

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA ARTE**

IRIS APARECIDA BRASIL

**CORPO MOSAICO: TRANSFORMAÇÕES
ESPAÇO-TEMPORAIS NA DANÇA**

**NITERÓI
2010**

IRIS APARECIDA BRASIL

CORPO MOSAICO: TRANSFORMAÇÕES
ESPAÇO-TEMPORAIS NA DANÇA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: Teoria da Arte. Linha de Pesquisa: Estudos Poéticos

Orientadora: Prof. Dra. ANA BEATRIZ FERNANDES CERBINO

Co-orientador: Prof. Dr. UED MARTINS MANJUD MALUF

Niterói
2010

B823 Brasil, Iris Aparecida.

Corpo mosaico: transformações espaço-temporais na dança / Iris Aparecida Brasil. – 2010.

162 f.

Orientador: Ana Beatriz Fernandes Cerbino.

Co-orientador: Ued Martins Manjud Maluf.

Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2010.

Bibliografia: f. 137-143.

1. Dança. 2. Laban, Rudolf, 1879-1958. 3. Teoria das estranhezas. 4. Teoria das transformações pontuais. I. Cerbino, Ana Beatriz Fernandes. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 792.8

IRIS APARECIDA BRASIL

CORPO MOSAICO: TRANSFORMAÇÕES ESPAÇO-TEMPORAIS NA DANÇA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de Concentração: Teoria da Arte. Linha de Pesquisa: Estudos Poéticos

Aprovada em setembro de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Fernandes Cerbino - Orientadora
UFF

Prof. Dr. Ued Martins Manjud Maluf - Co-orientador
UFF

Prof^a. Dr^a Denise Telles Nascimento Hofstra
UNIRIO

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
UFF

Niterói
2010

Para Artur e Breno,
amores da minha vida

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que estiveram ao meu lado nesse percurso:

À minha querida orientadora professora Dr^a Beatriz Cerbino, que trouxe para mim a dança e apontou direções seguras de modo que eu tivesse condições de associar, neste trabalho, minhas duas paixões: a Dança e a Geometria.

Agradeço a atenção, o incentivo e o carinho que sempre manifestou durante essa jornada. Muito obrigada.

Também ao meu querido professor Dr Ued Maluf, meu co-orientador, que, sempre tão gentil, aceitou-me como sua aluna, antes mesmo de ingressar nesse curso de mestrado. Conhecê-lo foi um grande prazer, e à sua Teoria das Estranhezas também. Sem a oportunidade que deu a mim não teria sequer ingressado nesse curso. Aceitar-me como orientanda naquele momento foi uma grande honra. Muito obrigada.

Meus agradecimentos ao professor Dr Luiz Sérgio de Oliveira pela amizade e orientação em suas aulas. Obrigada também pelas sugestões e críticas dadas no momento da qualificação deste trabalho. Com certeza o terreno ficou mais agradável e o deserto mais distante. Muito grata por tudo.

Agradeço também à professora Dr^a Denise Hofstra por aceitar o convite para participar como membro da banca que avaliará este trabalho de dissertação. Com certeza, dará contribuições valiosas nesse momento de finalização do curso de mestrado. Muito obrigada.

À professora Dr^a Maria Helena Wyllie, com grande carinho e admiração. Minha mestra querida. Onde tudo teve início. Exemplo de correção e rigor presenteou-me com a Geometria apontando para mim caminhos que sequer imaginava percorrer. Muito obrigada, sempre.

À Esther Weitzman pelas informações sobre seu trabalho com a Dança, dando-me oportunidade para conhecer um pouco de sua obra.

À Carla Reichelt e Mariana de Souza, bailarinas da coreografia *Presenças no tempo*, que sempre estiveram à disposição para compartilhar comigo suas experiências.

À minha família: meus pais Edésia e Galeno, presentes em todos os momentos, e aos meus irmãos Ilson, Galeno e Célio, com os quais posso sempre contar. Um especial agradecimento à minha adorável sobrinha Isabela pelas contribuições para este trabalho.

Aos meus filhos Artur e Breno por compreenderem os momentos em que não pude estar mais presente com eles, e por sempre me oferecerem muito carinho e incentivo.

À Lúcia e Andréia, minhas amigas muito queridas, por todos os momentos de incentivo. Obrigada.

Meus agradecimentos a todos os amigos que, embora não citados, estão em meu coração.

E por fim, aos que estiveram presentes e já se foram, muito obrigada.

RESUMO

A proposta desse trabalho é a de pesquisar os movimentos corporais na dança com base nos estudos de Rudolf Laban, que leva em conta o espaço do corpo do bailarino, sua esfera pessoal e o espaço ao redor, espaço comum ou geral. Os movimentos corporais, na perspectiva desse trabalho, são visualizados como traçados que o ponto desenha ao se deslocar nos planos do espaço, segundo a Teoria das Transformações Pontuais do Desenho Geométrico. Esse esquema no qual configurações são definidas pelos percursos de pontos que se deslocam no plano é transposto para o movimento das partes do corpo do bailarino - tomadas como unidades pontuais - e também para o movimento do próprio corpo considerado como um ponto que se desloca na superfície do plano cenográfico. Como são inúmeras as possibilidades de criação na arte da dança, propõe-se associar às Transformações Pontuais, a Teoria das Estranhezas. Nesse sentido, essa teoria, que também trata de transformações, apóia a perspectiva de que formas fluidas do movimento conformam mosaicos de alta complexidade. Esses mosaicos são reconhecidos na coreografia *Presenças no tempo* e nos corpos que a interpretam.

Palavras-chave: Dança, Rudolf Laban, Teoria das Transformações Pontuais, Teoria das Estranhezas.

ABSTRACT

The purpose of this study is to investigate the body movement in dance based on the studies of Rudolf Laban, which takes into account the space of the dancer's body, his personal sphere and the surrounding space, common or general. The body movements, from the perspective of this work, are viewed as paths that the point draws as it moves in the plans of space, according to the Punctual Transformation Theory of Geometric Design. This scheme in which settings are defined by the paths of moving points in the plan is transferred to the movement of the dancer's body parts - taken as isolated units - and also to the movement of the body itself regarded as a point that moves on the surface of the scenography plan. As there are countless possibilities for creation in the art of dance, it is proposed to involve the *Teoria das Estranhezas* to the punctual transformations. In that sense, this theory, which also handles transformations, supports the idea that the fluid movements of forms create mosaics of high complexity. These mosaics are recognized in the choreography *Presenças no tempo* and in the bodies of those dancers that interpret it.

