

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES - DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO ACADÊMICO
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA**

Cibele Sastre

**Nada é sempre a mesma coisa.
Um motivo em desdobramento através da Labanálise.**

Porto Alegre

2009

Cibele Sastre

Cibele Sastre

**Nada é sempre a mesma coisa.
Um motivo em desdobramento através da labanálise**

Memorial de processo de criação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas com área de concentração em Processos de Criação Cênica

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre
2009

A Comissão Organizadora abaixo assinada avaliou o Memorial de Processo de Criação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Nada é sempre a mesma coisa.
Um motivo em desdobramento através da labanálise**

Elaborado por Cibele Sastre como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas com concentração em Processos de Criação Cênica.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Inês Alcaraz Marocco

Comissão Examinadora

Prof^a Dr^a. Marina Martins da Silva UFRJ - EEFD

Prof^a. Dr^a. Mônica Fagundes Dantas UFRGS - ESEF

Prof. Dr. João Pedro Alcântara Gil UFRGS – DAD - IA

Porto Alegre, 12 de novembro de 2009

Aos meus queridos pais, Gladys e José,
Mestres da vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me acompanharam de perto e àqueles que mantêm sua visão periférica aberta e inclusiva para as minhas questões de pesquisa e de vida.

Agradeço o apoio constante e amoroso de meus queridos pais, José e Gladys, e minha irmã de criação M. Juraci, às tias Gida e Zélia e nossa grande e diversa família.

A tão paciente e generosa orientadora Inês Marocco e a confiança depositada no trabalho, construída ao longo de um ano de conversas semanais sobre o conteúdo específico desta pesquisa e suas possíveis inserções.

Ao Grupo de Risco, pelo início desta trajetória desta investigação e em especial à parceria e dedicação das bailarinas Juliana Vicari e Luciana Hoppe, colaboradoras fundamentais para a realização deste trabalho.

A Bia Diamante por nossos fartos Experimentos [com a] da Cadeira!

Ao PPGAC-UFRGS, por acolher esta pesquisa permitindo a continuidade de um trabalho iniciado fora do país e de ainda pouca inserção local no meio acadêmico em pleno desenvolvimento; e aos professores deste programa por dançarem estes *motifs* comigo me convidando a dançar em campos de conhecimento contíguos;

Ao PPGPSI-UFRGS onde fiz incursões e recebi um apoio inesperado e transformador dos professores Tani Mara Galli Fonseca e Edson de Souza.

Aos meus mestres de dança e suas diferenças complexas e enriquecedoras. Especial agradecimento à Maria Amélia Barbosa, pelo acolhimento generoso em suas aulas ao meu corpo de mestrandia e a Eva Schul por ter deixado em meu corpo de bailarina grande parte do conteúdo deste texto.

Ellen, John, Richard, Ciane Fernandes, Isabel Marques, Regina Miranda, Marina Martins, Ligia Tourinho, e tantos colaboradores colegas labanalistas pela imprescindível troca em encontros Laban mundo afora e ‘adentro’.

Ao Artéria e ao Conexão Sul, núcleos de reflexão essenciais para meu processo

Aos amigos Tatiana da Rosa, Laura Backes, Luciana Paludo, Cléo, Debi, Mário, Helena, Amélia, pelo ombro e pelas preciosas dicas.

A todos aqueles que compartilharam seus comentários pontuais nas apresentações em processo deste trabalho; Ao Eduardo Severino e Sala 209 pelo espaço oferecido e compartilhado.

Ao meu afilhado o economista Everton Assis, pela escuta e curiosidade interdisciplinar.

À ‘equipe de salvamento’ da Vital Forma, clínica da coluna vertebral,

Às minhas queridas e complementares terapeutas Jussara Castro e Cristina Fogaça.

A todos os meus alunos por me ensinarem a aprender continuamente e por me mostrarem minhas potências.

À Flora Adams, por sua rápida, suave e intensa presença e dedicação num momento tão vital do processo.

Ao Lindon Satoru Shimizu pelo ótimo registro em vídeo da obra apresentada.

Ao John Gilmore, correspondente canadense para assuntos especiais.

Aos meus queridos colegas de turma, Ágata, Belonice, Betha, Daniela, Francisco (senhor dos vídeos), Gilberto, Helena, Kátia, Laura, Márcio, Maria Amélia, Newton, Rô e Silvana respeitosos de nossas diferenças, incentivadores de múltiplos sonhos e presentes das formas mais inusitadas!

RESUMO

Nada é sempre a mesma coisa. Um motivo em desdobramento através da Labanálise.

Autor: Cibele Sastre

Orientador: Inês Alcaraz Marocco

Este é um memorial descritivo e dissertativo da investigação artística feita através da utilização da *Motif Writing* (escrita por motivos) como propulsora de tarefas de movimento para a construção de dramaturgia em dança. A coreografia que resultou deste processo, *A Cadeira _/ Uma Ilha*, foi criada a partir da *Motif Writing* de um trecho do solo *Experimento da Cadeira*, visando a recriação e a multiplicação das qualidades expressivas dos movimentos do *motif* em outros corpos/sujeitos e relações dinâmicas entre estes, objetos, espaço e tempo. A pesquisa-criação conta com a participação das bailarinas Juliana Vicari e Luciana Hoppe, transformando o solo original em um trio. A escrita do *motif* relativo ao trecho selecionado da obra de referência utiliza o instrumental da Análise Laban de Movimento como ferramenta metodológica utilizada também para a condução do processo de criação. Inserido num contexto de pesquisa pós-positivista, com perspectiva artística, este memorial contém aspectos dissertativos sobre a Análise Laban em Movimento e a dramaturgia da dança como aportes para o relato do processo de criação. Ambos ajudam a compreender algumas das opções de trabalho buscadas e alcançadas, ou não, nesta investigação. Ao final deste texto comprovo a eficácia da *motif writing* tanto como ferramenta para reposição como para recriação da dramaturgia da obra de referência e que uma construção através deste procedimento requer a auto-revelação dos artistas. Descubro a ‘reduplicação do Outro em mim’ como potência criadora e afirmativa da minha ação como intérprete.

Palavras-chave: Labanálise. *Motif Writing*. Tarefas de movimento. Dramaturgia do corpo

ABSTRACT

Nothing is ever the same. A motif developed through Laban Movement Analysis

Author: Cibele Sastre

Advisor: Inês Alcaraz Marocco

This thesis describes the creative and analytical process I used to develop choreography for three dancers called *The Chair_ / An Island*. I developed this trio choreography from one fragment of an earlier solo choreography called *Chair Experiment*, using an aspect of Laban Movement Analysis called "motif writing". I used this method as a score to multiply the original motifs into other bodies/subjects, objects, spaces, and time. My work was done in Brazil in collaboration with two other dancers, Juliana Vicari and Luciana Hoppe. From a post-positivist approach and artistic perspective, this thesis describes features of Laban Movement Analysis and Dance Dramaturgy which enhance the creative process. Both help us to understand possible choices and directions which are available to us when creating a choreography. I conclude that motif writing is efficient as a movement score for dramaturgy composition or reposition and that the use of this procedure encourages the artists for a self revelation. I found the 'reduplication of the Other in myself' as a creative potential and affirmative way as a performer.

Key-words: Laban Movement Analysis. Motif Writing. Movement score. Body dramaturgy.

SUMÁRIO

RESUMO.....	6
ABSTRACT.....	7
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	10
1 - INTRODUÇÃO.....	11
2- LABAN EM MOVIMENTO OU ‘MOEBIANDO’ O MATERIAL	22
2.1. BREVE GENEALOGIA DE UM PENSAMENTO EM MOVIMENTO.....	23
2.2. NOTAÇÃO.....	37
2.3. <i>MOTIF WRITING</i> – FUNÇÃO E DESLOCAMENTO.....	44
2.4. A PRIMEIRA MESMA COISA – ANÁLISE PESSOAL DE MOVIMENTO.....	48
3 – DRAMATURGIA EM MOVIMENTO – O TEXTO – TESSITURA.....	52
3.1 TAREFAS DE MOVIMENTO.....	65
3.2. MESMA COISA COM O GRUPO DE RISCO. ALGUNS EXPERIMENTOS.....	68
4 – DESENHANDO E DANÇANDO O MÉTODO.....	76
4.1. PRIMEIRAS CONEXÕES	80
4.1.1. Impressões pessoais sobre Experimento da Cadeira. Um pouco de intimidade.....	83
5 - A CADEIRA É UMA ILHA.....	86
5.1. ANÁLISE DO PROCESSO	88
5.1.1. O <i>motif</i> - escrita	89
5.1.2. Primeiros movimentos.....	93
5.1.3. Presença.....	97
5.2. A CURVA DO PROCESSO: O <i>MOTIF</i> POSITIVADO.....	100
6 - CONSIDERANDO QUE A TESSITURA É MAIOR DO QUE ESTE TEXTO... ..	110
REFERÊNCIAS.....	115
GLOSSÁRIO.....	120
APÊNDICES.....	123
A – <i>MOTIF</i> DO TRECHO SELECIONADO DA LABANÁLISE DE <i>EXPERIMENTO DA CADEIRA</i>	123
B – FOLHAS SIMPLIFICADAS DE OBSERVAÇÃO.....	125

C – FOLHAS DETALHADAS DE OBSERVAÇÃO..... 131

ANEXOS

A – AS PARTES DO CORPO..... 144

B – AÇÕES CORPORAIS..... 146

C – SIMBOLOS DE ESPAÇO..... 147

D – TABELA DE DESENVOLVIMENTO DE ESFORÇO E FORMA..... 148

E – DVD DAS OBRAS **A CADEIRA / _ UMA ILHA. E EXPERIMENTO DA CADEIRA**
.....149

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Motif</i> Vertical de ações corporais.....	16
Figura 2 – <i>Swans</i> – desenho Ed M.C. Escher.....	23
Figura 3 – <i>Moebius band II</i> – xilogravura de M. C. Escher.....	23
Figura 4 – Tetraedro e Cruz dos Eixos. Cubo e Diagonais.....	26
Figura 5 – Icosaedro e Planos.....	26
Figura 6 – Escrita Horizontal da Escala Dimensional.....	27
Figura 7 – Gráfico de Esforço.....	31
Figura 8 – Esquema corporal da partitura de Labanotação.....	39
Figura 9 – Ritmos Folclóricos básicos.....	39
Figura 10 – Trecho da coreografia Fandango de Antony Tudor.....	40
Figura 11 – <i>Motif</i> Horizontal de Esforço da sequência descrita.....	40
Figura 12 – Warren Lamb desenhando um <i>Motif</i> Horizontal de Esforço.....	41
Figura 13 – Sistema de notação de Eshkol.....	42
Figura 14 – Sistema de notação de Benesh.....	42
Figura 15 – Análise comparativa de duas sequências em <i>motif</i>	44
Figura 16 – <i>Motif</i> proposto por Pierluigi.....	50
Figura 17 – <i>Motif</i> resultante da quarta sequência do TCC do LIMS.....	50
Figura 18 – Exercício de notação de ritmo escrito por Luciana.....	81

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa reúne questões formuladas ao longo de muitos experimentos de ação e criação em dança. Muitas são as vivências desde a inicial forma de aprendizado através da imitação da colega que estava à minha frente na barra do balé e da professora mostrando o ‘passo’ da coreografia a ser dançado. Minha formação acadêmica em teatro incluiu construções stanislaviskianas de personagens, algumas investigações de ‘campo’ que hoje relaciono com procedimentos etnográficos, e deliciosas investigações em expressão corporal, disciplina cuja identificação foi inevitável. Outras formas de dançar e aprender se anunciaram até que, mais recentemente, questões específicas de investigação de si através da análise do movimento pessoal vieram a preencher minhas obras coreográficas. A partir delas, venho investigando como não reproduzir modelos tradicionais de mecanização do movimento, incluindo aí a mecanização da expressão e busco escapar de uma possível codificação de um processo de criação que vislumbra ser emancipatório. O experimento que aqui apresento, embora tenha um histórico de investigação razoavelmente grande e diverso especificamente com o Grupo de Risco¹ (2003 – 2009), encerra um momento de uma longa pesquisa sobre a busca por estruturas norteadoras de criação e evidencia a necessidade de uma autonomia sobre as escolhas mais pertinentes a cada processo e a cada momento deste. Isso inclui um aprofundamento sobre o entendimento da dança a partir de suas múltiplas formas de manifestação e um aporte fundamental na Análise Laban de Movimento (LMA), um corpo de conhecimentos inicialmente formulado por Rudolf Laban (1879 – 1958) com uma abrangência que hoje impressiona por sua imensa contemporaneidade em pleno século XXI. Deste universo apresento aqui uma investigação sobre a utilização da *Motif Writing*² como ferramenta para a construção de dramaturgia em dança. Ao apresentar um pouco da minha relação pessoal com a dança nos próximos parágrafos, estarei trazendo algumas das razões pelas quais me aproximei deste universo ‘labaniano’, tentando articular a construção de um conhecimento específico nesta área, tanto para a criação como para a educação. Sobretudo neste momento de legitimação da Dança como campo de conhecimento em reconhecimento na academia, minha inserção como professora-artista no ensino superior requer uma reflexão

¹ Grupo de Risco é o grupo formado por artistas que estiveram em formação e se formaram nos cursos de graduação em dança, música e artes visuais do convênio UERGS/FUNDARTE para dar continuidade aos estudos em Improvisação e Análise de Movimento - componente curricular ministrado por mim nesta instituição.

² Notação ou escrita de movimento por motivos, traduzida por ‘Escrita por motivos’, é um tipo de notação em motivos gráficos com símbolos do sistema LMA. O nome em inglês será mantido neste trabalho como é encontrado nas referências bibliográficas. Este conceito será amplamente desenvolvido no texto

que de certa forma busca a territorialização através de uma articulação dialógica e responsável com as disciplinas que vêm dando aporte a esta legitimação.

Dançar, para mim, foi uma escolha feita na infância para um modo de ser no mundo, e, de certa forma, passou a ser minha manifestação estética de vida e de comunicação com este mundo. Compartilho com alguns pensadores – entre eles Rudolf Laban, cujo Sistema de Análise de Movimento será amplamente abordado, questões sobre a relação entre pensamento e movimento, impermanência e consciência - pensamento nômade³, abstração e cotidiano, criação e tradição, função e expressão, arte e vida, dentro e fora, expressão não verbal e comunicação. Entre polaridades e complementaridades, estes conceitos me sugerem um movimento entre ação, cognição e percepção, pertinentes à abordagem dada à dança que busco produzir e ensinar. O aprendiz, segundo Deleuze (2006, p. 238),

procura fazer que nasça na sensibilidade esta segunda potência que apreende o que só pode ser sentido. É esta a educação dos sentidos. [...] A partir de que signos da sensibilidade, por meio de que tesouros da memória, sob torções determinadas pelas singularidades de que Idéia será o pensamento suscitado? Nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender – que amores tornam alguém bom em latim, por meio de que encontros se é filósofo, em que dicionários se aprende a pensar. Os limites das faculdades se encaixam uns nos outros sob a forma partida daquilo que traz e transmite a diferença. Não há métodos para encontrar tesouros nem para aprender, mas um violento adestramento, uma cultura ou *paideia* que percorre inteiramente todo o indivíduo.[...] O método é o meio de saber quem regula a colaboração de todas as faculdades; portanto ele é a manifestação de um senso comum ou a realização de uma *Cogitatio natura* pressupondo uma boa vontade como uma “decisão premeditada” do pensador. Mas a cultura é o movimento de aprender, a aventura do involuntário, encadeando uma sensibilidade, uma memória, depois um pensamento, com todas as violências e crueldades necessárias, diria Nietzsche, justamente para “adestrar um povo de pensadores”, “fazer um adestramento do espírito.

As artes cênicas nos revelam caminhos de sensibilidades através dos experimentos empíricos que não estão desprovidos de reflexão, mas que quando trazidos à luz da consciência, possibilitam um aprofundamento desta. Desta reflexão é possível compreender, formular ou reformular e aprimorar a “linguagem” que vai sendo utilizada, analisada, rearticulada nas repetições. É da experiência que surge a teoria, quando se manifesta o método. É através dele que se alcança este “adestramento do espírito” expresso através de uma manifestação estética. Nas artes que envolvem a palavra, e ainda a linearidade temporal desta, a construção de sentido se dá de maneira mais direta. Mas quando se entra na complexidade da comunicação não verbal, outros códigos se apresentam e a linearidade se

³ Nome de um livro que reúne artigos que articulam idéias de Nietzsche e Deleuze, organizado por Daniel Lins.

esvai por completo, exigindo uma nova forma, uma forma rizomática⁴ de relação com este gênero artístico. A transformação ocorrida nas artes cênicas a partir da configuração de uma dramaturgia construída no corpo mais do que na literatura, ou na relação mais íntima entre elas, desdobrou em inúmeras formas de expressão. A relação entre ação e emoção foi explorada com mais profundidade do que num sentido linear literário da dramaturgia textual de até então. A prática, locus principal das investigações do corpo, antecede a regra, quando os processos estão em investigação. Isso traz uma aproximação grande do teatro com a dança e destes com outras formas de comunicação não verbal, como a imagética. O movimento é um manancial de imagens potenciais e sua natureza efêmera complexifica a construção de sentido. A experiência que tive com a pesquisa desenvolvida no DAD na década de 80 com os professores Irion Nolasco e a inesquecível Maria Lúcia Raymundo sobre a ‘utilização das energias corporais do ator’ me apresentou a este universo de criação em teatro, e foi através da participação do início desta pesquisa, durante minha graduação, que reafirmei meu interesse pela dança.

Minha maior questão desde sempre foi como conectar o sentido que emerge do movimento em fluxo? O que dá sentido à dança? Qual a razão de ficar repetindo passos com o tanto de prazer que normalmente sinto ao mover-me? Em que isso pode ser interessante para outrem a ponto de reunir pessoas em torno de um ritual de consumo estético? Por que seria eu merecedora de tal apreciação? O que acontece neste fluxo de linguagem entre o artista movente e o espectador co-movente⁵? Muitas vezes me senti impotente por não saber o que dizer, ou como dizer em palavras aquilo que já estava sendo dito em movimento. Pra quem direcionar aquilo que estava na minha lógica interna de função e expressão, nos meus princípios orgânicos de produção de movimento e nas analogias malucas que sempre pensava ser melhor nem anunciar de onde veio tal idéia ou com o que se relacionava, pois esta nunca teria o mesmo fluxo de pensamento para outra pessoa? Havia um conflito pessoal entre o fazer-me compreender através da palavra e da expressão não verbal do teatro dramático e a imprecisão ou efemeridade do fluxo de movimento da dança que é, antes de tudo, uma expressão do corpo que abstrai a palavra.

Quando comecei a coreografar, em 1992, o primeiro grupo de dança que se entregou em minhas mãos para tal, eu tinha uma certeza imprecisa de que eu sabia que dali, daquelas

⁴ Rizoma: “base sólida que legitima ou autoriza alguma coisa; fundamento, raiz [...]” (HOUAISS, A e VILLAR, M. 2001). A raiz se fortalece na busca multidirecional pelo seu alimento, espalhando-se e aprofundando-se na terra.

⁵ Ciane Fernandes, em seu artigo *Corpos co-moventes* desenvolve a construção de sentido entre artista e espectador ao descrever sua criação com diferentes referências cinestésicas, culturais, intertextuais e o material utilizado entre movimento, texto, figurino e cenário, sonoridades etc.

peessoas, daqueles corpos sairia toda a idéia da coreografia. Mas o grupo estava ansioso: qual é o tema? De que vai falar a coreografia? A ansiedade maior era toda minha: não sei. Ou melhor, não sei dizer! Ou ainda, o que sei dizer é que ela se refere a círculos e quadrados, a linhas retas e curvas, desenhos espaciais....construídos a partir da ‘vontade de potência’ de cada um dos corpos/sujeitos em criação. Para falar sobre a potência a que tudo se resume, Deleuze, apoiado também em Nietzsche e Kierkegaard afirma que a vontade de potência não significa “querer a potência, mas ao contrário, [...] extrair sua forma superior graças à operação seletiva do pensamento no eterno retorno, graças à singularidade da repetição no próprio eterno retorno” (DELEUZE, 2006 p.28). Num processo de criação feito sobre improvisações e estímulos técnicos, aquilo que permanece de movimento me parece ser aquilo que se repete como operação seletiva do corpo em pensamento ativo, ou seja, o pensamento da dança que acontece no corpo. Ou, o que na filosofia talvez fosse “[eles querem] colocar a metafísica em movimento, em atividade, [querem] fazê-la passar ao ato e aos atos imediatos” como diz Deleuze de seus companheiros filósofos já citados. (Ibid. p. 29)

Este era o reflexo de um processo de trabalho em que nem a música nem a literatura ou mesmo um tema específico pautavam a criação, ou pelo menos o início dela. As seqüências saíam de propostas de movimento de exploração espacial e dinâmicas e das imagens que esta exploração ia me proporcionando ao olhar de fora esta composição. Estas imagens que se desenhavam aos meus olhos passavam a compor o tema. A música pesquisada só apareceu quando encontrei aquela que teria o impacto desejado pelo grupo e me satisfaria. Era trilha de um filme, que por muito tempo foi fonte de música para dança em minha vida de professora e coreógrafa. Com esta escolha eu me criava um problema com o que só eu sofria: eu vira o filme, conhecia algumas imagens que apareciam em minha mente ao ouvir a música. Era uma música conotada.... Mas não havia qualquer interesse em transformar o tema do filme em coreografia. De qualquer forma, tradicionalmente é da música que vem o texto da dança: o filme mostrava uma batalha. No grupo de dança só havia mulheres que foram separadas entre circulares e lineares, ou seja, as que executavam movimentos circulares e as que executavam movimentos lineares. Ali estava a ‘batalha’. A coreografia chamou-se Fronte. Apesar de ter vários movimentos em que elas estavam de costas para o público eu gostava da ambigüidade, um front de guerra e a frente da guerreira. O amadorismo da situação nunca permitiu que eu aprofundasse este processo, mas esta experiência, e outras decorrentes, também me fizeram olhar muita coisa em mim.

Nunca límpida, sempre ambígua. Esta sempre foi minha forma de comunicação. Deixar sobrando alguma possibilidade de interpretação sempre me pareceu a melhor

qualidade da dança. Porque a comunicação verbal nunca me pareceu eficiente neste sentido, mas também esta sempre me pareceu manter um esforço de cumprir com um entendimento absoluto entre todos os que dela compartilham. Eis aqui um exercício de superação. Na minha infância, para que eu pudesse me comunicar com meu pai sem que minha mãe irrompesse num ciúme desmedido, (como eu sentia tais interrupções) eu precisava de um criptógrafo, de certa ironia e de muita metáfora. São muitos anos de análise para chegar a uma conclusão tão simples. O que seria então a cura? Parar de dançar e usar palavras claras através das quais os estudiosos de lingüística cada vez mais assumem não ter qualquer garantia de eficiência tanto quanto qualquer outra forma de linguagem simbólica, não verbal? Tarde demais! É preciso assumir o símbolo, afirmar o código e partilhar com quem quiser seus significados mais específicos e brincar com as possíveis interpretações para ele. É assim que aparece minha fascinação pela notação de movimento codificada por Rudolf Laban. Foi durante uma aula na formação em Análise de Movimento no Laban/Bartenieff *Institute of Movement Studies - LIMS*⁶ que eu um dia me fascinei pela riqueza coreográfica que havia na realização de um exercício de leitura e interpretação de um *motif*⁷ dado por um professor em aula. Diante de uma tira vertical de símbolos que representavam diferentes ações corporais e qualidades expressivas de movimento percebi que estávamos fazendo movimentos diferentes, mas similares. Compartilhávamos o mesmo “texto”, ou seja, a mesma frase vertical de símbolos. Prestando mais atenção é possível perceber a relação entre os movimentos. Estávamos todos fazendo movimentos com qualidades similares, elas, em si, faziam sentido, mas todos dançávamos diferentes.

É isso. É quase a mesma coisa. E é diferente. É coreográfico no sentido mais tradicional da palavra, pois é composicional. Embora não haja um padrão formal de movimento (como em um conjunto que reproduz os mesmos movimentos/passos), todos os dançarinos que movem a tarefa proposta por um mesmo *motif* compartilham um mesmo senso de espaço, de forma, de estados e impulsos corporais, todos estes, conceitos expressivos de LMA⁸, que serão detalhados ao longo deste memorial, capazes de expressar um corpo vivo em estado de jogo.

⁶ Instituto criado Por Irmgard Bartenieff nos anos 60 em Nova Iorque onde se faz formação em labanálise através do Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento – LMA. (*Laban Movement Analysis*)

⁷ *Motif* ou motivo de movimento representado através de uma linguagem simbólica. Rudolf Laban desenvolveu uma equivalência simbólica para o movimento na busca por uma literatura de comunicação dinâmica entre estudiosos do movimento, organizada em partituras similares às partituras musicais. A notação de movimento será detalhada ao longo deste texto.

⁸ *Laban Movement Analysis* – a sigla é mantida em inglês para Análise Laban de Movimento.

investigados neste processo. Para isso é importante entender um *motif* como uma síntese, assim como a palavra sintetiza um conceito também o *motif* sintetiza conceitos de LMA.

Historicamente há muito que contextualizar para se falar sobre este uso específico para o *motif* que proponho aqui. *Motif Writing* é diferente de Labanotação, nome dado aos estudos de Laban para uma escrita da dança. A labanotação é um código que proporciona uma descrição estruturada de movimento e de coreografia, portanto compõe uma partitura bastante fechada para os movimentos em execução. Exatamente como na música, há descrições mais elaboradas e outras mais sintéticas. A organização sintética do *motif* cumpre funções claras e específicas. Por ser uma variação oriunda de notação estruturada complexa, herda a função de análise e registro posterior ao movimento. Sua “simplicidade” também cumpre a função de alfabetização dos símbolos e da leitura desses em movimento. Em labanálise, que é diferente de estudos coreológicos, a função do *motif* está em descrever e analisar características expressivas de um indivíduo em movimento, ajudando assim a identificar tais características com fins diversos, ou seja, não diretamente ligados à dança e à coreografia.

Nada é sempre a Mesma Coisa: um motivo em desdobramento através da Labanálise é o memorial descritivo da investigação artística feita com duas bailarinas do Grupo de Risco, Juliana Vicari, Luciana Hoppe e comigo, que traz uma proposta não tão usual da *Motif Writing* para a construção da coreografia *A Cadeira / Uma Ilha*. Utilizamos o *motif* como ponto de partida para o movimento, deslocando-o de sua função original e transformando-o em tarefa. Num contexto pedagógico, usa-se o *motif* desta forma para alfabetização. Mas no caso desta pesquisa a tarefa de movimento/*motif* se torna coreográfica.

O solo *Experimento da Cadeira* criado por mim com a colaboração de Bia Diamante¹³ em 2002 é aqui analisado, um trecho é extraído e notado em *Motif Writing* para ser recriado junto às colaboradoras do Grupo de Risco, desenvolvendo outra obra cuja dramaturgia é construída a partir destes procedimentos. A perspectiva desta investigação é artística, seu objeto de estudo é o uso da *motif writing* na construção de dramaturgia em dança utilizando a Análise de Movimento Laban como ferramenta metodológica de criação inserida num contexto da pesquisa pós-positivista. Baseada no artigo de Jill Green e Susan W. Stinson, *Pesquisa Pós-positivista¹⁴ em Dança*, (in FRALEIGH, S. e HANSTEIN, P.1999, p. 99)

¹³ Terapeuta corporal, comunicadora e pesquisadora do movimento carioca radicada em Porto Alegre que trabalhou como ‘olho de fora’ da composição, trazendo colaborações dramáticas à construção da obra.

¹⁴ Segundo as autoras, os pós-positivistas acreditam que a “realidade é socialmente construída – que nós a construímos de acordo [com a forma] como estamos posicionados no mundo e que como vemos a realidade e a verdade está relacionado à perspectiva através da qual olhamos”. Também acreditam que a “subjetividade não é apenas inevitável, mas também pode ainda ser útil para dar aos pesquisadores e participantes um entendimento mais significativo de pessoas e temas de pesquisa.” (in FRALEIGH, S. e HANSTEIN, P.1999, p. 93)

procuro métodos de investigação que, por um caráter emancipatório, desconstrutivista e por vezes interpretativo, me permitam rever o rumo originalmente dado à criação e continuem dando suporte para o que está em formatividade na proposta de criação e no relato da exploração artística.

Sendo assim, esta pesquisa tem por objetivo criar uma obra artística usando a *Motif Writing* como instrumental para a construção de dramaturgia em dança, levando em conta as possibilidades de recriação e transformação da dramaturgia do *Experimento da Cadeira* identificando as similitudes e diferenças da nova obra em relação à referência.

Utilizo como método de identificação dos materiais que compõem a dança a Análise Laban em Movimento, pois como diz Mary Alice Brennan no mesmo livro citado acima no artigo *Every little movement has a meaning its own*¹⁵, esta “proporciona um vocabulário para descrever, em particular, os aspectos qualitativos do movimento, isto é, ‘como’ o movimento é executado.”¹⁶

Sendo assim, com o objetivo de validar a *motif writing* como propulsora de tarefas de movimento capazes de sintonizar com elementos dramáticos da obra originalmente analisada e notada, mas permitindo recriá-la com a singularização e o desdobramento dos movimentos em outros corpos e situações, fiz uso da labanálise e da *motif writing* como princípios teórico-metodológicos aplicados a diversos procedimentos. São estes:

- Revisitar o solo Experimento da Cadeira, dançando, para torná-lo vivo em meu corpo revivi os princípios da labanálise, outra vez, com as diferentes percepções de um corpo em transformação;
- Fazer uma análise de movimentos sobre uma gravação da obra em vídeo para escrever *motifs* de trechos desta obra.
- Propor os trechos escritos em *motif writing* para as bailarinas colaboradoras desta pesquisa e para mim de forma a fazermos explorações de movimento sobre aquele “texto” dado.
- Proporcionar discussões com as bailarinas para desenvolver um processo de criação colaborativo onde as impressões delas, cuja formação contempla uma introdução à labanálise, também façam parte da construção, uma vez que a singularidade das escolhas pode se tornar uma questão de dramaturgia de movimento.
- Constituir nova obra e um memorial contendo as impressões deste processo.

Ferramentas como diários de pesquisa e criação deste momento e de processos anteriores relativos a esta pesquisa; conversas e debates sobre as impressões das

¹⁵ Todo pequeno movimento tem um sentido por si mesmo (tradução livre de minha autoria)

¹⁶ Ibid. p. 288

colaboradoras registrados em vídeo ou no diário; registros em vídeo de diferentes momentos do processo de criação; registros de debates ocorridos em apresentações públicas do trabalho em processo em diferentes momentos são fundamentais para a escrita do memorial, tanto quanto a pesquisa bibliográfica.

Caracterizando-se como uma pesquisa em arte baseada em uma investigação prática que utiliza a LMA como suporte teórico-metodológico, para sistematizar este material, faço uso de uma abordagem interdisciplinar usando conceitos da filosofia, da sociologia e dos estudos teatrais, da teoria da dança, além da LMA, no sentido de contribuir para a reflexão de processos de criação em dança. O memorial que aqui se apresenta não visa somente a descrição do processo, mas o entendimento da complexidade que é o sistema Laban de Análise de Movimento e o uso da *motif writing* como desencadeador de dramaturgias. Assim, a produção artística e intelectual de Rudolf Laban, Irmgard Bartenieff, Valerie Preston-Dunlop, Ann Hutchinson-Guest, Peggy Hackney, Bonnie Bainbridge Cohen, Regina Miranda, Ciane Fernandes, Isabel Marques, Eden Davies, Ellen Goldman, Marisa Lambert, Marisa Napolini, entre outros, será prioritária na localização dos conceitos e na atualização da Análise Laban em Movimento. Em diálogo com esta produção teremos Sally Banes, Deborah Jowitz, Márcia Siegal, para citar alguns críticos de dança norte americanos que pontuam a produção da chamada dança pós-moderna americana, surgida com a *Judson Dance Theatre* JDT¹⁷, além dos considerados precursores deste movimento Anna Halprin e Merce Cunningham.

A poética da dança contemporânea de Laurence Louppe, os discursos de poder e os corpos dóceis de Michel Foucault, a idéia de diferença e repetição de Gilles Deleuze (onde parecem também estar conceitos muito pertinentes ao foco do olhar para esta criação: quando a repetição é o canal para a *diferençação*¹⁸) bem como seu orientando José Gil serão convidados a travar um diálogo de perto com a teoria de Laban e com conceitos desenvolvidos sobre a dramaturgia do ator, como em Eugênio Barba, e o entrelaçamento dos conceitos limítrofes entre dança e teatro através de Richard Schechner e Hans-Thies Lehmann.

Apresento abaixo alguns conceitos chave para o entendimento desta abordagem:

¹⁷ Grupo formado por alunos do workshop de composição em dança ministrado por Robert Dunn em Nova Iorque. Dunn era pianista do coreógrafo Merce Cunningham e parceiro do compositor John Cage cujas idéias relacionadas ao budismo e à filosofia oriental estavam sendo amplamente exploradas como conceitos em arte. Dentre os alunos de Dunn estava toda a geração que transformou o cenário da dança americana, Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Meredith Monk, entre outros.

¹⁸ Deleuze aponta diferença entre os termos diferenciação e *diferençação*. O primeiro aponta de fato a diferença e o segundo seria como a manifestação de uma repetição atualizada pela nova experiência.

- Análise Laban de Movimento, também chamado de Análise Laban **em** Movimento, pois considera estudos contemporâneos e suas aplicações relacionadas aos conceitos filosóficos certamente contidos no pensamento original de Laban, atualizados ao contexto do século XXI. Desde o início do século XX a contribuição de Laban para a construção de conhecimento em dança, teatro e diversas áreas que incluem os estudos do movimento humano é de uma riqueza impressionante. Laban já buscava uma formação emancipatória para seus alunos e colaboradores, o que deixou suas propostas sempre abertas a novas contribuições rizomáticas, ou seja, em diálogo com suas proposições, mas com novos aprofundamentos. Conceitos como Corêutica e Eukinética¹⁹ apresentados no início do século XX e estudados em coreologia serão desdobrados ao longo dos anos através de seus colaboradores. Corpo-Esforço-Forma-Espaço (ou BESS²⁰) é a abordagem proposta por Irmgard Bartenieff (1900 – 1981) e colaboradores a partir da metade do século passado.

- *Motif Writing*, a síntese de uma idéia de movimento escrita por um tipo de notação oriundo de um sistema de análise que inclui neste os aspectos de Corpo Esforço-Forma e Espaço. O motivo/*motif* pode ser o tema principal, ou seja, o destaque expressivo do movimento selecionado do conjunto de descrições possíveis de acordo com os conceitos citados. É preciso destacar aqui a diferença entre a *motif writing* e a labanotação e também a especificidade da notação por *motif*, que nesta pesquisa adquire ainda a função de ferramenta para uma construção coreográfica baseada em uma análise de movimento.

- O contexto e o conceito de ‘tarefa de movimento’ utilizado com mais ênfase a partir da formação do *Judson Dance Theatre*²¹, nos anos 60, que compreende tudo o que possa ser considerado como “material de dança”, material este extraído não apenas de códigos técnicos de treinamento, também chamadas de técnicas extra-cotidianas por Eugênio Barba, mas também e principalmente do cotidiano, de atitudes do dia a dia, que passam a compor a dramaturgia da dança. O movimento político-poético ocorrido na metade do século XX na dança norte-americana dos Estados Unidos faz uma marcante transformação na Forma Coreográfica e nos procedimentos de composição, muito influenciado pela transformação que ocorria também na música e nas artes visuais. Houve um desapego das estruturas sequenciais, das estruturas dramáticas nas artes cênicas, herança ainda de um expressionismo e de uma

¹⁹ Enquanto a Corêutica concentra estudos sobre a relação do corpo com um espaço elástico ao seu redor cujas orientações podem ser dadas a partir de referenciais geométricos regulares, a Eukinética trata das dinâmicas expressivas em relação aos desenhos espaciais feitos pelo corpo em movimento. Um não pode ser visto sem a presença do outro, como será visto mais adiante no texto onde os conceitos serão aprofundados.

²⁰ *Body Effort- Shape Space*. A sigla em inglês é mantida para abreviar os quatro conceitos como corpo de estudo.

²¹ A pioneira deste conceito é Anna Halprin. Ver capítulo 3.

psicologização na interpretação, através de estruturas não seqüenciais, não lineares, permeadas por conceitos como os de acaso, aleatório.

- Dramaturgia do movimento e da dança, uma vez que a dramaturgia da dança que aqui é considerada tem relação com o conceito de dramaturgia não como produção de texto, mas como a tessitura que compõe o discurso do movimento, acompanhado ou não de outras informações visuais e sonoras componentes do discurso coreográfico e do atual conceito de dramaturgia no teatro. Muitos termos são utilizados dentro deste universo de investigação, como coreografia, coreologia²², coreodramaturgia²³, mas ficarei com dramaturgia para afinar com o pensamento contemporâneo da dramaturgia na dança e no teatro (criador/intérprete, dramaturgia do ator).

Este texto é acompanhado de um glossário onde o leitor poderá buscar ou rememorar os significados dos conceitos específicos do material proposto por Rudolf Laban e seus colaboradores, presentes neste texto. Tais conceitos estão escritos com letras iniciais maiúsculas para diferenciá-los do uso coloquial das mesmas palavras.

²² “Coreologia é a lógica ou ciência da dança a qual poderia ser entendida puramente como um estudo geométrico, mas na realidade é muito mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável.” LABAN, 1966, P.viii, apud RENGEL 2003, p. 35)

²³ Conceito criado a partir da pesquisa de Joana Lopes que diz ser “palavra autonomada que expressa um modo e procedimentos próprios de criar uma dramaturgia para a dança.” Trecho retirado do caderno pedagógico da autora chamado *Coreodramaturgia: a Dramaturgia do Movimento* reeditado em Santos, SP, em 2007 pela Comunicar Editora.

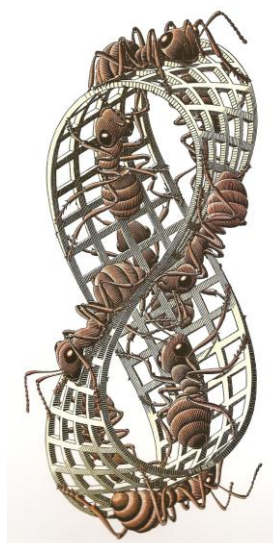
2. LABAN EM MOVIMENTO OU ‘MOEBIANDO’²⁴ O MATERIAL

Assim como com Stanislavski (1863-1938), Jerzy Grotowski (1933-1999) e Eugênio Barba (1936), muitas das proposições conceituais científico-intuitivas de Rudolf Laban se desdobraram ao longo de sua vida através de seus colaboradores. Rudolf Laban nasceu na Bratislava no então Império Astro-Húngaro em 1879. Sua formação multidisciplinar entre ‘belas artes’, que incluía arquitetura e dança em toda sua amplitude social e cênica trouxe a preocupação em fazer da dança uma ‘arte maior’, equiparando-a as outras artes com produção intelectual bastante desenvolvida. Laban foi construindo os conceitos que dão suporte à análise de movimento que leva seu nome em colaboração constante com seus grupos de trabalho, deixando um legado de movimento em movimento.

LMA ou Análise Laban *em* Movimento envolve um campo de conhecimentos que compreende estudos atualizados em Laban a partir da proposta feita por Irmgard Bartenieff (1900 – 1981). Aluna de Laban, bailarina radicada nos Estados Unidos em torno da década de 50, formou-se em fisioterapia neste país onde ela não via aplicação de seus conhecimentos europeus em dança. Através de experimentos feitos com pacientes atingidos pela epidemia de poliomielite ela passou a transformar procedimentos tradicionais de fisioterapia em atividades de terapia corporal de componentes expressivos e emancipatórios, onde o paciente pode adquirir autonomia sobre sua recuperação física e emocional. A relação de conectividade que ela traz entre corpo perceptivo e cognitivo através do movimento traz uma diferença importante entre as abordagens que os vários braços da pesquisa de Laban proporcionaram. A referência inicialmente proposta por Rudolf Laban para a construção de uma coreologia é fundamental para o desdobramento feito por Bartenieff. As quatro categorias de movimento de LMA incluem os conceitos inicialmente nominados por Laban como Corêutica e Eukinética e sua pesquisa revisada e atualizada ao longo dos anos. São elas: Corpo, Esforço, Forma e Espaço. Destas, – Corpo - é a contribuição que Bartenieff imprime no contexto coreológico. Com esta contribuição, a evidência de um constante fluxo entre as categorias se torna orgânica. Neste organismo LMA não há uma hierarquia, não é preciso passar antes por um estudo de Corpo para que se possa, então, estudar Espaço, Forma, ou algo assim. Este organismo funciona através de uma organicidade sem início nem fim, sem fora ou dentro. É um universo orgânico composto por vibrações de movimentos que podem ou não

²⁴ Expressão que se refere à banda de Moebius, figura construída pelo matemático e astrônomo A.F. Moebius (1790-1868) similar ao símbolo do infinito onde a fita que desenha esta figura é torcida fazendo com que, no percurso, o lado de dentro reverta em fora e vice-versa. Ver figuras 2 e 3.

expandirem-se para o espaço físico em que o corpo se encontra. O que torna vivo o movimento mínimo ou máximo não é sua amplitude, nem sua intensidade energética nem sua forma mais ou menos harmônica: é sua presença e potência, sua integridade de fluxos entre gestos, posturas e motivações. A dinâmica do trânsito entre dentro e fora vibra. Esta ‘vida’ do movimento parece ser o conteúdo de maior interesse das pesquisas de Laban. E como se referir a isso?



Figuras 2 e 3 – *Swans* e *Moebius Band II* – de M. C. Escher em Gravuras e Desenhos da Editora Taschen

Um fio não historiográfico, mas genealógico conduz a narrativa que segue, transitando entre conceitos que serão úteis para a compreensão da utilização da LMA e da notação feita por esta pesquisa.

2.1. BREVE GENEALOGIA DE UM PENSAMENTO EM MOVIMENTO

Inicialmente abordado como Corêutica, os estudos de Laban sobre espaço, posteriormente denominados Harmonia Espacial pelo Sistema Laban/Bartenieff - LMA, foram estruturantes para uma mudança de paradigma em dança constituído, até então, sobre os pressupostos docilizados do balé. A predominância vertical, linear e disciplinada do balé é rompida pelas propostas expressivas de Laban que consideram o movimento a partir das vibrações internas, das constantes mudanças corporais que tomam o espaço mesmo que, por

vezes, o movimento não apareça externamente. Pulsões internas em diferentes manifestações de ritmo e intensidade (manifestações declaradas das vontades) ²⁵ também podem ser apreciadas em relação aos desenhos espaciais expressos em forma pelo movimento. A visibilidade do movimento revela o espaço de relação do corpo, pois para Laban, “Espaço é uma característica oculta do movimento e movimento é o aspecto visível de espaço”. (LABAN, 1976, p 4) ²⁶ Ao dizer isso na introdução de seu livro *The Language of Movement a guidebook to Choreutics*²⁷, ele introduz uma forma de entender o movimento como algo composto por vibrações que nunca deixam um corpo “parado” por mais pausado que possa estar o movimento. Com isso ele afirma que o movimento cumpre uma função universal como característica visível do espaço e da relação do corpo com este e com outros corpos. A relação feita entre a sucessão de aparições de movimento no espaço por um mesmo corpo traz a definição de percursos. A estes percursos ele chama de *trace-forms*, riscos espaciais do corpo em movimento que a mente é capaz de captar como num *flash*, como um desenho de esboço de um arquiteto. ²⁸ É com esta concepção de movimento que Laban inicia uma investigação relacionando arquitetura e dança, propondo que é importante para o dançarino que ele conheça a projeção e o equilíbrio harmônico de seu movimento no espaço, para que não se torne um sonhador do movimento com cuja realidade não tem a menor relação. Neste sentido, alguns poliedros serão mencionados por ele na busca por uma construção e por uma relação do pensamento intuitivo e instintivo do movimento com o pensamento científico do espaço.

