela achava que na faculdade de educação ela teria resposta às suas questões, pois queria saber o como se dá o conhecimento. Porém descobriu que o curso era muito focado na técnica e metodologia e não no pensar a educação e por esta razão “prolongou” sua graduação. Em 1974 Maria foi para o Laban Centre em Londres fazer um curso de um ano e comenta que foi muito bom para sua formação apesar de achar que ali não aprendeu muito mais do que já havia aprendido sobre Laban com Maria Duschenes. Mommensohn diz que depois de ir para Londres percebeu que buscava em Laban “não o conhecimento de uma teoria, mas um outro pensamento” e que hoje já está impregnado em sua ação (vida). Apesar de não se considerar acadêmica, Maria é mestre em Artes pela UNICAMP e encontrou em Otavio Paz o caminho para fazer uma licença poética em seu trabalho acadêmico.

⁹⁴ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

Em 1989 começou a dar aula na Escola de Bailados de São Paulo. Neste momento seu olhar mudou e foi a partir daí que começou a entender os processos gerais da dança (que não a sua própria dança). Participou como colaboradora do grupo “Paris” do artista plástico Claudinei Roberto. Em 1998 começou seu próprio grupo, o “Minic”. Mommensohn percebe que “o espaço é uma presença forte em seu trabalho”. A qualidade espacial plástica faz parte de sua natureza. Maria está sempre em busca da “presença” com que trabalhava no grupo de Marinho (no TUCA), que era o que o diretor considerava importante.

A formação que Duschenes lhe deu foi no sentido de centrar-se no próprio corpo, pois não “adianta entender, tem que experienciar”. Cada pessoa vinha com uma qualidade e Duschenes as evidenciava através do trabalho. Mommensohn atualmente se identifica com as teorias do Espaço de Laban “você é o espaço, espaço dentro e fora... em meu trabalho está tudo junto”. Ela comenta que não tem muita afinidade em ser professora, mas procura repassar o que aprendeu: “Sempre aprender fazendo, a experiência é única”. Para ela o pensamento labaniano é uma lógica que se aplica a qualquer coisa. “ele não define esse limite do que é correto e o que não é correto”. No pensamento labaniano é importante perceber e entender que o homem é o centro e de onde surge o movimento e as ações. Cada discípulo de Laban seguiu e abriu um caminho.

Mommensohn fala sobre os encontros que organizou em São Paulo que além de terem sido feitos para homenagear Maria Duschenes, favoreciam o pensamento de Dona Maria de criar um Centro Laban no Brasil. Os encontros aconteceram em diferentes lugares: Oswald de Andrade; Centro Cultural São Paulo e SESC Consolação. Os encontros foram crescendo e o número de pessoas foi aumentando. Começaram a chegar pessoas que vinham de Nova Iorque e Londres e desta forma começaram a cruzar aqui os pensamentos de Duschenes, Bartenieff, e de Londres, abrindo na década de noventa uma nova fase de diálogos labanianos. Mommensohn relata que os encontros conseguiam “reunir um monte de gente e cada um com uma cabeça diferente”. Ela aponta que como não havia o hábito de se trabalhar em grupo, sempre acontecem problemas por causa das diferenças de cada um, porém foram sempre um grande aprendizado. 1996 e 1998 foram os últimos Encontros Laban que aconteceram em São Paulo. Dona Maria esteve presente no Encontro de 1998, “fazendo uma espécie de fechamento de seus trabalhos”.

Com relação às trocas entre os brasileiros, ela percebe que os indivíduos fazem pontes uns com os outros, mas que não há muito movimento feito de fato. Os brasileiros andam

saindo para o exterior, mas percebe que “tem mais pessoas daqui indo trabalhar no exterior do que pessoas do exterior vindo para cá”.

Hoje talvez Mommensohn organizasse os encontros de outra forma, pois sente que “o tempo e o espaço destes momentos é desperdiçado”. A melhor forma de fomentar contato entre as pessoas durante os Encontros são nas atividades temáticas. Ela exemplifica lembrando da dança coral matinal que era feita no encontro que aconteceu no SESC Consolação. “Esta atividade tinha muito a ver com o trabalho de Dona Maria, que tinha uma leveza na forma e onde todos se relacionavam”.

Olhando para o futuro, Mommensohn percebe uma multiplicação e uma diversificação dos estudos labanianos. Acha importantíssimo a formação específica labaniana, mas também coloca o perigo de uma formação estar presa a uma instituição.

Para ser artista é preciso uma prática de pensamento. Se o Laban ficar preso dentro das instituições pode acabar restrito ao que acontece dentro dela e o pensamento do Laban não é sobre isso... no pensamento fundamental do Laban a dança não é patrimônio de ninguém, é patrimônio da humanidade – ser humano é dançar.

Ela entende que a arte é elitista e poucos tem acesso, “porém a arte é algo que pertence à todos”. Considera a relação com as instituições “um perigo, mas um perigo que acontece sempre”. Para ela, existem muitas formas de se chegar ao conhecimento. No Centro Laban do Brasil foi discutido diversas vezes o que seria realizar uma formação em Laban. Mommensohn percebe que a questão do que é uma formação está aberta, pois a resposta pode não ser apenas receber um diploma.

Mariangela F. Melcher

São Paulo, outubro, 2008⁹⁵

Mariangela nasceu em Curitiba em 1968. Fez curso de dança clássica da Fundação Teatro Guaíra e depois integrou Ballet Guaíra entre 1986 e 1997. Mariangela tem formação artística em dança e piano clássico. Fez graduação em Desenho Industrial pela PUC- PR e depois bacharelado em Psicologia na Unip – SP. Fez pós graduação na *Goldsmiths College* em Londres e depois mestrado em *Dance Movement Therapy* no Laban Centre em Londres.

⁹⁵ Entrevista cedida via correio eletrônico por escrito.

Procurou o Laban Centre porque ele é uma referência na Europa com relação à formação em *movement therapy*. Durante seu mestrado conheceu e pôde se aprofundar nas teorias de Laban. Foi introduzida às teorias em 1997 por Janet Kaylo, uma das professoras norte-americanas da instituição.

Mariangela entrou em contato com Laban porque vinha fazendo a técnica de Alexander⁹⁶ em Curitiba, com uma professora que tinha uma abordagem psicológica. Logo se interessou pela interface corpo-psique. Procurou possibilidades de se aperfeiçoar e encontrou o curso de mestrado em *Dance Movement Therapy* (uma das formas de psicoterapia que utilizam as artes como ferramenta) no Laban Centre de Londres. O curso cruzava informações entre os sistemas Laban e Bartenieff de um lado, e a psicanálise de tradição inglesa, de outro. Mariangela explica que o curso levava de dois anos e meio a cinco anos (quando feito de forma integral ou em meio período), porém ela completou em 4 anos⁹⁷. Durante o curso fez estágios com idosos, com crianças especiais, e com adultos na área de psiquiatria. Depois de formada trabalhou com idosos, em casas de repouso e centros de convívio, com adultos e em centros de atendimento psiquiátrico do sistema de saúde inglês.

Em 2004 voltou para o Brasil e atualmente trabalha com jovens especiais no núcleo de arte-educação - Núcleo e Associação Morungaba em São Paulo. Desenvolve um trabalho grupal de improvisação do movimento com ênfase em educação e convivência. Tem também um trabalho individual com enfoque bem mais terapêutico do que educativo.

Considera sua experiência relacionada ao Sistema Laban essencial para sua atuação e fundamental para seu desenvolvimento pessoal. Utiliza principalmente o *Body-Effort-Shape-Space* (Corpo-Esforço-Forma-Espaço) e seu desenvolvimento por Judith Kestenberg (colaboradora de Bartenieff e Médica Psiquiatra). As teorias de Laban foram processadas por Bartenieff e Kestenberg e “ferramentalizaram o conhecimento” na área de psicoterapia do movimento. Ela entende que o Sistema é fundamental para a compreensão do processo terapêutico e ajuda a escolher as intervenções a serem feitas nos pacientes.

Mariangela considera o panorama dos brasileiros labanianos pouco acolhedor e também bastante invisível. Ela compara com o que é estudado e feito fora do Brasil onde pôde observar uma rede de profissionais que organizam associações que funcionam beneficiando a

⁹⁶ A Técnica Alexander foi desenvolvida por Frederick Matthias Alexander no início do século XX. Ela vê o homem como unidade psico-física e faz parte das técnicas de Educação Somática.

⁹⁷ Atualmente o Laban Centre não sedia mais este curso que acontece na Goldsmiths College em Londres.

todos. Ela não observa este movimento aqui no Brasil. Inclusive o ultimo encontro do qual participou no Brasil lhe pareceu “desorganizado”. Mariangela sente falta de maiores discussões com relação às novas aplicações e perspectivas das teorias de Laban. Observou, através da Celebração Laban 2008 que aconteceu no Rio de Janeiro, que não havia outras pessoas pesquisando na mesma areal que ela. Percebeu também que no Brasil a identidade dos labanianos não está bem delineada.

Ela percebe que a formação oficial hoje em dia é mais importante que no passado, talvez por um “sucateamento do ensino, que precisa sempre de especializações como complemento”.

Marília de Andrade

Rio de Janeiro, abril/2008⁹⁸

“Acho o Laban o grande teórico inovador da dança de todos os tempos”

Marília nasceu em São Paulo em 1945. Nesta época a dança no Brasil se resumia à dança clássica e por isso sua formação em dança está diretamente ligada a esta técnica. Concomitantemente às aulas de dança, Marília se formou em psicologia e seguiu a carreira acadêmica que culminou em um doutorado em psicologia na *Columbia University* em Nova Iorque. Marília conta que optou por este caminho porque nesta época não via a dança como uma possibilidade de mercado no Brasil e por isso foi estudar psicologia. Desde cedo já ingressou na área de pesquisa e se tornou professora universitária. Foi para Campinas, SP dar aulas na PUCCampinas na graduação em psicologia. Marília esteve envolvida com o início do movimento feminista no Brasil. Chegou a dirigir três filmes curta metragem sobre “mulher e feminismo”.

A bailarina Márrika Gidali do Ballet Stagium foi sua mentora e responsável por sua formação em dança. O Stagium convidou Marília para participar do processo de pesquisa e dança do espetáculo Quarup que viajou em turnê pelo Brasil. A esta altura, já era casada e já tinha três filhos.

Ingressou no Instituto de Artes da UNICAMP no departamento de Música onde era responsável pela disciplina de Expressão Corporal para Maestros e Músicos. Neste momento

⁹⁸ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

deixou a psicologia para se dedicar exclusivamente à arte. Criou então o Laboratório de Expressão Corporal da UNICAMP dentro do Instituto e começou a produzir espetáculos. Após assistir um dos espetáculos, o reitor da universidade na época a convidou para fundar o Departamento de Artes Corporais no Instituto de Artes. Fundou então o DACO em 1985 (a segunda formação universitária em Dança no Brasil) a partir de suas próprias idéias do que deveria ser uma formação em dança. Isto a instigou procurar um pós-doutorado em Dança e foi para a *New York University* (NYU) estudar, onde conheceu e se especializou na técnica de Isadora Duncan. Esta foi a abertura de uma porta na carreira de Marília que possibilitou fazer apresentações na Grécia, em Londres, na Alemanha, na Argentina, em Nova Iorque, etc. Em 1991 ganhou uma bolsa do CNPQ (pós-doutorado) para estudar durante um ano com Valerie Preston-Dunlop no Laban Centre em Londres. Lá ela pôde escolher os cursos aos quais assistiria e conduzir sua pesquisa.

Marília esclarece que não aprendeu o Sistema Laban em si, mas a derivação – *Choreological Studies* – que Valerie desenvolve incorporando: as teorias de Laban às quais acrescenta o estudo do contexto cultural em que a dança é apresentada; o olhar sobre as especificidades bailarino (questões de identidade); uma visão global do movimento e do espetáculo de dança. “Gosto do sistema de Valerie porque ele tem uma visão ampla da dança, como uma linguagem sistêmica e este sistema se intercomunicam, não é uma linguagem só do movimento, não é só o movimento que conta”.

Marília orientou diversas teses acadêmicas que se apoiaram sobre a visão coreológica. Também fez suas próprias pesquisas. Uma delas foi a análise coreológica do Samba – como ele pode ser resgatado através da análise dos passos do samba explorando as matrizes coreográficas – e o olhar sobre todos os elementos que compõe o “espetáculo” do samba: evolução de vestimenta, movimentação, tipo de pessoas que realizam movimentos, genealogia dos passos e transmissão.

O Laban no século XX é indiscutivelmente quem abriu as portas para uma análise e compreensão da dança Laban abriu as portas para nós entendermos que existem inúmeras danças e que cada dança possui sua linguagem própria. Ele traz a possibilidade de se analisar a dança [global] e o movimento.

Marília coloca que se considera uma labaniana porque tanto seu trabalho quanto os trabalhos que orienta são calcados em análises de dança que seguem o pensamento coreológico.

Com relação à formação em Laban Marília, revela que ao passar uma temporada no Laban Centre em Londres percebeu que a formação que oferecem se fragmentou em muitos caminhos diferentes. “É importantíssimo conhecer e se aprofundar nas teorias de Laban como referência”. Ficando estritamente no que ele escreveu, perde-se a chance de entrar em contato com os trabalhos que levaram adiante a teoria. Se há possibilidade de ir até o Laban Centre fazer algum curso deve-se ir pois abre as portas para o conhecimento.

Marina Martins

Rio de Janeiro, abril/2008⁹⁹

“A produção do texto pode ser tão dançante quando a produção de movimento, o texto também produz movimento... a vida é movimento.”

Marina Martins nasceu no Rio de Janeiro em 1958. Estudou na escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mas seu corpo não se adequou à dança clássica. Dançou Jazz por alguns anos com Bernadett Hill, Lenie Dale e Marli Tavares. Aos dezoito anos foi para a Inglaterra e Nova Iorque, fazer aulas de dança moderna, jazz e balé. Aos vinte anos voltou para o Brasil frequentando as aulas da família Vianna, Klauss, Angel e Reinner, na escola da rua Álvaro Ramos com Graziela Figueroa e Lurdes Bastos, lá conheceu Regina Miranda, recém-chegada de Brasília e a seu convite tornou-se um membro fundador da Companhia Atores Bailarinos do Rio de Janeiro. A primeira estréia foi em 1980 no Teatro Tereza Rachel, com uma montagem de dança-teatro sobre a história de "Heliogábalo, o anarquista corado" de Antonin Artaud, adaptada por Carlos Henrique Escobar, com cenários pintados por Luis Águila, músicas originais de Arnaldo Dias Batista, objetos de Celeida Tostes e figurinos de José Paulo Correa. O primeiro trabalho da companhia sob a direção de Miranda marcou não só o Terceiro Encontro de Dança Contemporânea do Rio de Janeiro por sua ousadia, mas também a carreira e a vida da jovem bailarina. Regina, recém certificada como CMA pelo LIMS/NY, desenvolvia sua pesquisa de movimento expressivo com os membros do grupo a partir de vários pontos de vista e com uma visão aberta e flexível sobre o Sistema Laban de Análise do Movimento, que incluía não só aulas e ensaios com a Cia, mas estudos informais de música e artes plásticas. Foi um marco para todos assistir Pina Bausch em 1979 no teatro João Caetano no Rio de Janeiro.

⁹⁹ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

Quando aprendemos a acessar internamente as teorias labanianas e o sistema de análise do movimento, começamos a perceber através da observação, os mecanismos de produção de diferentes dinâmicas de expressividade e as incorporações do espaço. A prática dos Fundamentos de Irmgard Bartenieff promove a partir das conexões corporais o acesso aos modos de mudança de forma e do sentido da ação propostos no Sistema Laban. Assim, a idéia de movimento como linguagem do corpo em constante transformação passa a ser uma filosofia de vida. Passamos, então, a olhar o mundo de forma diferente. Conseqüentemente, quando abrimos a percepção do corpo e do espaço em 3D saímos do padrão da cópia pelo espelho e da formação frontal das coreografias para explorar inúmeras possibilidades expressivas organizadas em diversas estruturas. Eu diria que passamos a ocupar um lugar no mundo com pontos de vista próprios... Depois de certo tempo parece que torna-se orgânico... nunca mais consegui estar de outra maneira. O corpo é inteligente, o movimento é um modo de pensar: se deixar o corpo agir, ele vai sozinho. Tanto a Teoria dos Esforços/Expressividade quanto as Harmonias Espaciais podem ser vias distintas de investigação do movimento que interferem constantemente uma na outra, visto que as categorias de corpo-esforço-forma-espaço que estruturam o próprio sistema são intercambiantes.

Em 1989 Marina ingressou na UNIRIO e se graduou Bacharel em Teoria do Teatro. Em seguida fez mestrado cujo tema de pesquisa foram as danças do Rio de Janeiro na virada do século XIX-XX. Em seguida enveredou no doutorado e fez uma tese sobre as danças de Salomé. Atualmente é professora adjunta da UFRJ no curso de Dança -“Acho um milagre a quantidade de alunos que freqüentam o curso de dança ... indo a aula... pessoas interessadas em estudar dança... procurando aprofundamento na linguagem do movimento”. Pelo fato do curso ser noturno e o campus de difícil acesso “é muito bacana ver como a dança tem essa capacidade de mobilizar e modificar as pessoas. O bom de ser professor é ver desabrochar esse desejo nos alunos”. Em 2008, concluiu o programa modular do LIMS/NY e certificou-se como Analista de Movimento, segundo seu depoimento o curso foi o processo de trazer o Sistema para suas mãos, de organizar o que já existia de forma encarnada em seu corpo. Um modo de legitimar o conhecimento adquirido com Regina através do aprendizado informal do trabalho artístico da Companhia Atores Bailarinos – “uma formação que aconteceu de forma aleatória em que cada um foi processando as experiências em seu corpo de maneira própria”.