Keywords: Dance, Rudolf Laban, Punctual Transformations Theory, *Teoria das Estranhezas*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Bailarina Mariana de Souza na coreografia <i>Presenças no tempo</i>	22
FIGURA 2 - Tipos de Transformação Pontual.....	27
FIGURA 3 – Reflexão figura.....	29
FIGURA 4 – Fita de Moebios.....	40
FIGURA 4 A – Símbolos do corpo.....	40
FIGURA 5 – Laban e os símbolos de direções espaciais.....	46
FIGURA 6 – Esfera.....	49
FIGURA 6 A – Laban com um modelo de poliedro regular estrelado.....	49
FIGURA 7 – Elementos dos poliedros.....	51
FIGURA 8 – Os cinco poliedros regulares.....	53
FIGURA 9 – Esfera pessoal.....	53
FIGURA 10 – Poliedros regulares – duais.....	54
FIGURA 11 – Poliedros regulares inscritos.....	54
FIGURA 12 - Corpo no interior do hexaedro.....	55
FIGURA 13 – Dimensionais do hexaedro.....	55
FIGURA 14 – Escala dimensional.....	56
FIGURA 15 – Octaedro.....	56
FIGURA 16 – Diagonais do hexaedro.....	57
FIGURA 17 – Escala diagonal.....	57

FIGURA 18 - Diametrais do hexaedro.....	58
FIGURA 19 – Planos no hexaedro.....	58
FIGURA 20 – Plano vertical ou plano da porta.....	58
FIGURA 21 – Plano horizontal ou plano da mesa.....	58
FIGURA 22 – Plano sagital ou plano da roda.....	58
FIGURA 23 – Dimensionais, diagonais e diametrais do hexaedro.....	59
FIGURA 24 – Vinte e sete posições do ponto no hexaedro.....	59
FIGURA 25 – Interseção dos planos.....	60
FIGURA 26 – Planos – triedros retos.....	60
FIGURA 27 – Cruz tridimensional.....	61
FIGURA 28 – Os três planos – tensão primordial e tensão secundária.....	62
FIGURA 29 – O corpo no plano da porta.....	63
FIGURA 30 – O corpo no plano da mesa.....	63
FIGURA 31 – O corpo no plano da roda.....	63
FIGURA 32 – Oito regiões do espaço pessoal.....	62
FIGURA 33 – O corpo explorando as escalas do icosaedro.....	65
FIGURA 34 – Planos no icosaedro.....	65
FIGURA 35 – Os três planos.....	66
FIGURA 36 – Inclinação íngreme.....	66
FIGURA 37 – Inclinação suspensa.....	66

FIGURA 38 – Inclinação achatada.....	67
FIGURA 39 – O icosaedro – três planos a.....	68
FIGURA 40 – Escala A – lado direito.....	68
FIGURA 41 – Escala A – lado direito, continuação.....	68
FIGURA 42 – Seqüência numérica da escala A.....	68
FIGURA 43 – Escala B – lado direito.....	69
FIGURA 44 – O icosaedro – três planos b.....	69
FIGURA 45 – Seqüência numérica escala B.....	69
FIGURA 46 – Escala primária.....	70
FIGURA 47 – Reflexão figura.....	75
FIGURA 48 – Translação – vetores diagonais do hexaedro.....	84
FIGURA 49 – Escala diagonal – ações básicas.....	84
FIGURA 50 – Foto mosaico de coreografias de Esther Weitzman.....	93
FIGURA 51 – Cenas da coreografia <i>Presenças no tempo</i>	94
FIGURA 52 – Coreografia <i>Terras</i> – 2000.....	98
FIGURA 53 – Coreografia <i>Presenças no tempo</i> – 2000.....	98
FIGURA 54 – Coreografia <i>Sonoridades</i> – 2002.....	98
FIGURA 55 – Coreografia <i>Por minha parte</i> – 2005.....	98
FIGURA 56 – Coreografia <i>Territórios</i> – 2006.....	98
FIGURA 57 – Coreografia <i>O que imagino sobre a morte</i> – 2009.....	98

FIGURA 58 – Cenas da coreografia <i>Presenças no tempo</i>	101
FIGURA 59 – Cenas da coreografia <i>Presenças no tempo</i>	102
FIGURA 60 – Solo de Beatriz Peixoto na coreografia <i>Presenças no tempo</i>	102
FIGURA 61 – Cenas da coreografia <i>Presenças no tempo</i>	104
FIGURA 62 – Cenas da coreografia <i>Presenças no tempo</i>	104
FIGURA 63 – Duo de Beatriz Peixoto e Tony Hewerton em <i>Presenças no tempo</i>	105
FIGURA 64 – Solo de Tony Hewerton na coreografia <i>Presenças no tempo</i>	105
FIGURA 65 – Cenas da coreografia <i>Presenças no tempo</i>	106
FIGURA 66 – Momentos antes do solo de Carla Reichelt - <i>Presenças no tempo</i> .	109
FIGURA 67 – Solo de Carla Reichelt na coreografia <i>Presenças no tempo</i>	111
FIGURA 68 - Solo de Carla Reichelt na coreografia <i>Presenças no tempo</i>	113
FIGURA 69 - Solo de Carla Reichelt na coreografia <i>Presenças no tempo</i>	115
FIGURA 70 - Solo de Carla Reichelt na coreografia <i>Presenças no tempo</i>	117
FIGURA 71 - Solo de Carla Reichelt na coreografia <i>Presenças no tempo</i>	119
FIGURA 72 - Solo de Carla Reichelt na coreografia <i>Presenças no tempo</i>	120
FIGURA 73 - Solo de Carla Reichelt na coreografia <i>Presenças no tempo</i>	121

FIGURAS DO APÊNDICE:

FIGURA 1 – Reflexão.....	144
FIGURA 2 – Composição de reflexões – rotação.....	145
FIGURA 3 - Composição de reflexões – translação.....	146
FIGURA 4 - Composição de reflexões – meio-giro.....	146
FIGURA 5 – Reflexão – propriedades.....	147
FIGURA 6 – Reflexão – propriedades.....	148
FIGURA 7 – Reflexão – propriedades.....	148
FIGURA 8 – Meio-giro.....	149
FIGURA 9 – Meio-giro – composição de reflexões.....	150
FIGURA 10 – Translação.....	151
FIGURA 11 – Translação – composição de reflexões.....	151
FIGURA 12 – Rotação.....	152
FIGURA 13 – Rotação – composição de reflexões.....	153
FIGURA 14 – Homotetia – $k > 0$	153
FIGURA 15 – Homotetia – $k < 0$	153
FIGURA 16 – Roto-homotetia	155

SUMÁRIO

Capítulo 1 O Movimento do corpo e sua estruturação espacial	21
1.1 Transformações Pontuais: propriedades de imagens em transformação	26
1.2 Corpo e Movimento	30
1.2.1 Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff: algumas idéias.....	32
1.2.1.1 Categoria Corpo.	38
1.2.1.2 Categoria Esforço	41
1.2.1.3 Categoria Espaço	45
1.2.1.4 Categoria Forma	46
1.2.2 Rudolf Laban e a orientação do corpo no espaço.....	48
Capitulo 2 Transformações: correspondências de eventos do corpo em movimento.....	72
2.1 A teoria das Estranhezas e a fluidez do ponto	74
2.2 Transformações Pontuais e Teoria das Estranhezas: faces metamorfoseadas de transformação?	81
2.2.1 Escala dimensional.....	82
2.2.2 Escala diagonal.....	83
2.2.3 Escalas nos planos do icosaedro.....	85
2.2.4 Escalas pessoais.....	86
2.2.5 Temas de contínua dinâmica.....	87

