



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

Andréia Maria Ferreira Reis

**O CORPO ROMPENDO FRONTEIRAS: UMA EXPERIMENTAÇÃO A
PARTIR DO MOVIMENTO GENUÍNO E DO SISTEMA
LABAN/BARTENIEFF**

Salvador

2007

ANDREIA MARIA FERREIRA REIS

**O CORPO ROMPENDO FRONTEIRAS: UMA EXPERIMENTAÇÃO A PARTIR DO
MOVIMENTO GENUÍNO E DO SISTEMA LABAN/BARTENIEFF**

**Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade Federal da Bahia como
um dos requisitos para obtenção do
Grau de Mestre em Artes Cênicas**

Orientadora: Profa. Dra. Ciane Fernandes

Salvador

2007

Biblioteca Nelson de Araújo - UFBA

R375 Reis, Andréia Maria Ferreira.

O Corpo rompendo fronteiras: uma experimentação a partir do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff / Andréia Maria Ferreira Reis. - Salvador, 2007.
185 f. il.

Orientadora : Prof^a Dr^a Ciane Fernandes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

1. Dança 2. Corpo. 3. Movimento. I. Universidade Federal da Bahia.-
Escola de Teatro. II. Ciane Fernandes. III. Título.

CDD - 793

**Dedico este trabalho à minha mãe
Alice e ao meu pai Arnaldo (*in
memoriam*). Obrigada pelo incentivo,
por acreditarem em mim e não me
deixarem desistir jamais. Amo vocês!**

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Alice e ao meu pai Arnaldo que são o motivo da minha vitória.

Ao meu querido afilhado Lúcio, por suas demonstrações práticas e genuínas de movimento.

À querida Ciane Fernandes, por seu carinho, paciência, atenção e pelo exemplo de profissionalismo. Obrigada pelo privilégio em tê-la como minha orientadora e amiga.

À Sérgio Farias, pela disponibilidade e atenção em todos os momentos.

À Susana Martins e Maria Cecília de Paula, pela valiosa contribuição e participação em minha banca.

À Lia Rodrigues, pelo apoio no início do mestrado.

Aos professores das disciplinas que cursei no decorrer do mestrado: Daniel Marques, Antônia Pereira, Ivani Santana, Fernando Passos e Leda Muhana.

Às queridas Djane de Almeida Bessa e Djanice de Almeida Bessa, pela amizade em todos os momentos.

Às amigas Lívia Lemos, Carla Lemos e Carla Bastos.

Ao Dr. Rogério Ataíde por sua generosidade.

À Wagner Lacerda, pelo convite para trabalharmos juntos, resultando em nossa experimentação.

À Luís Antônio Junior, Sibelle Lelis, Milena Santos, Pedro Costa, Alexandre Nunes, Isabela Coelho, Ângela Moreira, Paola e aos alunos de TCC-III: Aline, Márcia, Cláudio, Gisela e Sandro, pela participação nesta pesquisa.

Aos meus colegas de Pós-Graduação.

Ao PPGAC e à CAPES pelo apoio financeiro.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo tecer relações entre o interno e o externo no corpo do ator-dançarino a partir do modelo conceitual do Anel de Moebius. Para tanto, este trabalho desenvolveu-se em três capítulos: no primeiro, realizou-se uma abordagem histórico-filosófica do corpo em movimento no decorrer dos séculos XIX e XX, a partir dos estudos de Delsarte, passando por Laban até a atualidade. No capítulo II, realizou-se uma abordagem técnica, com o propósito de esclarecer os métodos utilizados na pesquisa - o *Authentic Movement*, sendo utilizado nesta pesquisa sua tradução como Movimento Genuíno e o Sistema Laban/Bartenieff. O terceiro capítulo discute a aplicação destes métodos em aulas e sessões no decorrer do ano de 2006, com alunos e participantes de formações distintas, além da minha participação, confirmando o caráter interdisciplinar da nossa abordagem.

O fio condutor desta pesquisa foi a "mudança" e a "conexão", assim indicado por Peggy Hackney (discípula de Bartenieff) como abertura ao processo criativo. Os referenciais teóricos dialogaram com a prática, contribuindo no desenvolvimento desta investigação e conduzindo-a à elaboração da experimentação *Hibridus Corpus*, apresentada em duas ocasiões distintas, em dois espaços alternativos: uma, na Galeria de Artes da EBEC, na Pituba (Salvador-BA) e outra na Escola de Belas Artes da UFBA. A partir da experimentação, concluímos que o processo criativo aberto, a partir do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff, estabelece uma estrutura sólida, porém flexível, baseada no corpo como sujeito e em sua linguagem mutável, permitindo a participação ativa e a interferência do público. Comprovamos, assim, que a associação do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff é coerente tanto no preparo corporal quanto no processo criativo e na apresentação cênica – três instâncias que se sobrepõem neste processo *in continuum* do Anel de Moebius.

Através da associação daqueles métodos, ativamos a autonomia e o poder do corpo, integrando-o ao espaço dinâmico, expandindo possibilidades criativas, rompendo fronteiras e promovendo a mudança e a trans-formação.

Palavras-Chave: Corpo, Movimento, Interno/Externo, Movimento Genuíno, Sistema Laban/Bartenieff.