“Eu continuo a partir da idéia modernista do corpo holístico, buscando o centro de gravidade e a concepção de movimento integrado que parte do todo para o particular...” É preciso saber do todo para se ter a liberdade de romper os próprios limites. Seus trabalhos atuais são feitos sempre em colaboração com outros artistas (só trabalha sozinha quando

escreve). Além de ser docente da UFRJ, dirige, coreografa, faz preparação corporal e orienta trabalhos de criação. - “Sempre num jogo de troca e de múltiplas autorias”.

Por outro lado, observa que existe ainda uma “visão careta” do Sistema Laban. Alguns pensam que o Sistema é rígido, que é um método e que os termos e as idéias que coloca são definitivas e positivistas, no entanto, Laban era um artista polivalente e flexível.

Quando a proposta é fazer um exercício de exploração isso significa que esta é somente um exemplo das múltiplas formas de se realizar uma trajetória, de se procurar uma dinâmica. Laban fala dos princípios do movimento que estão em constante transformação – o próprio conceito de cinesfera é a esfera individual dentro da esfera universal. A visão cristalizada do Sistema é o oposto do que ele queria e pretendia para suas teorias. Laban jamais propôs verdades absolutas mas sim pluralidade de possibilidades.

Com relação ao panorama brasileiro de estudos sobre as Teorias de Laban, observa-se que há poucas trocas. Por achar que o contato humano é insubstituível e que “o Brasil é um território grande e isso dificulta a comunicação”, Marina tem mais contato com as pessoas que estão mais próximas em sua cidade. No entanto, participou de dois congressos sobre Laban que aconteceram em Bratislava (2006) e no México (2007) e lembra de como foi “especial” o encontro que aconteceu no Rio de Janeiro em 2002 no MAM e no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro em 2008. Ela reforça que os encontros são interessantes pois mostram que as pessoas não estão de todo modo sozinhas e que afinal “é bom saber que existem outras pessoas que falam a mesma língua de movimento.”

Quanto à diplomação, a entrevistada acha importante que o estudo seja legitimado. “A formação acadêmica é importante porque se adquire conhecimento organizado de diferentes conceitos e pontos de vista e a partir daí pode-se desenvolver novas habilidades para reorganizar esses conceitos.” No entanto, se um artista não quer lecionar ela não vê a menor necessidade de se ter um diploma “aliás, nenhum artista precisa de nada da academia, pelo contrário é a academia que precisa do artista para se renovar.” Por outro lado, quando se opta por uma carreira acadêmica específica é preciso se diplomar para que o conhecimento se torne legítimo perante a comunidade “sei que isso não significa muita coisa, mas quando uma pessoa possui um certificado sua “voz” passa a ser ouvida com mais respeito.”

Marisa Naspolini

Rio de Janeiro, abril/2008¹⁰⁰

“O Sistema Laban te abre uma possibilidade enorme, dá um alfabeto e possibilita comunicação com mundos distintos”

Marisa nasceu em Florianópolis, SC em 1965. Seu percurso está ligado ao “teatro fazendo interfaces com a dança”. Aos 14 anos começou a fazer aulas de teatro em Brasília. Voltou para Florianópolis estudar Jornalismo/Comunicação Social. No meio do curso foi para a França estudar no Conservatório de Artes Dramáticas com o intuito de “se aproximar do universo do corpo”. Fez estágio no *Théâtre du Soleil* e também frequentou escola de circo, e aulas de dança. Dois anos depois voltou para o Brasil a fim de terminar sua graduação. Em seguida se mudou para o Rio de Janeiro (1989/1990) e fez curso de formação técnica na Escola Angel Vianna. Foi na Escola que teve acesso ao universo labaniano através de Joel (ex aluno de Regina e com passagem pelo Laban Centre). Depois foi para a Itália estagiar com uma companhia de teatro que trabalhava com antropologia teatral. Voltou para Santa Catarina e começou a dar aulas na Universidade. Em viagem turística a Nova Iorque procurou o LIMS e fez um curso rápido com Martha Eddy. Voltou para o LIMS durante quatro anos para fazer pequenos cursos. Em 1996 através de Bolsa do Programa de Aperfeiçoamento em Artes no Exterior (ApArtes) concedida pelo MEC foi para o LIMS fazer o Certificado em Analista de Movimento. De volta a Florianópolis trabalhou com produção e direção teatral e em 2002 voltou para a Universidade Estadual de Santa Catarina como docente nas disciplinas de técnicas corporais. Terminou seu mestrado em 2007 na UDESC com orientação de Milton de Andrade Leal Júnior, que atualmente orienta seu doutorado na mesma instituição.

Durante muitos anos trabalhou na produção, direção, e preparação corporal produzindo peças com grande elenco. Atualmente está voltando a atuar como atriz e trabalhar com direção e orientação de peças com poucos atores. Também ministra oficinas e assessoria para grupos sempre em cima da idéia de trabalhar o corpo. Marisa utiliza os princípios de Laban em todos os trabalhos que faz mas identifica-se em especial com a categoria *Effort* (esforço/expressividade). As principais referências para seu trabalho teatral são Laban e o *Odin Théâtre*.

¹⁰⁰ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

O Sistema Laban foi uma grande descoberta para Marisa. Antes de entrar na Escola de Angel ela tinha um “feeling que existia algo além de aulas de dança com técnicas específicas que não se preocupasse em formar dançarinos com uma determinada técnica, mas não sabia se isso existia”. Quando foi para o Rio visitou diversas escolas de dança e acabou se identificando com o trabalho da escola de Angel. Marisa percebe que sempre “teve um pé nas práticas de educação somática, pensando que o trabalho sobre si mesmo, no ator, é estar bem consigo mesmo”.

Diferente das pessoas que fazem a formação concomitantemente a outras atividades, Marisa foi para NY e mergulhou intensamente no Sistema: todas suas atividades durante o ano estavam relacionadas à formação e à escola. “Foi um mergulho muito profundo interno e pessoal e um processo potente e transformador”. Marisa considera que saiu do LIMS com um instrumental valioso, justamente por não ser uma bailarina de formação ela pesquisou outros caminhos para trabalhar com o movimento expressivo. O resultado deste trabalho é a atividade que desenvolve com artistas oriundos de diferentes campos como o teatro, a música, artes plásticas.

Marisa acha animador o panorama das pessoas estudando Laban no Brasil, como também o número de publicações em português (como por exemplo o livro de Ciane Fernandes – que foi um avanço para poder traduzir os termos labanianos para o português). Marisa percebe que no Rio de Janeiro prevalece a influência da corrente norte americana (Laban/ Bartenieff) e que em São Paulo a corrente inglesa é predominante (Laban Centre), mas que também existem pessoas trabalhando pelo Brasil inteiro. Ela percebe que do ano 2000 para cá tem acontecido diferentes tipos de encontros entre os pesquisadores: além dos temáticos sobre Laban, também encontros e congressos que dialogam estudos em artes cênicas, como por exemplo o Congresso da ABRACE. “É legal saber que tem pessoas em outros lugares fazendo trabalhos semelhantes, ou pelo menos com a mesma base. Acho que isso dá uma sensação de pertencimento e de rede”. Hoje em dia Laban está sendo mais disseminado e utilizado na área do teatro e as pessoas tem se permitido entender e utilizar o Universo de Laban em diferentes circunstâncias.

Como Marisa passou por um processo de imersão para ser certificada como analista de movimento ela imagina que quem não passa por um processo de formação semelhante “não vive muitas coisas importantes que se vive ao vivenciar o processo”.

“O grande barato do LIMS é o formato onde tínhamos um *learning group* (grupo de aprendizado/estudo) sem a presença do professor. Elegíamos um líder e organizávamos o conhecimento a partir de nós. Na primeira semana de aula já era assim”.

Marisa coloca que “tem coisas que são muito difíceis de se aprender pelo livro”, porque acontecem através da prática e do treino. A imersão é uma experiência única e múltipla mas que não é necessariamente melhor: “vejo gente que não fez a formação e escreve muito bem sobre... tem pesquisas consistentes”.

Maristela Moura Silva Lima (Teinha)

Rio de Janeiro, Abril/2008¹⁰¹

“Eu sou tiete do Laban, e só posso falar coisas boas ... Ele era incansável na procura e na pesquisa. Era um grande pesquisador”

Maristela nasceu em Belo Horizonte, em 1953 e é a caçula de doze irmãos. Ela sempre quis dançar e seu sonho era nutrido por seus pais e irmãos. Almejava fazer aulas de Ballet Clássico em Belo Horizonte com Carlos Leite, porém, as condições financeiras da família não eram suficientes para pagar as mensalidades pois as aulas “custavam muito caro”. Por não ter curso universitário de Dança na época foi fazer graduação em Educação Física. Nunca se sentiu atraída pelos jogos coletivos e durante o curso se dedicou às disciplinas de Dança Folclórica e Rítmica, liderando os grupos e as coreografias de dança.

Seu desejo de desenvolver seu lado artístico aumentava a cada dia. Sua professora de Rítmica, Guiomar Meirelles, transmitiu os princípios dos esforços e ações básicas de Laban. Guiomar havia ido a Londres e feito workshops com o próprio Rudolf Laban.

Ao se formar em 1976, foi para os Estados Unidos e conheceu o diretor da pós-graduação em Educação Física da *West Chester State University*, no estado da *Pennsylvania* e ganhou uma bolsa para fazer mestrado. Durante o curso teve oportunidade de fazer aulas de dança da graduação e desfrutou plenamente da oportunidade. Terminou o mestrado em 1978 e ganhou uma bolsa de doutorado da CAPES para ficar mais quatro anos. Procurou uma universidade que oferecesse um doutorado em Dança e encontrou a *Temple University* onde foi acolhida. Iniciou seu doutorado em Dança Educação em 1979. A *Temple* oferecia tanto

¹⁰¹ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

disciplinas focadas nas teorias de Laban quanto uma linha de pesquisa focada nos estudos labanianos. Em Nova Iorque pesquisou livros, periódicos e microfilmes e visitou o então Instituto Laban. Em 1980, fez um curso intensivo de Arte do Movimento, na *Goldsmith College*, em Londres, sob a coordenação de Valerie Preston-Dunlop e Marion North, ambas discípulas de Laban.

Finalizou sua tese intitulada “ A teoria de Dança Educativa Moderna de Rudolf Laban: implicações para o desenvolvimento de programas de dança para a escola primária” sob a orientação de Sara Chapman. O irmão de Maristela também chegou a entrar em contato com as teorias de Laban através de Maria Duschenes. “Em São Paulo, fez aulas com Duschenes, se apresentou algumas vezes mas não deu continuidade ao estudo da dança.l

Em 1983 Maristela voltou para o Brasil e levou sua tese para Maria Duschenes abençoá-la. Foi procurar emprego em Belo Horizonte mas “não encontrou nada”. Em 1984 entrou como professora contratada no Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Viçosa, em Minas Gerais, como responsável pela disciplina de Rítmica. Mais tarde, com a reforma curricular, a disciplina de Rítmica passou a ser denominada Dança. Em 2000, o Pró-Reitor de Ensino ofereceu para Maristela e Alba Vieira a oportunidade para criarem o Curso de Dança na universidade, o primeiro do estado de Minas Gerais. Foi criada uma comissão para desenvolver o projeto pedagógico e os componentes curriculares do curso. Em 2002 o curso teve início com a matrícula de 20 alunos.

Atualmente, Maristela é responsável pelas disciplinas “Arte do Movimento I e II” do curso. É o tipo de atividade que acolhe o calouro e que trabalha com as referências que os alunos trazem consigo, valorizando o movimento de cada um e também contemplando as quatro categorias – Corpo, Esforço, Forma e Espaço. O corpo docente possui três professoras formados na UNICAMP que também trabalham com as teorias de Laban.

Maristela procurou se aprofundar nas teorias de Laban porque se identificou com sua visão de dança e movimento “dança como uma arte que está mais próxima com a natureza do ser humano”. Procura ser o mais fiel possível com relação ao que acredita, sempre trocando informações com outros pesquisadores e também com seus alunos.

Sua impressão dos estudos labanianos no Brasil é que estão ainda bastante segmentados. Acontecem tentativas de realizar encontros e Regina Miranda tem sido um núcleo de mobilização de reuniões. Existem também núcleos na Bahia, em Viçosa em São

Paulo. Esteve presente em um dos encontros em São Paulo e nos que aconteceram no Rio de Janeiro. Maristela acha que estes são espaços para ver como outras pessoas estão trabalhando e fazer trocas enriquecedoras. É uma espécie de investimento na própria carreira. A ABRACE tem sido, também, um fórum interessante onde os pesquisadores que utilizam das teorias de Laban se encontram.

Para falar sobre a diplomação em Laban Maristela comenta que “a formação do Laban Analista em Nova Iorque ou na Inglaterra tornou-se muito específica e se fechou. Quando estudei a teoria dele era muito ampla” Ela acrescenta que “não é uma Laban Analista mas é uma Labaniana apaixonada pelo que faz e acredita, inspirada por Laban. Estudo e divulgo seu trabalho... é uma formação muito cara e é por isso que criamos o Curso de Dança para poder disseminar seu trabalho também.”

Marta Soares

São Paulo, agosto/2008¹⁰²

Marta Soares nasceu em Piedade, SP em 30 de junho de 1962. Estudou com Regina Faria que estudava com Maria Duschenes e em seguida procurou Duschenes e iniciou seus estudos com ela. Mesclando apoio financeiro de sua família e também bolsas de estudos que foi adquirindo, aos poucos foi concluindo especializações e cursos de dança. Em 1987 procurando se aprofundar nos estudos em dança foi para o Laban Centre em Londres onde fez especialização de um ano. Em seguida ganhou uma bolsa para estudar com Alwin Nikolais e se mudou para Nova Iorque. Nikolais trabalhava aprimorando as dinâmicas do movimento tanto nas aulas de técnica e improvisação quanto nas aulas de composição (Nikolais estudou com Hanya Holm, discípula de Mary Wigman). Neste caminho conheceu um pouco o trabalho de Bartenieff e procurou o LIMS para se aprofundar. No LIMS fez a formação (em 1989) como Analista de Movimento (CMA) paralelamente à graduação em “Estudos Independentes” na *State University of New York*. Estudou teatro performático com uma discípula de Meredith Monk, o que fez com que “a performance se tornasse muito forte” para Marta. Depois de seis anos nos Estados Unidos, com bolsa da Fundação Japão, foi para o Japão estudar um ano com Kazuo Ohno. “Foi uma coisa como uma volta ao mundo em nove anos, uma sobrevivência nos andes”. Em 1995 voltou para o Brasil. Marta é mestre (em

¹⁰² Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

Comunicação e Semiótica) e doutoranda do Departamento de Psicologia Clínica no Núcleo de Subjetividade da PUC-SP.

Marta não sabe dizer se trabalha com o Sistema Laban. Ela coloca que se “identifica muito com Bartenieff, no sentido de ser uma educação somática (que está na mesma linhagem que Feldenkrais, Alexander, BMC,) e por ser um trabalho contemporâneo para entender o movimento”. Ela prefere acessar os estudos de Laban (Espaço, Harmonia e Esforços) partindo das propostas de Bartenieff (conexão com o chão, suporte da respiração, conectividade centro-periferias) do que partindo diretamente dos estudos labanianos, pois percebe que o estudante pode acabar ficando muito formal e “pendurado” nas escalas labanianas.

Marta coloca que “Meu trabalho artístico está numa intersecção entre dança-performance-artes plásticas... teatro performático”. Ela esclarece que o teatro performático que vem da linhagem de Meredith Monk e Bob Wilson é um teatro visual e de imagens, trabalhando com questões biográficas de memórias e inconsciente, unindo a dança e as artes plásticas.

Nas minhas produções artísticas eu trabalho muito como preparação com Bartenieff e a Análise do Movimento vem como consequência, não como ponto de partida. Eu não faço escala e eu não penso que vou ficar pesquisando um contraste ou um acento, não penso em nada disso, pelo contrário, esqueço. Só que no meio, quando descubro as coisas, eu percebo o que as coisas são; às vezes eu posso querer usar estas ferramentas para buscar explorações específicas... utilizo como consequência.

Marta diz que o legado de Laban está presente em seu trabalho artístico durante e após o processo de criação. “Os esforços de Laban funcionam como uma ferramenta para observar o que eu estou criando, e não a priori”. Já os fundamentos de Bartenieff estão presentes em seu trabalho como preparação e como aquecimento (como também a Yoga que estuda e pratica há alguns anos).

Marta lembra que Robert Dunn (bailarino e coreógrafo norte americano) também acreditava que Laban não era o estímulo inicial para iniciar ou originar uma coreografia, mas que ele funciona como uma ferramenta de análise durante e depois do processo coreográfico.

Eu sou uma autodidata. Meu caminho é bem tortuoso, (minha formação) não foi nada certinha. Aqui no Brasil fazia Dona Maria, Klauss, Ivaldo Bertazo então depois fui para Londres e fiz um ano no Laban, depois um ano no Nikolais, depois fiz o Laban em Nova Iorque... mas só depois de terminar a faculdade em Estudos Independentes que eu consegui créditos pelo que já

havia feito... é um caminho bem não obvio... e esta trajetória foi muito solitária... e por isso que acabo fazendo muitos solos...

Sobre o panorama brasileiro dos estudos labanianos, Marta coloca que:

As pessoas ficam nas suas, não trocam muito, mas que no Brasil em geral não se troca muito porque no Brasil as coisas já não são para todo mundo e fica cada um protegendo o seu território para sobreviver.