Capítulo 3 Os sinais e caminhos do ponto na dança.....	92
3.1 Configurações do ponto no movimento da dança.....	94
3.1.1 <i>Presenças no tempo</i> : estrutura da obra.....	99
3.1.2 <i>Presenças no tempo</i> : fragmentos do mosaico.....	107
3.1.2.1 Giro – espiral.....	108
3.1.2.2 Concentração de pontos.....	110
3.1.2.3 Progressão da perna.....	114
3.1.2.4 Exploração do fator peso.....	116
3.2 Transformações do ponto prefigurando o movimento dançado.....	122
Considerações finais	133
Referências	137
Apêndice - Transformações Pontuais.....	144
Anexo 1 Ficha técnica de <i>Presenças no tempo</i> - 2009.....	156
Anexo 2 Ficha técnica de <i>O que imagino sobre a morte</i> - 2009.....	157
Anexo 3 Ficha técnica de <i>Territórios</i> - 2006.....	158
Anexo 4 Ficha técnica de <i>Por minha parte</i> - 2005.....	159
Anexo 5 Ficha técnica de <i>Sonoridades</i> - 2002.....	160
Anexo 6 Ficha técnica de <i>Terras</i> - 2000.....	161
Anexo 7 Ficha técnica de <i>Presenças no tempo</i> - 2000.....	162

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta dissertação é o movimento, mais particularmente o movimento na dança. Para tal, na perspectiva de se compreender como se constitui o movimento corporal, foram usadas como referencial as idéias do coreógrafo e teórico do movimento e da dança Rudolf Laban (1879-1958).

O que se pretendeu também foi estabelecer a aproximação de duas teorias: a Teoria das Transformações Pontuais, do Desenho Geométrico, e a Teoria das Estranhezas, e associá-las ao pensamento de Laban. O movimento dançado é abordado, neste trabalho, dentro da perspectiva da transformação, tema central dessas duas teorias.

Nesse sentido, foi de fundamental importância o contato que se teve, ao início do curso, com a Teoria das Estranhezas, do professor Ued Maluf, e com as questões teóricas que envolvem a dança, nas aulas da professora Beatriz Cerbino.

A idéia de transformação está presente tanto nas Transformações Pontuais quanto na Teoria das Estranhezas. Quando surgiu a oportunidade de assistir, em 2007, ainda como ouvinte, à primeira aula do professor Ued Maluf, no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte/UFF, a palavra transformação revelou-se uma palavra-chave. Isto porque se possuía, ainda em fase de elaboração, um anteprojeto que previa a associação do movimento do ponto no plano, assunto das Transformações Pontuais, com o movimento na dança. Entretanto, com as explicações do professor em suas aulas acerca de sua teoria, foi possível constatar que a transformação a que ele se referia era um conceito muito mais complexo do que aquele inicialmente imaginado.

Na verdade, ao considerar os conceitos da Teoria das Estranhezas, o uso desse outro referencial teórico se mostra mais plausível. Não se trata de aprisionar o estudo dos movimentos corporais dentro de um conceito puramente geométrico, mesmo destacando a natureza física desses movimentos, há outras dimensões que também devem ser levadas em conta. Decidiu-se tomar a Teoria das Estranhezas como referencial para este estudo, pois havia a necessidade do uso de uma teoria não redutora também para complexidades físicas, o que possibilitaria transgredir a idéia de fisicalidade e realocá-la em outra dimensão.

Tentando ampliar o alcance da aplicação das Transformações Pontuais na dança, propôs-se associar essas duas teorias para observar as ações do corpo, pois uma das propriedades da Teoria das Estranhezas, a fluidez, pode ser associada às inúmeras possibilidades dos movimentos corporais.

A motivação inicial para esta pesquisa surgiu no curso de Licenciatura em Educação Artística, com habilidade em Desenho, e foi reforçada posteriormente no Curso de Especialização em Representação Gráfica na Escola de Belas Artes – UFRJ. Em ambas as ocasiões, o contato com as pesquisas da professora Maria Helena Wyllie Lacerda Rodrigues foi fundamental para a definição quanto à escolha do tema deste trabalho. Preocupada com a educação do “pensamento visual”, observava, em suas disciplinas ligadas ao Desenho Geométrico, o impacto positivo da Geometria Dinâmica no aprendizado de seus alunos, quando utilizava, em suas aulas, programas gráfico-computacionais como o Cabri Géomètre Plus, o Geometer’s Sketchpad e o Cinderella¹.

Segundo a autora, o uso da Geometria Dinâmica promove na “mente gráfica” do usuário “um salto para uma dimensão cognitiva superior”. Baseada em sua experiência, afirma:

Nesta caminhada, tenho notado que, ao transpassar cognitivamente a fronteira entre a “geometria estática” e a “dinâmica”, o aluno forma novos padrões e fluxos de pensamento, de importância fundamental no processo de busca da solução para problemas espaciais, quer estes sejam de ordem lógica, técnica ou artística. A possibilidade de mentalizar estruturas geométricas em movimento, portanto, tem um papel relevante tanto na ampliação do raciocínio do aprendiz quanto no estímulo à sua criatividade. (Rodrigues, 2003, p.19, 26).

A constatação, durante as aulas da professora Maria Helena, do dinamismo de pontos descrevendo linhas na tela do computador quando em deslocamento, durante o uso de recursos gráficos computacionais, sugeria a idéia da associação do movimento do ponto ao movimento corporal. Era possível reconhecer, dessa forma, estruturas geométricas nas configurações que o corpo constrói no espaço.

Em 2009, quando o projeto que fora apresentado no mestrado estava em fase de desenvolvimento, houve a necessidade da escolha de uma determinada

¹ Esses programas constituem-se ferramentas para o estudo da Geometria. Permitem criar figuras geométricas de forma interativa e explorar suas características dinâmicas por meio de animações.

coreografia que pudesse servir de base e ponto de partida para as investigações que se pretendia fazer quanto ao reconhecimento das configurações nos corpos dos bailarinos. Foi então escolhida a coreografia *Presenças no tempo*, de Esther Weitzman, que estreava em setembro do mesmo ano, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, com a atuação de Beatriz Peixoto, Carla Reichelt, Mariana de Souza e Tony Hewerton como bailarinos. Para essa análise, duas apresentações foram assistidas no teatro, e utilizou-se também o registro do espetáculo em DVD. Para tanto, foi considerada a obra como um todo e, mais especificadamente, o solo da bailarina Carla Reichelt, que foi objeto de uma análise mais detalhada.

Neste trabalho, o uso da imagem foi fundamental, totalizando a utilização de noventa e uma ilustrações. Foram elaborados, desenhos que ilustram as idéias de Rudolf Laban quanto à orientação do corpo no espaço, os quais serviram de apoio para a compreensão de seus conceitos acerca do movimento. O uso de imagens também se mostrou necessário porque as mesmas, complementando o texto, proporcionavam maior clareza quanto ao que se pretendia explanar. Fotos da coreografia *Presenças no tempo* ilustram as análises dessa obra, constando também do trabalho, outros registros fotográficos de outras coreografias de Esther Weitzman, algumas das quais contam também com a participação da bailarina Carla Reichelt.