ABSTRACT

The goal of this research was to trace relationships between inner and outer in the performer's body, having the Moebius Band as its conceptual model. This research was developed in three chapters. The first chapter discusses, in a historical-philosophical perspective the body in movement along the 19th and 20th centuries, from Delsarte, through Laban, until nowadays. The second chapter presents, in a technical approach, the two methods used in this research: Authentic Movement and Laban/Bartenieff Movement Analysis (LMA). The third chapter discusses the application of those methods in classes and rehearsals in 2006, with the participations of students and professionals of different backgrounds, including myself. This confirms the interdisciplinary character of our approach.

The axis of the research was “change” and “connections” (Peggy Hackney), as means to open up the creative process. The theoretical references dialoged with practice, developing the investigation and conducting it to the experiment *Hibridus Corpus*, presented in two alternative spaces. The open creative process, provided by Authentic Movement and LMA, established a solid yet flexible structure, based on the body as subject and on its changing language, allowing the audience's participation and interference in the presentations. The association of Authentic Movement and LMA were proved to be a coherent method for preparing students, creating and composing a piece. These three phases are overlapped in the process of *continuum* of the Moebius Band.

The association of Authentic Movement and LMA activates the body's autonomy and power, integrating it to the dynamic space, expanding creative possibilities, breaking up boundaries and promoting change and trans-formation.

Key Words: Body, Movement, Inner/Outer, Authentic Movement, Laban/Bartenieff Movement Analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1:** Seqüência de Exercícios de François Delsarte
- Figura 2:** Emile Jacques-Dalcroze
- Figura 3:** Rudolf von Laban
- Figura 4:** Kandinsky - *Composition VIII*, 1923
- Figura 5:** Laban mostrando o seu Sistema de Notação
- Figura 6:** Símbolos de Notação e suas respectivas ações
- Figura 7:** Corpo em Movimento na Escala A Direita do Icosaedro
- Figura 8:** Icosaedro – Representação dos Pontos no Espaço
- Figura 9:** Movimento Humano como Forma Geométrica Dinâmica – Rudolf von Laban
- Figura 10:** Monte Verità – Ascona, Suíça
- Figura 11:** Improvisação no Monte Verità – Ascona, Suíça
- Figura 12:** Wigman em “*Song Of Fate*” (Canto da Morte) de 1935
- Figura 13:** Mary Wigman em “*Space Shape*” (Espaço Forma) de 1928
- Figura 14:** Rudolf von Laban segurando um Icosaedro
- Figura 15:** Mary Wigman
- Figura 15:** Wigman em “*Witch Dance*” (Dança Bruxa) de 1914
- Figura 17:** Hanya Holm
- Figura 18:** Yanka Rudzka - 1956
- Figura 19:** Rolf Gelewsky
- Figura 20:** Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno
- Figuras 21, 22, 23:** Susanne Linke em “*Im Bade Wannan*” (Na Banheira) de 1978
- Figura 24:** Irmgard Bartenieff
- Figura 25:** Peggy Hackney orientando uma aluna
- Figura 26:** Peggy Hackney como observadora em sessão de Movimento Genuíno
- Figura 27:** Bonnie Bainbridge Cohen
- Figura 28:** Construção do Anel de Moebius
- Figura 29:** Aula ministrada por Irmgard Bartenieff em 1952
- Figura 30:** Diagrama de representação das quatro categorias de movimento da LMA ou Sistema Laban/Bartenieff
- Figura 31:** Icosaedro Estrelado
- Figura 32:** Diagrama das Variações de Expressividade

- Figura 33:** O Corpo e o Espaço Dinâmico
- Figura 34:** Corpo em Relação Dinâmica com e no Espaço no Anel de Moebius
- Figura 35:** Corpo em Conexão e Interação
- Figura 36:** Corpo em Irradiação no Espaço Interno e Externo
- Figura 37:** Ângela Moreira em Movimento Genuíno
- Figura 38:** Isabela Coelho em Movimento Genuíno
- Figura 39:** Quimera de Arezzo, 1558. Monstro da mitologia Grega
- Figura 40:** Representação da Figura Oito – Relação Interno/Externo
- Figura 41:** Andréia em *Hibridus Corpus* – Cena 1 – EBEC
- Figura 42:** Andréia em *Hibridus Corpus* – Cena 2 – EBEC
- Figura 43:** Andréia em *Hibridus Corpus* – Cena 3 – EBEC
- Figura 44:** Andréia e Wagner em *Hibridus Corpus* – Cena 4 – EBEC
- Figura 45:** Andréia e Wagner em *Hibridus Corpus* – Cena 5 – EBEC
- Figura 46:** Wagner e Andréia em *Hibridus Corpus* – Cena 6 – EBEC
- Figura 47:** Wagner e Andréia em *Hibridus Corpus* – Cena 7 – EBEC
- Figura 48:** Wagner e Andréia em *Hibridus Corpus* – Cena 8 – EBEC
- Figura 49:** Andréia Reis – Experimentação apresentada no EBEC-Pituba
- Figura 50:** Andréia Reis – Experimentação apresentada no EBEC-Pituba
- Figura 51:** Andréia Reis – Experimentação apresentada no EBEC-Pituba
- Figura 52:** Andréia Reis e Wagner Lacerda – Experimentação apresentada no EBEC-Pituba
- Figura 53:** Wagner Lacerda e Andréia Reis – Experimentação apresentada no EBEC-Pituba
- Figura 54:** Andréia Reis – Experimentação apresentada no EBEC-Pituba
- Figura 55:** Andréia Reis – Experimentação apresentada no EBEC-Pituba
- Figura 56:** Andréia Reis e Wagner Lacerda – Experimentação apresentada no EBEC-Pituba
- Figura 57:** Andréia Reis – Cena 1
- Figura 58:** Andréia Reis – Cena 2
- Figura 59:** Andréia Reis – Cena 2
- Figura 60:** Andréia Reis – Cena 2
- Figura 61:** Andréia Reis – Cena 3
- Figura 62:** Andréia Reis – Cena 5
- Figura 63:** Andréia Reis e Wagner Lacerda – Cena 5