Ela percebe que “o Brasil é um país de castas e não um país de conhecimento e troca onde o conhecimento está disponível para todos”. Ela observa também que “no Universo labaniano não há troca entre os artistas pesquisadores. Ficam todos competindo para ver quem vai ganhar o próximo prêmio do fomento”. Suas perspectivas futuras são de “não estar atrelada a trabalhos para os quais é necessário prestar contas (como prêmios e editais), para poder pesquisar”.

Sobre os encontros Laban, ela os considera mais como um “evento social”, onde as pessoas se encontram e se informam sobre o que os outros estão fazendo. “Não é um lugar onde se aprofunda o conhecimento, porque a apresentação de trabalhos e pesquisas é sempre sucinta e pontual”. Quanto à questão da formação, Marta acha importante a criação de um Centro oficial que alocasse materiais referenciais e profissionais com o comprometimento de se passar conhecimento.

Monica Allende Serra

São Paulo, março/2008¹⁰³

“Rudolf Laban foi o gênio alemão, matemático e astrônomo que estudou, destrinchou e codificou em símbolos o movimento humano... Laban recorre à poesia para exprimir seu entendimento do movimento se referindo a ele como uma melodia da alma, como uma forma de inspiração ou como a presença das leis e forças que regulam a dinâmica de todo movimento no espaço”.

Monica nasceu em 1944 no Chile. Ingressou no curso de Dança na Universidade do Chile onde teve o “privilegio de ser aluna do professor Sigurd Leeder”. Leeder foi maestro de Dança Moderna e Teoria do Movimento, entre 1959 e 1964, quando veio do Ballet Expressionista de Kurt Jooss, onde trabalhou junto a Laban. Foi com ele que aprendeu suas

¹⁰³ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

primeiras lições sobre Rudolf Laban. Sua formação também inclui aulas de música (rítmica e harmonia) com Andrea Haass e Labanotation (o registro gráfico do movimento criado a partir do Sistema Laban) com Malucha Solari, entre outros aprendizados com ilustres maestros. Mônica se formou em 1963 na carreira de “Professor e Interpretete de Dança”.

Assim que se formou, foi contratada como integrante do corpo de baile do Ballet Nacional Chileno. Junto com o Ballet se apresentou nos principais palcos do mundo. Aos poucos, foi se interessando pela psicologia ao associá-la à interpretação da dança expressionista. Interessada em desenvolver a carreira de professora de Composição e Interpretação no ensino da Dança, na Universidade do Chile, e já bailarina primeira no Ballet Nacional Chileno, deixou abruptamente o país em 1974, após o golpe de Estado de 1973 e foi estudar Psicologia nos Estados Unidos.

Em 1977, completou seu *Master in Sciences* em Psicologia na *Cornell University* em Ithaca, no Estado de Nova Iorque. Defendeu a dissertação intitulada “*The understanding of creative learning in modern dance*” (A compreensão da aprendizagem criativa na dança moderna), onde utilizou conhecimentos tanto da Coréutica, quanto da Eukenética. Ao entrar em contato com o trabalho de Marion North “*Personality Assessment Through Movement*”, Monica conclui que o caminho a seguir seria o da “Terapia das Artes Expressivas”. De modo que inicia um segundo mestrado em Philadelphia no *Creative Art Departament* da *Hahnemann University*. Concluindo a tese “*Analysis of Expressive Movement Qualities in the Creative Personality*” - onde codifica as combinações de qualidades do *effort* dos movimentos mais freqüentemente observados na personalidade criativa, claramente perceptíveis em comportamentos atitudinais, mentais e motores - veio morar no Brasil, se doutorando em São Paulo, em Psicologia Clínica pela USP, dissertando sobre “Empatia: Um estudo da comunicação não verbal terapeuta-cliente”, em 1990.

Sua ulterior pesquisa artístico-acadêmica labaniana derivou desse percurso e do desenvolvimento teórico realizado na sua pesquisa de doutorado. Ao ingressar como docente no Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, Monica pôde desenvolver praticamente suas pesquisas em disciplinas do curso de Dança. Criou um curso sobre Dinâmica do Movimento Expressivo para atender à disciplina “Psicologia Aplicada à Dança”.

A partir desse background em dança e em psicologia, Monica dá início à pesquisa que visa desenvolver, no aluno, a “criatividade corporal” como ferramenta do artista, do pesquisador e do coreógrafo, utilizando para isto conceitos da psicologia e elementos

labanianos, os combinando no estudo da expressividade do movimento. Mais especificamente, ela focou no estudo do desenvolvimento da personalidade criativa, associando elementos dos fatores do movimento de Laban. Monica explica que partiu dos estudos de Marion North (estudos da personalidade) para desenvolver o estudo da personalidade criativa. “Esses métodos de observação que utilizam parâmetros expressivos em linguagem labaniana, permite nomear o indizível ao registrar o movimento em símbolos do *effort* criados por Laban”.

Assim, Monica avança na arte da expressividade em dança e teatro, ao poder observar diretamente o movimento expressivo. No corpo, ela afirma:

a cinesfera serve empiricamente à integração da forma e do conteúdo, ou seja, serve de base àquilo que postula uma conexão da harmonização do movimento com os complexos processos de harmonização da consciência com um todo maior: Lei dos Círculos Harmônicos, tempo “real-simbólico”, espaço interno-externo ou conceito quântico de espaço-tempo no campo da cinesfera.

Monica explica um aspecto de sua pesquisa na qual observa as “qualidades da personalidade em associação com as qualidades de movimento (esforço/expressividade) de Rudolf Laban”. Monica revela que procurou também expandir “a proposta geométrica elaborada por Laban, ao colocar o corpo em situação natural e cênica dentro do icosaedro”. Percebeu que as mudanças psicológicas geram mudanças de organização do movimento no espaço e que estas resultam em mudanças espaciais da cinesfera. Portanto, conclui que o corpo não se movimentaria somente dentro do icosaedro.

Monica afirma que o corpo pode, dependendo do estado físico-mental da pessoa, assumir outras formas geométricas como cinesfera (tetraedro, cubo, octaedro ou dodecaedro), as que impõem ou influenciam, inibindo ou permitindo, modos diferentes de expressividade ao movimento. Este foco de interesse se volta à compreensão, com apoio de trabalho prático, do grau de elasticidade da cinesfera, esse território privado do corpo, alimentando mais pesquisas ao as submeter ao debate entre especialistas em Congressos. Debates esses que lhe permitiram, não só elaborar um maior grau de certeza sobre suas inferências a respeito do potencial expressivo dessas outras formas geométricas associadas à cinesfera, agora elástica, não estática, mas afirmar:

A cinesfera é expressiva e seu estudo nos permite discriminar sua dinâmica interna. Admitir a elasticidade da cinesfera é fundamental para o avanço em

relação à compreensão da dinâmica expressiva das 5 cinesferas, com potencial para a criação de personagens em dança e teatro.

Monica prossegue esta pesquisa por um vetor que aponta para a arte da interpretação. Foram elaborados 14 Estudos Coreográficos Didáticos (disponível em vídeo artístico-didático no IA da UNICAMP) os quais surgiram da pesquisa “Laban: a versatilidade coreográfica e expressiva”. Uma vez concluídos esses Estudos com suas alunas, inicia a etapa de integração e interpretação da forma e do conteúdo no movimento, apontando para outro vetor, o universo da expressividade harmônica do organismo corpo-mente (eucinéctica), o qual reconhece como “a única instância com capacidade de decifrar (perceber), interpretar (traduzir) e representar (comunicar) a dinâmica da consciência, os sentimentos, as intenções e decisões”, ou seja, as dinâmicas observadas nas qualidades dos fatores de Laban: espaço, fluência, peso e tempo. Ela explica:

Se você sofrer uma perda e estiver muito triste, você vai se encolher e adotar uma forma de cinesfera que não é a do icosaedro; essa forma se encolhe e adota outra forma diferente. O apóio na base será mais ampla e sentirá conforto com movimentos mais estreitos do que amplos no topo. Essa nova cinesfera é um tetraedro. Esta é uma pessoa se expressando espacialmente com qualidades coerentes com a representação da tristeza. Assim, sabendo que o corpo é um instrumento de expressão do bailarino, que se organiza de formas diferentes para se expressar num personagem, interessa saber se ele consegue mudando as qualidades principais das frases de movimento ou o conjunto do seu ‘repertório individual de movimento’ (RIM), ou se mudando a organização espacial da cinesfera. O bailarino e o ator fazem ambas coisas de forma simultânea e instintiva. Ao analisarmos essas mudanças veremos que eles restringem seu RIM na intensidade das qualidades de movimento e modificam a organização espacial do mesmo. No conjunto, a tristeza afeta, formal e qualitativamente, a organização espacial do corpo em movimento. A resultante é a essência da representação da tristeza de um personagem. E o que é mais aparente? A mudança de cinesfera, ou o espaço vital habitado pela tristeza.

Monica esclarece que o objetivo final desse trabalho é a aplicação na composição coreográfica, podendo também ser utilizado em sala de aula de educação básica e na criação/organização de aulas de dança e teatro.

Quando Monica saiu da UNICAMP, convidada pela ECA na USP, sua pesquisa mudou, pois não mais trabalhou com artistas e por isso não deu continuidade às explorações do trabalho de Laban com interpretação. Porém, este novo momento abriu outros desafios à sua carreira e trabalhou com alunos da pós-graduação de cursos diversos. Continuou o

trabalho com o tema da Criatividade, porém, focada na resolução de conflitos em grupos. Foi docente na USP durante três anos, até se aposentar.

Atualmente é Assessora Pedagógica da FMU - Faculdades Metropolitanas Unidas - em São Paulo e está criando o primeiro Curso de psicologia para o que ela chama de “Profissionais de Ajuda”.

Monica foi presidente do Centro Laban do Brasil por duas gestões (1986-1990). Inaugurou o primeiro Encontro Laban com apóio do SESC em São Paulo, em 1996. Naquela época tinha mais contato com o que estava acontecendo no universo Labaniano do Brasil e do mundo, freqüentando congressos, visitando o *Laban Centre* dirigido por Marion North, em Londres, conhecendo de perto os estudos de Bartenieff em NY ou os conceitos de BMC (*body mind centering*).

Atualmente está distante do movimento labaniano brasileiro e sua vinculação com a arte e o mundo da cultura está mediada pela Associação Arte Sem Fronteiras, fundada por ela em 1996.

Deste último trabalho deriva seu projeto atual na área cultural: *Programa de Cooperação Cultural para o Desenvolvimento Sustentável das Cidades Gêmeas*.

Regina Miranda

Rio de Janeiro, abril/2008¹⁰⁴

“É engraçado como o teatro reverencia Stanislavsky, Tchecov ... e uma parte da dança não reverencia Laban”

Regina Miranda nasceu no Rio de Janeiro em 1948. Começou como bailarina clássica “era o que havia no Brasil naquela época” e teve uma “história feliz” no Ballet, pois acredita que seu corpo era propício para aquele estilo e porque teve grandes mestres. Ao mesmo tempo, apesar de gostar de dançar, por ser ligada à literatura e por ter em casa um centro político muito forte (seu pai era ativista político), ligou-se ao teatro. Diz que, embora adorasse as aulas de Ballet, preferia atuar no teatro porque achava “mais adequado a sua história de vida”. Trabalhou com Maria Clara Machado, “uma mentora especial” que a colocou para dirigir teatro aos dezesseis anos. Sua primeira mestra de Ballet foi Tatiana Leskova e, em

¹⁰⁴ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

seguida, Angel e Klauss Viana. Regina considera que seus mestres de Ballet foram muito especiais, pois estavam abertos às suas indagações e hesitações pessoais e não lhe ensinaram somente arte mas também posturas de vida.

Quando soube do movimento da Judson Church, ficou fascinada pelo que estava acontecendo na América do Norte. Fez audição para o Joffrey Ballet, foi aceita e viajou aos Estados Unidos para trabalhar com a companhia. Em NYC, frequentou inúmeras aulas de diferentes estilos de dança para adquirir vocabulário e colocar seu corpo disponível para diferenças. Apesar disso, Regina ainda estava inquieta pois sentia necessidade de uma lingüística, de uma forma específica de observar, experimentar e escrever a dança que lhe permitisse pesquisar e desenvolver seu próprio estilo de movimento. Foi quando conheceu a coreógrafa Linda Goldmam, que a chamou para fazer uma aula de dança informada pelo Sistema Laban. Ao fazer sua aula, soube da existência de um curso de especialização em *Laban Movement Studies* no *Dance Notation Bureau*. Ao ser aceita no curso de formação, Regina percebeu que havia achado o que procurava e que tinha encontrado o seu “nicho” de atuação.

O Dance Notation Bureau (que existe até hoje) posteriormente se dividiu criando o *Laban Institute of Movement Studies* e que hoje se chama *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (LIMS). Regina foi aceita pela própria Bartenieff para ingressar no curso de formação do *Laban Institute*. Na época, estava dando continuidade à graduação em Psicologia e parou tudo para se dedicar à formação Laban. Durante este tempo, trabalhou com análise do movimento em hospitais em Nova Iorque (Manhattan State Hospital, Mount Sinai, e NY Foundling Hospital) e também dando aulas de dança. Quando, após terminar a formação e especializações com Bartenieff, Regina percebeu que havia adquirido um vasto corpo teórico e prático, entendeu que “era hora de voltar ao Brasil e compartilhar esses conhecimentos”.

Em 1977, voltou para o Brasil. Primeiro começou a trabalhar em Brasília no “Ensaio Teatro e Dança” com Graziela Rodrigues e João Antonio de Lima Esteves e no centro de Criatividade da Secretaria de cultura de Brasília, onde dirigia a área de artes cênicas. Angel Vianna, que sempre acompanhou de perto o trabalho de Regina, a chamou para o Rio de Janeiro para dar aulas de Laban e de dança em sua escola. Então, em 1979, Regina voltou para o Rio de Janeiro. Chegando ao Rio percebeu que Laban e Bartenieff eram nomes praticamente desconhecidos. Foi quando resolveu escrever seu primeiro livro “O Movimento

expressivo”¹⁰⁵. Em seguida formou a Companhia Atores-Bailarinos do Rio de Janeiro, que permaneceu em atividade por vinte cinco anos. Na década de 1980, Regina começou a ser chamada para dar aulas pelo Brasil afora e acredita que isso contribuiu para uma explosão do Sistema Laban/Bartenieff no país.

Atualmente, como diretora artística do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro e Diretora Geral do LIMS/NY, Regina Miranda considera que trabalha com o entrelaçamento de todos os aspectos das teorias de Laban: “posso enfatizar um aspecto ou outro, mas procuro trabalhar o Sistema como um todo”. Ela revela que em seu trabalho artístico procura a relação do corpo com o espaço e com a arquitetura: os entre-espços do corpo, como o corpo se modifica e é modificado pelo espaço. Ela diz que ao olhar sua produção teórica pode-se ter a impressão de que sua abordagem criativa é muito teórica, porém no momento da criação existe uma encarnação (a teoria inscrita no corpo), um processo que depende do que está acontecendo em cada situação criativa específica. “Gosto de meu trabalho quando vejo a inscrição corporal, quando o Sistema (Laban) está inscrito corporalmente”. Para Regina, “a encarnação” faz parte da filosofia labaniana, sendo “a grande diferença”. “É o momento do salto entre a filosofia labaniana e a filosofia mais tradicional. A filosofia tradicional se limita ao lugar cerebral, enquanto em Laban a filosofia é encarnada”.

Regina atualmente trabalha em três setores diferentes: na arte e nos setores político e de negócios, transitando com fluência entre o trabalho artístico e a consultoria empresarial. O trabalho no setor de negócios é um território que ela desenvolveu para trabalhar autonomia, compromisso e "empoderamento": educar para a liderança, trabalhando com empresários no sentido artístico, ao acentuar sua criatividade, e com pessoas das classes economicamente menos favorecidas no sentido do “empoderamento”, objetivando o cruzamento entre as diversas classes sociais. Ela compara este trabalho à psicanálise, já que parte de um auto-conhecimento. “Este é também um trabalho político”, pois Regina diz que não consegue deixar de viver politicamente e procura implementar uma cultura de expansão e de autonomia e liderança para todas as camadas sociais.

Seu atual trabalho no Centro Coreográfico ajudou a abrir a geografia da dança e torná-la mais abrangente – tecer caminhos e integrar as várias regiões do Rio – “o maior exemplo disso é o Ateliê Coreográfico”. Apesar do projeto apresentar relevância internacional, Regina enfatiza que precisa sempre colocar quantitativamente os resultados do Ateliê para que sua

¹⁰⁵ MIRANDA, Regina. O Movimento Expressivo. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.

relevância seja percebida nacionalmente. Nesse sentido, os 46% de integração de seus participantes no mercado de trabalho é uma medida relevante.

Em 2008, Regina foi chamada pelo LABAN (Londres) para uma residência artística em *Dartington Hall* (Reino Unido) para dar aulas de Laban/Bartenieff e criar um trabalho de dança. Este convite evidencia a troca entre o LIMS e o centro LABAN. No mesmo ano, lançou seu segundo livro “Corpo Espaço”¹⁰⁶ que propõe um “novo aporte ao Sistema Laban dentro do corpo espacial (de Laban) para além das três dimensões. É um aporte que articula uma relação entre Laban, Lacan e Deleuze”.

Regina nunca deixou de voltar periodicamente aos EUA para trabalhar com Irmgard Bartenieff. Em 1994 ela criou o Centro Laban-Rio no Rio de Janeiro¹⁰⁷ que além da continuidade do trabalho artístico, está também voltado para a proposição do Sistema no setor de negócios e desenvolvimento social.

