

COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA:
SENSIBILIZAÇÃO, EXPERIMENTAÇÃO E TRANSFIGURAÇÃO POÉTICA.

PPRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES:
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO**

REITOR: Aldo Nelson Bona
VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza
DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Ademir Juracy Fanfa Ribas
VICE-DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Darlan Faccin Weide
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil
COORDENADORA NEAD/UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel
COORDENADORA ADJUNTA NEAD/UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski
VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

CHEFIA DEPARTAMENTO DE ARTE-EDUCAÇÃO

CHEFE: Daiane Solange Stoeberl da Cunha
VICE-CHEFE: Desirée Paschoal de Melo

COMITÊ EDITORIAL DO NEAD/UAB

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Jamile Santinello, Klevi Mary Reali,
Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel,
Rafael Sebrian, Ruth Rieth Leonhardt.

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann,
Márcia Cristina Cebulski, Gabriela Di Donato Salvador, Clovis Marcio Cunha



UNICENTRO
PARANÁ

Laura Pronsato
Ilustrações: Sylvia Adriana Dobry

**COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA:
SENSIBILIZAÇÃO, EXPERIMENTAÇÃO E
TRANSFIGURAÇÃO POÉTICA**

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli
Espencer Ávila Gandra
Luiz Fernando Santos

GRÁFICA UNICENTRO

260 exemplares

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade das autoras.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	09
CONHECENDO AS FERRAMENTAS LABANIANAS	15
CORPO: UM EMARANHADO DE SIGNIFICAÇÕES	39
O JOGO DA IMPROVISACÃO	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS	65

**COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA:
SENSIBILIZAÇÃO, EXPERIMENTAÇÃO E
TRANSFIGURAÇÃO POÉTICA**

INTRODUÇÃO

“[...] é no corpo-todo que o corpo-fragmento se significa e carrega as baterias da sua autonomia.”

(Paulo Cunha e Silva)

Para compor este livro revisei a minha dissertação de mestrado concluída em 2003, e apresentada junto ao Instituto de Artes, da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Eusébio Lôbo da Silva. Passados dez anos, notei que as ideias que compõe aquele texto ainda fazem parte de minhas vivências, com as quais proponho um processo de descoberta das potencialidades que, por vezes, parecem invisibilidades nos corpos dos bailarinos e não-bailarinos; são descobertas de um corpo que transcende suas possibilidades físico-anatômicas, assim como ocorreu em meu próprio corpo. É, então, a partir da ideia de um corpo que se veja e se reconheça no pormenor, mas que se identifique no todo, que penso a composição coreográfica.

É a procura por um corpo que pode ser sensível e inteligível (FREIRE, 1991, p.30), um corpo que pode **ser** em totalidade no encontro com uma natureza que prime por um dançar reflexivo, crítico e sensível, a partir das vivências de cada um, inversamente às meras cópias mecânicas de movimentos pré-estabelecidos, como ocorre em muitas das atividades de dança, ainda hoje, no Brasil.

Em seu aspecto mais objetivo, o princípio para o estudo da composição coreográfica que ora apresento neste texto é, em um primeiro momento, a apropriação corporal dos estudos de Rudolf Laban, referentes à relação corpo-espço e às qualidades do movimento. Para isso proponho o estudo dos mesmos aliados às brincadeiras infantis, aos jogos teatrais e às brincadeiras dançadas advindas das manifestações populares. É a etapa da EXPERIMENTAÇÃO.

Um segundo momento é o desenvolvimento de laboratórios de improvisação a partir de impulsos poéticos. Nessa etapa, é imprescindível que seja percebido e verificado como a apropriação dos elementos labanianos está sendo executada pelos improvisadores, tanto individualmente quanto coletivamente, e como isso é vivenciado, de modo que haja aliança entre objetividade e subjetividade. Nessa etapa, sensações, emoções e sentimentos podem ser trazidos à tona. É a etapa da SENSIBILIZAÇÃO e da EXPRESSIVIDADE.

Finalmente, parte-se para o momento da COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA propriamente dita, etapa na qual podem ser utilizadas cenas advindas dos laboratórios de improvisação, selecionadas pelos grupos, a partir de uma temática subjetiva e/ou concreta, já desenvolvida na etapa anterior. Somada a isso, cada opção de cena pode ser reelaborada ao se pensar uma organização espacial e a manutenção ou mudança das qualidades de movimentos executados pelos participantes individualmente ou pelo coletivo, objetivando uma adequação expressiva e cênica.

Para entender melhor esse processo, proponho uma “viagem” prático/reflexiva sobre:

a) o universo dos principais elementos constitutivos da arte da dança - tomando como suporte a Teoria do Movimento de Rudolf Laban, conjugada aos jogos de improvisação - visando encontrar instrumentos potencializadores do pensamento imaginativo e fomentadores do processo criativo e expressivo do bailarino/ator e do não-bailarino;

b) o corpo que deve ser passagem para o imaginário, elemento que tem o poder de transformar sequências “frias” de movimento em cenas expressivas, carregadas de sensibilidade comunicativa e;

c) o jogo de improvisação, que ao reunir a experimentação dos elementos constitutivos dos estudos labanianos à visão de corpo aqui abordada e ao despertar de processos do imaginário, pode ser veículo para a elaboração e composição coreográfica.

O instrumento teórico, aqui apresentado, tem sua importância na medida em que pode facilitar e ampliar o repertório de conhecimento que envolve todo o processo criativo cênico, mas não substitui a necessidade da experiência que, de acordo com Bondía (2002):

[...] é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece ou que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, nada nos acontece. (...) A experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar, nem “pré-ver”, nem “pré-dizer”. (BONDIA; 2002, p. 21 e 28)

Também é preciso ressaltar que existem inúmeras possibilidades de reflexão e de prática da composição coreográfica, e a que apresento neste texto, é apenas uma delas. Nesse universo de possibilidades, me apoio em uma questão propulsora: como criar coreografias nas quais cada bailarino ou não-bailarino possa se expressar com as suas potencialidades e limitações individuais? Penso, então, na possibilidade de criar coreografias em que a mesma sequência de movimentos não fossem repetidos para todos, em que os movimentos fossem harmonicamente organizados sem que, para isso, todos os integrantes do grupo precisassem adquirir a mesma técnica de dança, a mesma altura de pernas, os mesmos giros e, principalmente, o mesmo corpo flexível e esbelto. Penso, portanto, em possibilidades de expressões individuais no coletivo.



“Os vastos
espaços
desertos
são povoados
pelos devaneios
da imaginação [...]”
(Paulo Ronai)

CONHECENDO AS FERRAMENTAS LABANIANAS

CORÉUTICA

Corêutica é a denominação dada por Rudolf Laban ao estudo do movimento no espaço, tanto do corpo humano em ação (movimento perceptível), quanto do corpo aparentemente imóvel (movimento imperceptível). Esse estudo, vivenciado na prática, auxilia na compreensão do corpo em relação a si mesmo e em relação ao espaço circundante no qual, geralmente, toma-se algum ponto de referência¹.

O espaço, aqui, será visto como matéria prima na qual o artista esculpe seu corpo em movimento, com suas frases de movimento e sua gestualidade. A Kinesfera, os Níveis, as Progressões, as Formas, as Projeções², as Direções,

1 Fala-se de algum ponto de referência, pois em geral toma-se algum ponto espacial para que cada um se situe durante a coreografia ou a sequência de movimentos a serem realizados. Habitualmente, determina-se onde será a frente, em um espaço delimitado ou referencial. Por outro lado, é possível tomar como ponto referencial uma parte do corpo.

2 Movimento de Reorientação Curricular: Educação Artística – Visão Aérea 2/7 – DANÇA; doc. 05 – Pref. Do Mun. de SP; Secretaria Municipal da Educação: S/Data: 11. De acordo com Marques s/d, citando Dunlop as Tensões Espaciais, Progressões, Formas e Projeções formam as chamadas Unidades Corêuticas, conceituadas como: linhas feitas no espaço por um corpo; ou, em um corpo.

as Dimensões, os Planos e o Volume, são alguns dos elementos que compõem este estudo³.

Toda pessoa desenvolve um repertório motor que vai sendo construído desde a primeira infância. A prática, envolvendo a compreensão do espaço, é um dos passos para o aprimoramento e o desenvolvimento desse repertório para uma habilidade específica, como é o caso da dança. O estudo da Corêutica pode promover o desenvolvimento da percepção dos sentidos cinestésicos e visuais, iniciar o processo de ampliação espontânea e criativa do repertório de movimentos individuais, assim como a promoção da percepção sobre a ocupação espacial individual e de grupo.

É importante entender que “qualquer ação implica objetos e segmentos corporais em certa ordem espacial e temporal. Ou seja, há uma sequência de movimentos de pessoas e objetos que transmitem inteligibilidade, coerência, lógica”. (FREIRE; 1998, p. 37-39)

O espaço e, conseqüentemente, o tempo (já que esses dois elementos coexistem, como será visto no capítulo II), são ingredientes básicos para a organização de todas as habilidades, da construção de uma coordenação motora, de um movimento, de uma ação e até mesmo do primeiro impulso.

Começamos este estudo a partir do ponto de referência: nas artes gráficas, Sers (1991)⁴, ao se referir ao vocabulário de Kandinsky, denomina de “elementos-fontes” “[...] aqueles sem os quais nenhuma obra pode nascer neste ou naquele domínio da arte.” São eles: o **ponto** e a **linha**.

Linha é, de acordo com Kandinsky (1997, p.49), “o rasto do ponto em movimento”, derivado da passagem do momento estático para o dinâmico. É a partir desse movimento que as linhas criarão diferentes formas, dimensões, volumes, etc.

No estudo dos elementos da dança há um processo semelhante: o movimento e a aparente imobilidade corpórea podem ser relacionados, analogamente, ao ponto e à linha. Imaginemos que o ponto é o equivalente ao corpo do bailarino em aparente imobilidade e a linha será construída a partir do movimento desse corpo.⁵

Com essa analogia em mente, partiremos para a análise detalhada dos elementos básicos que compõem o estudo da Corêutica: **1. Progressões; 2. Projeções; 3. Formas, 4. Tensões Espaciais; 5. Direções; 6. Níveis; 7. Dimensões; 8. Planos; 9. Volume e 10. Kinesfera.**

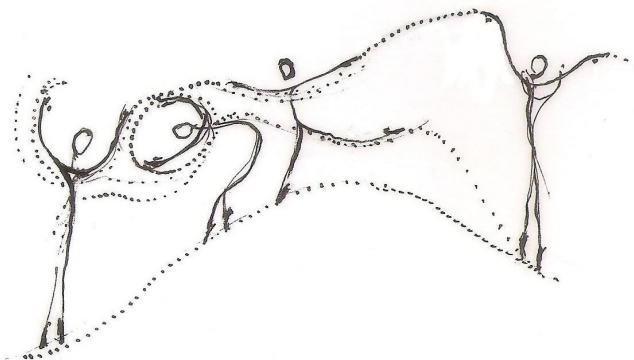
3 Esse estudo também é composto pelo elemento conhecido como “escalas”, que não será abordado neste livro, por entender que necessita de um estudo específico e mais aprofundado.

4 Sers (1991) in Prefácio de Kandinsky;1997, p. XXV.

5 A analogia apresentada aqui é diferente daquela demonstrada por Kandinsky (1997, p. 33), e dá a ideia de que os pontos, na arte da dança, podem ser partes do corpo, como a ponta dos pés, a cabeça, o joelho, entre outras.

ELEMENTOS DA CORÉUTICA

1. PROGRESSÕES



Imagine quantos desenhos poderiam ser formados no chão, pelo deslocamento do corpo ao percorrer um caminho no espaço. Uma linha como resultado do deslocamento de um ponto, “o rasto do ponto” (KANDINSKY; 1997, p.49). Em dança: o rasto do deslocamento do corpo (ou de partes do corpo) em movimento no espaço. Kandinsky assinala que a linha é

[...] um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento, logo seu produto. Ela nasce do movimento – e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto. Produz-se aqui o salto do estático para o dinâmico. (KANDINSKY, 1997, p.49).

Nesse processo poderá surgir uma infinidade de caminhos, de trilhas que configuram figuras geométricas desenhadas, não só no solo, mas por todo o espaço que circunda o corpo. Podem ser formadas linhas retas, onduladas, quebradas ou angulares, curvas (curva simples, círculos, espirais), linhas agrupadas, etc.⁶



Para além dessas primeiras argumentações também é possível verificar a poética que esse elemento técnico pode proporcionar ao atuante em dança, o que é possível a partir da leitura de outros autores que estudam o espaço e, trazendo à tona a subjetividade e efemeridade que as progressões podem estabelecer para a dança.

As progressões realizadas pelo corpo dançante deixam rastros geométricos invisíveis que se somam a um rasto subjetivo que pode despertar memórias, sensações, emoções e sentimentos.

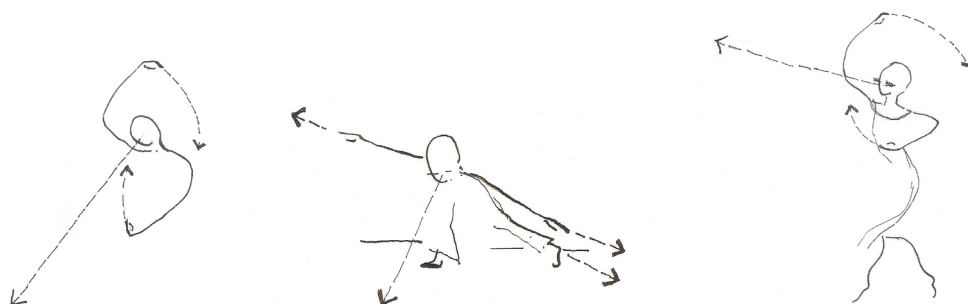
⁶ Nos trabalhos coreográficos é possível verificar como é comum a utilização do espaço de maneira restrita, se não por intenção coreográfica, exatamente pela falta de conhecimento desse instrumento.