(...) Em seus gestos o homem muda a posição de seu corpo e dos seus membros no espaço exatamente como, de forma estilizada, os elétrons, átomos e moléculas da matéria fazem. Assim também fazem as estrelas, cometas, sóis, nebulosas e sistemas da Via Láctea. Todo o universo visível e invisível em movimento... Nós podemos assumir que os seres humanos quando dançam, sempre tiveram uma noção intuitiva das estruturas dinâmicas dos materiais existentes descobertos pela ciência hoje. A similaridade surpreendente entre esta visão da existência e a atual percepção espacial do bailarino é inegável. O homem primitivo e um grande número dos nossos bailarinos e crianças estão obviamente atraídos por uma necessidade interna de responder com seus membros (e corpo) a dança eletro-celestial que acontece

²⁵ Nietzsche em *A Visão Dionisíaca do Mundo* relaciona a Vontade com o deus grego Dionísio, posta em oposição à Aparência, relacionada ao deus Apolo. No texto *Entre Nietzsche e Laban: acessando um mundo intermediário*, faço algumas aproximações entre a Vontade e a Aparência e Corêutica e Eukinética do material de análise de movimento Laban. (vide bibliografia)

²⁶ “Space is the hidden feature of movement and movement is a visible aspect space”, livremente traduzido pela autora no corpo do texto.

²⁷ A Linguagem do Movimento, um guia para a Corêutica.

²⁸ Ibid. p. 5

continuamente na matéria de seus corpos. (LABAN, 1959, apud LAMBERT, 2008, p.13-14.)

Sempre pensando no espaço elástico desenhado por um corpo em vibração com seus fluxos internos, promovendo *trace-forms*, “Diferente do que se pode pensar, Laban não baseou suas escalas espaciais em poliedros regulares rígidos. Ele as desenvolveu a partir de ‘movimentos elásticos’ de manipulações topológicas.” (MOORE, 2006, apud FERNANDES, 2007, p. 43). A leitura determinista da relação corpo–espaço criada por Laban, muitas vezes feita por alguns pesquisadores em função da associação aos poliedros, deixou este sistema também enrijecido por uma concepção determinista de corpo à qual ele se contrapunha! Os conceitos dinâmicos para a Corêutica, ou Harmonia Espacial como é chamada em LMA, são muito claros nos textos de Laban.

Uma mente não sofisticada não tem dificuldade alguma em compreender movimento como vida. A personificação de objetos e a crença em que naturezas inorgânicas vivem têm sua fonte na consciência intuitiva da presença universal e absoluta do movimento. Esta visão primitiva é uma confirmação intuitiva da verdade cientificamente comprovada de que o que chamamos de equilíbrio nunca é uma estabilidade completa, ou uma pausa, mas o resultado de duas qualidades contrastantes de mobilidade. (LABAN, 1976, p 6)²⁹

Como ‘teoria em prática’ desta dinâmica de qualidades contrastantes de mobilidade, estão as Escalas de movimento que proporcionam uma constante relação entre o desenho das trajetórias espaciais e as vibrações internas do corpo evidenciando a necessidade de transferências de peso para uma direção contrastante ou regeneradora do equilíbrio precário que cada extremo do movimento gera. As Escalas, assim denominadas por conta de um paralelo estabelecido com a música,³⁰ são Dimensional (vide figura 6), Diagonal, A, B, circulares, axiais, primárias, anéis, nós e lemniscates.³¹ (FERNANDES, 2006, p.219) Todas elas têm estreita relação com a expansão elástica de formas geométricas como o octaedro, o

²⁹ “*An unsophisticated mind has no difficulty in comprehending movement as life. The personification of objects, and the belief that inorganic nature lives, have their source in the intuitive awareness of the universal and absolute presence of movement. This primitive view is an intuitive confirmation of the scientifically proved truth that what we call equilibrium is never complete stability or a standstill, but the result of two contrasting qualities of mobility.*” Livrement traduzido no corpo do texto.

³⁰ Laban estabeleceu paridade entre dança e música refletida na nomenclatura escolhida para, por exemplo, as escalas de movimento, diretamente relacionadas aos poliedros. Aquelas oriundas do icosaedro estabelecem relação com doze pontos espaciais formados pela ‘cruz dos planos’, um paralelo com a música dodecafônica emergente através de seu amigo o compositor Schoenberg. Estas repadronizam os conceitos cartesianos de espaço mais utilizados pelo balé.

³¹ Não será feita aqui uma descrição minuciosa das escalas de movimento, seqüências orientadas por uma relação com o espaço e suas referências geométricas, pois elas exigem um pensamento abstrato muito especificamente relacionado a cada figura a que se refere. Um detalhamento sobre este conteúdo pode ser encontrado na citação referida.

cubo e o icosaedro, (vide figuras 4, 5 e 6) figuras que podem servir como referência para a visualização da Cinesfera – o espaço de alcance de movimento de um corpo, sem que este se desloque, também coloquialmente chamado de ‘bolha’. Algumas figuras tornam esta conexão corpo-meio mais visível que outras, podendo esta ser reduzida a um movimento mínimo em uma Cinesfera proximal, um movimento de alcance medial e um movimento de alcance distal, com projeções espaciais bem visíveis, expansivas.



Figura 4 - Tetraedro e Cruz dos Eixos. Cubo e Diagonais. Fonte: *Point of Departure* de Valerie Preston-Dunlop, 1984, p. 18, 30 e 20 respectivamente.

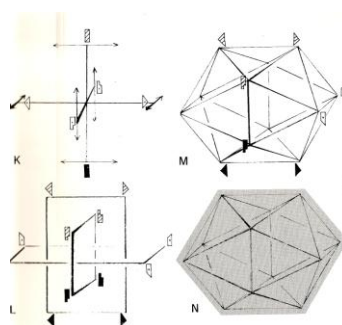


Figura 5 - Icosaedro e Planos. Fonte Idem, 1984, p. 22.

Assim, o *corpo Laban*, visto como um meio “pelo qual o homem se comunica” (Laban,1971:55) é entendido em seus padrões rítmico-espaciais, representativos das conexões entre suas intensidades externo/internas, em relações deslizantes onde verso e reverso acabam por se confundir. Estabelecendo percursos e associações entre as diversas tensões corpo-dinâmico-espaciais, Laban criou uma filosofia na qual o movimento constitui a imagem do pensamento, das emoções e da vida, e uma gramática que dá acesso à observação, análise e compreensão das *redes de intensidades* em movimento, enquanto encarnadas num corpo que integra Esforço, Forma e Espaço, um corpo que ele chamou de ‘corpo-vivo-em-movimento’. (MIRANDA, R. 2008, p.26)

Estas relações nos mostram o quanto a ‘consciência intuitiva da presença do movimento’ está carregada de orientação cognitiva organizada *a posteriori* pela ciência e pela linguagem. Neste trânsito onde é necessário falar sobre estas idéias de movimento de maneira mais definida surge a necessidade de utilização da linguagem do movimento proposta por Laban também a partir de uma iconografia complexa e instigante.

A Escala Dimensional pode ser escrita assim:³²

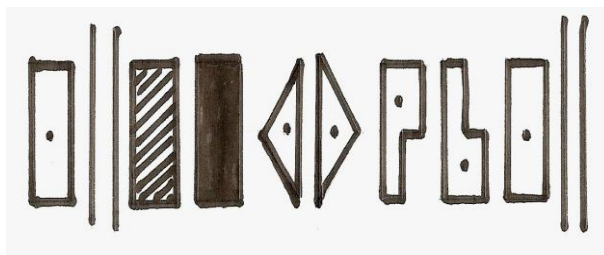


Figura 6 – Escrita Horizontal da Escala Dimensional com símbolos para espaço.

Curioso é perceber que Laban formulava suas questões no início do século XX conectado com seu tempo até onde era possível, pois, por outro lado, muitas de suas questões se desdobram hoje em função de um entorno mais propício ao desenvolvimento de idéias de conexão corpo-mente-espírito na relação arte-ciência. Alguns *malditos* contemporâneos dele estavam formulando questões muito semelhantes no universo das artes cênicas, e é provável que pelo empenho e veemência com que defenderam seus pontos tiveram um lugar importante na literatura das “artes maiores”. Antonin Artaud e Jerzy Grotowski trazem questões que muito se assemelham a estas formulações de Laban, que podem ser revisitadas nas pesquisas do Grupo Lume³³, e de sua relação mais direta com Eugênio Barba, o qual diz que o instrumento do trabalho do ator é seu “corpo-em-vida” (FERRACINI, 2003, p. 37). “É através da ação física viva que o ator fala com seu público e realiza sua arte. Ele não interpreta a personagem de um texto (nem ao menos precisa dele), mas *representa* a si mesmo. Cada ação física é o equivalente a um pedaço de sua dor, sua luz, sua alma.”³⁴

³² Em ordem da esquerda para a direita: posição inicial corpo em pé na vertical. Traço duplo indica o início da frase de movimento. Movimentos para cima; para baixo; para o lado esquerdo; para o lado direito, para trás, para frente, posição inicial. Traço duplo que indica o final da frase de movimento.

³³ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais -,criado em 1985 pelo ator, diretor e pesquisador Luiz Otávio Burnier juntamente com os atores Carlos Roberto Simioni, Ricardo Puccetti e a musicista Denise Garcia[...] (FERRACINI, 2003, p. 31) O grupo é vinculado a UNICAMP e vem desdobrando experimentos através de seus integrantes.

³⁴ Ibid. id.

Em dança, uma das questões sempre presentes é a da execução do movimento a partir da imitação de um modelo. O “corpo-vivo-em-movimento” de Laban não permite que o processo passe ‘simplesmente’ por isso. O respeito a esta ‘vida’ e às vibrações internas escuta a singularidade e deixa-se afetar por um ‘devir’ “trespassado de fluxos e intensidades, um turbilhão de códigos, um corpo no limite teórico da linguagem” (MIRANDA, 2008, p. 26). Não é ‘por acaso’ que hoje LMA está em relação aos estudos da performance, pois como nos diz Schechner, “os estudos da performance trabalham com – e através de – a miríade de pontos de contato e justaposição, tensões e lugares soltos, separando e conectando seres humanos e as telas de significação que nossa espécie segue tecendo” (SCHECHNER, 2000, p.19).³⁵

Mesmo que as publicações de Laban não tenham seguido a cronologia de suas investigações, foi a vida, que Laban sempre priorizou aos códigos de movimento dançados, que o levou a aprofundar suas idéias a partir de situações cotidianas estendidas a um pensamento estético. Talvez justamente por conta de seus atravessamentos entre o corpo cênico e cotidiano é que Laban tenha sido colocado à margem da biblioteca teatral por tantos anos. Sua atuação liminal³⁶ também o deixou na margem da dança, sobretudo por ter sido considerado mais teórico do que prático por alguns segmentos. Com a atualização dos conceitos vemos o crescimento da fundamentação teórica nas práticas mais comuns produzindo ‘resultados’ importantes relativos à precisão técnica e a expressividade considerando suas contribuições teórico-práticas.

Bem antes disso, Laban já havia introduzido aos estudos da Corêutica todo um alfabeto simbólico para notação de movimento e também o termo Eukinética, que seria a exploração das leis da Harmonia Espacial pela energia cinética. Neste primeiro momento já havia o entendimento de que as estruturas dinâmicas dos movimentos, energia cinética, poderiam ser precisamente observadas pelas orientações harmônicas espaciais. “O espaço no qual nossas ações dinâmicas tomam lugar pode ser chamado de ‘dinamosfera’.” (LABAN, 1976, p. 30). Através deste estudo já havia a compreensão de que a energia cinética desdobrava-se em qualidades associadas a certas afinidades espaciais, sobretudo quando o

³⁵ “Los estudios de la performance trabajan con – y a través de – la mirada de puntos de contacto y de yuxtaposiciones, tensiones y lugares sueltos, separando y conectando seres humanos y las telas de significación que nuestra especie sigue tejiendo.”

³⁶ Termo utilizado pelo antropólogo cultural Victor Turner (1920-1983) e antes abordado pelo também antropólogo Arnold van Gennep (1873-1957) como um dos três períodos dos ritos de passagem, a saber, de separação, de margem / *limen*, e de agregação. O período liminal é intermediário e as características do ‘passageiro’ são ambíguas, contendo atributos do estado anterior e do que virá. (TURNER, 1991, p. 95)

movimento flui livremente. Quando o fluxo é contido, diferentes correlações podem acontecer.³⁷

Conhecidos hoje como Fatores de Esforço³⁸ e inicialmente considerados apenas três, Espaço, Peso e Tempo aportam o conteúdo de Corêutica onde foram amplamente estudados em relação à cruz dos eixos (Vertical, Horizontal e Sagital) na associação entre Harmonia Espacial, ou Corêutica e Esforço, ou Eukinética.. O Eixo Vertical é associado à força e leveza impressas no movimento, associadas também com a força gravitacional. A esta afinidade está associado o Fator Peso, que pode ser Forte, Leve ou Neutro. Espaço (como Fator de Esforço e não como Harmonia Espacial) está associado ao Eixo Horizontal, entendendo que um corpo pode abrir o movimento para um lado ou cruzar um dos lados sobre o outro. Na restrição dos movimentos quando, por exemplo, um braço cruza o meio do corpo em direção ao seu lado oposto, o gesto direciona o foco para um Espaço mais Direto (restrito), e na ampliação do movimento quando ele abre do meio do corpo para fora ampliando o horizonte, o gesto se expande num Espaço mais Indireto. O Fator Tempo Súbito/Acelerado, ou Sustentado/Desacelerado é relacionado com as características Sagitais de recuo e avanço. Associando cada aspecto dos Fatores de Esforço chegamos às denominações de Estados – combinação de dois Fatores, e Impulsos – combinação de três Fatores de Esforço. As 8 ações básicas de Laban, por exemplo, a saber – flutuar, socar, deslizar, chicotear, pontuar, torcer, abanar e pressionar - resultam dos Impulsos de Ação, muito utilizados nas investigações cênicas expressionistas daquele início de século XX. Organizadas a partir da Escala Diagonal, que tem a figura do Cubo como referência, (vide figura 4 p. 26) elas se tornaram um instrumento importante para a validação da relação entre espaço e expressividade. Eden Davies (2006) nos conta que o aprofundamento dos estudos sobre os aspectos qualitativos do movimento referentes a Esforço veio quando Laban já estava na Inglaterra e trabalhou com o contador, engenheiro e consultor de gerenciamento F.C.Lawrence (autor do conceito *marginal costing*) na observação do trabalho operário de mulheres chamadas a esta função por estarem os homens convocados à guerra.

De uma abordagem filosófica e poética Laban é lançado a uma situação muito pragmática: a Europa em guerra precisa da produtividade das mulheres operárias que cumprem este papel em lugar dos homens, que se tornaram soldados no *front*. Ao oferecer

³⁷ Ibid. p. 31

³⁸ A categoria Esforço é também denominada Expressividade pela autora Ciane Fernandes, tradução não consensual. Esforço é um dos aspectos qualitativos de movimento contidos no conceito de Eukinética. Num primeiro momento os fatores de esforço eram três. Fluxo, hoje considerado como Fator de Esforço, foi incluído mais tarde a partir de estudos específicos em colaboração com Warren Lamb.

seus préstimos como analista e investigador de movimento a Lawrence, Laban desenvolve, talvez, um dos pioneiros trabalhos de ‘ginástica laboral’, ou, quem sabe, ‘dança laboral’ obviamente de acordo com seus princípios de movimento, que consideram as tendências pessoais de cada indivíduo e suas afinidades dinâmico-espaciais. Numa luta pela produtividade em tempos de escassez, as lesões corporais em função do trabalho excessivo eram recorrentes nas indústrias e Laban foi a pessoa indicada para otimizar o esforço das mulheres trabalhadoras de uma fábrica de pneus. Neste contexto ele faz uma observação do movimento requerido pelo trabalho, observando os padrões de algumas mulheres e iniciando um treinamento em que elas possam aproveitar seus padrões pessoais para desenvolver um balanço, uma cadência rítmica e corporal que inclua transferências de peso para que o movimento executado passe a envolver o corpo de forma integral, e não parcial. O movimento de características dançadas feito de forma organizada e consciente, incluindo eventuais canções integra o sujeito ao seu trabalho, de forma que o corpo inteiro agindo minimiza o esforço concentrado em apenas uma parte do corpo. Com inicial desconfiança dos donos da fábrica – retirar as operárias por uma hora do seu trabalho poderia ser muito danoso à produtividade – Laban defendeu que este treinamento iria aumentar a produtividade, exatamente o contrário do que diziam os empregadores, mesmo com esta hora retirada da jornada. E foi o que aconteceu. Neste contexto estava, entre outros colaboradores diretos de Laban, Warren Lamb (1923-)³⁹, que vai desenvolver com Laban inicialmente e posteriormente com outros colaboradores os conceitos relacionados de Esforço/Forma.

Esforço também pode ser entendido como uma característica expressiva de assertividade. O Fluxo do movimento como o quarto Fator de Esforço (junto a Espaço, Peso e Tempo) foi uma inclusão que se deu em sucessão aos estudos dos inicialmente três Fatores, no momento em que estes foram aprofundados nas observações laborais. Ele pode ser visto como Contido/Controlado/Interrompido ou como Livre, sem afinidade espacial definida, enquanto cada um dos outros três fatores encontram afinidades espaciais, conforme visto na página anterior. As características de Fluxo Livre, Peso Leve, Espaço Indireto e Tempo Desacelerado agrupam-se nas expressões de maior gozo, auto-permissivas, flexíveis e prazerosas de movimento enquanto Fluxo Controlado, Peso Forte, Espaço Direto e Tempo Acelerado agrupam-se nas expressões de combate. A combinação de quatro Fatores de Esforço seria uma combinação de esforço pleno. Uma forte comunicação se estabelece através

³⁹ Lamb tornou-se grande colaborador de Laban tendo dado continuidade aos estudos de *Effort/Shape* após a morte de Laban, e desenvolvido o método de *action profiling*, dando continuidade aos estudos de Laban com operários em indústrias e com gerentes empresariais na organização de seus recursos humanos através deste perfilamento incluindo posições de liderança.

dos Fatores de Esforço envolvendo uma conexão importante entre corpo-emoção-meio. Um sujeito que se expressa através de Esforço Pleno, ou de combinações intensas de Esforço, se expressa com assertividade.



Figura 7 - Gráfico de Esforço

A Fluência dos movimentos pode ser observada tanto como característica de Esforço como de Forma. Assim como Esforço diz respeito à assertividade, Forma é o conteúdo que investiga a perspectiva do movimento vista através das “mudanças do volume do corpo em movimento, em relação a si mesmo ou a outros corpos.” (FERNANDES, 2006, p. 159), e que não pode ser vista como uma “pose”. É através dos Modos de Transição de Forma⁴⁰ organizados em Forma Fluida, Direcional, Tridimensional⁴¹, que podemos sintonizar com estas perspectivas que podem ser detectadas na infância, através da Forma Fluida e dos Fluxos de Tensão e seguem no adulto, por vezes de forma menos ativa. Ciane Fernandes dá o título ao capítulo de seu livro que fala sobre Forma de “A plasticidade corporal in-forma o relacionamento.”⁴² A observação da forma que adquire o corpo em sua expressão natural permite ao observador perceber o relacionamento do corpo com o meio por intermédio dos volumes, dos planos, das linhas sugeridas pelos Modos Tridimensional e Direcional, e pelas relações que o corpo estabelece com outras partes do próprio corpo em fluxos de transição. Para Davies (2001, p. 40), Lamb faz uma associação entre Forma e Corêutica, o aspecto

⁴⁰ *Modes of Shape Change*

⁴¹ *Shape Flow, Directional and Shaping.*

⁴² *Ibid.id.*

visível do corpo e suas relações com a arquitetura do movimento. Também uma relação de afinidades espaciais é aplicada aos modos de transição de forma, e um gráfico semelhante ao de Esforço é descrito para cada Modo. A integridade de elementos que contém aspectos de Esforço e Forma deflagra a compreensão intuitiva entre pensamento e movimento expressivo.

Assim sendo, o Fator Fluência existe de forma distinta nos conceitos de Esforço e de Forma. Enquanto para o Esforço a Fluência diz respeito a deixar fluir livremente o movimento ou a contenção deste, controlando o fluxo mais “natural”, em Forma o Fluxo diz respeito à relação do corpo com ele mesmo em relação à Cinesfera, ao crescer ou encolher em seus movimentos celulares, numa conexão direta com os Fundamentos de Bartenieff⁴³.

Abaixo, algumas associações feitas por Warren Lamb para Esforço e Forma e os dois aspectos da Fluência. (DAVIES, E. 2001, p. 64.)

Gozo - Flexibilidade	ESFORÇO	Controle
Tornando Indireto	(Espaço)	Direcionando
Diminuindo pressão	(Peso)	Aumentando a pressão
Desacelerando	(Tempo)	Acelerando
Tornando mais livre	FLUÊNCIA	Controlando
Convexo	FORMA	Côncavo
Espalhando	(Horizontal)	Recolhendo
Subindo	(Vertical)	Descendo
Avançando	(Sagital)	Recuando
Crescendo	FLUÊNCIA	Encolhendo

A categoria Corpo, que junto a Esforço, Forma e Espaço (BESS)⁴⁴ formam conceitos que operam LMA a partir dos anos 60 nos remetem a Irmgard Bartenieff. Bartenieff estudou com Laban e Lamb. Forçada a mudar de vida nos anos 30, por morar na Alemanha com seu marido judeu russo, foi para NY, lugar que ela não via como receptivo ao seu conhecimento e experiência em dança e análise de movimento. Formou-se em fisioterapia como opção

⁴³ Como veremos adiante, a contribuição de Bartenieff ao sistema trouxe Fundamentos, conhecidos como Fundamentos de Bartenieff (BF), compostos por princípios, temas e alguns exercícios por ela propostos.

⁴⁴ Em inglês *Body. Effort Shape Space* ou Corpo Esforço, Forma e Espaço. Em bibliografias consultadas a sigla segue sendo usada em inglês.

profissional. A epidemia de poliomielite que abalou a região nos anos 60 fez com que ela testasse a integração entre seus conhecimentos de Análise Laban de Movimento e da fisioterapia em suas terapias corporais, introduzindo a seus pacientes “uma experiência de movimento muito mais rica do que a fisioterapia convencional pode oferecer”. (DAVIES, 2001, p. 99) Estes conteúdos integraram a formação do Instituto de Estudos do Movimento criado mais tarde por ela, o Laban/Bartenieff *Institute of Movement Studies - LIMS*.

Estabelecendo relações com sua formação em fisioterapia, ela inclui a categoria Corpo neste grupo de conceitos que organiza o olhar do analista Laban de Movimento, e com isso traz informações de ordem mais precisamente somáticas/biológicas para toda esta fundamentação labaniana. Sua forma conectiva de lidar com os conceitos fez com que ela desenvolvesse Fundamentos e Princípios em constante ‘alinhamento dinâmico’, para citar um destes. “Para Irmgard, movimento, e não mais ponderações sobre, era o que trazia mais conhecimento” (HACKNEY, 2002, p.3)⁴⁵. Em busca do que é ‘fundamental’ ela retorna a nossa condição de feto e bebê. Ali é possível perceber que mudar, relacionar e conectar, e padronizar as conexões corporais é fundamental.

1. Mudança é fundamental. A essência do movimento é a mudança. Enquanto nos movemos estamos mudando constantemente. 2. Relacionamento/Conexão é fundamental. É em nosso processo de movimento/mudança que criamos nossa existência ‘incorporada’[...] mudança é relacional. Enquanto nos movemos, estamos sempre fazendo conexões, criando relacionamentos, ambos entre nós e entre nós e o mundo. 3. Padronizar conexões corporais é fundamental. Relações que são criadas pelo nosso corpo se tornam padronizadas conforme crescemos.⁴⁶

Podemos tornar este processo de mudanças, conexões e padronizações consciente para que nos tornemos criadores de nossa própria existência ‘incorporada’. Neste sentido Bartenieff e Laban se encontram em perfeita harmonia, como nos diz Lambert: “apesar de partirem de perspectivas diferenciadas, suas propostas de estudo deste corpo-vida se entrecruzam e se apóiam mutuamente, tecendo relações íntimas entre visões objetivas e subjetivas e abordagens sensíveis e intelectuais.” (2008, p. 6)

⁴⁵ For Irmgard, movement, not more pondering, was what brought new knowledge.

⁴⁶ Ibid. p.12-13: 1. Change is fundamental. The essence of movement is change. As we move, we are constantly changing. 2. relationship/Connection is fundamental. It is in our process of moving/changing that we create our embodied existence. [...] change is relational. As we move, we are always **making connections**, creating relationships, both within ourselves and between ourselves and the world. 3. Patterning body connections is fundamental. Relationships which are created within our body become patterned as we grow.

Os Fundamentos de Bartenieff abordam polaridades complementares como Dentro-Fora, Mobilidade-Estabilidade, Função-Expressão, Exaurição-Recuperação, temas que se relacionam com a filosofia pós-estruturalista. Os princípios de movimento visam uma repadronização corporal, mas este ‘padrão’ a ser adquirido envolve uma conexão fina com os músculos tônico-gravitacionais que estão diretamente ligados aos nossos estados emotivos (FORTIN, 1999, p.44), bem como uma consciência constante no aqui e agora do corpo em relação a tempo-espaço e a alteridade. Isso faz com que este trabalho também apresente conexões com conceitos relacionados a outras abordagens somáticas (como as cadeias musculares de Godelieve Denys-Struyf⁴⁷, por exemplo) e coloca o conteúdo de análise do movimento em relação às terapias corporais, e também com a psicoterapia.

Bartenieff introduziu Judith Kestenberg (1910-1999), psiquiatra infantil freudiana polonesa com formação em Viena, ao sistema Laban e esta se tornou uma grande colaboradora de Bartenieff depois que ela aderiu ao conhecimento das abordagens de Laban e de Lamb para as qualidades expressivas do movimento e do perfilamento de ações. Também ela, Dra. Judith Kestenberg, que modificou sua abordagem terapêutica ao tomar contato com o Sistema Laban desenvolveu um estudo relacionando as fases do desenvolvimento do bebê com as propostas de Esforço e Forma labanianas. Ela desenvolveu uma observação aos Fluxos de Tensão e Forma e ao Pré-Esforço infantil. (também chamado de pré-expressividade em bibliografia relacionada, vide citação abaixo) Sua atuação como psiquiatra foi marcante no trabalho com crianças vítimas do holocausto. Assim, no Sistema Laban o Pré-Esforço (ou Pré-Expressividade) diz respeito a uma fase do desenvolvimento psicomotor, quando os movimentos de assertividade ainda não estão maduros no processo biopsíquico do indivíduo.

Para esta psiquiatra, o fluxo dos movimentos é regulado no nível da Pré-expressividade pelo sistema psicomotor, e à medida que o indivíduo cresce, essa regulação é assumida pelo ego. Uma vez que isto acontece, o ego, em relação com o contexto, controla as descargas rítmicas que determinam a intensidade do fluxo. No entanto, os ritmos de tensão e relaxamento primários se mantêm no indivíduo durante toda sua vida, submetidos a diferentes processos. (FERNANDES, 2004, p. 19)

É possível identificar nos indivíduos mecanismos pessoais de relação com o meio através de uma ‘leitura’ das descargas rítmicas de movimento. Nossa intuição conhece grande parte destes mecanismos embora nem sempre a ‘leitura’ destes seja consciente. Ao integrar

⁴⁷ Esta belga desenvolveu na década de 70 o método GDS de cadeias musculares e articulares em que estruturas morfocomportamentais são estudadas de acordo com a organização músculo-esquelética de cada indivíduo.

este conhecimento às artes cênicas, o esquema de comunicação não verbal do movimento não simbólico é trazido à consciência e à cena. Neste sentido, a Educação Somática como parte do treinamento do bailarino-ator ganha uma importância considerável.

Quando se fala a partir da educação somática já se pressupõe outra abordagem para a dança. O treinamento sensível toma o lugar do treinamento docilizado, as estruturas físicas são entendidas como mecanismos da emoção e da percepção. Este entendimento de corpo modifica o corpo da cena, portanto modifica a própria cena, pois a dramaturgia do corpo comunica por sua presença um estado diferenciado.

Além de contribuir para a melhora técnica e para a prevenção de traumatismos, o aporte das práticas somáticas para a formação dos dançarinos reside em sua possibilidade de aumentar as capacidades expressivas do dançarino. Dançar implica certos fatores científicos, objetivos, mensuráveis, mas o fim da dança não será ele a expressão artística? O essencial para o artista reside em exprimir em movimento a comunicação que ele estabelece com ele mesmo, a relação que ele cria com seu meio e o olhar que ele aporta sobre sua cultura e a sociedade na qual vive. [...] os educadores somáticos reconhecem a interconexão das dimensões corporal, cognitiva, psicológica, social, emotiva e espiritual da pessoa e encorajam seus estudantes a trabalhar no sentido de uma reorganização global de sua experiência. [...] os trabalhos de Hubert Godard colocam em evidência como a expressividade do dançarino é determinada pelo fundo tônico do indivíduo sobre o qual se implantam o movimento; os músculos tônico-gravitacionais sendo estes que registram nossas alterações de estado emotivo. Compreende-se, então, a importância de se trabalhar sobre o que ele chama de pré-movimento, pois o intérprete pode assim chegar a oferecer ao espectador uma mensagem que seja coerente (FORTIN, 1999, p. 44)

Citando um trecho deste artigo da Sylvie Fortin, Ciane Fernandes explica que: “Para Godard, existe uma fase do treinamento que ele chama de pré-movimento, onde essa musculatura tem que ser trabalhada, para organizar de forma coerente a mensagem a ser transmitida para o público”. (FERNANDES, 2004, p. 18) Dra. Kestenberg investiga a Tensão do Fluxo, que “representa as relações complementares (Fluxo livre) ou opostas (fluxo controlado) entre grupos musculares agonistas e antagonistas.”⁴⁸ Mecanismos não conscientes de defesa ou aceitação do meio mediados pela musculatura tônico-gravitacional de expressão das emoções acompanham as fases de crescimento da criança e do adulto, ao longo de suas ‘tentações’, pois “pré-esforço é uma defesa contra tentações”⁴⁹ (KESTENBERG, apud GOLDMAN, 1999, p.79). O bailarino quando se torna consciente da

⁴⁸ Ibid. p. 19

⁴⁹ “*Pre-effort is a defense against temptations.*”

presença destes mecanismos de bases fisiológicas e seus determinados Ritmos de Tensão pode moldar esta energia ou presentificá-las em suas aplicações artístico-poéticas.

É possível estabelecer uma relação entre os Ritmos de Tensão de Kestenberg com os ritmos pessoais de movimento de Laban, que ganhou ênfase quando ele desenvolveu seu trabalho na observação de operários nas indústrias descobrindo o que ele chamou de ‘ritmo industrial’. Ali, Laban buscava, talvez, aquilo que Godard chama de pré-movimento, e que traz coerência ao movimento. A abrangência da educação somática como terapia corporal, buscando otimizar o aspecto funcional do corpo, e como ferramenta artística de modulação de energias expressivas sugere uma singularidade para o treinamento que permite não separar procedimentos feitos pelo bailarino em seu cotidiano e em seu treinamento.

[...] o trabalho pioneiro de Laban em ‘Ritmo Industrial’ era muito diferente. Ele enfatizava que o mesmo grupo de exercícios não poderia ser usado universalmente; cada operação necessita seus próprios blocos de exercícios compensatórios, tanto quanto cada indivíduo necessita encontrar seu jeito próprio de executar uma tarefa. (DAVIES, 2006, p.29)

Howard Gardner, autor da teoria das inteligências múltiplas, ao falar na conferência Fronteiras do Pensamento⁵⁰ em agosto deste ano Porto Alegre, aponta para uma atenção individual necessária às questões de ensino-aprendizagem formais, uma vez que temos modos diferentes de acessar o conhecimento, conforme ele descreve com detalhamento em sua teoria. Para Laban, isso se expressa no corpo. Entendo o caminho de treinamento com este material como uma fase de acesso ao corpo. Uma vez feita a ‘incorporação’ do material, ou seja, do conhecimento deste na prática e sensibilidade do corpo, é possível trabalhar sobre a apropriação, onde cada bailarino-ator modula ‘seus blocos de exercícios compensatórios’ evitando acomodar-se sobre a consciência de suas características pessoais de movimento, mas encontrando diálogos com seus limites e possíveis desafios. É investindo nestas afirmações que se desenvolve a pesquisa aqui proposta.

O Sistema Laban/Bartenieff como ferramenta artística gerou varias formas de expressão e gêneros artísticos ao longo deste século e influenciou o trabalho de artistas como Mary Wigman, Kurt Jooss e estabeleceu diálogos com a geração dos anos 60 que tanto na Europa quanto nos EUA desenvolveu pesquisas que integram o indivíduo e sua subjetividade, cotidiano e códigos de dança. Exemplos distintos do desdobramento destas idéias são o

⁵⁰ Seminário Internacional em forma de cursos de altos estudos de temas diversificados ministrados por representativos intelectuais da cena mundial contemporânea. Seu objetivo é diluir as fronteiras culturais do pensamento e estimular a troca de idéias e o valor da tolerância em um mundo globalizado. No ano de 2009 o seminário realizou sua terceira edição.

trabalho único de Pina Bausch na chamada Dança-Teatro e as propostas mais performáticas de integrantes da *Judson Dance Theatre* em Nova Iorque. Enquanto Pina Bausch criava sobre aspectos pessoais de seus bailarinos, a dança pós-moderna americana criava sobre aspectos particulares do movimento como dramaturgia para a obra, muitas vezes construída sobre tarefas e não sobre movimentos fechados em uma coreografia pré-determinada. Ferramentas labanianas foram usadas indiretamente, pois o material de Laban foi integrado ao modelo de dança-educação americana introduzido por Margaret H'Doubler (1889-1982), dança -educadora que escreveu o livro *Dance a Creative Experience* em 1940. Alguns integrantes deste grupo passaram por esta formação, e vieram também da costa oeste, onde Anna Halprin desenvolvia desde a década de 1950 uma proposta muito singular de dança, que foi acompanhada por Richard Schechner na década seguinte, por seus estudos da performance junto a Victor Turner, como será mostrado no próximo capítulo deste texto.

Um aspecto muito importante para a construção de conhecimento em dança organizado por Laban foi a invenção de partituras de escritas de movimento, altamente elaboradas sobre os conceitos que vinham sendo formulados em coreologia.

2.2. NOTAÇÃO:

Ele [Laban] defendia a idéia de que os fundamentos de uma cultura se jogam nas relações particulares entre uma determinada gestão do peso e os valores de expressividade, através dos fluxos e dos tratamentos do espaço e do tempo. A impossibilidade de nossa organização lingüística de abarcar o sentido profundo do movimento levou-o à aventura do seu sistema de notação, que não se apóia numa metáfora lingüística, e sim numa representação pictográfica que responde, analogicamente, aos estados do corpo ainda não projetados na esfera da interpretação lingüística. (GODARD, s/d p. 31,32)⁵¹

A kinetografia Laban⁵² foi uma das mais bem sucedidas propostas de notação de movimento naquele momento da história, tornando possível uma relação do dançarino com o movimento de maneira muito peculiar. Uma ‘alfabetização’⁵³ do movimento pode ser feita através da leitura dos símbolos que compõem uma representação dos conceitos de espaço e corpo, com suas dinâmicas temporais e fraseamentos. Isso teve um impacto significativo para

⁵¹ Extraído do artigo Gesto e Percepção do livro Lições de Dança 3 editado pela UniverCidade do Rio de Janeiro.

⁵² Primeiro nome dado para a notação de movimento que utiliza símbolos gráficos para representar idéias de movimento em partituras verticais, que norteia grande parte dos estudos de Laban.

⁵³ Algumas linhas de pesquisa de notação no sistema Laban defendem a idéia de construção de linguagem utilizando-a como metáfora, algo que não será abordado nesta pesquisa, mas referido em citações destes profissionais, como é o caso de Hutchinson-Guest.

a cena de então, desdobrando-se pela Europa e Estados Unidos. Assim como na música, uma partitura de símbolos passou a escrever os passos da dança.

Muitos são os focos de aplicação prática desta ‘representação pictográfica’: ela busca um meio de comunicação internacional; uma paridade com a notação musical; uma forma de registro para preservação coreográfica que permita um compartilhamento artístico das obras grafadas e suas possíveis recriações; uma soma de informações não comparáveis aos sistemas de registro em filme ou vídeo; uma ferramenta didática, cognitiva e emancipatória para a dança-educação com uma ajuda visual ao aprendizado da dança para além do processo de aprendizagem por imitação hierarquizado por um corpo-modelo; o desenvolvimento de conceitos de movimento, o treinamento da observação deste, uma ferramenta para a pesquisa de movimento, o desenvolvimento de novas profissões e a retirada da dança do universo das artes menores estabelecendo uma literatura ‘autêntica e inequívoca’ capaz de equiparar a dança a outras áreas de conhecimento, inclusive porque a análise de movimento intrínseca ao ‘alfabeto’ expande-se para todas as áreas de estudo do movimento humano. (HUTCHINSON-GUEST, 1974, p. 6-10)

Segundo Hutchinson-Guest (Ibid. p.11-12) existem 3 tipos de descrição de movimento: a descrição por motivos; a descrição de Esforço-Forma e a descrição estrutural. A *Motif Writing*, descrição por motivos, traz uma idéia geral do movimento seja por meio de um tema ou de uma característica específica. Ela pode se tornar mais e mais detalhada até se tornar uma descrição estrutural completa. A descrição de Esforço-Forma busca o conteúdo dinâmico do movimento no que diz respeito à utilização dos fluxos de energia e suas variações, ou seja, às qualidades expressivas dos movimentos. Sua utilização varia desde os conteúdos expressivos de dança até as observações psicológicas, antropológicas e de perfilamento de movimento.

A partitura usada para a descrição estrutural é composta pela relação estruturada entre o corpo (as partes que se movem), o espaço (níveis, direções, distâncias e graus de moção), o tempo (métrica e duração) e as dinâmicas de fraseamento entendidas através da força, do peso, da elasticidade, da acentuação e ênfase, entre outros elementos. De acordo com esta estrutura, alguns aspectos são mensuráveis, mesclando elementos quantitativos e qualitativos.⁵⁴ Ela é vertical, com uma linha central destacando os dois lados do corpo e a cada nova linha posta ao lado desta, uma parte do corpo correspondente. Linhas horizontais destacam a divisão de tempo/duração do movimento. Se este corresponde a uma música, a

⁵⁴ Ibid. id.

partitura desta poderia estar anexada “deitada” de lado ao longo da partitura de labanotação, fazendo assim corresponder à divisão vertical do tempo ao longo das linhas horizontais da partitura musical às linhas horizontais de tempo ao longo das linhas verticais da notação de movimento. São muitos os símbolos que configuram esta linguagem. Este ‘alfabeto’ é composto por “uma terminologia cuidadosamente selecionada que pode ser aplicada universalmente.”⁵⁵

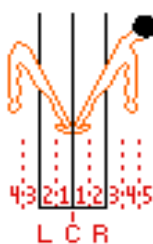


Figura – 8 – Esquema corporal da partitura de Labanotação. Ilustración extraída de <http://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABANE.HTML> em Dezembro de 2007

A linha central de cada tira divide o corpo em dois lados. Assim como enxergamos no papel, o lado esquerdo do corpo é representado pelo lado esquerdo do papel onde, na figura está a letra L (*left*- esquerdo). Da mesma forma, o lado direito (R- *right*) é representado nas colunas que estiverem ao lado direito, sendo que movimentos da cabeça também são representados deste lado. Abaixo vemos símbolos de Espaço para o deslocamento dos pés em quatro ritmos folclóricos.

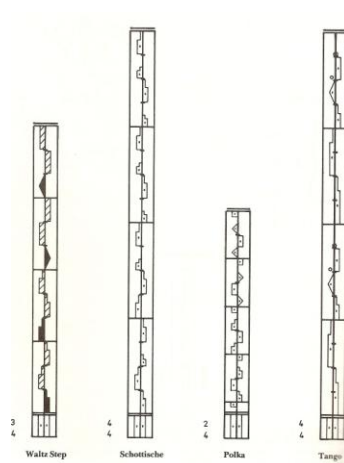


Figura 9 - Ritmos folclóricos básicos. Fonte: *Body Movement* de Irmgard Bartenieff p. 222

⁵⁵ Ibid. p.6.

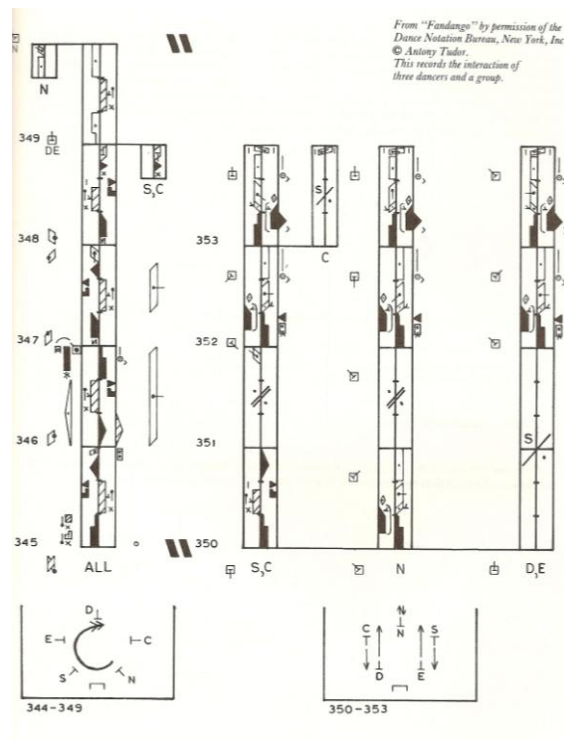


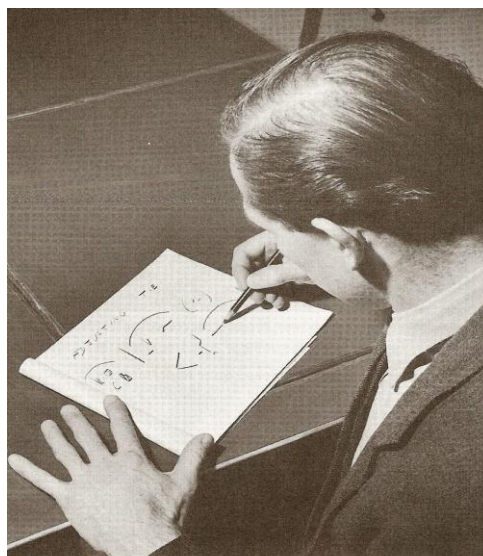
Figura 10 - Trecho da coreografia Fandango de Antony Tudor do acervo do Dance Notation Bureau
 Fonte: *Body Movement* – Irmgard Bartenieff p. 223

Nesta codificação estrutural, símbolos para Esforço e Forma são menos utilizados. Tal análise utiliza símbolos escritos em partituras horizontais mostrando o fraseamento das mudanças de Esforço e de Forma em frases curtas observadas. “Suas divisões em compassos obedecem aos fraseados de Expressividade⁵⁶ ou de Forma, *não* considerando as divisões ou contagens métricas.” (FERNANDES, 2006, p. 272.). Um gesto simples pode ser descrito desta maneira combinando Estados e Impulsos, por exemplo, pegar um copo de água que está ao alcance medial do corpo. O braço faz uma extensão Direta e Acelerada com Desaceleração quando chega perto do copo, a mão segura o copo com um movimento Desacelerado, Direto e Controlado e aproxima o copo da boca em movimento Acelerado, Direto e Controlado. Uma frase assim poderia ser escrita:



Figura 11 - *Motif* Horizontal de Esforço da seqüência descrita

⁵⁶ Ciane Fernandes, em toda sua bibliografia, denomina expressividade aquilo que venho chamando de esforço neste texto.