Regina diferencia a versão inglesa de Laban do aporte norte americano dizendo que a da Inglaterra “não propõe a visão Laban e Bartenieff, que inclui os desenvolvimentos de Irmgard, Bonnie-Cohen e outros, e também não apresenta uma visão sistêmica. A linha inglesa propõe um método que trabalha apenas com as teorias de Laban)” Regina diferencia também o modelo metodológico que Duschenes introduziu no Brasil do Sistema Laban (atualmente Sistema Laban/Bartenieff) que Regina vem transmitindo desde seu retorno ao Brasil em 1979: “A Abordagem sistêmica das teorias de Laban que foi desenvolvida nos Estados Unidos”.

Regina percebe que nos EUA, em grande parte Laban ficou conhecido através de Irmgard Bartenieff. “Ela era fisioterapeuta e começou a utilizar as teorias de Laban na recuperação das pessoas afetadas pela poliomielite. Adentrou também os estudos culturais, participando com Alan Lomax e Forrestine Paulay da grande pesquisa multicultural denominada “Choreometrics”, que analisou danças de inúmeros países para articular dança e comportamento social. Para trabalhar em diferentes campos e áreas de conhecimento, Bartenieff e seus discípulos precisaram sistematizar este trabalho, que passou a ser

¹⁰⁶ MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

¹⁰⁷ “Sediado no Rio de Janeiro, Brasil, o Centro LABAN-Rio é internacionalmente reconhecido como um espaço inovador para pesquisa e difusão do Sistema Laban e suas aplicações nos setores de negócios, comunicação, artes e qualidade de vida. Instituição afiliada ao LIMS® de New York, o Centro integra profissionais com mais de 20 anos de experiência em LABAN, com especialização em LABAN Lead e em Leadership Coaching para executivos, comunicadores e artistas.” (texto retirado do site do Centro Laban-RJ) Maiores informações sobre o Centro Laban no Brasil acessar <http://www.centrolaban-rj.org/>

informalmente chamado de “Laban em todos os campos da vida”. Nesse sentido, a abordagem do LABAN de Londres enfatiza “Laban nas artes do espetáculo”.

Da abordagem de Bartenieff no Laban/Bartenieff Institute surgiram outras pesquisas, como o *Body Mind Centering* (de Bonnie Bainbridge Cohen) e o trabalho de Dra. Martha Davis, além de inúmeros trabalhos de dançaterapia e estudos culturais. “Agora que a informação corre com mais facilidade”, Regina está vendo uma aceleração de trocas de conhecimento e acredita que vão acontecer desdobramentos em muitos outros campos.

Com relação à formação labaniana, Regina enfatiza que é preciso ter cuidado, pois:

Ninguém se intitula psicanalista sem fazer a formação de psicanálise. Pode-se ter um conhecimento em psicanálise, mas se colocar como psicanalista... não vejo as pessoas fazerem isso. Como nosso campo é mais informal e não tem muito limite de território, pessoas que leram apostilas, um ou dois livros, dão aulas e no entanto possuem pouca percepção da complexidade do Sistema. Eu não acho que a importância está no diploma...mas o diploma fala sobre uma dedicação intensa a um determinado estudo. Não é o diploma que é importante, o que é importante é a dedicação intensa a algo que é muito complexo e a comprovação de um conhecimento através de exames, aulas e um número grande de aferimentos.

Regina percebe que nos EUA o ambiente é mais restritivo do que no Brasil. Por exemplo, se em uma Universidade tem alguma pessoa dando aulas de Laban que não é diplomada, o LIMS interfere.

O campo labaniano é um campo específico. Qualquer um pode e deve usar Laban em sua arte, mas daí a se intitular como um profissional labaniano pode ser prematuro... Corre-se o risco de perpetuar um tipo de ensinamento precário e às vezes totalmente equivocado, mesmo que com boas intenções.

Regina coloca que há uma diferença concreta entre “ser um profissional labaniano”, e “trabalhar com as teorias de Laban” (conhecimento aplicado em si mesmo): “Faz parte do “ser um profissional labaniano” ter um “conhecimento encarnado.” Da mesma maneira que não se aprende dança por livro, não se aprende Laban pela leitura e pensar isso seria “uma ingenuidade”. Segundo Miranda, existe um desequilíbrio de saber entre uma pessoa que completou um programa de certificado intenso e outra que fez somente algumas aulas. É importante que cada um saiba de si e de sua formação e que isto seja esclarecido quando o profissional passa seu conhecimento adiante.

Renata Macedo Soares

São Paulo, Fevereiro/2008¹⁰⁸

“A importância da pesquisa de Laban é enorme... Até hoje estamos digerindo as conquistas feitas na geração de Laban”

Renata nasceu em São Paulo em 1958. Filha de bailarina ela entende que já dançava desde o útero de sua mãe. Foi sempre motivada a dançar e exposta ao mundo da dança. Sua primeira experiência em dança foi com aulas de Ballet clássico aos oito anos de idade (era a técnica mais comum difundida no Brasil na época). Aos 18 anos, quando se machucou, foi buscar alternativas de técnicas onde poderia continuar a dançar sem lesionar seu corpo.

Conheceu Maria Duschenes e Laban com quem se identificou instantaneamente e compreende que descobriu ali o seu lugar. Mergulhou nos ensinamentos de Duschenes e concomitantemente já iniciava suas ações sociais com trabalho de dança em comunidades.

Em 1978 entrou na Faculdade de Fonoaudiologia e foi quando uniu tudo o que estava fazendo: a dança, deficiência, ação social, Maria Duschenes e o projeto de pesquisa que vinha desenvolvendo – que consistia em observar como a dança poderia contribuir no desenvolvimento do deficiente auditivo. Começou a pesquisar em clínicas utilizando como fundamento as teorias de Rudolf Laban. Como Renata já dava aulas para crianças, ela expandiu seu trabalho para também abarcar os deficientes e assim começou a trabalhar no DERDIC - Instituição especializada no atendimento de crianças surdas, vinculado à PUC-SP. Em 1983 participou (como voluntária) do Projeto de Dança em Bibliotecas Infante-Juvenis, coordenado por Maria Duschenes. No ano seguinte Renata e Daraína (Tuca) Prenholato foram contratadas para estender o projeto com crianças em todas as bibliotecas da cidade. “O projeto aconteceu fielmente, com a orientação da Dona Maria, aglutinando muitas pessoas e por um tempo bem longo. Uns dez anos acontecendo”. Em 1985/1986, com bolsa do British Council, fez curso no Laban Centre em Londres de Dança Educação e participou do primeiro curso de mestrado Europeu de dança para deficientes. Ela buscou a instituição inglesa para aprofundar seus estudos, pois estava abrindo uma área nova no Brasil – dança e deficiente. Ao se distanciar do país

¹⁰⁸ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

Percebi que o material que Dona Maria trouxe pra mim era muitíssimo rico comparado com o que eu vi lá (em Londres). Me deu até mais satisfação de ver que Dona Maria transmitiu o conteúdo de uma forma que eu entendo que foi mais integrada do que o que eu vi em Londres. Fiquei impressionada. Achei que iria ver algo que não tivesse visto ou entender de uma outra forma, mas percebi que o que eu tinha de alimento aqui de Dona Maria era de ótimo tamanho.

Voltou ao Brasil em 1987 e começou o “Núcleo Morungaba”¹⁰⁹ (que em tupi guarani quer dizer colméia). Aplicou o projeto de dança em vários lugares como a FEBEM, em creches, escolas, museus, parques, centros de convivência, centros culturais. Assim, a dança foi entrando nos espaços públicos: “democratizar a experiência da dança, a dança não mais fechada nas academias de dança mas a dança aproveitando os espaços e naquilo que os espaços traziam”. Esta era a idéia inicial de Dona Maria. Em seguida foram se juntando no Morungaba outras áreas artísticas para culminar em um trabalho de “intersecção de áreas”.

Hoje os fundamentos do Laban são como uma coluna vertebral do Morungaba. Porém existem outras teorias associadas a esta que estão ampliando as influências e caminhos da instituição. Renata não coloca explicitamente que no Morungaba eles trabalham com Rudolf Laban porque apesar de ser a linha mestra, o trabalho aglutina outras ações e pensamentos.

Atualmente é presidente da Associação Morungaba. “Nós associamos corpo e arte. A missão não é ensinar a dançar e sim promover a valorização e o desenvolvimento humano e a promoção da pessoa no desenvolvimento em grupo buscando uma ação de cidadania.”

Renata tem a impressão que os estudos labanianos ficam em maior quantidade no eixo São Paulo - Rio de Janeiro - Salvador, mas ela não sabe dizer com precisão. Ela sabe que na Inglaterra o ensino da dança educativa moderna tem sido aplicado na escola desde a década de 1940, e que hoje já é representativo. Renata estava presente e participou ativamente dos encontros que aconteceram em São Paulo. Sempre, nesses eventos, Renata era a pessoa que era responsável pelas ações com as crianças.

Renata foi construindo sua formação e adequando- ao trabalho em dança. Ela percebe que hoje a dança está encontrando muitos espaços de estudo, de pesquisa e de reflexão. “O estudo do corpo e do movimento também está entrando em várias áreas. Laban é uma das referências que tem sido utilizadas”.

¹⁰⁹ “O Núcleo Morungaba é a realização plena do exercício de cidadania e valorização das diferenças” .Para maiores informações do Morungaba acesse www.morugaba.com.br .

Rogério Costa Migliorini

São Paulo, março/2008¹¹⁰

“O Sistema admite abordagens distintas e individuais dentro da mesma abordagem geral.”

Rogério nasceu em São Paulo em 1963. Estudou dança com Raquel Paiva, que era aluna de um discípulo de Maria Duschenes, e, em seguida, com a própria Duschenes. Concomitantemente fez também outros cursos de dança (clássica, moderna e afro) e também Yoga e Tai-chi-chuan. Ingressou na primeira turma do curso de Dança da UNICAMP em 1985 onde se formou em 1991, Bacharel e Licenciado em Dança.

Fez pós-graduação lato senso no Instituto Sedes Sapientiae em Arte-terapia e em seguida o mestrado na Universidade Metodista de São Paulo em Ciências da Religião.

Atualmente é mestre pela UMESP, em São Bernardo do Campo, em Ciências da Religião pesquisou os ritos mortuários. Rogério explica que tenta fazer uma ponte entre movimento e religião “principalmente no que tange o diálogo inter-religioso, que implica no diálogo com pessoas de diferenças étnicas, sociais, lingüísticas, religiosas e outras.”

Rogério se interessou pelo Sistema Laban porque percebeu que possuía um olhar sobre a dança diferente do senso comum (entende como dança o Ballet Clássico, o Jazz, a dança de salão e também as danças praticadas em casas noturnas): ele associa a dança com o movimento humano em geral. Com Maria Duschenes aprofundou-se no trabalho labaniano porque tinha uma “motivação interna pessoal subjacente ao movimento”. Percebeu que através do Sistema Laban e do movimento é possível “estudar o ser-humano sem ser psicólogo, sociólogo e antropólogo.”

No momento em que conheceu o Sistema Laban percebeu que havia “encontrado a direção que queria seguir”. Ao longo do tempo foi associando o Sistema às outras abordagens de dança e movimento. Considera que, por herança de Maria Duschenes, utiliza majoritariamente a improvisação, porém também coloca que se identifica com o trabalho de Corêutica e dança educacional. Procurou ao longo dos anos se aproximar das técnicas somáticas corporais. Rogério explica seu trabalho como uma tentativa de “construir um diálogo em que interações não-verbais possam facilitar e flexibilizar o discurso entre as ‘diferenças’ de todos os níveis, sem estabelecer um único ponto de vista”.

¹¹⁰ Entrevista cedida via correio eletrônico por escrito.

O sistema Laban permite uma abordagem independente de diferenças físicas e de idade; faz a inter-relação com outras áreas do conhecimento; pensa muito na motivação interna do movimento como deflagradora de movimentos que façam sentido; permite, como diz Regina Miranda, a organização de percepções e emoções em frases do movimento; permite uma interação e um diálogo que não ocorre no âmbito do verbal e do puramente racional; e por aí vai...

Uma das grandes riquezas do Sistema Laban foram justamente as associações que ele fez com outras áreas do conhecimento. “Creio que qualquer pessoa que trabalhe com o legado de Laban tem que perceber que o estudo do movimento é interdisciplinar.” O que foi feito após sua morte permitiu ampliar ainda mais a abrangência do Sistema.

Rogério percebe que o panorama brasileiro de estudos labanianos é diversificado justamente pela própria teoria de Laban permitir esta multiplicidade. “Mesmo sem falar especificamente sobre Laban, pode-se fazer um trabalho extremamente labaniano”.

Quando esteve no Encontro Laban em 2002 no Rio, Rogério percebeu que Regina Miranda tem fomentado a comunicação entre o Brasil e o Instituto Laban de Nova Iorque. Lembra que o trabalho de Maria Duchenes tinha um perfil mais europeu e voltado pra dança educacional e que “seus alunos e discípulos não escaparam dessa influência”. Porém não sabe dizer ao certo se existe uma comunicação interna de âmbito nacional entre os labanianos.

Rogério entende que os Encontros Laban fomentam a troca entre pessoas que trabalham com o Sistema Laban no Brasil e no resto do mundo. Porém não tem acompanhado com frequência estes eventos.

O Sistema admite abordagens distintas e individuais dentro da mesma abordagem geral. Rogério percebe que entre os labanianos cariocas e os paulistas existem diferenças importantes. Quando foi no Encontro em 2002, sentiu falta de uma menção ou de uma mesa de discussão sobre o tema Maria Duschenes. Ele intui que podem existir questionamentos quanto à importância do papel de Duschenes na introdução do Sistema Laban no Brasil, mas que, “até onde sabe, Dona Maria não daria a menor importância a isto”. Ele lembra que Duschenes não se importava com posições sociais e sim em “fazer o que achava que deveria fazer”.

Solange Arruda

São Paulo, agosto/2007¹¹¹

“Maria Duschenes e Laban para mim eram sinônimos, e o meu Laban é o que eu aprendi com a Duschenes”

Solange Arruda nasceu em 1951 em Bauru, SP. Começou a fazer Ballet Clássico com sete anos de idade e mais tarde entendeu e elegeu a dança como algo fundamental em sua vida. Entre seus quinze e dezesseis anos participou de um grupo que, através de um curso de “mímica, dança e expressão corporal”, ministrado por Maria Esther Stockler, pretendia formar um público para abrir um curso de Dança na FAAP¹¹², porém, o curso não aconteceu.

Por volta de 1968, através de Maria Esther, conheceu Maria Duschenes. Para Solange, Dona Maria lhe apresentou um “universo de mundo” onde de um lado havia a ditadura militar brasileira e de outro “a poesia, o universo interno-externo do corpo e sua expressão ligado às sensações, às percepções e ao prazer”. A dança de Dona Maria a envolveu completamente e Solange começou a trabalhar com ela, assumindo posteriormente a função de assistente. Separou-se de Duschenes quando esta encerrou sua carreira em 1999 e se mudou para a cidade de Guarujá, no litoral de São Paulo. “Logo que comecei a fazer Maria Duschenes, eu já comecei a dar aulas em colégios. Eu me identifiquei e me apaixonei pelo Sistema de aprendizagem”. Solange entende que o método Laban vê as pessoas de acordo com suas relações com o espaço: “com o movimento e não se é mulher ou homem, baixo ou alto, rico ou pobre”.

Eu saía de um mundo cheio de classificações para entrar em um universo onde as coisas eram vistas através de um ponto poético... isso era uma espécie de oásis e eu não queria trocar aquilo por nada, por isso não troquei pela universidade, não troquei pelo casamento, continuei como prioridade minha a dança, e este tipo de dança.

Em 1978 foi para um curso de verão nos EUA na *Conneticut College* – que Duschenes indicava para algumas alunas – e teve contato com outros tipos de dança como Sapateado e Jazz; porém percebeu que a dança que a interessava era “uma dança interna, expressiva dos meus valores e a única na qual eu encontrava essa amplitude temática era no Laban”. Para

¹¹¹ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

¹¹² Fundação Armando Alvares Penteado é uma Faculdade fundada em 1947 localizada na cidade de São Paulo. Para maiores informações acessar o website www.faap.br.

Solange, Duschenes e Laban eram sinônimos: “Foram trinta anos de convivência com Dona Maria”.

De 6 a 22 de junho de 1978 Lisa Ullmann deu um workshop no estúdio de Duschenes e Solange registrou esta visita em diários escritos que guarda consigo até hoje.

Ao longo dos anos Solange procurou “trabalhar com coreografia e com técnica de dança”. Esteve durante muitos anos com as crianças e foi reconhecida pelo seu trabalho com dança coral. Um dos últimos trabalhos que fez foi a convite do SESI para trabalhar com nove mil pessoas da terceira idade. Além da dança inclusiva Solange queria criar um:

Corpo de dança labanista onde todo tipo de corpo, todo tipo de idade, todo tipo de pessoa fossem harmonizadas por um sistema de comunicação onde o corpo era respeitado e onde alguns valores em comum eram descobertos e propagados... o Sistema Laban é uma forma de eu me expressar no mundo – politicamente, como ser humano

Depois de vinte anos Solange encontrou a cultura da paz com Marahage e acabou juntando Laban com a meditação de Maharage. Hoje seu interesse é por um corpo como instrumento para a cultura da paz

Nos últimos 10 anos se afastou das pessoas e começou a se dedicar a reunir materiais e artigos de Dona Maria e à publicação destes na Internet (o que Solange chama de ‘mídia viva’). Começou a se dedicar a este trabalho quando percebeu a falta de mídia onde publicar o material de sua pesquisa. Ela acredita que ainda há muito o que se dizer sobre Duschenes.