Pode-se dizer então, que “praticar o espaço, [como] escreve Michel de Certeau, é “repetir a experiência jubilosa e silenciosa da infância: é, no lugar, ser outro e passar a outro”. (Certeau apud Augé, 1994, p. 164). Ainda de acordo com o mesmo autor, é a “experiência da primeira viagem, do nascimento [...] do reconhecimento de si como si mesmo e como outro, que reitera a do andar como primeira prática do espaço e a do espelho como primeira identificação com a imagem de si.” (AUGÉ,1994, p. 78).

A experiência ou a percepção do/sobre o espaço que não só nos rodeia, mas que é nosso corpo próprio, no desenvolvimento da arte, pode levar aquele que dança a outros mundos, talvez vindos de uma memória e de uma capacidade imaginativa e criativa afloradas.

Ao se trabalhar, em laboratórios de improvisação, com a experiência das progressões, é possível deixar-se vivenciar outros espaços, outros solos, outras terras, outros caminhos pelos quais o corpo vai atuando, respondendo a estímulos metafóricos de estradas tortuosas ou retas sem fim, de terra, areia, pedras ou águas. Desse modo, um elemento técnico em inter-relação com o imaginário, pode revelar lembranças de trilhas percorridas desde a mais tenra infância. Percebê-los, senti-los, atentar para eles pode ser um importante impulso para a criação coreográfica.

2. PROJEÇÕES



Se a Progressão se dá quando o corpo se desloca pelo espaço, deixando rastros imaginários, a Projeção ocorre quando a atitude corpórea do sujeito é projetada para além de seus limites de alcance físico, por meio do olhar ou da intenção. Assim sendo, as projeções podem ser definidas como a continuidade ou a extensão do movimento observado a partir do olhar ou de uma extremidade do corpo, que desenha linhas sutis e imaginárias, que se formarão prolongando o corpo, dando continuidade ao movimento. Essas linhas são construídas por aquele que dança conferindo-lhe uma intencionalidade significativa ao movimento.

Intencionalidade esta, que também pode ser atribuída pelo olhar de quem aprecia. Logo, é um elemento que marca a comunicação entre bailarino e espectador.

Esse prolongamento poderá dar maior significação ao movimento, demonstrar o infinito dele ou levar o espectador ao mundo dos sonhos daquele que dança. É a partir desse estudo que um movimento ou ação pode indicar o finito ou infinito, longilíneo ou encurtado.

A projeção é um elemento importante no redimensionamento de significados⁷ do corpo/espço, que ao dançar, poderá expressar melhor os sentimentos e emoções da cena, demonstrando o ser/estar introspectivo ou exteriorizado, no qual se pode diferenciar um olhar/corpo de sonho, um olhar / corpo de realidade, por exemplo.

3. FORMAS

De acordo com Merleau-Ponty apud PALLAMIN (1996, p. 16) a forma “[...] é o conjunto com outra significação [...]” e se diferenciam os termos “forma”(sem acentuação) de “fôrma” (com acentuação). Esta última relacionada à aquisição técnica de movimentos pré-estabelecidos, que reduzem o seu significado e não oferecem brechas para que sejam estabelecidas relações com o mundo subjetivo, com o expressar, o significar e o simbolizar.

As formas nascem a partir das linhas e podem ser analisadas a partir do ponto de vista geométrico e/ou subjetivo. Particularmente para a dança, as definiremos a partir de três aspectos:

- a. de acordo com a própria linha;
- b. de acordo com as suas características (simétricas e assimétricas) e;
- c. de acordo com a sua poética.

As formas poderão ser estabelecidas por meio de um ou mais corpos a partir de seu movimento com ou sem deslocamento pelo espaço, e podem ser percebidas por meio do elemento “progressões”, a partir da criação de múltiplas linhas desenvolvidas pelo próprio corpo ou ainda, criando figuras corporais estáticas (estátuas ou poses corporais) ou dinâmicas (com o corpo sempre em movimento). Ademais, sua relação poética nos leva às ressignificações, aos dizeres da dança. Nesse sentido, concordo com Dantas (1999, p. 26), que esclarece que a forma não deve ser entendida apenas pelos desenhos compostos no espaço pelo corpo atuante, mas como geradora e organizadora do movimento e significados expressivos.

⁷Significados esses que podem ser melhor expressos e comunicados com a utilização desse instrumento: a exemplo de falar com alguém muito próximo ou distante, demonstrar sonhos que ultrapassam os limites concretos de uma parede e levam o espectador e o intérprete a um mundo imaginário que vai além das limitações de uma sala de aula ou de um palco.

a. De acordo com a própria linha

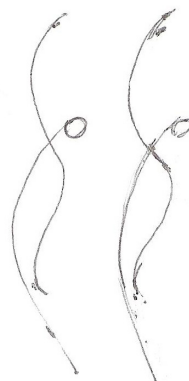
O nascimento das formas se faz simplesmente a partir do momento em que o ponto sai de seus limites. (SERS in Kandinsky, 1997, p. XXI.)

O ponto – forma primária – ao adquirir direção determinada, constituirá o primeiro tipo de forma: as linhas, classificadas como linhas retas geométricas que naturalmente se caracterizam por sua direção: horizontal, diagonal e vertical. Essas linhas transformam-se a partir de seu prolongamento ou pela união de linhas quebradas compondo ângulos diversos, como: quadrados, retângulos, polígonos, círculos, formas ovais, formas livres, entre outras.

b. De acordo com suas características: simétricas e a assimétricas.

Blom & Chaplin (1982) afirmam que essas características têm sido muito utilizadas por suas fortes conotações, oferecendo diversos efeitos para uma composição coreográfica. De acordo com Francastel (1987, 171-201) desenvolveu-se a crença de que a simetria possui qualidades fundamentais e por elas todo objeto natural ou imaginado possui uma “espécie de perfeição – que em Estética se chamava Beleza.” Por outro lado, esse perfeito equilíbrio ou perfeita simetria resulta na “inércia que é a morte”.

A criação aparece como ruptura de equilíbrio, e as possibilidades estéticas das tensões e das forças em movimento fora das simetrias e do equilíbrio geram o que pode ser chamado de assimetria ou como nomeia Francastel, “forma em estado de ritmo”, construindo assim, uma concepção dinâmica das forças do movimento ao buscar soluções que desenvolvem o ritmo e a lateralidade.



A simetria (na arte) pode produzir sensações de estabilidade, de algo estático, não mutável. Em contrapartida, a assimetria pode produzir maior tensão e uma qualidade dinâmica e modificável.

c. De acordo com sua poética

A poética da forma dependerá de um imaginário que é subjetivo. A forma, tal como a configuramos, está (ou deve estar) intrinsecamente relacionada aos conteúdos vivenciais do ser humano, que proporcionarão o seu aspecto expressivo. Ao ser pensada artisticamente, a forma não é abstração vazia, mas tem um conteúdo, e por isso é expressiva ou significativa. Conforme Langer (1980, p. 53-54), as formas:

São símbolos para a articulação do sentimento e transmitem o padrão fugidio, no entanto familiar, da senciência [...] tal como a fala, que não é nada fisicamente além de pequenos sons zumbidos, ela está preenchida por seu significado, e seu significado é uma realidade.

Na arte, a forma, vai além da “fôrma” e ao encontro de uma elaboração, pela qual se modifica a matéria e se criam e recriam maneiras de atuar sobre ela com aquilo que se sente, pela sua ação simbólica, por meio da qual “o homem deixa sua marca, simboliza e indaga, movido por sua pergunta ulterior, que é pelo sentido de viver”. (OSTROWER, 1977, p.52).

4. TENSÕES ESPACIAIS



Penso as tensões espaciais como espaços intercorporais, como “vazios existentes entre as parte do corpo”.⁸ Nesse sentido, é possível afirmar que, grosso modo, a tensão espacial se realiza entre a forma e o que não é forma. De modo mais amplo, as tensões são as interações “entre massas, distribuição de tônicas, direção de linhas”, enfim, todos os elementos da composição que constroem o que Langer (1980, p.394) denominou de “tensões-espaco”.

Na dança, o bailarino exerce certa tensão direcionada para se deslocar no espaço ou dar início a um movimento.

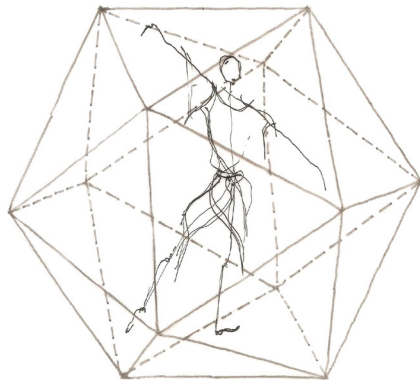
⁸ Movimento de Reorientação Curricular: Educação Artística – Visão Aérea 2/7 – DANÇA; doc. 05 – Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal da Educação: s/d, p. 11.

5. DIREÇÕES



As direções são os caminhos que o corpo (ou partes do corpo) toma ao realizar um movimento e constituem o elemento, de acordo com Blom & Chaplin (1998), que implica nos maiores graus de mobilidade.

Elas indicam para onde deve ser realizado o movimento com ou sem locomoção: para frente ou para trás, para o lado direito ou esquerdo, para cima ou para baixo, entre outros. Podem ser consideradas também as diagonais, que conformam outras direções. Em visão tridimensional, somam-se os sentidos cima e baixo, além de diversas direções proporcionadas pelas diagonais, que podem ser visualizadas e trabalhadas, na prática, ao tomarmos o icosaedro criado por Laban⁹.



Rengel (2001, p. 27) ressalta que existem vinte e sete (27) direções de orientação espacial. Por esse icosaedro, também é possível notar que

[...] por um ponto passam infinitas retas. Traçando, novamente, uma analogia, pode-se imaginar o corpo como um ponto e uma direção como sendo uma escolha entre as infinitas possibilidades de linha que passam por um ponto. (RENGEL, 2001, p. 27)

A aplicação desse elemento nas aulas pode fortalecer o desenvolvimento da lateralidade nas crianças e adolescentes.

⁹Cf.: Rengel (2001); Laban (1966), entre outros.

6. NÍVEIS

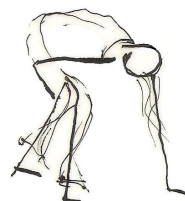
Os níveis indicam o lugar, o espaço onde o movimento ocorre e não para onde ele deve se dirigir. Realizar um movimento no nível baixo, por exemplo, não é o mesmo que realizar o movimento indo para baixo.

Podem ser classificados em três níveis básicos: baixo, médio e alto.

De acordo com Blom & Chaplin (1982) no nível baixo os movimentos variam de pesado e muito lento¹⁰ até o abandono desenfreado. O nível médio é visto como a transição entre os níveis baixo e alto e, estabelece relação com cada um deles. Já o nível alto está relacionado ao elevar-se, ao voar e ao desafio da gravidade.

Os níveis realizam um percurso que vai do baixo mais enraizado como deitar e todas as suas variações (rastejar, sentar, ajoelhar, agachar), passando pelas variedades do médio (joelhos flexionados, trafegar), chegando ao alto que inclui elevações, saltos e pulos. Nessa última categoria há, também, aqueles movimentos que precisam de parceiros ou em que são necessárias plataformas ou ferramentais, como cordas, “raps” e outras para ficar suspenso no nível acima da cabeça.

Até aqui, a explicação sobre esse elemento foi realizada tendo como referência a relação direta do corpo todo com o solo. Laban amplia essa noção classificando os níveis na relação entre as partes do corpo, o que pode ser visualizado, como exemplo, em dois exercícios da dança clássica, a saber: um *battement tendue*¹¹ e um *developpé*¹² terão respectivamente o pé de trabalho¹³ no nível baixo em relação ao quadril e um pé no nível alto, na mesma relação.



10 Elementos do estudo da Eukinética, sobre a qualidade dos movimentos, que serão analisados no capítulo seguinte.

11 *Battement Tendue* é a ação batida da perna estendida ou dobrada, e consiste em um exercício destinado a forçar o peito dos pés bem para fora. O pé em movimento escorrega para a frente, lateral ou trás (tendo como referência o quadril), sem levantar os dedos do chão. Ambos os joelhos devem ser conservados retos. Quando o pé atinge a posição esticada volta à posição inicial. (Rosay, Madeleine. *Dicionário de Ballet*. Ed. Nordica: R.J.; 1980).

12 No *Developpé* ou *Battement Developpé*, o pé em movimento desliza para a posição *retiré* (posição na qual a coxa é levantada até que a ponta do pé se aproxime do joelho) sobre a perna de apoio e desenvolve até esticar a perna na frente, na lateral ou atrás. (Rosay, Madeleine. *Dicionário de Ballet*. Ed. Nordica: R.J.; 1980).

13 Pé de trabalho relaciona-se com a parte do corpo que se encontra em movimento nesses exercícios. Nesse caso um pé seria de trabalho e o outro, de sustentação.



7. DIMENSÕES

Dimensão é a extensão que percorre as duas linhas de sentidos opostos. Há três tipos de dimensões: Comprimento, Profundidade e Largura, que serão exploradas ao se realizarem movimentações para cima e para baixo (comprimento); para frente e para trás (profundidade); para a direita e para a esquerda (largura). (BLOM e CHAPLIN, 1982; NAVAS e LOBO, 2007)

O desenvolvimento de exercícios práticos nessas dimensões nos encaminha para o estudo sobre o próximo elemento: os Planos que, segundo vários autores, são o resultado da união de duas ou mais dimensões.

8. PLANOS

Há planos vertical, horizontal e sagital, nomeados por Laban, a partir de metáforas e respectivamente, de Plano da Porta, Plano da Mesa e Plano da Roda.

O plano vertical (Porta) é a junção das dimensões altura e largura; o plano horizontal (Mesa) é a soma das dimensões largura e profundidade; e o plano sagital (Roda) resulta das dimensões profundidade e altura.

Cordeiro et al (1989, 37-8) relacionam cada um dos planos com os fatores do movimento presentes na Eukinéctica¹⁴ proporcionando uma observação maior sobre a capacidade expressiva em cada um deles. Assim:

- no plano vertical, os movimentos realizados pelo bailarino terão afinidade com os fatores peso e espaço e haverá ausência do fator tempo;
- no plano horizontal, os movimentos realizados terão maior afinidade com os fatores espaço e tempo e haverá ausência do fator peso e;
- no plano sagital, os movimentos realizados terão maior afinidade com os fatores peso e tempo, e haverá ausência do fator espaço.