Photograph: Warren Lamb writing notation

Figura 12 - Warren Lamb desenhando um motif horizontal de esforço. Fonte: Beyond Dance de Eden Davies. P. 58.

Toda a estrutura baseada na construção detalhada de uma linguagem simbólica eficiente para uma literatura de dança e a disseminação deste alfabeto em comparação a outros já existentes, eram o desafio de Laban e seus pesquisadores colaboradores. Até os anos 20 do século passado, propostas como as de Thoinot Arbeau (*Orchesographie* publicado em 1588), de Beauchamp – Feuillet (*Chorégraphie, ou L'art de décrire La Danse* publicado em 1700), de Arthur Saint Léon (*Sténochorégraphie* publicado em 1852) e Albert Zorn (*Grammatik der Tanzkunst* publicado em 1887 alcançando o mercado norte americano) eram algumas das referências nesta área. Todos estes autores que antes de Laban propuseram notações pontuam aspectos selecionados sem necessariamente dar conta da abrangência que tem a comunicação não-verbal da dança, como por exemplo, a de Arbeau, que faz a relação do nome ou figura do movimento com o tempo em que ele deve ser realizado. Tal grafia, por vezes, não contemplava a riqueza de detalhes que Laban buscava em seu projeto. Laban vai tecer suas críticas aos sistemas existentes para elaborar um sistema que contemple ao máximo as necessidades de um coreógrafo, professor ou pesquisador de dança. A Labanotação, como veio a ser chamada a kinetografia Laban (cujo nome original era *Schrifttanz, or writen dance* e foi publicada pela primeira vez por Laban em 1928 e reeditada alguns anos mais tarde por Ann Hutchinson-Guest), teve ainda como concorrentes a proposta de Margaret Morris (*Notation of Movement*, 1928), de Noa Eshkol e Abraham Wachmann, publicada em 1958, que foi elogiada por Laban e Hutchinson-Guest, entre outros sistemas muito matemáticos que

não vingaram, e o sistema de Joan e Rudolf Benesh, publicado em 1956 (*Choreology*) que foi adotado pelo *Royal Ballet* em Londres por ser específico para o *ballet*, porém baseado em resultados visuais de movimento obtidos por um observador de fora, não contemplando aspectos de uma análise de movimento mais específica.⁵⁷ (HUTCHINSON-GUEST, 1974, p.4)

R. Fingers 3-5 (†)
Fingers 1-2 (‡)

I A.B.C M 144-152

Forearm									
Arm									
Forearm				↑ ₃		R			
Arm			(3)g				(3)		
Upper Body				(3)↓ ₁		(5)↑ ₁			
R. Thigh			↓(+S) ^M	(3)S*		↑		(3)S*	
[L Leg]									
Foot			T						
L. Thigh			↑↓	(2)S		↓(5)		(4)S	
[L Leg]									
Foot			T						
Weight			(2)	[4]		[6]		[0]	[4]
Front	(0)	(7)	(6)	(5)		(4)		(5)	(6)

Ex. 115 Excerpt from *Diminishing Series*
Dance Suite by Noa Eshkol
119

Figura 13 – Sistema de notação de Eshkol Fonte: *Chore-Graphics* de Ann Hutchinson-Guest pgs 119

The image shows a page of handwritten musical notation for Benesh's system. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains notes with various symbols above them, including plus signs and circles. Below this, there are more staves with similar notation, including a section labeled 'canon continued'. The notation is dense and includes many small symbols and markings, characteristic of Benesh's system.

Figura 14 - Sistema de notação de Benesh. Fonte: *Chore-Graphics* de Ann Hutchinson-Guest pg. 20

⁵⁷ Dados retirados do primeiro capítulo do livro *Labanotation or Kinetography Laban. The system of Analyzing and recording movement* de Ann Hutchinson-Guest onde ela conta uma breve história da notação em dança.

A preocupação incessante de Laban com a sobrevivência das obras e com a eficiência desta linguagem para que ela obtivesse um alcance transoceânico não superou sua angústia entre a descrição específica capaz de contemplar o movimento humano para além da dança e o alcance global de um alfabeto do movimento.

Muitos colaboradores de Laban e de seu pensamento filosófico sobre o movimento humano desenvolveram seus métodos de análise e conseqüentemente de notação. Talvez por conta da complexidade de cada um dos métodos, até hoje não se tem muito material sobre a utilização mesclada destes elementos, senão por iniciativas pontuais não institucionalizadas.

Esta é uma chave para falar sobre a *Motif Writing*, uma notação simplificada que não propõe um registro coreográfico, mas mantém a proposta de alfabetização conectada com a subjetivação e a criação, como nos relata Valerie Preston-Dunlop:

A escrita dos motifs é um sistema de notação que nos dá o contorno do movimento, sua motivação, sem descrever em detalhes como as ações devem ser executadas. Os símbolos básicos de kinetografia são usados para indicar ações genéricas do corpo todo, em vez de descrever o movimento exato de uma parte especial do corpo, como é numa kinetografia completa. A interpretação da leitura do motif é tarefa do leitor, e assim ele – o motif – se torna um veículo perfeito para descrever atividades de movimento onde a invenção criativa de quem se move é de primeira importância, como no caso de um trabalho educacional. (1967 apud SASTRE, 2008, p92)

A ‘função’ da *Motif Writing* não é exatamente a criação em dança, mas ao percebê-la como motivação e contorno de um movimento em fase de exploração em relação à construção de dramaturgia do corpo, me chamou muito a atenção para esta possível utilização. É nesta conexão entre as dramaturgias do ator, ou dramaturgias do corpo e os motivos oferecidos pela notação em *motif writing* que exponho aqui, neste trabalho, minhas investigações artísticas e pedagógicas com este material, trazendo com isso também um apanhado de utilizações da LMA nas escolhas dramaturgicas de composição de uma obra de dança, que serão expostos mais adiante.

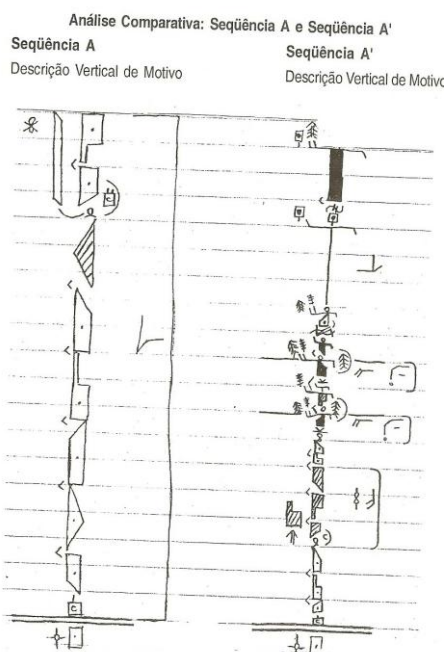


Figura 15 – Análise comparativa de duas seqüências em *motifs*. Fonte: Cadernos GIPE-CIT Estudos em Movimento II: Corpo, Criação e Análise n. 19 UFBA, 2008–. *Motif* feito por Ciane Fernandes, p. 178.

2.3. MOTIF WRITING FUNÇÃO E DESLOCAMENTO

A *Motif Writing* “descreve, em símbolos, a principal ênfase do movimento, seja na categoria Corpo, Expressividade, Forma ou Espaço, e seu comprimento vertical indica a duração métrica da Frase anotada” (FERNANDES, 2006, p. 276), como é feito pelos analistas de LMA. Tem, portanto a função de descrever um movimento já realizado, mas pode também ser utilizada como uma abreviação da notação. Este entendimento requer muito cuidado pelos kinetografistas, pois, neste âmbito, só é permitido que se faça abreviações de notação entre labanotadores, estudantes em fase de investigação de movimento, e colegas que estão desenvolvendo um trabalho conjunto onde a linguagem é tida como dominada. “Mas uma tarefa, um registro de pesquisa, ou manual de ensino para circulação geral deve conter todos os elementos detalhados necessários para uma performance apurada, de forma que resulte em algo completamente inambíguo.” (HUTCHINSON-GUEST, 1974, p.13)⁵⁸ Há uma lógica interna na construção do *motif* que só pode ser compreendida pelo corpo em movimento. Por exemplo, um símbolo não pode dar seqüência a outro sem que o corpo dê seqüência fluida entre os dois movimentos simbolizados. Se um símbolo provoca um “nó” de movimento em

⁵⁸ tradução minha do original: “But a score, research paper, or teaching manual for general circulation must contain all details necessary for an accurate performance so that the result is completely inambiguous” .

relação ao anterior, a lógica do corpo foi rompida. Com esta lógica bem aplicada, o *motif* passa a ter sua ‘precisão’.

A LMA inclui a descrição discursiva que mescla palavras com símbolos, ajustando o vocabulário da palavra ao vocabulário dos símbolos. O aprofundamento da análise pode transformar um *Motif* em uma descrição detalhada, mas esta descrição não necessariamente se dará através da escrita estrutural, e sim de composições entre a linha de ênfase, os símbolos secundários acompanhados de descrições discursivas e de fraseamento de esforço e forma.

Enquanto método de estudo da linguagem do movimento, o Sistema Laban/Bartenieff vai muito além do mero acúmulo de informações sobre elementos independentes que compõe a sua sintaxe; ultrapassa uma simples descrição de eventos expressivos ou o domínio de habilidades corporais. O diferencial deste sistema está exatamente, no seu potencial relacional, na possibilidade rizomática de entendimento do próprio processo de movimento visto em diálogo com seus objetivos. Ele integra as pesquisas de dois grandes pensadores do fenômeno do movimento de épocas diferentes, Rudolf Laban (1879-1958) e Irmgard Bartenieff (1900 – 1981), que se interessaram em compreender o movimento do corpo como o próprio elo de interação do ser humano com o mundo. Como princípio comum ambos olharam para o movimento como a própria manifestação do ato de viver, percebido por eles como um processo dinâmico de contínuas mudanças, intrínseco em uma ordem universal de evolução, crescimento e transformação. (LAMBERT, 2008, p.5)

A formação em LMA contempla uma investigação profunda da relação movimento-pensamento-motivação-palavra para que se entenda como grafar alguns destes aspectos, não sendo a kinetografia exatamente o foco da formação. Há uma diferença significativa quando o foco sai do corpo e se intelectualiza em pensamentos lingüísticos, saindo do âmbito da LMA. Em LMA a linguagem verbal é integrada a esta comunicação global do corpo em movimento.

O aporte das partituras de notação fez parte dos estudos de Laban em observação de movimento. Existem registros de observação do trabalho nas indústrias, de coreografias que eram executadas nas escolas em que Laban ensinou seu material, e também de montagens de danças corais⁵⁹. Curioso é perceber que Laban esteve o tempo todo pesquisando a singularidade dos movimentos no sentido de otimizar e operacionalizar o esforço de cada indivíduo para este, e ao mesmo tempo ocupado em entender quais mecanismos e ritmos agrupam as pessoas chegando a estas propostas de coreografias para multidões.

É este o sentido, para mim, de pesquisar o movimento de dança como uma idéia, mais do que como um passo a ser bem executado. O passo pode estar ali, mas se cada indivíduo

⁵⁹ Desenvolvidas por grandes grupos de pessoas, bailarinos experientes e pessoas sem treinamento em dança, as danças corais eram celebrações dançadas com cadências rítmicas similares às propostas para trabalhadoras das indústrias em suas atividades rítmico-laborais que poderiam ser aprendidas através da utilização de uma literatura de dança como a labanotação.

souber como é sua característica pessoal de executá-lo, o movimento terá um sabor diferente para cada um. Assim, saímos da estrutura do bailarino que ‘sabe fazer’ e daquele bailarino que ‘não sabe fazer’, se ele não o fizer igual ao modelo. Este saber está desconectado do saber sobre seu próprio corpo, pois na maioria das abordagens o que está em jogo é a forma do movimento mais do que os elementos que o compõem a partir da organização e organicidade do corpo. Uma vez que sabemos ter corpos diferentes, singulares, sabemos que as formas não são possíveis de serem copiadas sem que aconteça este processo de busca por uma organicidade que passa pelo conhecimento de sua própria singularidade. Assim, a partitura de movimento sugere o entendimento do aprendizado de uma coreografia ou mesmo do treinamento em dança a partir de outro ponto que não o do automatismo, que gera comportamentos como de bonecos, como sugere Warren Lamb, ou corpos dóceis, como sugere Foucault. A obediência de corpos a um sistema de treinamento sem uma consciência das potências envolvidas nesta relação era algo que desejava ser revelado. A visão de Laban já trazia elementos pós-estruturalistas, mesmo que alguns tenham seguido seus esquemas mais do que sua filosofia cheia de desvios e particularidades. Isso será problematizado através da utilização da *Motif Writing* como tarefa de movimento.

Valerie Preston-Dunlop e Ann Hutchinson-Guest são as maiores responsáveis pela utilização do *motif* como meio de alfabetização e de improvisação. Valerie Preston-Dunlop (~1930), aluna de Laban, autora de vários livros contextualizando o Sistema Laban em relação à produção artística de dança, em torno da década de 60 propôs uma forma simplificada de notação para fins didáticos, em seu trabalho junto a educadores físicos, que fosse eficiente para o registro dos aspectos mais evidentes do movimento. Sua pesquisa gira em torno da essência da *motif writing* como um caminho para a utilização da notação em dança para a improvisação. Um novo jogo de estímulos se configura para a improvisação através de símbolos de movimento já absorvidos por quem o pratica em sala de aula.

No final dos anos 50, Ann Hutchinson-Guest (1918) também passou por situação similar e propôs a escrita através de motivos. Estudiosa da história dos sistemas de notação de movimento, guardiã do legado de kinetografia proposto por Laban, autora do nome Labanotação para este sistema, ela passou a dedicar também sua atenção à necessidade de simplificação da notação, sobretudo para fins de ‘alfabetização’ no processo pedagógico de kinetografia. Em seu livro *Your Move* dedicado ao ensino do alfabeto para crianças, ao aprofundamento e reavaliação do material por jovens e adultos, e como material para composição de movimentos em estudos coreográficos, diferentes aspectos como, por exemplo, movimento, pausa e organização do tempo, (elementos do primeiro capítulo) são

apresentados em motivos simples, que ao longo do livro vão ganhando certa complexidade ao agregarem informações contidas nos capítulos decorrentes. Como ela mesma diz, “símbolos são movimentos em forma escrita.” (HUTCHINSON-GUEST, 1995, p. xv) Ao apresentar os símbolos desta forma neste livro, ela enfatiza a importância da experiência do movimento como ponto de partida, e o alfabeto do movimento como uma ajuda visual para a compreensão deste, em substituição ao uso de palavras, menos ágeis para sua memorização.

Motif Writing tem uma função muito clara nas abordagens citadas: é uma ferramenta metodológica para a alfabetização do movimento até que se chegue a uma notação estruturada – a labanotação, junto aos kinetografistas; é uma ferramenta utilizada para análise e perfilamento de movimento que pode incluir elementos de notação dos Fundamentos de Bartenieff, da descrição de Esforço e Forma e da Harmonia Espacial visando uma análise individual de padrões pessoais de movimento cotidiano ou poético, acompanhado ou não de descrição verbal, na LMA; e é uma ferramenta para propostas de improvisação. Em todas as funções descritas, esta ferramenta necessita de um entendimento claro para que se possa sintonizar com a fonte criadora/aprendiz ou com a fonte de análise e seus sentidos emergentes. Para existir um *motif* pressupõe-se que exista antes um movimento.

Coreograficamente me instigou olhar para um *motif* e tentar movê-lo como parte de um segundo momento de relação com este, num momento de recriação. Nas investigações relatadas neste trabalho, tanto posso escrever um *motif* a partir de um movimento feito com alguma motivação consciente, quanto posso mover uma notação feita a partir de uma motivação dada, relacionando *motif* com dramaturgia do movimento, entendendo que ele contém conceitos de LMA que podem ser compartilhados. Na dissolução do automatismo do movimento, o *motif* pode ganhar características subjetivas a cada vez que for revisitado ou em cada intérprete-criador em leitura-em-movimento deste. Nesta pesquisa, o *motif* cumpre com funções diferentes em momentos distintos: serve como uma ferramenta técnica expressiva para um mover-se refinado, consciente e masterizado⁶⁰ e como tarefa dinâmica no processo de criação. O aspecto tecnicamente desafiador me instiga: como resolver no corpo aquilo que o *motif* pede e como singularizá-lo, colaborando para a expressividade deste movimento escrito, através da minha subjetividade? Portanto, para aprender e interpretar um movimento em símbolos é preciso aprender também sobre si, sobre o próprio corpo/sujeito para então saber a melhor forma de executar esta idéia de movimento que a forma demonstrada compõe. Isso me

⁶⁰ Em referência ao nome de um dos livros de Laban *Mastery of Movement*, traduzido para o português como *O Domínio do Movimento*.

remete a um dos Temas de Contínua Dinâmica e Transformação⁶¹ Função-Expressão. O desafio deste trabalho com a leitura e singularização do movimento oriundo do *motif* está em cumprir com a função do símbolo de comunicar a idéia do movimento tal como ela está posta no *motif*, e explorar singularidades expressivas nascidas desta exploração, criando similitudes entre pares que trabalham sobre um mesmo *motif* sem o cuidado para que a forma do movimento seja semelhante. Foi assim que iniciou todo este meu envolvimento com a *motif writing* há 10 anos atrás em NY.

2.3.1. A primeira Mesma Coisa – análise pessoal de movimento

Em minha formação como CMA⁶², no LIMS, entre 1998 e 1999 recebi alguns *motifs* para mover e, no grupo, trabalhamos sobre a compreensão de algumas formas de escrita e alguns símbolos sem muito aprofundamento. Entre tantas demandas para o trabalho de conclusão escrito que devemos produzir ao final desta formação, o *motif* é um elemento que deve estar presente ilustrando alguma seqüência de movimento que esteja sendo analisada. Como meu trabalho envolvia criação e análise pessoal de movimento, pedi a um colega que escrevesse um *motif* para que eu movesse em cinco diferentes seqüências e, a partir delas, então, tentaria fazer uma análise pessoal de movimento, passando por perguntas como teatralidade, abstração e expressão do meu movimento.

*1 motif = 5 sequences. Improvising a motif for a personal analysis that seeks major answers*⁶³ foi o título dado ao trabalho. Nessa proposição coloquei todas as minhas perguntas de então sobre teatralidade, expressividade, abstração e forma, e realizei uma análise minuciosa de movimento para descobrir minhas características pessoais. O material analisado consistiu de cinco seqüências oriundas de um mesmo *motif*, fixadas para este fim. Três delas foram criadas e codificadas sobre as questões propostas: uma onde eu construí uma narrativa, através da contracenação com uma mosca imaginária, que foi a seqüência “teatral”; outra onde eu busquei trabalhar com os aspectos expressivos da forma do movimento, sem evidenciar aspectos emocionais, numa organização dita “abstrata” (abstração da emoção do intérprete). Outra, ainda, trazia uma carga expressiva importante, através do acréscimo de alguns Esforços que propositalmente experimentei ao compor o que estava indicado. Este

⁶¹ Como aparece no livro *O Corpo em Movimento* de Ciane Fernandes, também entendidos como temas de polaridades complementares.

⁶² *Certified Movement Analyst* – Certificado de Analista de Movimento

⁶³ *1 motif = 5 seqüências*, improvisando um *motif* para uma análise pessoal que visa respostas maiores

acréscimo trouxe uma expressividade emocional para o movimento, ainda que este não carregasse nenhuma narratividade. Nas outras duas, tentei me deixar dançar intuitivamente. A análise de movimento pessoal aconteceu através da observação das seqüências gravadas em vídeo onde eu tentei focar meu olhar sobre:

- O que apareceu mais em relação aos aspectos do sistema;
- Quais Estados e Impulsos que mais apareceram e quantas vezes eles apareceram, trazendo dados também quantitativos
- Relação com Espaço: Níveis e trajetórias, incluindo desenho de solo dos deslocamentos.
- Trajetórias Espaciais, Iniciação e Tensão Espacial através de CTP⁶⁴,
- Corpo com um olhar atento para as conexões ósseas e alinhamento dinâmico,
- Forma

Para cada seqüência um novo *motif* foi desenhado, tentando fazer um paralelo entre o que foi solicitado e os elementos agregados que trouxeram informações complementares às inicialmente propostas por meu colega Pierluigi no *motif* inicial. (vide figuras 14 e 15) A análise do movimento pessoal foi muito elucidativa!

Através desse levantamento de dados foi possível me conhecer um pouco mais como performer e como pessoa – como separar um do outro? Também foi possível reconhecer o quanto a minha formação teatral interfere na minha forma de criar. A possibilidade de variar o *motif*/símbolo pode vir da capacidade treinada de mudança de intenção adquirida no treinamento do ator. Em relação a Esforço, meus movimentos priorizavam o Estado Móvel, combinação de Tempo e Fluxo, e o Impulso de Visão, acrescentando o Fator Espaço à combinação anterior, como os elementos mais expressivos em meus fraseamentos. Tempo e Fluência, assim como a Forma Fluida, são ainda assuntos em exploração pessoal! E a ausência de Peso também!

Desta experiência eu posso dizer Tempo é meu melhor parceiro, assim como a Fluência. (...) eu posso deixar minha Fluência tomar conta da criatividade e às vezes cuidar menos de outras coisas que são também importantes, como outras qualidades ou alinhamento. (...) A expressividade do meu movimento parece ser guiada pela Fluência. Livre, como uma forma de desapego⁶⁵ e Controlada, como um meio de parar, conter ou trocar as dinâmicas. Emoções vêm com a Fluência. Quando disse que eu me permito deixar que as imagens venham com o movimento, penso que isso esteja relacionado a deixar a Fluência tomar conta da criatividade. Ainda que haja a possibilidade de não ter imagens preenchendo o movimento, este é um risco que a Fluência me permite correr. (SASTRE, 2008, p. 94-95)

⁶⁴ Central, Transversal ou Periférico pode ser a trajetória do movimento no espaço, a iniciação do movimento ou a tensão do movimento no espaço.

⁶⁵ “*let it go*” traduzido também como forma de desapego.

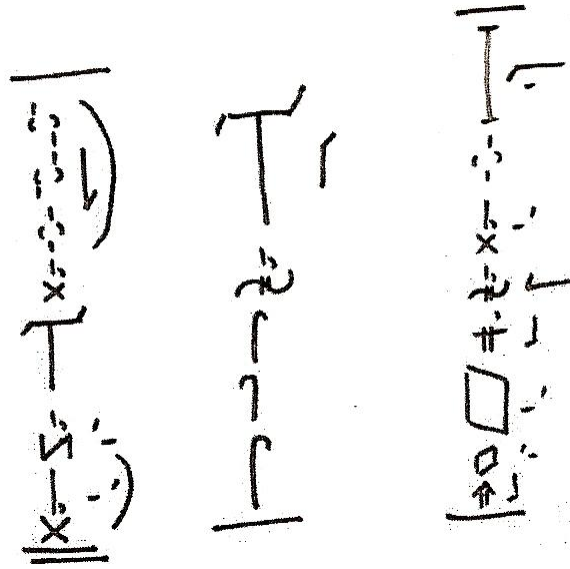


Figura 16 - *Motif* proposto por Pierluigi para o TCC⁶⁶ do LIMS em 1999

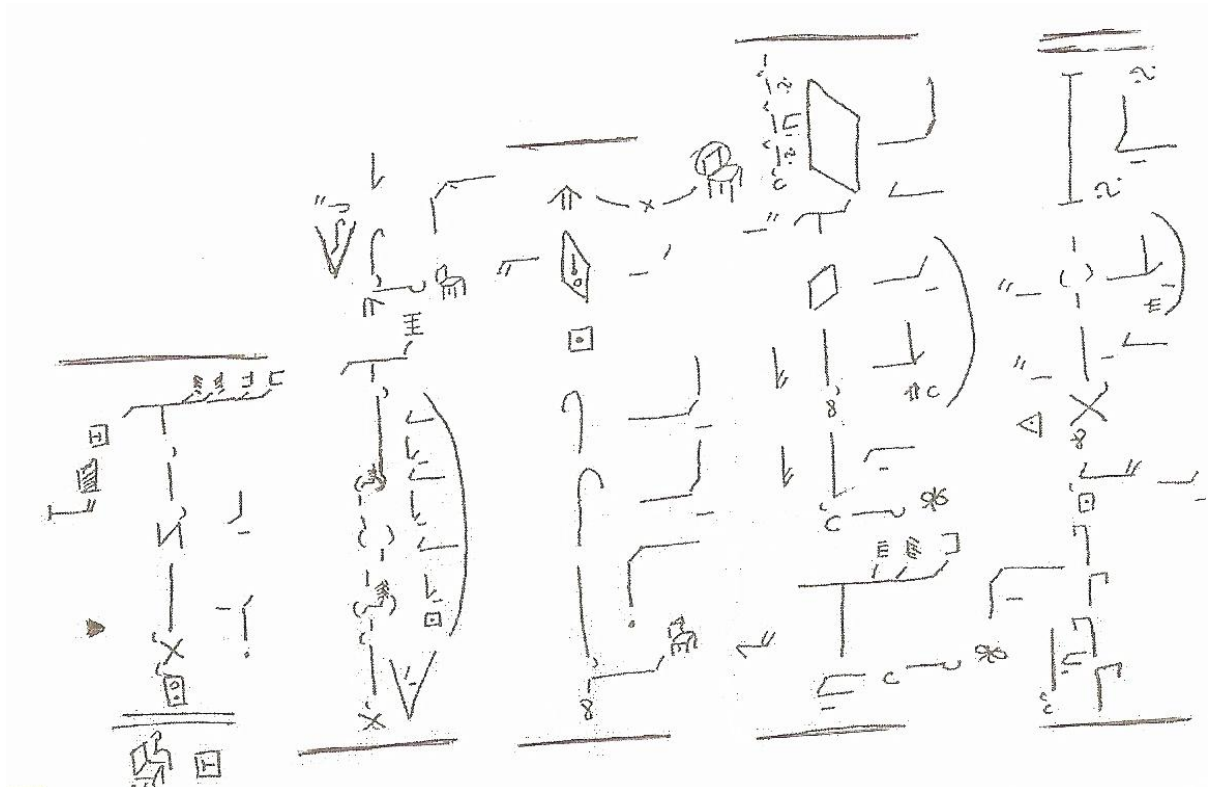


Figura 17 - *Motif* resultante da quarta seqüência do TCC do LIMS onde me relaciono com uma mosca

⁶⁶ Trabalho de Conclusão do Curso

O trânsito entre os três níveis aparece através da utilização de tensões espaciais e iniciações prioritariamente centrais. As trajetórias espaciais sinuosas estabelecem uma relação com minha característica de Espaço Indireto, também manifesto através da Forma Tridimensional, que foi uma característica conscientemente trabalhada no programa de formação. Até aquele momento, o alinhamento dinâmico era algo extremamente desafiador. Iniciação e seqüenciamento tornaram-se fortes aliados, característica já presente nos meus movimentos anteriormente, que se tornou consciente e balizador para o alinhamento.

O sistema mostrou-se, para mim, extremamente eficiente para a análise de movimento. A possibilidade de aprofundamento de leituras que se desdobram a partir desta análise, bem como nosso constante estado de transformação no mundo, permite que eu diga que esta é uma pesquisa para toda a vida. São infinitas as delícias deste jardim! Por isso, as respostas maiores, buscadas a partir do procedimento feito nesta pesquisa, no LIMS, apenas evidenciaram sua imensidão. Era realmente o início de uma investigação que tem vários focos. Um deles emergiu da prática docente no curso de Graduação em Dança: licenciatura, da UERGS/FUNDARTE: a aplicabilidade do sistema para composição e análise coreológica de obras de dança com um grupo formado por alunos deste curso, mais tarde nomeado Grupo de Risco. Foi assim que, entre 2003 e 2004, retomei o que veio a ser chamada de *Mesma Coisa*, a pesquisa sobre um mesmo *motif* desdobrado em movimentos executados por vários corpos ou em várias seqüências.

O interesse inicial pela utilização dos símbolos para movimento, e a imediata descoberta da possibilidade de sintonia ao colocarmos lado a lado as criações vindas de um mesmo *motif* dançadas por diferentes pessoas foi nossa maior motivação! Finalmente eu encontrava companhia para um processo de criação que esteve adormecido. Desse momento até hoje, muita coisa aconteceu, muitas pessoas passaram pela pesquisa e em 2006, o estudo ganhou palco, interlocução e intertextualidade. Alguns degraus de diferentes tamanhos nos levaram a um pensamento, inicialmente descomprometido com o espetáculo, em seguida comprometido com um pensamento coreográfico, para hoje podermos voltar a pensar em diferentes formas de apresentação deste material. Esta trajetória será retomada no final do próximo capítulo, pois ajuda em muito a pensar nas questões majoritárias da primeira *Mesma Coisa*.

3 - DRAMATURGIA EM MOVIMENTO – O TEXTO-TESSITURA

O objetivo de discorrer um pouco sobre dramaturgia neste momento é menos o de definir e afirmar a dramaturgia como canal para a construção de sentido e composição em dança do que para formular algumas relações entre conceitos convergentes à dança e ao teatro que estão me ajudando a entender a construção da obra *A Cadeira / _Uma ilha*.

É visível que a abordagem dada à dramaturgia aqui neste texto se refere à dramaturgia não textual, não dramática, ou sequer de uma leitura semiótica da encenação onde os signos existem para serem decifrados.

Venho me dedicando a falar sobre a *motif writing* como um caminho para a formulação desta construção dramaturgical. Neste caso, o conteúdo específico contido nos símbolos escritos está estreitamente ligado à Análise Laban em Movimento. Isso traz algumas implicações devidas à construção de corpo, não através de uma morfologia onde se reconheça um corpo trabalhado a partir de Labanálise, mas do reconhecimento de um corpo onde o dançarino demonstra seu engajamento com a consciência do fazer, a consciência da ação. É importante deixar claro que a idéia de tratar a composição coreográfica e a construção de sentido em dança a partir do conceito de dramaturgia nesta pesquisa não visa relacionar texto e escritura em teatro com a notação em dança. A notação, assim como o texto no teatro ou mesmo a partitura na música é uma parte desta tessitura que constrói a obra. A importância dada ao corpo neste processo é um enigma do movimento que só consegue ser abordado a partir de uma proposta não semiótica ou semiológica, e até mesmo pós-fenomenológica, como nos mostram mais adiante a historiadora de dança, crítica de arte e escritora Laurence Louppe e o filósofo José Gil.

Hans-Thies Lehmann, autor do polêmico conceito de teatro pós-dramático, também nome do livro que apresenta sua visão atualizada para as formas teatrais contemporâneas, ao falar sobre a eliminação da síntese no teatro pós-dramático, nos diz:

Conquanto a semiótica teatral ilumine o cerne da significação e mesmo diante de uma grande ambigüidade garanta os restos do que é possível designar (sem o que, de fato, o livre jogo das potencialidades perde seu encanto), é ainda preciso desenvolver formas de discurso e de descrição para aquilo que, por assim dizer, permanece como não-sentido no significante. Assim, a presente tentativa de descrição está ligada a perspectivas de semiótica teatral e ao mesmo tempo procura ultrapassá-las, uma vez que se concentra nas figurações do auto-apagamento do significado. (LEHMANN, 2007, P. 138)

Lehmann se ocupa em fazer uma revisão histórica e teórica sobre o conceito de drama para falar de um momento ‘pós’ e esclarecê-lo. Para isso ele se depara com alguns paradoxos. Um deles é justo o sentido cotidiano dado à palavra drama, ao que ele recorre ao conceito de colisão dramática de Hegel para redefini-lo junto à teoria do drama:

[...] é interessante observar que no uso cotidiano da palavra praticamente inexistente referência àquele modelo fundamental do drama que Hegel designou como conceito de “colisão dramática” e que de certo modo se encontra no centro de quase todas as teorias do drama. Nesse sentido, drama é o conflito entre atitudes representadas por pessoas, no qual o personagem dramático é tomado por um *páthos* fundamentado objetivamente, isso é, tenta de modo arrebatado e arriscado validar e conquistar posições éticas. Esse modelo de antagonismo dramático quase não tem validade no uso cotidiano da linguagem. (LEHMAN, 2007, p. 55)

Um conceito como este, tão estreitamente ligado a questão do drama e do teatro, não necessariamente faz parte das elaborações dramatúrgicas de dança. Em parte, e a depender dos valores estéticos de cada trabalho, as representações dramáticas articuladas pela dança se utilizam sim deste conceito/modelo em enredos dramáticos dançados, estes muito comuns em diversas manifestações de dança. Mas o arrebatamento e risco são de outra ordem: da ordem do corpo/sujeito em movimento, o que não é nada objetivo. Historicamente vai haver um crescimento significativo de vocabulários de dança abstratos, elaborados de forma arbitrária, sobretudo na dança cênica do século XX, que nem sempre condizem com o antagonismo dramático mesmo que haja algum drama no enredo. Marianne Van Kerkhoven⁶⁷ (1997) nos fala que para ela, desde cedo a dança nunca foi o melhor meio para se contar uma história. Diz isso baseada em sua frustração quando ainda era uma criança em relação às montagens de *ballet* acompanhadas de libretos que contavam a história a ser representada. O momento de grande tensão, a declaração de amor entre os príncipes apaixonados, acontecia através de um *pas de deux*⁶⁸ que para ela não tinha a intensidade da encenação teatral, pois lhes faltava o ‘eu te amo’ da linguagem verbal (do libreto) para coroar a cena. Os gestos e a abstração dos movimentos codificados não lhe eram suficientes para acreditar naquela história. A natureza da dança sempre foi a abstração da palavra do contexto do movimento, realizando a comunicação através de gestos e movimentos pouco comprometidos com a verossimilhança. Nas danças folclóricas, muitos gestos expressam atividades econômico-culturais de certas

⁶⁷ Dramaturgista de dança e teatro, crítica e pesquisadora de Estudos Teatrais ela já trabalhou com diversos nomes da cena belga e internacional como Anne Teresa de Keersmaeker, Jai Ratema, Guy Cassiers e tantos outros. É considerada uma das responsáveis pela manifestação do teatro pós-dramático.

⁶⁸ Passo de dois / um dueto.

regiões, gestos que são extraídos da ação do trabalho e compostos numa organização coreográfica popular de fácil associação. Gestos, em dança, contam histórias ou trazem alusões a situações reconhecíveis no cotidiano. Mas certamente não da mesma forma que o texto da linguagem verbal aliado à representação teatral de narrações verossímeis.

A liberdade da dança, que é também a liberdade do corpo/pensamento, é deixar o movimento ‘falar por si’. Se este ‘falar’ vai narrar alguma história, uma fábula ou articular conceitos, formas, energias, esta não é uma questão para definir a dança. Isso implica em dizer que a dança tem seu jeito de contar uma história e não aceitar este jeito é não aderir a uma das ofertas de dança, a uma das formas de representação de mundo da dança (que no caso citado era o *ballet*). No mesmo texto em que Kerkhoven nos relata sua frustração, Steve Paxton⁶⁹ faz um depoimento tão perturbador quanto este, dizendo que

A vida – minha vida – não é uma estória, ela não tem um começo ou final interessante. Ela vai e vai e vai. As pessoas que eu conheço na vida real que contam estórias, muito seguidamente mentem. Elas exageram: talvez esta seja a maneira de ser de uma estória. Estórias são uma forma de arte. Na vida real eu não tenho aventuras. (PAXTON, apud KERKHOVEN, 1997, p.22)

Kerkhoven continua: “Desenvolver e contar histórias parece ser uma necessidade do homem a fim de dominar o mundo/ a vida.” (Ibid. id.) E como a noção de drama em dança já nasce diluída na essência abstracionista desta manifestação, é quase como se ela já nascesse pós-dramática....

Ao falar sobre a redefinição do discurso dramático, Lehmann diz:

chega-se a uma *disposição de espaços de sentido e ressonância* que, sendo aberta a vários usos possíveis, não pode mais ser atribuída sem mais a um só organizador ou órganon (individual ou coletivo). Trata-se muito mais da presença autêntica dos atores individuais, que não aparecem como meros portadores de uma intenção exterior a eles – seja proveniente do texto ou do diretor da encenação. Antes, os atores desenvolvem em uma delimitação previamente dada uma lógica corporal própria: impulsos latentes, dinâmica energética do corpo e do sistema motor. Por isso é problemático vê-los como agentes de um discurso do diretor teatral que permanece exterior a eles. (LEHMANN, 2007, p. 49)

⁶⁹ Paxton é considerado o criador do Contato Improvisação. Ginasta quando aluno no Arizona, ele foi aluno de Martha Graham, José Limón, e dançou na companhia de Merce Cunningham. Fez parte das oficinas ministradas por Robert Dunn nos anos 60 em NY e trabalhou com vários *performers* trazendo provocações à cena de dança americana ao estudar a marcha e fazer dela seu tema.

Importa esclarecer, então, o entendimento de dramaturgia em ambas as práticas, dança e teatro, a partir da desvinculação do entendimento de dramaturgia como algo relacionado ao drama, ao texto dramático e a uma perspectiva semiótica ou semiológica ou historicista. Eugênio Barba⁷⁰ ajuda a esclarecer: “A palavra “texto”, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa “tecendo junto”. Neste sentido, não há representação que não tenha texto.” (BARBA e SAVARESE, 1995, p. 68) Sendo assim, busco os pontos de convergência entre o que é entendido por dramaturgia em cada disciplina ou as formas de abordagem da construção de sentido. Segundo Kerkhoven, os pontos de convergência se relacionam com a idéia de composição de uma série de elementos:

A dramaturgia sempre tem alguma coisa a ver com estruturas, ela se preocupa em “controlar” o todo, “pesar” a importância das partes, trabalhar com a tensão entre as partes e o todo, desenvolver relações entre os atores/ bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas de momentos, os métodos, etc., ou seja, ela se preocupa com a composição. A dramaturgia é que faz “respirar” o todo. (KERKHOVEN, 1997, p. 21)

Ela segue dizendo que existe dramaturgia em toda obra de arte e sustenta uma definição para dramaturgia dada pelo crítico e professor francês Bernard Dort: “a dramaturgia é uma consciência e uma prática.”⁷¹ Tal definição parece ser bastante mais abrangente do que qualquer possível classificação, como diria um dicionário a respeito do termo dramaturgia.

Lehmann refere-se a colaborações interdisciplinares entre as artes, sobretudo às artes visuais, aparentemente sempre responsáveis pelas maiores contaminações na dissolução do conceito de drama. Ele traz, entre tantas referências, a idéia de desagregação nas artes plásticas, para falar sobre o isolamento dos elementos como caminho para novas formulações.

Da *decomposição* do todo de um gênero em seus elementos isolados surgem as novas linguagens formais. Quando se separam os aspectos antes “colados” da linguagem e do corpo no teatro, quando a interpretação do papel e o ato de se dirigir ao público são tratados como realidades autônomas, quando o espaço sonoro e o espaço da atuação são separados, abrem-se novas possibilidades de representação a partir da autonomização das camadas individuais. (LEHMANN, 2007, p. 83.)

⁷⁰ Barba estudou com Grotowski no início da década de 60. É fundador do ISTA – *International School of Theatre Anthropology* – em 1979, depois de criar o Odin Teatret em Oslo, 1964. Diretor e pesquisador em estudos teatrais, Eugênio Barba recebeu o título de doutor *honoris causa* em Filosofia pela Universidade de Aarhus, Dinamarca em 1988.

⁷¹ Ibid. p.19.

Cabe lembrar que Merce Cunningham⁷², coreógrafo icônico como precursor do que foi chamado de dança pós-moderna americana, formulava exatamente esta decomposição inspirado pelas formulações do compositor John Cage⁷³, como nos conta a crítica de dança Sally Banes:

Frequentemente os diferentes componentes das danças de Cunningham apareciam juntos pela primeira vez na estréia – a música, por exemplo, surpreendendo os dançarinos tanto quanto a audiência. Isso se dava tanto por falta de tempo quanto por razões teóricas: para Cunningham os diferentes canais sensoriais são autônomos, uma situação reflete a correlação arbitrária dos eventos sensoriais na vida. Isso também liberta o dançarino de sua escravidão de seguir ou contrastar a música. E ainda, sem a correspondência direta entre ritmo, tons, cores, formas, os elementos expressivos que coexistem simultaneamente na dança, música, e décor criam um efeito global. (BANES, 1987, p. 6)

Cunningham e seu parceiro John Cage aproximaram a dança de outras manifestações artísticas num eixo onde não havia uma preocupação muito grande com os limites entre estas manifestações nos idos dos anos 50 no *Black Mountain College*⁷⁴. Neste período a Europa, que se recuperava da guerra, estava em franca ascensão cultural, mas com certo atraso em relação aos Estados Unidos. Lehmann se refere a uma ‘vanguarda criativa multiforme’ americana que reunia dança, teatro, cinema, fotografia, literatura e artes visuais, “que se tornou uma comunidade artística na qual a atitude de ultrapassar as fronteiras entre as artes constituía uma regra, de modo que o teatro convencional dava a impressão de estar coberto de poeira” (LEHMANN, 2007, p. 86) Seus exemplos são a arte ambiental, a *action painting*, os *happenings* e em especial “*Dionysius 69*”, encenação de Richard Schechner de 1969 onde “espectadores eram convidados a entrar em contato corporal com os atores” (ibid. id.) Mais do que a proposta interdisciplinar havia uma preocupação entre estes artistas em aproximar arte e vida.

É também Lehmann que nos conta a associação que Marianne Van Kerkhoven faz entre a nova linguagem teatral e a teoria do caos, “para a qual a realidade é constituída mais de sistemas instáveis do que de circuitos fechados: as artes responderiam a isso com

⁷² Ex-bailarino da companhia de Martha Graham, Cunningham (1919-2009) foi paradigmático na transformação estética da obra de dança introduzindo elementos do acaso como jogos de sorte e utilização do I Ching para definir suas composições em fins dos anos 50, início dos 60.

⁷³ Cage (1912 – 1992) foi um compositor musical experimentalista, foi um dos primeiros a escrever sobre a música aleatória, onde alguns elementos eram deixados ao acaso. Fazia um uso não convencional dos instrumentos e foi um pioneiro da música eletrônica. Participou do movimento Fluxus.