LISTA DE TABELAS

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

Tabela 2: Esquema das três fases práticas da pesquisa

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

LISTA DE ABREVIATURAS

- ADTA** – American Dance Therapy Association
- ANPAP** – Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas
- BF** – Bartenieff Fundamentals
- BMC** – Body-Mind Centering
- CORD** – Committee on Research in Dance
- DNB** – Dance Notation Bureau
- EBA** – Escola de Belas Artes
- EBEC** – Escola Baiana de Expansão Cultural
- GDT-UFBA** – Grupo de Dança-Teatro da Universidade Federal da Bahia
- GDC** – Grupo de Dança Contemporânea
- ICKL** – International Council of Kinetography Laban
- LIMS** – Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies
- LMA** – Laban Movement Analysis
- PIBIC-Jr** – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - Júnior
- PPGAC** – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
- PPGAV** – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
- Sesi** – Serviço Social da Indústria
- TCC** – Técnica de Corpo para a Cena
- UFBA** – Universidade Federal da Bahia
- Unesp** – Universidade Estadual Paulista
- Unicamp** – Universidade de Campinas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
-------------------------	----

CAPÍTULO I

O Estudo do Corpo em Movimento.....	10
1.1 Delsarte e Dalcroze: o movimento a partir das oposições.....	12
1.2 Rudolf von Laban – um visionário do século XX.....	19
1.2.1 Laban e as Interartes.....	21
1.2.2 A Dança Livre no Monte Verità.....	29
1.3 Mary Wigman: discípula e colaboradora de Laban.....	33
1.3.1 <i>Ausdruckstanz</i> (Dança de expressão).....	42
1.3.2 As Escolas de Mary Wigman.....	46
1.4 As Vertentes de Laban e Wigman.....	47
1.4.1 Hanya Holm.....	49
1.4.2 Yanka Rudzka.....	51
1.4.3 Rolf Gelewsky.....	52
1.4.4 Kazuo Ohno.....	54
1.4.5 Susanne Linke.....	56
1.4.6 Irmgard Bartenieff, Peggy Hackney e Bonnie Bainbridge Cohen.....	58
1.4.7 Mary Starks Whitehouse e Janet Adler.....	62
1.5 Mapeando o Movimento Genuíno.....	64
1.6 Corpo Efervescente: Transformações do corpo em performance.....	65

CAPÍTULO II

Interrelações Dinâmicas: os Caminhos da Trans-Formação.....	69
2.1 O Corpo em Trans-formação.....	69
2.2 Estudos do Corpo em Movimento.....	73
2.3 As Categorias em Movimento do Sistema Laban/Bartenieff.....	81

2.3.1	Categoria Corpo.....	81
2.3.2	Categoria Expressividade.....	84
2.3.3	Categoria Forma.....	88
2.3.4	Categoria Espaço.....	89
2.3.5	Temas em LMA.....	91
2.4	O Movimento Genuíno.....	93
2.5	Interação e Conectividade nos trabalhos de Bartenieff e Whitehouse.....	98

CAPÍTULO III

	Laban e Movimento Genuíno na Cena: Preparo, Processo e Criação.....	104
3.1	Aprendizado Teórico-Prático.....	105
3.2	Estágio Docente e Ensaios.....	107
3.2.1	Abertura.....	109
3.2.2	Desenvolvimento.....	115
3.2.2.1	Forma Fluída, Conexões Ósseas e Espaço.....	121
3.2.3	Conclusão.....	123
3.3	Montagem e Apresentações.....	125
3.4	Experienciando o Sistema Laban/Bartenieff e o Movimento Genuíno: percepções e sensações.....	126
3.5	Encontro, Processo e Experimentação Coreográfica.....	137
3.5.1	Experimentação <i>Hibridus Corpus</i> – EBEC/Pituba - Salvador/BA.....	144
3.5.2	Experimentação <i>Hibridus Corpus</i> – Encontro ANPAP – EBA/UFBA.....	158

	ASPECTOS CONCLUSIVOS.....	164
--	----------------------------------	------------

	REFERÊNCIAS.....	169
--	-------------------------	------------

	ANEXO 1 - Cronograma das Sessões de Movimento Genuíno.....	178
--	---	------------

	ANEXO 2 - Seleção de Movimentos na sessão de Movimento Genuíno.....	182
--	--	------------

	ANEXO 3 - Programa da Experimentação <i>Hibridus Corpus</i> apresentada na EBEC.....	184
--	---	------------

	ANEXO 4 - Programa da Experimentação <i>Hibridus Corpus</i> apresentada na ANPAP.....	185
--	--	------------

INTRODUÇÃO

O corpo como complexidade subjetiva, conectado ao tempo-espaço em transição e associado a fatores sócio-culturais, traz consigo um repertório único e infinitamente criativo. Portanto, o corpo exerce um fascínio por sua própria natureza instigando pesquisas desde o século XIX, mesmo sendo, neste período, o corpo considerado instrumentalizado e dicotomizado por valores de poder. Na atualidade, o corpo torna-se o local de trocas e relações. Neste contexto, o estudo a partir do corpo em movimento possibilita sua visão integrada vivenciando experiências no tempo-espaço.