¹⁴ O estudo da Eukinéctica será apresentado em detalhes no próximo capítulo.

9. VOLUME

A inter-relação das direções, dimensões e planos resulta em volume, no espaço tridimensional que o corpo de fato ocupa. Imaginemos um corpo (objeto) que pode ser compactado (enrolá-lo em uma bola apertada) ou ampliado (achatá-lo o máximo possível). Seu volume permanecerá constante. (BLOM & CHAPLIN, 1982, p. 49)

Arruda (1988) afirma que para desenvolver a consciência da tridimensionalidade do corpo humano (volume) é preciso perceber as diagonais que se criam dentro do icosaedro estando em seu interior. De acordo com essa autora “A diagonal transcende o espaço e puxa-nos para longe, fazendo-nos pular, voar, cair ou se jogar.” (ARRUDA, 1988, p.31)

10. KINESFERA

“Espaço Pessoal: na vida diária, o ser humano inconscientemente estrutura o espaço ao seu redor. O que está imediatamente circundando-o é pessoal e reservado à sua intimidade e constitui-se na bolha privada que ele carrega com ele ao seu redor. Para uns, esse espaço é vasto, para outros, um pouco apertado. Intromissões estranhas neste espaço pessoal causam desconforto a menos que seja protegido por regras de comportamento [...]. Mas, há vezes em que dois espaços pessoais individuais deliberadamente se tornam um por um momento, como entre mãe e filho ou entre amantes”. (BLOM & CHAPLIN)

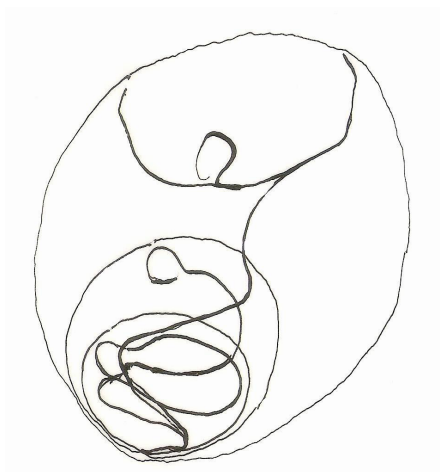
Esse espaço pessoal, denominado por Rudolf Laban de Kinesfera, foi definido, de maneira resumida, como a esfera em torno do corpo na qual a periferia pode ser atingida pela amplitude dos movimentos, sem deslocamento de seu ponto de suporte, e se forma a partir da união dos elementos Níveis, Planos e Dimensões.

Vários estudiosos concordam que a Kinesfera possui uma característica de elasticidade, que na vida cotidiana pode ser relacionada aos aspectos emocionais (estados introspectivos e extrospectivos do ser humano) e que varia de acordo com os movimentos executados pelo corpo.

Logo, esse elemento pode ser percebido como um corpo-espaço, no qual existe uma retroalimentação entre interior e exterior, e que pode ser notado ao expandir-se ou contrair-se, ao atuar afetivamente no ser-mundo¹⁵. Não é apenas a utilização geométrica, como realizar movimentos pequenos ou grandes que

15 Essa afetividade pode fazer com que o espaço pessoal diminua ou se expanda, a exemplo de estarmos tristes ou alegres. Não é apenas a utilização espacial, como realizar movimentos pequenos ou grandes que indica a utilização da kinesfera na dança, mas também como nos relacionamos afetivamente com esse

indica a utilização da kinesfera na dança, mas também como nos relacionamos afetivamente com esse espaço, expandindo-o ou ampliando-o de acordo com aquilo que sentimos.



EUKINÉTICA

Eukinética é a denominação dada por Rudolf Laban ao estudo das dinâmicas e das qualidades dos movimentos. A partir da análise da Teoria do Movimento percebe-se a expressividade do movimento e as nuances dos movimentos, modificando-os e lhes conferindo maior significado, como se lhes configurasse o colorido.¹⁶

Dentre os elementos que compõem este estudo encontram-se: o *sistema Effort-Shape* que demonstra os quatro fatores básicos do movimento: fluência, peso, espaço e tempo; as Ações Incompletas e as Ações Completas (ou Ações Básicas do Movimento).

Enquanto na Corêutica a relação espaço/corpo é enfatizada, na Eukinética, o foco se volta para a relação corpo/expressão o que não significa que o estudo anterior também não desenvolva a expressividade. Apenas há maior ênfase.

Laban oferece, com esse estudo, um valoroso instrumento para a identificação de aspectos interiores do movimento, fundamental para o desenvolvimento do repertório expressivo daquele que dança.

espaço, isto é, se estou alegre o espaço pessoal se expandirá. Ao contrário, se me sinto triste, meu espaço pessoal diminuirá.

16 Preston-Dunlop apud Marques; Movimento de Reorientação Curricular: Educação Artística – Visão Aérea 2/7 – DANÇA; Documento 5 – Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal da Educação. s/d., p. 11)

O ESTUDO DAS QUALIDADES DO MOVIMENTO

As qualidades indicam que os movimentos podem ter uma função presentificada, mesmo em sua subjetividade. Com esse estudo é possível perceber, aplicar e desenvolver nuances que existem na movimentação, configurando-lhe maior sentido e significação.

Para melhor entender essa questão traço, nesse ponto, paralelos com a arte do desenho e da voz. É possível notar que, na arte do desenho e da pintura, as cores, o sombreado, a luz e tantos outros elementos referentes a ela configuram vida ao desenho ou à pintura. No caso da linguagem falada, sabe-se que há diversos sotaques, diversos tons de voz e diversas entonações, que proporcionam diferentes significados à palavra. O mesmo pode ser percebido na arte do movimento: um mesmo movimento pode ter variações singelas, que lhes acarretarão diversas conotações.

Estabelecendo analogias entre o pensamento do desenho e da linguagem oral e escrita, podemos notar que o estudo e análise dos elementos que compõem a Eukinética possibilitam um maior aprofundamento e ampliação sobre o **significado** de cada movimentação a ser executada. Sem essa percepção das sutilezas das qualidades os movimentos, e a composição em dança podem se tornar automáticos e mecânicos, assim como uma letra é apenas uma forma isolada sem sentido, sem funcionalidade.

SISTEMA EFFORT-SHAPPE

Effort-Shape é um sistema de descrição do estilo e da dinâmica do movimento, isto é, um grupo de termos e concepções lógicas e intrínsecas que relatam e se referem aos aspectos qualitativos do movimento. Segundo Laban (1975), o Sistema *Effort-Shape* permite analisar as qualidades do movimento a partir de quatro fatores (Peso, Tempo, Espaço e Fluência) que caracterizam o estilo único de cada pessoa se movimentar, constituindo o Repertório Individual de Movimento.

A união desses dois componentes do movimento, o impulso interno (*Effort*) e a forma (*Shape*), originou o Sistema *Effort-Shape* conceituado como método de registro e análise do movimento que demonstra mudanças das suas qualidades, por meio da adaptação do corpo no espaço. Essa codificação define a relação das qualidades do movimento no espaço traduzindo a interação existente entre os dois conceitos que definem a relação entre o impulso interno e a forma externa (aparência externa do movimento), ou seja, define os modos como um ímpeto interno se configura em movimento visível e comunicativo.

FATORES DO MOVIMENTO

Quatro fatores, identificados por Rudolf Laban, compõem o quadro do Sistema *Effort-Shappe*: Espaço, Tempo, Peso e Fluência, sendo cada um deles constituído por dois elementos que representam extremos de atitudes e, por isso, são denominados elementos atitudinais. No Fator Peso, pode ser identificada uma atitude relaxada ou enérgica; no Fator Espaço, uma atitude linear ou flexível; no Fator Tempo, uma atitude curta ou prolongada; e no Fator Fluência, uma atitude liberta ou controlada.

São, então, oito elementos atitudinais que podem se conjugar entre si formando distintas ações corporais.

Os quatro fatores do movimento revelam as características das ações corporais e comportam a chave para uma compreensão daquilo que poderia se denominar de ‘o alfabeto da linguagem do movimento proposto por Laban’.

Esses fatores são aspectos que, de uma maneira ou de outra, encontram-se em todos os movimentos realizados pelos seres humanos e, conseqüentemente, em todas as ações que anunciam.

Dentre as possíveis combinações entre os elementos atitudinais dos fatores do movimento, Laban verificou que, quando apenas dois fatores participam dessa conjugação, determinam-se as “ações incompletas”, que podem ser representadas pelos movimentos de transição. Contudo, quando todos os fatores participam dessa conjugação, elas se configuram como “ações completas ou básicas”.

De acordo com Laban (1978), as formas e ritmos configurados a partir das ações (quer sejam completas ou incompletas), das sensações e do ímpeto para o movimento, informam sobre a relação que a pessoa estabelece com seu ser-mundo, com sua relação corpo-espço, pois sua atitude mental e suas participações interiores refletem-se em suas ações corporais deliberadas.

FATOR FLUÊNCIA

A Fluência é definida como a efetivação da emoção ou da sensação expressa por um movimento. É a liberação ou não da energia de cada movimento ou de suas sucessões. Esse fator admite os movimentos de resistência e os elementos atitudinais que o representam são: livre e controlado.

- **Fluência livre:**

É abordada, em estudos de diversos autores, também pelas nomenclaturas: *liberada*, *fluyente*, *liberta*, *abandonada*, e ocorre quando a interrupção de um movimento repentinamente se torna difícil, dando a sensação de fluidez do

movimento e podendo demonstrar expansão, abandono, extroversão, entrega e projeção de sentimentos.

- **Fluência Controlada:**

Conhecida também pelas nomenclaturas: *cuidadosa, limitada, amarrada, obstruída ou conduzida*, ocorre quando o movimento pode ser interrompido facilmente e a qualquer momento, dando a sensação de pausa ou de uma sequência de pausas contínuas. Segundo Laban (1978), pode demonstrar cuidado, restrição, contenção ou retração para o mundo externo.

Cordeiro et al (1989, p. 28) tecem algumas observações importantes sobre esse fator:

- a) um movimento com fluência liberada pode não ser fluente mas, é descontrolado, esbarrando em tudo a sua volta. Por outro lado um movimento pode ter fluência controlada e fluir, como é o caso do Tai-Chi-Chuan; ou da finalização de um movimento cuja energia continua a fluir.
- b) a fluência liberada em relação à força da gravidade é passiva, isto é, deixa a gravidade atuar livremente aproveitando-a no movimento. A fluência controlada é ativa, isto é, não deixa o corpo ceder ao seu próprio peso.
- c) a fluência livre pode ser interrompida bruscamente por uma reação reflexa, que é uma interrupção de emergência no movimento. [tornando-se controlada]. (CORDEIRO et al, 1989, p. 28)

FATOR ESPAÇO

O Espaço foi apresentado anteriormente, quando abordei a Corêutica, e comporta vários elementos que o esclarecem. Neste estudo, ele se diferencia de acordo com as atitudes que cada pessoa desenvolve com relação ao espaço que ocupa, e que, podem ser efetuadas de duas maneiras básicas: atitude direta e atitude flexível. Identifica-se assim, como Espaço Direto e Espaço Flexível.

- **Espaço Direto:**

Pode também ser denominado de: *restrito, reto ou limitado*. Esse fator pode ser facilmente identificado quando o espaço que podemos utilizar é efetivado de modo mais restrito (em nosso imaginário) e, por isso, o movimento tende a ser direto, cruzado ou fechado, portanto articulado de modo limitado. Ele é percebido quando utilizamos apenas um foco, delimitando a utilização desse espaço. Os movimentos diretos podem revelar tanto objetividade como convencionalismo, entre outras características.

- **Espaço Flexível:**

Também recebe a nomenclatura de *indireto*, *ondulado* e *multifocado*, e ocorre quando o espaço tende a ser amplo e, por isso, as articulações do corpo podem atuar livremente. O movimento percebido é flexível e aberto, demonstrando mais adaptabilidade, isto é, uma atenção multifocada, denotando maior interação com o meio.

FATOR PESO

Peso é o grau de resistência à força da gravidade e ao uso de diversos graus de tensão muscular. Podemos ceder ou não a essa força e essa atitude é o que diferenciará os dois extremos atitudinais desse fator. Assim, ao ceder a essa força, criamos uma atitude passiva, que pode resultar em um movimento de queda (parcial ou total do corpo) em direção a um dos extremos desse fator, que é o leve. Se vamos de encontro a essa força, criamos uma atitude ativa que resulta em movimento forte ou pesado, em diversos graus, em direção ao outro extremo desse fator, que grosso modo, pode ser diferenciado em peso forte e peso leve.

- **Peso Forte:**

Também é denominado de: *pesado* e *firme*, e ocorre, geralmente, quando realizamos uma ação que vai contra a força de gravidade, ou seja, quando resistimos a essa força. Os movimentos fortes podem ser detectados tanto para cima como para baixo. Sua resultante, no entanto, demonstrará firmeza, tenacidade, resistência ou poder.

- **Peso Leve:**

Também denominado de: *delicado*, *suave*, *macio* ou *fraco*. Ocorre, geralmente, quando cedemos à força da gravidade, criando uma atitude passiva em relação a essa força. Tende a atuar, também, para cima e para baixo, revelando suavidade, bondade ou superficialidade.

FATOR TEMPO

O Fator Tempo se diferencia a partir de suas atitudes com relação à velocidade e à duração do movimento. Ao realizar uma movimentação ou ação aumentando a sua velocidade, esta movimentação é direcionada a uma atitude rápida. Ao contrário, diminuindo esta velocidade, a movimentação é direcionada a uma atitude mais lenta. Os movimentos podem ser realizados de um extremo ao outro, variando essa velocidade. Além disso, o fator tempo também indica uma atitude sustentada ou súbita. Nesse caso, o movimento pode ser observado por sua duração: durável ou repentina.

- **Tempo Súbito/ Tempo Rápido:**

Ao estudar o elemento atitudinal rápido, é possível encontrar, também, a denominação *súbito*, mas entendo que podem ser dois elementos distintos. Desse modo, a atitude rápida, também encontrada em diversas bibliografias, como: *urgente, veloz, curta, acelerada* ou *depressa*, ocorre quando a velocidade do movimento é alta. De outro modo, o movimento pode ser repentino, quando ocorre subitamente, ou em outras palavras, de repente, como um susto. Então, ocorrerá uma atitude súbita cuja duração será curta.