⁷⁴ Escola Superior de Artes dos Estados Unidos que funcionou entre 1933 e 1957, influenciada pelas propostas pedagógicas de John Dewey.

ambigüidade, pluralência e simultaneidade; o teatro, com uma dramaturgia que produz estruturas antes parciais que totais.”⁷⁵

Desta maneira parece que falar sobre dramaturgia implica falar em interdisciplinaridade. Mas falar de estruturas parciais é ainda falar de estruturas. É também falar de certa perspectiva semiótica que busca ser ultrapassada pelo auto-apagamento do significado, como nos dizia Lehmann. Acreditando que precisamos de parâmetros para estabelecer trânsitos possíveis entre os materiais componentes das artes cênicas, e ainda nesta mesma perspectiva, que sustenta de forma paralela as teorias centradas no corpo e no performer, Susan Foster, crítica e historiadora de dança, nos apresenta um guia de estruturas capazes de decompor os elementos em uma coreografia para que possamos “ler” diferentes obras de dança em seus contextos e suas complexidades no seu livro *Reading Dancing - Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*⁷⁶. A oferta semiológica que ela nos apresenta visa aproximar o entendimento de corpo – sujeito, dançarino – coreógrafo, dança e público. Composta por 5 categorias de construção de sentido em dança ela nos apresenta

(1) o contorno – a forma como a dança se instala como um evento único; (2) os modos de representação – a forma como a dança se refere ao mundo; (3) o estilo – a forma com que a dança adquire uma identidade individual no mundo e seu gênero; (4) o vocabulário, a unidade básica, ou os “movimentos” de que são feitas a dança; (5) a sintaxe, as regras que governam a seleção e combinação de movimentos. (FOSTER, 1986, p. 59)

Estas categorias são um rascunho da arte coreográfica desenhado para um recorte histórico-geográfico específico: a dança ocidental (norte-americana) com a perspectiva de um olhar contemporâneo. Por isso seus comentários mais frequentes estão na produção da dança pós-moderna americana onde a construção de sentido deixa de ser “colocar junto as peças de um quebra-cabeça ou, nas palavras de Noverre, ‘partes de uma máquina’ para formar uma cena unificada”⁷⁷ É sobre a composição ‘respirada’ destas partes que é feita a dramaturgia, já nos disse Kerkhoven. Mas é por esta unidade que ela não quer mais se deixar pautar. Se na dança contemporânea não se fala mais sobre unidade, mas em multiplicidades, isso deve ter relação com um movimento sobre uma visão de mundo. Foster faz uma aplicação histórica destas categorias e nos mostra relações entre os valores sociais e as atitudes artísticas na

⁷⁵ Ibid. p. 139

⁷⁶ Lendo Dançando – Corpos e Materiais na Dança Contemporânea Americana. Na tradução de *Subject* utilizei o termo materiais que em inglês tanto significa sujeito como tema, motivo ou material, assunto. Talvez porque eu não veja claramente uma abordagem centrada em corpos e sujeitos neste material que ela apresenta. Ver página 59 a citação de Fortin.

⁷⁷ Ibid. p. 143

dança. Por isso trago especial interesse em como a autora fala sobre os modos de representação (de mundo) em dança. A autora nos apresenta quatro modos: semelhança, imitação, replicação e reflexão.

Trazendo a grosso modo algumas das analogias feitas pela autora cito o modo de representação através da semelhança identificada no final da renascença de costumes alegóricos e pouco comprometidos com a performance da cena em si; da semelhança e da imitação na dança neoclássica do século XVIII; da replicação, onde “o movimento é feito a partir da tensão estabelecida entre duas partes funcionais do foco de referência para o movimento”⁷⁸ encontrado na dança expressionista do início do século XX repleta de tensões e polaridades e da reflexão, “variedade de possíveis associações evocadas pela atividade do movimento”⁷⁹ que inicia na dança objetivista dos anos 50 até o presente. Claro que uma obra pode conter vários modos de representação nela mesma. Um olhar assim genérico ajuda a fazer uma análise relacionada aos modos da representação estética de mundo de cada período numa linha de tempo, bem como ajuda a identificar tais modos de representação propostos por Foster.

Acompanhando Foster, por este momento, o século XX passa da replicação para a reflexão, isto é, do expressionismo de polaridades e tensões contrastantes para a abstração das tensões através da evocação de associações produzidas pelo movimento em si. Parece que somente neste momento da história se passa a falar sobre a dramaturgia do corpo ou do movimento. No momento em que o poder das artes do espetáculo sai das mãos do dramaturgo literário ou do compositor musical⁸⁰, e passa para as mãos do encenador que logo ‘divide’ a autoria com artistas de outras expressões, abre-se a disputa pela autoria e criação. Chega-se a uma proposta de horizontalidade de forças entre as participações e neste contexto o aspecto ‘criador’ do intérprete passa a ser extremamente valorizado, se tornando foco inclusive por conta do alto custo das produções interdisciplinares. Assim vem sendo chamado o bailarino, o intérprete – criador que se emancipa da submissão ao coreógrafo para colaborar no processo de construção da obra sendo, por vezes e cada vez mais, ele mesmo, coreógrafo/autor e

⁷⁸ Ibid. p. 66. A replicação seria a apresentação de duas forças importantes com qualidades diferentes, portanto contrastantes de um objeto ou situação a ser representado. O exemplo que autora dá é de um rio. Na semelhança, qualquer movimento ondulatório estabelecerá uma semelhança; na imitação, o que for possível para se fazer entender completamente que aquilo é um rio, na replicação a margem e a correnteza são elementos do rio que definem forças contrastantes. Na reflexão, é o desdobramento não linear da idéia que se multiplica em movimentos multiformes e abstratos.

⁷⁹ Ibid. id.

⁸⁰ Se no teatro a criação era pautada por um texto escolhido *a priori* geralmente por um diretor, na dança a música composta por solicitação de um coreógrafo, ou não, já trazia os humores e a forma da coreografia também *a priori*.

intérprete da obra apresentada. Assim também o coreógrafo deixa de ser um coreógrafo como tradicionalmente se entende esta função e passa a ser um ‘diretor’, um encenador também colaborador. Instaure-se uma crise nas nomenclaturas das funções e nas próprias funções. De forma similar isso acontece no teatro quando o movimento começa a pautar um vocabulário para o ator que a partir das conexões ‘orgânicas’ e s/cinestésicas⁸¹ constrói o texto-tessitura do trabalho. Com ou sem um olhar exterior, a tessitura entre movimento – gesto – palavra/som e espaço começa no corpo. Ali estão Meyerhold, Artaud, Grotowski, o Living Theatre, Barba. Ali estão também a dança moderna e a dança contemporânea, Isadora Duncan, Loie Fuller, Martha Graham, Cunningham, Paxton, Trisha Brown e tantos na genealogia americana, e Laban, Mary Wigmann, Kurt Jooss, Pina Baush, Forsythe, Ana Eulate, e outros tantos na européia, com Hanya Holm, Bartenieff, Caroline Carlson e mais outros costurando os continentes. Os nomes e linhagens são muitos, mas os traços desta emancipação do ator-dançarino se anunciam e se asseguram neste longo período de transformações em que Laban desde seus primeiros ‘passos’ autorizava o pensamento em movimento.

Situando Laban, neste contexto, ele se mostra ao mundo de forma ambivalente através do expressionismo alemão dos anos 20 e 30 repleto de tensões e polaridades enquanto desenvolve um pensamento em movimento na formulação de sua teoria. O desdobramento de seu material integrado ao contexto atual da dança de reflexão, ou seja, da dança contemporânea, é ilustrado no nome desta pesquisa: *Nada é sempre a mesma coisa*. As forças de oposição da replicação do expressionismo, visivelmente postas no corpo em Laban naquele período, poderiam ser também reflexivas se associadas aos Temas de Contínua Dinâmica e Transformação em LMA, dentro-fora / função expressão / mobilidade estabilidade/ exaurição e recuperação. Quando entendidos como polaridades, estes conceitos carregam um conteúdo dramático que é problematizado por Lehmann, mas quando entendidos como temas de contínua dinâmica e transformação diluem as tensões e refletem múltiplos sentidos. Por isso parece que a perspectiva semiótica não serve para a análise desta pesquisa. Autores como Lehmann, Kerkhoven, Foster carregam o limite de suas contribuições categorizantes, a partir das obras apontadas⁸².

Foster, para mim, atribui demasiada importância ao papel dos coreógrafos ou dos pedagogos como responsáveis pela construção do artista intérprete. Ela negligencia o papel da pessoa como sujeito de sua própria construção. Seu discurso, a meu ver, encoraja o *disempowerment* dos intérpretes de dança. (FORTIN, 2004, p. 167, 168)

⁸¹ Sinestesia e cinestesia funcionam juntas nesta formulação. Cinestesia como a estesia do movimento.

⁸² Ao ler um texto de maio de 2009 de Kerkhoven vejo que existe movimento em seu pensamento e que não é a melhor escolha apontar os autores como limitadores, mas o conteúdo de suas obras selecionado por mim.

Talvez seja a partir de Eugênio Barba e do Odin Teatret que se passe a falar tranquilamente sobre a dramaturgia do ator, a partir de seu dicionário de Antropologia Teatral onde a expressão pode ser encontrada. Com isso, a ‘voz’ do corpo ganha primazia no discurso cênico que deverá ser posteriormente preenchido com textos que podem ser criados pelos atores. Falo de uma tranquilidade que Artaud não teve a chance de desfrutar, uma vez que sua crítica estava centrada exatamente nesta questão:

O ator é apenas um agente do diretor, que por sua vez apenas ‘repete’ aquilo que foi previamente escrito pelo autor. E o autor já está ele próprio comprometido com a representação, logo, uma repetição do mundo. Era com esse teatro da lógica da duplicação que Artaud queria acabar. De certo modo, o teatro pós-dramático é consequência disso: ele quer que o palco seja origem e ponto de partida, não o lugar de uma cópia. (LEHMANN, 2007, p. 50)

Antoine Pickels, performer, diretor, dramaturgo e cenógrafo de dança, teatro e musical, ilustrando a dificuldade ainda recente de se lidar com estas questões em dança, em seu artigo, “O corpo tem suas razões (que o dramaturgo ignora)”, apresenta o impasse que presenciou entre as especificidades da coreografia e da dramaturgia, sendo ele responsável pela dramaturgia de uma obra de dança. Ele nos diz:

Desde esse momento, sou particularmente sensível, quando assisto a espetáculos de dança, à maneira pela qual o dramaturgo pode intimidar a coreografia, ou impedir sua aparição em certos casos. Muito frequentemente o dramaturgo – e é, às vezes o próprio coreógrafo quem representa este papel masoquista – retira da dança o papel central que ela deveria representar sempre, e leva para a sala de ensaios elementos que induzem a uma noção de falibilidade da dança. A multiplicação dos acessórios, filmes, etc., sustenta ainda a idéia de que a dança não se basta a ela mesma, como o apelo ao texto sugere que há coisas que a dança não poderá jamais dizer. Se esses aportes enriqueceram a coreografia criando zonas de diálogo, eles teriam, ainda alguma razão de existir. Contudo, mais frequentemente, assiste-se ao contrário, a um empobrecimento da linguagem corporal como se a dança, face ao discurso dramático, devesse se contentar com a expressão de noções primárias de gravidade (peso), de esforço, de esgotamento. Esta situação é tanto mais sensível na Bélgica de hoje, onde os mais jovens coreógrafos e bailarinos puderam se beneficiar somente de formações muito parciais, visto a falta de escolas e de cursos contínuos durante vários anos. Seus corpos têm muito pouca experiência para se libertarem das amarras dramáticas e para nos tocar duravelmente. (PICKELS, 1997, p. 28 e 29)

Pickels é um dos ‘multiartistas’ que reflete um pensamento atualizado sobre a dramaturgia trançando referências interdisciplinares entre teatro, dança, artes plásticas,

performance, *body art* usadas em “colaborações horizontais sem predominância de um gênero” ((PICKLES, 2003) e ainda põe em foco a natureza da dança e a primazia do corpo.

A preocupação com a primazia do discurso do corpo, para mim, sempre foi prioritária em relação à dramaturgia, e em minha atuação como bailarina sempre foi clara a presença de um ‘subtexto’, de uma imagem emergente ao movimento cuja relação com o todo sempre trouxe uma renovação à repetição do movimento. Talvez isso se mostre, num primeiro momento, através de um empirismo, mas ao verificar uma produção teórica que busca dar conta das transformações que se apresentam na cena contemporânea, reconheço uma identificação tanto na cena pós-moderna americana, quanto em algumas referências de teatro baseadas na dramaturgia do ator, com uso do que é chamado ‘partituras de movimento’ como sustentação da criação dramática e expressiva do corpo em cena. José Gil não esgota argumentos para a multiplicação de sentidos que um corpo que dança é capaz de produzir. Ao falar do espaço do corpo ele diz que

Também a dança é uma arte de construção de séries. (A análise coreográfica teria muitas vezes interesse em adotar este ponto de vista de método.) O movimento dançado cria muito naturalmente o espaço dos duplos e das multiplicidades dos corpos e dos movimentos corporais. Um corpo isolado que começa a dançar povoa progressivamente o espaço de uma multiplicidade de corpos. Narciso é uma multidão. (GIL, 2005, p. 52.)

A maior questão que importa a toda esta investigação está no fato de que, embora toda esta construção a partir do movimento já esteja estabelecida pela prática de dança e teatro, segue-se perguntando sobre como dar sustentação ao sentido deste movimento. Para o texto teatral montado fala-se em subtexto quando se entende que existe uma conversa imaginária que continua acontecendo para o ator, e que preenche de sentido sua expressão, mesmo que nenhuma palavra esteja sendo dita. E para o movimento? Fala-se também em subtexto? Daí vem a idéia de sub-partitura. Julia Varley, atriz-bailarina do Odin Teatret desde a década de 70, escreve um artigo-resposta a Patrice Pavis sobre sub-partitura (VARLEY, 1997). No meu entender, seja através da conversa imaginária que continua como subtexto numa montagem baseada em um texto teatral, ou das imagens que povoam o corpo-vivo-em-movimento no que está sendo chamado de sub-partitura, é o envolvimento do sujeito com a ação/contexto que vai preencher com ‘vida’ movimentos, sejam eles da natureza que forem. Yoshi Oida nos conta sua impressão diante de um ator japonês que representava uma senhora idosa. Ao perguntar ao ator como ele tinha conseguido tamanha densidade, quais procedimentos ele tinha usado,

ouviu como resposta “É uma senhora idosa, então devo caminhar a passos menores do que o normal. Aproximadamente sessenta por cento do comprimento normal, e devo parar no primeiro pinheiro depois de minha entrada. Enquanto caminho não penso em outra coisa a não ser nisso.” (OIDA, 1999, p. 31) Julia relata os procedimentos que melhor funcionam para ela, mas também fala do quanto eles deixam de funcionar; fala que as imagens funcionam sempre que ressignificadas e estes relatos mostram a riqueza e singularidade destes processos. São estes relatos que fazem com que o entendimento se dê de forma imediata, como nos fala José Gil. Citando Daniel Stern, ele se refere aos ‘afetos de vitalidade’ para falar sobre a potência de vida de um afeto cujos gestos

[...] não precisam ser explicados para serem compreendidos: contêm em si o seu sentido e o seu dispositivo de descodificação (que não é senão o seu próprio desdobrar-se) Por quê? Talvez por representarem o sentido último que traduz todos os códigos, o Sentido dos sentidos. Não têm necessidade de qualquer dispositivo porque constituem elementos primários de formação de todo o sentido. Quando Espinosa afirma que a alegria aumenta nossa “potência de agir” (o nosso “perfil de ativação” diria Stern), enquanto a tristeza a diminui compreendemo-lo imediatamente, sem termos de recorrer a outro tipo de experiência ou de pensamento. (GIL, 2005, p. 87)

Mas um movimento pode ficar sem ‘vida’, esvaziado de sentido se o sujeito estiver descomprometido em alguma medida, ou oscilando comprometimento entre técnica e expressão, por exemplo. Ao utilizar o Sistema Laban como procedimento para trazer aspectos da expressividade do movimento junto ao treinamento parece que se está colaborando com a necessidade deste preenchimento do movimento com qualidades que são da ordem da criação. Cria-se um espaço de diálogo entre a obra e a exigência formal do movimento que é preenchido pela participação (cri) ativa do performer. Eis a grande inquietação do tema de contínua dinâmica e transformação dentro-Fora. Quando eu estou ‘dentro’ penso que a semiotização vai acontecer independente das minhas aspirações dramáticas ou composicionais. Assim vou me permitindo construir subtextos e imagens que me ajudam a trazer a densidade para os movimentos. É a renovação e constante alimentação destas imagens que convida o corpo-vivo-em-movimento à cena a cada vez. Estas imagens não são necessariamente relacionadas a um conteúdo específico do Sistema Laban/Bartenieff, mas preenchem o movimento com a qualidade expressiva necessária para aquele momento.

Percebi outra vez um comprometimento interno com o fazer em relação ao subtexto. Eu sempre tenho um subtexto e depois que em NY eu aprendi que pensar movimento também vale como imagem, (que para mim funciona como um subtexto) então tudo já sai recheado de alguma coisa que eu não sei o que vai ser. (Diário de pesquisa do dia 31/04/09)

Este universo de criação e de singularização do sentido imanente do movimento é uma caixinha de surpresas pouco revelada pelos que priorizam a docilidade dos corpos técnicos, precisos, corretos e obedientes mesmo conscientes daquilo que está sendo feito em termos operacionais e funcionais.

Sendo esta, portanto, uma pesquisa cuja perspectiva é artística, a opção que parece mais adequada para a sistematização dos elementos dramaturgicos envolve a ‘leitura’ também a partir de um perceber o próprio corpo teórico. Pois como nos diz Louppe (1997, p. 29) “Seria dizer que o corpo mesmo de quem escreve sobre a dança é trabalhado por ela.”. Lehmann dispõe um capítulo do seu livro Teatro Pós-Moderno para o corpo. Em todo o livro ele estabelece relações entre esta nova dramaturgia e o corpo, mas não chega a se deixar mover por todas ou parte das teorias de dança, teatro e performance que abordam o corpo de uma maneira mais intensa para dar conta de falar sobre dramaturgia. Da mesma forma Foster, que ao nos estratificar elementos da dança não trata de ‘moebiar’ o material como um Laban do início do século XX já tenta fazer. Laurence Louppe, historiadora de dança, crítica de arte e escritora, propõe-se a escrever sobre o pensamento do movimento através de uma poética da dança contemporânea, onde ela nos conta que

a vocação da poética não é mais certamente, como nos tempos de Aristóteles e Horácio, ditada pela necessidade de fornecer ‘uma compilação de regras, de recomendações e de normas’ como já denunciado por Paul Valéry que propõe uma poética, insistindo sobre a etimologia grega associada ao ‘fazer’⁸³

E ainda mais adiante Louppe diz: “a idéia de avaliação (tão importante na nossa cultura de especialistas) é estranha às dinâmicas da dança contemporânea.”⁸⁴ Ela também vai dizer que Sally Banes corrobora com a questão de que talvez para os *baletomaníacos*, a avaliação e classificação seja útil, mas não na dança contemporânea onde a apreciação se dá na mesma medida em que suscita o questionamento, o enriquecimento da questão.

⁸³ Ibid. p. 31. O verbo ‘faire’ pode ser traduzido como fazer ou ação (Dicionário Larousse). Parece que a autora faz um deslocamento do sentido de ação da poética (substantivo) de Aristóteles com o uso do verbo ‘faire’.

⁸⁴ Ibid. p. 32

Com esta finalidade, é necessário ter coerência, engajamento e um domínio muito grande dos processos. Podemos ser mais ou menos persuadidos, mais ou menos levados. Sem arbitragem, aqui. Mas uma adesão. Eventualmente, porque não está dito que toda a proposição possa carregá-lo. Não é certo que o gesto proposto seja compatível com a nossa expectativa de um surgimento de corpo. Não é certo que o abandono excessivo de procedimentos ou efeitos possa satisfazer o contrato silencioso de diálogo entre meu corpo-consciência e o dançarino. De uma parte e de outra, o endurecimento ou bloqueio podem proibir esta circulação. Mas esta circulação não é invasiva. Ela não deveria jamais forçar o mínimo choque emotivo ou outros mecanismos servindo ao imaginário do outro [...] Nada de fusão, aqui, mesmo se a dança contemporânea convida a reunir o dançarino no coração da experiência que o atravessa. Trata-se de uma empatia. Nada de ‘comunicação’. Dizemos, por exemplo, que a dança de Cunningham não se comunica. Ela não requer a aprovação do espectador. Sua pertinência se deve à força de uma arte sem mistificação, onde todos os parâmetros são ‘dados’ sem subterfúgios, com um investimento real do dançarino sobre a complexidade de uma incidência sempre imprevisível de si mesmo. E isso, se nós estivermos de acordo, basta para nos assegurar um estado de despertar e de interesse, sem que nunca nosso consentimento seja forçado. E de repente, a arte de Cunningham não deixa ninguém indiferente, mesmo no caso de um público pouco iniciado nos arcanos da arte contemporânea.⁸⁵

É difícil mostrar em palavras o que faz parte de uma apreciação ou adesão à dança contemporânea, cheia de possibilidades e distante de regras, em se falando de dramaturgia. A melhor maneira para falar disso me parece ser o de fortalecer o discurso do corpo com esta forma ‘reflexiva’ de articular e ampliar um pensamento ou idéia. E a tangência aqui se dá de maneira ‘orgânica’ com a filosofia, como por exemplo, no livro “Movimento Total,” de José Gil.

Depois de afirmar que dança não é linguagem, como metaforicamente assumimos ao estratificar elementos que compõem o movimento; falar que o sentido do gesto está nos afetos e vitalidade (não categorial)⁸⁶, nos movimentos de transição através de sentidos inconscientes ou em ‘nuvens de sentido’; de fazer-nos entender uma possível fusão entre corpos na prática do contato-improvisação como forma de comunicação ‘entre’ os corpos; de colocar-nos na

⁸⁵ Ibid. Id. Livre tradução para: *À cette fin, Il faut de la cohérence, de l'engagement, une maîtrise très grande des processus. <ais on peut être plus ou moins persuadé, plus ou moins emporté. Pas d'arbitrage ici. Mais une adhésion. Eventuellement, car il n'est pas dit que toute proposition puisse l'entraîner. Il n'est pas sûr que le geste proposé soit compatible avec notre attente d'un surgissement de corps. Il n'est pas sûr que le plaquage excessif de procédés ou d'effets puisse satisfaire au contrat silencieux de dialogue entre mon corps-conscience et le danseur. De part et d'autre, blocage et durcissement peuvent en interdire la circulation. Mais cette circulation n'est pas envahissante. Elle ne devrait jamais forcer au moyen de chocs émotifs, ou autres mécanismes asservissant l'imaginaire de l'autre, le seuil tremblant ouvrant sur l'éveil des kinesthésies et de compréhensions qu'elles permettent d'atteindre. Rien ici de fusionnel, même si la danse contemporaine invite à rejoindre le danseur au cœur de l'expérience qui le traverse. Il s'agit d'une empathie. En rien d'une 'communication'. On sait par exemple que La danse de Cunningham ne communique pas. Elle ne requiert pas l'approbation du spectateur. Sa pertinence tient à la force d'un art sans mystification, dont tous les paramètres sont 'donnés' sans subterfuge, avec un investissement réel du danseur dans la complexité d'une incidence toujours imprévisible à soi-même. Et cela, si nous en sommes d'accord, suffit à nous tenir en état d'éveil et d'intérêt, sans que jamais notre consentement soit forcé. Et du coup, l'art de Cunningham ne laisse personne indifférent, même dans le cas d'un public peu initié aux arcanes de l'art contemporain.*

⁸⁶ Afetos categoriais são macroscópicos e discretos como a alegria, a tristeza o medo a cólera a repulsa, a surpresa.

zona da consciência do corpo, que é também conectar-se com as forças do mundo, e sua energia e ainda falar sobre processos de devires e pontos de subjetivação nos gestos do pensamento baushianos, para deixar muito sintético o pensamento deste autor, Gil apresenta uma abordagem que reposiciona o olhar sobre as obras de dança trazendo-o para as lógicas orgânicas subjetivas do corpo em conexões sempre possíveis, e sempre em trânsito com aquilo que é estratificado pelo entendimento de dramaturgia. Assim é possível elaborar um pensamento sobre o conteúdo da dança, ou mesmo sua construção de sentido, sobretudo quando a análise é sobre sua prática e a ‘multidão de narcisos’.

3.1 TAREFAS DE MOVIMENTO

Faço uma breve consideração sobre o momento em que o trabalho de composição e construção de dramaturgia em dança começou a ser orientado por tarefas, sobretudo nos Estados Unidos, redesenhando as regras que até então seguiam a formalização da cena em palco, muitas delas muito bem apresentadas por Doris Humphrey em seu livro *A arte de criar danças* de 1958.

Os anos 60 registram de forma paradigmática a transformação do pensamento iniciado com todo o movimento que construiu a dança moderna ao longo do século XX. A concepção de corpo e de movimento que fundou diferentes técnicas de treinamento reunidas pelo nome de dança moderna mudou, neste período em que novos questionamentos amparavam os movimentos dos corpos dançantes. Ainda que o treinamento tivesse sofrido uma mudança consistente do balé para a dança moderna, pouco havia sido transformado na estruturação das propostas coreográficas desta dança. Merce Cunningham inicia um processo de questionamento da recepção das propostas coreográficas, utilizando-se de jogos de acaso, elementos aleatórios, esvaziamento dos aspectos dramáticos do movimento e da expressão individual do bailarino, deixando que o movimento seja o tema da dança⁸⁷, contrapondo-se a uma das propostas de Laban, a dança-drama, que mais tarde foi chamada de dança-teatro. Esta aparente oposição na verdade vai seguir construindo novas propostas para a composição em dança. A dança-teatro que conhecemos hoje através de Pina Bausch (1940- 2009) foi muito alimentada pelo contexto americano e europeu.

⁸⁷ Ao que Foster chamou de dança objetivista.

Cunningham e Cage nos ajudam a olhar, num espelho invertido, para os elementos formais de composição em música e sua forma abstrata de construir sentido. Há quem afirme que se o teatro tem como ponto de partida o texto literário (conceito que está em questão aqui, sobretudo como ponto de partida e referência principal), a dança tem como ponto de partida a música (que também não ilustra o ponto de vista aqui apresentado). E se, nesta visão, a música é ponto de partida, ela já traz consigo sua estrutura formal.

A palavra *forma* é usada em todas as artes para descrever um sistema através do qual cada arte existe. A idéia ou emoção que está para ser comunicada torna-se incorporada na forma. A forma é o aspecto que é avaliado esteticamente pelo observador que não vê todos os elementos, mas ganha uma impressão do todo. Isso é particularmente relevante para as artes temporais, como é o caso da música e da dança. (SMITH-AUTARD, 2000, p.5)

A forma pode ser associada à sintaxe a que Foster se refere, ou seja, as ‘regras que governam a combinação e seleção de movimentos’. Smith-Autard nos fala das formas coreográficas relacionadas a música como formas binárias, AB, ternárias, ABA, rondó, tema e variações, *cannon* ou fuga e ainda formas narrativas e formas livres como não associadas à música. Como se o uso mais ou menos definido destas formas pudesse, em alguma instância, colaborar para a construção de sentido não só para o coreógrafo/compositor/dramaturgo, mas também para o espectador, que ao reconhecer alguma estrutura em cena se conforta com alguma familiaridade ao que lhe é apresentado com a ‘impressão do todo’ também incorporada pela recepção. Desta maneira, não só o conteúdo expressivo ‘narrativo’ de um movimento pode ‘buscar a adesão do espectador’, mas também seu conteúdo expressivo formal, estilístico e seus modos de representação de mundo.

Para Cunningham, todos devem estar prontos para dançar tudo em qualquer espaço, com qualquer combinação musical, sem a predeterminação de papéis. Os procedimentos utilizados por ele e Cage são desdobrados por Robert Dunn, pianista de Cunningham, aluno de Cage, condutor das oficinas de composição que reuniram nomes que se tornaram referência para a chamada dança pós-moderna norte-americana; e também por Anna Halprin, bailarina que desenvolveu este pensamento em movimento no outro extremo daquele país. Basicamente, lidar com o acaso ou com a imanência leva ao estado de “vazio positivado” (MARQUES, 2003) proposto por Dunn e Halprin, que exige prontidão, tomadas de decisões rápidas e individuais e colocam o dançarino a mercê da situação e não da ação (SZONDI, 2001, p. 70). A situação é dada pela tarefa e pela resolução que cada um encontra para esta no instante mesmo da apresentação, que se propõe a mostrar este vazio positivado para as

decisões instantâneas tomadas pelo corpo. A tarefa parece ser ainda um alicerce para a criação onde a coreografia está cada vez mais diluída em uma potência infinita de combinações de células, unidades expressivas, portanto também potente em construções de sentido.

Nos *workshops* de Dunn, vários dançarinos/coreógrafos tomaram contato com as idéias de Cage, com o método de análise apresentado em seu livro *Silence*. O uso dos processos aleatórios inspirados por esse trabalho foi considerado por Banes (1993) uma forma paradigmática e a linha básica da enorme diversidade de modelos das aulas de Dunn. Estes processos possibilitaram a criação de escolhas diferenciadas, ampliando as possibilidades de movimentos e inter-relações em dança (Banes, 1993). Para tanto, Dunn utilizava-se de partituras que, diferentemente das notações de Rudolf Laban (Labanotation), não registravam, mas sugeriam danças. Esses tipos de partituras que geravam composições já haviam sido utilizadas na década de 1950 por compositores como Stockhausen, Earle Brown, Morton Feldman e pelo próprio Cage. Acima de tudo, elas indicavam parâmetros para que o intérprete pudesse recriar sua própria coreografia. Ao mesmo tempo, objetivavam o processo coreográfico, libertando-o da supremacia do instinto e da intuição (idem). (MARQUES, 2003, p. 185)

Anna Halprin e Robert Dunn nos ensinam, junto com outros tantos professores-artistas a mudar o olhar sobre a dança e permitir, de fato, que todos aqueles que queiram dançar, dancem. Isso retoma o caráter ritual e celebratório da dança. Por este caminho, Anna Halprin conduziu grandes massas ao movimento contemporâneo de dança por ela organizado, bem como trabalhou seus efeitos terapêuticos em diferentes grupos. Agindo com muita liberdade, Halprin se permitiu investigações, “abrindo-se ao desconhecido para dar boas vindas à desorientação”. (FORTI, 1999:147, apud WORTH and POYNOR, 2004, p38). E foi desta maneira que chegou à sua formulação de uma composição por tarefas que ela abreviou como *RSVP Cycles – Resources; Scores; Valuation e Performance*⁸⁸.

A dança chamada pós-moderna aliada à performance propôs uma ampliação do conceito de dança nas artes cênicas, contribuindo para a construção do conceito trazido por Hans-Thies Lehmann de teatro pós-dramático. Anna Halprin e o movimento de dança que se desenrolou como consequência das oficinas de Dunn na Judson Church convivem com as produções artísticas de Richard Schechner e com seus estudos culturais sobre a performance. Uma das grandes questões destas propostas foi a transformação do espaço de relacionamento entre performer e espectador, que faz romper com a ‘caixa preta’ e seu potencial mágico. O

⁸⁸ Recursos – humanos e físicos, suas motivações e objetivos; A palavra *Score*, aqui, é usada com o mesmo sentido que na música, são atividades prescritas para grupos de pessoas; a palavra *Valoração* significa apreciação analítica, feedback e tomada de decisões que implicam este processo; *Performance* se refere ao colocar as atividades prescritas em ação, que inclui o estilo particular da peça. (Halprin with Kaplan 1995:23) tradução minha.

*Environmental Theatre*⁸⁹ é uma prática que contamina as formas de arte nos EUA. Ao falar sobre a *rasaestética*⁹⁰, Schechner (2000, p.265) mostra que o espectador pode ser também um participante, que o dançarino pode tomar tempo em deleitar-se com seu próprio prazer na execução da tarefa, assim como o participante e que o espaço desta situação pode ser “invadido”, “modificado”, e certamente desfrutado por todos.

Este modo de fazer traz outro estado para o corpo da cena. Há um jogo entre o que foi programado com o que não foi programado, na medida em que eu posso romper com a convenção de Tempo se eu quiser me deixar fruir enquanto performer. Isso foge das convenções temporais de marcação e de aprisionamento a um compasso musical, no caso de coreografias. Com o espaço acontece o mesmo. Se este pode ser invadido e modificado pelo espectador, ou testemunha, como prefere Schechner, ou se puder estar em movimento enquanto assiste, não há mais um só ponto de vista, e talvez sequer se possa mais falar sobre ‘ponto de vista’ pois todos os sentidos estão sendo chamados para a apreciação.

A formulação de Anna Halprin com seus RSVP Cycles me ajuda a olhar para o trabalho com os *motifs* no grupo de Risco, tanto quanto as partituras de Dunn. Com o uso de *motifs* a convenção se deixa levar pela fluência do intérprete. Aqui começam os riscos e as apropriações de um sistema de notação em movimento.

3.2 - MESMA COISA COM O GRUPO DE RISCO. ALGUNS EXPERIMENTOS

A primeira experiência pública com a utilização de *motifs* como tarefas foi interdisciplinar, e aconteceu em Porto Alegre no Anfiteatro Pôr do Sol, um palco no parque à beira do Guaíba, durante o Fórum Social Mundial de 2005. Quatro integrantes do grupo trabalharam em conjunto a notação de um *motif* sobre uma improvisação para níveis espaciais e o Fator de Esforço Tempo (aceleração e desaceleração) Este *motif* tornou-se a tarefa de movimento a ser executada durante um determinado tempo até a entrada de dançarinos do coletivo Artéria - artistas de dança em colaboração. Para estes, que não tinham o *motif* como referência, havia uma tarefa pautada sobre as relações do corpo com a sombra e o horizonte, Espaço e ‘o outro’. Um arquiteto ocupava o fundo da cena, junto a uma tela, desenhando, a

⁸⁹ Teatro ambiental proposto por Schechner.

⁹⁰ Rasaestética – “uma teoria geral do sabor”, uma estética fundamentada nos sentidos ‘afrouxando o sentido da visão que envolve diretamente a razão e trazendo a degustação e o olfato para a plenitude do prazer, e não da catarse. “o teatro rásico valora mais a experiência que o distanciamento, mais o saborear do que o julgar” (SCHECHNER, 2000, p. 253-259)

partir de seu ponto de vista, o horizonte em movimento pelos corpos dos dançarinos em cena. Havia ainda um músico, recém iniciado na dança moderna e no sistema Laban de Análise do Movimento, que improvisava no contrabaixo aquilo que via em movimento. Aos poucos, a improvisação tomava conta e as dançarinas dos *motifs* largavam esta estrutura, entrando em sintonia com as tarefas executadas pelo Artéria. O jogo se mantinha também através da improvisação do iluminador que desenhava sombras na tela ao fundo do palco. *Risco de Vida* foi apresentado uma única vez.

Mesma Coisa foi o nome do segundo trabalho do grupo em que, a partir de uma voz de comando, fazia-se a verbalização dos símbolos do *motif* já em movimento, mostrado no começo da apresentação com variações de tempo e níveis espaciais, fazendo com que os dançarinos obedecessem à ordem que vinha da voz. Esta função se alternava entre os dançarinos.

Vários outros trabalhos do grupo levaram o nome de *Mesma Coisa*. Em 2005, fizemos uma aparição inicialmente performática, num bazar de moda alternativa, com um símbolo na mão abordando um a um na ‘platéia’, perguntando se era desejo deste que o dançarino se movesse de acordo com aquele símbolo para ele. Ou o inverso, se o ‘espectador’ gostaria de experimentar se mover a partir daquela motivação. Foram bastante provocativos esses experimentos, e muito ricos, não só pela variedade das reações sempre encontradas em situações como esta, mas pela nossa surpresa em ver como há pessoas que se interessam pelo fato de haver símbolos que representem movimento de dança. Pessoas que inclusive se dispõem a mover aquilo que desconhecem, ou a aprender. Em tempos de interatividade, nossa tarefa se cumpriu. Mas não se esgotou, ao contrário, aludiu ao tanto que podemos desenvolver neste sentido.

A poesia do gaúcho Mario Quintana chegou como inspiração, em 2006, ano de centenário de seu nascimento. Aos poucos, cada integrante ia trazendo um poema para trabalharmos a partir de diferentes propostas. E com essa inspiração nos aventuramos no mundo dos editais e dos financiamentos.

Dois espetáculos foram produzidos com a intertextualidade entre movimento, símbolo e poesia. O primeiro deles cumpriu um processo altamente matemático: cada poema (permaneceram dois pela complexidade da proposta) deveria ser escrito em *motif* por cada dançarino. Cada *motif* escrito deveria ser movido por cada dançarino. O primeiro poema, [Espelho Mágico] *Do Amoroso Esquecimento*, foi transformado em seqüência de movimento, num jogo em que cada dançarino criou um movimento para cada palavra. Na seqüência, que se mostrou bastante gestual, usando prioritariamente a unidade superior do corpo, com alguns

elementos necessários de engajamento da unidade inferior, os fragmentos colocados em seqüência formaram a matriz para a escrita do *motif*. A partir daí, cada um dos 8 dançarinos escreveu um *motif* para esta seqüência. E cada *motif* escrito se transformou em seqüência de movimento. Cada dançarino criou 8 seqüências, totalizando um material de movimento de 64 seqüências, mais uma que era a matriz. Curiosa casualidade de 64 serem os ideogramas do I Ching utilizado por Cunningham em suas composições feitas com as combinações deste jogo filosófico! Não buscamos esta paridade matemática, simplesmente éramos oito. Trabalhamos com um material de 65 seqüências de movimento, pois utilizamos a matriz, para ser modulado sobre apenas um poema. Devido a esta complexidade, que foi devidamente explorada para a composição, trabalhamos apenas mais um poema para construir com este método o primeiro espetáculo remunerado do grupo que se chamou *Reconhece?*.

O retorno que tivemos da recepção foi de que não havia semelhança entre nossa proposta coreográfica/dramatúrgica e os poemas ou até mesmo o universo poético de Mario Quintana. O processo de composição a partir da idéia de similitude fez acontecer uma obra de associações possíveis, e reconhecidas, mais do que uma identificação direta com a poesia e obra de Quintana. Seguindo a relação proposta por Foucault (2007, p. 60), “o similar se desenvolve em séries que não têm começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças.”

Foi no investimento desta propagação criada pelas camadas de leitura e execução de movimentos que trabalhei a composição dos elementos. A composição, ou combinação de duos ou conjuntos, a disposição espacial, foi muito intuitiva e o acaso foi grande parceiro. Isso se deu ao novo uso que encontrei para a Fluência em meu processo de criação: deixar usar, sem muito explicar, aquilo que eu enxergava como “similares” nas seqüências de dois bailarinos misturados ao grande grupo, para experimentar combinações de duos, às vezes trios, aspectos estes legíveis em LMA. Pareyson me ajuda a falar sobre isso:

O artista reconhece que encontrou o que buscava não em virtude daquela imaginária presença, mas porque o resultado obtido preenche uma expectativa sua e satisfaz uma exigência. A execução é, portanto o incerto caminho de uma procura, em que o único guia é a expectativa da descoberta. (PAREYSON, 1993, p. 70 e 71)

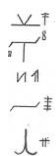
Por vezes, ao propor uma mudança de direção na posição inicial de um dos bailarinos, combinava todo um processo de significações nunca antes imaginado, e que parecia fazer muito sentido com o todo que se construía. Mesmo o *motif* sendo o procedimento utilizado

para criar movimentos em harmonia com imagens e qualidades expressivas sugeridas por um poema, a ‘propagação das pequenas diferenças’ faz emergir novos sentidos não exatamente desconectados das imagens sugeridas pelo poema, mas certamente não ilustrativas.

É verdade que a notação feita por estes dançarinos era muito simples. Não havia muitas informações sincronizadas, ou seja, acumuladas numa leitura horizontal combinando elementos para a execução de um só movimento⁹¹, e a maioria dos dançarinos foi aprendendo lentamente a representar suas idéias através de símbolos, o que deixou o processo de notação e interpretação deste não tão complexo como poderia ser! A composição musical acompanhou alguns procedimentos da composição de movimentos. Cenógrafo e compositor dançavam no grupo e isso ajudou muito a produzir e entender um trabalho em colaboração. Figurino e iluminação também tiveram sua colaboração no processo, mas foi difícil achar o caminho da integração. O figurino manteve a ilustração da poesia, com toques de individualização, na medida em que cada dançarino construiu seu próprio figurino, passando por processos de tintura e costura de seu elemento *petit pois*. Achar essa estrutura de construção em colaboração, num processo tão imerso num esquema de construção coreológico vem sendo uma caminhada, e a cada passo uma descoberta. A participação dos integrantes da equipe técnica na prática corporal mostra uma diferença de inserção e intensifica a afinidade na criação.

O nome *Reconhece?* reforça minha preferência pelo que é ambíguo, trazendo a dupla pergunta: reconhece o Mario?(uma brincadeira dispensável) e Reconhece a Mesma Coisa? As mensagens dos *motifs* são muito subliminares. O processo da obra não estava ali evidenciado e título e utilização de Quintana não ajudavam o “apetite semiotizante do espectador” (FEBVRE, 1995, p.63). Ciane Fernandes assistiu uma apresentação deste trabalho em processo, um trecho de movimentos baseados no *motif* escrito para o poema Degraus, durante o Conexão Sul 2006⁹²:

Em *Reconhece?*, todos os movimentos “dançados” pelos *performers* poderiam tranquilamente ser feitos por qualquer um de nós do público. Não são movimentos de exclusão técnica. No entanto, para sua execução, os *performers* aprenderam uma dinâmica fundamental: aquela entre corpo e escrita, movimento e notação. Esta conexão entre ação e cognição torna os movimentos intrigantes, pois vemos que



⁹¹ Neste trecho vemos ações corporais na linha principal e partes do corpo ao lado das ações. São estruturas simples de notação de motivos onde temos ações corporais executadas pelas partes do corpo indicadas.

⁹² Evento criado em 2002 pelo Artéria, artistas de dança em colaboração para estimular e fomentar a troca e fortalecer produções contemporâneas de dança da Região Sul em diálogo com artistas nacionais.

todos fazem algo de similar e conectado entre si, mas cada um o faz da sua maneira. Ou seja, mesmo que a notação seja semelhante para todos, ou que se alterne entre um e outro dependendo do momento, cada corpo reescreve estes traços de ausência em um novo texto dançado que é simultaneamente pessoal e integrado no seu contexto. Às vezes, no entanto, um ou outro *performer* parecia tão preocupado em agir conforme a notação (“dançar conforme a música”), que parecia seguir ordens, fazendo as ações como em uma série programada sem repouso. Talvez essa fosse a proposta do *motif*, mas outras opções podem ser exploradas como parte do processo aberto de criação proposto pelo Grupo de Risco. (FERNANDES 2006, p 18)⁹³

Ao contrário do senso comum de nossos espectadores, Ciane aqui sugere que o movimento de multiplicação permaneça ‘em movimento’ incluindo modificações propositas no *motif*. A questão que passeia entre uma atitude diante do *motif* baseada em “dançar conforme a música’ como diz Ciane Fernandes sobre a tentativa de ‘acerto’ de alguns dos bailarinos, segue permeando esta investigação no trabalho seguinte e na atual pesquisa. A leitura do *motif* como técnica ou como “texto” a ser “decorado pelo performer” como o é uma coreografia tradicionalmente estruturada é um dos fatores a serem analisados mais adiante.

Outros Quintanas, o segundo espetáculo do Projeto Poema, buscou evidenciar este procedimento trazendo-o para a cena. Foi preciso organizar estes elementos, expondo ao público o processo de trabalho e criação. Nessa obra, a palavra aparece através da poesia e através do resgate da voz de comando de Mesma Coisa, colocando, lado a lado, a narração e a estrutura de movimento contida no *motif* que origina as seqüências dançadas. Enquanto uma pessoa se move escutando a poesia dita por um colega, outra pessoa se move escutando o comando de voz, que verbaliza as indicações contidas no *motif* para a execução do movimento. Utilizando um parâmetro da metalinguagem, cena e processo convivem numa combinação coreográfica.

Outros Quintanas realizou um projeto de composição coreográfica que deu seu recado. Pouco a pouco, no decorrer da obra, a metalinguagem vai deixando a cena. O jogo de composição se diversifica por 8 poemas que convivem numa mesma cena. Cada dançarino fala e move seu poema acompanhado de um colega que move apenas alguns dos símbolos do *motif* que corresponde a cada seqüência. São pequenos duos, onde um faz um movimento de sombra para o outro, compondo a grande cena que chamamos de ‘rio’, pois ainda que o foco esteja nos duos, todos estão em cena explorando movimentos fluidos em deslocamento, inspirados no poema ‘*Deixa-me seguir para o mar*’. Ao final da obra está uma coreografia sem fala, sem referência ao poema utilizado para aquela composição, apenas o processo de

⁹³ Material didático da professora Ciane Fernandes disponibilizado no Tópico Especial II deste mestrado, no PPGAC da UFRGS em 2008, também disponível em www.revista.art.br/site-numero-06/apresentação.htm.

utilização de *motifs* para construção de seqüências de movimento, as similitudes. Nesse momento, um lirismo se lança como um cheiro. Nada previamente determinado. Talvez, uma quase semelhança a alguns aspectos de Quintana.