Sempre fui impulsionada a buscar um trabalho corporal, isso mesmo antes de ingressar na graduação. Este desejo de estudar o corpo levou-me à faculdade de Educação Física. Fascinada pelo corpo, que integra em si um universo de possibilidades biológicas, sociais, culturais e pessoais, o meu anseio foi expandir este leque de informações de forma a estarem em constante diálogo e transformação. Foi assim que encontrei o caminho no qual se encerram estes desejos.

Em 2004, saí de São Paulo em busca do meu objetivo em Salvador: fazer o mestrado na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Após um longo período de seleção, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), sendo esta dissertação inserida na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Encenação, sob orientação da Professora Doutora Ciane Fernandes. A escolha pelas Artes Cênicas foi decisiva, pois inclui um leque de possibilidades expressivas desde a cena até o cotidiano, e vice-versa. Obviamente meus anseios não seriam atingidos em outro programa que não fosse o PPGAC, por seu caráter inclusivo e interdisciplinar de linhas de pesquisa.

Após o início do mestrado, em março de 2005, passei a frequentar as aulas do bacharelado em Interpretação Teatral ministradas por minha orientadora, Prof^a Dra. Ciane Fernandes, na Escola de Teatro da UFBA, nas disciplinas Técnica de Corpo para a Cena I, II, III e IV. O conteúdo foi o Sistema Laban/Bartenieff, Movimento Genuíno¹ e Dança Indiana,

¹ Este método denomina-se originalmente *Authentic Movement*, contudo nesta dissertação utilizarei sua tradução para Movimento Genuíno, sendo este um termo utilizado pela Prof^a Dra. Ciane Fernandes na tradução de

esta última ensinada a partir do Sistema. Por aproximadamente 8 horas de aula por semana, que cursei até setembro de 2006, experienciei em meu corpo as abordagens utilizadas nesta pesquisa.

Foram nestas aulas que realmente tive consciência das conexões em meu corpo e o caminho a ser seguido nesta pesquisa. Esta vivência foi fundamental tanto para minha própria experiência corporal e profissional quanto para o desenvolvimento da presente pesquisa. Sendo assim, foi extremamente importante a vivência em meu corpo destes métodos para posteriormente trabalhá-los com as pessoas envolvidas neste estudo, já que nesta dissertação utilizamos como método o Sistema Laban/Bartenieff e o Movimento Genuíno.

Anteriormente ao ingresso no mestrado, tive contato com a teoria e prática de Laban em disciplina cursada a nível de mestrado como aluna especial na Universidade de Campinas/Unicamp-SP. Ao mesmo tempo, cursava aulas de teatro, no curso livre de teatro do Serviço Social da Indústria - Sesi/SP, além de já ter passado pela experiência do balé clássico. Nesta experiência teatral, por quatros anos vivenciei processos dicotômicos no trabalho artístico, no qual o teatro estava fundamentado no texto. Dessa forma, o corpo não era trabalhado no processo criativo, mas apenas mecanicamente, com aquecimentos no início das aulas exclusivamente com o objetivo de mover o corpo sem um propósito preparatório para a cena. Sendo assim, senti-me ainda mais movida a buscar uma forma de trabalhar o corpo do ator-dançarino no qual não mais estivessem presentes as dicotomias entre dança e teatro, corpo e texto. Um processo de abordagem de inter-relação entre princípios aparentemente dicotômicos derrubaria as fronteiras que separam pólos aparentemente opostos, mas, que através das teorias de Laban, como veremos ao longo desta pesquisa, podem ser consideradas complementares.

A busca pela relação entre teoria e prática conduziu-me a pensar em um estudo que abordasse o corpo em sua complexa integração corpo e mente, além de integrar dança e teatro. Portanto, utilizo o Sistema Laban/Bartenieff e o Movimento Genuíno como métodos de integração do corpo no processo criativo.

Authentic Movement. “O termo ‘autêntico’ tem gerado controvérsias por sua associação a idéias de originalidade e unicidade criticadas na pós-modernidade. O uso do termo ‘genuíno’ mantém a idéia inicial, sem esta conotação”. FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002, p.240.

O Movimento Genuíno foi criado nas décadas de 1950-1960 por Mary Whitehouse, nos Estados Unidos. Este método consiste em escutar o corpo e seus impulsos que surgem a partir de imagens e sensações. Basicamente, há uma pessoa que é o observador e outra que é o realizador; enquanto o realizador executa o movimento, o observador, sem julgamentos, fica atento a ele, depois inverte-se a dupla. Este processo possibilita ao corpo autonomia e criatividade.

As idéias de Rudolf von Laban concedem ao corpo ser pensado não como um instrumento a ser treinado, mas como um todo onde as partes integram-se através do movimento de transformação contínua, permitindo a inclusão (e desenvolve-se a partir) de paradoxos e contrastes. Mais tarde, o método Laban foi acrescido de novos estudos desenvolvidos por seus alunos e colaboradores, especialmente Irmgard Bartenieff.

O método Laban apresenta diversas vertentes, como os Estudos Coreológicos, a Labanotação, e o Sistema Laban/Bartenieff, também denominado de Análise Laban/Bartenieff de Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Analysis - LMA*). Este último é utilizado nesta pesquisa e se divide em quatro categorias, a saber: Corpo, Expressividade, Forma e Espaço. O Sistema Laban/Bartenieff é um sistema aberto de estudo do corpo em movimento, que possibilita uma amplitude na abordagem do ser humano integrando corpo e mente.