- **Tempo Sustentado:**

Também encontrado sob as denominações: *lento, demorado, prolongado, vagaroso, longo, devagar, desacelerado*. Nesse caso, quando o movimento tem duração longa, o fator tempo será sustentado.

AÇÕES INCOMPLETAS, COMPLETAS E DERIVADAS

No estudo das ações, encontram-se as nomenclaturas: *Ações Incompletas e Ações Completas ou Ações Básicas*, ou ainda, *Esforços Incompletos ou Esforços Completos*. Neste texto, utilizaremos “ações”.

Uma “ação” é um movimento do corpo humano com determinada função. Sendo assim, para que ela ocorra, é necessário que exista uma necessidade concreta em que se criam relações variáveis com alguma coisa que pode ser um objeto, uma pessoa ou partes de nosso corpo, estabelecendo contato físico ou relações com imagens.

Laban (1978) salienta que as ações constituem pelo menos três estratos do mundo do movimento. O primeiro é encontrado nas ações comuns do cotidiano. Um segundo estrato inclui detalhes de ressignificações, ou seja, ações como as piscadas, meneios da cabeça e exclamações, que ocorrem com a fala. No terceiro estão as artes dinâmicas que mostram a expressão dos esforços (impulsos internos, emoções). O autor ressalta ainda, as ações simbólicas que se encontram “por via daqueles silenciosos movimentos, cheios de emoção, poderá executar movimentos estranhos que parecem sem significação, ou pelo menos, aparentemente inexplicáveis.” (LABAN, 1978, p. 140).

Laban (1978, p. 15) definiu as “ações”, como sendo: “todo o tipo de atividade humana e por conseguinte também na dança, [que] consistem em sucessões de movimentos onde o esforço definido do sujeito acentua cada um deles.”

Dentro dessas ações definiu, primeiramente, duas fundamentais:

Recolher: ação executada a partir da extremidade do corpo que vai em direção ao centro ou próximo ao mesmo;

Espalhar: ação que flui do centro do corpo ou próximo ao mesmo para fora ou para a extremidade.

Ao argumentar sobre a arte dinâmica, Schulze (1997) nota que é necessário buscar um sentido interno do movimento, ou seja, buscar a função que cada ação determina para que a movimentação não se torne algo puramente automático e mecânico. Cada ação deve ser motivada dando-lhe sentido para que ocorra por inteiro.

Em todas as ações humanas é possível constatar várias conjugações dos oito elementos atitudinais observados anteriormente. Os fatores do movimento se combinam entre si gerando diferentes ações corporais e, desse modo, de acordo com os estudos do autor, ao unir apenas dois fatores, o resultado serão as “Ações Incompletas”. Já a combinação de três fatores resultará nas “Ações Completas”.

As ações corporais podem ser realizadas pelo corpo por inteiro, mas também por apenas uma parte dele, como é o caso dos gestos, definidos como “ações das extremidades, que não envolvem transferência nem suporte de peso” (LABAN, 1978, p. 60).

AÇÕES INCOMPLETAS

As ações incompletas são formadas pela combinação de apenas dois elementos atitudinais referentes a dois fatores do movimento que revelam as atitudes internas, intenções e estados de ânimo de um indivíduo. Delas participam apenas um ou dois dos fatores Tempo, Espaço e Tempo. O fator Fluência é constante.

As Ações Incompletas são mais bem percebidas em movimentos de transição e/ou preparação para os movimentos de ações completas, e expressam múltiplas atitudes internas. Laban (1978) distingue seis delas, que podem aparecer como formas de transição entre as ações completas: acordado/onírico; remoto/perto; estável/móvel:

- **acordado:** consciente, certo ou incerto, que pode surgir súbita ou gradualmente, pode ser contido ou centrado;
- **onírico:** inconsciente, difuso ou nítido, triste ou exaltado;
- **remoto:** de destaque, pode incluir foco na atenção própria ou universal, controle ou abandono;
- **perto** (de presença, pode ser dotada de impacto ou cuidadosa consideração, pode expressar forte ligação afetiva ou toque superficial),
- **estável** (de constância, pode ser resoluto e teimosa, ou sensitivamente receptiva, sólida e poderosa ou delicadamente pontilhada),

- **móvel** (de adaptabilidade, fácil, estabelecendo-se gradualmente ou mudando de súbito). (LABAN, 1978, p.111)

Além dessas, são consideradas ações incompletas, de transição, as ações corporais simples, realizadas pelo ser humano em seu cotidiano. Laban (1978) as subdividiu em seis “seqüências de movimento”:

correr; sacudir; agachar; rodopiar; parar;
Arquear-se; levantar; fechar; abrir;
Balançar; circular; espalhar; plainar;
Tremar; encolher; precipitar-se; esparramar-se;
Ondular; Desfalecer; dar um bote; precipitar-se; arrastar-se;
Andar; reclinar; virar; pular; e empinar. (LABAN, 1978, p. 115)

AÇÕES COMPLETAS

As Ações Completas são também reconhecidas como Esforços Completos, Ações ou Dinâmicas Básicas do Movimento, ou ainda, como Ações Elementares ou Primárias. Caracterizam-se por serem o resultado da combinação de três dos elementos atitudinais dos fatores do movimento: Peso, Tempo e Espaço. Segundo Laban (1978), a combinação desses três fatores do movimento gera oito ações básicas do movimento, as quais serão citadas posteriormente.

Quanto ao Fator Fluência e, conseqüentemente, seus dois elementos atitudinais, Serra¹⁷ afirma que esse fator:

[...] informa, mais especificamente, sobre o aspecto emocional do movimento e não sobre a experiência ativa propriamente dita, como é característica destas ações. Ela pode ou não ser determinante para uma ou outra ação, por isso quando são apresentadas as ações básicas, a fluência fica subjacente a elas.

Laban (1978, p. 77-78) destaca oito ações básicas, quais sejam: Pressionar, Torcer, Chicotear, Socar, Talhar, Deslizar, Pontuar, Sacudir e Flutuar. Vejamos como cada um dessas ações se caracteriza de acordo com as suas combinações:

1. Pressionar: para a realização dessa ação, combinam-se os elementos atitudinais lento ou sustentado (Fator TEMPO), firme (fator PESO) e direto (fator ESPAÇO). Segundo Laban (1975), a essência do movimento é “lutar contra” o peso e o espaço, produzindo forte resistência em combinação com o “abandonar-se” ao tempo, sustentando a ação durante um período determinado. Como qualidade

17 Apostila fornecida durante a disciplina ministrada pela Profa. Dra. Monica Serra, intitulada “Psicologia do Desenvolvimento Humano”, na Graduação da Faculdade de Dança da Unicamp, no ano de 1996. (s/d)

de movimento dessa ação, podemos dizer que ela designa um movimento lento, firme e direto simultaneamente.

2. Torcer: caracteriza-se pela combinação dos elementos atitudinais lento (TEMPO), firme (PESO) e flexível (ESPAÇO). Essa ação varia do esticar ao enroscar e sua essência é o “abandonar-se” ao tempo e ao espaço e “lutar contra” o peso. (LABAN, 1975).

3. Chicotear: combinação dos elementos atitudinais rápido (TEMPO), firme (FIRME) e flexível (ESPAÇO). Essa ação bem executada, resulta em uma sensação de livre fluidez do movimento, pois sua essência é “lutar contra” o peso e o tempo, combinada ao “abandonar-se” ao espaço. (LABAN, 1975)

4. Socar: caracteriza-se pela combinação entre tempo rápido, peso firme e espaço direto. De acordo com Laban (1975), a essência dessa ação é “lutar contra” os três fatores: tempo, peso e espaço.

5. Flutuar: caracteriza-se pela combinação entre o tempo lento, peso leve e espaço flexível. De acordo com Laban (1975) sua essência é “abandonar-se” aos três fatores.

6. Deslizar: combinação entre tempo lento, peso leve e espaço direto. Sua essência é o “abandonar-se” ao peso e ao tempo e “lutar contra” o espaço. Conforme Laban /91975, p. 78)

Ao deslizar pelo ar sem nenhum objeto que se interponha, entram em jogo grupos específicos de músculos para proporcionar a tensão contrária que pode ser experimentada por todo o corpo. Essas tensões opostas dão a sensação de controle.

7. Sacudir: combinação entre tempo rápido, peso leve e espaço flexível. Sua essência é a de “abandonar-se” ao peso e ao espaço, podendo soltar a tensão, conseguindo uma sensação de leveza, combinada ao “lutar contra” o tempo acelerando a ação. (LABAN, 1975).

8. Pontuar: caracteriza-se pela combinação entre tempo rápido, peso leve e espaço direto. Como exemplo dessa ação Laban (1975) cita a ação de datilografar e argumenta que sua essência é a de “lutar contra” o tempo e o espaço, associada ao “abandonar-se” ao peso, revelando sensações de relaxamento.

Essas ações completas ou básicas podem se transformar umas nas outras ao serem modificados os elementos atitudinais que as caracterizam. Assim, por meio de alterações em sua velocidade, em seu grau de força ou na curvatura de seu caminho, podem ser modificadas cada vez mais até tornarem-se, finalmente, numa das outras ações básicas. Assim como

[...] as muitas gamas de cor podem ser compreendidas como transições ou misturas das cores básicas do espectro, também a grande variedade de ações observada em nossos movimentos pode ser vista e explicada como transições ou misturas das ações básicas. (LABAN, 1978, p. 184)

Ainda de acordo com os estudos labanianos (1978), essa categoria de ações básicas se subdivide de acordo com o modo como uma pessoa tende a responder a estímulos frente aos fatores. Assim, as quatro primeiras ações relacionadas acima são utilizadas como uma reação a um estímulo externo (socar, talhar, pontuar e sacudir); as duas seguintes, quando ocorre hesitação interna e a resistência externa for marcante (pressionar e torcer). Já as duas últimas ocorrem quando a resistência externa for mais fraca (deslizar e flutuar).

AÇÕES DERIVADAS

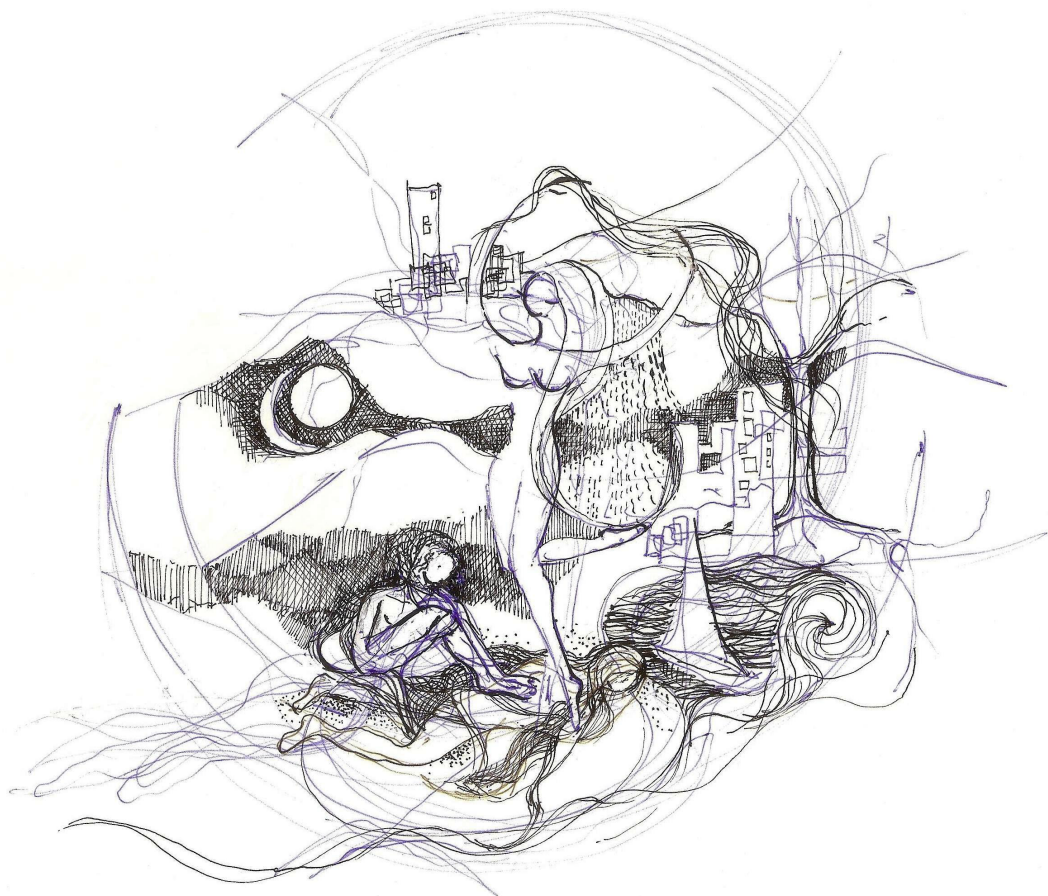
Ainda que haja apenas oito ações básicas ou primárias, pode-se discernir toda uma multiplicidade de matizas (do mesmo modo que das cores primárias se podem obter matizas intermediárias, combinando dois ou mais graus diferentes). (Rudolf von Laban).

Cada ação completa pode indicar outras derivadas. Laban (1978) fornece, como exemplo, três ações derivadas para cada uma das ações básicas do movimento, descritas a seguir:

Ação básica	Ação derivada
1. Pressão	prensar, partir, apertar
2. Torcer	arrancar, colher, esticar
3. Chicotear	bater, atirar, talhar ou açoitar
4. Socar	empurrar, chutar, cutucar
5. Flutuar	espalhar, mexer, braçada (remada)
6. Deslizar	alisar, lambuzar, borrar
7. Sacudir	roçar, agitar, tranco
8. Pontuar	palmadinha, pancadinha, abanar

(LABAN, 1978, p. 115)

As ações derivadas, assim como as palavras, na gramática, são ações que se originaram de outras, ou seja, de uma fonte principal, de uma matriz, a partir da qual formam outras, transformando sua função, ou seja, formando outras ações que têm por origem uma principal.



“Corpo: território de infinitas viagens.”
(Paulo Cunha e Silva)

CORPO: UM EMARANHADO DE SIGNIFICAÇÕES

QUE CORPO É ESTE?

