

# ESCRITAS DE SI NA OBSERVAÇÃO DO OUTRO: PROCEDIMENTOS COM LMA/BF<sup>1</sup> NA CONDUÇÃO E LEITURA DA DANÇA EM EXPERIMENTOS PEDAGÓGICOS COM IMPROVISAÇÃO

Cibele Sastre

Professora Adjunta do Curso de Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Email: cibsastre@gmail.com

---

## Resumo

Este artigo apresenta experimentos realizados em pesquisa sobre a produção de conhecimentos em dança através de práticas performativas conduzidas por ferramentas de análise de movimento de LMA/BF através de improvisações mais ou menos estruturadas. Os experimentos aqui apresentados não representam o todo da pesquisa, mas ilustram como calouros de cursos superiores de dança entraram em contato com procedimentos que articulam prática e teoria através de proposições dançantes e alternâncias entre prática, observação e registro. A mediação dos fluxos das improvisações e as ferramentas oferecidas aos experimentos, ainda que não explicitamente nomeadas como um sistema de análise de movimento tornam-se estratégias de relação e cercam metodologicamente o tratamento dado aos experimentos. Conclui-se questões sobre a ampliação de noções de dança, bem como sobre a reflexividade das impressões da observação e leitura de movimento na escolha do que e como são registrados graficamente os movimentos pelos quais cada participante é afetado ao longo de uma improvisação.

---

## Palavras-chave

Leitura de Dança. LMA/BF. Registros gráficos. Experimentos pedagógicos. Improvisação.

---

## Abstract

This paper presents some experiments from a dance research about knowledge production through performative practices led by LMA/BF tools for improvisation. Experiments do not represent the whole in research, but illustrate how new graduate students acknowledge procedures of practice - theory. They are led into an alternating procedure of dance practice, observation and register. The mediation of improvisation flow and tools turn into strategies of relationship and become methodological treatment for each experiment. By these experiments it is possible to say that dance basics are extended. It is also presented the reflexivity of the observation and dance reading by looking at the chosen elements in individual graphic register. It shows how each participant is affected by others' dances.

---

## Keywords

Dance Reading. LMA/BF. Graphic Registers. Pedagogic Experiments. Improvisation.

---

<sup>1</sup> Sistema de Análise Laban/Bartenieff *em* Movimento desenvolvido principalmente por Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff ao longo do século XX.

Depois da experiência do dia 06.03 com a recepção dos calouros da turma de dança, onde tivemos uma integração com os demais colegas e professores em uma grande improvisação; reavaliando a atividade percebi que minhas inúmeras aulas de *ballet*, ou minha grande paixão pela dança jazz, nada me servem senão para conhecimento externo. Conclui que dança não é somente replicar os passos, decorar os oitos, ou saber escrever uma bela notação coreográfica, dançar é sentir as vibrações internas de seu corpo em sintonia com determinada melodia ou até mesmo [com] a energia externa, pois ao me deparar com um *ballet* de improvisos individuais, porém em sintonia, como um único corpo em diferentes movimentações mas com grande simetria, todos podiam exalar energia. Por isso arrisco a dizer que a dança é tudo que se move em você ou no entorno, desde que haja pensamentos poéticos e expressivos, servindo assim como uma forma de linguagem [sic] (Relato..., 2012a, s/p).

Este relato descreve, ao seu modo, a forma como percebi a atividade de recepção aos calouros do curso de licenciatura em dança do ano de 2012 em uma instituição do Rio Grande do Sul. Essa atividade trouxe diversidade de elementos para os ingressantes e para veteranos do curso que participavam da aula inaugural por mim conduzida visando produzir experimentos para a pesquisa sobre procedimentos pedagógicos em dança para um aprendizado através da prática da improvisação em dança conduzida por tarefas de movimento e seus registros e relatos orientados pelo Sistema Laban/Bartenieff de Análise em Movimento - LMA/BF.

Irmgard Bartenieff (1900-1981) e Rudolf Laban (1879-1958) são disparadores de uma abordagem teórico-metodológica de referência para essa pesquisa. Enquanto Rudolf Laban tornou-se grande referência para a dan-

ça moderna alemã em meio ao movimento expressionista, o que pode ser considerado como parte de sua contribuição para o campo da dança e das artes da cena, Irmgard Bartenieff atualiza suas proposições, integrando sua formação como fisioterapeuta ao sistema de análise de movimento desenvolvido por Laban, através da categoria Corpo, que vincula-se às categorias de análise Espaço e Esforço-Forma, que Laban e seus colaboradores propunham. Se considerarmos o período de existência destes dois ícones, podemos evidenciar também suas contribuições para transformações fundamentais em conceitos de dança do século XX, como veremos adiante.

No *jogo de verdades* sobre “o que é dança” hoje, um balaio de definições vinculadas a certos códigos socialmente reconhecíveis como dança impera. Dança é tango, é ballet, é hip hop. Quando invertemos os elementos da frase e dizemos tango é dança, ballet é dança, hip hop é dança, podemos vislumbrar o que entendemos por dança bem como a possibilidade de estender o assunto. O despertar da dança no corpo e as relações do corpo com o mundo nem sempre está vibrátil nos corpos/sujeitos cheios de energia dançante e de virtuosos que muitas vezes chegam aos cursos superiores. Por outro lado, a falta de uma referência ou vocabulário para afirmar certas impressões que praticantes e não praticantes têm sobre a dança deixam o campo sempre muito aberto, até mesmo às incertezas de quem já utiliza um vocabulário rico em elementos de dança, mas não valida seu discurso. Nos discursos sobre as noções do que são ou o que representam as danças, lidamos ainda com as expectativas dos espectadores! Quando surpreendidos por algo que não corresponde a tais expectativas, imediatamente nos deparamos com expres-

sões como “isso eu não conheço, não entendo, não me diz nada, logo, isso não me interessa”, mesmo quando a dança em questão seja a mais tradicional demonstração de determinado gênero claramente identificado.