O corpo em sua complexidade possibilita aos pesquisadores que o fazem foco de seus estudos um imenso e dinâmico “sujeito” a ser explorado ao invés de um “objeto de estudo”. Nas diversas áreas de conhecimento, o corpo é incluído em constante processo de criação, adaptação e, sobretudo, trans-formação². Quer seja nas áreas humanas, biológicas ou exatas, o corpo é sempre um organismo vivo dotado de complexas teias que se ramificam e se conectam. Segundo Laban (1978, 48-9):

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

² Divido a palavra “trans-formação” a fim de enfatizar seu significado como algo que vai além de sua forma (o que nos remete a pensar em termos puramente estéticos), e que modifica-se dinamicamente.

A partir deste “corpo vivo”, compreendido como “mais do que uma coisa estendida num espaço visual, e sim todas as relações que suscita e que em certa medida são absolutamente singulares” (GREINER, 2005, 101) em constante interação com o meio em que se insere, tornam-se pertinentes as seguintes questões: Como se dá a relação do corpo em movimento consigo mesmo e com/no espaço dinâmico? Qual o método a ser utilizado no processo criativo de forma a dar autonomia ao corpo em cena, rompendo fronteiras?

O corpo está em constante movimento, seja ele internamente, por meio de seu fluxo – órgãos e líquidos –, ou externamente, através de seu movimento no espaço. Contudo, este movimento interno e externo se relaciona mutuamente, ao invés de ser visto como polaridade. Esta relação será abordada nesta pesquisa através do modelo conceitual do Anel de Moebius e dos Temas em LMA: Interno/Externo, Função/Expressão, Mobilidade/Estabilidade, Execução/Recuperação, que são baseados em um *continuum* entre polaridades e serão explicados no capítulo II. Podemos afirmar, ainda, que o corpo, em qualquer situação de presença em vida, passa pelo processo de ação em movimento. Então, tanto o corpo cotidiano quanto o corpo nas artes cênicas partilham a mesma transição, vivenciando e experienciando no mundo.

Ao nos referirmos ao termo polaridade, diferentemente da idéia que nos vem imediatamente quando lemos ou ouvimos esta palavra, não significa que há uma divisão entre dois conceitos ou duas idéias que não podem se relacionar e encontram-se distintamente dicotomizadas. Muito pelo contrário, fazemos referência a uma possibilidade de interação e conexão entre realidades que dialogam reciprocamente, transformando e sendo transformada. Peggy Hackney, discípula de Irmgard Bartenieff, utiliza o conceito de interação e conectividade como base para seu trabalho. Através da representação conceitual do Anel de Moebius, este trabalho tem como objetivo uma Interação Ativa ou Viva (*Lively Interplay*) da Conectividade Interior (*Inner Connectivity*) e Expressividade Exterior (*Outer Expressivity*) em constante relação de mudança e co-criação (HACKNEY, 1998, 214). Este pensamento amplia a abordagem do corpo enquanto sujeito de estudo.

O corpo cênico no qual relações (ao invés de oposições) ocorrem em constante trânsito entre diferenças que dialogam entre si, torna-se um corpo sujeito ou “corpo subjetivado” (OLIVEIRA, 2006). Este conceito de “corpo subjetivado” relaciona-se ao realizador do Movimento Genuíno, pois torna-se sujeito da sua própria experiência, re-dançando sua

história, numa coreografia da memória corporal. Sua criação emerge de si mesmo e não de imposições pré-estabelecidas. É um exercício de expressão genuína, ativando a consciência do “si mesmo corporal” (SODRÉ, 1998, 21), ou seja, o corpo além das fronteiras, sejam elas culturais, religiosas ou conceituais, um “si mesmo corporal” definido por Sodré como o “corpo próprio enquanto componente fenomenológico da experiência singular do sujeito no mundo, irreduzível à instância psíquica e à representação lingüística”. Portanto, o corpo sujeito não está mais sob domínio do verbal, mas torna-se sujeito ativo de sua própria história em movimento.

Portanto, temos como objetivo nesta pesquisa tecer relações dinâmicas entre interno/externo, sendo o interno corporal referente ao seu fluxo orgânico (órgãos, respiração, fluídos e líquidos) e o exterior ao movimento de transição deste fluxo (energia ou ritmo) interior que se exterioriza no espaço dinâmico. O Movimento Genuíno e o Sistema Laban/Bartenieff são usados para promover esta flexibilização do seu processo de transição interno/externo. Este processo, no corpo do ator-dançarino, transforma fronteiras em vias de acesso ao corpo sujeito ou subjetivado, definido por Oliveira (2006, 23) como:

... a idéia de que a estrutura física (órgãos, líquidos, ossos, músculos etc), pensamentos e emoções/sentimentos habitam o mesmo território que é o corpo, num constante relacionamento interdependente de ir e vir com o que se encontra ao seu redor.

A fronteira como trânsito trans-forma e fornece um leque de possibilidades ao corpo que deixa de ser “uma menos-valia ontológica” (SODRÉ 1998, 22) e passa a ser sujeito de suas próprias experiências, sem reduzi-lo à ação mecânica ou verbal. Contudo, o que faz do corpo “sujeito” é a ação corporal consciente e genuína – do corpo em movimento.