O corpo não é apenas a sede do sensível; é também a do inteligível. O inteligível se embebeda de sangue, suor e lágrimas tanto quanto o sensível. O ser que pensa é o mesmo que sente. O ser que pensa sem o ser que sente, já não é o ser. Se um dos dois faltar, é o mesmo que não ser. (João Batista Freire)

O processo de criação para a composição coreográfica que ora se apresenta não é possível sem a compreensão dos conceitos de corpo. De que corpo falo para que eu possa “entrar no jogo” nesse processo? Para que esse processo de composição possa ter sucesso qualitativo, é necessário um corpo disponível, aberto a reflexões e a experimentações, que seja entendido como um corpo pensante, ativo, crítico, sensível, carregado de memórias coletivas e individuais, de subjetividades e de imaginação. Um corpo que se entenda além de um mero instrumento técnico.

É comum se pensar o corpo que dança como simples reprodutor de movimentos que poderão ou não se tornar expressivos, de acordo com o treino

proporcionado. Sob esse ponto de vista, em dança, o corpo é tratado como instrumento, dividido em várias partes e moldado como uma escultura sem vida própria, por meio de técnicas mecanicistas que não levam em consideração as manifestações interiores¹⁸ do ser.

Neste texto, a abordagem é outra. Creio que a expressão pode vir antes da aquisição técnica. Para entender melhor essa questão baseamos o estudo nas reflexões de Merleau-Ponty, acreditando que ainda há necessidade de re-integrar o corpo a uma proposta que considera o ser humano como um ser “encarnado-no-mundo-com-outros-em-diálogo” (MERLEAU-PONTY; 1984b, p.136). Isso significa entender o ser humano e, conseqüentemente, seu corpo e movimento, em atuação dinâmica no espaço e no tempo, na relação com os outros (sujeito-sujeito) e na relação sujeito-objeto. (SOARES, 2000, p. 16).

Assim, as manifestações do corpo (visuais, táteis e motoras) não só “se coordenam entre si, [mas] são uma unidade” (MERLEAU-PONTY; 1975, p.165) que, ao tomar qualquer atitude, serão atividades a partir de uma “significação comum” no relacionamento intrínseco entre sujeito e objeto, sujeito e mundo.

Vejamos alguns exemplos que podem elucidar a compreensão sobre essa unidade corporal e sua atuação integral. Sabe-se que um bebê, em seus primeiros meses de vida, sente como se a mãe fosse um prolongamento de seu próprio corpo, isto é, mãe e filho são como um ser único. Em seu processo de crescimento, quando têm a experiência de suas primeiras apreensões de objetos, as crianças não diferenciam seus segmentos corporais nem tampouco a aparente fragmentação corpo/espço. Ao tentarem agarrar um objeto, não olham a sua mão, mas para o objeto, reconhecendo o corpo apenas “em seu valor funcional.



Um segundo exemplo pode ser dado a partir do sentido de cinestesia. Cada um de nós pode reconhecer as partes do corpo que nos formam, sem a necessidade de vê-las; as pessoas reconhecem a silhueta de seu próprio corpo ou de outrem, pelo andar, pela expressão, mas não reconhecem o corpo em si (o corpo anatômico).¹⁹

18 Esse interior engloba o exterior que é único para cada ser. Em princípio, as duas características (interno/externo) não podem ser separadas. O que ressalto aqui é a ênfase dada a uma das características.

19 Pensando na cinestesia ainda, podemos citar uma infinidade de exemplos, que talvez possam contribuir para que ela seja mais bem compreendida: 1) a visão periférica geral – é um modo de perceber o corpo sem realmente olhá-lo diretamente, percebendo-o em unidade com o espaço; pode ser explicada com um simples exercício prático: abrir os braços na direção dos ombros e olhar diretamente para a frente; se os braços estiverem posicionados atrás dos ombros não poderei ver minhas mãos. Por outro lado, se estiverem posicionados um pouco mais para a frente, posso senti-los, quase como uma sombra, mesmo sem

Na dança, os movimentos podem ser divididos em duas categorias: o movimento total e o parcial (a efeito de análise). Porém, ao reconhecer o sentido cinestésico, compreende-se que toda a atividade humana sempre envolve o corpo como um todo. Do mesmo modo, no estudo de Rudolf Laban, realizado anteriormente, é preciso ter em mente que os elementos aparentemente *isolados*²⁰ fazem parte de um *todo* mais complexo, que inclui a reverberação de sentimentos, sensações, imagens, entre outras.

Sendo assim, as manifestações e ações corporais não se conectam entre si “pouco a pouco e por acumulação”, e sim, de uma só vez, pois “tudo é o próprio corpo” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 175). Isso aponta para os aspectos mais invisíveis que sugerem que cada indivíduo é único em si.

Vejamos alguns aspectos dessa “invisibilidade” corporal nas relações corpo-espaco-tempo e corpo-arte, assim como em suas associações com o movimento.

O CORPO-ESPAÇO-TEMPO

Quando se fala em corpo, não é possível deixar de lado a noção de espaço, o que me leva a pensar que o “corpo é no espaço” (MERLEAU-PONTY, 1975, p.175). Nesse sentido, perceber o mundo é também perceber o corpo e vice-versa.

É possível sentir o corpo-espaco como enorme ou minúsculo, dependendo de nossos sentidos, porque existe “uma espacialidade e uma extensão afetivas” que reconhecem o corpo no espaço. (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 297). Isso significa que meu corpo (meu espaço) poderá se contrair ou se expandir de acordo com minhas emoções ou de acordo com o lugar em que me encontro. A noção de Kinesfera é o exemplo mais claro para a apreensão prática desta ideia que trata do campo afetivo na relação corpo-espaco-tempo.

Ampliando esse conceito penso, juntamente com Silva (1999, p.33) que ao tornar-se um corpo ativo e não estático²¹, ao realizar variadas atividades físicas

olhar para cada uma de minhas mãos diretamente. 2) outro exercício prático: mover a cabeça em círculos, posicionando-me em pé, com os dois pés paralelos, joelhos semi-flexionados e mãos na cintura. Ao prestar mais atenção no corpo como um todo, posso notar, ao realizar essa movimentação com a cabeça, que outras partes do corpo também se movimentam. Esse movimento do corpo é muito sutil, já que constituem contrações musculares, desde a própria atuação do movimento da cabeça até o movimento dos pés, que sutilmente seguem a circularidade do movimento da cabeça – talvez tirar e colocar como exercício em outra parte.

20 Na dança é comum o uso do termo “isolado” para se referir aos movimentos que, grosso modo, são realizados por apenas uma parte ou segmento do corpo. Como exemplo, temos o movimento de agarrar ou a famosa parte da técnica de Katherine Dunham denominada “*isolation*”, muito conhecida por sua utilização na técnica de dança moderna e principalmente no Jazz.

21 Esse corpo estático pode ser entendido, no caso da linguagem artística da dança, como um corpo que se limitou a uma única linguagem corporal.

cada indivíduo aumenta a consciência do *eu* e fortalece o conhecimento direto das coisas com relação ao corpo. Assim, conforme o autor:

[a redução da atividade física] deforma a sua [do sujeito] visão do mundo, limita o seu campo de ação sobre o real, diminui o sentimento de consistência do eu, enfraquece o seu conhecimento direto das coisas. Porque conhecer é, sobretudo, explorar os meandros do lugar, decifrá-lo nos seus trajetos mais sinuosos. Um corpo estático é um corpo colocado fora do território do conhecimento. Importa reconquistar o lugar e explorar as estratégias que possam substantivar esta reconquista. Reconquistar o lugar é resgatar o corpo.

Seguindo essa linha de raciocínio de que “corpo é espaço”, é possível a analogia: “dança é espaço”. Mary Wigman²² já havia refletido sobre essa questão, conforme afirma Garaudy (1980, p. 104), “[...] o espaço é como um partner com o qual é preciso contar, é um fôlego que é preciso conquistar[...]” Articular o corpo no espaço, desenhá-lo, transfigurar imagens, transcender o tempo no espaço, transcender o próprio espaço e o próprio corpo, articular significados, entrelaçá-los, torna-se algo intrínseco ao fazer dança e a toda atuação das pessoas.

O tempo é outro aspecto que não pode ser deixado de lado, tendo em vista a indissociabilidade tempo-espaço. De acordo com Merleau-Ponty (1975), o espaço pode ser compreendido como unificação de tempos (passado, presente e futuro) que se tecem no corpo. Desse modo, o bailarino guarda no corpo o passado, quer seja pelas técnicas já apreendidas, quer seja por suas experiências de formação ou por suas vivências incorporadas. O presente, se revela quando afirma suas atitudes e posturas, esboçando o futuro, pois o que ele executará já se enuncia na própria postura. (DANTAS, 1999, p. 110)

Certeau (1994) é um autor que também me remete à relação corpo-espaço-tempo. Suas ideias revelam analogias que podem ser transportadas para o fazer artístico da dança, uma vez que ele reflete sobre os processos do caminhar do transeunte e fala de desenhos do corpo no espaço, de “curvas em cheios ou em vazios que remetem [...] à ausência daquilo que passou [...]”(CERTEAU, 1994, p. 176). Apropriei-me de suas palavras e transportando-as para a compreensão sobre a ocupação espacial na composição coreográfica em dança, reportamo-nos a um dos elementos da sintaxe do movimento fornecido por Laban: as progressões.

22 Mary Wigman foi aluna e assistente de Rudolf von Laban. Aprendeu a analisar os movimentos humanos a partir de formas geométricas precisas, contidas num icosaedro, mas se aprofunda, tendo em mente o espaço não como uma figura de barreira imaginária entre corpo e espaço, mas como resistência e tensão, espaço com o qual deve partilhar. (Cf. Garaudy, 1980, p.104; Portinari, 1989, p. 143 entre outros títulos sobre História da Dança).

Ao fazer essa analogia com as ideias de Certeau, ampliamos a noção de Laban sobre o elemento “progressões”, que compõe o estudo da Corêutica: na dança, o movimento é visível e logo se torna invisível, deixando um rastro imaginário que pode fazer remeter, tanto o espectador quanto o próprio bailarino, a lembranças, sensações e imagens que transcendem o corpo, o espaço e o tempo real.

Nesse devir, é que trato de um corpo que se dispõe à criação significativa, ao mover expressivo, à poética da dança envolvendo cada impulso, cada gesto, cada movimento ou ação.

O MOVIMENTO

O corpo significa-se através da relação que estabelece com o meio; o suporte desta relação é o movimento. A ação surge, assim, como uma secreção inevitável do corpo no lugar. (Paulo Cunha e Silva.)

O movimento é a mais antiga forma de expressão do ser humano, pois mesmo antes da utilização da fala, o homem já se expressava por meio de movimentos e da dança, fosse para exaltar o nascimento de um filho ou para estabelecer uma conexão com aqueles fenômenos que não compreendia.²³

Tratar da relação corpo-espaço-tempo também é falar de movimento, já que ele é o suporte desse vínculo. Começamos então, por diferenciar, sem esquecer de sua unicidade, os movimentos humanos²⁴ em duas categorias: movimentos cotidianos e extracotidianos.

Movimentos cotidianos - definidos por Freire (1998, 36-7) como “habilidades inespecíficas”, são o ponto de partida para o desenvolvimento de uma “habilidade específica” (seja em uma modalidade esportiva como o basquete, o vôlei etc., ou no desenvolvimento de uma “habilidade planejada”, como no caso da dança ou do teatro). Já os **movimentos extracotidianos** são essas “habilidades específicas” ou “planejadas” que, com o decorrer do tempo, podem se tornar naturais.

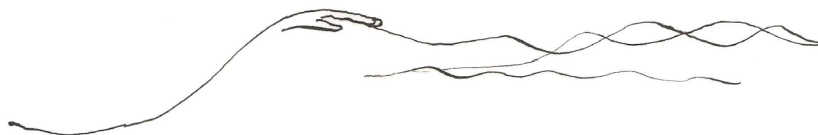
Neste estudo sobre composição coreográfica, interessa abrir espaço para a elaboração e transformação de movimentos cotidianos em extracotidianos

23 Cf.: Garandy (1980) e outros estudiosos da História da Dança.

24 Todo movimento envolve a ação de um conjunto de músculos em que alguns atuarão contraindo-se ou expandindo-se e outros ainda, cumprido a função de estabilizador.

reorganizando as habilidades do repertório pessoal²⁵. Essa reorganização é o que enriquece a arte do movimento, a partir de uma variedade de combinações e da unidade entre as manifestações que o corpo-espaço-tempo oferece, possibilitando o desenvolvimento de novas habilidades e qualidades motoras que ampliam o repertório expressivo do bailarino. Nesse sentido, Laban (1978, p. 142) ressalta que um trabalho artístico, na dança, não poderá se fixar no uso exclusivo de significados para movimentos isolados.

De acordo com Langer (1980, p.182) “todo movimento da dança é um gesto, ou um elemento na exibição do gesto”. É o que possibilita a elaboração de impressões, de concepção; a representação de experiências; a projeção de valores, sentidos e significados e a revelação de sentimentos, sensações e emoções sem a necessidade de se contar uma história. (DANTAS, 1999, p. 17).



FRASE DE MOVIMENTO

Quando penso em uma composição literária, remeto-me à construção de frases, que formam parágrafos e finalmente um texto. Na composição em dança, não é diferente. As frases serão compostas por movimentos-gestos, organizados espacialmente e com ritmo que dará a entonação do “discurso”. Em um texto escrito, o que nos oferece essa entonação são as pontuações. E na dança?