Esforços são feitos para distinguir, classificar, ordenar, possibilitar um encontro mais harmonioso entre aquele que se sente estrangeiro ao contexto da dança e aqueles que produzem, estudam e trabalham com dança em diferentes instâncias. Apresento aqui, brevemente, um *velho* e constantemente atualizado sistema de leitura do movimento que serviu de base para escolha de procedimentos para condução de experimentos pedagógicos em dois cursos superiores de dança no estado do Rio Grande do Sul (RS), bem como para análise dos dados produzidos ao longo da pesquisa de doutoramento. A pesquisa teve base em experimentos com práticas performativas problematizando diferentes questões relativas à situação de ensino e aprendizagem em dança, considerando o estado da arte da dança no RS. Este artigo traz um recorte composto por três experimentos cujo procedimento foi repetido com pequenas variações, feitos nos primeiros dias de aula de cada ano letivo para a recepção dos calouros junto a veteranos dos cursos, proporcionando uma apresentação dançante do corpo docente. Foram realizados por três anos consecutivos em duas instituições de ensino do RS onde foram produzidas imagens em vídeo e fotografia e solicitados relatos dos participantes, tanto no formato de registro gráfico em tempo real da prática performativa, como em forma de texto entregue uma semana após a experiência, ambos sem exigência de identificação pessoal. O texto apresenta alguns destes registros e relatos. A leitura feita pelos calouros dos gestos de dan-

ça inicialmente realizados pelos docentes e seguida da participação dos alunos não vem provida de um conhecimento dominado, mas interage diretamente com as diretrizes apresentadas no início da proposta (LMA/BF) vinculadas à experiência pessoal de cada um e suas afeições sobre tais práticas performativas dançantes.

---

### A análise de movimento de Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff - LMA/BF

O multiartista Rudolf Laban (1879-1958) nos presenteou com um sistema de análise de movimento no início do século XX cuja dimensão talvez seja incomensurável. Ao mesmo tempo em que ele sistematizou elementos para a observação objetivada de subjetividades do movimento, ele manteve aberta a relação desta observação com as diferentes possibilidades de leitura destes elementos, de acordo com as tantas variáveis. Podemos citar aspectos culturais, etários, étnicos e convenções grupais como elementos que orientem a leitura de um gesto leve, por exemplo. Isso porque eu posso inicialmente entender como leve tanto uma pena ou pétala de flor que cai ao vento, quanto o planar de um pássaro no ar, parafraseando temas do artigo de Isabel Marques (2002), inspirado em Italo Calvino, “Do peso de viver à leveza de criar: função social do ensino de dança hoje”. Além de termos imagens diferentes para um mesmo tema, precisamos analisar elementos de cada imagem para argumentar sobre a leveza. O texto nos convida a pensar sobre: o que diferencia a leveza pena da leveza pássaro? Em que contexto melhor se apropria cada imagem? Soma-se a isso, a visão que

eu - que analiso - tenho sobre leveza, peso e a força que aplico em meu movimento, como categoria experiencial de uma noção dos elementos de análise.

A complexidade do sistema Laban/Bartenieff não está tanto naquilo que este propõe como parâmetros para a análise, mas sobretudo na possibilidade de articulação com diferentes elementos que podemos desdobrar do próprio sistema. O olhar Labaniano é dado a abrir perguntas e agregar possibilidades para que escolhas sejam feitas e claramente colocadas como parâmetro. Nada melhor do que irmos por partes, mesmo sabendo que somadas elas não alcançam a dimensão do todo!

A vida do Laban é recheada de complexidades. Circulação e atualização parecem ter sido parte do que o constituiu: filho de militar, ingressa no treinamento para oficial do exército Áustro-húngaro na academia militar em Wiener Neustadt, próximo de Viena (Bradley, 2009), o que inclui coreografar a banda do exército entre 1899 e 1900, como tarefa militar e circula o leste europeu aprendendo diferentes danças e músicas. De conflitos e encantamentos com as polarizações como individual e coletivo, normativo e singular, liberdade e submissão, Laban transita de um casamento, um ofício e uma promissora carreira sólida para a liberdade da arte em plena virada do século XIX para o século XX em meio à modernidade. Em Paris, estuda Belas Artes, entra em contato com noções de arquitetura e inicia a jornada que relaciona o corpo e o espaço tendo o movimento como balizador de uma grande diferença entre a fixidez da arquitetura predial (ainda que exalte a mobilidade das partículas em objetos sólidos) e a mobilidade espacial da arquitetura produzida por corpos em movimentos dançantes.