Além da pesquisa teórica, foram feitas entrevistas com a coreógrafa Esther Weitzman e com as bailarinas Mariana de Souza e Carla Reichelt. Essas entrevistas foram imprescindíveis para que se conhecesse um pouco do trabalho dessa coreógrafa no que diz respeito à maneira com que concebe o espaço e o peso. O modo como esses elementos são tratados em suas criações na dança é sua marca pessoal, sua assinatura, que apresenta sua maneira de trabalhar com o corpo na dança. Mariana de Souza e Carla Reichelt deram contribuições valiosas para o entendimento da construção do corpo do bailarino em seus diferentes percursos, fazendo ressaltar a singularidade de cada corpo.

Na abertura dos capítulos, são apresentadas configurações de linhas sinuosas que sugerem traçados de pontos que os ligam uns aos outros, conectando os assuntos tratados em cada um deles. Essas conexões fluidas são linhas que não se interrompem, pois denotam o permanente trabalho dinâmico do ponto.

Nas apresentações do primeiro e do segundo capítulos fez-se uma pequena abertura mostrando o que seria desenvolvido em cada um deles. No terceiro, optou-se pela apresentação de uma imagem onde são mostradas fragmentos de coreografias da Esther Weitzman Companhia de Dança, pois, na perspectiva dessa dissertação, o mosaico de suas obras conformava-se naquele ponto da pesquisa.

A fim de entender os percursos do ponto no espaço e no corpo que dança, esse trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, O movimento do Corpo e sua Estruturação Espacial, é apresentada a Teoria das Transformações Pontuais, que prevê o movimento de pontos no plano traçando configurações a partir desse deslocamento. As questões apresentadas nesse capítulo estão relacionadas aos traçados que eram visualizados nos corpos dos bailarinos nos momentos em que dançavam: como se associava os movimentos corporais na dança aos movimentos de pontos no espaço, era possível empregar a Teoria das Transformações Pontuais para reconhecê-los? Na dança, os caminhos percorridos pelos pontos se apresentariam determináveis, previsíveis como nos trajetos que o ponto traça nesta teoria?

Nesse sentido, as idéias de Rudolf Laban poderiam responder tais questões. Ao reconhecer na geometria dos sólidos platônicos sequências de movimentos que são executadas pelo corpo ao explorar pontos desses sólidos, Laban aponta caminhos em que seus conceitos podem justapor-se aos conceitos das Transformações Pontuais. Além disso, ele utilizava um modelo constituído por planos no qual há direções que o movimento pode seguir, nas quais se reconhecem os vetores da Transformação Pontual denominada Translação. As Categorias Corpo, Esforço, Forma e Espaço do Sistema Laban/Bartenieff, também foram visitadas pelo ponto por apresentarem conceitos polarizados que se ligados por meio de seus traçados, constituem-se vias de conexões que o ponto pode percorrer em seu permanente deslocamento. O que se defende é que os pontos, passando por esses percursos, são impregnados pelas qualidades expressivas que Laban propunha no estudo do movimento corporal.

No segundo capítulo, Transformações: Correspondências de Eventos do Corpo em Movimento, fez-se uma aproximação da Teoria das Transformações Pontuais e da Teoria das Estranhezas, pela razão desta última promover e conferir ao ponto sua fluidez. A questão que já se apresentava no primeiro capítulo quanto à

previsibilidade ou não do percurso dos pontos é trabalhada nesse sentido. Outro tipo de transformação foi colocado em cena ao considerar a transformação prevista na Teoria das Estranhezas. Os movimentos na dança poderiam ser vistos por essa ótica. Pretende-se, ao aproximar as duas, que a transformação reversível não-fechada proposta nesta teoria, amplie e potencialize a ação do ponto, não reduzindo-a a traçados totalmente previsíveis. Ao trabalharem em conjunto, as duas se apresentam como faces de uma mesma idéia central, sendo essa idéia a transformação, para que os movimentos na dança possam ser tomados como resultado de contínuas transformações.

No terceiro capítulo, *Os Sinais e Caminhos do Ponto na Dança*, é feita uma análise da coreografia *Presenças no tempo*, da Esther Weitzman Companhia de Dança, e de um trecho que mostra o solo da bailarina Carla Reichelt, tomando, tanto a coreografia quanto o solo, como unidades de alta complexidade, ou seja, unidades mosaico que se conformam mediante o tipo de transformação prevista na Teoria das Estranhezas. Essa análise é feita com o apoio dos conceitos sobre o corpo e o movimento encontrados no Sistema Laban/Bartenieff e da Teoria das Transformações Pontuais. Assim, algumas questões foram apresentadas na perspectiva da condução dessas reflexões: Como é o solo mosaico de Carla Reichelt? O que está inscrito em seu corpo? Como o ponto prefigura seu movimento dançado?

Assim, nesse ponto da pesquisa a proposta de José Gil, quanto aos espaços do corpo, é também tratada no sentido de que transformações ocorridas no interior e exterior do corpo, espaços estes que se correspondem, têm como resultado o espaço do corpo. Espaço construído pelo corpo que dança e no momento em que a dança acontece.

CAPÍTULO 1

O Movimento do Corpo e sua Estruturação Espacial

O corpo é nosso instrumento de expressão por via do movimento. O corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é parte do todo. As várias partes podem se combinar para uma ação em concerto ou uma delas poderá executar sozinha um certo movimento como “solista”, enquanto as outras descansam. Também há a possibilidade de que uma ou várias partes encabecem e as demais acompanhem o movimento. [...] Cada ação de uma parte particular do corpo deve ser entendida em relação ao todo que sempre deverá ser afetado, seja por uma participação harmoniosa, por uma contraposição deliberada, ou por uma pausa.

Rudolf Laban

Mariana Souza, bailarina da Esther Weitzman Companhia de Dança, ao interpretar a obra *Presenças no tempo*², movimenta-se na periferia do plano do palco, em torno de seu centro. Pode-se ver a marca no chão desse giro em velocidade constante, seu rastro, linha curva de espessura irregular que se intensifica a cada volta sua. Num dado momento ela se detém e, na sua paragem, é visível em seu corpo o movimento realizado anteriormente e que ainda permanece. Afinal, sua geometria continua presente e a qualquer instante ela pode retomá-lo ou buscar outras direções. Partes de seu corpo ao movimentar-se também definem no espaço diversas configurações.



FIGURA 1 - Bailarina Mariana de Souza na coreografia *Presenças no Tempo*
Foto de Lucas Campêlo
Fonte: <www.estherweitzman.com>

Quando se contempla Mariana, vê-se o ponto, ou melhor, os pontos que, dotados de energia, percorrem seu corpo construindo linhas e formas,

² Coreografia de Esther Weitzman, com Beatriz Peixoto, Carla Reichelt, Tony Hewerton e Mariana Souza. Estreou no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, em 10 de setembro de 2009.

transformando continuamente o espaço do corpo e, por seu intermédio, o espaço cênico. Considerando o fluxo do movimento corporal como resultado do dinamismo do ponto, formas geométricas destacam-se das tramas espaciais, geradas pelo rastro que o ponto deixa no espaço, transformando-se em outras.

Como olhar a dança e ver sua geometria? Ver as linhas traçadas pelos movimentos de pontos que percorrem caminhos? Onde se iniciam e aonde chegam? O que determina esses percursos?