A exemplo da linguagem verbal ou escrita, uma frase de movimento deverá ser um enunciado com sentido completo. Sendo assim, as ações que constituem uma movimentação são as células mínimas da linguagem corporal; os movimentos quando “isolados são evidentemente apenas semelhantes às palavras ou às letras de uma língua, não dando nenhuma impressão definida, nem tampouco um fluir coerente de ideias”. (LABAN, 1978, p. 141)

O significado de uma frase, ao ser verbalizada, pode variar de acordo com a entonação, uma vez que pode ser enunciada de várias maneiras, dependendo do sentido que lhe for conferido, do sentimento, do tempo, do sotaque, etc. O mesmo ocorre com a frase, em dança, que poderá não ser apenas uma justaposição de movimentos ou gestos, mas uma frase que pode ser utilizada de diversas maneiras

²⁵ Entende-se por habilidades do repertório pessoal, no caso do bailarino/ator, tanto o repertório que surge do cotidiano e pode ser re-trabalhado como técnica e poética, quanto o repertório adquirido em sua formação de dança, de tal modo incorporado à sua atuação e que por ter se incorporado ao seu corpo de tal modo

e por diversos corpos, para expressar as intenções daqueles que a executam. Blom e Chaplin (1982, p. 20) argumentam que as frases, em dança, devem posuir forma e conteúdo e formar um conjunto de movimentos relacionados a partir de uma lógica cinestésica, criando uma unidade.

Laban (1975, p.141) vai mais adiante ao dizer que “a fluência de ideias deve ser expressa em sentenças. As sequências de movimento são como sentenças da fala, as reais portadoras das mensagens emergentes do mundo do silêncio.” O bailarino acentua as formas que emergem desse mundo silencioso podendo se utilizar de movimentos que se encontram na vida cotidiana. Para isso, organiza-os em ritmos e sequências que simbolizam as ideias que o inspiram.

Não se pode esquecer também da importância do **silêncio** – necessária em qualquer linguagem - que faz parte da construção de frases, de textos verbais e corporais, permitindo que tenham organicidade e que não sejam um amontoado de palavras (escrita-fala) ou de movimentos-gestos.

Para a criação e expressão em dança, esse silêncio também requer admitir a solidão, o significa, como bem argumenta Machado (1998), admitir viver o esvaziamento/enriquecimento de si em uma

[...] solidão compartilhada [que] emana poesia. É contemplativa. [...] em busca de uma experiência estética; como experiência da existência de si e do outro, da corporeidade e da sensualidade, do contato consigo e com o mundo. (MACHADO, 1998, p. 30)

Identifico então, em uma frase, a presença ou ausência de acentuação. Nas frases acentuadas, é possível identificar os chamados pontos altos ou fortes e os baixos ou fracos. De acordo com Blom e Chaplin (1982), o ponto alto consiste em um forma bem visível e natural e constitui o ponto mais importante da frase construída. Porém, ao seguir uma mesma dinâmica, essa acentuação deixa de existir.²⁶

A cada nascimento de uma célula ou de uma frase de movimento construída há sua imediata “morte” ou desaparecimento. Portanto, nada é permanente na dança, pois construção e desconstrução ocorrem quase que simultaneamente. A imagem é, conseqüentemente, construída pelo espectador a partir da configuração realizada pelo dançarino.

26 Os autores indicam alguns exercícios para a compreensão desse elemento como, por exemplo, um caminho percorrido com início e fim, uma movimentação que começa com um impulso, a própria respiração e uma sequência de queda e recuperação.

CORPO-ARTE

Merleau-Ponty (1971, 1975, p. *passim*) compara o corpo à obra de arte: única em sua condição efêmera, realizada por um ser e vista por vários outros, que dispõem de outros sentidos corporais ambientais, e que nunca será realizada ou até vista da mesma maneira novamente. Essa obra de arte só será consumada ao atingir o espectador. O mesmo pode ser dito da arte cênica da dança, já que a obra também só será finalizada quando atingir o público, ao deixar que esse encontre meios de se reunir ao mundo dos silêncios, das imagens, à transcendência do tempo/espaço/corpo real.

Nas palavras de Dantas (1999):

uma obra de arte se oferece como multiplicidade, abrindo-se a diferentes olhares, a diferentes leituras ...[como a] leitura ou descrição do quadro é um ato criativo, no sentido de que 'cria', a cada leitura, a cada descrição, um quadro, embora tal quadro já exista: a tela, os traços, a moldura, enfim, o quadro está presente e se oferece à apreciação. No entanto, a cada leitura se cria um texto para o quadro: várias pessoas olhando um quadro, vários textos sobre o quadro, várias significações... (DANTAS, 1999, p.85)

Para Merleau-Ponty (1975) o corpo é como um “nó de significações” internas e externas. Ele é expresso e é expressão; interpreta e interpreta-se, oferecendo-se a variadas interpretações e expressões de outros.

CORPO-ARTE: O OUTRO DOS OUTROS

“A todo instante, sinto que há vários, senão muitos outros em mim, se bem que nenhum deles seja o tal outro que costuma dizer coisas repetidas para os outros. Também não ignoro que outros me acham o outro, que em qualquer lugar, situação ou momento sou sempre o outro dos outros, e o serei sempre inapelavelmente”.²⁷

(Carlos Drummond de Andrade)

O próprio corpo desperta os outros corpos que não lhes são apenas semelhantes, mas que “assediam um ao outro” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 93). É nesse assédio que se compõe o espetáculo da dança, nessa relação entre os corpos, entre espectadores e atores. O espetáculo oferece-se à possibilidade de

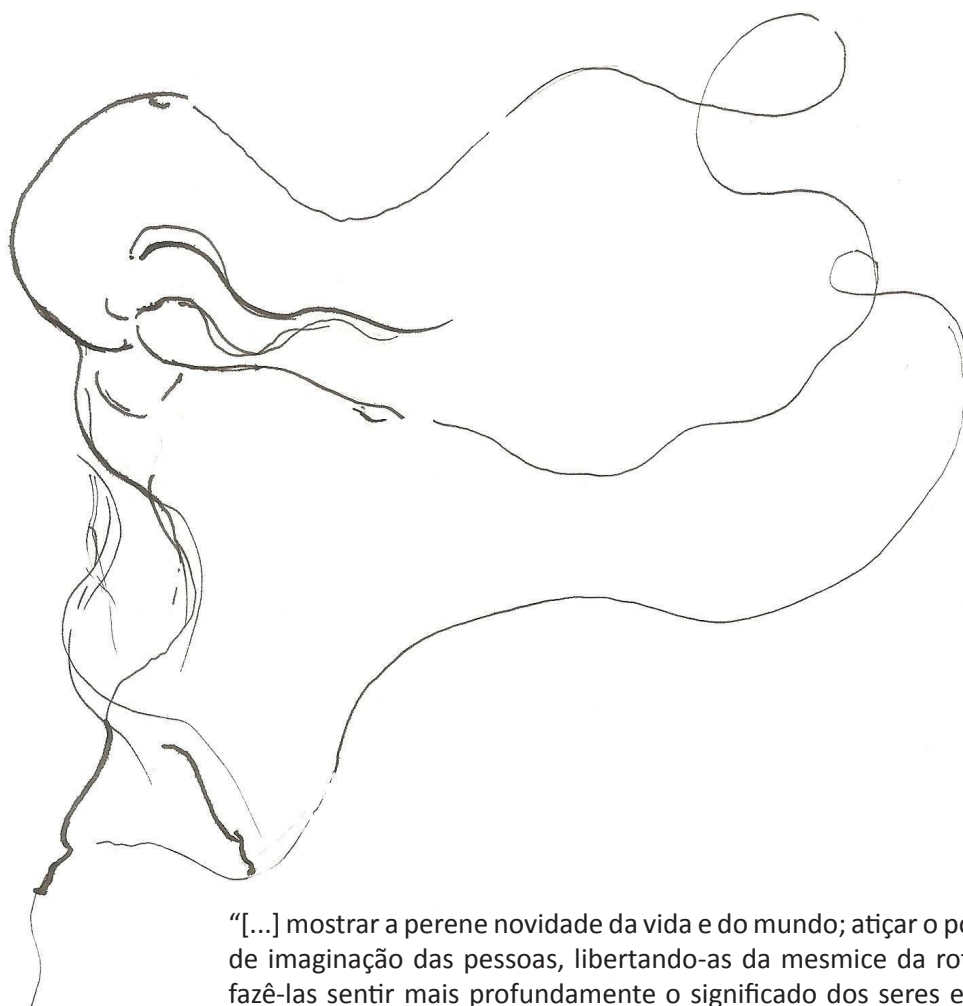
²⁷ Poema utilizado como estímulo à criação de coreografia, intitulada “Na Corda Bamba”, em 1998, por Laura Pronsato e Tatiana Rodello, cujo tema era a descoberta de que o ser não é o ser isolado de todos e de tudo.

“outrar” – conforme Fernando Pessoa. É a ousadia de podermos ser o outro, de ser uma “sucessão contínua de outros, que se enriquecem na complexidade dos trajetos.” (SILVA, 1999, p.28)

Analogamente, o corpo que dança pode ser comparado a um poema, a um romance ou a um simples texto, no qual se nota que a fala significa não só pelas próprias palavras, mas também pelo sotaque e gestos, pelo tom e fisionomia, podendo revelar o que há para além dos pensamentos da pessoa que fala, a sua fonte (ambiente) e sua maneira de ser única.

O corpo é, então, mais do que uma figura que se move e possui funcionalidades isoladas. É mais do que uma memória isolada, mais do que emoções, sensações e sentimentos soltos. É mais do que a simples união de todos esses aspectos. É esse **ser** espaço/ tempo que também se modifica e atua no meio.

Na poesia, na dança ou em outras artes como a pintura, o artista “emprega seu corpo”, como diz Valery (apud DANTAS, 1999, p.92). O corpo do artista se empresta ao mundo para transformá-lo em arte; “[...] há que reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço no espaço, um feixe de funções mas um entrelaçamento [...]” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 88).



“[...] mostrar a perene novidade da vida e do mundo; atizar o poder de imaginação das pessoas, libertando-as da mesmice da rotina; fazê-las sentir mais profundamente o significado dos seres e das coisas; estabelecer, entre estas correspondências, parentescos inusitados que apontem para uma misteriosa unidade cósmica; ligar entre si o imaginado e o vivido, o sonho e a realidade como partes da nossa experiência de vida.”

(José Paulo Paes)

O JOGO DA IMPROVISACÃO

“No jogo a possibilidade torna-se real e o real torna-se possível.”

(Friedrich Holderlin)

A ideia de jogo está intrinsecamente ligada à de brincar, que por sua vez, se liga à diversão e ao prazer da infância. Mas falar do jogo e do brincar é ir muito mais além do que apenas falar em diversão. É falar também de uma busca por infinitas possibilidades de construções, inseridas em um contexto que não deixa de ter suas regras claras e explicitamente estabelecidas.

No caso da dança, é possível falar em jogo de improvisação, no qual se abre espaço para a livre criação corporal, possibilitando uma infinidade de combinações construídas espontaneamente pelo corpo, que amplia seu repertório expressivo em função de uma construção poética para a dança.

Entretanto, a livre criação também pode ser carregada de regras delimitadas pelos estímulos a serem seguidos, pelo espaço a ser ocupado, pela atuação com o grupo, pelas determinações estabelecidas entre bailarinos/atores e o orientador da atividade. São regras, que assim como nas brincadeiras de infância, facilitam e potencializam a entrada em um espaço imaginado. Ao propor estímulos para esse mundo imaginário, no fazer artístico da dança ou das artes cênicas, estabelecemos as nossas regras, os nossos limites. É o que observa Huizinga (1999):

Todo o jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. [...] A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal etc, têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial. (HUIZINGA, 1999, p. 13)

Ainda que regrado, o jogo admite o acaso dentro de sua estrutura, pois como anuncia Silva (1999, p. 158-9), é “um sistema dinâmico não linear, ou seja, um sistema cujo comportamento varia não linearmente com o tempo”. Logo, o acaso modifica a relação temporal do jogo, segundo o mesmo autor, construindo uma “sequência de sequência, um tempo que se funda no cruzamento de vários

tempos [que] só pode ser jogado enquanto retiver alguns elementos criativos e inesperados”. Do contrário, se a sequência fosse totalmente conhecida, tratar-se-ia de um ritual.

O jogo envolve elementos que vão desde o singelo brincar e rir ao desafio, à angústia, à seriedade. Jean Chateau (1987), Freire (2001), Huizinga (1999), entre outros, acreditam que uma das características primordiais do jogo é a sua seriedade, tendo em vista ser regido por determinadas demarcações. “O jogo se torna seriedade e a seriedade, jogo”. (HUIZINGA,1999, p.11).

O jogo também é determinado por um espaço que estabelece certo distanciamento entre o real e o imaginário, entre o cotidiano e o fantasioso e, por isso, conforme ele afirma, “todo jogo é capaz, a qualquer momento, de absorver inteiramente o jogador”. (HUIZINGA, 1999, p. 51)

Para jogar, transportando-se para um espaço outro que não é a vida real ou cotidiana, que é livre à abertura de novas possibilidades, é inevitável que o jogador se deixe impulsionar pelo mundo imaginário, aquele que muitos de nós deixamos esquecido em algum lugar do tempo passado. Ao observar as crianças, em seu mundo fantasioso, imaginário, é possível notar o quão elas se deixam transportar para outro mundo em que a subjetividade é predominante. Entretanto, elas não deixam de manter âncoras objetivas na realidade (FREIRE, 2002, p. 74). É a seriedade tornando-se jogo e o jogo tornando-se seriedade como, argumenta Huizinga (1999).

É desse modo que pensamos o Jogo da Improvisação: como um espaço em que se possibilita a interação entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo, que se abre ao imaginário e à fantasia, para um mundo único estabelecido por cada ser humano, para o mundo simbólico. É no jogo, que, como afirma Sartre (1989 apud FREIRE, 2002, p. 50), se “libera a subjetividade” e é isso que possibilita que os jogadores - no caso deste estudo, os bailarinos e não-bailarinos - entrem em uma esfera, que segundo Buytendijk (1974 apud FREIRE, 2002, p. 66), é “a esfera das imagens e, com isso, a esfera das possibilidades e da fantasia”. Freire (2002, p. 65) ainda considera que esse é um momento em que o jogador entra no “mundo do espírito humano, da subjetividade que acolhe o lúdico e o faz crescer.”