A dança do Laban (dança educativa) parte dos próprios recursos internos de expressão, aceitando cada um como é e fez com que se tornasse possível Solange ser uma dançarina labanista. “O Sistema Laban foi a minha salvação, porque além de tudo ele te coloca no lugar, ele é uma fisioterapia também. No meu caso, eu quebrei minha coluna rolando pela montanha e eu consegui construir novamente uma rotina de trabalho e ter uma referência...”

Atualmente Solange é presidente do Centro Laban do Brasil que está sediado em sua residência desde 1998. Ela observa que as labanistas estão mais individualizadas e cada uma se dedicando a seus trabalhos pessoais: “Depois que Maria Duschenes deixou de trabalhar, as labanistas se isolaram uma das outras”.

Solange comenta sobre a busca de recursos em outras áreas para conseguir manter o trabalho em dança: “Os labanistas precisam de ter uma habilidade para buscar parcerias e recursos governamentais e empresariais: .

Pensando sobre o panorama brasileiro labaniano Solange observa que tem progredido muito. “Dona Maria certificou alguns de seus alunos”. Junto com as outras labanistas, elas decidiram que poderiam também dar certificados às pessoas que estudassem com elas durante seis anos (5 ou 6 pessoas receberam este certificado apesar de não ter passado pela aprovação do MEC) Ela acha que seria necessário um certificado aprovado pelo MEC para as pessoas que estudassem intensivamente (6 anos) o método Laban. Como presidente do Centro Laban, Solange já assinou no passado certificados de cursos que labanistas ofereceram envolvendo o uso do Sistema.

Solange diz ver que existem mais labanistas agora do que em sua época. “Antigamente, falar o nome Laban era muito obscuro mas hoje já é diferente”. Ela considera que tem muito espaço para o Laban no Brasil. “O Laban se encaixou bem no Brasil” quando se passa Laban para o público é muito bem aceito. “Uma das coisas mais lindas que eu vivi é perceber que se pode mudar a atitude de um grupo desde que você decifre aquele grupo e encontre uma maneira bem elaborada e pensada” de se trabalhar com as crianças. “O que eu acho fascinante no Método Laban é o improviso... aprender a improvisar em um grupo sistematicamente durante anos e anos não tem igual... um prazer fantástico”

Solange sente que é necessário maior união entre os labanistas aqui no Brasil. “É uma perspectiva positiva, pensando na união, organização e associação em busca de definir caminhos conjuntos”. Atualmente ela observa uma individualidade dos labanistas, “cada um está focado em seus projetos pessoais e as conversas acontecem em sua maioria pelo telefone”.

Participou somente dos encontros Laban aqui em São Paulo. Observou que os encontros tiveram repercussões significativas: “ao longo dos anos houve um aumento no número de labnistas de vinte para cem”.

Para Solange, hoje em dia, cada vez mais é necessário e requisitado um diploma (diferente do que era no passado). Solange recebeu de Dona Maria um certificado referente aos seis anos de estudo com ela (pois era o que Duschenes considerava uma formação).

Suzana Martins

Salvador, Abril/2008¹¹³

“Laban continua sendo uma bíblia, uma referência quando se fala em descrição e qualidade de movimento.”

Suzana nasceu em Salvador, BA. Graduada pela Escola de Dança da UFBA em “Dançarino Profissional” e “Licenciatura em Dança”. Ela possui diploma de mestrado e de doutorado pela *Temple University*, Filadélfia, Pensilvânia, nos Estados Unidos (1980 e 1995, respectivamente). Depois foi para a Holanda realizar o estágio de pós-doutorado (2004/2005) no curso de mestrado em Coreografia - CODARTS. Atualmente, é professora da Escola de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/ UFBA, integrante do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade – GIPE-CIT da PPGAC/ UFBA e também do Grupo de Pesquisa Transdisciplinar em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal de Viçosa - UFV. Como dançarina profissional, participou do Grupo de Dança Contemporânea – GDC e Odundê, ambos da Escola de Dança da UFBA e do grupo folclórico *Olodumaré* e outros grupos menores da Bahia.

Suzana fez mestrado no exterior porque na época (1980) não havia cursos de pós-graduação em dança no Brasil. Dez anos depois de seu mestrado sentiu necessidade de continuar sua pesquisa no doutorado. Ambos os cursos foram realizados através do auxílio de Bolsa de Estudos da CAPES.

Suzana resume que o seu primeiro contato com o legado labaniano da seguinte forma: “Foi primeiramente na prática com Rolf Gelewski” em 1970 e depois fez o que chamou de “conexão intelectual”, (na qual praticou sabendo que o que estava fazendo era Laban), quando teve aulas com a Professora Ana Maria, hoje, aposentada da Escola de Dança da UFBA, a qual estava recém chegada dos EUA. Ana Maria Vieira realizou o seu mestrado na *New York University* e foi quem trouxe para as aulas na Escola de Dança da UFBA a prática e a teoria de Laban, focando em *Labanotation*. Nas aulas de Rolf (composição e improvisação), Suzana vivenciou o universo labaniano, mas ele não intitulava essas aulas, porém, mais tarde, ela compreendeu que grande parte do trabalho de Rolf estava relacionada à Laban. Em seu

¹¹³ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

mestrado na *Temple University* teve também disciplinas focadas em Laban e no sistema *Effort-Shape*.

Suzana trabalhou de forma simplificada em sua tese de doutorado com o Sistema *Effort-Shape*, já na leitura de Bartenieff. Ela utilizou a análise de dinâmica e dos fatores de movimento para olhar sobre a dança do Candomblé, mais especificamente as danças de Iemanjá e Ogun. Ela coloca que procurou se aprofundar nas teorias de Laban e que “as utiliza, preferencialmente, para fins pedagógicos”. Reforça também que os conhecimentos em Laban contribuem no trabalho dos pesquisadores que se dedicam a estudar as danças étnicas.

Eu faço a minha própria leitura a partir do que eu estudei e do que eu experienciei no meu corpo quando fui aluna do Rolf e de Ana Maria. Quando fui fazer o meu doutorado me dedicando ao estudo das danças étnicas e fui fazendo o trabalho de análise e descrição de movimento. Foi ali que senti necessidade de voltar aos estudos do Laban... Para ter a possibilidade de analisar e descrever a dança de Iemanjá, o que não foi fácil mas ajudou muito. Trabalho mesmo com os fatores/qualidades de movimento.

Este trabalho de Suzana resultou no livro “A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo”¹¹⁴. Ela percebe que o estudo e pesquisa acerca das danças étnicas ainda mostram uma grande lacuna dentro da literatura da dança.

Suzana cita o trabalho de Wiliam Forsythe e o estudo coreográfico relacionado a uma releitura do espaço labaniano: “São muito bem-vindos todos os trabalhos que interpretam Laban de acordo com a realidade contemporânea”, ela continua: “é preciso que o legado labaniano seja dinamizado e que se tragam novas interpretações, novas reflexões e utilizações, sem perder o fio condutor de seu trabalho, produzindo uma nova perspectiva. Porém, é preciso sempre deixar claro a fonte do que está sendo referenciado”.

Suzana percebe que nos EUA, Europa e inclusive no Brasil, Laban tem sido consideravelmente difundido pelas escolas de dança. Apesar de que ela percebe que nos EUA é mais difundido que no Brasil, pois sente que aqui as pessoas ainda estão redescobrando o seu Universo.

Já quanto à diplomação e formação em um centro oficial “tem um valor tanto pedagógico quanto artístico” para Suzana. Porém, não tem certeza sobre a necessidade,

¹¹⁴ MARTINS, Suzana. Maria. Coelho. A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo. Salvador:EGBA, 2008. 161 págs.

porque acredita que depende dos objetivos individuais de “cada querer se especializar e de conduzir uma formação específica”.

Telma S. Gama

Rio de Janeiro, Setembro/2008¹¹⁵

“... Laban como uma possibilidade de registrar a dança de forma universal...”

Telma nasceu no Rio de Janeiro em 1961. Licenciada em Educação Física pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ (1983) também estudou Sapateado, Jazz e Ballet em escolas de dança no Rio. Em 1989 foi fazer mestrado na *City University of New York* (CUNY) focado na pesquisa em dança - reconstrução, direção e coreografia. Desde cedo sempre teve interesse em aprender a notar a dança em especial suas próprias coreografias.

Telma conheceu as teorias de Laban durante seu mestrado na CUNY no Departamento de Artes Cênicas com Jill Beck e Dawn Lille Horowitz. Foi num convênio da CUNY com o *Dance Notation Bureau* onde Telma especializou-se em *Labanotation* (de 1986 a 1988) e em seguida, em 1989, ingressou no curso de mestrado em *Dance Research and Reconstruction* (Pesquisa e Reconstrução de Dança – através das partituras de Labanotação). Encontrou em Laban uma possibilidade de notar e registrar dança de forma universal. Se identificou com o método e procurou estudá-lo profundamente. Ainda em Nova Iorque durante a década de 1990 estudou dança moderna na escola de Merce Cunningham, Yoga, Ballet, Jazz e dança teatral no Theater Dance Center e Broadway Dance Center. Fez também curso de treinamento para pedagogos no *New York City Ballet Workout*.

No momento Telma leciona no Rio de Janeiro em Vassouras na Universidade Severino Sombra e também é coordenadora de dança do Fórum de Extensão de Arte e Cultura da UFRRJ. Em paralelo desenvolve atividades com sua companhia “ Multi-Mídia Dance” . Utiliza intensamente a *Labanotation* em suas produções artísticas e acadêmicas. Leciona, dança, coreografa e também dirige peças baseadas em partituras de *Labanotation*.

Telma acredita que a *Labanotation* é importante para preservar trabalhos corporais e de dança, como também todo o legado teórico e prático que Laban deixou. Ela espera

¹¹⁵ Entrevista cedida via correio eletrônico por escrito.

colaborar para um desenvolvimento destes estudos no Brasil. Observa também que o próprio campo de estudos labanianos no Brasil está ainda em desenvolvimento.

Telma coloca que as associações feitas por Laban com outros teóricos permite que o método seja usado por maior diversidade de disciplinas.

Uxa Xavier

São Paulo, fevereiro/2008¹¹⁶

“É quase como um estudo infinito, com ele, você nunca acaba... eu vejo o trabalho do Laban como uma ciência”

Uxa nasceu em São Paulo em 1958. Sua primeira professora de dança aos nove anos de idade foi Juliana Carneiro da Cunha. Juliana era aluna de Maria Duschenes e depois foi dançar na companhia de Maurice Bejart. Ao mesmo tempo Uxa foi aluna da Escola de Arte de São Paulo. Seu percurso nas artes recebeu “um batismo bem interessante, pouco tradicional e pouco convencional”. Portanto, enquanto fazia as aulas de Juliana também fazia aula de artes plásticas, fotografia, teatro, etc. Sua mãe foi bailarina clássica, quando adolescente, e não a deixava fazer aulas de Ballet, pois acreditava que essa técnica não seria benéfica para seu corpo e expressividade. Chegou a tentar fazer aulas de Ballet mas não se adaptou: “Eu não cabia dentro de uma aula de Ballet clássico, então eu não ia”. Em seguida, passou um período fazendo aulas com Dona Maria.

Passou um tempo fora do estado de São Paulo em transito com sua família. Voltou para a cidade e ingressou na faculdade de História mas não chegou a terminar o curso. Depois iniciou o curso de dança na UNICAMP mas também não se adaptou e deixou o curso. Estes eventos fizeram com que Uxa percebesse que é uma pessoa que “não se adéqua a academia”. Não que ela não valorize esta formação.

Uxa percebe que faz parte de uma geração que fez o seu próprio currículo escolhendo seus mestres, onde fez suas residências artísticas/formação. Fez muitos anos de aula com Dona Maria e Klauss Vianna concomitantemente e, para Uxa, esta foi sua formação, pois entende que “já tinha um foco muito claro nestas aulas”. Fizeram parte também de seu processo formativo os workshops de Eutonia e Feldenkrais que fez ao longo dos anos. “Nunca

¹¹⁶ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

quis ser uma bailarina de palco e trabalhar na cena, sempre quis trabalhar na sala de aula. Pra mim a sala é a grande cena”.

Uxa fez parte da primeira turma de especialização em Laban em curso oferecido na USP em 1988 (com duração de dois anos). O curso foi organizado por Cláudia Homburger, Cybele Cavalcante, Analívia Cordeiro, Yolanda Amadei e Maria Mommensohn. “Foi um curso para pessoas das áreas de teatro e dança onde o conhecimento foi trabalhado de forma bem direcionada”. Este curso esclareceu seu entendimento, pois teve a oportunidade de fazer e aplicar cenicamente as teorias de Laban.

Aos 19 anos começou a ler o “Domínio do Movimento”, mas revelou que não foi fácil porque tentava ler sobre os exercícios e executá-los ao mesmo tempo. Duschenes em suas aulas explicava o livro de Laban e este processo fez com que Uxa tivesse “um outro entendimento” da obra. Mais tarde fez também o curso que Duschenes deu especificamente para professores.

Uxa comenta seu trabalho com as crianças como sendo:

Quase como uma lente de aumento. Através da teoria, do método, do sistema, eu consigo nomear os movimentos, eu consigo ler, eu consigo compreender a movimentação do aluno, consigo ver o que está faltando naquele aluno... para estar dando outra proposta para ele.

Por Uxa não ter feito uma “formação canônica”, a teoria do Laban em seu trabalho com crianças é específica e resultante de sua formação múltipla.

As pessoas que foram para o Laban em Londres e tiveram toda uma metodologia, aquela coisa muito programática, tiveram uma experiência diferente da gente que foi buscando isso com outras pessoas e estas que passaram seus olhares específicos sobre o trabalho de Laban.

Atualmente Uxa leciona para crianças e está criando um trabalho cênico para elas. Chegou a coordenar o projeto de Dança Vocacional da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Sua experiência com Laban ajudou, inclusive, com estas funções burocráticas.

Uxa trabalhou junto com Mommensohn organizando alguns dos Encontros Laban em São Paulo. “Muitas pessoas estudam, fazem Laban e se encontraram nos encontros na década de 1990”. Ela lembra que os Encontros tinham o objetivo de promover o diálogo entre as pessoas que trabalhavam com Laban em mesas de discussão e exposição de trabalhos. “Uma pena que não foi contínuo, porque quando existe uma continuidade é possível começar a

pensar em criar uma escola oficial”. Uxa aponta que não houve continuidade por falta de verba e apoio.

“Aprendi muita coisa e também fui atrás de informação.” Mas quando Uxa pensa sobre as teorias de Laban no Brasil percebe que “tiveram muitas informações que foram mal interpretadas porque é um estudo, é uma ciência... teve muito aquela coisa de ligar Laban com o espontaneismo do movimento... tem uns maus entendidos que não foram desfeitos”. Esta situação leva à falta de reconhecimento de Laban pelo universo da dança porque ainda existe a imagem de que Laban é dança espontânea. Uxa lamenta que esta imagem ficou “colada” e que as pessoas com formação em dança mais “tradicional” depreciam os trabalhos quando envolvem o nome de Laban. Este é um dos motivos que leva Uxa a desejar que haja um centro oficial de formação labaniana no Brasil com a aplicação de uma metodologia sistemática e que este fosse independente das Universidades. “Sou de uma geração para a qual Dona Maria era o nosso certificado, mas e depois, como vai fazer?” Uxa se impressiona com o fato de que os profissionais brasileiros não conseguiram se organizar até hoje.

Isso traz mais legitimidade para as pessoas e é muito importante. Não se tem um trabalho continuado em Laban no Brasil. Ou estuda na Universidade, ou vai para Londres ou para Nova Iorque. Se não, se fica-se captando informação.

Ela lembra do LabanArte, que foi um grupo de pessoas que organizavam atividades como por exemplo a especialização que fez na USP e cursos para os funcionários da secretaria de educação. Uxa coloca que atualmente a associação Laban Brasil está aos cuidados de Solange Arruda.

Yolanda Amadei

Yolanda Amadei – São Paulo, Fevereiro/2008¹¹⁷

“Em tudo você aplica... Laban é uma coisa que se aplica para todo movimento corporal, como ele mesmo diz.”

“Nunca deixe de inovar, de experimentar, de correr risco.... essa é a matéria da arte, sempre buscando novas expressões e atualização das expressões”

¹¹⁷ Entrevista cedida presencialmente registrada em áudio digital.

Yolanda nasceu no Rio de Janeiro. A dança foi uma descoberta em sua vida: queria ser bailarina. Sua família a levava para assistir a espetáculos no Teatro Municipal. Aos 15 anos se mudou para São Paulo junto com sua família. Não pôde escolher a dança como profissão porque na época, em 1945, a dança não era considerada uma profissão. Então primeiro fez curso para obter um diploma de secretária e foi trabalhar na biblioteca municipal de São Paulo. Depois, procurou escolas de Ballet para iniciar-se na dança, mas nenhuma escola a aceitou em razão de sua idade avançada. Na mesma época o diretor do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi, chamou Yanka Rudzka para dar aulas de dança no museu. Yanka criou um curso de dança moderna no qual não havia restrição de idade para entrar. Yanka na época também dava aulas na escola Pró Arte. Foi neste momento então que Yolanda começou sua história ligada à prática de dança.

Yanka era polonesa e estudou com um discípulo de Laban, mas nunca assumiu que trabalhava com Laban, ela própria. Ela tinha muitas influencias, já tinha passado pela argentina, assimilou alguma coisa da dança americana... mas tinha uma base de Dalcroze e era muito evidente...