As propostas de Rudolf Laban (1879-1958), artista e teórico da dança, podem apontar possíveis respostas para tais questões. Ao refletir sobre a construção do movimento no corpo e no espaço, ele considerou que:

podemos descrever o ponto exato no qual um movimento começa; da mesma maneira, podemos definir o ponto ao qual conduz um movimento ou aonde chega. A união desses dois pontos é a “trajetória” pela qual se desloca o movimento. (LABAN, 1990, p. 85).

Quando Laban fala de trajetória, percebe-se que a trajetória à qual se refere é o caminho, o percurso que une pontos por correspondência, caminho esse que também pode ser identificado na Teoria das Transformações Pontuais. Nessa teoria, estudada dentro do Desenho Geométrico, os pontos ao se movimentarem no plano, segundo linhas retas, curvas e suas combinações, deixam traçados nessa superfície. Observando essas configurações, constata-se que os pontos e os seus deslocamentos podem ser transpostos para o movimento dos bailarinos, conduzindo dessa forma o reconhecimento de alguns elementos identificadores do movimento na dança, a partir de uma visão geométrica do espaço cênico e do espaço do corpo.

Em seus estudos, Laban também reconhece uma geometria nesses movimentos, apesar de não abordar o assunto Transformações Pontuais em sua teoria. Ele propõe para a estruturação do corpo, na exploração do espaço, um modelo geométrico no qual se podem identificar relações importantes para sua orientação. Como o objeto de estudo deste trabalho é o movimento, mais particularmente o movimento na dança, suas propostas se fazem necessárias na tentativa de se compreender como se constitui o movimento corporal.

O que se defende é que a associação ao pensamento de Laban da Teoria das Transformações Pontuais, do desenho Geométrico e da Teoria das Estranhezas, permite abordar o tema a partir da perspectiva da transformação.

Pretende-se, desse modo, observar o movimento na dança com o apoio das propostas desse teórico. À luz das Transformações Pontuais, identificar as formas, os traçados que o ponto deixa quando se desloca no espaço e, sob o enfoque da Teoria das Estranhezas, entender o desencadeamento da ação num *continuum*. Aproximar as duas teorias para que trabalhem em cooperação, uma imbricada na outra, pois ambas tratam de transformação.

O aspecto a ser destacado das idéias de Laban é o fato dele defender que o movimento acontece em função de um dado que ocorre no interior do corpo. O movimento tem origem nesse ponto. Há no interior do corpo o que ele denomina de esforço, que é o aspecto interior do evento físico, do movimento que é executado pelo corpo. Nesse sentido, isso é transformação. Porque transformação pressupõe correspondências. Essa é uma transformação que se pode identificar: o movimento na sua origem e a sua expressão.

As obras da coreógrafa Esther Weitzman, em especial a coreografia *Presenças no tempo*, são importantes referenciais para que se possa olhar para aqueles corpos e reconhecer a geometria presente nos seus movimentos.

Em *Presenças no tempo*, os bailarinos Beatriz Peixoto, Mariana Souza e Tony Hewerton, constroem uma movimentação em cena, em direções retilíneas e curvas que ora apontam para a aproximação dos outros corpos, escolhendo movimentos vigorosos para o encontro, ora se recolhem em si mesmos, denotando a forma fluida numa exploração interior, vagarosa, silenciosa e sem pressa. Fecham-se em círculos, mas também desfazem suas linhas, reaprendem a equilibrar-se, hesitantes... Também a respeito da obra observa Beatriz Cerbino, responsável por sua dramaturgia:

Os duos, trios e solos que se estruturam ganham permanência mínima para logo em seguida encontrarem outras possibilidades de formação, em um jogo contínuo que interfere na construção do tempo e espaço. Um tempo que re-cria a experiência do estar, assim como a potencializa, reverberando na percepção de si e do outro. (CERBINO, 2009)

Transformação parece ser a tônica desses olhares. O movimento como transformação. Essa é uma palavra-chave dessa pesquisa. Nesse trabalho, quando se pensa em transformação, movimento, evento, algo que ocorre no espaço/tempo, o espaço é considerado como homogêneo, isotrópico, um espaço pontual, formado

por pontos onde todos potencialmente podem iniciar um movimento. Ou melhor, na perspectiva de não haver nem início nem final do movimento dançado, esses pontos inserem-se em qualquer uma das linhas do movimento, são pontos de transição dos infinitos percursos traçados no espaço do corpo e no espaço ao seu redor. Porque também se pensa em corpos constituídos de pontos, mais do que isso, os corpos são como pontos que riscam linhas no plano em que se encontram ao movimentar-se. Linhas estruturantes da composição coreográfica.

Tanto o espaço do corpo quanto o espaço que está ao seu redor são espaços homogêneos, ou seja, não há lugar, posição do ponto privilegiada. Também não há direções pré-estabelecidas para orientar seu movimento. E o tempo também não determina um único modo de execução do movimento, no sentido do movimento ser mais lento, condescendente em relação ao tempo, como diz Laban, ou mais rápido, e até mesmo no sentido da quebra desse único sentido que os eventos comuns, os eventos que percebemos e dos quais participamos, se apresentam a nós.

Considerando-se esses eventos comuns, o espaço é algo que se pode percorrer num sentido ou noutro, tem-se a possibilidade de avançar de um ponto até outro e ao primeiro retornar. Porém, em relação ao tempo um único sentido é percebido, pois não há a possibilidade de voltarmos no tempo.

A perspectiva dada pela Teoria das Estranhezas em relação a isso é outra, pois na transformação que ela trata pode ser estabelecido todo tipo de correspondência entre os eventos que se dão no tempo e no espaço. Nessa teoria, o correspondente da assimetria configurada por esse único sentido do tempo pode ser determinado em alguma medida porque esses eventos espaciais e temporais, esses movimentos, essas transformações, atualizam constantemente algo que já ocorreu, que já aconteceu e que de algum modo está presente. A idéia de transformação pressupõe isso. No transformado é preservado algo daquele que o originou.

Nesse sentido, pensa-se na memória do corpo, o que o corpo guarda das experiências do movimento, o que ele acumulou ao longo de sua existência. Não memória no sentido do indivíduo lembrar, memorizar uma determinada sequência de movimentos e executá-la, mas no sentido do corpo guardar uma determinada maneira, um determinado modo de fazer um movimento, ou uma sequência de movimentos. Essa maneira particular é algo que está encarnado naquele corpo. Quando Mariana Souza faz um movimento, seu corpo, seu braço estão executando

uma forma com uma determinada tensão, num determinado andamento que ela não precisa pensar e lembrar para executá-lo. É claro que a atividade cerebral é permanente, mas há certa independência no sentido de que seu braço já sabe como fazer, fazer daquele seu modo particular. Tudo já está encarnado. Seu corpo está impregnado das impressões que o marcaram, pelo que acumulou nos anos que viveu, que experimentou os movimentos do seu corpo.

O que se quer destacar é que essas marcas foram as marcas que o ponto deixou. Se transformação é uma palavra-chave nesse trabalho, o ponto é quem protagoniza essa ação, é quem promove, torna possível a transformação. Porque o ponto, ou os pontos, ocupando qualquer posição, imprimem marcas no corpo que dança. São inúmeros os rastros que eles deixam, muitos são os caminhos que se conformam no corpo em movimento. O que se quer nesse trabalho é destacar essa geometria, essas relações, reconhecer essas linhas e formas. Para o desenvolvimento desse assunto se faz necessária inicialmente a explanação da Teoria das Transformações Pontuais, para conhecer algumas de suas leis e propriedades, assunto que será visto no próximo item.