PARA ENTRAR EM JOGO DANÇANTE

Como entrar nesse mundo imaginário por inteiro? Entra-se nesse outro mundo como fazíamos quando crianças? Machado nos dá os primeiros indícios para responder essas questões:

Os corpos sabem – brincar não se ensina de maneira literal. E sua beleza não se explica. É intrínseca à brincadeira. (MACHADO; 1998, p. 37)

Nava (1989, p. 15), em um fragmento de um poema, apresenta outra possível resposta:

[...] através de um simples gesto [fechar os olhos, se] pudesse homogeneizar o exterior e o interior, como se as trevas, em que o aposento mergulhava e as que dentro de si desprendiam fossem de um só e mesma natureza e, por uma progressiva porosidade do seu corpo, circulassem em ambos os sentidos até por completo lhe anularem os limites. (NAVA, 1989 apud Silva, 1999, p. 166)

Jogo e imaginário são integrados à atividade humana como um todo²⁸, podendo o primeiro, ser considerado como uma “totalidade” (HUIZINGA, 1999, p. 05). Contudo, a questão aqui é buscar algumas possibilidades para que esse imaginário possa transbordar nos processos criativos da arte.

Existem muitas possibilidades, diversas técnicas eficientes e conceituadas para tais experiências, cada qual com as suas qualidades e características específicas. O que algumas delas têm em comum, e que corroboram com o que o modo como as concebo, são alguns aspectos centrais, tais como: a visão de corpo como totalidade, o espaço aberto para a construção livre do imaginário e para o desenvolvimento da criatividade e, no caso da dança, principalmente, a disposição do corpo/bailarino atuante para adentrar nas experiências trazidas pela ação do corpo, pela memória corporal.

Utilizando-se de metáforas para explicitar a disponibilidade necessária para o jogo, Freire (2002) salienta:

[...] só quem se permite ser possuído pelo Senhor do Jogo pode saber do prazer que isso dá, [...] Enquanto não invoquei o Senhor do Jogo, enquanto não passei a fazer a atividade, não mais por necessidade, mas porque eu queria fazê-la, enquanto não retirei a ação da esfera pura da objetividade, não joguei. (FREIRE, 2002, p.70)

De modo semelhante, Soares (2000) ressalta que, para que cada pessoa se torne criativa é necessário estar receptiva. Contudo, esse estado é uma abertura pessoal, um estado de permissão, que requer estar disposto a apreender novos elementos, situações conscientes e inconscientemente. Vários autores indicam que quanto mais o “jogador” (o aluno, o bailarino, o ator) se entregar à atuação

28 Piaget apud (Freire, 2002, p. 53) nota o jogo, não em seu isolacionismo, mas, integrando-o ao lúdico e à atividade do ser humano.

do jogo - e, no caso da dança, aos jogos de improvisação -, mais o conteúdo se tornará presente.

Assim, antes de tudo, é necessário que haja disponibilidade e receptividade para a experiência do jogo, quer seja uma simples brincadeira ou um jogo de improvisação em dança. Há aqui, um reencontro que propõe um “desconfigurar” no sentido de abrir-se à possibilidade de ampliar o repertório expressivo do atuante em dança para além de uma codificação pré-estabelecida que pode fazer com que o corpo seja aprisionado em um universo único, como um corpo cristalizado.

Este é um dos objetivos centrais do Jogo de Improvisação em dança: permitir que haja um espaço vivencial para a “desconfiguração” e consequente quebra da cristalização de movimentos e ações, além da ampliação das percepções das atitudes cotidianas, para a elaboração e criação expressivas, como é a própria função da arte: “romper a crosta da consciência convencional e rotineira” (DEWEY apud BANKS-LEITE, 2000, p.).

Para que esse objetivo possa ser efetivado estímulos concretos e simbólicos devem estar em permanente diálogo, no intuito de oferecer um leque de imagens-fractais²⁹.

Os jogos, tanto aqueles advindos de brincadeiras infantis ou dançadas quanto os teatrais ou os estímulos simbólicos para a improvisação, atrelados aos estudos labanianos são eficazes para a manutenção das peculiaridades expressivas ou das linguagens corporais pesquisadas e desenvolvidas por aqueles que dançam desenvolvendo um processo criativo rico em sua diversidade.

A conjugação desses elementos se caracteriza como proposta para iniciar um processo de libertação da imaginação como corpo, como ser, retomando-o em sua totalidade. Sendo assim, possibilita-se um ambiente no qual cada um (com muita ou pouca experiência no fazer artístico da dança) tem condições de encontrar meios próprios para deixar a imaginação fluir, realizar quantas combinações sua vivência e experiência lhes permitirem e elaborar o seu processo de composição coreográfica.

Torna-e possível um ambiente em que o corpo, escapando de padronizações, “fale mais” e ressignifique cada atitude, cada ação, cada movimento, aproximando-se ainda mais da ideia de inteireza corporal ao adotar o pressuposto de que “[...] o desejo de jogar é, fundamentalmente, desejo de ser” (SARTRE apud FREIRE, 2002, p. 62), já que o jogo se localiza no território do ser, apontando para as propriedades subjetivas do sujeito.

29 De acordo com Silva (1999, p. 23) Fractal é “uma carta fractal, isto é, uma carta que se desdobra infinitamente [...]”. Tomei emprestado o termo “fractal” para inserir a noção de imagens que vão se construindo ou se desdobrando infinitamente, daí “imagens-fractais”.

Nesse processo, pode ser identificado um importante aspecto que se presentifica no jogo de improvisação em dança, qual seja, o desenvolvimento do pensamento concreto-simbólico, que ativa a imaginação e o seu inverso, numa relação de permanente retroalimentação, que auxilia no processo de elaboração de movimentos-sequencias e cenas para o movimento-arte, ou seja, para a conjugação em uma composição coreográfica.

Sobre esse aspecto, Bachelard apud MACHADO (1998, p. 39), acrescenta a memória, que está inclusa em uma “tripla ligação imaginação, memória e poesia”. Memória que não existe apenas cronologicamente, mas essencialmente, “conectada a experiências sensoriais e a outra temporalidade.” (BACHELARD apud MACHADO, 1998, p. 38). Temporalidade das lembranças dos sabores, dos cheiros, dos toques.

A lembrança pura não tem data. Tem uma estação [...] O inverno, o outono, o sol, o rio de verão são raízes de estações totais. Não são apenas espetáculos pela vista, são valores da alma, valores psicológicos diretos, imóveis, indestrutíveis. (BACHELARD apud MACHADO, 1998, p. 62)

É necessário que haja um ambiente adequado para que os estímulos recebidos possam aliar os jogos e elementos dos estudos labanianos (como exercícios concretos) à imaginação, aos símbolos, à memória (como elementos do mundo simbólico), para a configuração do movimento expressivo, direcionando o encontro com a poética corporal.

IMAGINAÇÃO

A imaginação é, notadamente, uma habilidade humana, que, assim como as habilidades específicas e inespecíficas estão relacionadas com a movimentação natural do ser humano. O seu aprimoramento pode ser desenvolvido e/ou estimulado por meio do jogo, o que não significa que ela (a imaginação) já não esteja aí. Ela existe, é condição para SER humano. Entretanto, Freire (2002) argumenta que não é um “dom”, mas que está ao alcance de todos e deve ser constantemente trabalhada, o que não tem ocorrido com frequência em nossos dias nas escolas e instituições de ensino formal ou informal.

Para Piaget apud FREIRE (2002, p. 41), a imaginação se relaciona ao faz de conta, à utilização de imagens externas e suas representações, não só mentais e simbólicas, mas transfiguradas em realidade. Em outras palavras, a imaginação tem como ponto de partida, as imagens que se formam em nosso ser, ou mais especificamente, a manipulação ou transformação dessas imagens.

A habilidade de imaginar transforma e pode presentificar o ausente, conforme CHAUÍ (1995, p.134). A exemplo do brincar de uma criança, a autora, assim como Freire (2002), argumenta que os objetos, as pessoas ou os lugares com os quais a criança articula a sua brincadeira, a partir da imaginação, são transformados. Ou seja, eles não têm mais nenhuma ligação com a sua função ou perfil original, mas remetem a outros sentidos inexistentes ou tornam o invisível presente. Do mesmo modo ao dançar, ao compor uma obra, criamos um outro mundo ao qual outros indivíduos podem ter acesso, transformando, por meio da imaginação, o sonho em obra de arte.

Bachelard (1990, p. 01) entende a imaginação como uma habilidade de “deformar imagens”, oferecidas por nossa percepção, que ocorre também quando usamos a nossa habilidade de mudarmos as imagens primeiras que nos surgem, pois

se uma imagem presente não faz pensar uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. (BACHELARD; 1990, p.01)

Por aproximação, entendo que jogo e imaginação são indissociáveis, já que um diz respeito à concretude e o outro à abstração. Freire (2002, p. 84) destaca que as experiências do ser humano se transformam em ações internas, ou seja, em imaginação.

A matéria da experiência, tornada representação mental, especialmente na atividade de jogo e [também na arte]³⁰, ganha uma plasticidade que se distancia muito do real. E é com essa plasticidade que jogamos para criar um outro mundo, aquele ao qual podemos nos ajustar” [ou aquele criado para a produção artística]³¹. (FREIRE, 2002, p. 84)

Assim, jogo e imaginação relacionados com o ausente e com o inexistente, ampliam as possibilidades de relação tempo-espaco, em que passado e futuro podem ser imaginados e presentificados na arte, abrindo espaco para os possíveis, para a transformação de sonhos e mitos em presença.

A imaginação está também intrinsecamente relacionada à fantasia, à invenção e à criatividade. Sendo assim, o bom jogador será aquele que souber lidar com a habilidade da fantasia, permeando os limites entre o real e o imaginário (FREIRE, 2002). Esses limites, por vezes, se apresentam como uma linha muito tênue que separa os valores cotidianos dos valores intrínsecos do ser; é uma linha

30 Grifo nosso.

31 Grifo nosso.

permeada pela imaginação e pela fantasia que pode romper as barreiras existentes no mundo real.

Ostrower (1977) relaciona a imaginação aos elementos afetivos, intelectuais e culturais de cada indivíduo. Diz ela que a imaginação surge do interesse e entusiasmo de cada indivíduo, pelas possibilidades de transformação de algumas matérias ou de algumas realidades e decorre da capacidade de cada indivíduo de se relacionar com o mundo real de forma afetiva, respeitando a essência de um fenômeno.

Ao mesmo tempo que se aprofunda na razão de ser de um fenômeno, essa afetividade implica uma amplitude de visão que permite muitas coisas se elaborarem e se interligarem, implica uma visão globalizante dos processos de vida. A visão global dependerá da sensibilidade de uma pessoa; mas, reciprocamente, para se transformar em capacidade criativa real, a sensibilidade sempre dependerá dessa visão global. (OSTROWER; 1999, p. 39).

Porém, é preciso ter em mente que a imaginação é a transformação das representações em algo mais do que uma realidade falsa. Segundo Huizinga (1999, p. 17) “representar significa mostrar” e ao observarmos as crianças em seu mundo imaginário, notamos que elas

[...]ficam literalmente “transportadas” de prazer, superando-se a si mesma a tal ponto que quase chega-se a acreditar que realmente é esta ou aquela coisa, sem contudo perder inteiramente o sentido da “realidade habitual (...) sua representação é a realização de uma aparência: é “imaginação”. (HUIZINGA; 1999, p. 17).

O poeta Ricardo Reis já nos dizia: ‘nada se sabe, tudo se imagina’ e, por isso, parece que “[...] vamos indo então nessa sintonia [...] procurar a verdade em imagem.” (MACHADO, 1998, p.52)

No fazer artístico da dança, tendo os jogos de improvisação e os estudos labanianos como ferramentas essenciais, a imaginação criadora se torna campo imprescindível, formando um terreno fértil para o desenvolvimento de simbologias, que por sua vez, podem ser ricamente alimentadas pela memória, enriquecendo o processo de composição coreográfica.

SÍMBOLO

Aprofundando mais a ideia de imaginação, alcanço a simbolização, que, de acordo com Piaget, também pode ter início no jogo do faz-de-conta. Mas, volto-me às crianças novamente e peço que vocês, leitores, visualizem uma cena em que crianças estejam brincando com objetos reais. Em seguida essas mesmas crianças,

com as mesmas atitudes, porém agora, sem os objetos reais, que estão presentes apenas em sua imaginação. Nessa segunda situação, as crianças, de acordo com Piaget, brincam simbolicamente. Conforme Freire (2002, p.41): “o símbolo é essa dimensão de alguma coisa que se fixa dentro de nós e que nos serve para substituí-la na sua ausência.”

De modo semelhante, Duarte Junior (1991) encontra, na palavra, a dimensão simbólica do mundo humano. Segundo ele, por meio da palavra o homem transcendeu de seu corpo físico, conhecendo o mundo em que vive e trazendo à consciência algo que não está ao alcance de seus sentidos; “algo que se fixa dentro de nós e que se substitui em sua ausência”. Isso significa que é possível *saber* como é uma região gelada de nosso planeta sem nunca ter estado lá; ou ainda que é possível se ter consciência - produto da capacidade de simbolização - do tempo: do passado, presente e futuro.

Seguindo o mesmo viés – sobre a possibilidade de se ter consciência acerca de algo que não está ao nosso alcance – juntamente com Langer (1980), me encontro com a arte:

[...] o artista não precisa necessariamente ter experienciado na vida real cada emoção que é capaz de expressar. Através da manipulação de seus elementos criados pode suceder que ele descubra novas possibilidades de sentimento, estranhos estados de ânimo, talvez maiores concentrações de paixão do que seu próprio temperamento jamais poderia produzir [...]. (LANGER, 1980, p. 398)

Por outro lado, se não é necessário experienciar na vida real, sabe-se que existe uma vivência aproximada que possibilita a simbolização. As experiências vividas, segundo Duarte Junior (1991, p.20), são sempre seguidas de simbolizações que permitem explicitá-las. Ou seja, tendemos a nomear, explicitar simbolicamente tudo o que o que é experienciado e, inversamente, só é possível compreender os novos conceitos que são adquiridos a partir de referências relacionadas às vivências individuais anteriores.

De acordo com Langer (1980, p. 18 e 53), um símbolo será “qualquer artifício com o qual seja possível operar uma abstração”. Nesse sentido, na dança, o gesto é um dos meios utilizados pelo artista para operar essa abstração. Por isso, vários estudiosos da dança, como Langer (1980), Jesus (1992), Dantas (1999) entre outros, concordam que o gesto é o principal elemento simbólico na dança, quando não se atribui a esse ser o próprio símbolo.