Yanka não queria que seus alunos dançassem com ninguém, não queria que fizessem aulas de Ballet clássico mas permitia que os alunos fizessem as aulas de Duschenes. Yanka sempre apoiou Maria Duschenes e elogiava seu trabalho. Mais tarde Yolanda foi fazer algumas aulas de Ballet com Vaslav Veltchek. Fez uma ano de aulas com ele porque “ele não dava aquele clássico rígido”.

Quando Yanka foi para Salvador, uma das alunas do grupo – Maria Esther Stockler – conhecia Maria Duschenes e levou o grupo de Yanka para trabalhar com Duschenes. Em 1957 Yolanda foi para Salvador dançar com o grupo de Yanka Rudzka. Voltou para lá também em 1958 e 1959.

“Eu peguei uma fase da Dona Maria na qual ela ensinava o Método Laban sempre na base, que é o que depois eu aprendi a fazer também.” Yolanda lembra que ela não trabalhava muito a teoria de Laban, no início eram em sua maioria exercícios que assimilava junto às outras técnicas. “Por isso que ela era uma grande professora. Ela via o que os alunos podiam ou não fazer e como conseguir que eles fizessem.” Duschenes sabia como utilizar o exercícios de forma a servir para todos os alunos. Tinha uma maneira de ensinar em que ela sabia exatamente o que passar para os alunos. “Depois de algum tempo ela (Duschenes) começou a dar cursos teóricos e explicar o método. Eu fiquei mais ou menos oito anos aprendendo com ela” mas Yolanda revela que nunca chegou a se desligar de Duschenes.

“Nem sei te contar e sei que foi indo...” Depois de um certo tempo Yolanda lembra que começou a dar aulas. Formou um grupo com Maria Esther Stockler (que mais tarde foi estudar psicologia nos EUA). Nesta época também começou a entrar para o mundo do teatro. Foi chamada pela Escola de Teatro da UFPA(1963) em Belém para dar aulas de preparação corporal. Yolanda foi para Belém e ficou até 1965. Esta foi a primeira vez que teve um “ordenado decente”. La Yolanda também assistia as aulas de teatro da Escola e começou a aprender o método Stanislavsky. Começou a perceber a aproximação entre as teorias de Laban e o método de Stanislavsky e como Laban poderia ser adaptado para formação do ator. Foi então que começou a pensar uma forma de trabalhar com teatro utilizando Laban.

Yolanda era funcionária pública da biblioteca municipal de São Paulo e conseguiu licença de três anos para ir para o Pará. Chegou a fazer uma pesquisa bibliográfica no museu Goeldi em Belém justificando sua licença. Não queria perder seu emprego na biblioteca (que era sua garantia de estabilidade) e teve que voltar para São Paulo.

De volta em São Paulo, Yolanda deu continuidade aos trabalhos com Maria Esther para formar um grupo. Fazia aulas de manhã e ensaiava a noite. O grupo queria misturar bailarinos e atores para fazer um espetáculo de dança teatro. Era um grupo muito inovador que estava sob influencia do que Maria Esther trouxe dos EUA. Fizeram “ um espetáculo muito doido, muito fora do normal... foram coisas pioneiras aqui no Brasil”. O espetáculo ao mesmo tempo que foi um sucesso, foi um escândalo. O grupo não durou muito porque acabou o apoio e os artistas se dispersaram. Esther foi para o Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA) e cada um foi para um teatro (na época os artistas estavam migrando para teatros universitários como ações de resistência política).

Um professor da USP chamou Yolanda para dar aulas na Escola de Arte Dramática (EAD) na Universidade. Neste momento ela teve que tomar a decisão entre a Biblioteca e a EAD pois não conseguiria conciliar os dois empregos. Yolanda largou a biblioteca que era até então sua fonte de renda fixa. Sua família desaprovou porque não acreditava que o teatro poderia lhe dar estabilidade econômica. Foi admitida pela USP em 1970 e ali conseguiu dar continuidade às atividades que iniciou em Belém. Assim passaram 30 anos onde desenvolveu suas aulas como professora de expressão corporal para atores. Em 1999 Yolanda deixou a escola porque foi obrigada a se aposentar (com então 70 anos).

Yolanda acha difícil explicar como faz as adaptações de Laban . Procurava utilizar as qualidades de movimento no trabalho do ator “isso é uma mina”. Na escola de teatro é preciso

dar a teoria de forma prática. Não pode passar o método e sim ir explicando-o ao longo dos exercícios. Yolanda lembra que tem coisas que são difíceis para o ator pois eles tem outra cabeça. “Na pratica fui descobrindo o que precisava, o que podia ser feito, como lidar com as dificuldades”. Yolanda pesquisava os diferentes tipos de trabalho corporal, estudou métodos de consciência corporal e anatomia... e isso faz parte do processo de evolução das pesquisas que realizou. “Quanto mais se absorve o conhecimento, mais vai se encontrando um jeito de trabalhar”. Tudo depende da maneira pela qual o professor funde seus processos e percursos.

Yolanda também lecionou em cursos de Educação artística onde fazia uma grande fusão de métodos incluindo Laban. “Eu fazia os meus currículos, fazia o que me dava na telha, se não dava certo, mudava... fiz muita experiência.” Ela explica que, como ainda não existiam professores formados nestes novos cursos que estavam surgindo no Brasil na época, contratavam-se os professores que havia no mercado.

Yolanda comenta que Laban deixou um método aberto que permite ser aplicado a varias áreas diferentes. Ela acha que especialmente para as artes cênicas ele é fundamental. A parte das tensões e dinâmicas é essencial para o ator e seu controle físico “quer ele estude o método ou quer apenas que tenha alguém que o oriente no método, é fundamental”.

Yolanda percebe que Laban “penetrou bastante no Brasil” e que as pessoas já conhecem o método. A respeito dos Encontros Laban paulistas da década de 1990 ela coloca que foram excelentes para permitir o contato entre as pessoas. Para ela os encontros trazem pessoas que podem trazer dados diferentes, como foi o caso da vida da pesquisadora Eugenia Cassini Ropa da Universidade de Bolonha. Ela ressalta que para sua geração os encontros foram muito importantes, principalmente porque a comunicação não era como hoje. “Atualmente tudo está mais rápido e mais fácil”.

Com relação a realizar uma formação específica em Laban nos centros oficiais, Yolanda acredita é importante mas, desde que não se fique restrito a ela. “Gosto do que é oficial até um certo ponto. Se fica só no oficial não se renova nada. Não se abre, as coisas oficiais são fechadas... se fecham. Oficial quer ser seguro... e o risco é tudo, na arte”.

9. Laban Plural

O Laban no Brasil é um conjunto plural de características, justamente porque no país revelam-se uma massa de identidades singulares construindo um todo variado e múltiplo de uso e de pesquisa de seu legado. O próprio mestre seguiu o caminho em direção à pluralidade ao longo de sua vida, dando início e desenvolvendo diferentes pesquisas de acordo com o momento de sua maturidade artística-filosófica e histórica que ele vivenciava.

No Brasil foram constatadas inúmeras identidades que compõem os fazeres artísticos e as pesquisas de cada labaniano. Por isso não seria coerente tentar sintetizar este Universo composto. A tentativa de delimitar grupos de características fixas seria um reducionismo pobre ao que vem sendo construído no país junto ao nome do mestre a partir da metade do século XX. Foucault elucida esta licença dada aos detalhes e diferenças como sendo fonte preciosa de conteúdo histórico:

O propósito da história, guiada pela genealogia, não é descobrir as raízes de nossa identidade, mas se submeter a sua dissipação. Ela não procura definir nossa emersão singular de entrada à pátria onde os metafísicos prometem um retorno; ela procura tornar visível todas as descontinuidades que nos cruzam. (FOUCAULT, 1977, p.162)

Uma interpretação unitária de algo seria pensar esta coisa como sendo singular. Escolhi a palavra *plural* para falar de Laban no Brasil justamente por perceber, através desta pesquisa, que as teorias de Laban praticadas e disseminadas em território nacional não apresentam uma visão única e restrita à somente um dos ramos que o mestre deixou em seu legado. Também, de forma variada, os discípulos fazem uso do legado e por vezes o retransmitindo de acordo com sua própria peculiaridade de formação artístico-acadêmica. O panorama brasileiro se apresenta como uma multiplicidade de práticas e pensamentos teóricos.

No conjunto de depoimentos recolhidos, diversos entrevistados se posicionam defendendo a apropriação e digestão do legado de forma a utilizá-lo de acordo com os fins almejados pelo praticante. A confiança destas declarações é, de certa forma, inédita. No entanto, ainda é delicado realizar este tipo de colocação por causa da discussão ainda fragilizada que existe em torno da necessidade de diplomação dos praticantes de Laban.

A distância dos centros oficiais de arquivo, reprodução e ensino do legado labaniano pode ser um dos indícios para tal maleabilidade que transparece tanto nos discursos quanto no fazer e pensar Laban no território nacional. Estes centros (semelhante em outras áreas de conhecimento) têm como uma de suas principais funções assegurar a tradição e a herança do que foi concebido pelo mestre. O intervalo espacial do Brasil com relação aos Estados Unidos (LIMS) e à Inglaterra (Laban Centre) pode nos levar à hipótese da mobilidade e diversidades que as teorias adquiriram nos fazeres e pensares nacionais. Estar distante do lugar que assume a função de manter uma conexão com o estudo-prática tradicional do legado talvez afrouxe o compromisso com o formato original proposto e liberte a criatividade para o trânsito através das possibilidades que o movimento e a Arte do Movimento disponibilizam.

Laban criou suas teorias e projetou sua trajetória, sempre de maneira plural. Nos percursos depositos também verifiquei a pluralidade ao se apreender, incorporar e aplicar as teorias, o Sistema e a filosofia do mestre. Michel De Certeau (2005, p.227) explica que no caso de uma cultura “esta expressão singular que traduz silenciosamente um modelo ativo totalitário, domina um segmento e uma linha específica e, conseqüentemente, a maneira como agimos e respiramos”.

Laban já possuía uma identidade plural em si mesmo. Ele inter-relacionava os sistemas, extrapolando as racionalidades e as fronteiras da ação, levando seu trabalho para todas as fronteiras sociais. De Certeau (2005, p.192) coloca como característica plural de uma cultura “ações sociais (valores e idéias a serem promovidas) que acontecem em toda extensão da vida social, representando sistemas e respostas às mudanças estruturais na sociedade e se remetendo diretamente ao funcionamento social”.

Transpondo uma situação cultural para o caso mais específico dos estudos e uso das teorias de Laban, aqui no Brasil não há autoridade regente que produziria singularidade nos estudos específicos. Este panorama é um retrato fértil do que talvez ele mesmo ambicionava com suas propostas: ampliar o campo da Arte do Movimento, abrindo para a sociedade como um todo, desde modos de produção até a cultura social e artística. As palavras do mestre demonstram seus desejos:

Quanto aos meus métodos de domínio do movimento, estou pronto para convergi-los à todos que acreditam ser convenientes para todas os diversos propósitos nos quais o domínio do movimento possa ter um papel prático: educação, indústria, recreação e, como eu penso, a ciência. Meus métodos podem ser desenvolvidos, ou melhores formas podem ser encontradas;

porém, olhando adiante na vida, que está conectada com o empenho em busca do domínio do movimento, permanece fundamental enquanto a raça humana existir. (LABAN, 1986, p.6)

Através da compreensão da pluralidade discutida e analisando as narrativas brasileiras, concluo que no Brasil existe uma intensa apropriação do trabalho de Laban. Diversos brasileiros relataram que, para que o Sistema e/ou a Arte do Movimento de Laban seja trabalhada de forma integral, é necessário que seja encarnado e apropriado pelo indivíduo e utilizado de forma que seja possível uma comunicação entre as teorias e a realidade prática dos corpos no espaço-tempo presente.

A dança e os corpos dos brasileiros vivenciaram uma genealogia de absorção do legado labaniano particular e faz com que a forma de lidar com o arcabouço de teorias e práticas que Laban disponibilizou seja múltipla. De fato, esta criatividade foi justamente o que diversos labanianos brasileiros revelam terem aplicado em seus desenvolvimentos artísticos e teóricos para se apropriarem do material labaniano.

Ciane Fernandes investigou a relação de brasileiros com o Sistema Laban, analisando com seu olhar labaniano trabalho de três artistas brasileiros também labanianos. Ela aponta que os brasileiros utilizam métodos científicos europeus de forma a gerar “a diferença e a multiplicidade” e complementa falando da própria possibilidade que o Sistema oferece de abertura para ser interpretado por olhares diversos:

...O Sistema, apesar de proceder de um contexto local e temporal específicos (Alemanha e Inglaterra, início e primeira metade do séc.XX), estrutura-se exatamente a partir da multiplicidade, integrando elementos os mais variados e distintos, até supostamente antagônicos, em uma “harmonia” dinâmica (...) A harmonia do Sistema Laban relaciona estrutura e ruptura, repetição e transformação, tradição e inovação. (FERNANDES, 1993, p.62)

Internacionalmente foram editados trabalhos que apresentam desenvolvimentos realizados a partir do suporte labaniano¹¹⁸. Exemplifico alguns autores que publicaram livros com suas pesquisas (teóricas, corporais e cênicas): Samuel Thornton (1971); Grace Nash (1974); Irmgard Bartenieff (1980); Carol-Lynne Moore & Kaoru Yamamoto (1988); Peggy Hackney (1998); Valerie Preston-Dunlop & Ana Sanchez Colberg (2002); Barbara Adrian (2008). Estes autores se apropriaram do legado de Laban de diferentes formas e publicaram

¹¹⁸ É importante colocar que muitos dos trabalhos teóricos feitos internacionalmente em publicações de livro são estudos do legado e Sistema Laban, procurando apresentar a teoria e descobertas realizadas no arcabouço de informações de que o Mestre deixou espalhado pelos lugares onde passou.

seus trabalhos ao mundo, demonstrando que houveram apropriações específicas e características feitas envolvendo o legado do mestre e foram desenvolvidas em caminhos distintos.

Diversos brasileiros têm publicado artigos de âmbito nacional e internacional onde apresentam o trabalho que têm feito co-relacionando o Universo de Laban, porém as publicações de livros ainda são poucas, mas não menos significativas. Cito os autores dos livros nacionais que têm sido referência no país a partir da década de 1970: Regina Miranda (1979 e 2008), a primeira brasileira a publicar livro autoral sobre as teorias de Laban, atualmente se propõe a realizar associações com as teorias de Jaques Lacan e Gilles Deleuze; Ciane Fernandes (2000 e 2006), desenvolve pesquisa que utiliza da *Laban Movement Analysis* (LMA) para a pesquisa e criação em Dança-Teatro, Performance e danças étnicas; Lenira Rengel (2005 e 2008) que criou o primeiro *Dicionário Laban* no mundo também desenvolve estudos a partir dos oito temas de movimento de Rudolf Laban e realiza associações do pensamento labaniano às ciências cognitivas; Analívia Cordeiro (1998) criou o *Nota-Anna*, uma escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no trabalho de Laban; Joana Lopes (2007) desenvolveu o conceito de *Coreodramaturgia* (definição em RENGEL, 2005, p.34) - uma escritura cênica aplicada a criação em *Teatrodança*; Patrícia Leal (2008) pesquisa a relação entre a expressividade e a respiração.

É possível perceber que no Brasil tem-se movimentado publicamente o legado de Rudolf Laban em direções distintas e criativas. As pesquisas e práticas brasileiras estão desenvolvendo o legado labaniano de forma inovadora. Desta forma é reconhecido que o trabalho e a produção brasileira é tão legítima quando o que também é produzido no exterior, em sua maioria EUA e Europa.

John Hodgson, reconhecido pesquisador inglês que se debruçou durante muitos anos em pesquisar sobre Rudolf Laban, aponta que as instituições inglesa (Laban Centre) e norte americana (LIMS) que carregarem oficialmente o nome de Laban,

Ao invés de ser uma sustentação, uma criatividade e um ícone cuja contribuição é instantaneamente reconhecida e cujo valor é regularmente aceito, Laban permanece somente um nome com vagas associações e recolhimentos (HODGSON, 2001, p.12).

Este questionamento vindo de um pesquisador de tamanho calibre coloca em cheque as influências hegemônicas que pairam sobre a prática e a pesquisa labaniana no Brasil.

Foi elucidado por Regina Miranda e Ciane Fernandes a diferença que existe entre um indivíduo que utiliza Laban em seus trabalhos (teóricos e práticos) e os que fazem Laban (ensinando e retransmitindo). Esta discriminação é de extrema importância para estas duas artistas e pesquisadoras que se dedicam a estudar profundamente o legado deixado pelo mestre e dialogar artisticamente a partir de seu arcabouço teórico. Poderiam todos que entram em contato com as teorias de Laban disseminarem as práticas?

Em conversa com Ciane Fernandes, ela declarou que “cada pessoa vai ensinar bem aquilo que sabe melhor”. Pensando em pessoas certificadas ou não por uma das instituições oficiais a pesquisadora, ela coloca que o certificado (CMA) é fundamental mas que já vivenciou experiências onde artistas que não haviam passado pelos centros oficiais tinham incorporado tanto os Fundamentos Bartenieff como a habilidade para análise de movimento. Inclusive coloca que conhece professores, não oficialmente diplomados, que chegam a lecionar melhor do que algumas pessoas (que chegou a ver pessoalmente) com diploma de Analista do Movimento. Este tipo de relato sustenta diversos questionamentos que vêm surgindo ao longo deste trabalho.