1.1 Transformações Pontuais, Propriedades de Imagens em Transformação.

O conceito de ponto, elemento fundamental da geometria, é o foco, o ponto-chave de nossas questões, o ponto de partida desta investigação na medida em que se reconhece o aspecto dinâmico dos pontos no estudo das Transformações Pontuais. Segundo a geometria, o ponto pode ser determinado pelo encontro de duas linhas, mas também pode ser identificado apoiado por seu conceito dinâmico, quando ele, entidade abstrata, se corporifica em linhas variadas em função da direção que toma no seu deslocamento numa superfície. Nas operações conhecidas como Transformações Pontuais pode-se reconhecer esse dinamismo quando figuras constituídas de pontos transformam-se em outras ao movimentar-se no plano. O emprego desse instrumental permite analisar configurações definidas pelos percursos de pontos que se deslocam no espaço.

Dessa forma, como já exposto no início desse capítulo, a proposta é que esse esquema seja transposto para o movimento das partes do corpo do bailarino,

tomadas como unidades pontuais, e também para o movimento do próprio corpo, aqui considerado como um ponto que se desloca na superfície do plano cenográfico.

A Teoria das Transformações Pontuais, que faz parte do Desenho Geométrico, trabalha com pontos que se deslocam no plano. Um conjunto de pontos pode formar figuras que, mediante uma determinada aplicação se transformam em outras. Esse estudo é realizado a partir de operações geométricas conhecidas como reflexão, meio-giro, rotação, translação, homotetia e de suas combinações. (FIG. 2) Cada uma dessas transformações obedece a leis e propriedades determinadas, de maneira que os resultados são característicos de cada operação.

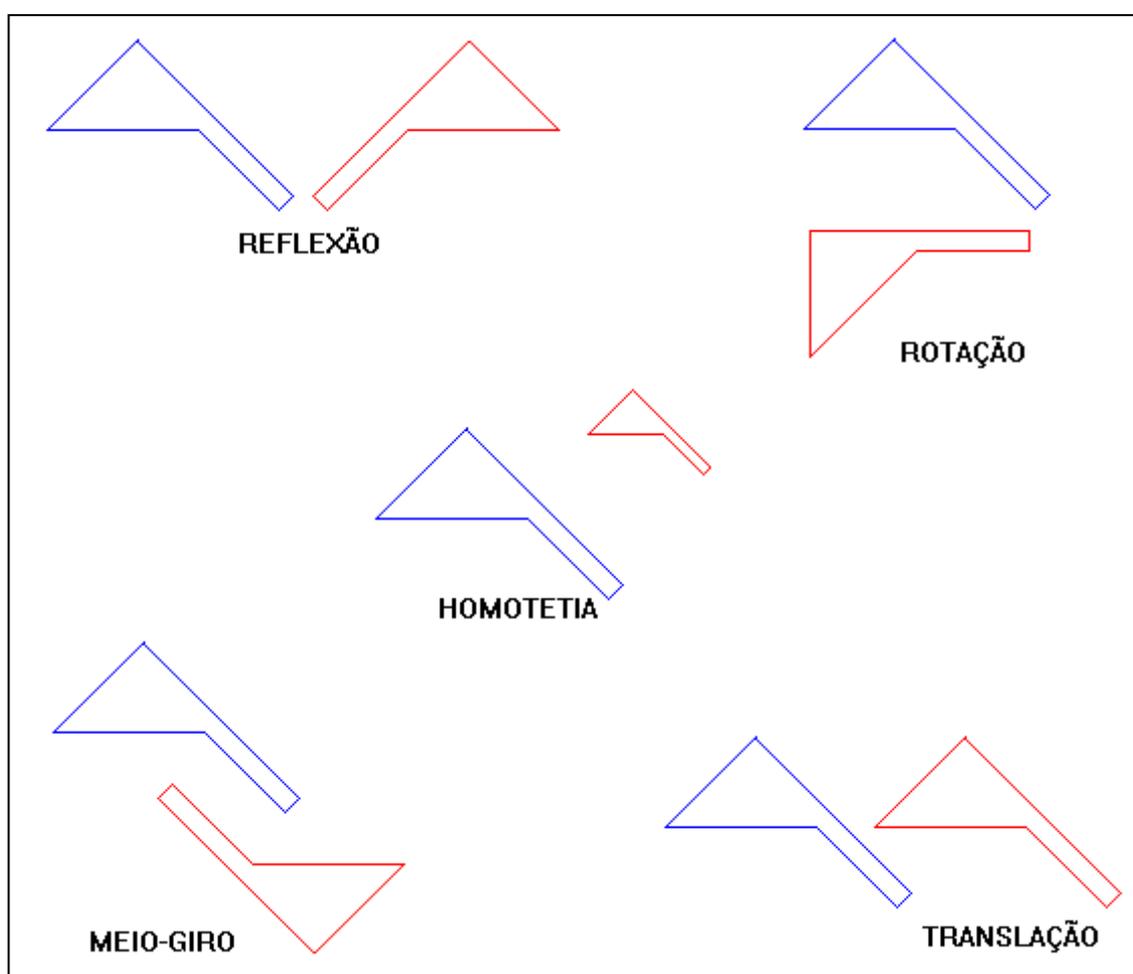


FIGURA 2 - Tipos de Transformação Pontual – Fonte: desenho da autora

Na figura 2, são apresentados os cinco tipos de transformação pontual que serão usados nesta dissertação. Em todos eles, há sempre uma figura básica denominada conjunto de saída da aplicação, em azul, e sua transformada, ou conjunto de chegada da aplicação, em vermelho.

A partir da moderna geometria do matemático alemão Félix Klein (1849-1925), foi adotado, como referencial para essa pesquisa, o trabalho de Virgílio Athayde Pinheiro (1986), no qual a Teoria das Transformações Pontuais³ é abordada em dois grupos: o das isometrias, que engloba a reflexão, o meio-giro, a translação e a rotação, e o grupo das semelhanças, no qual são encontradas a homotetia e a roto-homotetia. Os tipos de transformação são organizados em grupos de acordo com características afins das figuras que se associam na operação. No grupo das isometrias, as figuras resultantes das operações caracterizam-se pela preservação das distâncias e ângulos – têm lados e ângulos de mesma medida. No grupo das semelhanças, as figuras apresentam lados proporcionais e ângulos congruentes, ou seja, de mesma amplitude.

Será mostrada a seguir uma transformação representativa do grupo das isometrias, a reflexão, transformação da qual derivam todas as outras do seu grupo, ou seja, o meio-giro, a translação e a rotação. Essa derivação pode ser constatada quando se realiza sob condições apropriadas, uma composição de duas reflexões. Para melhor compreensão desse assunto, há no apêndice, um material explicando cada uma das transformações pontuais, suas propriedades e leis.