Dantas (1999, p. 16) e Langer (1980, p.189) enfatizam que o gesto é um símbolo do sentimento, tal como ele se apresenta na dança. Os movimentos

dançados, ao nascerem de sentimentos e elementos emocionais também não são reais, mas simbólicos.

Pensando no gesto e no movimento, na arte da dança, Jesus (1992, p. 20) afirma que o gesto é símbolo e, fundamentalmente, elemento da corporeidade, e um dos resultados visíveis e concretos do ato de simbolizar, o que permite que sendo símbolo, possa ser abstrato, obscuro, intimista ou ao contrário, claro, direto e explícito.

Langer (1980) reafirma essa multiplicidade de possibilidade do símbolo na obra de arte porque ele revela seu caráter de subjetividade, mas ainda assim é objetivo, já que tem como propósito objetivar a vida do sentimento. Em outras palavras, a elaboração do símbolo traz à tona significados não visíveis, não literais, ausentes em sua concretude, mas presentificados em suas subjetividades.

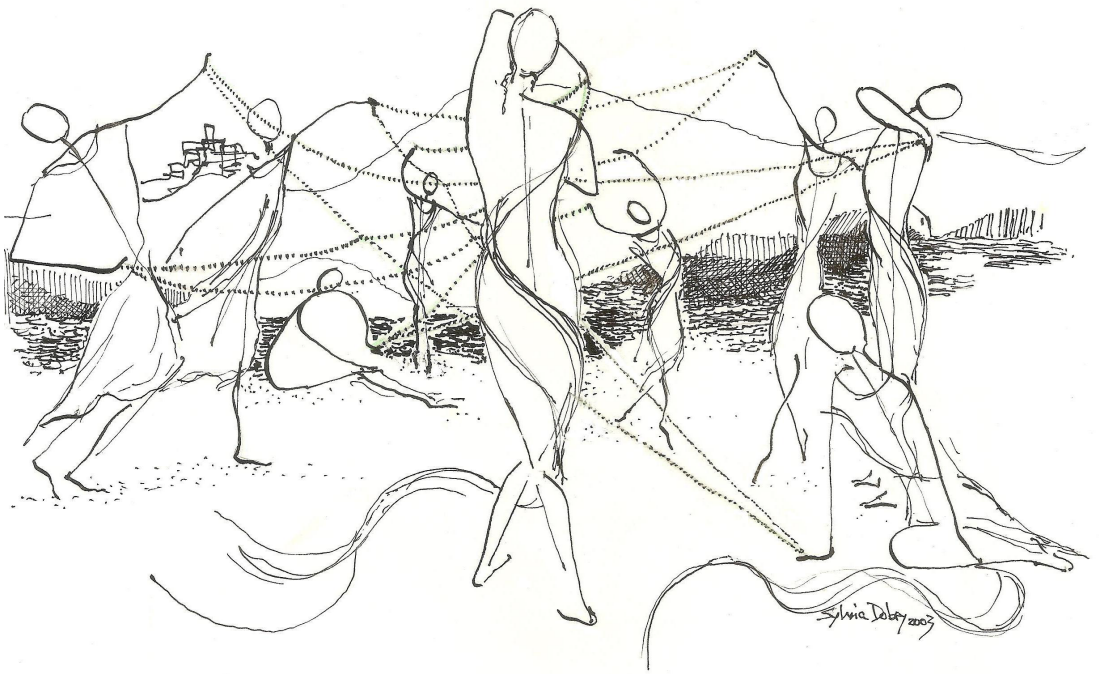
É a partir dessa relação, desse jogo entre o que é vivenciado e simbolizado, que surge a expressão como processo de criação. É esse jogo, tal como o vejo, que se transforma em uma fábrica de símbolos e que permite, aos artistas, construir um grande leque de diversidades e possibilidades para comporem suas obras, conectando as experiências individuais em um “processo de aprendizado que mobiliza tanto os significados, os símbolos, quanto os sentimentos, as experiências a que eles se referem”. (DUARTE JÚNIOR, 1991, p. 24). Trata-se de um processo de aprendizado que se coaduna com o processo de criação artística, em um jogo de símbolos que visa à integridade da obra.

Esse símbolo artístico ainda lida com a intuição³² que, como explica Langer (1980, p. 389), pode ser entendida como experiências diretas, não mediadas, não correlacionadas a nada que seja público. A autora afirma que a dança é arte, porque lida com essa intuição, porque pode realizar a criação de uma forma simbólica que se oferece ao conhecimento pela intuição. Nesse sentido Jesus (1992) complementa:

[nem sempre] sabemos porque estes ou outros elementos fazem parte do nosso repertório de imagens. Às vezes são conhecidas porque participam do nosso cotidiano; noutras, totalmente desconhecidas em sua origem, e ficamos sem saber porque as concebemos. São misteriosas. Compõem a zona de sombra de nossa existência. Fazem parte ainda do indiferenciado. (JESUS; 1992, p. 34)

32 Segundo Croce apud Langer (1980, p. 389 – 390) a intuição pode ser explicada como a “percepção imediata, que é sempre de uma coisa, evento, imagem, sentimento individual [...] sem qualquer juízo se é fato ou fantasia; um ato perceptual pelo qual o conteúdo é formado, [...] é convertido em forma [...] um ato puramente subjetivo” que se apresenta espontaneamente.

É assim, que, na arte, as formas agem como símbolos, tornando-se expressões do sentimento humano, que são abstraídos para tornarem-se manifestos e libertos de suas funções comuns, ganhando novos sentidos, como *“um espelho e uma transparência”* (LANGER, 1980, p. 86.) A obra de arte é, então, de acordo com a autora, um símbolo indizível e único. (LANGER, 1980, p. 390).



“[...] o corpo [...] é uma linguagem, [...]. Uma língua que se atropela no ‘turbilhão’ da vontade de dizer, de enunciar. Uma gaguez essencial.”

(Paulo Cunha e Silva)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste estudo foi a exploração e a sensibilização necessárias para a elaboração da linguagem corporal que não se fixa ao esquema tradicional da dança, ou seja, que o espaço laborial de criação – improvisação e composição – fosse direcionado no intuito de que cada atuante pudesse descobrir o seu próprio corpo e movimentação para a dança, percebendo-o como um todo.

Esse é um processo de formação, no sentido de “dar ação às formas”, como ressaltou Marques (2011, p. 55), no qual se percebe e se atua diferenciando-se forma e ‘fôrma’. Segundo ela,

[...] formas, se descontextualizadas e ingênuas, tornam-se fôrmas. [Estas últimas] dizem respeito a moldes, exemplos, enquadramentos fechados e pré-estabelecidos. Fôrmas antecipam resultados. Formas dizem respeito a possibilidades, procuras, escolhas.

Sendo assim, os laboratórios de improvisação tem por objetivo contribuir para o desenvolvimento do processo criativo do atuante em dança, quer seja o bailarino formado ou em formação, quer seja um iniciante do fazer artístico da dança ou profissional, pois conforme Dantas (1999, p. 120)

A dança envolve uma sensibilidade coletiva – um sentir em comum – porque não prescinde, em nenhum momento, do outro. Ao contrário precisa do outro... A dança brinca, através dos movimentos, no corpo de quem dança. E brinca também, no corpo de quem assiste [...] A dança só se realiza plenamente nesse jogo: alguém transforma seu corpo...em paisagens artísticas que se deixam reconhecer por outros corpos.

O estudo da sintaxe do movimento, de Rudolf Laban, pode ser um meio para que se compreenda o corpo criativo em dança e também para ampliar a percepção-sensitiva do mundo de cada indivíduo, estimulando maior abertura para o processo de criação, quando se desenvolvem atividades que façam uso de uma visão de corpo-espaço-arte em que a imaginação, a memória e a sensibilidade são imprescindíveis.

O trabalho de Rudolf Laban, muitas vezes, é apresentado de forma fragmentada e cartesiana. No entanto, entendemos que essa fragmentação pode ser abordada em sua totalidade. A fenomenologia permite construir bases para superar esta mecanização, ao tratar o corpo como corporeidade, recuperando a relação intrínseca ser-mundo. Ao imbricar o pensamento de Laban ao de Merleau-Ponty, encontramos um meio de avançar sobre a mecanização que isola o homem do mundo, constatando em nossa prática, que o corpo é um emaranhado de significações, entendido como corpo-espaço-tempo. Ao dar espaço para que o corpo deixe a sua atitude estática frente à prática artística, movendo-se por meio de jogos de improvisação, amplia-se a visão de mundo em que cada ser se coloca. Um corpo estático, em nosso contexto artístico, pode ser entendido como um ser imbuído de certa passividade, que se limita a uma única linguagem corporal, quer seja cotidiana ou artística.

Neste ínterim, os jogos de improvisação são eficazes para as descobertas da relação entre corpo-espaço-arte e permitem uma compreensão do uso de analogias e metáforas como meio de desenvolvimento da sensibilidade e intencionalidade na busca pelo movimento cênico. Percepções do corpo, percepções de mundo: é nesse jogo dialético que o corpo reconquista o seu lugar, ampliando seu campo de atuação. Um corpo-espaço que joga para criar significativamente, para se mover expressivamente, para recheiar cada impulso, cada gesto, cada movimento, cada ação enriquecida por uma vivência que procura entender a pessoa como um ser global.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc (Tradução de Maria Lucia Pereira). **Não Lugares:** Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade (Coleção Travessia do Século). Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ARRUDA, Solange. **A arte do Movimento:** As Descobertas de Rudolf Laban na Dança e ação Humana. São Paulo: Pw Gráficos Editores Associados Ltda, 1988.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BANKS-LEITE, Luci. Editorial. **Revista Pro-Posições/** Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Campinas-SP, v.2, n.2(62) maio-agosto.2010.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação.** Associação Brasileira de Pós graduação e pesquisa, Brasil, no. 19, 2002, pp.20-28.

BLOM & CHAPLIN. **The Intimate Act as Choreograph.** Pittsburg Press: 1982. (Tradução não publicada; SIQUEIRA, Adilson & SILVA, Eusébio Lôbo da, 1998).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano.** Petrópolis/R.J.: Ed. Vozes, 1994.

- CHATEAU, Jean. **O jogo e a criança**. São Paulo: Summus, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ed. Ática, 1995.
- CORDEIRO, A. et all. **Método Laban: Nível Básico**. São Paulo: Laban Art, 1989.
- DANTAS, Monica. **O Enigma do Movimento**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1999.
- DUARTE Jr., João Francisco. **O Sentido dos Sentidos: a Educação (do) Sensível**. Campinas, SP: 2000
- FREIRE, João Batista. **O jogo: entre o riso e o choro**. Campinas – SP: Autores Associados, 2002.
- _____. **Pedagogia do Futebol**. Londrina: Midiograph, 1998.
- _____. **Educação de Corpo Inteiro: Teoria e Prática da Educação Física**. São Paulo: Scipione, 1997.
- _____. **De corpo e alma: o discurso da motricidade**. São Paulo: Summus, 1991.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- JESUS, Adilson Nascimento de. **Vivências Corporais: Proposta de Trabalho de Auto-Conscientização**. Tese de Mestrado da Faculdade de Educação Física da Unicamp: 1992.
- KANDINSKY, Wassily. **Ponto e Linha sobre o Plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- KEARNEY, Richard. **A Poética do Possível**. Lisboa: Instituto Piaget, 1984.
- LABAN, Rudolf von. **Danza Educativa Moderna**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1975.
- _____. **O Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1980.
- _____. **Filosofia em Nova Chave**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

- LOBO, Leonora e NAVAS, Cassia e. **Arte da Composição: Teatro do Movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.
- MACHADO, Marina Marcondes. **A Poética do Brincar**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- MARQUES, Isabel. Tempo de ensinar. In **Revista OLHARCE**. Publicação da Bienal Internacional de Dança do Ceará, 2001. Disponível em <http://olharce.com/segunda-edicao/>
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “O Corpo Como Expressão e Fala” In **Fenomenologia da Percepção**, São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____. “A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio” In: **Textos Selecionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Coleção “Os Pensadores”.
- _____. **O Invisível e o Visível**. São Paulo: Perspectiva, 1984b.
- _____. “El cine y la Nueva Psicología” In: **Sentido y Sinsentido**. Barcelona: Ediciones Península. 1977.
- _____. “La síntesis del cuerpo propio” e “El Espacio Vivido” In: **Fenomenologia de la Percepción**. Barcelona: Península, 1975.
- _____. “O olho e o Espírito” e “A dúvida de Cezane” In **Os Pensadores**, vol. XLI, São Paulo, Abril Cultural, 1975b.
- MUNARI, Bruno. **Fantasia: Invenção, Criatividade e Imaginação na Comunicação Visual**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- PALLAMIN, Vera. **Forma e Percepção - Considerações a partir de Maurice Merleau-Ponty**. São Paulo: FAUUSP, 1996.
- PETERSON, Wilferd A. **A Arte do Pensamento Criativo**. São Paulo: Ed. Best Seller, 1991.
- PRONSATO, Laura. **Composição Coreográfica: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da improvisação**. Mestrado em Artes – Unicamp, Campinas, 2003.

RONAI, Paulo. In ROSA, Guimarães. **Primeiras Estórias**, Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 15ª edição, 2001.

SCHULZE, Guilherme Barbosa. **Da Quietude Criativa à Ação**: a Busca pela Unidade entre Criação e Expressão em Dança. Mestrado em Artes – Unicamp, Campinas, 1997.

SERRA, Mônica. **Empatia**: um estudo da Comunicação Não-Verbal Terapêuta-Cliente. Tese de Doutorado, Departamento de Psicologia Clínica - USP, São Paulo, 1990.

SILVA, Eusébio Lôbo. **Comentários e Instruções sobre a Dança**. Belo Horizonte: Ed. do autor, 1983.

_____. **Método de Ensino Integral da Dança** – Um Estudo do Desenvolvimento dos Exercícios Técnicos Centrais do Aluno. Tese de Doutorado – Instituto de Artes. Unicamp; 1993.

SILVA, Paulo Cunha e. **O Lugar do Corpo**: Elementos para uma cartografia Fractal. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

SOARES, Marília Vieira. **Técnica Energética**: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativo. Tese de Doutorado – Faculdade de Educação. Unicamp, 2000.