Qual seria a quantidade mínima de estudos para fazer Laban ou para utilizar de seu material teórico prático? O conhecimento tem um preço? Através da retrospectiva feita nas lembranças, pesquisas e arqueologias dos que se dedicaram a levantar os percursos do mestre, é possível perceber que seu legado foi lançado ao mundo com o fluxo contínuo de discípulos que passavam por ele, se encharcavam de conhecimento e partiam, continuando seus percursos. As memórias revelam que Laban foi um difusor de conhecimento desde o início de sua carreira, espalhando deliberadamente suas teorias pelo espaço (corpos) e através do tempo (livros).

10. O obstáculo monetário

Os obstáculos monetários dizem respeito à análise que é feita nos dados recolhidos dos labanianos brasileiros. Os recursos financeiros se mostram como fatores determinantes na formação e no conseqüente percurso dos indivíduos. Poucos foram os que foram estudar no exterior com recursos próprios e a maioria dos que fizeram a formação labaniana completa nos centros oficiais foram financiados pelo governo brasileiro ou outra fundação de amparo a pesquisa.

É importante lembrar que o obstáculo monetário que separa um país de terceiro mundo e um curso com custo de primeiro é uma das razões pela qual esteve presente em diversos depoimentos a impossibilidade de realizar uma formação certificada.

O atual valor dos cursos de formação variam em torno de dez mil dólares. Se para os habitantes do país de sede poderia ser um valor “desconfortável”, para nós significa, em bons tempos econômicos, dobrar o valor. Os artistas e estudantes brasileiros já possuem dificuldades de trabalhar e exercer suas atividades artísticas (os famosos “bicos” feitos para ajudar na sobrevivência pagam mal e dificilmente conseguem cobrir os custos básicos de vida além de serem fatigantes) como também se sustentar trabalhando somente na área artística (quando iniciante) é quase impossível.

Por isso vale a pena deixar estes fatores como indícios de uma das possíveis dificuldades que se apresentam perante o panorama labaniano no Brasil.

ASPECTOS CONCLUSIVOS

*“Só Laban foi, os outros são todos discípulos
e interpretações do Laban...”*

(Denise Telles)

1.Aspectos Gerais

Pensar em Rudolf Laban é também pensar o universo da dança como linguagem artística. É difícil distinguir as áreas de conhecimento em que ele atuou por seu fazer e seu pensar acontecerem concomitantemente. Não é possível separar arte, espiritualidade e filosofia, pois estas faculdades se miscigenaram no arcabouço de saber que o mestre construiu com passar do tempo. A impossibilidade de diferenciação entre elas complementam o pensamento de vida-arte em Laban.

Intercalando o meu ato de pesquisar e o sujeito de Laban fui entendendo paralelamente as premissas tanto da minha posição enquanto artista-pesquisadora quanto da dele de mestre-filósofo-pesquisador-artista. Os relatos reunidos durante a pesquisa da vida e percurso dos sujeitos brasileiros pesquisados foram constituindo um corpo específico de Rudolf Laban.

A pessoa Laban de quem de quem me referi nesta dissertação é construída a partir dos depoimentos dos sujeitos que atuam na construção do passado espaço-tempo ao redor de seu legado. Este é um Laban que se aproxima mais de um indivíduo genial, porém concreto, existente e menos utópico e idealizado. Não me interessa o Laban que está congelado dentro de um livro e sim o Laban em constante movimento plural.

Foi na filosofia metodológica da Genealogia Histórica de Michel Foucault onde encontrei as pistas para olhar o objeto desta pesquisa: os indivíduos labanianos brasileiros. A construção de um passado espaço-tempo confeccionado a partir da genealogia dos sujeitos constituintes deste passado-presente me aproxima de uma verdade do que existe como vida, como fazer artístico, como dedicação que inúmeros discípulos apresentam perante o legado deixado por Laban ao mundo.

Como foi colocado no Capítulo 1, Laban produziu uma ramificação de discípulos onde cada um, projetado pelo próprio mestre, seguiu seu caminho individual de praticas e teorias. A vida-obra de Laban, é considerada como o somatório cumulativo de seu percurso e suas realizações. Desta forma, nenhuma de suas fases é desconsiderada e com isso nenhuma das ramificações realizadas a partir de seu Universo é desvalidada. Isto significa que é possível visualizar múltiplas faces exemplares do que foi e esta sendo labaniano. É portanto coerente que um Laban plural se espalhasse pluralmente.

Os interesses e inclinações de cada discípulo, como também a impulsão dada por Laban, influenciaram em suas escolhas e nos caminhos que prosseguiram no universo do movimento. Esta inscrito no passado (e ainda hoje se desvelam novos percursos e ramos do arcabouço de Laban) a forma com que foram sendo construídos os trajetos tanto do próprio mestre quanto dos discípulos ramificadores e difusores. No presente e especificamente no caso do panorama brasileiro labaniano estudado, acontece uma analogia semelhante com este movimento pretérito. As ramificações brasileiras que procederam a partir de mestres (e estes já eram discípulos de discípulos de Laban) e discípulos pode ser espelhada nos primórdios das ramificações originadas diretamente de Laban e difundidas mundialmente.

No terceiro item do primeiro Capítulo é feito comentário sobre o desenvolvimento que os discípulos fizeram a partir do legado de Laban. Foram citados nomes como Mary Wigman, Kurt Jooss, Irmgard Bartenieff, Valerie Preston-Dunlop, Marion North, Waren Lamb. Apesar desta lista ser pequena, estou ciente de que existem outros nomes de igual importância que não estou citando¹¹⁹, em partes por causa do reduzido acervo disponível de material de referência nas bibliotecas nacionais (universitárias em sua maioria) que não possuem grande número de publicações estrangeiras e materiais de referência histórica das disciplinas de dança e teatro.

Considerando a produção internacional de desenvolvimentos do trabalho de Laban, volto meu olhar sobre o panorama brasileiro levantado neste estudo para apontar que, a produção brasileira se mostra num caminho de desenvolvimentos particulares do legado deixado pelo mestre. A pluralidade dos estudos e praticas que tem sido feitos estão ligados à origem do fazer, do pensar e na própria personalidade artista-pesquisador Rudolf Laban.

¹¹⁹ Acredito ser importante ressaltar que a cada mergulho que realizo em novas fontes bibliográficas que adquiro, descubro novos fatos que envolvem a vida-obra de Laban e suas ramificações *discipulares*. Este é um trabalho contínuo que teve que ser paralisado para o fechamento e escrita e entendo que se a procura continuar, novos nomes-vidas virão a tona. A falta de referências disponíveis nas bibliotecas nacionais foi, definitivamente, um fator dificultante.

Alguns trabalhos brasileiros foram, inclusive, patenteados como marca registrada como uma atualização do legado labaniano.

Olhar para o Universo Laban através dos apontamentos teóricos feitos pelo filósofo Michel Foucault, e o conseqüente desenvolvimento da dissertação, foi uma tentativa de olhar para o percurso vida-obra de Rudolf Laban pela visão de alguns dos apontamentos teóricos feitos pelo historiador francês do Collège de France. Quando o filósofo propõe a teoria da Genealogia Histórica ele faz referência às discussões de Friedrich Nietzsche, entre elas a *Genealogia da Moral* e *A Vontade de Poder* para discutir que o conhecimento, nas mãos dos que o carregam, pode se tornar instrumento de poder, porém que os dois (conhecimento e poder) são independentes um do outro. Foucault coloca que o passado é lembrado e alcançado à medida que se torna uma necessidade do presente, não havendo “nenhuma objetividade histórica, nem muito menos, nenhuma teoria capaz de descobrir cientificamente um movimento linear e progressivo entre passado e presente” (SANTOS, 2003, p.176).

A dissertação apresentou a possibilidade de olhar para a genealogia histórica de Rudolf Laban visando conectar o passado espaço-tempo e o presente dinâmico com a **hipótese** de que: o panorama brasileiro dos artistas-pesquisadores é similar e/ou equivalente ao panorama da disseminação, atualização e uso das teorias realizado pelo próprio mestre e pelos seus discípulos próximos.

Ou seja, este estudo buscou legitimizar os pesquisadores brasileiros (diplomados ou não) como parte significativa e constituinte do Universo Labaniano. Por isso o modo de aquisição das teorias, desenvolvimento e uso/aplicação está coerente com o que é visto nos registros discutidos no Capítulo 1 da vida de Laban, e que relatam a construção e o desenvolvimento de um Universo de estudos do movimento. Os diferentes modos com que este Universo é acessado por brasileiros pode ser entendido como uma extensão do que aconteceu com a vida-obra de Laban e como o Mestre foi catalisando a Arte do Movimento em cada discípulo que passou por ele e que disseminou o Universo exponencialmente.

Desta forma, aponto a contribuição significativa da comunidade brasileira labaniana ao Universo presente dos estudos e práticas labanianas. A pesquisa demonstra que o panorama brasileiro é uma referência de prática plural do que foi deixado pelo mestre. Pelo fato de diversos artistas-pesquisadores se esquivarem da colonização e da importação de modelos cristalizados, o que se visualiza como a Genealogia Histórica do panorama dos

estudos e práticas em Laban no Brasil, é tão aberta e múltipla como o próprio legado construído e disponibilizado por Laban durante a primeira metade do século XX.

A distância dos dois principais centros e sedes que se dedicam ao estudo e a conservação do legado de Laban, talvez seja uma pista para a compreensão da mobilidade e diversidade que as teorias assumiram nas práticas nacionais. Estar distante do lugar que assume a função de manter uma conexão com o estudo-prática tradicional do legado pode afrouxar o compromisso com o formato original proposto. Desta forma liberta-se a criatividade para transitar pelas possibilidades que o movimento artístico disponibiliza, proporcionando demasiada apropriação do arcabouço labaniano obedecendo às realidades locais.

A característica cultural de convivência harmoniosa de multiplicidades e diversidades do Brasil pode ser também um dos fatores que contribuem para a configuração do panorama apresentado nesta pesquisa. Porém, não é possível afirmar com precisão, pois este seria outro estudo.

A pesquisa genealógica é justamente a reconstrução de uma história através das narrativas vivas dos sujeitos agentes deste passado. É construir um outro possível Laban e apresentar uma outra verdade possível, esquivando-se do uso do poder, manipulação de fatos e retenção de conhecimento.

Como Foucault, procuro neste estudo propor uma ruptura epistêmica ao colocar a história como o conjunto de narrativas recolhidas dos labanianos brasileiros. Lanço no Capítulo 4 uma proposta para uma nova base de conhecimento apoiada nos indivíduos agentes da história. *Maria Duschenes através do olhar de seus discípulos* e *Rudolf Laban através do olhar brasileiro* foram escritos utilizando-se exclusivamente do material coletado nas conversas guiadas feitas nesta pesquisa. Compus trinta e nove narrativas a partir de cada entrevista realizada presencialmente e/ou por escrito através do correio eletrônico.

É interessante destacar o casamento que aconteceu ao fazer a analogia entre a expressão genealógica mestre-discípulo labaniana brasileira e a árvore. A espécie vegetal foi utilizada harmoniosamente para representar a seqüência e ramificação da descendência genealógica ilustrando, portanto, uma situação específica brasileira através de uma árvore também típica do ecossistema do país. O processo de desenvolvimento de duas espécies de Figueira (“mata-pau” e a “árvore da borracha”) casou com a progressão do panorama

brasileiro dos estudos em Laban. Inclusive a metáfora de que o legado labaniano seria a seiva que percorre por todas as estruturas da planta genealógica, da raiz às folhas.

De fruto a diamante, o pensamento labaniano incrustou no fazer artístico e acadêmico dos labanianos que depuseram para esta pesquisa. Marina Martins esclarece, com palavras de discípula, o papel de Laban, não só para a dança como também na modernidade:

O pensamento de Laban veio no modernismo e ele teve uma sabedoria e uma sacada de projetar para frente e os discípulos também continuam impulsionando a projeção... como um prisma que vai se refratando... É bastante interessante o desdobramento, pois quando vemos algum novo desdobramento este se soma e abre as conexões humanas e de fazer arte, de fazer terapia...¹²⁰

Os direitos autorais foram um tópico delicado que acessei durante as conversas com cada indivíduo. Quem seriam as pessoas aptas a retransmitirem o conhecimento labaniano? Seria possível dominar o conhecimento deixado ao mundo por um indivíduo e patenteá-lo de forma a ter direitos autorais sobre uma certificação? O que Rudolf Laban pensava sobre a dispersão de seu legado no mundo?

Estes foram questionamentos que existiam de forma desordenada antes da pesquisa, mas que não foram integralmente resolvidos neste trabalho. Percebi com o contato mais refinado sobre o Universo de Laban e seus discípulos descendentes, que o “o buraco é mais embaixo”. Para dissertar com precisão sobre as questões acima colocadas é preciso um mergulho ainda maior sobre o material arqueológico deixado por Laban e resgatado pelos discípulos que traduziram e publicaram monografias a respeito do mestre.

Mary Wigman, discípula primogênita de Laban, sabiamente compreende que o Mestre está satisfeito com os resultados de seu legado: “Posso visualizar ele (Laban) olhando-nos de onde ele poderia estar agora, sorrindo perante os resultados dos esforços daqueles que tentam delinear sua vida e seu trabalho.” (WIGMAN, 1975, p. 32)

Nas palavras de Hodgson (2001, p.32) é possível retirar outras pistas sobre o que poderia Laban pensar do que está se passando no momento presente. Para o autor, Laban não se preocupava com a verdade literal. Sua verdade era mais provável em ser artística, “conduzida como são desenvolvidos os mitos e lendas”. Se o próprio mestre já flexibilizava e movimentava as fronteiras da verdade e da realidade, como seria possível assumir uma

¹²⁰ Fala de Marina Martins em entrevista cedida a pesquisadora.

verdade única para seu trabalho – vida/obra? Buscar conhecer Laban implica em conhecer o homem-artista e seu trabalho. Esta é a proposta do estudo sobre o passado elucidado pela Genealogia Histórica de Foucault: mergulhar nas narrativas dos que estiveram em contato com os resíduos labanianos na história e manufaturar uma ponte com as narrativas dos artistas pesquisadores aqui no Brasil que construíram um labanismo brasileiro.

Meu objetivo na pesquisa, portanto, não foi ditar um relacionamento congelado historicamente entre a pesquisa e a dança. Procurei articular as questões levantadas e as possibilidades de correlação que poderiam trazer contribuições e questionamentos para os estudos em diferentes disciplinas. Tal articulação genuína sobre as implicações factuais da vida-obra de Rudolf Laban e o levantamento dos labanianos brasileiros e suas respectivas genealogias abrem caminhos para novas abordagens e olhares sobre o passado, o presente e a documentação histórica disponível e acessível sobre o Universo aberto pelo grande cientista da dança e movimento expressivo.

Apesar de apresentar estes aspectos conclusivos da pesquisa, no que se concerne a Genealogia Histórica, ela foi feita de forma superficial, sugerindo para posteriores estudos um aprofundamento, tanto nas filosofias dos estudos em história e ciências sociais (nas próprias teorias de Foucault e Nietzsche e o como elas influenciam uma pesquisa no passado-presente na dança) quanto no percurso vida-obra de Laban.

2. Aspectos do panorama brasileiro de estudos labanianos

O panorama brasileiro pode ser observado e interpretado de diferentes formas que se modificam com a mudança da referência teórica utilizada. Proponho neste momento levantar algumas possibilidades de se analisar tal representação dinâmica genealógica presente na ilustração da Figueira.

Ao refletir sobre o subsídio governamental cedido para bolsas de estudos, é preciso ter em mente a diferença entre os cursos de pós-graduação lato senso e stricto senso. O Certificado em Analista do Movimento que é concedido após a formação realizada no LIMS em Nova Iorque é de cunho profissionalizante e/ou especialização, ou seja é uma pós-graduação lato senso. Já no Laban Centre em Londres é possível tanto receber um certificado profissionalizante, quanto uma diplomação stricto senso – mestrado e doutorado (a instituição é conveniada à Universidade de Londres). Ao considerar o subsídio governamental brasileiro,

verifica-se que este é concedido, atualmente, somente aos cursos de pós-graduação *stricto sensu* e, em especial, para o de doutorado (PhD). Tais fatos, relacionados às certificações e ao subsídio governamental, contribuem para moldar o panorama de estudos e a formação revelada por cada indivíduo. A possibilidade financeira e a escolha de cada um pode ou não ter sido influenciada pelo financiamento possível para a realização do curso de certificação.

É possível observar utilizando a Tabela exposta no Capítulo 4 (p.101) que a maioria dos labanianos brasileiros possuem títulos de pós-graduação *stricto sensu*. Esta característica é uma peculiaridade nacional e não mundial, pois no país os profissionais tendem a buscar os cursos de pós-graduação para aperfeiçoarem-se. Arrisco colocar que este fato pode ser resultado da escassez nos cursos de especialização em dança e artes cênicas e a valorização do diploma *stricto sensu* nas posições empregatícias universitárias ou não¹²¹.

O mercado universitário brasileiro em expansão pode ser um outro motivo pelo qual a procura por cursos de pós-graduação *stricto sensu* - mestrado e doutorado - têm aumentado consideravelmente nos últimos anos. Com labanianos empregados em cursos universitários de dança, teatro e artes cênicas, maior a disseminação do legado de Laban nos bacharelados e licenciaturas artísticas. Talvez, portanto, maior o número de interessados em utilizarem as teorias do mestre em suas pesquisas e trabalhos artísticos.

3. Aproximando-me de Laban

Neste momento volto a comentar dos quatro pontos tocantes entre a pesquisa e o Universo Labaniano que enumerei na introdução da dissertação. Após passar pelo desenvolvimento dos quatro capítulos que levam à apresentação do panorama e da árvore genealógica mestre-discípulo dos labanianos brasileiros, é possível rever os pontos ressaltando mais especificamente o conteúdo trabalhado em cada um deles.