A reflexão pode ser intuitivamente compreendida quando, desenhada uma reta numa folha de papel, dobramos essa superfície neste local. Numa das duas regiões ou semi-planos, tendo como fronteira essa reta, caso tenhamos registrado pontos, linhas ou qualquer outro elemento usando tinta fresca, esses sinais são reproduzidos na outra região, ao contato das duas partes da folha. Cada elemento desenhado nela terá o seu simétrico em relação à reta desenhada que ocupará, nesse caso, a função de eixo da reflexão. Nessa transformação, a distância de cada ponto original e de seu transformado até esse eixo é a mesma, ou seja, os pares de pontos correspondentes equidistam do eixo de reflexão.

Essa aplicação caracteriza-se como uma simetria axial, pois os pontos associados são simétricos em relação a um eixo. Ela é “[...] a transformação que associa dois a dois os pontos do plano de tal maneira que pares de pontos

³ Além de Virgílio Athayde Pinheiro, E. A. MAXWELL também desenvolveu um trabalho sobre as transformações pontuais. Ver: MAXWELL, E. A. *Geometry by Transformation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.

correspondentes definem segmentos que admitem a mesma mediatriz.”⁴
(RODRIGUES, 1998, p. 12)

Em todas as transformações são estabelecidas correspondências entre pares de pontos do plano, onde um é o transformado do outro. No caso da reflexão, como na figura abaixo, o ponto D, pertence a um determinado conjunto de pontos A, B, C, D, E, e o ponto D', seu correspondente, pertence ao transformado deste conjunto, ou seja, a A', B', C', D', E'. Todos os pares estão alinhados numa perpendicular ao eixo. É dessa maneira que se associam os pares de pontos no caso da reflexão. Isso pode ser observado no exemplo dado, pois o polígono constituído por esses pontos foi submetido a esse tipo de operação. (FIG. 3)

Elementos da Reflexão:

h – eixo de reflexão.

D' = Sh (D)⁵ – D' é o transformado de D pela reflexão de eixo h.

C ≡ C' – ponto invariante da transformação.

Todos os pontos pertencentes ao eixo de reflexão coincidem com seu transformado.

A figura vermelha – conjunto de saída, foi transformada na figura azul – conjunto de chegada, por reflexão de eixo h.

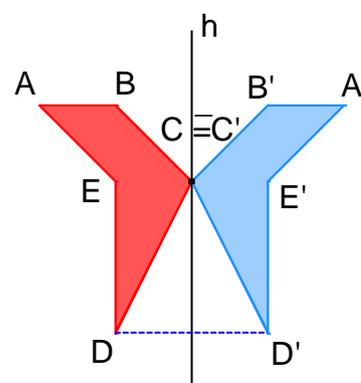


FIGURA 3 – Reflexão
Fonte: desenho da autora

Como o plano é formado por infinitas retas, cada uma delas individualizando uma reflexão, há infinitas reflexões numa superfície ou plano. Nessa perspectiva, considerando planos sucessivos, planos entrecortando-se ocupando e constituindo o espaço; reflexões, rotações, meio-giros, homotetias e translações multiplicam-se ao infinito, assim como os gestos na dança que se prolongam para além dos limites da cena.

A fim de entender melhor a articulação da Teoria das Transformações Pontuais com as idéias de Rudolf Laban e como tais processos de transformação do

⁴ A mediatriz de um segmento é a reta constituída de pontos que têm a propriedade de equidistar dos extremos desse segmento.

⁵ A letra **S**, inicial da palavra latina *speculum*, espelho, simboliza a operação reflexão; e a letra minúscula ao lado, indica o eixo de reflexão. (PINHEIRO, 1986, p. 19)

ponto podem se aproximar do movimento corporal, será apresentada no item a seguir uma explanação do pensamento labaniano.

1.2 Corpo e Movimento

Rudolf Laban, teórico do movimento, organizou ao longo de toda sua vida um vasto campo de conhecimento que vem se desenvolvendo até os dias de hoje em centros de pesquisa localizados nos Estados Unidos e Inglaterra, como o Dance Notation Bureau, o Bartenieff Institute of Movement Studies e o Laban Centre London. Conformando uma unidade, esse conhecimento era inicialmente bipartido em áreas denominadas de Eucinéctica, que tratava dos aspectos qualitativos do movimento e suas dinâmicas, e Corêutica, que estudava as formas espaciais, o modo como os movimentos do corpo se organizam espacialmente. Suas pesquisas também o levaram a desenvolver um sistema de notação, a Labanotação, que é o registro, a escrita do movimento.

Acompanhando a evolução de seu pensamento e de suas pesquisas, alguns termos se modificaram com o tempo. A Corêutica já havia sido denominada por Laban de Harmonia Espacial por considerar o corpo nas suas relações harmônicas construindo no espaço corpos geométricos, conhecidos por poliedros platônicos. Posteriormente seu discípulo Warren Lamb usou o termo *Shape* (Forma) associado a Esforço - termo labaniano incluído na Eucinéctica - criando assim o sistema *Effort/Shape*. (MOTA, 2006, p. 53)

Outra discípula de Laban, Irmgard Bartenieff (1900-1982), por meio do desenvolvimento de suas pesquisas, agregou novos termos aos já existentes. A importância de sua obra pode ser reconhecida pelo trabalho terapêutico que realizou com pacientes de poliomielite quando desenvolveu uma série de exercícios - seus Fundamentos – estruturados pelos Princípios de Movimento, que pressupõem “[...] relações dinâmicas no corpo de cada pessoa como um todo e deste com o espaço.”⁶ (FERNANDES, 2010, p. 5).

⁶ A descrição detalhada dos Fundamentos Bartenieff e Princípios Corporais pode ser encontrada em: FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

Atualmente o legado de Laban pode ser reconhecido em duas frentes de pesquisa: a Labanotação e a Labanálise ou Análise Laban de Movimento - LMA⁷.

A Labanotação é desenvolvida pelo Dance Notation Bureau, de Nova York e Ohio, e a Labananálise, ou LMA, pelo Bartenieff Institute of Movement Studies, em Nova York. A Labanotação trata do registro da coreografia e os aspectos qualitativos dos movimentos ficam a cargo da interpretação de cada bailarino ou coreógrafo. Na Labanálise estão incluídos os Fundamentos Corporais de Irmgard Bartenieff, nos quais são registradas as qualidades dos movimentos, descrevendo-os de maneira mais complexa. (FERNANDES, 2006, p. 35)

Outro importante centro de estudos é o Laban Centre London, localizado em Londres, onde são desenvolvidos os estudos coreológicos. Segundo Júlio Mota, Laban entendia a Coreologia como um estudo científico de todas as artes do movimento e não só da dança. É nesse sentido que esses estudos são realizados nesse centro, incluindo a dança no campo da performance teatral e aprofundando conceitos relativos ao corpo, como incorporação e corporeidade.⁸ (MOTA, 2006, p. 39)

Segundo Ciane Fernandes, (2006 p. 36), quatro categorias compõem o Sistema Laban/Bartenieff, conhecido mais recentemente por Análise Laban/Bartenieff de Movimento: Corpo, Esforço, Forma e Espaço.