Esse *insight* inicial, a relação corpo-espaço e sua perspectiva sempre relacional que pode ser representada visualmente como esboço de desenho de arquiteto de uma relação estrutural em movimento (Miranda, 2008) envolve não apenas a bidimensionalidade do desenho/esboço mencionado, e sua relação espacial objetiva, mas

o corpo como [...] o primeiro meio de comunicação do homem em seu processo e contexto evolutivo, e [Laban] propôs que, como tal, este corpo possui uma linguagem que pode ser articulada de diversas maneiras e assim produzir diversos significados, sempre reunidos sob a hegemonia do *movimento* (Miranda, 2008, p. 17).

A Análise em Movimento desenvolvida por Laban ao longo de sua vida com a colaboração de diferentes personalidades de campos de conhecimento também diversificados proporcionou uma abertura à leitura do gesto no campo da dança que foge ao que outros sistemas de leitura e registro faziam ao atrelar elementos de leitura e notação aos códigos do gênero de dança em estudo. Considerada uma das mais bem sucedidas propostas de notação de movimento naquele momento da história, a Labanotação e a *motif writing*<sup>1</sup>, parte do legado de Laban e seus colaboradores, são também uma “alfabetização” do próprio sistema de análise que pode ser feita através da leitura dos símbolos que compõem uma representação dos conceitos de espaço e corpo com suas dinâmicas temporais, expressivas e faseamentos. O desafio deste projeto de nota-

<sup>1</sup> A Labanotação é uma notação estruturada para o movimento como é uma partitura musical. A *motif writing*, ou notação por motivos agrega símbolos que envolvem também a representação das qualidades de esforço (ou ímpeto) e forma, características expressivas menos presentes na notação estruturada, além de outras formas de representação da partitura de movimento.

ção é justamente a construção detalhada de uma linguagem simbólica eficiente para uma literatura de dança em construção que só se constitui na experiência do movimento e todos os detalhes desta linguagem (Sastre, 2009).

Assim, quando leio uma partitura em labanotação é a mim mesma que vejo no movimento e não a um corpo estrangeiro. Conseqüentemente, os sentidos da labanotação escapam ou transbordam as formulações discursivas sobre o corpo em movimento, pois, ao convocar o leitor a dançar, evoca também a criação de sentidos pela experiência encarnada do movimento em primeira pessoa (Barbosa, 2016, p. 108).

Observando o período em que Laban nos oferece essa elaborada proposição para o estudo do movimento em dança, podemos perceber o pioneirismo na contraposição ao dualismo cartesiano corpo e mente e sua ambigüidade enquanto projeto de aproximação entre arte e ciência com o objetivo de legitimar e aproximar a dança do universo acadêmico junto às Belas Artes através de registros escritos de coreografias.

De modo a produzir caminhos de desdobramento do movimento e não de confinamento do corpo a uma técnica, ainda que proponha um código de ação, Laban nos proporciona indicações de como mover, onde mover e para onde ir, quando se dá o movimento, com que urgência ou rarefação e quais as suas motivações. Destas questões, derivam categorias de análise como Espaço, Esforço, e Forma. Cabe ressaltar que o termo Esforço, há muito utilizado nas traduções para o português, vem sendo questionado por especialistas em LMA/BF, já que esta palavra não traduz o que diretamente do alemão seria *Antrieb*, que correspon-

de a sua idéia oposta, ou seja, de economia de esforço<sup>2</sup>. Ciane Fernandes (2006)<sup>3</sup> propõe o uso do termo expressividade em lugar de Esforço, mas atualiza-o ao conceito de pulsão e/ou ímpeto (2016), problematizando relações conceituais do próprio material LMA/BF e seus fundamentos. Assim, esforço, expressividade, ímpeto e pulsão são termos utilizados em diferentes referências para uma mesma categoria mais frequentemente traduzida por esforço. Laban obteve a colaboração de muitos pares nos estudos das categorias, sobretudo Esforço/Forma (*effort-shape*) e tais colaborações redimensionaram alguns de seus conceitos, atualizando-os. Não cabe aqui apresentar o desenvolvimento histórico do legado de Laban, senão pela atualização feita a partir da abordagem de Bartenieff, cuja perspectiva de análise torna-se referência para este texto.

Com a sofisticada colaboração da bailarina e fisioterapeuta alemã radicada nos Estados Unidos da América Irmgard Bartenieff (1900-1981), os principais conceitos desta análise tornam-se Corpo - Esforço - Forma - Espaço<sup>4</sup>. Com seus colaboradores, Bartenieff funda o Laban/Bartenieff *Institute of Movement Studies* - LIMS - em Nova Iorque nos anos 1960, que forma analistas de movimento em LMA/BF, onde fiz o programa de certificação anual. A década de 1960, em Nova Iorque, é também um momento de grandes transformações da dança moderna norte-americana, que conta, em parte, com suas contribuições. LMA/BF possibilita, também, a abordagem do

<sup>2</sup> Mais amplamente desenvolvido por Laban em seu livro *Effort: Economy of Human Movement* (1974)

<sup>3</sup> Livro de referência para estudos sobre o sistema Laban/Bartenieff de Análise em movimento (LMA/BF) cuja primeira edição é de 2002.

<sup>4</sup> BESS do original em inglês - *Body-Effort-Shape - Space*

sistema no campo da somática<sup>5</sup>, simultaneamente proposto como campo de estudos por Thomas Hanna, “o pesquisador estadunidense que cunhou o termo “Somática”, em 1970 (De Giorgi, 2015, p. 61) com fins de fundação de um campo de conhecimento” (Rosa, 2016, p. 88).