Talvez pelo incômodo que me causa ensinar uma seqüência movida por mim para outros dançarem, muito freqüentemente de forma mecânica, que percebi, através dos *motifs* e de tarefas, um jeito de compor que possa deixar as pessoas muito mais à vontade, fazendo com que a obra ganhe uma autonomia. Acredito que muito do que investigo neste experimento tem a ver com um ponto em fase de elaboração prática entre técnica e expressividade. O sentido de composição é muito forte em mim quando se trata de organizar discursos corporais. Ao entender que a absorção da técnica já se dá por um caminho de afetos, os métodos tradicionais de ensino do movimento que me formaram já não são mais unicamente válidos e uma mediação feita por representações pictográficas passou a ser uma busca por uma precisão aliada a uma consciência de gesto:

Os fluxos de organização gravitacional, que acontecem antes do ataque do gesto, vão modificar profundamente a qualidade desse gesto e colori-lo de nuances que nos saltam aos olhos, sem que nem sempre possamos entender a razão. Podemos, então, distinguir movimento de gesto. Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já o gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui. (GODARD, s/d. p. 17)⁹⁴

Entendo que meu fascínio pelos *motifs* venha, também, da idéia da similitude deles com a noção de tarefas para dissimular o drama, a narrativa, a fábula, elementos herdados por minha formação em teatro. Sempre presentes em minhas criações e minhas interpretações pessoais para movimentos, sempre me intrigou uma construção dramaturgica em dança que tentasse elaborar uma fábula, assim como sempre me instigou o processo de criação da dança-teatro de Pina Bausch.

A colagem presente nas construções carregadas de afetos de Bausch me provoca tanto quanto as tarefas de movimento da dança pós-moderna norte-americana, onde a representação dá lugar para um estado de presentificação do movimento, instaurando uma presença cênica diferenciada, alimentada pelo pré-movimento de Godard. Márcia Siegel, (1932-), crítica e pesquisadora de história da dança americana, relata sua observação da coreografia *Line Up*, de Trisha Brown, também instigada:

⁹⁴ Extraído do livro Lições de Dança n. 3.

Eles dançavam com deliberada ausência de expressão facial ou corporal, dissimulando impulsos e inflexões sempre que possível, para não deixar que o movimento trouxesse nenhum drama. O movimento então aparece bastante claro, mas também por vezes denso, pois você é deixado sem nada onde se segurar, sem nenhuma "deixa" subliminar, como dinâmicas ou personalidades ou ritmos ou entradas e saídas, ou simbólicas associações entre as quais se pode dar vazão às próprias fantasias. (SIEGEL, 1991 p. 19).

Mesmo diferente do que Bausch provoca no público, alguma sintonia parece existir entre o material utilizado para a criação e a forma de utilização/composição deste. Talvez seja isso o que Siegel nos coloca como material da arte, que tanto me interessa e que, muitas vezes, é extremamente bem dissimulado na construção de fábulas dramáticas. “Marcia termina o artigo⁹⁵ falando que ela nunca teve tempo de decifrar se algum dos “*Line Up*” a afetaram estética ou emocionalmente porque ela estava ocupada durante todo o tempo com a construção da obra. E termina dizendo que, às vezes, precisamos de trabalhos como este para familiarizar-nos com o material da arte.” (SASTRE, 1999, p. 32)

Godard nos traz uma pista:

O dançarino de Trisha Brown é menos fiel ao espaço, porém mais atento a uma dinâmica particular do movimento, que necessita uma escuta e uma sensação da frase vivida, do mais ínfimo rastro de sua origem: no pré-movimento. Aqui o cinestésico passa à frente do olhar. Trisha Brown considera que o dançarino deve se deixar tocar por seu próprio gesto, tocando assim o espectador. Considera também que a presença do espectador e do meio podem influenciar e modificar a representação. A partir daí, dançarino e espectador embarcam na direção da *terra incógnita* de espaços sensíveis a serem descobertos. (GODARD, s/d. p. 29)

Este pensamento tangencia as abordagens de Schechner para a performance, que considera o espectador como testemunho, agente ativo da obra, e o performer como aquele que se deixa resgatar pela trança do entretenimento e do ritual contidos no jogo estético, estreitando o pensamento da dança feito a partir de abordagens como esta, com uma proposta cênica diferente daquelas da representação, da mimesis e estabelece também outra relação entre dançarino – ator e espectador, pois

O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo. (GODARD, s/d. p. 24)

⁹⁵ O livro *The Tail of the Dragon* é composto por artigos sobre obras de artistas americanos de dança do período entre 1976 – 1982.

Talvez esta idéia se aproxime dos conceitos de teatro pós-dramático apresentado por Hans-Thies Lehmann. Venho buscando este material a partir da Laban Análise do Movimento, e neste caminho percebo a possibilidade de me encontrar, hoje, com um Laban pós-dramático!

4 – DESENHANDO E DANÇANDO O MÉTODO

Como proposta de pesquisa *em* dança na linha de processos de criação cênica, este projeto se propõe a experimentar alguns desdobramentos da obra *Experimento da Cadeira* através da exploração de movimentos de um trecho desta escritos em *motif writing*. Para isso, seguimos Juliana Vicari, Luciana Hoppe e eu, alguns procedimentos que fazem parte do método de Análise Laban de Movimento, conectando, desenhando e dançando conforme descrito a seguir. Juliana e Luciana são graduadas pelo curso de Graduação em Dança: licenciatura do convênio UERGS/FUNDARTE onde sou professora. Elas fizeram parte das primeiras pesquisas já relatadas com o Grupo de Risco, nome dado ao grupo que se formou no curso como extensão das aulas de Improvisação e Análise de Movimento para uma investigação coreográfica colaborativa da aplicabilidade dos conceitos de LMA apresentados em aula⁹⁶.

A conexão começa com a prática corporal de aquecimento composta por BF, onde planejei fazer uma revisão prática de Esforço e Forma em improvisações específicas. Fizemos isso no segundo semestre de 2008, com algumas improvisações de movimento com a cadeira azul do *Experimento...* Praticar a observação e notação de *action strokes*, traços verticais cujos movimentos do braço do notador acompanham o movimento do dançarino em duração, constância, intensidade e fraseamento de movimento; e praticar gráficos horizontais de ritmos de tensão aos moldes da observação da Dra. Kestenberg⁹⁷, também foi planejado e executado. Fizemos alguns exercícios de notação com improvisações feitas sobre tarefas onde eram utilizados os materiais de Análise de Movimento Laban, outros com Juliana e Luciana observando-me dançar *Experimento da Cadeira*. Estas observações nos deram muito assunto para discussão, uma vez que sabemos que a observação de um movimento executado repetidas vezes pode causar dúvidas em relação ao conteúdo expressivo. De acordo com o planejamento, passamos para a fase de observação da obra em vídeo, uma gravação feita em 2005, para que pudéssemos então fixar o parâmetro de observação e preencher as Folhas de observação simplificada e detalhada. (vide apêndices B e C) Após preenchimento da folha simplificada, fizemos uma discussão sobre nossa observação. Senti, neste momento, que este

⁹⁶ O Grupo de Risco acolheu também alunos dos cursos de Música e Artes Visuais da mesma instituição, intensificando a natureza interdisciplinar da LMA.

⁹⁷ Judith Kestenberg, em sua análise do movimento pré-expressivo em crianças encontrou diferentes ritmos de tensão grafados de forma mais ondulatória ou mais angulosa de acordo com a intensidade com que apareciam no movimento. Os traços de ritmo podem ser escritos na horizontal, afinando também o olhar aos diferentes ritmos que o movimento apresenta ao longo do período de observação, sendo mapeado através de ondulações que ganham acentos nas curvas quanto mais variações houver na dinâmica do movimento.

preenchimento também deveria ter sido exercitado com outro trabalho antes de iniciarmos diretamente com o *Experimento...* Passamos por mais um aprendizado sobre o material, e seguimos para a ficha detalhada, que solicita *motif* de um trecho da coreografia observada. Combinamos o trecho que seria notado e fizemos notações inicialmente individuais. Também estava planejado que o *motif* seria apenas um e este seria resultado da observação das três dançarinas pesquisadoras. Assim, fizemos um estudo deste para a escrita de um único *motif*. Com este material em mãos, começamos a investigar as possíveis utilizações desta notação, jogando com a similitude de movimentos, mas também com alguns aprisionamentos que nos fizeram rever a notação inicialmente feita e geraram questões decorrentes do processo que nortearam os próximos passos da investigação de movimento. Entrou em discussão a programação de tarefas capazes de ‘preencher’ o movimento gerado pelo *motif* que eventualmente esvaziava-se da expressão que o gerou, entrando no automatismo não desejado. Esta se tornou uma das grandes questões em discussão durante o processo, algo anunciado pelo comentário de Ciane Fernandes sobre o Grupo de Risco há três anos.

Para iniciar um detalhamento sobre os procedimentos de análise de movimento e abordagens metodológicas desta pesquisa em relação às nossas ações, discorro um pouco sobre os aportes metodológicos norteadores da criação e deste relato.

Maria Alice Brennan (1999, p. 283) compartilha algumas pesquisas em dança feitas através de Análise de Movimento em seu artigo *Every Little Movement has a Meaning all its Own*⁹⁸ do livro *Researching Dance*⁹⁹ organizado por Sondra H. Fraleigh e Penelope Hanstein. No início de seu artigo ela já mostra surpresa ao dizer que este método, e ela não está falando apenas da análise Laban, mas de todas as formas de análise de movimento, ainda não é amplamente validado. Ao explicar a análise como ferramenta básica para nos referirmos ao movimento em relação ao corpo e suas partes, ao onde, como e com que duração está sendo executado o movimento, e precisamente o que está acontecendo, ela cita Jane Adshead: (1988 in FRALEIGH and HANSTEIN, 1999, p. 284), [a análise] “permite a síntese dos resultados de uma observação detalhada com conhecimento do contexto, que dá seguimento ao processo de interpretar e avaliar a dança.” E Brennan continua “O que precisa ser entendido é que a análise de movimento como metodologia não é completa até que seja integrada a um foco maior do estudo.”

Como já foi amplamente esclarecida no segundo capítulo a respeito de LMA, que compreende um conteúdo amplo e dinâmico para a análise, utilizando-se de descrições

⁹⁸ Todo pequeno movimento tem um significado completo em si mesmo. (tradução livre de minha autoria)

⁹⁹ Pesquisando dança

discursivas para a contextualização e interpretação, a exemplo das Folhas Codificadas simplificadas e detalhadas, é exatamente o método utilizado no processo desta investigação teórico-prática de construção de movimento. A construção dramaturgica segue procedimentos que utilizam LMA como ferramenta, inserindo-a em escolhas poéticas que neste caso estão relacionadas à performance e à dança pós-moderna, ou ao teatro pós-dramático.

A pesquisa bibliográfica é fundamental na fundamentação teórica do experimento. Assim como é fundamental o resgate de experimentos similares já desenvolvidos por mim, e também todo tipo de dados recolhidos em diferentes suportes: anotações, vídeos, fotos, comentários dos debates ocorridos após as apresentações e todos os documentos deste processo. Com isso o método se constrói em sua formação, afinando com os conceitos de formatividade de Pareyson (1993). É quando a criação escolhe seus métodos e dá forma à pesquisa em andamento. A composição coreográfica está alicerçada nas variações dos movimentos em diferentes corpos e contextos. É assim que a dramaturgia da obra se reconfigura. Outra obra emerge desta exploração. Como fazer uso da *motif writing* e de LMA na construção de uma dramaturgia é aqui a pergunta principal. A condução da construção, ou a condução de jogos de utilização deste material modula novas interpretações possíveis para um mesmo motivo de movimento. Ressemantizar a tarefa descrita em motivos é a tarefa desta pesquisa. Então vem nova pergunta: é preciso buscar outros elementos para conduzir esta metodologia de criação no processo, ou a *motif writing* dá conta de fazer emergir estes novos ‘recheios’? A resposta se anuncia depois de experimentarmos a primeira etapa em que Juliana e Luciana criaram uma seqüência similar ao movimento original da obra. Entendemos que sem jogos de utilização da *motif writing*, ela se tornaria um exercício técnico cognitivo que poderia fazer emergir uma Forma Coreográfica de variações sobre um mesmo tema. Esta experiência mostrou que a obra de referência foi recriada em movimento, mas mantida em estrutura coreográfica. Se a dramaturgia se faz no corpo neste processo, a estrutura coreográfica pode se tornar um aprisionamento da criação, algo certamente não desejado por uma proposta como esta. Portanto, outras tarefas se apresentam à formatividade da investigação, dando mobilidade ao processo de criação que dispõe em certos momentos, da estabilidade da estrutura coreográfica original.

Afinada com a pesquisa pós-positivista em dança descrita por Jill Green e Susan Stinson (1999), arriscando pensar que esta pesquisa é desconstrutivista, embora envolva momentos interpretativos e emancipatórios que utiliza a Análise Laban de Movimento como ferramenta para os procedimentos de criação, atento para o que elas dizem a seguir:

Devemos notar que decisões metodológicas feitas antes do tempo nem sempre são seguidas conforme o planejado. Porque os desenhos pós-positivistas são emergentes, o que começa como um tipo de estudo pode se transformar em outro. Certamente algumas instituições podem limitar algumas possibilidades, - por exemplo, nem todo instrutor de dança vai permitir em suas aulas os estudos aqui discutidos. Entretanto, em meio a tantos limites externamente impostos, pesquisadores pós-positivistas podem clamar por seus direitos criativos para a prática da arte da pesquisa. (GREEN, J. e STINSON, S. in FRALEIGH, S. e HANSTEIN, P. 1999, p. 113 – 114)

A pesquisa em arte e a formatividade do processo de criação são os que ainda melhor garantem a abordagem metodológica para esta investigação, junto á análise de movimento, pois, como será visto, alguns nós visitaram as escolhas e novos procedimentos precisaram ser encaminhados.

A linguagem é algo que se constitui *a posteriori* e por isso muitas teorias de movimento frisam que a maior parte de nossa comunicação acontece através de uma comunicação não verbal. A análise de movimento é uma proposta de construção de ‘linguagem’ sobre o movimento vivido. Assim se escrevem *motifs*, frases horizontais de Esforço e Forma e descrições estruturadas em labanotação. Todos os modos de notação são base para um acompanhamento literário de questões específicas de movimento e existem para serem movidos. O *motif* cumpre as funções de descrição e motivação para o movimento. Como motivação, experimenta uma metodologia de criação, que conhece as limitações da linguagem e a falta de limites da criação. O diálogo com jogos de criação torna esta tarefa dinâmica e potente fazendo da emancipação também um método. Mas se estou falando desde a introdução deste trabalho que a linguagem se constitui a partir de uma prática e que esta é sempre anterior ao processo racional de organização de sentido, talvez seja importante problematizar esta questão.

Levando em consideração a definição de Educação Somática a partir da *soma*, ou seja, a experiência viva do corpo em primeira pessoa e a LMA como uma destas abordagens somáticas, retorno ao que Regina Miranda sugere, através de Sanchez-Colberg, ou seja, uma atualização do sentido de linguagem no sistema Laban:

[a linguagem precisa ser] entendida como uma metáfora poética que deseja conferir à dança a habilidade de se expressar (entendida como trazer à tona ou manifestar) aquilo que se encontra fora da linguagem, as ‘coisas não dizíveis’, a que (Pina) Bausch tem tão freqüentemente se referido... A compreensão da complexidade das dimensões espaciais desta tradição questiona a avaliação superficial da dança expressiva como uma dança ‘narrativa’ que representa as ‘emoções’ de um dançarino/coreógrafo. (SANCHEZ-COLBERG, 1998:231 apud MIRANDA, 2003, p 217)

Ferracini (2003, p. 28-29) na introdução de seu livro “A arte de não interpretar como poesia corpórea” explica que tanto a tese de doutoramento de Luis Otávio Burnier (1957-1995) quanto o livro dele estão baseados primeiramente em uma pesquisa de “um processo empírico, em que a prática é anterior a uma suposta teorização” Ele cita Barba (1994, p. 183) “As palavras estáveis possuem a fragilidade de sua estabilidade. Para cada afirmação clara existe um equívoco... Os que constituíram seus teatros sem pedras ou tijolos e que depois escreveram sobre este teatro geraram muitos equívocos. [...]”

Portanto ao sintonizar com a linguagem do movimento em sua kinetografia, nunca tive a intenção de fazer destes símbolos palavras estáveis. Como o filósofo questiona o sentido das palavras, também os símbolos notados merecem reflexão. Como esta reflexão se manifesta através do movimento corporal, quanto mais aberta for a notação, maior é a liberdade de ação. Sendo a *motif writing* uma notação mais aberta e poética do que a prosa da labanotação, o lugar de maior estabilidade é a idéia de movimento contida no símbolo. Este método me pareceu capaz de dar conta de um conteúdo coreográfico cujo código de movimento não precisa ser o mesmo para todo o elenco, mas cuja *idéia* de movimento pode ser capaz de sustentar toda a dramaturgia da obra. Quando trago a idéia como motivo penso estar desconectando a execução do movimento de uma cópia imitativa de um dado modelo – professor, coreógrafo ou primeiro bailarino. Neste sentido, para o intérprete, a condição de treinamento pode ser extremamente emancipatória. Mais do que as dificuldades físicas, são as dificuldades de descondicionamento do pensamento do corpo e do movimento que pautam os desafios deste trabalho. Desafios físicos continuam existindo, mas as vias de acesso incluem o processo de cognição (desconstrução e repadronização de conexões corporais) para a criação. São as surpresas deste processo que governam as escolhas metodológicas.

4.1 - PRIMEIRAS CONEXÕES

Juliana e Luciana são duas bailarinas com padrões de movimento distintos e bastante engajadas com o conteúdo. Nossas primeiras conexões foram buscar sintonia como observadoras de vários aspectos do movimento, através da notação de ondulações de ritmo e traços de ação. Para exercitarmos nossa observação, fazíamos propostas de movimento para cada uma e as outras duas ficavam observando e ‘riscando’ o papel com linhas horizontais tentando determinar alterações nos ritmos de intensidade do movimento, aos moldes da

notação de ritmo de Kestenberg¹⁰⁰. Nossas intenções eram menos a de aprender, reproduzir e codificar esta notação, e mais de afinar o olhar e a imediatez do traço no papel, respondendo ao que observávamos. Também fizemos este exercício traçando no papel as ações detectadas na observação. A notação dos traços de ação é feita como na *motif writing*, de baixo para cima e da esquerda para direita. A observação acontece na definição das ações, pois cada traço – linha reta vertical – é o desenho de uma ação. Quanto maior o traço, maior a ação, bem como são escritas as ações em símbolos na *motif writing*. Este se torna também um exercício de conexão entre a visão e a ação do braço do notador. Após cada sessão de observação fazíamos comentários entre quem anotava e quem movia, tentando conferir alguma identificação entre o movente e seu movimento naquela grafia.

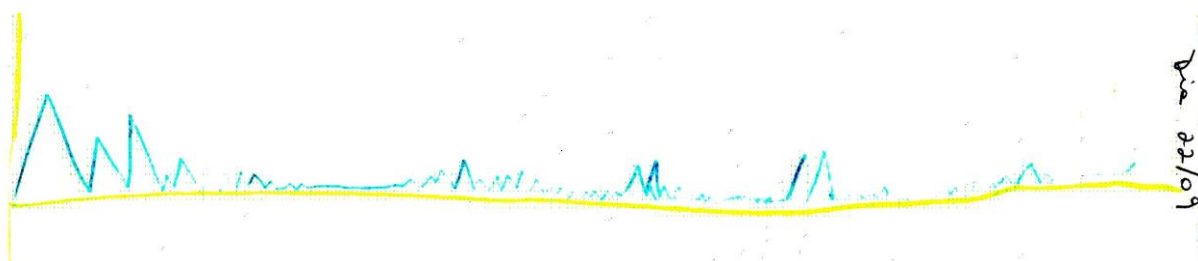


Figura 18. Exercício de notação de ritmo escrito por Luciana

Destas notações verticais e horizontais surgiram pequenas frases de movimento, posteriormente estruturadas em tarefas para uma coreografia. Desta fase também fez parte Fernanda de Andrade, graduanda do mesmo curso de dança, com quem Luciana apresentou o duo *Language is a Vírus* sobre música de mesmo nome interpretada por Laurie Anderson.

Um resgate do solo *Experimento da Cadeira* no meu corpo se fez necessário para que eu sintonizasse com as sensações físicas da dramaturgia desta obra. Mesmo correndo o risco de misturar percepções e observações, encontrei desta forma uma sintonia maior com a obra e um estado ‘mais a vontade’ para compartilhar com Juliana e Luciana.

Nossas primeiras metas metodológicas: sintonizar o olhar de observador de movimento com o de notador; assistir à obra experimento da Cadeira ao vivo (menos eu!) e em DVD para preenchimentos das Folhas Codificadas Simplificada e Detalhada para Análise Laban de Movimento¹⁰¹; discutir as impressões de observação e escrever um motivo de um

¹⁰⁰ Ver nota n. 84

¹⁰¹ Material para análise que pode ser encontrado no livro *O corpo em Movimento* de Ciane Fernandes, 2006, p 282 e 287. Este material se encontra nos Apêndices B e C.

trecho da obra em conjunto para posterior exploração de movimento. A exploração deverá levantar questões sobre a dramaturgia que emerge desta construção.

Comecei a aproximar nosso trabalho de uma análise mais específica onde nesta fase tive que deixar as meninas à vontade para analisarem o meu movimento. Ali começou a ficar visível que as duas têm um olhar distinto sobre o movimento, sendo uma delas, Luciana, mais interpretativa e a outra, Juliana, mais descritiva/analítica.

Nesta etapa ficou difícil, para mim, colaborar com aquilo que as meninas diziam a respeito do movimento porque minha análise estava permeada por minha memória cinestésica, e pelas sensações do fazer. Eu avaliava o movimento não só a partir das minhas sensações e percepções, mas também com a memória de quem vem dançando este trabalho desde 2002, e sabendo que por mais que ele tenha sido estruturado sobre uma forma coreográfica, muitas intenções fluíram por meu corpo ao longo das apresentações. Assim, como já é conhecido dos procedimentos de análise de movimento, cada repetição que eu fazia um pouco confusa por minhas percepções alteradas por estas questões e pelo pouco treinamento continuado e muitas dores corporais, algum elemento se modificava. Com isso, a análise realizou-se mais como exercício de observação do que de análise para a elaboração do *motif* que acompanharia nossa criação. Cessamos esta fase e passamos à análise de vídeo desta obra gravado em 2005.

Mesmo sabendo que hoje alguns movimentos possam estar diferentes daqueles registrados pelo vídeo, este foi o método da análise. O risco poderia ser maior em relação à dramaturgia da obra original se eu estivesse tentando analisar sobre um registro de meu corpo dançando esta obra neste momento, ou seja, segundo semestre de 2008. Cheguei a fazer duas apresentações do trabalho neste período, uma com sessão comentada, e algumas pessoas que já haviam assistido falaram que é visível uma mudança no corpo que dança hoje, algumas dizendo que o corpo de hoje ‘diz mais...’¹⁰² As questões específicas da minha relação com meu corpo hoje relato a seguir, pois a passagem dos 30 para os 40 anos de idade neste período entre 2002 e 2009 traz muitas perguntas sobre minhas percepções.

¹⁰² Expressões usadas por pessoas que estavam no debate feito após a apresentação, escritas em meu diário.

4.1.1. Impressões pessoais sobre *Experimento da Cadeira*. Um pouco de intimidade.

Experimento da Cadeira é um solo de dança-teatro, criado em 2002 que cumpriu sua temporada oficial entre 2003 e 2005. Uma dança sem música, com movimentos mínimos que tentam resgatar no corpo dançante um estado “larval”¹⁰³, a potência de um ovo¹⁰⁴, um estado de não memória, um estado de atenção, apreensão e reconhecimento do ambiente onde se encontra, sobretudo quando se “precipita, involuntariamente” sobre uma cadeira, ou “um objeto azul”. A experiência viva do corpo em primeira pessoa é fundamental para este trabalho. Sem ela, a obra corre o risco de se tornar um exercício primário de desenvolvimento motor e padrões neurológicos com a tentativa de contar uma história. Nas palavras de Bia Diamante, colaboradora da criação desta obra e diretora, “a Cibele tem uma flexibilidade que achei interessante de ser explorada.” Com as minhas conexões ósseas em plena forma, desenhando triângulos, retângulos e losangos, imagens a que tanto recorreremos para visualizar as estruturas musculares das cadeias envolvidas no movimento solicitado, aquele momento era, sim, um momento em que eu secretamente desejava explorar um lugar conquistado no meu corpo com o trabalho da labanálise, sobretudo com os Fundamentos de Bartenieff. Forma foi a palavra de ordem do trabalho por muito tempo, até descobrirmos qual seria a dramaturgia que estaria envolvendo nossa investigação. Formas corporais no sentido mais amplo, e formas de relação do corpo com ele mesmo, como é entendida em LMA. No início de tudo, um corpo jogado ao chão, em decúbito ventral, numa relação homolateral, um lado flexionado outro estendido. E a respiração. O maior movimento empreendido era a expansão do dorso para trás com a força da respiração. Como se o pulmão quisesse chamar a atenção do público. É dos movimentos de expansão da célula que iniciam os movimentos de deslocamento. Este princípio foi utilizado, explorando uma passagem da respiração como suporte para um movimento espinhal iniciando na cauda e finalizando na cabeça, que ao passarmos em velocidade acelerada no DVD, parece com aqueles movimentos ondulatórios de *hip hop*. A passagem se dá pelo padrão Espinhal¹⁰⁵, para o rastejamento Homolateral, quase Contralateral. De forma cumulativa, as Organizações Corporais e Padrões Neurológicos Básicos passam a se sobrepor uns aos outros conforme o movimento vai evoluindo, afastando

¹⁰³ Referência ao conceito deleuziano de estado larval.

¹⁰⁴ “O mundo é um ovo, mas ovo é, ele próprio, um teatro: teatro de encenação, onde os papéis levam vantagem sobre os atores, os espaços sobre os papéis, as idéias sobre os espaços. Ainda mais, em virtude da complexidade de uma idéia e suas relações com outras Idéias, a dramatização espacial se dá em vários níveis: na constituição de um espaço interior, mas também na maneira pela qual esse espaço se propaga no extenso externo, ocupando uma região.” (DELEUZE, 2006 p. 305)

¹⁰⁵ A nomenclatura específica de LMA será escrita com a letra inicial maiúscula para distinguir-se como conceito.

o corpo do chão e utilizando diferentes partes como apoio na transição até que pés e mãos funcionem como membros de locomoção contralateral num corpo dobrado ao meio. Uma tentativa de romper com este padrão Homólogo onipresente acontece quando o quadril cai pelo lado e o apoio do corpo fica sobre pé e mão de um dos lados, enquanto a frente do corpo se volta pela primeira vez para o público e o braço que não está apoiado no chão faz a contraposição do movimento do braço de apoio que está ali firme, enraizado e com a conexão escápula-mão em atividade total. O outro braço flutua Leve, Indireto e Desacelerado em direção oposta a do braço de apoio e da gravidade, aumentando a extensão do corpo ao dirigir-se em oposição ao pé de apoio, para cima pelo lado, já mais Controlado e Direto¹⁰⁶. O que o público vê aqui é um corpo apoiado na lateral por uma mão e dois pés com braço e pernas estendidos, com a frente voltada para ele pela primeira vez. Um momento de grande exposição durante esta exploração, pois “abre o corpo” para um espaço ainda não visitado sem jamais abandonar seu padrão espinhal, mesmo nesta posição. Os próximos movimentos são todos pontuais, uma queda estendida e um encolhimento reativo, quase como uma tartaruga que assim que o casco cai, membros e cabeça se recolhem para dentro. Esta metáfora que surge pela primeira vez nesta descrição é parte do “sentimento celular” que acompanha o movimento: depois de uma expansão somente o recolhimento salva o corpo do perigo do mundo. A queda é impactante e exige que o corpo se reorganize para continuar o deslocamento, a trajetória de aproximação. Numa retomada um pouco mais rápida do deslocamento, o corpo “se precipita sobre a cadeira”. Todo um universo de reconhecimento se abre para este corpo. Uma pausa dinâmica suspende este momento, o susto não causa encolhimento imediato, mas espera, apreensão. O encolhimento vem com a organização do corpo para a visão passar a ser o sentido em foco. O ‘com tato’ se estabelece e assim este corpo sujeito passa a interagir, ao seu modo.

Este é o relato do trecho selecionado para a notação. O relato é bastante pessoal e descreve as sensações que sinto ao mover-me nesta dança. Há um rumor de selvagem, um instinto paranóico sem memória, um medo do desconhecido e um desejo instintivo de movimento. Por vezes sou eu reativa, por vezes dissimulada, passando a poder ser também outros *eus*, ou outra máscara. Como surpreender-se genuinamente com aquilo que está milimetricamente coreografado? A resposta está no corpo. O corpo em seu estado mais finamente perceptivo é capaz de se deixar ser organismo e reagir ao óbvio. Um ‘ovo teatral’,

¹⁰⁶ Ver gráfico de esforço da figura 7.

cuja potência ou multiplicidade ainda não definida já se reconhece em estado de presentificação....

No budismo toda a busca por um estado presente no aqui/agora regenera este ovo, esta potência onde tudo ainda está ali por acontecer, da mesma forma que na dramatização de tentar estar no aqui/agora proposto. O vazio ou vácuo do esvaziamento das vontades, intenções pessoais sobre o aqui/agora do sujeito corpo no universo é parte de um treinamento em dança e em teatro para que as “verdades” sejam tomadas como tal, ainda que de forma direcionada por uma intenção dramaturgica. Sempre que falo sobre intenção dramaturgica penso que todo o direcionamento dado às intenções reveladas em processo de criação passa a ser um lugar de repetição na prática performática da dança e do teatro. Mas neste caso convém retomar a repetição deleuziana:

O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história: experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes das personagens – todo o aparelho de repetição como “potência terrível”. (DELEUZE, 2006 p. 31)

Experimento da Cadeira mostra por duas vezes a trajetória de um corpo até uma cadeira e uma trajetória afastando-se dela. Na primeira vez este corpo investiga diferentes relações possíveis com aquele objeto azul, e na segunda vez, a repetição dramatizada numa certa relação de cognição, ou seja, um aprendizado desta trajetória sendo redesenhado, mas, desta vez, o encontro com o objeto acontece com este virado “de frente” para o corpo. Este eu - corpo enfrenta-o e afasta-se dele, correndo em recuada, para trás, de costas, em círculos até deixar-se introduzir no círculo de luz, numa corrida espiral e desacelerada em sentido horário. Enquanto isso se ouve minha voz em *off* dizendo um texto de uma tira de Caco Galhardo¹⁰⁷ que fala sobre uma restituição de imposto de tempo. O retorno à cadeira, uma vez na condição bípede, superior, porque o ponto de vista é outro, e já com alguma memória das relações anteriores com o objeto azul, que já posso chamar de cadeira, é inevitável. Depois de rastejar, engatinhar, acocorar, deitar, sentar (no chão) e correr, é preciso finalmente sentar dando sentido à funcionalidade do objeto azul. E depois, usar a voz, num grito longo e quase musical que se desenvolve entre o desespero e a resignação.

¹⁰⁷ Cartunista paulistano que publica ‘tiras’ no jornal Folha de São Paulo, entre outros. Autor de Dom Quixote da série de Clássicos em quadrinhos – 1. Obtive sua autorização em 2002 para uso do texto no espetáculo.

5 - A CADEIRA É UMA ILHA

... não se opera a própria criação a partir da ilha deserta, mas a re-criação, não o começo, mas o re-começo. Ela é a origem, mas origem segunda. A partir dela tudo recomeça. A ilha é o mínimo necessário para esse recomeço, o material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar para re-produzir tudo isso. Evidentemente, isso tudo supõe que a formação do mundo se dê em dois tempos, em dois estágios, nascimento e renascimento; supõe que o segundo seja tão necessário e essencial quanto o primeiro; supõe, portanto, que o primeiro esteja necessariamente comprometido, que ele tenha nascido para uma retomada e já re-negado numa catástrofe. Somente há um segundo nascimento porque houve uma catástrofe e, inversamente, há catástrofe após a origem porque deve haver, desde a origem um segundo nascimento. Podemos encontrar em nós a fonte desse tema: para apreciar a vida, nós a alcançamos não em sua produção, mas em sua reprodução. (Deleuze, 2008, p.21)

Nunca me permiti ensinar a ninguém este solo (Experimento da Cadeira). Seria ‘muito fácil’ tentar reproduzir suas ações corporais, pois elas são simples, lentas. Como executar, como responder a este aqui agora do movimento óbvio é que tornou esta obra especial. Seis anos se passaram até que eu tenha podido me debruçar sobre uma análise mais profunda deste ‘como’, e ousasse transmitir a outros bailarinos, numa experiência capaz de utilizar a Análise Laban de Movimento para destrinchar todos os aspectos específicos deste ‘como’ e então utilizar o processo que vinha sendo utilizado no Grupo de Risco, no desdobramento deste solo. A questão maior está em compreender como transmitir para outros corpos a dramaturgia de um corpo. Missão provavelmente impossível. Principalmente quando as questões pessoais são as que alimentam a construção, como foi o caso. Um relato de meu diário ilustra um pouco minhas questões:

Eu sou um ser esquisito, com uma protuberância óssea no sacro e sem carne glútea que se expõe ao primeiro movimento espinhal. Meus então 38 anos já indicavam as subseqüentes celulites e uma menor firmeza na pele que hoje, aos 44, já se pode chamar de flacidez. A exposição pessoal de um corpo que há pouco exibia um vigor jovem e uma força invejada por muitos bailarinos tem um conteúdo subjetivo intenso embora jamais mencionado. Um conteúdo que tentou ser tematizado quando em 2007 comecei a criar Tema para Vinho e Serpente, que em seguida ganhou a colaboração e o olho de fora de Laura Backes. Sensualidade e sensorialidade estavam em questão neste novo trabalho e ali sim estava exposto um corpo que já tinha passado dos 40 anos e dos treinamentos entusiasmados da fase jovial. Tais modificações no meu corpo e na minha conduta vieram a trazer muitos conflitos e angústias. Enquanto este conteúdo não for visto e assimilado por mim, de forma a discernir o que é sensação e o que é dramaturgia do corpo, não haverá forma de seguir com o trabalho em dança. Assim pretendo, com a re-criação da cadeira, poder olhar para mim e poder saber como transmitir e transformar este conteúdo em dança

para outras duas dançarinas jovens e ainda com muita memória corporal! (diário de pesquisa, janeiro de 2009)

Qual o nível de entrega e despojamento, desapego do corpo é necessário para se obter aquele estado larval, aquele estado de presença plena, de corpo vivo em primeira pessoa, da ausência de memória e de reatividade genuína? Ou ainda, como transformar a ação em situação? Na prática a resposta está lá, no corpo que se move e dança com a presença do aqui agora espaçotemporal contextual. Mas como encaminhar o trabalho para este estado? Como diria Laban, palavras não dão conta de responder a questões como estas, tão claramente declaradas pelo corpo. Este é um ponto de convergência sobre a incompletude da palavra e a necessidade desta, e de complementaridade através de outras formas gráficas, outros estímulos, imagens de toda sorte, campos energéticos, outras expressões, incluindo a do próprio corpo em questão. Símbolos, codificados ou não, cores, formas, texturas, sons, e toda poesia contida nestas e nas metáforas que delas surgem são capazes de compor um conjunto de sugestões de imagens que ajudam a conduzir os corpos a este estado.

Experimento da cadeira é revisitado para ser re-criado. Há certa alusão ao mito da evolução da espécie revisitado em padrões neurológicos básicos, numa referência filo e ontogênica. Mas a obra não deseja resumir-se a isso como significado. A cadeira pode parecer uma ilha que originariamente se fez existir para além do oceano, e que não está reconhecível pelo eu - corpo em movimento. A catástrofe que é parte do processo de renascimento, ou recriação, se deu quando *Experimento da Cadeira* deixou de ser experimento de si.

Recriar é também reviver este experimento pessoal. Ainda em processo, em 2002, Bia Diamante¹⁰⁸ e eu fizemos uma apresentação pública desta obra e um bate-papo com o público. Dali surgiu uma interpretação que se tornou muito forte em relação a este experimento de si: a questão da alteridade entre dançarina e cadeira, fazendo da cadeira um ‘tu’. Bia resgatou o conceito de Eu e Tu de Martin Buber a quem citava o autor deste comentário, meu pai, o psiquiatra e psicodramatista José Fernandes Sastre. Esta referência passou a ser a forma de me referir ao estado de ‘presença’ conferido ao objeto, algo bastante recorrente em artes cênicas. Muito sobre a solidão ‘da Cibele’ se revelava naquele momento. Este ano, rerepresentando o trabalho no processo desta pesquisa anotei em meu diário:

Hoje a cadeira deixou de me colocar naquele lugar de encantamento¹⁰⁹ e me fez ficar no lugar de eu mesma....comecei a deitar no chão [indo para a posição inicial do trabalho] falando de diferentes maneiras um EU. Olhando para diferentes focos,

¹⁰⁸ Vide nota 13.

¹⁰⁹ Aqui relacionado com o Estado Onírico que agrega os fatores Peso e Fluxo, e mais adiante o Impulso Mágico

dizendo em diferentes alturas e aos poucos fui descendo a cabeça, o esterno, os ombros,...com os ‘eus’ ainda vocalizados. Parece que fiquei neste lugar. Assim o encantamento saiu e no lugar dele ficou uma presença mais sólida, menos mágica¹¹⁰.

A conexão com o ‘aqui e agora’ na verbalização destes “eus” insere no Estado Onírico e no Impulso Mágico uma conexão com o tempo. E Fator Tempo está relacionado a compromisso, ao comprometimento. Se por um lado importa criar esta relativização do tempo que se apresenta estendido como no Experimento da Cadeira, por outro, importa manter o comprometimento com o que está sendo feito.

Nesta solidez o contato com a cadeira foi mais vivo, menos coreografado. – eu olhava para a cadeira quando eu estava em contato [com ela] ou para meu corpo quando era para tocá-lo. Todo o esforço se organizou na medida. O excesso acabou e ficou o tom dramático que ela realmente tem. Ao final achei um jeito de ir espremendo o corpo para dissolver o grito com o fim do ar nos pulmões condensados com a ajuda dos braços. Foi bem orgânico e o fim ficou mais limpo. As vezes fica uma interrupção porque o ar falta antes ou a voz acaba antes do ar. Sinto que para correr para trás eu preciso fazer *grand battement*!!!! (escrito no diário dia 30/03/09)

Recriar *Experimento da Cadeira* é poder olhar para sua simplicidade e para os poucos, porém densos, recursos que ela deixa como dramaturgia e ao mesmo tempo é poder olhar diretamente para o que é o trabalho e o que é a Cibele. É deixar-me escrever e produzir a partir de uma análise feita a três para a escritura de um *motif* ao mesmo tempo em que revisitar todas as sensações e rememorar as intuições que fizeram com que, por exemplo, eu insistisse na permanência do texto de Galhardo enquanto executava a corrida. Em uma das apresentações feitas neste ano, duas pessoas disseram que “o texto é esclarecedor. Que o movimento não é suficiente, ou, que o texto se transforma num apoio onde o sentido se faz possível: o tempo se faz tema.” (diário de pesquisa escrito em 05/04/09) Recriá-la é como poder escrever a subpartitura e deparar-se com o sentido óbvio imanente.

5.1. ANÁLISE DO PROCESSO

Seguindo uma linearidade temporal, o desenvolvimento do processo de criação aconteceu entre janeiro e agosto de 2009. Nos meses de verão foi possível organizar blocos de ensaios intensivos, que serviram pra finalizar a escrita do *motif* e experimentá-lo em

¹¹⁰ Refletindo em labanálise, o Impulso de Magia (Peso, Fluxo e Espaço) ganhou um ‘aqui e agora’ e o tempo desacelerado tornou-se fator expressivo trazendo a solidez descrita.

movimento, explorá-lo em suas possibilidades e limitações. A partir de março fizemos uma agenda de dois encontros semanais, por vezes três, sem regularidade. As investigações passearam por estabelecer relações pessoais com a cadeira azul, com uma cadeira qualquer que estivesse disponível nos locais de ensaio até adquirirmos as cadeiras cor creme para Juliana e Luciana. O processo foi gradual, lento. Fizemos algumas apresentações em processo vinculadas a alguma situação ou evento apropriado para isso. Em abril fizemos uma apresentação do Experimento da Cadeira que já incluía um trecho curto de participação das colaboradoras em um dos dias. Fizemos também uma participação na programação do dia internacional da dança, que incluía um ensaio aberto e uma apresentação em processo. Em final de maio apresentamos um trecho/versão da investigação na Mostra Movimento e Palavra, organizada pela Eduardo Severino Cia de dança junto ao projeto Usina das Artes. Todas estas apresentações proporcionavam um diálogo com o público e estes diálogos também fizeram parte do processo como um todo. Em julho apresentamos a versão que foi gravada para anexar ao texto de qualificação do projeto, na ocasião sem minha participação, por problemas de saúde. Até primeiro de setembro, quando fizemos a apresentação de qualificação do projeto, muita coisa mudou. Eis como se deu.

5.1.1. O *Motif* – escrita

A primeira tarefa foi fazer com que cada uma de nós visse o DVD da obra em separado e fizesse as análises, usando como parâmetro as fichas de análise simplificada e detalhada encontradas no livro de Ciane Fernandes “O corpo em movimento” (2002, p.282 e p. 287). A ficha simplificada é composta por dados da obra e do local e data da observação, seguidos por: Impressão Geral; Corpo – principais partes e Fundamentos usados, Organização Corporal Preferencial; Expressividade – principal ênfase expressiva; Forma, principal Modo de Mudança de Forma, Relacionamento com objeto e outras pessoas; Espaço – deslocamentos, preferências espaciais (Dimensões, Diagonais e Planos); tendência associativa das quatro categorias e observações. A ficha detalhada acrescenta à categoria Corpo, solicitação de partes mais ativas, BF¹¹¹ mais usados, iniciação e seqüenciamento, principais ações realizadas, Relação Gesto/Postura. A categoria expressividade acrescenta solicitação de Estados e Impulsos, Fraseamentos com frase horizontal de trecho selecionado para notação.

¹¹¹ Sigla usada como abreviação de Fundamentos de Bartenieff ou *Bartenieff Fundamentals*.

Forma também solicita uma frase horizontal de trecho selecionado. Espaço acrescenta solicitação da posição do corpo em relação ao grupo/ambiente; alcance da Cinesfera, percurso e tensão espacial, forma cristalina predominante. Solicita ainda Atitude Corporal, temas aplicáveis à análise e uma descrição vertical de *motif* de trecho selecionado. As fichas preenchidas estão em Apêndices. (Apêndices B e C)

Preenchida a ficha simplificada, nos encontramos para apresentar as análises umas para as outras e discutirmos nossos pontos de vista, ora coincidentes, ora divergentes. Na análise detalhada feita logo a seguir, é solicitado o registro em *motif* de um trecho do trabalho. Todas nós fizemos o *motif* do trecho inicial, cada uma finalizando em um momento diferente. Decidimos fazer sobre o mesmo trecho, que seria então trabalhado em movimento: o percurso inicial desde o início da obra até o momento em que ‘a dançarina’ encontra a cadeira. Assim nossos *motifs* serviram como ponto de partida para serem usados como material para a escrita de um único que seria utilizado para os exercícios de composição da nova obra.