Por fronteira podemos entender algo fixo ou demarcado, evidente na cultura ocidental, onde as dualidades rígidas são frequentes e ainda procura-se distinguir o corpo da mente, sendo o primeiro instrumento social e estético e o segundo, centro da razão e comando do corpo. Esta visão, nas artes, leva o teatro a referir-se quase que exclusivamente ao texto enquanto a dança, ao movimento. Este pensamento faz do corpo uma engrenagem ajustada ao funcionamento “adequado”, culturalmente e socialmente mais produtivo. Mas estas mesmas fronteiras podem transformar-se em vias de acesso por meio da dinâmica entre os conceitos não mais duais, ou seja, polaridades que não são mais dicotomizadas: oriente/ocidente,

dança/teatro, corpo/mente, interno/externo. A idéia de fronteira enquanto algo intransponível se dilui a partir de inter-relações que acontecem inclusive entre opostos e paradoxos. Todo o estudo de Laban fundamenta-se neste princípio relacional, que é a principal característica do movimento humano.

Através da relação consigo e com o outro, integrando interno e externo, sentimento e forma, interagindo e transformando-se mutuamente, o processo corporal em movimento de troca e mudança adquire uma amplitude de ligações e probabilidades. Esta extensão dá um outro sentido ao Ser corpo, que não está mais sob poder, mas tem o poder da trans-formação. O movimento, essencialmente a partir do impulso corporal interno e orgânico que se exterioriza na forma corporal quando não há preocupação com a forma estética, é fator fundamental do corpo que atravessa fronteiras e busca sua autonomia. O processo inverso também faz parte desta integração, na qual os estímulos corporais exteriores dialogam e transformam seu interior.

No entanto, utiliza-se o Movimento Genuíno e os Fundamentos Bartenieff, no primeiro momento, para enfatizar as conexões internas e, posteriormente, enfoca-se a reciprocidade interno-externo, ou seja, após consolidadas as conexões com os processos internos, a ênfase passa a ser interrelacional. Mesmo neste primeiro momento, no enfoque no processo interno, há a participação do externo através do observador. Contudo, este não tem julgamentos pré-concebidos e críticos.

Esta pesquisa caracteriza-se como teórica e prática, direcionando-se ao estudo do corpo do ator-dançarino e à consolidação dos métodos utilizados (Sistema Laban/Bartenieff e Movimento Genuíno) no processo criativo da experimentação coreográfica. A metodologia utilizada envolve os seguintes procedimentos: pesquisa bibliográfica, experiência prática com alunos através da aplicação do Sistema Laban/Bartenieff e do Movimento Genuíno e criação de uma experimentação coreográfica.

Utilizou-se nesta pesquisa o termo “experimentação” para indicar algo aberto, que pode ser entendido através do modelo conceitual do Anel de Moebius como representação de transição e mudança num processo em *continuum*. A abertura para a possibilidade de transição entre diferenças transforma processos dicotômicos que rejeitam a inclusão e enfatizam a oposição.

Contudo, são utilizadas no processo de criação as técnicas da dança-teatro e da performance, ambas consideradas abordagens abertas às possibilidades de criação. A dança-teatro, originalmente desenvolvida por Rudolf von Laban nas primeiras décadas do século XX, foi utilizada no momento de seleção e construção da experimentação. O pioneiro Rudolf von Laban teve como objetivo principal o “delineamento de uma linguagem apropriada ao movimento corporal, com aplicações teóricas, coreográficas, educativas e terapêuticas” (FERNANDES, 2002, 23). Nas últimas décadas, a dança-teatro encontrou na alemã Pina Bausch um de seus maiores expoentes. Bausch estudou com Kurt Jooss, aluno de Laban, e Susanne Linke a qual frequentou aulas na escola de Mary Wigman, principal colaboradora de Laban no delineamento dos princípios da dança-teatro.

A performance foi uma das formas utilizadas por Laban para criação e manifestação de obras muitas vezes grotescas, completamente inversas ao estilo clássico. A performance tem como característica principal a expressão de uma forma híbrida, desafiadora, na qual a vida e a arte estão completamente ligadas, não havendo fronteiras entre elas. A participação de Laban em performances será apresentada no capítulo I.

Apesar da utilização destas técnicas (dança-teatro e performance) no experimento desta pesquisa como ferramenta de trabalho metodológico, a ênfase esteve no Sistema Laban/Bartenieff para o desenvolvimento da pesquisa. Portanto, pode-se distinguir dois termos aqui citados: técnica e sistema. Por técnica, entende-se um “conjunto dos métodos e pormenores práticos essenciais à execução perfeita de uma arte ou profissão”³ ao passo que sistema é a “combinação de partes coordenadas para compor um todo. Conjunto de elementos relacionados entre si de modo coerente”⁴. Sendo assim, o termo sistema traz ao trabalho uma amplitude de escolhas e criação, da mesma forma que a utilização do termo experimentação proporciona à apresentação *Hibridus Corpus*, realizada durante esta pesquisa, um leque de variações na criação das seqüências de movimento.

Ao realizar esta pesquisa, temos a intenção de contribuir no desenvolvimento dos estudos do corpo, dando ênfase a sua autonomia e transição dentro de uma abordagem aberta, através de princípios direcionados à natureza própria do ser humano, seu ritmo, harmonia e conexão entre suas partes. Enfim, uma comunicação por meio de uma via de mão dupla.

³ Dicionário Eletrônico: DIC Prático Michaelis.

⁴ LAROUSSE. Dicionário Escolar de Língua Portuguesa. São Paulo: Larousse do Brasil, 2004, p.702.