A bailarina Bartenieff, que tornou-se fisioterapeuta no EUA ao fugir do nazismo, era orientada pela ação, como Laban, e costumava afirmar que a única coisa permanente em nossa vida é o movimento, tanto dos macro sistemas quanto dos micro elementos componentes de análise. Uma palavra chave para ela, segundo Peggy Hackney (2002) era conexão. Daí o título do livro que assina Hackney - *Making Connections*.<sup>6</sup> Para cada um dos quatro conceitos chave de LMA/BF, muitas especificidades, mas nenhuma se sustenta sem a relação/conexão entre elas e sem a experiência do movimento para que possam articular-se.

Bartenieff também dizia que a repetição interfere na percepção da energia do esforço e costumava priorizar o acesso ao movimento interno mais em movimento no espaço do que como muitos procedimentos somáticos, tomando mais tempo deitados no chão (Hackney, 2002). A não repetição proporciona sempre novas relações entre corpo, espaço, esforço e forma, e o movimento no espaço mantém a percepção sobre a presença corpo-

ral em relação ao entorno. O refinamento da percepção de cada elemento de cada um dos quatro conceitos chave proporciona a leitura gestual e a produção de sentido para os movimentos, pela experiência encarnada destes, o que inicialmente acontece por uma empatia cinestésica. O aprendizado se dá pela articulação da linguagem verbal mais próxima do sentido cotidiano da experiência de movimento, que geralmente dá nome aos conceitos operatórios do sistema. LMA/BF acaba proporcionando uma metodologia de ensino, de criação e de leitura da dança por seus conhecedores, tornando-se metodologia da prática-pesquisa cujo fragmento está sendo aqui apresentado.

---

### Corpo docente dançante - experimentos de aproximação

A demanda institucional de uma atividade de recepção aos calouros do curso de licenciatura em dança oportunizou experimentar a possibilidade de articular elementos de LMA/BF com artistas docentes não especialistas no tema e calouros de dança ainda desconhecidos. Fiz a proposição com base em uma improvisação estruturada e movida por tarefas, algumas delas a serem lançadas pelos calouros e veteranos presentes na prática performática de apresentação do curso e do corpo docente dançante. A estrutura inicial contava com uma apresentação do coletivo de professores em movimento a partir de uma música, seguida de um momento de breves solos afetados pela participação interativa dos discentes. A prática estava programada para acontecer em uma sala de aula prática de dança das instituições onde ocorreram os experimentos. A disposição espacial foi pensada para com-

5 Rosa nos diz sobre a somática: [...] seu uso mais corrente, [é] o de um conjunto de técnicas diversas que, segundo Hanna (1987) colaboram para colocar em ação a capacidade de aprendizagem e interferência nos padrões sensório-motores, em processos entre o biológico e o ambiente, por incluírem a sensação e a consciência em seus métodos (Rosa, 2016, p. 88)

6 Um fragmento do livro foi traduzido para os cadernos Gipe-CIT, n. 18 produzidos pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em contemporaneidade, imaginário e teatralidade das escolas de Dança e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

por uma arena no círculo de participantes, com elementos como figurinos, objetos, acessórios dispostos pela sala dentro e fora do círculo. Esses elementos eram também estímulos para a interação discente: eles poderiam sugerir que cada um de nós, docentes, utilizasse um elemento específico. Eles também poderiam sugerir composições de solos, duos, trios escolhendo os participantes, oportunidade aproveitada por veteranos que desejavam ver em ação professoras que eles não imaginavam dançando juntas! Havia, ainda, uma caixa - a caixa de Alice - com alguns papéis contendo indicações de movimento em linguagem LMA/BF que eles poderiam ou não utilizar. A interatividade tinha um objetivo muito claro na proposição: interferir na condição hierárquica conferida às relações de professor-aluno, produzir oportunidade para o discente elaborar, de forma criativa, uma proposição com elementos dados e evocar situações poéticas que eles teriam que descrever sempre que a dança os surpreendesse com algum sentido emergente do movimento e suas relações. Além de interagir e propor tarefas para a improvisação de seus professores, eles tinham a tarefa de observar as qualidades expressivas dos movimentos, variações expressivas na velocidade, na intensidade dos gestos, nas disposições espaciais e nos encontros e desencontros dos docentes dançantes. Esse registro gráfico poderia ser feito de diferentes formas: por escrito, desenho figurado, desenho abstrato, escrita poética, palavras soltas, etc.

É sobre esse aspecto, em especial, que pretendo articular a proposta com a leitura da prática performativa por um grupo de pessoas misto - conhecedores ou não do corte metodológico de LMA/BF. Para isso, foi preciso ativar relações de alteridade proporcionadas

pela aproximação entre agentes dançantes e observadores, estabelecendo um fluxo nas relações de poder e nos jogos de verdade. Tomamos como referência as idéias de Michel Foucault, que nos ajudam ainda a olhar para as práticas pedagógicas em dança e para a proposta da produção de si a partir do que ele chama de tecnologias de si. As relações de poder, saber e verdade em Foucault dão aporte para uma reflexão sobre a tradição disciplinar da dança, sobretudo a partir de seus procedimentos tradicionais que são problematizados na tese com a proposição de uma mediação das singularidades através da alternância preferencialmente conduzida pelo observador/aluno, em vez de proporcionar uma exposição concorrente entre as diferentes manifestações de dança a que nos dedicamos a produzir. Por mediação entende-se que mediar não é controlar, mas criar estratégias de relação.