Comparando nossas fichas e notações, havia diferenças que pontuavam nossos olhares sobre o movimento e a obra. No item ‘impressão geral’ da ficha simplificada, por exemplo, Juliana escreveu: “Trajetória de reconhecimento do peso do movimento. Contato e relacionamento – função. Círculo vicioso. Redemoinho. Desistir. Desesperar. Resistir.” Para o mesmo item, Luciana escreveu:

-forma fluida. –fraseamento impactivo. –tempo (geral) desacelerado – quando tem uma aceleração imediatamente desacelera. – caráter subjetivo: uma mulher que acorda de manhã cedo, cansada, cheia de tarefas. A cadeira pode representar o lugar em que esta mulher deseja chegar: uma posição social, de trabalho, de importância. Para chegar até ele existe um percurso e cansaços, entre prosseguir e desistir. O grito foi de libertação e desespero. (Luciana, Folha Codificada Simplificada. Apêndice B)

Minha observação permeada por todos os elementos já citados, para este item, foi:

O corpo tem um tratamento em partes- é fragmentado mas seqüenciado. As relações com a cadeira são de forma tridimensional contendo, geralmente, o peso forte e liberando o peso leve. Têm ênfase no tempo – oscilações de súbito e desacelerado – e nos padrões de organização corporal. A sensação de que o corpo não pertence à mesma pessoa acontece pela fragmentação das partes, bem como, o não reconhecimento deste corpo a uma cadeira re-significa, reposiciona o olhar de espectador da gente. Há, na forma como a relação se estabelece, uma transposição de “presença” para a cadeira, como se ela fosse “sujeito”, mais até do que o corpo que vemos em relação a esta. (Cibele, Folha Codificada Simplificada – Apêndice B)

Fiz um esforço grande de observação como “espectadora” desta obra em vídeo.

Fizemos a análise com descrições e interpretações. Juliana o fez de forma sintética. Luciana e eu, menos econômicas. Mas Luciana trouxe signos e significados para os elementos da obra, de acordo com uma narrativa criada por ela, inexistente na obra. Este relato deixa claro seu olhar interpretativo. Conversando com ela é possível ver que o que a seduz neste trabalho são as representações que o *motif* indica a ela em relação à obra. Ela assume também que esta não é uma narrativa proposta pela obra e sabe que outros espectadores podem interpretar de formas diferentes. Mesmo com as diferenças de interpretação, alguns sentimentos podem ser compartilhados nestas três fichas simplificadas: fragmentação e integração; tempo e circularidade.

Para a ficha detalhada, no mesmo item Impressão Geral, Juliana escreveu: “Movimento integrado, fluido e espinhal. Em geral tempo desacelerado com alguns fraseamentos impactantes. Impressão de um percurso de reconhecimento de si e do outro, através de sensações, percepções.” A impressão geral da Luciana para a ficha detalhada foi: “Os movimentos são controlados, Fraseamento Impactivo parecendo que os movimentos são Fortes. Existem muitas pausas e Desacelerações durante as frases de movimento.” A minha impressão geral da ficha detalhada foi:

É preciso deixar o corpo em outro estado. A mente deve desacelerar sua ação racionalizadora, buscando potencializar a absorção sensível das percepções do corpo em relação ao aqui agora. Isso parece dar a impressão de que o ser em movimento não conhece o espaço onde está não põe o foco no espaço externo, o que torna possível surpreender-se quando se depara com a cadeira. Embora o olhar esteja ativo, não é o olho da razão atual do senso comum que olha para a cadeira, pois não parece haver um reconhecimento deste sujeito para com o objeto cadeira, tornando possível também imprimir a condição de ‘tu’ para tal cadeira. (eu - tu – Bubber) Este estado parece estar relacionado com respiração celular e forma fluida, foco no espaço interno – dentro. (Cibele, Ficha Codificada Detalhada, Apêndice C)

É incrível perceber como, depois de preenchida esta ficha, temas vêm à tona a partir das interpretações. O que é impressão passa a ser concreto. O debate entre as três observadoras se torna rico em relação à temática e em relação à expressividade de corpo nas quatro categorias de análise de LMA. Uma coerência que se funde. Todos estes comentários são os elementos que constituem a dramaturgia da obra, intrinsecamente relacionadas à dramaturgia do ator-bailarino, algo muito explorado entre Bia Diamante e eu na construção do *Experimento da Cadeira*. As fichas como ferramenta e o debate em temas de LMA são muito reveladores dos conteúdos de um corpo em movimento.

Nossa ferramenta metodológica talvez não tenha sido usada como seria por um grupo de analistas Laban certificados, mas procurei trabalhar com a orientação de conceitos de uma

linguagem coloquial em afinação com os da linguagem específica. Embora houvesse uma pretensão ou expectativa de que este processo também incluísse um aprofundamento nos estudos dos conceitos específicos da labanálise, esta etapa não se concretizou de fato. Trabalhamos com os conhecimentos adquiridos ao longo da graduação das meninas no curso de dança e no trabalho com o Grupo de Risco, em relação ao meu exercício como labanalista.

Mesmo sem uma resposta abrangente, ou mesmo adequada em termos de nomenclatura para todas as questões¹¹², houve convergências no cruzamento de nossas fichas sobre vários aspectos: as organizações corporais usadas, todas, com ênfase no uso do movimento espinhal e homólogo; a noção de Iniciação e Seqüenciamento no movimento, a presença constante da Imersão Gesto-Postura, o Fraseamento Impactante. Juliana e eu também afinamos algumas escolhas de Estados – Móvel, Alerta e Estável; e o Impulso Visual. Todas nós afinamos sobre a constância da Forma Fluida no trabalho, fundamental para o entendimento corporal desta proposta. A Forma Tridimensional aparece com mais ênfase na relação com a cadeira e a Forma Direcional, em momentos pontuais. Todas as formas de relacionamento aparecem na relação corpo-cadeira. A relação com o espaço Sagital - Frente também pode ser vista nas três fichas como direção recorrente. Mas cada uma coloca estas direções de um jeito. Luciana tende a falar de Espaço falando também da relação de outro corpo no espaço, no caso a cadeira. Eu não deixo a ênfase na relação apenas com a Frente, trazendo também o espaço de Trás do corpo para uma recorrência. Trazer esta questão específica do espaço frontal como recorrente torna possível abordar a questão da falta de espaço lateral na movimentação como um todo, que traz como informação subjacente a falta de comunicação e relacionamento com o meio de maneira mais aberta, larga, expandida. Não é à toa que os movimentos sagitais são recorrentes. Relacionados ao Fator Tempo, estão junto com os Estados de Alerta e Móvel, e com Impulso Visual, que carregam este fator. Juntando a estes o Estado Estável, percebe-se que há Fator Espaço nas qualidades dinâmicas e se pode duvidar da falta de horizontalidade do movimento, pois o Espaço Direto/Lado Cruzado é recorrente e o Espaço Indireto/Aberto geralmente acontece quando o movimento está num momento de Tensões e Percursos Centrais, com perspectivas em Forma Fluida de horizontalidade aberta do corpo. Há um momento do Experimento da Cadeira em que eu abro o olhar para fora do espaço cênico em Espaço Direto com o olhar. Neste momento, há uma perspectiva de sorriso que se anuncia no rosto alargando a boca em Forma Fluida, mas que logo é atravessada por um Espaço Indireto vindo do outro braço, depois de a mão soltar

¹¹² Como se pode conferir no preenchimento das fichas anexadas a este memorial.

involuntariamente o dedo do pé, que busca, em Espaço Indireto, o alcance da cadeira e encontra um pé dela num movimento Forte, Acelerado e Direto – Impulso de Ação – Socar. Neste momento, o foco sai da Cinesfera Distal para a Proximal e volta ao Espaço Indireto em Forma Fluida com Tensão Central.

Certamente uma das questões que mais dificultaram nossa escrita foi colocar a dúvida em o quê notar: a ação do movimento em si ‘ou’ sua qualidade expressiva. Enquanto Luciana dizia que para ela o *motif* poderia conter um símbolo longo de Forma Fluida, pois todo o trabalho dizia respeito à Forma Fluida, Juliana queria ser mais específica. Eu tentava mediar a escrita, ao mesmo tempo em que fazia o esforço de olhar para cada um dos grandes conceitos do sistema em todo o percurso escolhido para a notação. Trabalhamos com mais especificidade em busca deste desafio. No momento em que o *motif* foi escrito, a informação das fichas foi menos utilizada. Isso porque as fichas eram uma análise minuciosa do meu movimento e minha intenção não era de reposição. Ao lidar com *motif* busquei tratá-lo como tarefa de movimento para uma recriação.

5.1.2. Primeiros movimentos

As primeiras questões que surgiram ao movermos este *motif* fazem referência à lógica intrínseca a que Ann Hutchinson-Guest se refere em seu texto. Um símbolo não pode seqüenciar outro sem que haja um encadeamento corporal possível entre os dois movimentos simbolizados. Se não houver uma coerência orgânica entre movimentos, o *motif* não está bem. Encontramos, nos primeiros ensaios, alguns pontos onde o corpo verificou não saber resolver a notação. Outro que não parecia ter relação com o movimento de origem, ao que eu ficava verificando. Precisamos revisar a escrita em dois pontos fundamentais. (Apêndice D)

As tentativas de modificar a seqüência ainda presente na memória visual das ‘analistas’-bailarinas travavam no excesso de informações contidas no *motif*, o que acabou deixando uma margem muito pequena para recriação e limitando a criação de forma a acentuar a memória visual. Isso quer dizer que a seqüência criada ficou muito parecida com a original. Somente em poucos momentos foi possível encontrar este ‘momento de apropriação’. Durante o ‘nó’, ou seja, o momento em que isso veio à tona idéias muito interessantes se apresentavam. Neste momento iniciou-se um debate sobre a questão da fidelidade à tarefa. O quanto nossa investigação estava se propondo a ser fiel ao que o *motif* trazia e o quanto estaríamos usando o *motif* com uma especificidade que levava a isso ou

como motivo mesmo, deixando que outras frases, inspiradas pelo *motif*, pudessem aparecer e recheá-lo. O recheio é subjetivação do mesmo, ou permite prolongamentos, divagações, digressões deste mesmo?

Esta questão é fundamental para este processo. Se quisermos tratar o *motif* como método padronizador, ele estaria aqui funcionando como qualquer outro mecanismo técnico, função esta que ele cumpre com certeza. Mas se estivermos querendo tratá-lo como motivo, é preciso se deixar divagar sobre suas sugestões. Qual a medida do possível desta divagação? Percebi, bem no início, que havia nas bailarinas uma vontade de fazer uma diferença. Como um teste de criatividade: o que de tão mirabolante eu consigo fazer com este material que está na minha frente (*o motif*)? Transcrevo parte de um diálogo que tivemos durante um ensaio gravado em vídeo:

Cibele: ‘tem outra coisa que eu fiquei ali me perguntando que tem a ver com ... com um ímpeto, com uma vontade,mas uma vontade grande, de jogar com esta informação. ‘como é que eu posso não seguir à risca, ou qual o tamanho desta brecha? [...] o quanto se consegue sair fora parece ser uma expressão maior de criatividade, sei lá, ou uma expressão maior de individuação, entende? E o quanto se consegue, dentro deste sair fora, cumprir com a tarefa? Esta é uma pergunta mesmo pra vocês. O quanto isso passa por vocês, como é pra vocês esta vontade de driblar, não é driblar no sentido de não usar, mas no sentido de querer fazer aparecer uma coisa muito pessoal. E aí que tamanho vai sendo dado pra isso?’

Juliana: [...] pra mim é que desde o início a gente fez uma notação que nem sempre segue lógica. Então, se tu deixas uma brecha logo no início e tu te colocas numa outra posição, depois mais tarde aquilo vai impedir que tu consigas fazer algo e aí tu tens que fazer uma coisa mais mirabolante ainda pra dar conta daquilo. É que assim, né, é a primeira vez que a gente faz isso, alguém que trabalhe com notação talvez tenha esta coisa de

Cibele: Este jogo

Ju: é de conseguir dar uma seqüência assim, né, clara pra quem vai ler. Porque a gente acaba virando.... o processo de interpretar é de solucionar problemas. Tu te colocas em enrascadas.

Cibele: ahã, isso é muito bom, Ju.

JU: Talvez, nisso, é, mas eu acho que tem este lado que tu disse assim de que talvez seja uma coisa inconsciente, é mas eu acho que eu já me dei conta da relação da criatividade, a gente tá repondo, fazendo uma reposição e uma criação ao mesmo tempo e tentando desmanchar a imagem que a gente tem de ti também, sabe, e eu acho que vem junto um pouco com este desmanchar, a idéia de fazer uma coisa bem diferente. (diálogo extraído de um vídeo feito em janeiro de 2009 quando analisávamos as seqüências em relação à informação do *motif*)

A brecha a que Juliana se refere são os nós que tivemos com o *motif*. Primeiro escrevemos depois movemos. Alguma coisa acontece neste fluxo que não é da ordem da

lógica racional, mas orgânica. Tentar solucionar um problema de *motif* pode levar a um problema maior, mais adiante e isso pode se confundir com esta ‘mirabolância’. Juliana¹¹³ se dá conta de que podem existir as duas coisas ou até que a forma de resolver o problema do *motif* é inventiva, escapando das soluções simples que *Experimento da Cadeira* sugere.

Falamos também sobre os processos anteriores como em *Reconhece*, em que as quase semelhanças eram mais evidentes, embora naquele momento, nosso entusiasmo fosse maior que a fidelidade e a escrita dos *motifs* fosse muito simples. Percebemos que já havia esta questão sobre como ser diferente e fazer a diferença e o quanto coreograficamente é interessante perceber as similaridades nas ações, nos movimentos. Deixar aparecer a similaridade é importante, coreograficamente, para mim, mas para as bailarinas, fazer a diferença era uma questão.

Resolvemos repetir muitas vezes este longo fragmento. E com ele experimentamos nossos limites. Esta etapa foi toda de testes, testamos a organicidade corporal do *motif*, as brechas e os limites impostos por este processo. “Ao experimentarmos outra versão para os primeiros movimentos da cadeira, a atitude homóloga começa a se diluir em alternativas laterais para o movimento alternando padrões homolaterais e contralaterais”, anotação que encontro no meu diário do dia 14 de janeiro. Dois dias depois escrevo: “a impressão de diluição da intenção do movimento na transferência do Sagital para o Horizontal mudou hoje. Como se uma autorização tivesse sido dada para romper com o padrão homólogo e sagital do movimento original.” Isso seu deu logo após decidirmos fazer uma ‘faxina’ na relação movimento e *motif* no encontro seguinte. Parece que o simples fato de decidir entender o processo no corpo nos autoriza a fazer, a realizar o movimento de forma mais tranqüila, ou seja, menos comprometida com a fidelidade e mais comprometida com o corpo.... Isso se refere a uma predominância de movimento Sagital e Homólogo ao longo da trajetória que estava sendo transformado por movimentos laterais que passaram a aparecer na transformação dos movimentos das meninas. Esta transformação é pequena, mas muda muito o sentido do movimento Central, Homólogo, Indireto concentrado mais em um ‘dentro’ do que em um ‘fora’, algo que poderia estar sendo chamado de ‘mirabolante’.

¹¹³ Cabe lembrar que Juliana fez seu trabalho de conclusão de curso em ‘solucionar problemas’, digo, em tentar mover diferentes tipos de notação sem conhecer com profundidade os códigos e as coreografias notadas. Ela foi tentar verificar a possibilidade de aprender a lidar com a notação através dos livros e dos conhecimentos do corpo.

Um fator que teve muita polêmica foi a chave de leitura do *motif*. Existem três possibilidades: podemos estabelecer a chave de leitura de um *motif* tendo o corpo como referência, a chave que deixa o espaço externo como referência e a chave padrão, que alterna referências. Minha tendência é a de utilizar mais a chave do corpo, embora alguns movimentos de rastejamento no solo apareçam como um deslocamento do corpo para cima.... Mantivemos esta chave mesmo assim.

Outro fator limitador foi em relação à orientação da posição inicial, ou seja, os símbolos que ficam abaixo da linha de início do *motif*, que deixou a leitura sempre muito limitada em relação à exploração espacial, pois eles indicam a posição do corpo no nível baixo como ponto de partida. O uso da chave do corpo e da posição inicial é de fato muito mais apropriado para uma reposição do que uma recriação.

Todas nós estávamos tentando mover aquele *motif* e descobrir dentro daquelas chaves dadas, que se mostraram fiéis ao movimento do *Experimento da Cadeira*, como era possível ser diferente. As ‘vontades’ dos corpos traziam propostas de mudança de direção na trajetória, um desvio bem importante no contexto do trabalho. Optamos pela fidelidade na primeira investida, construindo uma trajetória de deslocamento do corpo no espaço em direção a uma cadeira em linha reta, como acontece na obra de referência, com a liberdade possível daquela notação nem tão aberta assim. Aqui se sabia que a diferença era mínima e se podia pensar em algo de ‘mirabolante’ em relação à estrutura muito bem desenhada porque o ‘mirabolante’ aqui é a variação desejada nesta investigação. A estrutura assim fechada de fato deixava poucas brechas para uma recriação. Percebo que a transformação a que nos permitíamos naquela situação era de movimento. Como se a atmosfera do trabalho não pudesse ser maculada. Ao movermos as três juntas, seguindo trajetórias paralelas, as pequenas/grandes modificações são facilmente visíveis e trazem riqueza para a cena. Cada uma de nós cria uma expectativa em quem assiste. Sair deste momento de expectativa tornou-se um desafio! Percebo hoje, que as mudanças de direção deveriam ser mais utilizadas, as primeiras investigações deveriam ter sido resgatadas. Mas seguimos um caminho de conexões oferecido pelo processo.

Também ocorreu algumas vezes de o corpo executar docilmente o *motif*, ou seja, com obediência e sem qualquer apropriação, mantendo-se apenas na mecânica superficial dos elementos propostos. Assim é possível perceber como um corpo pode se tornar esvaziado em um movimento cuja orientação é de Forma Fluida e Tridimensional, por exemplo. E o método

já escorreu pelos dedos. O *motif* como ação corporal e /ou a memória da ação do corpo executando tarefas expressivas é uma forma de automatização. Isso foi recorrente na investigação e exigiu constantes buscas por um recheio do movimento.

Mas, como na primeira vez, outras tentativas mostraram que a memorização de um trecho longo fazia com que a fidelidade fosse embora, e com ela vinha a frustração de estar fazendo algo de ‘errado’. Mais do que no erro, que muitas vezes não passava de variação, era na frustração que estava o problema. Resolvemos trabalhar sobre um trecho mais curto de forma mais dinâmica. Assim começou a funcionar e o erro passou a ser acerto, pois o corpo voltou a sentir-se suficientemente à vontade para brincar com a idéia de movimento contida num trecho curto do mesmo *motif*. Foi assim que a dramaturgia da obra começou a se transformar. A necessidade de buscar o estado de presença e de conexão das bailarinas com a idéia de movimento do *motif* sem que a vontade de explorar a ‘mesma coisa’ se perca num automatismo precisou se alimentar de novos recursos e novas abordagens dadas ao *motif*. Este caminho foi longo.

5.1.3. Presença

Em novembro de 2008, no projeto *Segundas Dramáticas* do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, fiz uma apresentação do *Experimento da Cadeira* com um bate papo no final. Os comentários gerados pelo público já começaram a ser agregados à pesquisa. Neste bate papo, uma bailarina-atriz trouxe a questão da presença, do corpo presente em cena como algo que a captou. Ela falava de um estado de presença que não era exatamente de interpretação de um personagem, mas havia um estado que era eu e ao mesmo tempo não era eu ali na frente dela. E havia uma situação.

Não estou em busca de uma classificação para a obra ou meu trabalho como intérprete que parece estar no trânsito entre dança, teatro e performance, pois alguns estudos destas áreas tomam como preocupação a mesma questão: a presença viva de um corpo em cena e os conceitos de corpo-em-vida; corpo-vivo-em-movimento:

[...] Mas qual é o instrumento de trabalho do ator? Não é simplesmente seu corpo, mas seu corpo-em-vida, como diz Eugênio Barba. Um corpo-em-vida é um corpo em constante comunicação com os recantos mais escondidos, secretos, belos, demoníacos e líricos de nossa alma. É o receptáculo da poesia do teatro. O ator é um

“atleta afetivo”, com diz Artaud. [...] Aliás, emoção para o ator não deve ser algo abstrato, psicológico, mas, ao contrário, algo concreto e muscular, em constante movimento, fluidez e dinâmica interna. (FERRACINI, 2003, p. 37)

Mais adiante ele segue:

A ação viva é a célula poética do ator. [...] É a essência desse teatro, onde o ator, e não o texto dramático ou o diretor é o artista primeiro e único. É através da ação física viva que o ator fala com seu público e realiza sua arte. Ele não interpreta a personagem de um texto (nem ao menos precisa dele), mas representa a si mesmo. Cada ação física é o equivalente a um pedaço de sua dor, sua luz, sua alma. É a flor que será doada ao público.¹¹⁴

Essas idéias podem se referir ao teatro, à dança ou à performance. Quando Schechner nos fala sobre o campo de atuação limítrofe, creio que pode se estabelecer uma relação com a fase intermediária dos rituais de passagem, onde as definições não se fazem possível. Ser e não ser coabitam num mesmo estado. De outra forma Schechner também nos fala do estado de transe. “Estar em transe não é ficar inconsciente ou fora de controle. Os balineses dizem que se um bailarino em transe se machuca, o transe não foi genuíno. Em alguns tipos de transe, são visíveis os dois: o possuído e o que possui.” (SCHECHNER, 2000, p. 94) Transe é uma das formas de falarmos sobre este estado de ‘duplo’ que o performer experimenta sempre que está ‘performando’. Schechner vai dialogar com as formulações de Grotowski que propõe um método de investigação para se atingir este estado:

- (a) Estimular o processo de auto-revelação, voltando ao subconsciente, canalizando este estímulo para obter a reação requerida.
- (b) Ser capaz de articular este processo, discipliná-lo, e convertê-lo em signos. Em termos concretos, isso significa construir uma partitura cujas notas sejam partículas de contato, reações ao estímulo do mundo exterior, o que chamamos de ‘dar e receber.’
- (c) Eliminar do processo criativo as resistências e obstáculos causados pelo próprio organismo, ambos físicos e psíquicos (os dois, partes de uma totalidade.) (GROTOWSKI, apud SCHECHNER 2000, p. 97, 98)

Nossos desafios voltaram-se para estas questões: como se coloca em cena um corpo assim, vivo e coreografado? Assistimos a um trabalho de dança em que a bailarina autora dos comentários feitos sobre as *Segundas Dramáticas* dançava com estes mesmos princípios. Era impressionante como sua performance magnetizava nosso olhar, já que havia outras dançarinas em cena com ela. Este fascínio encaminhou um de nossos ensaios: como tarefa,

¹¹⁴ Ibid. p. 39

perguntei que palavras/ idéias comportam este senso de presença para vocês? Cada uma de nós podia dizer até três palavras, o que somava nove idéias relacionadas ao senso de presença. Fizemos investigações de movimento para cada uma das palavras/idéias isoladamente, depois para a combinação de cada grupo de três destas. Enquanto duas de nós executavam as tarefas, a terceira de nós filmava a investigação. Com isso buscávamos uma via de acesso para este estado de corpo. Era nas combinações das três palavras que surgiam os estados corporais interessantes. Mas a tarefa também parece ter reforçado uma distinção entre uma consciência do movimento codificado (*motif*) e do corpo expressivo.

O nó que nos acompanhou por grande parte da investigação talvez tenha sido não usar, desde o início, procedimentos que trouxessem a auto-revelação das colaboradoras. É deste conteúdo que sai minha investigação sobre a dramaturgia e presença.

Durante todo o processo, sobretudo no início, fizemos em aquecimentos vários procedimentos. Passeamos por uma prática de Movimento Autêntico e por explorações de toda variedade de Esforço para buscar um comprometimento obra/sujeito. É notável como trabalhos com estas abordagens intensificam processos de autoconhecimento que muitas vezes trabalham no sentido inverso, o de adensar uma concentração em si e dissociá-los do trabalho artístico. É difícil encontrar a maneira de fazer com que uma tarefa proposta como aquecimento seja absorvida para a obra. Há também algo de tradição do ‘ensaio’ de dança que torna difícil grudar movimento e expressão pessoal, se esta não estiver simplesmente ‘colada’ ao gênero de dança que está sendo dançado. Por exemplo, quando se dança jazz ou dança do ventre, a sensualidade que se pode ‘deixar escapar’ como expressividade pessoal se justifica pelo gênero. Ao escolher dançar estes gêneros, é preciso ser sensual e a sensualidade está autorizada mesmo que se tenha algum pudor com isso. Pode-se dizer que se existe uma narrativa que exija que se dance com raiva, a narrativa autoriza esta raiva em cena, porque ela ‘não é minha, é da narrativa’, como pode ‘desculpar-se’ o intérprete. Mas quando sensualidade e raiva são intensidades que podem emergir do movimento, este é um terreno mais difícil. Percebo que todas nós patinamos nele. “As fronteiras entre a arte e a vida são borradas e permeáveis.” nos diz Schechner. (2000 p. 92.) Um pouco mais adiante ele diz “Os atores do *Performance Group*¹¹⁵ foram treinados para mostrar suas identidades duplas: mostrar-se como eles mesmos e como personagens que representam. Ao mostrarem estas duas identidades, os espectadores vêem os atores não só atuando mas escolhendo atuar” (ibid. p. 94) Sigo instigada por este treinamento.

¹¹⁵ Grupo de teatro dirigido por ele

Sem orientar nosso treinamento com foco nesta pergunta, ao atingirmos um estado corporal correspondente ao solo bastava para alcançarmos a recriação. Tivemos momentos lindos deste empoderamento ainda no início dos ensaios em que o *motif* ficava quase esquecido pelas suas reverberações nos corpos, ‘multiplicando seus narcisos’. Mas ao mudarmos as propostas para seguir com a criação da obra, outros (des) poderes emergiram. O corpo presente, ‘empoderado por decisões de ser e estar’ no aqui e agora do movimento não era um lugar simples de retomar. Ele acontecia por fluxos de intensidades expressivas construídas no ensaio ou no contexto geral de cada uma. Era mais adequado retomar o *motif* e investigar outras formas de movê-lo para ver de que maneira ‘empoderar-se’ no movimento.

5.2. A CURVA DO PROCESSO: O *MOTIF* POSITIVADO

A proposta de exploração do *motif* sem alguns dos símbolos de posição inicial e usando a chave de leitura padrão, que alterna corpo e espaço como referência, deu mais liberdade aos movimentos. Uma delas consiste em estabelecer um duo. Esta seqüência é a execução de um trecho de aproximadamente a metade do *motif*. A tarefa foi proposta para estabelecer um diálogo entre as duas dançarinas. Assim elas começaram a explorar de frente uma para a outra, em níveis diferentes, as seqüências que foram criadas individualmente. Mas somente a disposição espacial não trouxe nenhuma chance de diálogo. Era como se a aproximação entre elas não provocasse modificação nos corpos que não estavam permeados ao calor, ao olhar, à presença próxima de outro corpo. Elas reforçavam a idéia de que a preocupação principal era seguir sua seqüência, sua fidelidade ao *motif*. A presença da outra não era importante. A obediência se sobrepunha à presença. Então eu trouxe música. Tentei colocar diferentes músicas para saber o quanto elas poderiam criar atmosferas, mesmo que individuais, mas que de certa forma pudessem tangenciar uma à outra. O vídeo deste ensaio mostra quatro músicas diferentes para esta seqüência. É como se nada interferisse no espaço interno delas, ou na determinação disciplinada de executar a tarefa. Das quatro, uma música fez algum sentido para mim, com esta ‘não relação’: Cajuína, de e com Caetano Veloso. Ouvir *Existirmos a que será que se destina*¹¹⁶, com aqueles dois corpos em ‘não relação’ dispostos espacialmente frente a frente em níveis diferentes fazia algum sentido para mim, pois a questão estava verbalizada. Não sei se afetou a elas tanto quanto a mim, vendo; de

¹¹⁶ Trecho inicial da música referida.

qualquer forma, não era este o sentido que eu buscava. Como estímulo para interferência, estas músicas não parecem ter penetrado aqueles sujeitos de forma a ‘recheiar’ o *motif* com algum elemento interno e pessoal, singular. A música apareceu como um grande alienígena no processo. Confesso que me assustei. Talvez porque todo o esforço pedagógico anterior a este processo, de separar música e movimentos para que estes se tornem autônomos e expressivos em si não quisesse eliminar ou discriminar a presença da música como motivação para o movimento. Sei que para elas, assim como para mim, a música alimenta muitos movimentos em situações ‘não solenes’... Por que deixar isso ganhar tal importância? Algumas perguntas ficam neste lugar: ‘a música me atrapalha’, como se atrapalhasse a concentração em lembrar-se da tarefa, dos tempos internos, das dinâmicas coladas à referência contida na obra *Experimento da Cadeira*.

Minha proposta ali era justamente então ‘atrapalhar’, pois aquela execução obediente já havia alcançado um lugar muito eficiente, extrapolando a disciplina, com a primeira seqüência. Seria esta obediência da mesma ordem da outra? Desdobrar a obra era buscar novos recheios. A incompreensão ou negação desta possibilidade pelas bailarinas tornou o processo lento e travado por algum tempo. Houve uma resistência grande em deixar-se levar pelos símbolos. Eles se mantiveram grudados à solenidade dada ao *Experimento da Cadeira* e à primeira traição. Foi aí que resolvi trabalhar com elementos que fossem algo ‘fora do corpo’. Pedi que escolhessem uma peça de roupa que lhes fosse cara. Algo que tivesse algum significado ou importância para elas. Quando elas trouxeram a saia calça e o tênis, ficamos trabalhando inicialmente com os elementos e com a forma com que elas falavam sobre seus objetos. Como vestir esta peça falando e lembrando a importância que esta peça teria para elas. Como fazer isso alternando níveis enquanto veste como fazer isso experimentando mover-se e exibir a peça, como fazer isso movendo a seqüência do *motif* que estava ‘gelada’...

Por estes estímulos elas conseguiram trocar olhares, encontrar sintonias de tempo entre elas, registrar o contexto externo com o que elas estavam dialogando em movimento. Pude perceber a potência da concentração interna do movimento através da exploração individual do *motif* pelo contraste: mesmo interagindo, elas eram muito obedientes...

Apropriação e transgressão são momentos difíceis de ‘ensinar’ quando se ensina coisas como a correção técnica de movimentos com primor, como é meu caso em muitas das vezes. Mesmo não sendo incisiva sobre a correção em si, aponto com meu olhar os momentos em que os movimentos fogem à tarefa original. Se é meu olhar rigoroso que as deixa obedientes ou se é uma atitude pessoal delas sobre a investigação não sei dizer, poderia abrir

outra investigação muito interessante, mas não será estudo aqui. A constatação de que tudo estava sendo executado ‘direito’ e que qualquer ‘soltura’ do lugar da seqüência originalmente criada poderia ‘desmanchar’ a referência do *motif* tornava tudo sempre muito contido, precavido, controlado. E “Controlar o tempo é um dos instrumentos mais potentes da lógica do poder.” (SOUZA, 2008, p. 173). Aqui aparece a constante dificuldade do duplo estado do performer de estar conectado com suas pequenas percepções ao mesmo tempo em que com o aqui agora da ação e ainda o seu próprio aqui agora como performer em situação de ensaio. A reflexão sobre a busca por um empoderamento do corpo através de um tomar tempo para investigar o movimento entra aqui numa pequena convulsão. Nosso passeio pelos estados corporais do *Experimento da Cadeira* que envolve de maneira muito clara o tempo estendido fez com que a gente tomasse tempo para aprender a diferença entre redimensionar o tempo ou ‘perder’ tempo. A linearidade temporal percebida nas nossas análises não significava linearidade de expressão, ou seja, não nos parecia chato ver o tempo se desenvolvendo de forma linear na obra original. A gente “grudou linear com chato” disse Juliana certa vez observando o vídeo de um ensaio. Mas “saber o objetivo da ação muda”, continuou ela, “cria suspensão no público mesmo que o movimento seja desacelerado. A tentativa de fidelidade ao *motif* esvaziou o recheio. A imagem deu margem ao recheio.” (caderno de anotações de ensaio). Enquanto não havia nem fidelidade, nem imagem, havia um cabo de força, uma busca sem rumo por uma razão para cumprir aquela tarefa que exigia a tal ‘perda’ de tempo de forma a dar poder às colaboradoras. Por outro lado, conectar a prática com trechos deste artigo de Edson de Souza¹¹⁷ me faz ver o quanto, de fato, “O controle silencia a invenção”.¹¹⁸ É só no final do processo, depois de outros momentos construídos com outras ‘mesmas seqüências’ que o recheio apareceu, quando foi possível compreender na prática que o trabalho em questão não era a remontagem ou reposição do *Experimento...*, mas a montagem de *A Cadeira _/ Uma Ilha...*

Satisfiz-me com o que foi conquistado com a conversa sobre o que era importante naquela peça de roupa para cada uma delas. Uma coincidência de movimento era que elas terminavam a seqüência com a cauda para o teto e a cabeça tocando o chão. Formas similares para uma mesma tarefa, que acabou trazendo um grau de humor necessário para esta seqüência e para o trabalho.

¹¹⁷ Professor e psicanalista voltado aos estudos da arte, psicanálise e utopia.

¹¹⁸ Ibid. id.

Outra tarefa que foi desenvolvida foi a de tentar trabalhar com as referências de dança que havia nos corpos delas. Como seria usar o *motif* para dançar dança do ventre e jazz. Eu buscava a dinâmica dos movimentos ondulatórios da Dança do Ventre na Luciana. Esperava ver um diálogo com os movimentos vibratórios tão característicos, que deixam Luciana com outra energia, bela e potente. Como trazer para uma tarefa outras combinações de Esforço ou de Fraseamento que não estão ali inicialmente sugeridas? Minha questão passeia por isso: se eu tenho um movimento a fazer, como posso executá-lo com diferentes intenções, com diferentes dinâmicas, como posso alimentá-lo com diferentes imagens e subpartituras... Percebo neste momento a diferente formação e o referencial diferenciado entre nós três. Minha formação em teatro me ajuda a nutrir com imagens as ações desenhadas para uma cena. Procedimentos diferenciados também ajudam como foi o caso certa vez em que tentei fazer a criação de um personagem para duas disciplinas diferentes: um de perfil psicológico construído *a priori*, ou seja, uma biografia criada *à priori* para contar a vida deste personagem a ser construído a partir destes elementos; e outro com uma espécie de etnografia, uma observação das atitudes corporais e gestuais, tentando extrair desta observação algumas características corporais e comportamentais. Foram trabalhos muito ricos que me fizeram produzir duas personagens muito diferentes uma da outra. (ou dois aspectos diferentes de uma mesma) Uma faladeira a outra mais silenciosa. Uma trabalhadora a outra se desculpendo constantemente por sua ineficiência. Se naquele tempo eu tivesse me preocupado em fazer uma análise de movimento de uma e de outra, e tivesse ferramentas para isso, certamente teria observado características diferentes de fraseamentos e dinâmicas.

Juliana escolheu experimentar esta frase (o *motif*) com o jazz. Em termos de movimentos havia momentos em que ela nos lembrava o jazz. Pela escolha dos movimentos mais do que pela dinâmica. Assim, era estranho e engraçado ver aqueles movimentos acontecerem daquele jeito. Pois as atitudes do jazz ou da dança do ventre não vieram junto com a dança. Cada dança tem sua atitude, não é o movimento característico feito numa aula que vai definir o estilo a ser dançado. A atitude de um bailarino 'recheia' seu estilo. Eu esperava esta atitude, e ainda mais, esperava certa sensualidade quando fiz a proposta para as meninas. Esperava delas a atitude de uma bailarina de jazz ou de dança do ventre carregadas de sensualidade, até certa extroversão, ou seja, uma atitude inversa ao humor da obra de origem, uma proposta de contrastes, embora exista, na ...*Cadeira*, uma estratégia de sedução, que é de outra natureza, por isso a relação. Mais uma vez vieram, inicialmente, apenas as execuções mecânicas de movimentos codificados. Com isso, fiquei buscando outros meios através dos quais eu pudesse fazer com que elas 'tirassem esta máscara'. A máscara da

seqüência codificada ‘não expressiva’, do movimento mecanizado. Ainda que voltado para a construção do personagem, nomenclatura que não cabe aqui encontrei em Laban algumas considerações interessantes:

O estudante deveria tentar inventar cenas nas quais encontrasse aplicação prática, o seu conhecimento das várias causas de estilização do movimento. Estas cenas podem ser sérias ou ser apenas caricaturas e devem ser executadas, exercitadas, analisadas e atribuídas a caracteres especificamente imaginados. Podem ser cenas escolhidas ao acaso. A imaginação trabalha livremente e às vezes parecerá irracional. O aluno não deverá hesitar em pôr em prática até os lances mais bizarros que surgirem em sua imaginação, acautelando—se apenas para tentar organizá-los do modo tal que consiga apresentar uma representação clara dos personagens, de seus valores e das situações, tendo em vista que cada seqüência de mímica transforma-se finalmente num todo bem concatenado. Alguns desses “flashes” imaginativos terão uma natureza onírica enquanto que outros serão acentuadamente realistas. Os acontecimentos lógicos da vida cotidiana podem ocasionalmente ser enfatizados de modo dramático, como no melodrama. Aqui acentua-se o conteúdo emocional e os eventos terão um caráter além do comum. No melodrama, um acontecimento extraordinário se segue ao outro, enquanto que no dia – a – dia as coisas excitantes apresentam-se mais dispersas. Acontecimentos em estados oníricos são freqüentemente bastante vívidos e até mesmo fantásticos, mas, na vida em geral, mesmo que coloridos mais fortemente pelo melodrama, os eventos e as ações pouquíssimas vezes são sentidos nesta intensidade. É óbvio que o estilo de movimento de uma cena do cotidiano, comparativamente vazio de eventos, trará diferenças em relação ao estilo dançado melodrama. Enquanto que no primeiro caso prevalecerão os movimentos de sombra, no segundo serão usados movimentos mais ativos e amplos. Não há regra passível de ser estabelecida para o comportamento, na terra dos sonhos da imaginação teatral. (LABAN, 1978, p.213)

Então veio a tarefa das imagens. Fui a um ensaio, sozinha, para mover alguns símbolos e percebi que eu estava me conectando com alguns subtextos que emergiam. Ao conectar com as imagens que dali surgiam me dei conta de que cada símbolo sugere, em si, uma imagem de movimento. E ela pode ser dissociada do significado implicado ao símbolo pelo Sistema Laban/Bartenieff. Por exemplo: um símbolo de irradiação central, ou mesmo o conceito de irradiação central pode me sugerir uma explosão. E posso mover-me a partir da imagem/ idéia de explosão e não a partir do ‘exercício’ de irradiação central. Propus-me a fazer isso e percebi que ali estava um caminho que me entusiasma muito! Então levei para o ensaio seguinte esta tarefa.

Os primeiros movimentos foram tocantes. A seqüência construída era pequena, composta apenas pelos símbolos contidos até pouco antes do final da segunda frase vertical do *motif*. Fizemos registro em vídeo destes movimentos e mesmo nas repetições, nos dias seguintes, havia corpos-vivos-em-movimento.

Ali foi possível resgatar um senso de construção de sentido para a obra a partir da dramaturgia do corpo de cada uma. A estrutura coreográfica que montamos a partir destes elementos inicia com esta pequena seqüência criada sobre as imagens dos símbolos. Depois todas nós nos colocamos num lugar ao chão, desenhando uma figura triangular no solo, para iniciarmos a seqüência da trajetória descrita no *motif*. Finalizávamos com uma proposta impulsionada pela tarefa das imagens: uma conversa com a cadeira através de ‘gestos do pensamento’. Longe de termos chegado a um ponto como o que diz José Gil a respeito desta expressão, algumas coisas tangenciam de forma superficial o que ele analisa com profundidade, entre elas, a descontextualização que prepara os devires. “Cada cena instala uma situação absurda (e, portanto, paradoxal): os personagens são *sempre* descontextualizados, por referência a situação normal correspondente à sua ação.” (GIL, 2004, p.180) A cadeira está descontextualizada de sua função, nesta conversa. *Experimento da Cadeira* também está descontextualizado na recriação, pois se antes havia um estranhamento a este objeto (cadeira) desde o primeiro contato, aqui se constrói certa intimidade nesta ‘conversa’, ainda que em ambos os casos ela, a cadeira, esteja sendo tratada como um TU, ou seja, com alteridade. É durante este momento de intimidade que surgem novamente movimentos e informações contidas no *motif* para dar continuidade a esta relação estabelecida. A maioria das qualidades expressivas desta conversa se dá em Forma Fluida, com movimentos de sombra, com gestos pequenos, ajustes corporais conectados com a respiração e transferências de peso. Isso tudo traz ao espectador a perspectiva de um humor ou de um rumor sobre o que se passa no pensamento dos corpos, sobre possíveis ‘assuntos’ desta conversa. Aqui percebo com clareza o que Eden Davies fala sobre Forma como perspectiva. Percebo também uma afinidade grande com a idéia de um corpo que pensa e se faz dança em formas, mostrando o que move o corpo com a mesma intensidade de como ele se move. Finalizamos nosso murmúrio executando movimentos do *motif* sempre Proximais (alcance e trajetórias) e direcionados às cadeiras.

Eu pensava às vezes no informe. Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato (...) Dizer que são informes é dizer não que não têm formas, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato traçado ou reconhecidamente nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade... (VALERY, 2003, p.86 apud ROSA, 2009 – epígrafe)

Com o referencial de Labanálise, muita interpretação é sugerida à leitura destes gestos. Nesta estrutura o silêncio da obra original foi rompido por uma música de Tom Waits, algo que eu guardava há muito tempo sem saber em que seria usado. *What is he building out there*, (o que ele está construindo ali), do álbum *Mule Variations* (1999) verbaliza nossos gestos numa narração em inglês acompanhada, com o mesmo peso, por ruídos melódicos, criando certo suspense na cena.

Esta estrutura foi apresentada em processo na Mostra Movimento Palavra na Usina do Gasômetro em Porto Alegre, que inclui um debate sobre os trabalhos após a apresentação. O retorno obtido dos comentários da Mostra sobre o que foi apresentado nos chegou de forma periférica. No debate, o questionamento dos mediadores estava na obra de referência e não na obra apresentada, o que me causou grande estranhamento. Era como se a obra apresentada não tivesse sido vista. Da periferia vieram contribuições mais concretas sobre o que era mais instigante e o que não era, e, sobretudo ouvimos sobre a potência deste momento da conversa com as cadeiras. Neste sentido havia uma distinção entre a minha performance e a das meninas. Isso voltou a ser um incômodo para mim. Devo ou não me importar com isso? Como proceder? Devo deixar de participar de *A Cadeira / Uma Ilha* e investir em procedimentos que revelem a dramaturgia do corpo das meninas sem me colocar junto? Devo abrir mão da participação delas e trabalhar com um solo? Isso não ajuda a formulação inicial de que o desdobramento do *motif* em vários corpos constrói similaridades de movimento e de sentido sem, contudo construir um código de movimentos simultâneos identificados usualmente como coreográficos, mas provocando ganchos de sentido entre os corpos orientados por um mesmo *motif*. Tampouco reiniciar a pesquisa com outros intérpretes estava sendo uma opção.

Foi este o contexto da qualificação deste projeto, quando tive, ainda, uma lesão cervical e fiquei trabalhando com a composição, com um olhar ‘de fora’. A estrutura coreográfica cresceu, pois agregamos o material das danças jazz e do ventre, e a conversa sobre as peças de roupa, finalizando a estrutura com a trajetória em linhas paralelas. Apresentamos esta composição em uma mostra de trabalhos de pesquisa em dança onde o material foi registrado em vídeo para acompanhar o material escrito. Naquele momento, minha contratura cervical era o sinal mais evidente do nó a que tinha chegado o trabalho.