No Brasil, há uma escassa bibliografia que aborda o Movimento Genuíno. Apenas dois trabalhos escritos fornecem material sobre este método. O primeiro é o livro *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas* de Ciane Fernandes, publicado em 2002 e lançado em 2006 - segunda edição, que traz uma breve abordagem. Ciane Fernandes utiliza o Movimento Genuíno para a construção coreográfica com seu grupo de dança-teatro chamado A-FETO, na Universidade Federal da Bahia, desde 1997. O segundo é a dissertação de mestrado de Giselle Rodrigues (Universidade de Brasília), defendida em 2006, sob orientação do Professor Dr. Fernando Villar, que utiliza o Movimento Genuíno como um dos métodos de seu processo de criação, associando-o ao *Body-Mind Centering - BMC*.

O BMC foi criado e desenvolvido no final dos anos de 1960 por Bonnie Bainbridge Cohen, discípula de Irmgard Bartenieff. O objetivo de seu trabalho é conectar corpo e mente estabelecendo relações entre os diversos sistemas (emocionais, físicos, cognitivos etc.) através do corpo, provocando mudanças nas relações corpo-mente. Estes aspectos são desenvolvidos por meio de um trabalho de conexão e percepção corporal a partir dos órgãos e líquidos internos, padrões neurológicos (desenvolvimento humano infantil e progressão evolucionária no reino animal), respiração e vocalização, musculatura e sistema esquelético. O método de Cohen pode ser associado ao Sistema Laban/Bartenieff nas categorias Corpo e Forma (a serem explicadas no capítulo II).

Em trabalhos práticos, podemos destacar os desenvolvidos por Soraia Jorge, do Rio de Janeiro e Marta Soares, de São Paulo, além dos de Ciane Fernandes e Giselle Rodrigues. O levantamento e aprofundamento destes processos e obras brasileiras integram meu projeto de doutorado, posterior a esta investigação de mestrado.

A Estrutura da Dissertação

Dentre as inúmeras abordagens de corpo existentes, esta pesquisa terá como fio condutor a visão de corpo enquanto integrado, no qual se busca quebrar dicotomias de forma a incluí-las no próprio corpo. Para uma melhor compreensão do processo e fundamentação teórico-prática desta pesquisa, torna-se relevante uma abordagem histórico-filosófica e conceitual. Assim, o capítulo I apresenta o desenvolvimento dos estudos de movimento desde

o século XIX, quando se deu o início das pesquisas direcionadas à compreensão e abordagem do movimento humano com uma visão de corpo integral, no chamado Movimento Corporalista.

Serão apresentados os trabalhos de François Delsarte, Emile Jacques-Dalcroze, Rudolf von Laban, Mary Wigman, Hanya Holm, Yanka Rudzka, Rolf Gelewsky, Kazuo Ohno, Susanne Linke, Irmgard Bartenieff, Peggy Hackney e Bonnie Bainbridge Cohen, Mary Starks Whitehouse e Janet Adler, selecionados mediante sua importância histórica coerente com o tema. Em todos eles podemos observar o desenvolvimento gradual de um método somático de trabalho que vai desde a divisão do corpo em áreas até conceitos específicos e fundamentais, como ritmo interno, fluxo, harmonia, entre outros. A partir da análise do movimento corporal, estes pioneiros contribuíram para a compreensão do ser humano como um todo complexo e multifacetado, e suas obras têm aplicações irrestritas.

O capítulo II realiza uma abordagem técnica a respeito do processo metodológico. São abordados os métodos de estudo de Rudolf von Laban, que ao longo do século XX foram ampliados e desenvolvidos por discípulos e colaboradores. São apresentadas as diferentes ramificações, dentre elas a utilizada no Centro Laban de Londres e a abordagem do Instituto Laban/Bartenieff de Nova Iorque.

O terceiro capítulo consiste na descrição da parte prática do processo criativo. Este foi realizado na Escola de Teatro e na Escola de Belas Artes da UFBA, com a participação de alunos de graduação (da Escola de Teatro) e alunos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UFBA. Como parte do processo de trabalho corporal, organizamos uma experimentação realizada em uma exposição de artistas plásticos na Galeria de Arte da Escola Baiana de Expansão Cultural (EBEC) da Pituba, Salvador, em julho de 2006, e no XV Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas (ANPAP) realizado na EBA/UFBA, Salvador, em setembro de 2006.

Por fim, serão apresentados os aspectos conclusivos como síntese do processo da pesquisa, os objetivos alcançados e aspectos relevantes a serem abordados na continuação desta pesquisa para o doutorado.

CAPÍTULO I

O ESTUDO DO CORPO EM MOVIMENTO

Este capítulo visa estabelecer uma relação histórica e ao mesmo tempo conceitual e filosófica da abordagem dos estudos de movimento corporal. Este procedimento faz-se pertinente como contextualização do processo criativo desta pesquisa. Estabelece também um fio condutor histórico entre os precursores do estudo do corpo em movimento e o processo de desenvolvimento de suas teorias até tendências cênicas na atualidade.

O processo de mudanças de pensamento do corpo vem sendo abordado desde Platão, Aristóteles e Descartes. Portanto, a seguir, será traçado um breve perfil das mudanças e formas de pensar o corpo ao longo de dois séculos (XIX e XX).

O estudo do corpo apresenta diversas abordagens ao longo da história e muitos são os questionamentos e ambigüidades a seu respeito. O pensamento ocidental desde Platão e Aristóteles é estruturado em termos de oposições binárias. O filósofo e matemático Descartes estabeleceu uma abordagem mecanicista e dicotômica de corpo e mente, colocando esta última como central e dominante, enquanto o corpo ficava à sua sujeição.