Cada professor tratou de revisar suas noções de improvisação, de forma que o momento solo da apresentação inicial pudesse contemplar materiais que lhes fosse realmente característicos. Pedi às professoras menos habituadas com a exposição de uma improvisação como fim artístico que preparassem elementos coreográficos que lhes fizessem ficar mais confortáveis. O material de movimento inicial era livre para que ninguém se sentisse desconfortável dentro do seu campo de conhecimento.

Podemos começar dizendo que foi uma experiência incrível pelo fato das professoras conseguirem nos mostrar um “leque” de opções de como se expressar e sendo na disciplina de improvisação e expressão ficou perfeito. É possível notar que precisamos de algo para nos inspirar, que a improvisação não brota do nada, mas sim, de sentimentos, de acessórios, do que

quisermos que esteja ao nosso redor [sic]. (Relato..., 2012f, s/p)

Enquanto algumas docentes mergulhavam na incerteza da improvisação, a apresentação de uma sequência codificada durante a proposta causou ao mesmo tempo admiração e recuo dos alunos que iniciavam suas interações, pois não sabiam o que sugerir quando um fragmento de dança estava em andamento, segundo relatos ao final da sessão. Isso, em verdade, só enriqueceu o jogo das relações de poder não só entre professor e aluno, mas entre artistas afetados por diferentes proposições de dança.

Quando os alunos propuseram a combinação de duos, percebi, num certo momento, a avidez pelo encontro dos diferentes, tão mencionado em relatos de forma positiva. Dar-lhes a oportunidade de ver seus professores tendo que “[...] procurar soluções inusitadas para as situações criadas pelo jogo” (Houaiss, 2001, p. 1586), segundo uma das definições para improvisação deste dicionário, também conduziu o encorajamento necessário para a interação dançante com os alunos, planejada para o final da atividade.

Nas três experiências, a interação ocorreu de forma gradual e organizada, sem muitas sobreposições entre as sugestões. As etapas eram muito parecidas em cada edição: apresentação dos professores com elementos a serem sugeridos ou operados pelo comando dos discentes (escolha de música, objetos, figurinos, seleção de participantes da improvisação, tarefas da caixinha de Alice), registro gráfico de elementos relevantes para a leitura gestual do docente pelo discente, interação entre docentes e discentes e finalmente uma composição feita em grupos motivada por de-

senhos selecionados por docentes, seleção também mediada pela proponente.

Na última edição destes experimentos, realizada em instituição diferente das anteriores, ocorreu uma intensificação das propostas dos alunos aos professores, não sobrepostas, mas ininterruptas. Talvez isso tenha ocorrido devido ao fato de que os alunos veteranos estivessem mais acostumados com atividades interativas, já lidando com elas em alguns exercícios de composição, incluindo o vocabulário específico da análise de movimento Laban/Bartenieff e devido à possibilidade da alternância das relações de poder com tarefas já demandadas a eles, que agora eles devolviam a alguns professores.

Este artigo não se ocupa de contextualizar as instituições onde a experiência foi realizada, mas deixo o registro de que a característica de cada curso, o que inclui seu projeto pedagógico e matriz curricular é também fator a ser considerado como condição para a emergência das situações que se constituíram em cada experimento. Não realizar a descrição de cada instituição não implica em não considerar o meio ambiente em que os experimentos foram realizados, pois isso tornaria incoerente com o que o sistema Laban/Bartenieff de análise em movimento proporciona como ferramentas, metodologia e classificação experiencial.

### — Escritas de si na observação do outro

As professoras começaram com a improvisação e conforme a dança ia seguindo e elas iam elaborando movimentos diferentes, íamos desenhando nossas sensações e emoções. [...] Podíamos inclusive interagir no meio da dança e ia ficando cada vez mais interessante [sic] (Relato..., 2012c, s.p.).

O procedimento feito nessa prática performativa configura uma forma de sintonizar, de afinar a ideia de observação com a ideia de registro. É só a partir da construção dessa afinidade que se começa a trabalhar com os símbolos e formatos das notações de movimento do sistema Laban/Bartenieff. Essa etapa é fundamental para o aprendizado do registro, seja ele codificado ou não em LMA/BF. Como não estamos falando de notação propriamente, após as primeiras improvisações das docentes dançantes temos em mãos o material que não é a representação pictográfica codificada, mas a metáfora misturada com a ilustração, com a descrição e com a abstração das impressões dos observadores discentes. Temos pistas do que pode ter sido observado por cada participante, temos uma criação gráfica que pode satisfazer a representação do que cada leitor/observador criou enquanto estava sendo afetado pelo que via. Temos também um objeto visual, uma materialidade para compartilhar o modo como aquelas danças os afetaram.

A impossibilidade da palavra, ou mesmo do desenho, de dar conta da descrição do movimento faz com que encontremos alguns modos de representá-lo que atravessam as linguagens verbal e gráfica. Eles as colocam em conversa poética, de modo a evocar algo da efemeridade do movimento guardada no gesto, na figura, na palavra escrita. O exercício da descrição, tão caro às práticas de ensino de LMA/BF é um modo de conferir sentido aos “[...] estados do corpo ainda não projetados na esfera da interpretação linguística [...]” (Goddard, 2001, p. 32), e é uma ferramenta potente para a Prática-Pesquisa<sup>7</sup>.