O primeiro ponto é o encontro da metodologia de pesquisa que foi feita em tempo real no desencadear da pesquisa. Como o próprio Laban que foi criando uma metodologia enquanto realizava suas buscas teóricas e práticas, eu também fui desvendando qual seria o meu estudo concomitantemente ao realizá-lo. Logo no início da pesquisa, a procura pelos indivíduos labanianos resultou no recorte teórico do trabalho. Em seguida mergulhei nas

¹²¹ É fato de que um professor da rede estadual paulista de ensino tem salário maior quando portador de diploma de pós-graduação.

palavras do próprio Laban e de seus discípulos diretos para procurar pistas sobre seu Universo. Neste material encontrei uma intuição que me levou a buscar uma “verdade” que não fosse o conteúdo habitual encontrado e repetido através de senso comum. Tinha a sensação de que encontraria dados mais precisos e encobertos. De fato os encontrei e pude realizar conexões com o panorama brasileiro que estava já a caminho de ser traçado. Este procedimento teórico-prático me levou a uma busca teórica profunda a fim de entender metodologicamente o que já estava fazendo praticamente. Encontrei na Genealogia Histórica, nas teorias contemporâneas de estudos em história e na Hermenêutica as respostas teóricas para minha prática de pesquisa. O processo de coleta de material (de entrevista) dos sujeitos selecionados culminou em uma trilogia de: teoria-prática-teoria. A formulação de um primeiro roteiro para a realização das conversas guiadas permitiu com que iniciasse a prática das entrevistas. Porém com a prática de campo percebi que era preciso modificar o instrumento de coleta de dados para que se adequasse à realidade que estava descobrindo. Desta forma, outras etapas se sucederam apoiadas na etapa anterior em uma retroalimentação e atualização do conteúdo idealizado.

O segundo ponto foi a consciência de que somente seria possível compreender o Universo Labaniano se eu compreendesse o que o próprio Laban estava vivenciando na época em que formulou suas teorias e as disseminou ao mundo. Seu arcabouço teórico-prático aconteceu seguindo a sua história pessoal e o que estava acontecendo na época a sua volta, incluindo os contatos que fez, os filhos que teve, as amantes que amou, os vizinhos, suas ambições e decepções, etc. Para que fosse feito um contato mais profundo com o que estava descobrindo sobre os brasileiros labanianos, foi preciso que também procurasse compreender o que acontecia ao redor do pensamento e da prática em dança no país. Por isso, ao investigar o percurso de cada indivíduo, passei também a perscrutar o que envolvia a narrativa de cada sujeito. Da mesma forma com que queria desvelar verdades do complexo vida-obra de Laban, também procurava desvelar possibilidades de se apresentar uma situação real e ativa envolvendo o uso e prática do legado labaniano no Brasil.

O terceiro ponto se revelou com a prática laboratorial criativa que realizei concomitante à pesquisa proposta. No Capítulo 3 detalho especificamente a relação entre a teoria prática e a prática teórica cambiada durante as improvisações e no curso das análises dos registros videográficos feitos sobre cada experimentação. A proposta lançada pela orientação da realização de laboratórios exploratórios foi fundamental para o desenvolvimento do material teórico coletado e compreensão de meus caminhos enquanto

pesquisadora neste processo inquietante de buscas e dúvidas. Aproximei-me como um todo da proposta do Sistema Laban: realizar o estudo e a prática do movimento para a compreensão e domínio de cada uma delas. A forma com que um impulsionou o outro foi uma surpresa fantástica para o desenvolvimento do meu trabalho de pesquisadora da Arte do Movimento.

O quarto ponto aproximou minha pesquisa à proposta teórico-metodológica de Rudolf Laban de organizar uma dança possível para todos, respeitando a individualidade e características de cada pessoa. A dança coral desenvolvida e aplicada por Laban durante toda sua história propunha considerar cada sujeito como componente individual e essencial para a composição do conjunto total. Assim apliquei este pensamento prático no estudo dos indivíduos labanianos brasileiros: cada sujeito constituiu um componente individual e essencial para compor o todo arbóreo genealógico. As características singulares foram somadas apresentando um conjunto plural que materializou o resultado deste processo teórico-prático global.

4. Perspectivas futuras

Como já elucidado anteriormente, o presente estudo não teve como objetivo apresentar a discussão sobre a disseminação mundial das teorias de Laban, como ela foi espalhada e os detalhes das apropriações que foram sendo realizadas cronologicamente. Tal procedimento necessitaria de um mergulho intenso no Universo prático, teórico e histórico, a fim de levar às últimas conseqüências a arqueologia labaniana.

Nesta pesquisa foi coletado material suficiente que permitiria um mergulho no percurso de cada indivíduo labaniano entrevistado. Porém, o tempo limitado deste processo não permitiu que fossem aprofundadas questões a respeito do uso particular que cada um faz do legado de Laban e as possíveis contribuições ao Universo labaniano mundial. Deixo aqui como as perspectivas futuras deste meu percurso de pesquisa construído, discutido e revelado a respeito de um Universo poderoso e vasto deixado pelo artista e cientista do movimento Rudolf Laban.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

ADRIAN, Barbara. **Actor Training the Laban Way: an integrated approach to voice, speech and movement**. New York, Allworth Press, 2008.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

BANN, Stephen The sense of the past: Image, Text, and Object in the Formation of Historical Consciousness in Nineteenth-Century Britain. In: VEESER, Aram H. (Org.) **The new historicism**. New York and London: Routledge, 1989. pp. 102-131

BARTENIEFF, Irmgard & LEWIS, Dori. **Body Movement: coping with the environment**. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1980.

BERG, Shelley. C. The Sense of the Past. In: FRALEIGH, Sondra H. & HANSTEIN, Penelope.(Org.) **Reearching Dance: Evolving Modes of Inquiry**. London: Dance Books, 1999. pp. 225-248

BERGHAUS, Günther. O expressionism no Teatro: Interpretação, Cenografia e Dança. Trad. Antonio Mercado. **O Percebejo, Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Uni-Rio, RJ. Ano 5, n. 5, 1997.pp 89-97.

BETTI, Emilo. in GADAMER, Hans-Goerg. **Verdade e Método II: complementos e índice**. Petropolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

BONFITO, Mateus. **O Ator-Compositor. As Ações Físicas como Eixo: de Stanislavsky a Barba**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRADLEY, Karen. **Rudolf Laban**. (Routledge Performance Practioners). New York: Routledge, 2009.

BURT, Ramsay. Genealogy and Dance History. in: LEPECKI, André (Ed.) **Of the presence of the body**, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004. pp.29-46.

CARTER, Alexandra. **Rethinking Dance History**. London: Routledge, 2004.

CORDEIRO, Analívia; HOMBURGER, Claudia; CAVALCANTI, Cybele. **Método Laban**. São Paulo, Laban Art, 1989.

CORDEIRO, Analívia. **Nota-Anna: A escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no Método Laban**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 1998.

DE CERTEAU, Michel. **A Escrita da História** (2. ed.) Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2000.

DE CERTEAU, Michel. **A Cultura no Plural**. (4. ed.) Campinas, SP: Papirus, 2005.

EISNER, E. W. **The Enlightened Eye: Qualitative inquiry and the Enhancement of Education Practice**. Jew Jersey: Prentice Hall, 1998.

ELLIS, Carolyn. Evocative autoethnography: writing emotionally about our lives. In TIERNEY, William G. and LINCOLN, Yvonna S. (Ed.) **Representation and the text re-framing the narrative voice**. New York: New York University Press, 1997. pp. 115-142

ERDMAN, Joan. L. Dance Discourses: Rethinking the history of the 'Oriental dance'. In: MORRIS, Gay. (Org.) **Moving Words Re-writing Dance**. New York/ London: Routledge, 1996. pp. 288-305

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: Repetition and Transformation**. Tese de Doutorado, New York University, 1995, 433pp.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e transformação**. São Paulo: Editora Huitec, 2000.

FERNANDES, Ciane. Transgressões em Harmonia: Algumas Contribuições Brasileiras à Dança-Teatro de Rudolf Laban. **Revista Logos: Comunicação & Universidade**. Programa de Pós Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Ano 1, n.18, 2003.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. (2. Ed) São Paulo: Annablume, 2006.

FORTIN, Sylvie. **Danse et Santé: Du corps intime au corps social**. Press de l'Université du Québec, Quebec, 2008.

FOSTER, JOHN. **The Influences of Rudolph Laban**. London: Lepus Books, 1977.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Genealogy and History. In BOUCHARD, D.(Org.) **Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews**. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

FRALEIGH, Sondra H. & HANSTEIN, Penelope. **Reearching Dance: Evolving Modes of Inquiry** London: Dance Books. 1999.

FRANCO, Susanne. Ausdruckstanz: Tradições , Traduções e Traições. (Trad. Renata Fernandes) In **Cadernos do GIPE-CIT**. Periódico a publicar.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método II: complementos e índices**. Trad.E. P. Giachini. Petropolis, RJ: Editora Vozes, 2007.

GOLDBERG, ROSELEE. **Performance Art: From Futurism to the Present**. (5 ed.) New York: Thames & Hudson, 2001.

GREENBLATT, Stephan. Towards a Poetics of Culture. In: VEESER, Aram H. **The New Historicism**. New York and London: Routledge, 1989. pp. 01-14

HACKNEY, Peggy. **Making Connections: Total body Integration Through Bartenieff Fundamentals**. New York: Routledge, 1998.

HAMPTON, David R. **Administração contemporânea: teoria, prática e casos**. (3. ed.) São Paulo: McGraw-Hill, 1992.

HODGSON, John & PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban: An Introduction to his Work and Influence**. Plymouth: Northcote House, 1990.

KARINA, Lilian & KANT, Marion. **Hitler's Dancer's: German Modern Dance and the Third Reich**. (trans. from German by Jonathan Steinberg). New York and Oxford: Berghahn Books, 2004.

LABAN, Rudolf. What led you to study movement? Answerd by Rudoph Laban. **Report in Laban Art of Movement Guild Magazine**, n.7, 1951. pp 8-11.

LABAN, Rudolf. **The Language of movement. A guidebook to Choreutics**. Lisa Ullmann (Ed.) Boston: Plays, 1976

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo GH**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos** (Trad. Maria Ermantina Galvao Gomes Pereira) São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MIRANDA, Regina. **O Movimento Expressivo**. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.
- MIRANDA, Regina. **Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MOORE, Carol-Lynne & YAMAMOTO, Kaoru. **Beyond Words: Movement Observation and Analysis**. New York & London: Routledge, 1988.
- MOTA, Julio César de Souza. **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 de doutorado. Salvador: PPGAC/UFBA, 2006.
- NASH, Grace C. **Creative Approaches to Child Development with Music, Language and Movement: Incorporating the Philosophies and Techniques of Orff, Kodaly and Laban**. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co, 1974.
- NAVAS, Cássia e DIAS, Lineu. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1992.
- NEWTON, Judith. History as Usual?: Feminism and the 'New Historicism'. **Cultural Critique** 9, 1988. pp. 87-121.
- O'HARA, Robert J. Trees of history in systematics and philology. **Memorie della Società Italiana di Scienze Naturali e del Museo Civico di Storia Naturale di Milano**, 27(1): 81–88. 1996
- PARTSCH-BERGSOHN, Isa. **Modern Dance in Germany and United States: Cross currents and Influences**. Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1994.
- PARTSCH-BERGSOHN, Isa and JOOSS, Kurt. **A talk with Kurt Jooss and Isa Partsch-Bergsohn** (video recording). Distributed by Inside Media, New York, 2002.
- PARTSCH-BERGSOHN, Isa. & BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss**. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2003.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch. In: **Dance Theatre Journal**. Vol. 6, n. 2, outubro de 1988. Tradução de Ciane Fernandes no Cadernos do GIPE-CIT. Salvador, n.12, julho de 2004.

PERPENER III, John O. Cultural Diversity and Dance History Research. In: FRALEIGH, Sondra H. & HANSTEIN, Penelope. **Reearching Dance: Evolving Modes of Inquiry**. London: Dance Books, 1999. pp. 334-351

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban, an extraordinary life**. London: Dance Books, 1998.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. & SANCHEZ-COLBERG, Ana. **Dance and the Performative: A choreological perspective**. London: Verve Publishing, 2002.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.

RENGEL, Lenira. Fundamentos para Análise do movimento expressivo. In MOMMENSOHN, Maria & PETRELLA, Paulo. (Org) **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

RENGEL, Lenira. **Os temas de movimento de Rudolf Laban: modos de aplicação e referência**. São Paulo: Annablume, 2008.

RICHTER, Hans. **Dada: Art and Anti-Art**, London, Thames and Hudson, 1965

ROBINSON, Jacqueline. **Le langage chorégraphique**. Paris: Vigot, 1978.

RYAN, Gary W. & BERNARD, Russel H. Data Management and Analysis Methods. In DENZIN, Norman K. & LINCOLN, Yvonna S. (Ed.) **Handbook of Qualitative Research** 2nd ed. Sage Publications: London, 2005.

SANTOS, José Mario Peixoto. **Os artistas plásticos e a performance na cidade de Salvador: um percurso histórico-performático**. (Dissertação Mestrado) PPGAV-UFBA, Salvador, 2007.

SANTOS, Myrian Sepulveda dos. **Memória Coletiva e Teoria Social**, São Paulo: Annablume, 2003.

STRAZZACAPPA, Márcia. A Educação e a Fábrica de Corpos: A Dança na Escola. **Cadernos Cedes**, ano XXI, n. 53, abril/2001. Pp.69-83.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

THORNTON, Samuel. **Laban's Theory of Movement: A New Perspective**. London: Plays, 1971.

TIERNEY, William G. and LINCOLN, Yvonna S. (Ed.) **Representation and the text re-framing the narrative voice**. New York: New York University Press, 1997.

WIGMAN, Mary. **The Mary Wigman Book**. Edited and Translated by Walter Sorell. Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

WIGMAN, Mary. My teacher Laban. In COPLAND, Roger & COHEN, Marshall. **What is Dance? Readings in theor and criticism**. New York: Oxford University Press, 1983.

VEESER, Aram H. (1989). **The New Historicism**. New York and London: Routledge.

ZAMONER, Maristela. Árvores Genealógicas e cladística como base para o estudo das relações históricas entre as danças de salão: uma proposta. **Lecturas, Educación Física y Deportes, Revista Digital**. Año 12 - N° 113 - Octubre de 2007

Referências virtuais

Centro Laban-RJ. Disponível em: <www.centrolaban-rj.org>. Acesso em: 25 de fevereiro. 2009.

Conto da Figueira Mata-Pau. Disponível em: <<http://diantedouniverso.blogspot.com/2008/10/figueira-mata-pau.html>>. Acesso em 23 de março. 2009.

Jornal eletrônico do SatedRS. Disponível em: <<http://www.satedrs.org.br/entrevistas/entrevista.asp?id=5>>. Acesso em: 6 de abril. 2009.

ANEXO 1

MODELO DO INSTRUMENTO DE COLETA DE DADOS (QUESTIONÁRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA

PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

Questionário-roteiro de entrevista para pesquisa de Mestrado de Melina Scialom com orientação da Profa. Dra. Ciane Fernandes intitulada:

“ONDE ESTÁ LABAN NO BRASIL: UM MAPEAMENTO”.

As seguintes questões tem por objetivo traçar um histórico entre a vida, a formação e a atuação dos indivíduos pesquisados e a sua relação artística/ acadêmica com as teorias deixadas por Rudolf Laban.

Local:

Data/ hora:

Nome:

DADOS PESSOAIS E FORMAÇÃO

Nascimento: data/local

Percurso percorrido em dança/ artes cênicas

Formação artística

Formação acadêmica

Houveram recursos financeiros que permitiram sua formação?

Localização atual: cidade/ instituição

CONTATO COM AS TEORIAS DE LABAN

Como entrou em contato/ conheceu as teorias de Rudolf Laban?

Quem as introduziu à você?

Porque Laban/ ou o Sistema Laban? - O que te levou a buscar suas Teorias?

Como você considera sua experiência relacionada ao trabalho com o Sistema Laban?

Quanto tempo trabalhou ou trabalha com o Sistema Laban?

Com qual parte do Sistema que você trabalha/ ou utiliza em suas produções artísticas/ acadêmicas?

PRODUÇÃO PESSOAL

Como descreve seu trabalho artístico/ acadêmico

Qual a relação entre seu trabalho e o Sistema Laban?

Trabalha em parceria/ colaboração com outros artistas/ pesquisadores?

Existem registros de seus trabalhos? Onde?

Gostaria de fazer alguma colocação sobre perspectivas futuras das teorias de Laban?

O LEGADO DE RUDOLF LABAN

Qual sua opinião (ou qual a importância) a respeito do legado deixado por Laban para as Artes Cênicas?

O que acha/pensa sobre as associações que Laban realizou durante sua vida com teóricos de outras áreas do conhecimento?

Na sua opinião como é o panorama dos estudos das teorias de Laban no Brasil?

Você observa alguma troca entre os artistas/ pesquisadores que trabalham com Laban no Brasil? Ou alguma troca dos brasileiros com os estrangeiros?

Como você vê a importância em se diplomar por um centro de formação oficial? Existe alguma diferença entre a necessidade de formação no passado e no presente?

SOBRE OS ENCONTROS LABAN ANTERIORES (CASO TENHA PARTICIPADO):

Qual a ideia inicial do Encontro?

Na sua opinião quais as repercussões destes encontros?

Como descreveria ou avaliaria estes eventos/acontecimentos?

Termo de consentimento

Eu _____ aceito que as informações acima sejam utilizadas para fins acadêmicos na pesquisa de Melina Scialom.

Local

Data