Com estas inquietações, com minha gradual recuperação e com o impulso das tarefas construídas sobre imagens, procurei adequar melhor o material que já existia com este caminho de construção. Retomamos as seqüências de jazz e dança do ventre buscando as representações destas danças em outras imagens. Uma vez desfeito o nó em que se prendiam

as atitudes das meninas em relação àquela atmosfera da obra de referência, foi possível achar o jogo das dinâmicas em outras referências para as mesmas seqüências de movimento. Neste caso, busquei um personagem da novela das oito da Rede Globo. Perguntei às meninas quais as qualidades de movimento que elas enxergavam naquela personagem, a Norminha de Caminho das Índias¹¹⁹. Estava particularmente interessada em analisar o movimento de suas estratégias de sedução. Fizemos um levantamento de qualidades: havia uma segurança muito grande em suas atitudes, e a Verticalidade assertiva a que recorria nos levou a certo entendimento de Peso Forte, embora houvesse muita leveza em determinados momentos estratégicos. Percebemos movimentos de Sacudir nas duas cinturas, pélvica e escapular. Um pouco de fraseamento vibratório. Muitos movimentos súbitos, mudanças de foco/espaco com rapidez e precisão. Sua fala tinha um fraseamento ondulatório. Baseadas nestas observações retomamos as seqüências delas para verificar onde se poderia utilizar tais qualidades. Como dançar a seqüência do *motif*/jazz com qualidades de Norminha? O mesmo para *motif*/dança do ventre. Além de ter sido muito divertido trabalhar com uma referência tão distante do experimento original, começou a haver uma possibilidade de apropriação dos movimentos e a Verticalidade Peso Forte de Norminha se aproximou dos corpos antes críticos de Juliana e Luciana.

Em meio a este entusiasmo, levei uma cadeira vermelha dobrável para um teste. Luciana não apareceu neste dia, e Juliana e eu fizemos uma improvisação com esta cadeira, baseadas em diversos estímulos que eu ia dando conforme a evolução do trabalho de aquecimento do corpo, que naquele dia foi sobre as organizações corporais e padrões neurológicos básicos. O efeito foi o mesmo que o da Norminha! A cadeira é dobrável, ela é um TU que responde! Ou seja, ela produz em movimento, novas imagens que estimulam a ‘conversa’. Por termos iniciado o aquecimento sobre as organizações corporais em meio a minha recuperação da cervical, trouxe a imagem da cadeira como bengala. Esta imagem possibilitou muita exploração de sentido e acredito que esta experiência tenha multiplicado os sentidos das outras cadeiras para nós duas.

Em franca produtividade do processo de criação e em pleno caminho da defesa de qualificação do projeto, decidimos por deixar fluir a criação e quem sabe apresentar outro trabalho, diferente do material do vídeo anexado a texto. Todo o processo sofreu uma intensificação enorme porque, além de tudo isso, Juliana estava de malas prontas para sua formação no LIMS em NY em setembro. A liberdade da criação tomou conta de todas nós e

¹¹⁹ Novela de Glória Perez dirigida por Marcos Schechtman. A atriz que fez Norminha é Dira Paes.

mergulhamos na recriação. Resgatamos seqüências que haviam sido construídas no início dos trabalhos, da relação das meninas com as cadeiras, relação que foi construída sem o *motif*, mas motivadas por ele na medida em que a gente ainda tinha a conexão com a atmosfera de tempo desacelerado e constante, variando com momentos súbitos para Fraseamentos Impactantes; Estados de Alerta, Remoto, de Encantamento, Impulsos de Magia, de Ação, de repente muitos fatores de esforço nos surpreendem, muito mais do que a Forma.

No momento em que a gente se permitiu duplicar, em que conseguimos ‘eliminar do processo criativo as resistências e obstáculos causados pelo organismo psicofísico’ como nos disse acima Grotowski, desviando da cópia do trabalho de origem e simulando novas experiências de organização de sentido com o material que já existia, e com o que ainda estava emergindo, tudo se transformou, inclusive o tempo: em menos de um mês tínhamos uma obra.

Quando o corpo se entrega ao movimento circular de se livrar de si mesmo, ele passa a dar mais visibilidade a seus simulacros. O ator em cena esquece a sua atualidade e investe na circularidade do instante, que o faz retornar de outros jeitos. A atuação do corpo requer, pois, uma repetição, uma certa imitação de si e que traz, ao mesmo tempo, o processo de involução e de devir, eis um paradoxo da diferença. Trata-se de um esquecimento, que é capaz de trazer desvios e simulacros, além de novos sentidos. (MOEHLECKE, M e FONSECA, T. 2008, p.118)

Cada novo caminho que se abre sugere uma nova configuração, visto que os simulacros garantem o movimento de simulação. Assim, se as cópias sugerem uma analogia, ou uma única entrada, já o simulacro implica uma multiplicidade de entradas e saídas. O princípio das múltiplas entradas impede a introdução do inimigo, o significante, e diminui as tentativas de interpretar uma obra, que pode oferecer-se, então, à experimentação.¹²⁰

A Cadeira _/ Uma Ilha se desdobra a partir de elementos do *Experimento da Cadeira*. O texto de Caco Galhardo voltou aqui falado por mim em cena em uma trajetória circular um pouco antes da seqüência final. Absorvemos as cadeiras dobráveis, vermelhas. Juliana e Luciana conversavam e interagem com estas cadeiras - TU interativas. Mesmo para os momentos em que não acompanhei o procedimento de criação, eu havia criado uma seqüência para mim, como no duo em que elas conversam sobre as roupas, por exemplo. Ineri estas seqüências sem que houvesse necessidade de estarmos executando correspondência de estímulos. Os estímulos serviram para construir seqüências e algumas composições, mas compus também a partir de outras combinações sem correspondência de estímulos.

¹²⁰ Ibid. p 119

Ou seja, eu fiz uma seqüência inspirada em ‘dança moderna’ para as seqüências jazz e dança do ventre delas durante o processo de criação. Minha seqüência ‘dança moderna’ foi realizada enquanto elas faziam seqüências experimentadas no início do processo, uma fazia o movimento até a metade do *motif* e a outra fazia da metade em diante. Mas não consegui me prender ao estilo. Incluí algumas qualidades extraídas da Norminha! Meus estímulos misturavam-se em uma mesma frase.

Propus uma organização espacial que fazia com que eu tivesse num dado momento, que atravessar a cena para a outra cadeira, do outro lado. Permiti-me ir e vir ao *motif*, recortar fragmentos dele, ao mesmo tempo em que buscava alguma conexão com o momento em que Juliana estava em sua série, na hora em que eu me relacionava com ela ao passar para o outro lado. Uma relação de movimento. Também mais no início do processo eu tinha criado uma seqüência em que eu começava sentada na cadeira e saía dela, mas retornava, me encolhendo e acolhendo no seu acento e encosto. Num dado momento, percebi que aquela era minha ilha. A cadeira tornou-se uma ilha para mim, onde eu consegui jogar com as noções do *motif*, que se relacionam com a atmosfera do *Experimento...* e intensificar os Esforços contidos naquela atmosfera, que nunca estiveram presentes de forma intensa no *motif*. Mas tudo isso é muito maior em mim, pois ele foi escrito pela observação do movimento do meu corpo. Senti quase como se eu respirasse aquele *motif* constantemente, mesmo sem uma memorização constante. Ampliaram-se em mim os canais de memória e de resignificação, ampliou-se a ‘circularidade do instante’ e percebi que estava resgatando um empoderamento sobre meu corpo e minha dança que há algum tempo parecia em fase de desaparecimento. Neste momento eu me tornei essencial para esta obra. E tudo isso fez sentido para mim.

6– CONSIDERANDO QUE A TESSITURA É MAIOR DO QUE ESTE TEXTO...

Se por um lado assim como está escrito parece que acabo de dar a volta circunscrevendo o processo numa circularidade como um oroboro¹²¹ comendo seu próprio rabo, é porque há muito a discernir entre método e criação, numa perspectiva espiral desta circularidade. É como dizer que a busca pelo entendimento de como criar sentido em dança se dá dançando. E quando se concebe uma obra com um grupo de pessoas não há meios para ‘transmitir’ conhecimento, aprendizado, sobretudo experiência. Mesmo se teoricamente o processo é bem compreendido, a prática é sempre muito mais sábia, pois ela ensina de um jeito como só ela é capaz de fazer absorver.

Busco em LMA ferramentas e meios de fazer com que pessoas se autorizem a dançar tendo como base a articulação entre este conteúdo e a prática corporal da dança, independentemente de qual dança, pois encontrei para mim este caminho e com ele me sinto fortalecida como performer. Afora algumas poucas experiências como coreógrafa, foi com o Grupo de Risco que tive minha primeira experiência continuada como diretora de grupo e me propus a fazer uma experiência de risco. Em defesa da diferença dos corpos/sujeitos me propus a trabalhar com um grupo composto por pessoas de pesos, alturas, medidas e formações muito diferentes. Seria a afirmação da diferença e o encorajamento à individuação, em contraponto a um treinamento de corpo tratado como objeto podendo deixar o movimento mecanizado. Ao olhar para o tratamento dado ao sujeito em Cunningham, há uma sutileza ali que de alguma forma me faz sentir contraditória, pois é sobre o compromisso dos corpos/sujeitos com a proposta de movimento que se fala antes de qualquer formalização e até mesmo diferença. Dito assim, percebo minhas próprias resistências no procedimento desta pesquisa. Escrevendo todo este texto hoje, percebo que há muito que aprender sobre como conduzir um processo como este, pois é preciso compartilhar o entendimento deste compromisso com todos os integrantes do grupo. Acho que as expectativas criadas ao redor deste trabalho eram em si conflitantes, porque havia uma vontade de ‘testar’ a eficácia do *motif* em relação aos códigos de movimento. Por outro lado, havia a vontade de torná-lo tão livre como qualquer outra tarefa de improvisação a que estávamos acostumadas. Neste sentido vejo que os trabalhos do Grupo de Risco desenvolvidos antes desta pesquisa não eram

¹²¹ Oroboro é o nome dado pelos alquimistas à serpente que engole a própria cauda. É também um anagrama, palavra que lida de trás para diante se escreve da mesma forma. Quando uma cobra encontra seu próprio rabo para dar o bote ela fecha uma figura circular unindo fim e começo num processo circular. Em LMA este processo é representado por uma espiral onde a chance de continuidade do processo se faz mais visível espacialmente.

claramente sistematizados, mas estavam conectados com esta autorização para a invenção com os *motifs*. No momento em que esta pesquisa trouxe o solo dançado por mim desde 2002, a responsabilidade e o compromisso com uma sistematização deste método e o desejo de dançar o solo, bem como o conflito com o desapego à sua estrutura, em alguma medida, talvez tenham se colocado a frente do que já estava lá, antes deste processo: a liberdade para transformar símbolos da *motif writing* em motivos de dança, em tarefas de movimento, em motivações para a criação de idéias e imagens propulsoras de movimento.

Percebo em mim tendências de docilidade e obediência, mas também percebo minha capacidade de me dar conta disso e partir para outra proposta, que por vezes é até uma rebeldia: por mais que eu tente obedecer a mim mesma, eu me boicoto criando desvios para a execução de uma tarefa. Lembro de quando fazia aulas de dança com Eva Schul, diretora da Anima Cia de dança com quem dancei em torno de nove anos. Suas aulas eram compostas por blocos de exercícios que repetíamos todos os dias na mesma seqüência. Para não me sentir caindo num automatismo, eu tentava buscar a sustentação do movimento em exercício com imagens, por vezes sugeridas por Eva, outras vezes por minha imaginação. Tive a oportunidade de fazer estes exercícios à beira mar para manutenção do treinamento exigido para suas coreografias. Eu trazia as imagens que visitava quando praticava as séries em outros ambientes, rememorava os ambientes quando estava em sala de aula, percebendo que a memória do contexto espacial sempre me ajudou a resgatar ‘lugares’ no corpo. Embora este seja um processo muito individual, considero que o nó que nos acompanhou por grande parte desta investigação talvez tenha sido não usar, desde o início, procedimentos que trouxessem e sistematizassem a auto-revelação das colaboradoras, pois é este conteúdo que sustenta uma investigação sobre a dramaturgia do corpo, a dramaturgia de construção de séries e da multiplicidade de corpos. No final do processo isso aconteceu de forma mais livre e creio que minha condução inicial estava também docilizada pelo compromisso com o uso de um material – a *motif writing* – que eu estava buscando aprender com mais profundidade sem auxílio de algum outro especialista. Eu precisei assumir a possibilidade de transgressão no uso deste material, como especialista!

Isso se manifesta na condução dos trabalhos com certa evolução. Num primeiro momento nossa preocupação em mover o *motif* era maior. Desatar os nós que travavam a relação entre escrita e corpo foi o primeiro momento. Mover e se deixar criar dentro de uma estrutura de notação bastante fechada foi o segundo momento e o início de distanciamento entre a criação atual e a obra de referência. Ao mudarmos as chaves de leitura e retirarmos os símbolos da posição inicial fomos ampliando as possibilidades de transgressão, de desapego à

referência e de busca de novas estratégias para deixar o movimento carregado de novos sentidos, afastando aos poucos a atmosfera de Impulso Mágico e Estado Onírico e Remoto que se estabeleceu em alguns momentos do trabalho.

Neste sentido penso o quanto não aproveitei a oportunidade para aprofundar um estudo com as meninas sobre a densidade do material de LMA e sua nomenclatura correta. Este não era exatamente um objetivo específico, mas se revelou importante numa medida, inclusive porque a escolha por trabalhar com um grupo de pessoas que conhecessem o material se deu por conta de um possível aprofundamento destas questões. O debate em temas de LMA é muito revelador dos conteúdos de um corpo em movimento e mantivemos o trabalho em constante debate. As fichas de análise codificada são ferramentas muito eficientes e carregam objetividade que em certos aspectos não foi alcançada. Nosso passeio pelos estados corporais do *Experimento da Cadeira* que envolve de maneira muito clara o tempo estendido fez com que a gente tomasse tempo para aprender a diferença entre ressignificar ou ‘perder’ tempo. Os Estados e Impulsos acima citados não contêm o Fator Tempo em suas combinações, ou seja, não havia tratamento a ser dado ao tempo em seqüências cujas qualidades expressivas eram de Fluxo, Espaço e Peso. Isso também revela o quanto não enfatizamos os Fatores de Esforço no *motif*. Percebo que ali omitimos uma informação importante, pois o tratamento dado ao tempo no *Experimento da Cadeira* é diferente da ausência de tempo como acabou acontecendo, tornando ‘chato’ o que era linear, como disse Juliana ao ver vídeos do ensaio. Mas nem mesmo linear, pois tem modulações muito mínimas que quando surpreendidas pela aceleração trazem o que chamamos de fraseamentos impactantes. Até chegarmos a isso tomamos muito tempo. Criou-se uma ilusão de potência ao solenizar o tempo para a auto-investigação que se tornou instrumento de um controle ‘que silenciava a criação’. Felizmente houve uma mudança nesta dinâmica e a dramaturgia emergiu.

Como proponente e criadora desta investigação sempre tive minhas imagens e idealizações desta possível coreografia. Elas surgiam como variações de ocupação do espaço e com referências recorrentes a um estado de corpo que por vezes cheguei a chamar de depressivo. Introspectivo com certeza, e temo que esta introspecção tão baseada nos meus movimentos me acanhou diante das minhas colaboradoras na hora de ‘transmitir’ estas qualidades e compartilhar sentimentos. Embora tenhamos compartilhado muitas impressões, não foi necessário entrar em características mais psicanalíticas em relação ao movimento. O material notado, mesmo que hoje eu sinta falta de alguns elementos de Esforço, deu conta de situar a atitude do corpo no *Experimento da Cadeira* e esta atitude foi visitada pelas

colaboradoras em suas formas singulares. Meu temor era que este acabasse sendo o foco do trabalho mais do que uma recriação de composições de espaço como as que invadiam minha imaginação de coreógrafa. A transgressão do uso do *motif* permitiu que a estrutura coreográfica fosse invadida pelos humores das cores e formas das novas cadeiras que integraram o trabalho. Para mim foi como rejuvenescer o pensamento sobre a cadeira. Assim como havia uma preocupação em multiplicar os Eus nas figuras das colaboradoras, também havia uma preocupação com a multiplicação das cadeiras, ou seja, dos interlocutores destes Eus. Mas Deleuze fala que

[...] a obsessão de Foucault é o tema do duplo. Mas o duplo nunca é uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora. Não é um desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente. Não é a emanção de um Eu, é a instauração da imanência de um sempre - outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim. (DELEUZE, 2006, p. 105)

Creio que meu maior impacto foi poder perceber que eu encontro o outro em mim. Por várias vezes eu me encontrava pensando nas particularidades comuns entre eu e cada uma delas, colaboradoras. E ficava intrigada com isso. Lembro que ao apresentar *Outros Quintanas* em Curitiba, em 2007, recebemos como comentário algo como, ‘o trabalho tem a cara da Cibele, tem qualidades expressivas da Cibele’. Alguns dos integrantes do grupo ficaram desconfortáveis: ‘como assim, se estamos trabalhando sobre uma criação pessoal de movimento?’ Naquele momento eu não estava incomodada e até compreendia bem o que estava sendo visto na composição dos elementos trazidos por eles, como característica pessoal minha. A reduplicação ali me era confortável. Em *A Cadeira / Uma Ilha* foi a vez de eu me ver na situação de encontrar o outro em mim, o admirável e o não admirável do outro em mim. Neste momento, minha preocupação com o meu corpo e o tempo foram positivadas. Havendo um ‘outro’ é possível não se deixar misturar em sentimentos e vontades. Isso possibilitou minha auto-autorização para regressar ao trabalho e lidar com este outro em mim.

A poética é maior do que o conforto ou desconforto pessoal do artista em relação a sua obra. Acredito ter alcançado uma composição potente, cheia de articulações tornando possível afirmar a eficácia do *motif* como propulsor de tarefas de movimento e material para uma apropriação de um movimento que se torna canal para a auto-revelação do performer. ‘Levar-se menos a sério para deixar-se revelar’ também fez parte deste processo. Neste sentido foi o

tempo, ou a falta de tempo com Juliana no processo que acelerou nossos *insights*. Sem solenidade, o trabalho elaborado com muita discussão e debate entre as três, então emergiu.

REFERÊNCIAS

- BANES, S. **Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance**. Hanover, NH, USA: Wesleyan University Press, 1987.
- BARBA, E. SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator**. Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP, 1995.
- BARTENIEFF, I. LEWIS, D. **Body Movement**. Coping with the environment. Netherlands: Gordon and Breach Science Publishers, 1980
- CHEVALLIER, J-F. O gesto teatral contemporâneo: entre apresentação e símbolos. In: **L'Annuaire Ottawa**: Université d'Ottawa, 2004.
- COHEN, B. B. **Sensing, Feeling and Action**. The experiential Anatomy of Body-Mind Centering. Northampton, MA: Contact Editions, 1993.
- DAVIES, E. **Beyond Dance**. Laban's Legacy of Movement Analysis. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.
- DELEUZE, G. **Diferença e Repetição**. São Paulo: Graal, 2006.
- DELEUZE, G. **A Ilha Deserta**. São Paulo: Iluminuras, 2008
- FERNANDES, C. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.
- FERNANDES, C. **Pina Baush e o Wuppertal dança-teatro**. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FERNANDES, C. Transgressões em Harmonia: contribuições à dança-teatro de Laban. **LOGOS, Comunicação & Universidade**. Rio de Janeiro, n 18, p. 60-81, 1º. semestre 2003.
- FERNANDES, C. Corpos co-moventes. **Lições de Dança**, Rio de Janeiro, n 4, p 35-80, abril 2004.
- FERNANDES, Ciane. **AtraveRsando Corpos: Dança e Contemporaneidade no Evento Conexões Sul 2006**. Disponível em <www.revista.art.br/site-numero-06/apresentação.htm> acesso em 27/08/08
- FERNANDES, C. e CUBAS, G. P. Aproximando conceitos e contextos: a pré-expressividade e a energia no Sistema Laban /Bartenieff e suas aplicações na formação corporal intercultural. In: **Artes Cênicas: Historiografia e performance**. Revista da Fundarte ano IV vol. IV n. 8. Montenegro: Editora da Fundarte, 2004.
- FERNANDES, C e REIS, A. **Cadernos do GIPE-CIT**. Estudos em Movimento II: Corpo, Criação e Análise. N. 19. abr.2008. Salvador: UFBA: PPGAC, 2008.
- FEBVRE, M. **Danse Contemporaine et théâtralité**. Paris : Éditions Chiron, 1995.

- FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.
- FORTIN, S. Transformação de práticas de dança. In **Lições de Dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 161-173, 2004.
- FORTIN, S. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. In: **Cadernos GIPE-CIT n 2 Estudos do Corpo**. Salvador: UFBA, 1999. (tradução Márcia Strazzacappa)
- FOSTER, S. **Reading Dancing**. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. California/London: University of California Press, Ltd, 1986.
- FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- FRALEIGH, S. e HANSTEIN, P. **Researching Dance**. Evolving modes of inquiry. Pittsburgh: University of Pittsburg Press, 1999.
- GIL, J. **Movimento Total**. O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GODARD, H. Gesto e Percepção. In: **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, s/d.
- GOLDMAN, E. **As Others See Us**. Body Movement and Art Successful Communication. Switzerland: Gordon and Breach Science Publishers S.A.:1994.
- HACKNEY, P. **Making Connections**. Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals. New York: Routledge, 2002.
- HALPRIN, A. **Moving Toward Life**. Five decades of Transformational Dance. Hanover/London: Wesleyan University Press, 1995.
- HOGHE, R.; WEISS, U. **Bandoneón: Em que o Tango Pode Ser Bom Para Tudo?** São Paulo: ATTAR Editorial, 1989.
- HUTCHINSON-GUEST, A. **Your Move**: a new approach to the study of movement and dance. New York: Gordon and Breach, 1995.
- HUTCHINSON-GUEST, A. **Choreo-Graphics**: A Comparison of Dance Notation Systems From the Fifteenth Century to the Present. Amsterdam: Gordon and Breach, 1998.
- HUTCHINSON A. **Labanotation** or kinetography Laban. United Kingdom: Oxford University Press, 1974.
- IANNITELLI, L. Individuação e criação artística: um estudo de caso. In: **Cadernos GIPE-CIT n.10**. Salvador: UFBA, 1998.
- JOWITT, D. **Time and the Dancing Image**. Los Angeles: University of California Press, 1988.
- KERKHOVEN, M. Les Processus Dramaturgique. In : **Nouvelle des Danse. Dossier Danse et Dramaturgie**. Bruxelles, Périodique Trimestriel Printemps, n.31 p. 18-25, 1997.

- LABAN, R. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LABAN, Rudolf. **The Language of Movement**. A Guidebook to Choreutics. Boston: Plays, INC, 1976.
- LAMBERT, M. O Sistema Laban/Bartenieff para novas expressividades em dança. In, **Laban Celebração Global**, Anais. Rio de Janeiro, 2008. (cd)
- LEHMANN, H-T. **O Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- LEHMANN, H-T. Teatro pós-dramático e teatro político. São Paulo: **Caixa Preta**, n.3, USP/ECA. Pp 9-19.
- LINS, D.(org) **Nietzsche e Deleuze**. Pensamento Nômade. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- MARQUES, I. **Dançando na Escola**. São Paulo: Cortez Editora, 2003.
- MIRANDA, R. A Escola Laban. In: **Condança** – Congresso Nacional de Dança, 1., 2001, Porto Alegre. **Anais do I Condança**, Porto Alegre: Editora Movimento,2002. p.48-55.
- MIRANDA, R. Para incluir todos os corpos, in: CALAZANS, J. CASTILHO, j. GOMES, S. **Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Ed Cortez, 2003.
- MIRANDA, R. **Corpo-Espaço**. Aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MOEHLECKE, V., FONSECA, T. O teatro da individuação: forças e simulacros. In: FONSECA, T; PELBART, P. P. ENGELMAN, S. (orgs.) **A Vida em Cena**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p 111-129.
- MORIN, E. **Introdução ao Pensamento Complexo**. Lisboa: ESF editeur, 2003.
- NIETZSCHE, F. **A Visão Dionisíaca do Mundo**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- OIDA, Y. **Um Ator Errante**. São Paulo: Beca, 1999.
- PAREYSON, L. **Estética: teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PICKELS, A. Le corps a sés raisons (que le dramaturge ignore). In : **Nouvelles de Danse Dossier Danse et Dramaturgie**. Bruxelles, Périodique Trimestriel Printemps, n.31. p 26-30, 1997.
- PICKELS, A. Entre les genres, des interprètes paradoxaux. In : **L'Acteur entre personnage et performance**. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine. Louvain-la – Neuve : Centre d'études théâtrales, 2003.
- PRESTON-DUNLOP, V. **Looking at dances**. London: Verve Publishing, 1998.
- PRESTON-DUNLOP, V. **Dance and the performative**. London: Verve Publishing, 2002.
- PRESTON-DUNLOP, V. **Point of Departure**. London: Lime Tree Studios, 1984.
- RENGEL, L. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

- ROSA, L. M. **O corpo em criação em ... ou algo assim que me intrigue.** Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Dança PUCRS. Disponível na biblioteca da PUCRS, 2009.
- SASTRE, C. Entre Nietzsche e Laban. Acessando o *mundo intermediário*. In: **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, ano 8, n. 16, p. 20 – 25, jul/dez. 2008.
- SASTRE, C. (Quase a) Mesma Coisa: 1 *motif* = várias seqüências. In: **Cadernos GIPE – CIT**. Estudos em Movimento II: Corpo, Criação e Análise. FERNANDES, C. REIS, A. (orgs.) Salvador, n.19, p.85 – 102, abr. 2008.
- SASTRE, C. e VICARI, J. A utilização da *Motif Writing* como processo de criação em dança. In: **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, ano 7, n. 13 e 14, p 41 – 47, jan/dez, 2007.
- SASTRE, C. Experiências em Composição através de *motifs*: nada é sempre a mesma coisa. In: **Anais do 2o. JIPE e 5o. Encontro Nacional de Pesquisa em Arte**. Montenegro: FUNDARTE, 2007.
- SASTRE, C. Laban creative studies with a Brazilian group. In: **Laban & Performing Arts Conference Proceedings**. Bratislava: Bratislava in movement in association with the Ministry of Culture of Slovak Republic, 2006.
- SASTRE, C. 1 motif = 5 seqüências uma análise de movimento pessoal In: **17º. Seminário de Arte e Educação da FUNDARTE**. Anais. Montenegro: Ed da FUNDARTE, 2003.
- SASTRE, C. Aplicação dos Fundamentos de Bartenieff na Construção de uma Aula de Dança Contemporânea In: **Encontro Laban 2002**. Anais da Conferência Internacional “A Linguagem do Corpo”. Desenvolvimento e Aplicações das teorias de movimento de Laban/Bartenieff. Rio de Janeiro: Centro Laban Rio, 2002. p.17 – 20.
- SASTRE, C. **1 motif = 5 sequences**. Improvising a motif for a personal analysis that seeks major answers. New York: LIMS final Project, 1999.
- SCHECHNER, R. **Performance**. Teoría & Practicas Interculturales. Buenos Aires: Libros Del Rojas Universidad de Buenos Aires, 2000.
- SCHECHNER, R. **Performance Theory**. London and New York: Routledge, 2005.
- SIEGEL, M. **The Tail of Dragon**. Duran, NC, USA: Duke University Press, 1991
- SOUZA, E. A burocratização do amanhã in: FONSECA, T; PELBART, P. P. ENGELMAN, S. (orgs.) **A Vida em Cena**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008 p.167-178.
- VARLEY, J. Sottopartitura: ancora un termine utile e sbagliato. Risposte a Patrice Pavis. In: DE MARINIS, M. (a cura di.) **Drammaturgia Dell’attore**. Porretta Terme: I Quaderni Del Battello Ebbro, 1997.

VICARI, J. **Criação em dança a partir de notações de movimento.** Trabalho de Conclusão de Curso de graduação em dança: Licenciatura. Disponível na biblioteca da FUNDARTE, 2007.

WORTH, L and POYNOR, H. **Anna Halprin.** London and New York: Routledge, 2004.

GLOSSÁRIO

BF – *Bartenieff Fundamentals*. Fundamentos de Bartenieff. Campo de conhecimento que compreende o conceito de Corpo em LMA. Compreende Princípios, exercícios, Imersão Gesto – Postura e associações entre os quatro grandes conceitos de LMA incluindo os Temas de Contínua Dinâmica e Transformação.

BESS – *Body Effort Shape Space*, os quatro conceitos pilares que formam o corpo de conhecimento em LMA. Traduzido seria Corpo Esforço-Forma Espaço = CEFE.

Cinesfera - o espaço de alcance de movimento de um corpo, através de seus membros, sem que este se desloque.

Corêutica – Estudo prático das formas (mais ou menos) harmonizadas de movimento. Arte ou ciência de lidar com a análise e síntese do movimento de forma a não permitir a desintegração corpo-espaço, ou espaço-movimento. Abrange os movimentos mentais e emocionais do corpo e sua notação.

Coreologia – Considerada por Laban como gramática ou sintaxe do movimento que inclui aspectos formais e subjetivos, forma e conteúdo mental e emocional, considerando que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente é uma unidade inseparável.

Eukinética – É o estudo dos aspectos qualitativos do movimento em relação a sua energia cinética em termos de ritmo e dinâmicas expressivas. Relaciona as leis da Harmonia Espacial, ou Corêutica, com a energia cinética através de diferentes estruturas dinâmicas, posteriormente chamadas de Esforço.

Escalas de Movimento – São seqüências de movimento organizadas espacialmente com referência em figuras geométricas regulares cuja trajetória do corpo ou de suas partes no espaço estarão desenhando estas figuras de forma elástica. O Octaedro sugere a escala Dimensional e a de Defesa. O Cubo sugere a Escala Diagonal. Do Icosaedro emergem as Escalas Axiais, A e B e os Anéis, que são escalas circulares.

Esforço – Também chamado de expressividade, é a tradução dada a *Antrieb*, que pode ser propulsão como termo técnico ou compulsão como vontade, necessidade, urgência. Em LMA entende-se como propulsão, motor de partida das vontades que se manifestam a partir de quatro fatores.

Espinal – Um dos Padrões Neurológicos Básicos onde o movimento é orientado pela mobilização da coluna vertebral. Relaciona-se com movimentos de iniciação pela cabeça ou pela cauda.

Estados – Combinação de dois Fatores de Esforço. Ex. Estado de Alerta combina os Fatores Tempo e Espaço. Cada Estado contém 4 combinações possíveis

Estado Onírico – Combinação dos Fatores Peso e Fluxo (Leve e Forte com Livre e Controlado)

Estado Remoto - Combinação dos Fatores Fluxo e Espaço (Livre e Controlado com Direto e Indireto)

Fatores de Esforço – Em LMA são quatro: Fluxo, Espaço, Peso e Tempo. Cada um destes pode ser, respectivamente: Livre ou Controlado/Interrompido; Direto ou Indireto; Forte ou Leve; Acelerado/Súbito ou Desacelerado.

Fluxos de Tensão – *Tension Flow* – estudo desenvolvido por Judith Kestenberg, os Fluxos de Tensão são a manifestação mais primitiva da expressão que pode ser observada nos bebês e mesmo nos fetos. Podem ser vistos através dos diferentes ritmos, regulares ou não, através dos quais se manifestam que são variações sobre os Fluxos Contido ou Livre

Fluxos de Forma = Forma Fluida- *Shape Flow*. Observados em conjunto com os Fluxos de Tensão como manifestações de ajuste da forma corporal de conforto e desconforto manifesta num estado também primitivo da formação do ser, porém posterior aos Fluxos de Tensão. Refere-se a mudanças no volume do corpo em relação a ele próprio relacionado às idéias de crescer ou encolher.

Forma – Refere-se a mudanças no volume do corpo em relação ao que ou quem nos moveu. Pode ser observada por três Modos e Transição de Forma: Fluida, Direcional ou Tridimensional e sempre deve ser observada em relação ao próprio corpo ou ao corpo em relação ao espaço ou outro sujeito ou objeto.

Homólogo – Um dos Padrões Neurológicos Básicos – divisão do corpo em duas metades: cima e baixo. É relacionado aos movimentos Sagitais e Espinhais.

Homolateral – Um dos Padrões Neurológicos Básicos – divisão do corpo em duas metades laterais: lado direito e lado esquerdo. É relacionado aos movimentos Horizontais de espalhamento ou encolhimento lateral do corpo e suas partes.

Impulsos – Combinação de três Fatores de Esforço ex. Impulso de Ação combina Peso, Espaço e Tempo. Cada Impulso contém 8 combinações possíveis

Impulso Mágico: Combinação dos Fatores Peso, Espaço e Fluxo

LIMS – Laban/Bartenieff *Institute of Movement Studies* – Instituto Laban/Bartenieff de Estudos do Movimento fundado por Irmgard Bartenieff na década de 60 em Nova Iorque.

LMA – *Laban Movement Analysis* – Análise Laban de Movimento também chamado de Labanálise.

Labanotação – Notação estruturada de movimento. Uma complexa estrutura que envolve o registro coreográfico através desta partitura, de possível equivalência à partitura musical.

Temas de Contínua Dinâmica e Transformação: Dentro – Fora / Esforço (exaurição) e Recuperação / Função e Expressão / Mobilidade e Estabilidade. Longe de se tornarem polaridades costumam ser relacionados com a figura da Banda de Moebius.

Harmonia Espacial – um dos quatro grandes conceitos de LMA envolve os estudos sobre o espaço do movimento em suas direções e níveis combinados através de representações simbólicas em 29 direções relacionadas aos poliedros regulares.

Horizontal – Pode se referir a Eixo ou Plano. O Eixo Horizontal é a linha que cruza o corpo na altura aproximada ao centro de gravidade, paralela ao chão quando o corpo está em pé. Define os lados direito e esquerdo do corpo, ou lado aberto, quando o membro que aponta o referido lado abre-o da linha medial do corpo para fora; ou lado cruzado, quando o membro cruza a frente do corpo para apontar o outro lado. O Plano Horizontal combina dois eixos: o Horizontal e o Sagital. Se estivermos em pé podemos imaginar uma mesa retangular que se espalha por nossos lados do corpo e também à frente e atrás. O tronco é o centro da mesa. Por ser identificado com recorrência por esta imagem é também chamado de Plano da Mesa.

Motif Writing – Escrita por motivos. Menos complexa que a Labanotação, esta escrita aponta os aspectos de maior relevância do movimento observado para seu registro. Pode conter símbolos de Esforço-Forma.

Organizações Corporais e Padrões Neurológicos Básicos – Diz respeito a formação gradual de complexidade através da modificação simultânea do sistema nervoso e muscular do corpo em formação quando bebê. É um dos Princípios de Movimento dos Fundamentos de Bartenieff

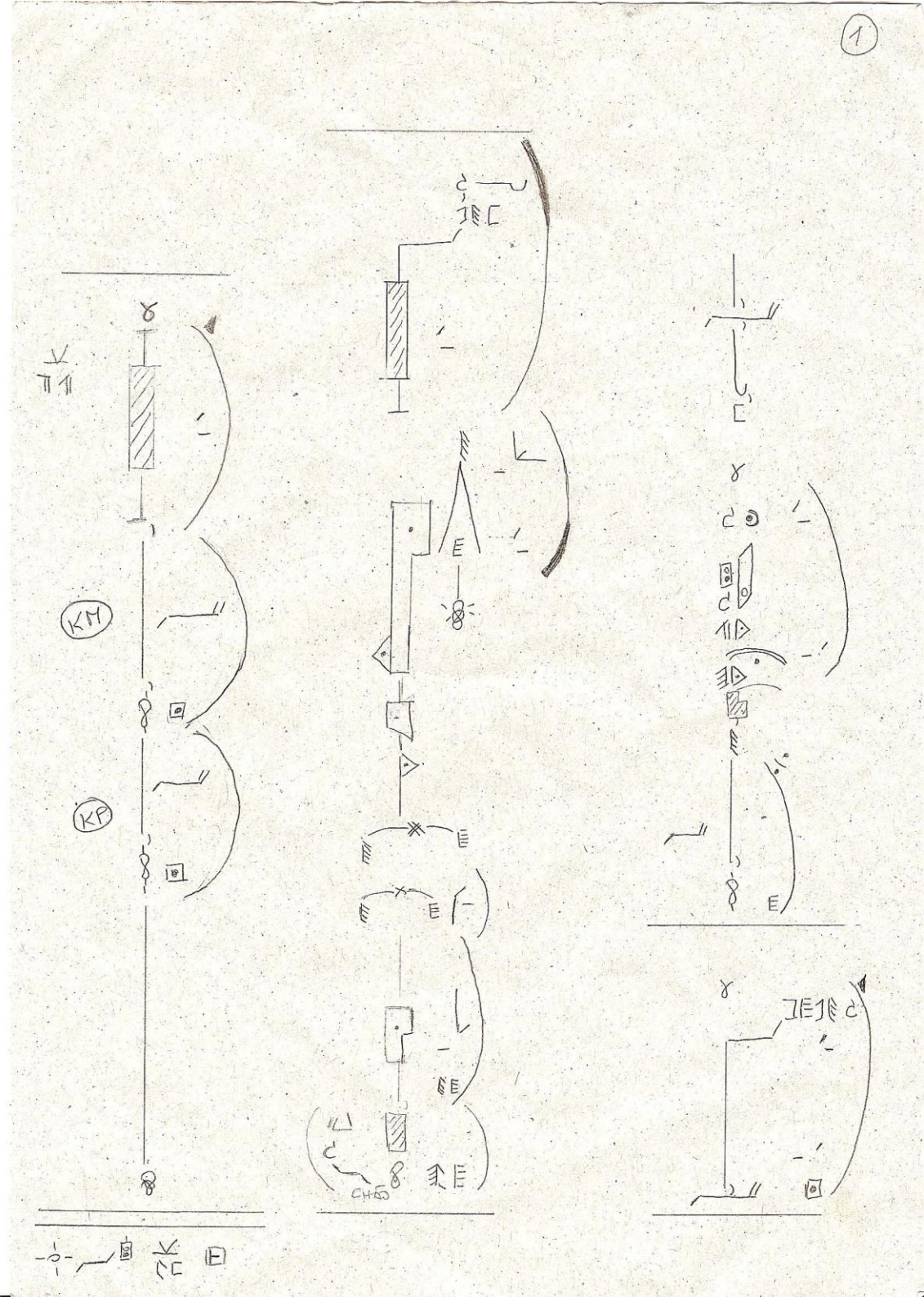
Pré Esforço – é uma qualidade de Esforço em desenvolvimento observada nas crianças e presente nos adultos de forma subliminar. Está relacionado aos Fatores de Espaço, Peso e Tempo. O Fluxo está sempre presente orientando as formas de Aprendizagem, modificadas pelo Fluxo Livre, e as Formas de Defesa, modificadas pelo Fluxo Controlado. O Pré-Esforço de Espaço pode ser Flexível ou Canalizado, de Peso pode ser Gentil ou Veemente, de Tempo pode ser Hesitante ou Repentino.

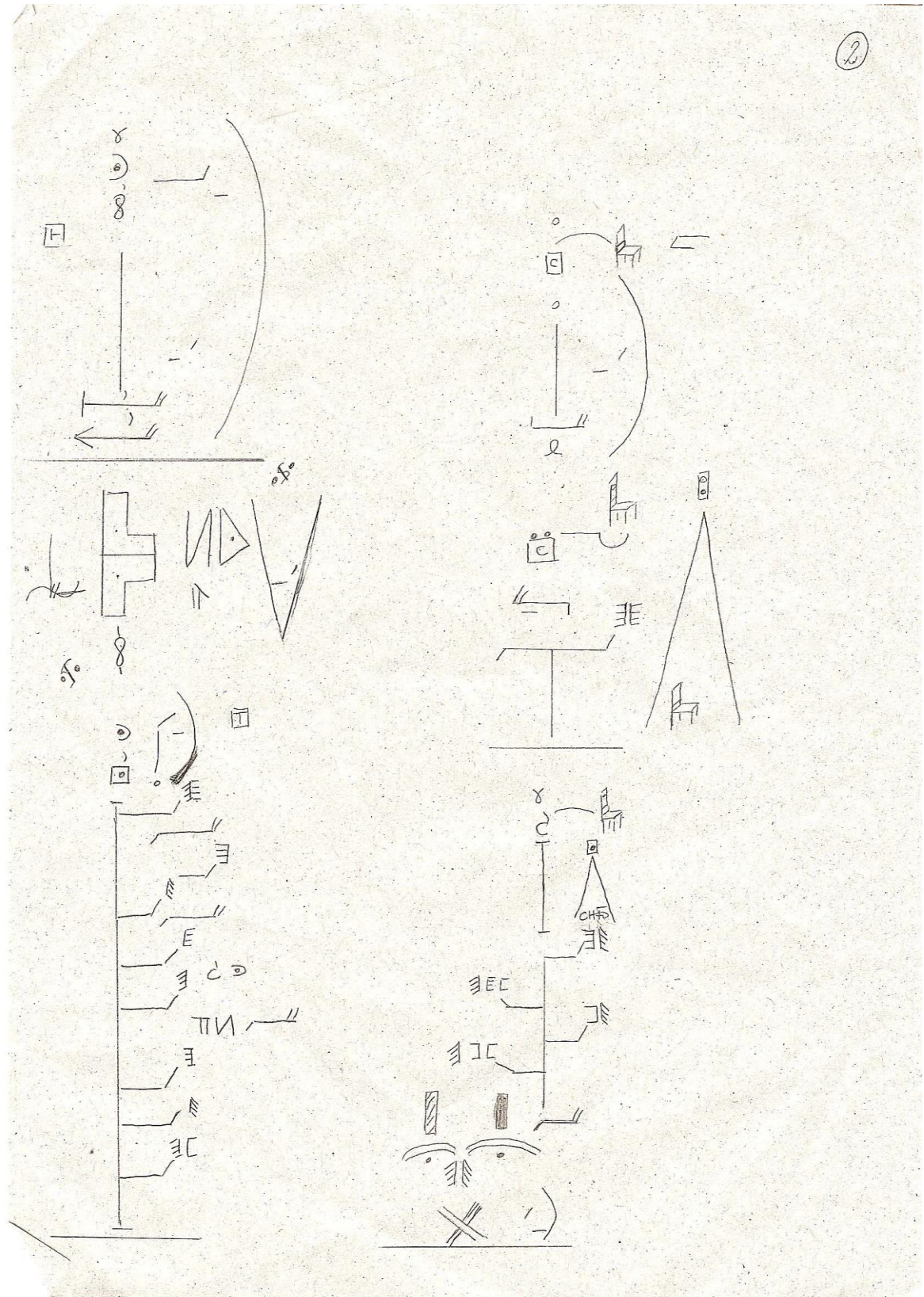
Sagital – Pode referir-se a Eixo ou Plano. O Eixo Sagital indica a profundidade do movimento definida por uma linha imaginária que cruza o centro do corpo apontando as direções Frente e Trás. O Plano Sagital reúne dois eixos, o Sagital e o Vertical. Forma um retângulo alto e comprido que atravessa o corpo

Vertical – Também pode referir-se a Eixo ou Plano. O Eixo Vertical indica a altura do corpo e as direções Cima e Baixo. O Plano Vertical combina o Eixo Vertical e Horizontal ilustrados pela figura do corpo em pé com pernas abertas aos lados e braços abertos aos lados acima da linha dos ombros.