7 Termo oriundo dos estudos sobre pesquisas guiadas pela prática apresentados no Manifesto por uma Pesquisa Performativa do Professor Dr. Brad Haseman em Helsinki, 2011, sugerido pela professora Dra. Ciane Fernandes (UFBA).

Laban – que valorizava a vida a partir da experiência dos corpos com seu meio e minimizava a soberania das palavras, julgando-as incapazes de traduzir o que o movimento produz e articula – buscou configurar uma articulação de linguagem intertextual, um volume<sup>8</sup> capaz de aproximar-nos do que Gumbrecht chama de cultura da presença. Regina Miranda apresenta suas impressões do uso – em volume – do que ela chamou de palavra Laban:

A palavra em Laban assume o mesmo lugar indicativo do signo. Mas que palavra? A palavra funcional ou poética? A palavra ou o gesto? No espírito que anima a filosofia labaniana, prefiro não ficar no lugar de escolher apenas uma conotação ou de afastar a palavra do gesto de dizê-la ou escrevê-la. Da maneira como percebo, nenhuma palavra é literal, ao se escrever ela se abre aos olhos do leitor, se esgarça excitando as sensações de quem a lê, para que, sobre ela, o *novo autor* escreva outros discursos ou a desdobre em novas versões. Assim percebo a *palavra Laban* como integradora da palavra dita *descritiva* com a palavra poética, abraçando ambas, sem preconceito ou hierarquia, e mais ainda, como palavra-porta, palavra deflagradora, que se abre como uma fala funcional-poética-corporal para a criação de construções a partir dela. (Miranda, 2008, p. 79-80).

Ouso, ainda, dizer que Laban presentificou a aproximação entre movimento e linguagem em sua forma moderna de notação. Por isso, trago aqui rápidas articulações entre a experiência final da aula-performance, baseada em procedimentos iniciais de LMA/BF, e a materialida-

8 “Diferente do clássico paradigma hermenêutico da ‘expressão’ (com sua implicação padrão de que tudo que será expressado deve ser puramente espiritual), o entendimento da linguagem como ‘a casa do ser’ (ou como a casa da presença) nos faz imaginar aquele que habita a casa como possuidor de ‘volume’ e que compartilha, assim, o estatuto ontológico das coisas.” (Gumbrecht, 2009, p. 20).

de da comunicação abordada por Gumbrecht, apresentada no texto *O Campo Não-hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação*, de seu livro *Corpo e Forma* (1998)

Para falar sobre o campo não hermenêutico em que o autor se inscreve, Gumbrecht apresenta algumas premissas do campo hermenêutico que revelam o paradigma hermenêutico do par expressão/interpretação. “Interpretação cuja necessidade nascia da insuficiência intrínseca a toda expressão.” (Gumbrecht, 1998, p. 140). O autor, para problematizar a questão da interpretação no campo não hermenêutico, parte de um princípio dedutivo em que a centralidade da interpretação “[...] estava fundada nas premissas de temporalidade, totalidade e referencialidade e, se hoje estes conceitos entraram em crise, então pode-se supor que a crise atinge de fato a centralidade da interpretação.” (Gumbrecht, 1998, p. 143).

A dança como linguagem artística não lida com organizações de sentido de maneira ortodoxa, linear, narrativa, descritiva, de fácil interpretação. Contudo, faz uma formulação capaz de veicular sentidos múltiplos de forma organizada. Forma, expressão e conteúdo são elementos intrínsecos ao fazer da dança, de complexas definições e difíceis apreciações. Analistas de LMA/BF costumam dizer que forma é conteúdo (Goldman, 2006; Kaylo, 2006b). A configuração das formas em dança e o conteúdo expressivo que nelas se configura é material importante para produção de conhecimento em dança. Muitos desenhos espaciais produzidos pelos corpos em movimento indicam formas e ritmos corporais e espaciais. A relação entre as formas e os ritmos do desenho e do movimento observado pelos alunos durante a atividade proposta, por exemplo, parece apresentar as condições de emergência

das estruturas de sentido que estas carregam.

Desse modo, a atividade de registro serve para que possamos tematizar o que foi visto. Um sistema estruturado de notação cumpre essa função, e cada sistema de notação cumpre a sua. No caso dessa experiência, ainda sugiro um olhar espelhado para tais registros, de modo que, ao registrar as condições de emergência das estruturas de sentido, eles possam espelhar as escolhas de registro – desenho, palavra, palavra solta ou texto, palavra solta e desenho, organização espacial do uso do papel – para, com isso, obter informações reflexas sobre o olhar que quem desenhou tem sobre o que foi observado. Tais informações, por sua vez, não são determinantes das características dessa pessoa. Essa análise não está circunscrita aos modos de interpretação hermenêuticos, mas essas pistas conduzem a estruturas de sentido que podem ser lidas. Ela serve como um caderno de notas a ser examinado, que traz tanto informações sobre o que foi observado quanto informações sobre o observador. Cabe, ainda, incluir como observação a esses procedimentos o fato de que o observador, de modo geral, é também atuante, participante não só da prática performativa, mas do contexto da dança. Portanto, o material produzido como dado de uma pesquisa em processo é fruto da interpretação vivida de cada integrante, refletida e posta em jogo com outros dados do acontecimento presencial da improvisação, configurando uma materialidade da comunicação.