Contudo, considerando-se que *somos* um corpo e não apenas *temos* um corpo, passamos a ser um “corpo vivo” (GREINER, 2005, 101). Através dos métodos de trabalho (como os utilizados nesta pesquisa) que possibilitam estabelecer relações reciprocamente dinâmicas entre o corpo com o ambiente e o corpo consigo mesmo, são deixados de lado os pensamentos mecanicistas. Estes enfatizam o corpo como simples objeto de manipulação, como diz Foucault (1988), um “corpo dócil”, submetido a uma “coerção” de forma a mantê-lo sob poder. Portanto, constata-se que um corpo dominado é um corpo dicotômico submetido ao comando mental, impedindo sua liberdade para responder às suas próprias necessidades, como um instrumento apto a corresponder às nossas exigências sob controle da mente.

Os estudos do movimento humano que vieram revolucionar esta visão dicotômica foram desenvolvidos e abordados principalmente por três teóricos no final do século XIX e início do século XX. São eles: François Delsarte, Emile Jacques-Dalcroze e Rudolf von Laban, europeus da França, Suíça e Eslováquia, respectivamente. Todos tinham em comum o direcionamento de seus estudos no corpo humano, buscando a relação entre corpo/mente e seu ritmo interno/externo. Procuravam relacionar oposições, não como dualidades, mas como possíveis relações em diálogo e transição. A partir de suas pesquisas, novos direcionamentos foram dados aos estudos do movimento. Delsarte, como precursor, influenciou o trabalho de Dalcroze que, por sua vez, foi mestre de Mary Wigman e Hanya Holm. Laban teve como inspiração a teoria de Delsarte e seu Princípio da Trindade.

Esta busca pelo conhecimento do indivíduo através de seu próprio corpo foi denominado de Movimento Corporalista, que se iniciou no século XIX, gerando “novas formas de compreender e explicar o comportamento humano” (FERNANDES E CUBAS, 1994, 18). A fase de maior desenvolvimento desta área ocorreu de 1930 a 1970. Neste mesmo período, destacaram-se Rudolf von Laban, Mathias Alexander e Moshe Feldenkrais. Iniciou-se, então, a abordagem da Educação Somática, através das práticas Alexander, Feldenkrais, Bartenieff, Ideokinesis e *Body-Mind Centering*. Estas práticas foram denominadas “terapia corporal, trabalho corporal, técnica de *release*, técnicas de consciência corporal” (FORTIN, 1999, 40), na Europa; antes do termo atual, Educação Somática, aplicado nos Estados Unidos.

A Educação Somática deriva do termo Soma ou “corpo experimentado” e, de acordo com Fortin (1999, 40), é definida como uma área de estudo que “engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes”. Inserem-se nesta área de trabalho corporal os estudos de Irmgard Bartenieff, discípula de Laban e colaboradora na sistematização do Sistema Laban/Bartenieff, o trabalho de Peggy Hackney (que trabalhou com Bartenieff por aproximadamente 15 anos) e os estudos de Bonnie Bainbridge Cohen, ambas alunas de Bartenieff e Cohen, fundadora da Escola de Centramento Corpo-Mente (*School for Body-Mind Centering*).

1.1 DELSARTE E DALCROZE: O MOVIMENTO A PARTIR DAS OPOSIÇÕES

Iniciamos esta contextualização histórico-filosófica por **François Delsarte** (1811-1871), considerado um precursor e inovador do movimento humano. Delsarte foi ator e professor de música, nasceu em Solesme, França. Em Paris, começou a estudar pintura. Em 1825, entrou no *Conservatoire National de Musique et D'Art Dramatique*, onde estudou canto, sendo esta instituição direcionada ao ensino das artes cênicas e balé. Iniciou em 1830 sua carreira como tenor na *Opéra-Comique* e nas *Variétés*, a qual foi interrompida quando Delsarte teve sua voz arruinada por técnicas de ensino incorretas no Conservatório. Este acontecimento levou-o à busca de um método de treinamento fundamentado não em técnicas pré-estabelecidas, mas focado nos princípios orgânicos do ser humano e sua natureza. Delsarte “concentrou sua reflexão e suas experiências nas relações entre a alma e o corpo. E mecanismos pelos quais o corpo traduz os estados sensíveis interiores” (BOURCIER, 2001, 243).

Através de estudos sobre anatomia humana e sua própria observação de como as pessoas reagiam a estímulos emocionais, Delsarte iniciou seu trabalho direcionado à idéia de expressar fortes emoções em movimento. O pensamento de Delsarte buscava movimentos que expressassem sentimentos da alma humana, contrariamente a uma série de gestos realizados mecanicamente. Assim, descobriu a relação em cena entre a voz, o gesto e a emoção interior, e constatou que a uma emoção, a uma imagem cerebral corresponde um movimento ou, ao menos, uma tentativa de movimento (BOURCIER, 2001, 244).

Como o primeiro a valorizar o movimento em si mesmo, historicamente os seus ensinamentos se popularizaram quando o balé romântico europeu entrou em declínio. Foi entre os anos de 1839 e 1866 (momento em que sua teoria é difundida em publicações) que Delsarte atinge seu ápice enquanto teórico e professor. Em seu curso de “Estética Aplicada” (ASLAN, 1994, 37), ministrado em Paris entre 1839 e 1859, participavam pintores, escultores, compositores, advogados, padres, atores e cantores. Uma nova visão sobre o ser humano foi estabelecida (fundamentada tanto no pensamento delsartiano quanto no momento histórico da época). A natureza deixa de ser um ideal de perfeição (instrumentalizada e idealizada socialmente) para ser enxergada inclusivamente através da des-construção estética, racional e moral.