APÊNDICES

A – Motif do trecho analisado de Experimento da Cadeira





B – Folhas Simplificadas de observação

FOLHA CODIFICADA SIMPLIFICADA PARA LMA

Pessoa e/ou obra sob observação CIBELE SAGRE - EXPERIMENTO DA CABEIRA

Observador Lu Hoppe

Local e data de observação miralva casa 13/10/08

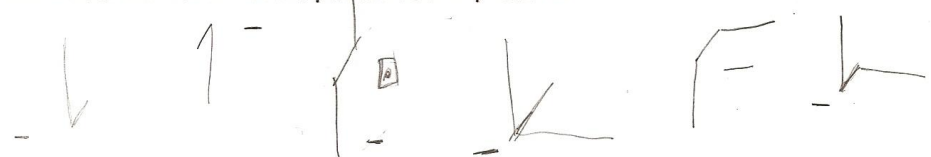
IMPRESSÃO GERAL

- forma fluida
- personagem impetivo
- tempo ^{gera} desacelerado - qdo tem uma aceleração imediatamente desce.
- caráter subytilivo: uma mulher que olhada de modo cedo, cansada e cheia de loquos. A cadeira pode representar o lugar em que este mulher deseja chegar: uma posição social de trabalho, de importância. Até desce até de gente um percurso e sonoras, entre pesquisas e divertir. O que foi de libertação e desespero!

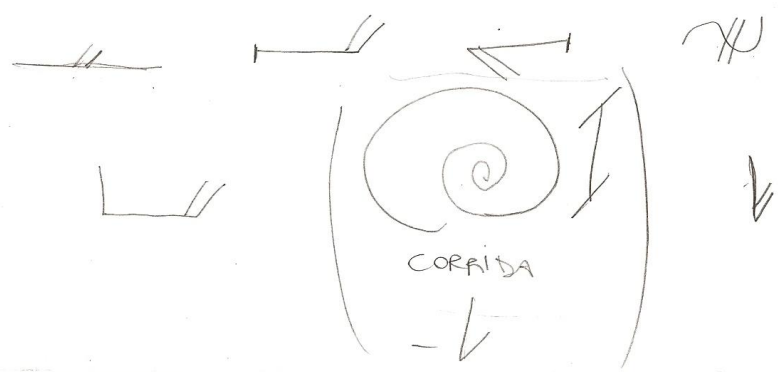
CORPO – Principais partes e Fundamentos usados, Organização Corporal Preferencial



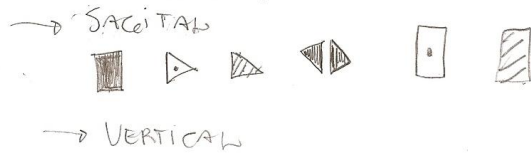
EXPRESSIVIDADE – Principal ênfase Expressiva



FORMA – Principal Modo de Mudança de Forma, Relacionamento com objeto e outras pessoas



ESPAÇO - Deslocamentos, Preferências Espaciais (Dimensões,
Diagonais, Planos)



Tendências associativas das 4 categorias

OBSERVAÇÕES

→ Na repetição da 1ª parte tem menos pausas =
+ rápida.



→ De um movimento leve passe p/ um mov.
dis. acel. ou ↑ -

FOLHA CODIFICADA SIMPLIFICADA PARA LMA

Pessoa e/ou obra sob observação _____

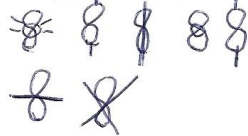
Observador Juliana

Local e data de observação 13/10/08

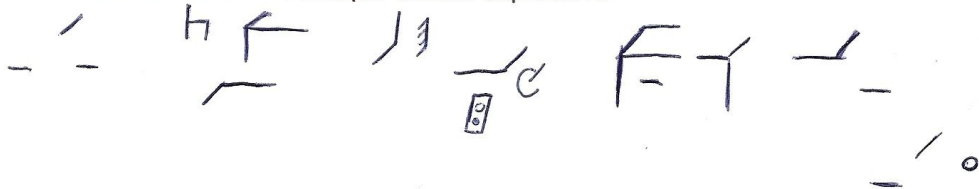
IMPRESSÃO GERAL

Trajetória de reconhecimento de parte de movimento
contato e relacionamento - função. Círculo vivo
Redemoinho. Desistir. Desesperar. Resistir

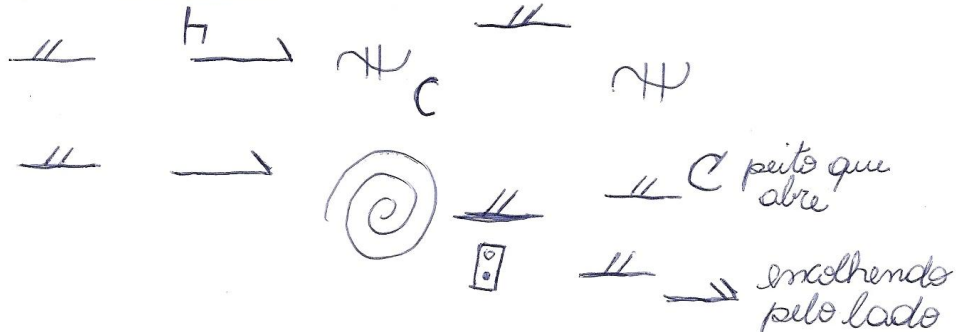
CORPO - Principais partes e Fundamentos usados, Organização Corporal Preferencial



EXPRESSIVIDADE - Principal ênfase Expressiva



FORMA - Principal Modo de Mudança de Forma, Relacionamento com objeto e outras pessoas



ESPAÇO - Deslocamentos, Preferências Espaciais (Dimensões, Diagonais, Planos)



Tendências associativas das 4 categorias



OBSERVAÇÕES

Repetição mais contínua

Expressividade



FOLHA CODIFICADA SIMPLIFICADA PARA LMA

Pessoa e/ou obra sob observação Cisels / experimentos de cisels

Observador Cisels

Local e data de observação Uso / sala de LMA / 13/10/08

IMPRESSÃO GERAL

O corpo tem um movimento em partes - é fragmentado e não espacializado. As partes da cabeça são de forma tridimensional contendo, gerando um peso forte.

Tem ênfase no tempo - observação de 'L' e nos padrões de organização corporal. A sensação de peso o corpo não responde a nenhuma pessoa ao mesmo tempo fragmentado nas partes, em um o não reconhecimento de um corpo a via áreas, ressignifica, e por isso o corpo é o espectador da cena, não a forma do -

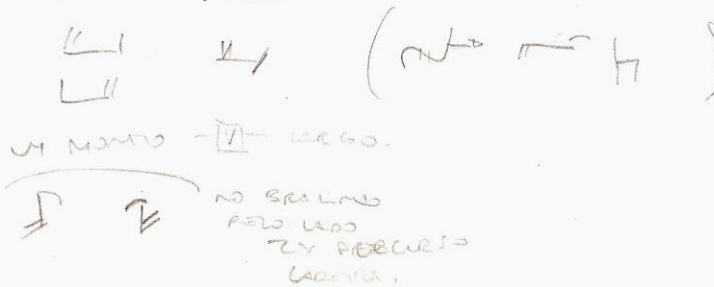
CORPO - Principais partes e Fundamentos usados, Organização Corporal Preferencial



EXPRESSIVIDADE - Principal ênfase Expressiva



FORMA - Principal Modo de Mudança de Forma, Relacionamento com objeto e outras pessoas



Continuação da Impressão Geral

A relação de estabilidade, via transições de "presença" para a ausência, como se era possível sentir, mais até do que o corpo que estava em relação a si.

ESPAÇO - Deslocamentos, Preferências Espaciais (Dimensões, Diagonais, Planos)



TETRAEDROS = UBO / ESTABILIDADE / ST UM MOVIMENTO (FIM)

Tendências associativas das 4 categorias

POD CL A SUSTENTA → NH → + [] AO TOS-
 NO TOTO SI PLS NONTA NAO APRESENTAR SUPLENTO DO UBO
 O CONTROLA SOBRE O TOTO.

OBSERVAÇÕES

A importância do [] estabelece via equi d
 O TOTO - o SUSTO e o NOSTO, MAS PRINCIPALMENTE
 OS DESLOCAMENTOS SI RSL. AOS RSLTOS ACUTUAY
 ESTA MUDANÇA DE TOTA DESDE O INICIO DE TRATAMEN-
 TO AO TOTO.

C – Fichas Detalhadas de observação e análise

FOLHA CODIFICADA DETALHADA PARA LMA

Pessoa sob observação bibele SartreTítulo da Obra, Autor EXPERIMENTO DA CADEIRADireção Bia DiamanteObservador Luciana C. HoppeLocal de Observação minha casaVídeo ou Apresentação ao Vivo vídeo DATA 20/10/08

IMPRESSÃO GERAL

Os movimentos são controlados, focadamente impositivo por onde que os movimentos são feitos. Existem muitas pausas e desacelerações durante os fases de movimento.

CORPO

Partes mais ativas

Todo o CORPO ESTÁ ATIVO

Fundamentos Corporais Bartenieff mais usados

Métodos de corpo
 Intodução Control
 Respiração celular
 cabeça - cauda

Organizações Corporais predominantes

HOMÓLOGA ESPINHA
 HOMOLATERAL
 CONTRALATERAL

Iniciação e seqüenciamento

CABEÇA - CAUDA
 PÉS - CAUDA - ESPINHA - CABEÇA

Principais Ações realizadas

Intodução control requido de uma 'cauda do corpo.
 Controlada em 4 opções controladas
 Respiração celular.
 Transferências de peso
 Transferência de peso p/ as pernas.

Relação Gesto/Postura → As relações com a cadeira, mesmo de longe, são gestos melindrosos. Está a procurar de algo, mas não sabe o que vai encontrar. Gestos muito centrados no corpo, atenção a si mesma, investigação.

EXPRESSIVIDADE

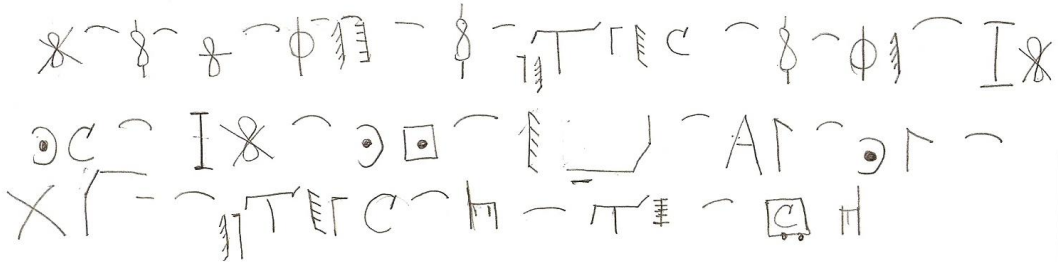
Qualidades Dinâmicas Predominantes (Estados e Impulsos)

fluxos controlados, tempo desacelerado.
alguns movimentos são diretos (as transf. de peso)
cominidade.
adução livre, mov. de braço livre ao "pesar"
o quadril.

Fraseados

Impetivo

Frase Horizontal de Expressividade Seleccionada



FORMA

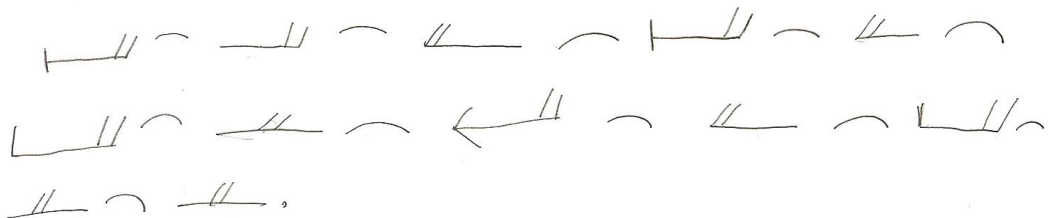
Modos de Mudança de Forma

Controlado

Relacionamentos (com pessoas, objetos, etc)

Gestos fortes, diretos e acelerados.

Frase Horizontal de Forma Seleccionada



ESPAÇO

Posicionamento com relação ao grupo e ao ambiente (próximo, de frente para, lado a lado, etc)

Posicionade ide frente p/ a cadeira, longe.
 imprimindo a trajectória em linha recta até
 chegar nela.

Alcance da Cinesfera (Proximal, medial, distal)

Proximidade e medida.

Percurso e Tensão Espacial

linha recta.

Direções Recorrentes ou de destaque

frente p/ a cadeira

Forma Cristalina predominante**OCTAEDRO****(Des) AFINIDADES – tendências associativas das 4 Categorias**

- certos sinais, forte, acelerada.
- fluxo controlado (TODA A COREOGRAFIA)
- leve, desacelerada, directo
- idêntica - qdo cor está livre acelerada.
- fluxo livre quadril e braço dir. (qdo quadril está em posição neutra).

ATITUDE CORPORAL**Características de destaque**

Todos os movimentos estão permeados pela forma fluída. Mesmo em pausa, existe um fluxo interno.

TEMAS aplicáveis à análise

Uma mulher que levanta todos os dias de manhã, cansada da rotina. Se dá conta que é mais humana e mais próxima de tanto movimentos "serços" pesados no dia-a-dia. E a rotina é a forma de ela se gozar e sentir-se mais humana, q' que os animais ã sentem em rotinas.

DESCRIÇÃO VERTICAL DE MOTIF
Trecho selecionado

The image displays four columns of hand-drawn symbols and diagrams. The symbols are abstract and geometric, often resembling musical notation or architectural sketches. Some symbols include arrows, circles, squares, and lines. Annotations such as 'A71', 'N1', and 'c' are interspersed among the drawings. The drawings are arranged in a grid-like fashion, with some elements connected by lines or grouped together. The overall style is that of a field sketch or a preliminary design study.

OBSERVAÇÕES

(Relação dos itens acima com cenário, figurino, texto, música, efeitos visuais e sonoros, etc.; comentários associando os dados coletados a imagens e idéias pessoais do observador, teorias filosóficas, estéticas, históricas, etc)

Folha codificada detalhada para LMA

Pessoa sob observação → Bilete Bastre

Título da obra → Experimento da cadeira

Dirigido

Observador → Juliana Vicari

Local de observação →

Vídeo ou apresentações ao vivo →

Impressões gerais → Movimento integrado, fluido e espacial
 Em geral tempo desaccelerado com alguns fragmentos importantes
 Impressões de um percurso de reconhecimento de si e de outros
 através de sensações, percepções

CORPO

Partes mais ativas No geral, o corpo está integrado no movimento com todas as suas partes conectadas

Dentro do corpo ativo e propulsor de movimento. Os II e os III transformam o peso do corpo e provocam deslocamentos. Ao encontrar a cadeira, ela passa a usar as extremidades C, II e III

Fundamentos Bartemijff mais usados

Metade do corpo

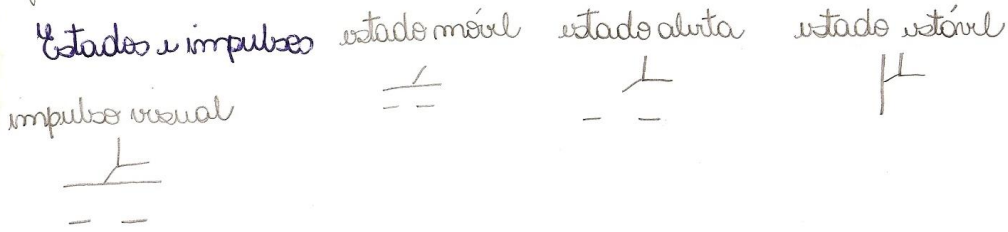
Organizações corporais predominantemente →  predominantemente

Iniciação e sequenciamento → iniciação central □ com sequenciamento sucessivo (em onda)
 iniciação distal pelas II e C

Ações realizadas T ⊙ N# — U 8

Relação gesto postura

Apesar do gesto se afastar ao longo do trecho, ela mantém a imersão gesto postura durante todo trabalho



Traxados

Frases horizontal de expressividade



FORMA

Modos de mudança de forma



Relacionamentos




Frases horizontal de forma relacionada



ESPAÇO

Posicionamento em relação ao ambiente

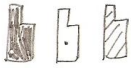
Deslocamento na frente do ambiente de frente para cadeira
de perfil p/ observador 

Alcance da atmosfera variável

Percurso e tempo espacial

C ♂

Dirigidos recorrentes ou de destaque



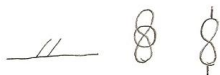
Forma cristalina predominantemente

recorridos

Afinidades



Atitude corporal



Temas aplicáveis a análise

a evolução da espécie humana através do seu movimento

encontro de si e do outro (cadeira)

relações de surpresa
intimidade
dependência

As modificações corporais causadas
pela mesma relação com a cadeira (ou o ato
de sentar)

FOLHA CODIFICADA DETALHADA PARA LMA - FAZENDO

Pessoa sob observação LIBEL

Título da Obra, Autor EXPERIÊNCIA DA CADEIRA

Direção 3ª A 1325

Observador LIBEL

Local de Observação _____

Vídeo ou Apresentação ao Vivo 1250 DATA 2007

IMPRESSÃO GERAL

É PERIGO DEIXAR O CORPO EM UM OUTRO ESTADO. A MENTE DEVE
 DESACELERAR SUA ATIV. RACIONALIZADORA, BUSCANDO PROMOVER
 A ABSEÇÃO TOTAL DA PERCEPÇÃO DO CORPO. ET ALI. AO
 LONGO DO TEMPO. ISSO PARECE SER A IMPRESSÃO DE QUE O CORPO
 MOVIMENTO DO CORPO. O ESTADO ONDE ESTÁ, NÃO PODE O ROL
 NO ESPAÇO EXTERNO. O P. MIRA POSSÍVEL IMPRESSIONAR SE

CORPO

Partes mais ativas



Fundamentos Corporais Bartenieff mais usados

✓ SUJEITO NO CENTRO DO CORPO; NA RESP. COLLAR;
 ✓ INTENÇÃO ESPACIAL; TRANSF. PESSO; ENC;

Organizações Corporais predominantes



Iniciação e seqüenciamento

LIBEL - ESPINHA - CADEIRA CENTRAL.
 TOTALMENTE EM ALGUMAS SITUACIONES, A MAJORITY É
 MOVIMENTO CENTRAL, OU DO CENTRO.
 USAR PRINCÍPIOS DE SIMULTANIEDADE U

Principais Ações realizadas



PUNTO DE DEPARTO COM A CARRERA. EMBORA A OUTRA GRU-
 DA OTIMO, NÃO É O PUNTO DE PARTIDA ATUAL DO NUNO COM O P.
 OLTA P/ O CASO, POREM NÃO PARECE HAVER UM RESCUE-
 LINGUO DESSE NUNO PARA COM O OBJETIVO CASO,
 MORNADO POSSIVEL TO IMPULSAR A CONDICA DE TU PALE
 TAL CASO. (COM TU-SUBJ) ESTE ESTADO PARECE ESTAR
 ESTACIONADO COM O — FOL NO ESTADO INTERNO/
 DENTRO,

→ DEBATE NO

- ABS-DRAMATIC / DEMATIC
- PERSONAGS / ESTADO DE GRPO ;
- = FOL É - CARTELA / INCARTELA
-
- o DISCURSO DO GRPO P. PUNTO
- "ESTÁ NO GRPO" & NUNCA INTERESSANTE
- = INSTIGANTE, MAS TAMBÉM NÃO ESTÁ
- É NOBRO.
- PUNTO A OBTURACAO - COMA SURPRESA (INT)

Relação Gesto/Postura

IGP -

ME HOJE
POE LOP

EXPRESSIVIDADE

Qualidades Dinâmicas Predominantes (Estados e Impulsos)

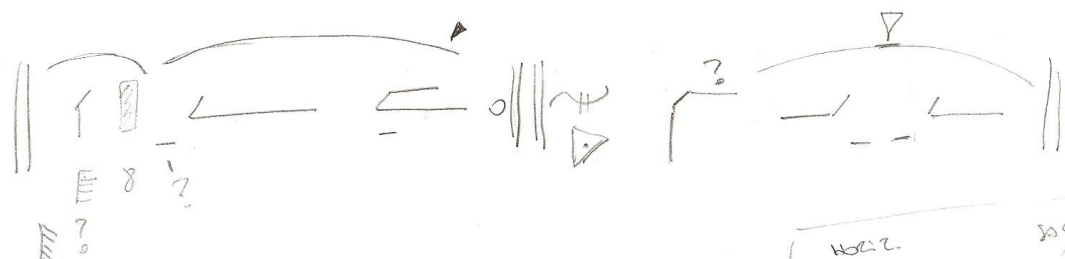


Fraseados



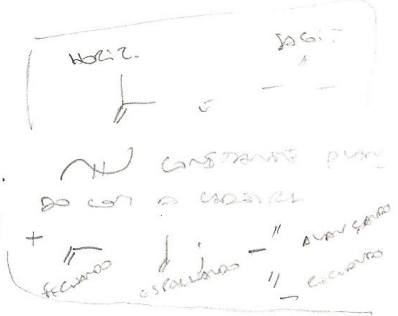
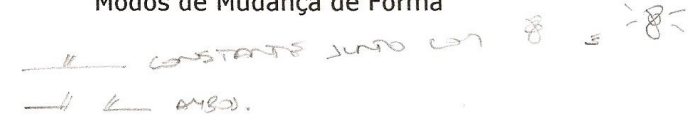
Frase Horizontal de Expressividade Seleccionada

RECUP. O P.S. AVES!

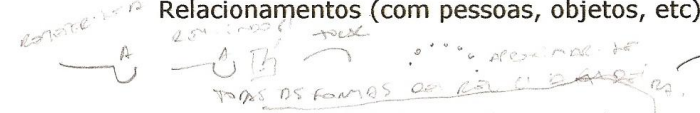


FORMA

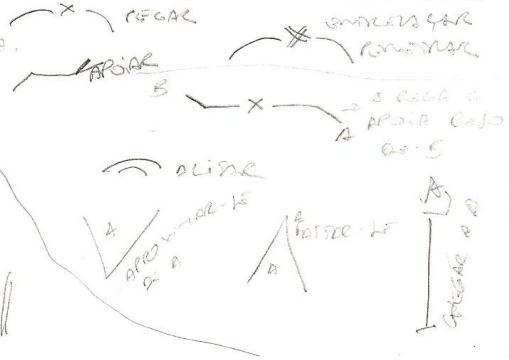
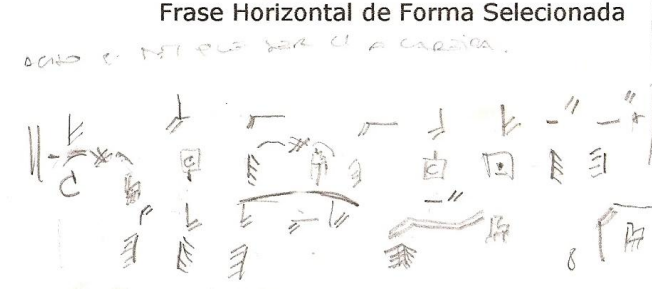
Modos de Mudança de Forma



Relacionamentos (com pessoas, objetos, etc)



Frase Horizontal de Forma Seleccionada



ESPAÇO

Posicionamento com relação ao grupo e ao ambiente (próximo, de frente para, lado a lado, etc)

DESENHO DO ESPAÇO DA OBRA É SEU DESENHO E VITIMADO: UMA VISTA DE ANÁLISE O PAÍS É UM ÚLTIMO. A ESCALA É O PÚBLICO É INDICADA, COM A CADUCA E DISTÂNCIA - PROXIMA - MEDIAL - DISTAL E ENVOLVENDO/RECONSTRUÇÃO.

Alcance da Cinesfera (Proximal, medial, distal)

RODÍ.

Percurso e Tensão Espacial

RECURSOS PREDOMINANTES CENTRAL TENSÃO CENTRAL E DISTAL.

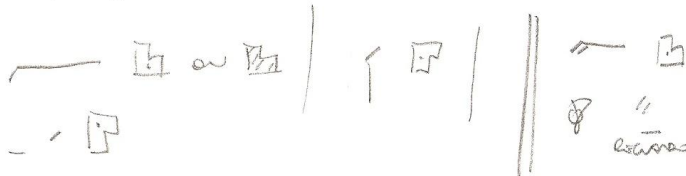
Direções Recorrentes ou de destaque



Forma Cristalina predominante

OUTAGONS

(Des) AFINIDADES - tendências associativas das 4 Categorias



ATTITUDE CORPORAL

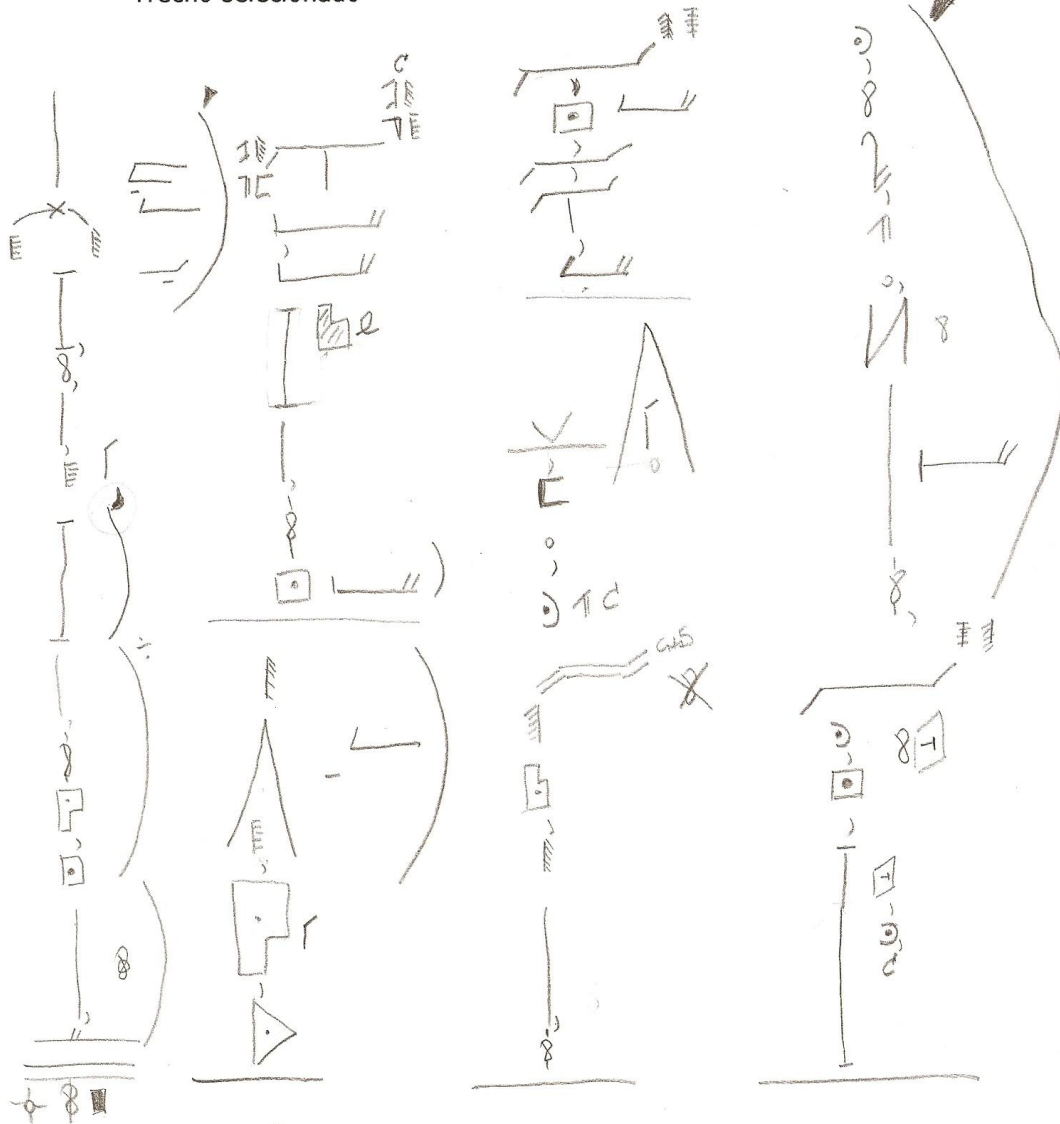
Características de destaque

ATENÇÃO P/ ESPAÇO INTERNO - IMERSÃO/PECULOS
DESCOBERTA DO ESPAÇO EXTERNO - PERCEPTIVA RELATIVA NOS CONTORNOS (CORTEZAS)

TEMAS aplicáveis à análise

ATTITUDE CORPORAL: DO UBERO COM SEU NOSTRO, DO UBERO COM A OBSTACULOS DESCONHECIDOS, AUSÊNCIA DO UBERO - A TUDO POUCA DISTÂNCIAS, ESPAÇO UBERO ESPAÇO; UBERO OBSTACULOS, UBERO UBERO.

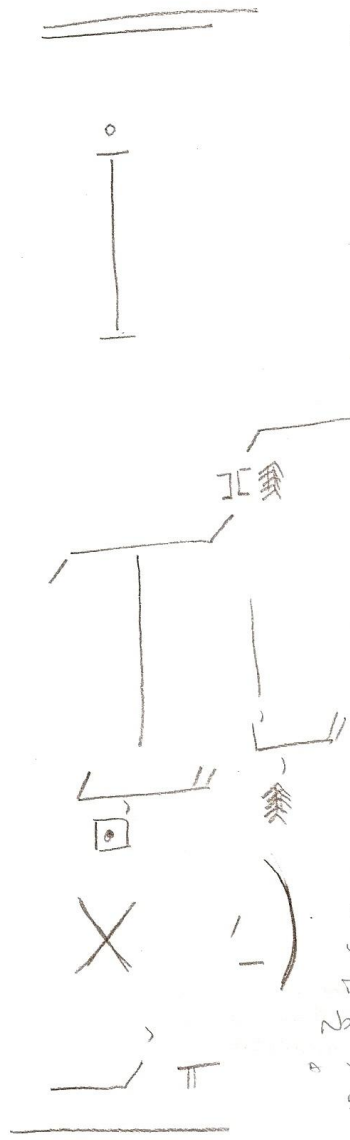
DESCRIÇÃO VERTICAL DE MOTIF
Trecho selecionado



OBSERVAÇÕES

(Relação dos itens acima com cenário, figurino, texto, música, efeitos visuais e sonoros, etc.; comentários associando os dados coletados a imagens e idéias pessoais do observador, teorias filosóficas, estéticas, históricas, etc)

IMPOSSÍVEL FAZER OS CENÁRIOS DE
 VESTIR A OPRESSÃO QUE OS NÓS VAMOS
 AO VESTIR, SABENDO QUE GRANDES PARTES
 DO TORNAMENTO QUE CONFIÇO PERDUER
 POR ESPERANÇA E MINIMIZADO POR
 PRESSÃO QUE A EQUIPA FAZ NO LORO.
 POR OUTRO LADO É ESTA PRESSÃO QUE FAZ
 SENTIR NA OBRA COMO UM NÓ.



HÁ UM APOIO DRAMÁTICO À OBRA
 E A FUNÇÃO DO GRUPO ALTERNAR AO
 FINAL DE NÓS, E A FUNÇÃO DO
 TEXTO, QUE DESDE O INÍCIO, NÃO
 GANHA A UNIFORMIDADE QUE NÓS VAMOS
 O CONTEXTO DA CONSTITUIÇÃO E ESTADO
 NO ESPECTADOR QUE É O NÓ.

O TEXTO CANTA COMO ALGO, COMO
 ILUSTRAÇÃO, DE USOS USADO O TEXTO
 QUE É ALGÓRICO.

NÃO PORQUE NÃO É MUNDAL, MAS UM
 SER QUE NÃO É CAPAZ DE RECONHECER
 O MUNDO COMO OS HUMANOS O VÊM.

HÁ NO CENÁRIO ALGO DE PRIMITIVO QUE
 É IMPULSO, ESCURMADO. O SER URBANO
 OU O SER DO DESEMPREGO-MANÉRIA URBANA
 A SER ANTIURBANA - UMAS DE PONTA.

ESTE SER NÃO SE ANTIURBANO O LONGO
 DA OBRA, O MOMENTO É QUE ESTABELECE
 UMA RELAÇÃO ENTRE O SER URBANO E O SER
 URBANO DE OUTROS LADOS, PORQUE É O NÓ

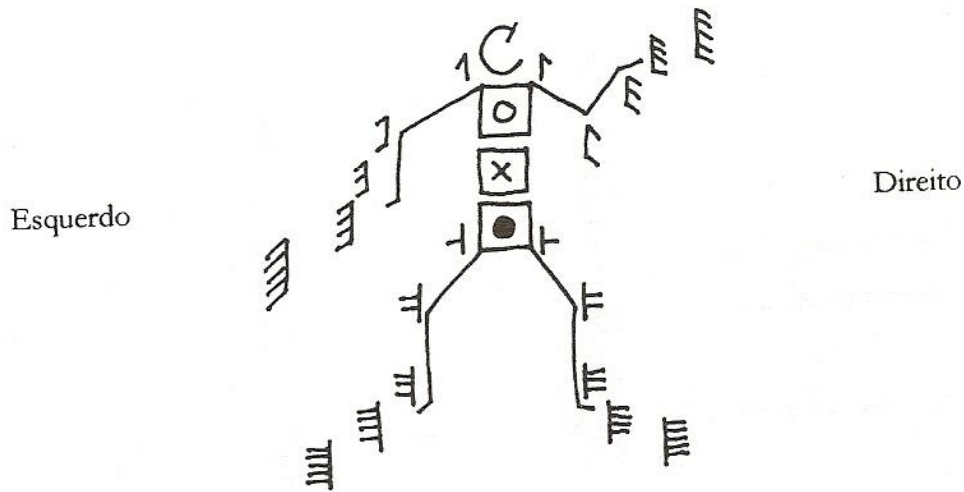
QUE QUE O NÓ É ANTIURBANO AS MAS CON-
 TAGES, A DA URBANA É A DO SER URBANO.
 NO MOMENTO É QUE SE APARECE O NÓ, E
 A URBANA, O SER URBANO ANTIURBANO, QUE VEM
 DE SER O NÓ (OU, A URBANA, PARA O NÓ).

E CHEGA A DRAMATIZAR NO GRUPO. NA OBRA.
 NO NÓ.

ANEXOS

A -

As Partes do Corpo



- Todo o corpo 8
- Parte de cima do corpo 2
- Parte de baixo do corpo 7
- Lado direito do corpo 8
- Lado esquerdo do corpo 8
- Lado esquerdo da parte de cima 2
- Lado esquerdo da parte de baixo 7
- Lado esquerdo superior e direito inferior 2
- Lado direito superior e esquerdo inferior 8
- Cintura Escapular 11
- Pé/Área do Centro de Levitação 0
- Pélvis/Área do Centro de Peso 0
- Cintura X
- Torso 0









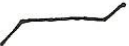


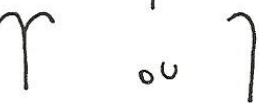















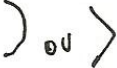

- Cabeça C
- Área/Superfície □
- Frente da cabeça/Face C
- Olhos C
- Nariz C
- Orelhas C
- Boca C
- Língua C
- Pescoço C
- Lados/superfícies:
- Frente □
- Atrás □
- Esquerda frontal □
- Lado direito da pélvis 0

Os Membros Superiores e Inferiores

PARTE DOS MEMBROS	AMBOS		ESQUERDO	
Todo o braço	↑↑	↑↑
Ombros	↑ ↑	↑ ↑
Cotovelo	↑	└┘
Pulso	└┘	└┘
Mão	└┘	└┘
Dedos das mãos	└┘	└┘
Dedo polegar da mão	└┘	└┘
Dedo indicador da mão	└┘	└┘
Dedo anular da mão	└┘	└┘
Parte superior dos braços ... (entre ombro e cotovelo)	↑↑	↑↑
Parte inferior dos braços ... (entre cotovelo e pulso)	└┘	└┘
Toda a perna	└┘	└┘
Articulação coxofemoral ...	└┘	└┘
Joelhos	└┘	└┘
Tornozelo	└┘	└┘
Pé	└┘	└┘
Dedos dos pés	└┘	└┘
Dedo polegar do pé	└┘	└┘
Dedo médio do pé	└┘	└┘
Dedo mindinho do pé	└┘	└┘
Parte superior da perna (entre coxofemoral e joelho)	└┘	└┘
Parte inferior da perna (entre joelho e tornozelo)	└┘	└┘

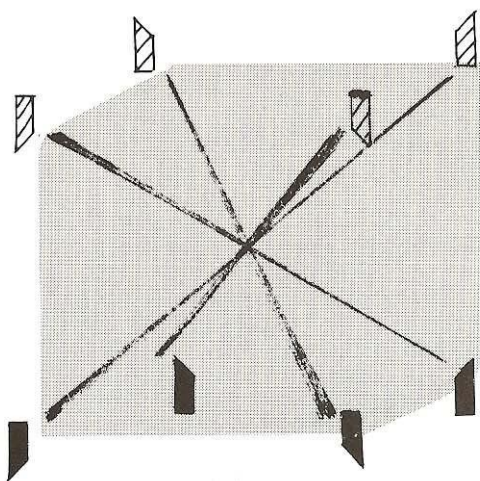
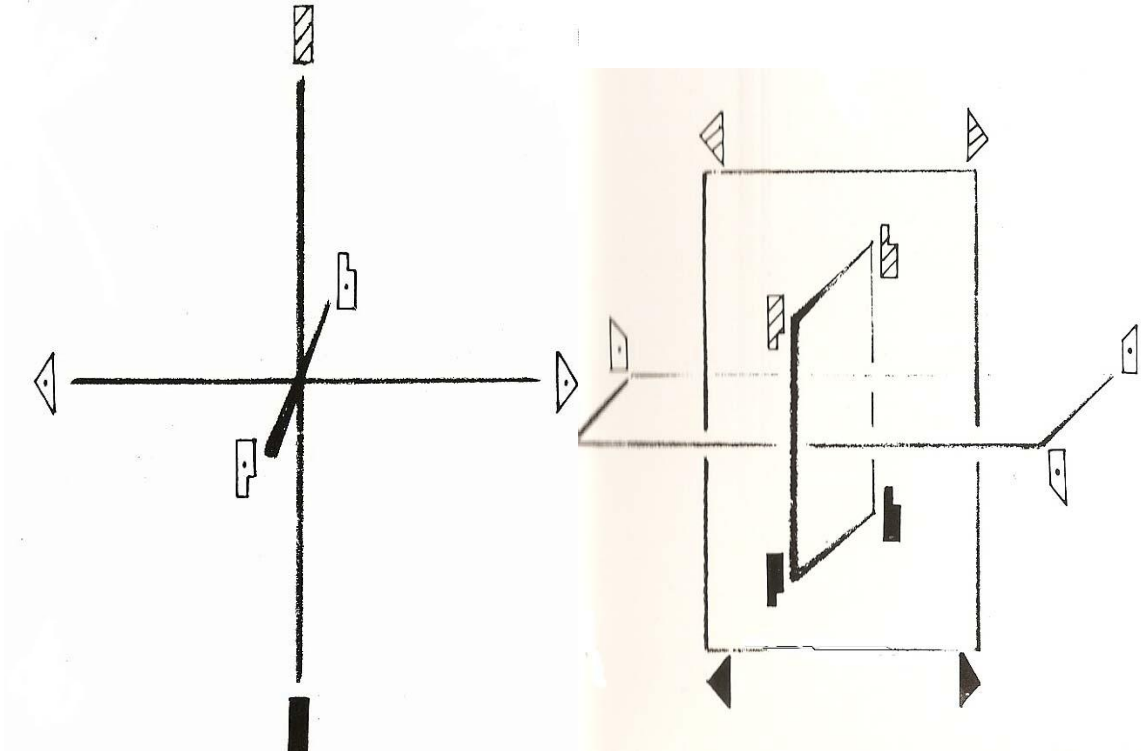
B – Ações Corporais

As Ações Corporais

Contrair/flexionar		Contração intensa	
Estender		Extensão intensa	
Dobrar		Esticar	
Parado		Pausa (Dinâmica)	
Carregar peso		Transferir peso	
Juntar		Espalhar	
Gesto		Cair	
Aumento		Diminuição	
Acento		Qualquer	
Girar/rodar		Giro com parte superior do corpo	
Saltar/pular			
Girar no sentido horário		anti-horário	
Qualquer caminho		Caminho curvo em qualquer sentido	
Caminho no sentido horário		anti-horário	
Ações conectadas		Repetição	

Fonte: Ibid.

C – Símbolos de Espaço



Fonte: PRESTON-DUNLOP, 1984.

D - Tabela de Desenvolvimento de Esforço e Forma

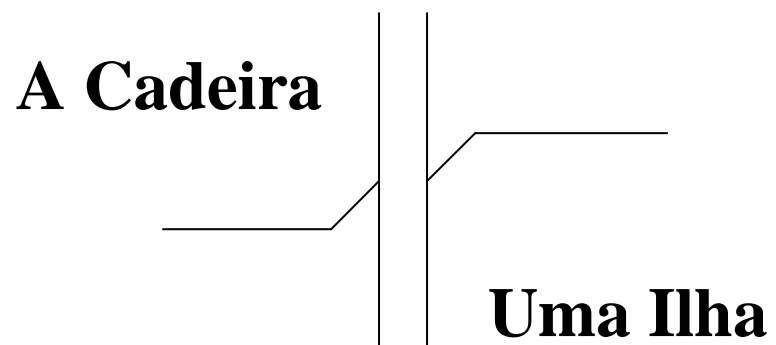
TABELA DE DESENVOLVIMENTO DE ESFORÇO E FORMA

ATRIBUTOS DE FLUÊNCIA DE TENSÃO	FLUÊNCIA CONSTANTE	FLUÊNCIA AJUSTÁVEL	ALTA INTENSIDADE DE FLUÊNCIA	BAIXA INTENSIDADE DE FLUÊNCIA	ABRUPTA	GRADUAL
Pré-Esforço	SINTONIZANDO	FLEXÍVEL	VELOCIDADE	GENTIL	LEPENTINO	HESITAÇÃO
Esforço	DIRETO	INDIRETO	FORTE	LEVE	CAPIDO (ACELERADO)	SUSTENTADO (DEACELERADO)
FLUÊNCIA DA FORMA SINGULAR	ESTREITANDO	ALARGANDO	CRESCENDO	ENCOLHENDO	AFINANDO	ENGROSSANDO
FLUÊNCIA DA FORMA UNIPOLAR	ESTREITANDO P/ CENTRAL OU CRESCENDO (O MÃO DO CORPO)	ALARGANDO P/ FORA (O MÃO DO CORPO)	CRESCENDO P/ CIMA CRESCENDO P/ BAIXO	ENCOLHENDO P/ CIMA ENCOLHENDO P/ BAIXO	AFINANDO A FRENTE AFINANDO A TRÁS	ENGROSSANDO ATRÁS ENGROSSANDO A FRENTE
DIRECIONAL	AO LADO CENTRAL	AO LADO MARGEM	P/ CIMA	P/ BAIXO	P/ TRÁS	P/ FRENTE
MOLDANDO - IS	CONTENDO	ESPALHANDO	DESCENDO	SUBINDO	RECUANDO	AVANÇANDO

AFINAR Ñ
ENGROSSAR

Fonte: Material didático da professora Mônica Serra

E – DVD das obras **A Cadeira / _ Uma Ilha e Experimento da Cadeira**



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

S252 Sastre, Cibele

Nada é sempre a mesma coisa: um motivo em desdobramento através da Labanálise / Cibele Sastre; orientador: Inês Alcaraz Marocco. – Porto Alegre, 2009.

149 p.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009, Porto Alegre, BR – RS.

1. Teatro. 2. Dança. 3. Análise Laban em Movimento. 4. Dramaturgia do corpo. 5. Motif Writing. I. Marocco, Inês Alcaraz. II. Título.

CDU: 793.3

Bibliotecária: Mara Rejane Belmonte Machado – CRB10/1885