Através do conjunto de procedimentos verificamos que os registros ocorrem por meio de escolhas. As escolhas daquilo que cada um grafou em seu registro produz sentido para seu autor e o refinamento das ferramentas de registro se faz pela clareza dos elementos a se-

rem compartilhados. O processo que envolve a decisão por cada modo de registro é visto nesta pesquisa como modo de **produção de si** num contexto formativo pois a escrita da observação do outro é uma escrita refletida de si pela empatia encarnada ou não.

**A escrita de si na observação do outro é, portanto, um dos materiais que compõem essa produção de si durante a atividade. O outro material é o relato – relato solicitado pelos professores, mas sem obrigatoriedade de nota** na avaliação final do semestre. Com esses relatos, já entretecidos em grande parte deste texto, enquanto recebemos informações sobre esses sujeitos da experiência, também os vemos refletindo sobre ela, muitos com um teor de profundidade e de espelhamento de si bem importante. Com eles, discorro sobre suas reflexões:

[...] tudo era muito novo e o momento nos proporcionou a conhecer mais ainda (uns aos outros, professores e colegas). Até conhecer um pouco mais sobre nós mesmos: eu, por exemplo, normalmente teria vergonha de dançar em um primeiro momento praticamente sem coreografia, mas isso não me ocorreu. Foi uma das melhores *boas vindas* que recebemos para o curso [*sic*] (Relato..., 2014n, s/p).

Outro aluno foi mais conclusivo: “[...] a experiência me oportunizou descobrir que quando entramos em contato físico com outras pessoas, ficamos mais próximos dos outros e de nós mesmos.” (Relato..., 2014g, s/p). A comunicação não verbal também apareceu para esta outra aluna:

Para nós, que nos expressamos mais através de movimentos do que da fala, foi algo enriquecedor e lindo, de certa forma por haver pessoas de áreas totalmente diferentes se juntando e co-

locando um pouquinho de si naquele grande espetáculo. (Relato..., 2012f, s/p).

A relação entre a prática de liberdade e jogos de verdade pode ser articulada com este relato: “[...] me senti muito aceito e livre. Senti cada energia sendo quem é, não precisando se adaptar a alguém. Senti e presenciei cada professor mostrando seu trabalho e sua alma.” (Relato..., 2013h, s.p.). A intimidade alcançada já mencionada no relato sobre o contato corporal também aparece como reveladora de uma verdade interior, uma verdade que, como diria Martha Graham, é inerente ao corpo, pois “[...] o corpo não mente jamais.” (A Dancer’s World, 1957, s/p).

Sentir-se íntima de alguém só pelo fato de dançar com essa pessoa é como se conhecesse mais do que ela é, como se você entrasse em sua mente. Eu me senti verdadeira ao mostrar quem sou dançando, porque eu sou a dança. Foi como estar em uma sessão de terapia e sair mais limpa! [*sic*] (Relato..., 2013a, s/p).

Uma veterana comentou: A ação física e emocional era algo espontâneo que podíamos deixar gerar um impulso do nosso corpo, a se adequar à cena, às circunstâncias propostas, nos proporcionando agilidade mental e corporal [*sic*] (Relato..., 2012d, s/p).

As percepções desses alunos fazem parte de um contexto pedagógico que precisa ser valorizado como dança, justamente o local onde se constitui a produção de sentido. Esses materiais, registros e relatos contribuíram significativamente para reforçar a ideia de que o aluno quer ver seu professor de dança dançando. Reforçam também que a possibilidade de o aluno tomar o comando e decidir empodera-o na relação de ensino e aprendizagem.

Além disso, evidenciam que a dança pode acontecer com elementos disparadores sem uma técnica prioritária ou um rigor de perfeição, mas que expressão e diversidade fazem parte desse contexto de ensino que precisa ser valorizado como dança.

É preciso, entretanto, considerar que grande parte dos relatos são pronunciados por calouros, cujo contato com sistemas de análise de movimento ou com a ideia de produção de sentido em dança é muito mais intuitivo do que categorizado. Nesse sentido, a pesquisa proporciona um olhar sobre os desdobramentos mais do que encerra uma classificação dentro do sistema LMA/BF, fazendo isso com a ajuda deste sistema e da articulação conceitual com objetivos pertinentes ao todo da pesquisa.

As figuras que seguem ilustram articulação entre descrição e interpretação entre desenho, palavra, imagem poética.

Figura 1: desenho de BP. Registro da atividade de recepção aos calouros do curso de Licenciatura em Dança da UERGS. Fonte: autora, 2014.



Fonte: Sastre (2014)

Figura 2: desenho em palavras. Registro da atividade de recepção aos calouros do curso de Licenciatura em Dança da UERGS.



Fonte: Sastre (2014)

### Reconhecendo o eu coletivo

Com base na sensorialidade da leitura de registros como estes, lancei a proposta de composição em grupos a partir de alguns dos registros coletados e selecionados durante o momento extático da festa, palavra utilizada em relatos para designar o momento da improvisação em que todos os participantes dançavam juntos. Seleção de material de movimento e organização ficariam, agora, ao encargo dos participantes novamente empoderados para colocarem em prática suas liberdades de criação como atividade formativa. Ainda que os alunos não tivessem condições de verbalizar o que identificavam, era possível verificar que havia leituras e equivalências claras entre o motivo coreográfico (registro) e a pequena sequência criada e apresentada aos demais, ambos oriundos do material de movimento produzido momentos antes naquele espaço e de suas composições. Isso aconteceu da mesma forma nos três anos em que essa estrutura foi experimentada.

Algumas composições foram extremamente fidedignas ao motivo coreográfico e em alguns casos, os participantes puderam mostrar

suas habilidades técnicas e expressivas, o que parecia estar faltando nessas propostas, pelo menos para alguns dos participantes.

Em nenhuma das práticas performativas viu-se um mimetismo fácil, evocando momentos da improvisação anterior. Observaram-se, porém, recriações a partir de elementos como espaço, tempo, fluxo, peso, relações intercorporais, desenhos e figuras espaciais e noções de conjunto. Todos esses elementos da dança, mesmo não tendo sido ainda formalmente estudados por grande parte dos participantes, já fazem parte da sensibilidade cinestésica dos alunos que ingressam no ensino superior, expressa em desenhos, palavras, poesias, formas, no papel e no corpo. Nesse momento, a sujeição ao sistema de acerto e erro já havia sido transposta por uma grande liberdade de criação, de prática de si. Pudemos perceber, logo ao final da atividade, a proximidade dos alunos conosco, professores. Estivemos diante de uma situação de revitalização das relações de poder através da liberação, da prática de si e do projeto formativo da prática de liberdade que afetou o modo como os alunos viam suas professoras, o modo como dançaram conosco e, sobretudo, o modo como passaram a se relacionar conosco a partir daquele momento inaugural. Entendo esse momento como muito positivo também para que o aluno que ingressa no curso possa perceber sua inscrição nesse contexto e a necessidade de inscrever-se num contexto plural, complexo, heterotópico, através do qual cada um se produz como profissional da dança. O que não vem alijado da produção de si mesmo.

Assim, se os fatores somente podem se concretizar e ganhar sentido na experiência, é possível concluir que a teoria labaniana não deve e não pode se encerrar em definições estanques,

mas que se completa e se renova a cada nuance que a própria experiência encarnada do movimento implica (Barbosa, 2016, p. 103).

Figura 3: Registro não identificado do experimento 2.



Fonte desconhecida.

## Referências

BARBOSA, Vivian V. P. Laban e Merlau-Ponty: Relações entre teorias de corpo, movimento e percepção. In: *Revista Moringa - Artes do Espetáculo*, João Pessoa UFPB, v. 7 n. 1, jan./jun. 2016, p. 97 a 117.

BARTENIEFF, Irmgard. LEWIS, Dori. *Body movement: coping with the environment*. Langhorne: Gordon & Breach, 1997.

BRADLEY, Karen. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. *Sobre corpos vivos: pulsões de uma autenticidade em movimento*. Encontro: teatro. n. 3, p. 55-75, 2016.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

GOLDMAN, Ellen. Shape is not Separate from Content. In: KOVÁR OVĀ, Miroslava; MIRANDA, Regina (org.). *Laban & Performing Arts*. Bratislava: Bratislava in Movement Association/Academy of Music and Dramatic Arts, 2006. p 62-64.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O Campo Não-Hermenêutico ou a Materialidade dos Corpos. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 137-151.

HACKNEY, Peggy. *Making Connections: total body integration through Bartenieff Fundamentals*. New York: Routledge, 2002.

KAYLO, Janet. Form is not Separate from Content. In: KOVÁR OVĀ, Miroslava; MIRANDA, Regina (Org.). *Laban & Performing Arts*. Bratislava: Bratislava in Movement Association/Academy of Music and Dramatic Arts, 2006. p. 64-66.

LABAN, Rudolf. LAWRENCE, F.C. *Effort: Economy of Human Movement*. Berkshire: Macdonald & Evens Limited, 1974.

MARQUES, Isabel. Do peso de viver à leveza de criar: função social do ensino de dança hoje. In: *Revista da Fundarte* - v. 1/v. 2, n. 2/3, p. 14-17, jul. 2001/jun. 2002. Montenegro: Fundação Municipal de Artes de Montenegro, 2002.

MIRANDA, Regina. *Corpo-espaco: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

ROSA, Tatiana N. O termo educação Somática perspectivado pela criação em dança no Brasil. *Caderno GIPE-CIT*, 1. ano 20, n. 36, set., 2016. Salvador: UFBA/PPGAC, 2016. p. 86-104.

SASTRE, Cibele. *Nada é Sempre a Mesma Coisa. Um motivo em desdobramento através da Labanálise*. 2009. 148 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

---

## Relatos

RELATO de COM sobre o experimento dois. Canoas: [s.n.], 2012a.

RELATO de EBS sobre o experimento dois. Canoas: [s.n.], 2012c.

RELATO de JSR sobre o experimento dois. Canoas: [s.n.], 2012d.

RELATO de MA sobre o experimento dois. Canoas: [s.n.], 2012f.

RELATO de APCP sobre o experimento três. Canoas: [s.n.], 2013a.

RELATO de WHS. Canoas: [s.n.], 2013h.

RELATO de aluno anônimo 5. Montenegro: [s.n.], 2014g.

RELATO de RMF. Montenegro: [s.n.], 2014n.

---

Recebido: 15/04/2017  
Aprovado: 03/07/2017