A Categoria Corpo foi ampliada pelos estudos de Irmgard Bartenieff. Baseados em seus dez princípios básicos, organizou quatro grandes temas para abordar o corpo enquanto espaço em transformação que constrói espaços múltiplos no relacionamento consigo mesmo e com outros corpos: Interno/Externo, Ação/Recuperação, Função/Expressão e Mobilidade/Estabilidade. Esses temas foram adotados nessa pesquisa como unidades isomórficas que se conectam segundo aplicações previstas na Teoria das Estranhezas conformando complexos mosaicos.

⁷ LMA – Labananalysis ou Laban Movement Analysis. A Labanotação – Labanotation - e a Labananálise são originárias das pesquisas de Laban sobre o movimento nos períodos entre guerras e pós-guerra, em diversos lugares em que esteve morando e trabalhando. (FERNANDES, 2006, p. 34)

⁸ Para maior aprofundamento ver MOTA, Júlio César de Souza. *A Poética em que o Verbo se faz Carne: Um Estudo do Teatro Físico a partir da Perspectiva Coreológica do Sistema Laban de Movimento*. Salvador, 2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador 2006. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufba.br>. Acesso em: 13/06/2010.

Dessa forma, o corpo em movimento será abordado na perspectiva desses três referenciais - Laban/Bartenieff, Teoria das Transformações Pontuais e Teoria das Estranhezas, especificamente nos três corpos que atuam em *Presenças no tempo*.

1.2.1 Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff: Algumas Idéias

Ao longo dessa dissertação, serão abordados alguns pontos considerados importantes para que se tenha uma idéia geral de como o Sistema Laban foi construído, relatando alguns fatos relevantes de seu percurso como pesquisador e as fontes que buscou para suas pesquisas.

Rudolf Laban foi, antes de tudo, um pesquisador do movimento corporal. Esse caráter investigativo esteve presente na sua formação e nas diversas áreas em que atuou: foi arquiteto, artista plástico, ilustrador, professor, bailarino, coreógrafo e, embora tenha se dedicado a diferentes atividades ao longo de sua vida, o tema do corpo sempre esteve presente, pois era seu principal foco de interesse. Buscava compreender o movimento como uma instância que abarca de maneira global todas as atividades que o homem realiza, procurando identificar os aspectos intrínsecos dessa mobilidade, sua origem, aprendizado, aperfeiçoamento e expressão.

Dessa forma, buscou tanto na experiência quanto no estudo de diferentes áreas, as fontes para desenvolver o que se tornou o Sistema Laban, constituído de uma teoria de análise do movimento – Eucinética e Corêutica - e um sistema de notação coreográfica, conhecido como Labanotação, conforme já apontado no item anterior.

Empenhado na busca de explicações científicas para as leis naturais que regem o movimento, suas fontes de pesquisa teórica vão desde elementos da filosofia chinesa de Lao-tsé e K'ung Fu-tsé; da filosofia grega, inspirando-se nos princípios de harmonia encontrados no pensamento de Platão e Pitágoras; do pensamento de Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger; da psicologia de Sigmund Freud e Carl Jung; conjugadas com abordagens científicas e artísticas do início do século XX, além de teorias a respeito do corpo. Também contribuiu para a conformação de seu sistema a sua constante observação de diferentes técnicas de

dança como as orientais, indígenas, africanas, e todas as formas de movimento, incluindo os funcionais encontrados no trabalho e no cotidiano do homem.

Motivado a observar todo tipo de manifestação do movimento, cenas de aparente simplicidade chamavam sua atenção, como atividades de homens e mulheres no campo, animais se movendo, além de danças folclóricas. A vida, enfim, que pulsava ao seu redor apresentava a ele precioso material a ser trabalhado. Assim, Laban entendia dança como experiência e não no sentido de apresentação, com movimento significando transformação ou mudança. (BRADLEY, 2009, p. 17) Experiências advindas, basicamente, do processo de improvisação.

Nascido em Bratislava, no então império Austro-Húngaro, atual Eslováquia, em quinze de dezembro de 1879, Laban viveu também na Suíça, Alemanha e Itália, antes da Segunda Guerra Mundial, locais onde teve oportunidade de expor suas idéias e desenvolver suas pesquisas no sentido de buscar a harmonia do movimento corporal, por meio da exploração das potencialidades de movimentação do corpo.

Vivendo na Alemanha sob vigilância dos nazistas, pouco antes do segundo conflito mundial começar, refugiou-se na França e depois na Inglaterra, onde contou com a colaboração de seus discípulos Kurt Jooss (1901-1979), Sigurd Leeder (1902-1981) e Lisa Ullmann (1907-1985), para dar continuidade a seu trabalho como educador e pesquisador do movimento.

Na verdade, em sua trajetória, cercou-se de importantes colaboradores além dos já citados acima, como Mary Wigman, Jean Newlove, Warren Lamb, Irmgard Bartenieff e outros que participando de suas pesquisas, o auxiliaram na organização e publicação de livros em diferentes épocas, mesmo após seu falecimento. Dentre esses estão *O Mundo da Dança*, de 1920 e *Labanotação*, de 1927. Publicou também *Esforço*, em 1947, *Dança Educativa Moderna*, em 1948, *Domínio do Movimento*⁹, em 1950 e *Princípios da Dança e da Notação do Movimento*, em 1956. (TREVISAN, 2009, p. 76) Após sua morte, outro livro foi lançado por sua colaboradora Lisa Ullmann: *Corêutica*, em 1966.

No final do século XIX e início do XX, muitas transformações se operavam no campo das ciências e das artes. Laban esteve próximo da vanguarda artística de sua época, seu pensamento a respeito do movimento do corpo foi fomentado pelo

⁹ Os livros *Dança Educativa Moderna* e *Domínio do Movimento* foram publicados no Brasil: LABAN, Rudolf. *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Ícone, 1990. LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

contato com artistas e cientistas de diferentes áreas. Foi contemporâneo dos movimentos conhecidos como as vanguardas artísticas e teve influência principalmente do impressionismo, na época em que estudou em Paris; do expressionismo, nas ocasiões em que retornou a Alemanha e do dadaísmo quando residiu na Suíça. (MOTA, 2006, p. 33)

No período em que esteve na capital francesa, de 1900 a 1907, estudando arquitetura na Escola de Belas Artes e trabalhando como ilustrador em seu ateliê em Montparnasse, conviveu com artistas plásticos, do teatro e da dança, absorvendo dessa forma a atmosfera cultural da cidade. Nessa ocasião, estudou os princípios do ator e músico francês François Delsarte (1811-1871), que pesquisou a relação entre o gestual humano e seus significados emocionais. Delsarte foi uma referência não só para Laban, mas também para as norte-americanas Isadora Duncan (1877-1927) e Ruth St. Denis (1879-1968), precursoras da dança moderna.

Entre os princípios observados por Laban estão o da correspondência, segundo o qual para toda manifestação física do corpo há uma correspondente interior do espírito, e o princípio da trindade, que pressupõe o corpo dividido em três partes: as pernas, que, sendo menos expressivas, têm a função de receber a carga do corpo; o tronco, como centro emocional e moral; e a cabeça, como a sede do pensamento. Entre outros pontos do pensamento de Delsarte que influenciaram Laban, pode-se destacar também a alternância do ritmo entre contração e expansão, que permite difundir a energia vital do corpo. (AMADEI, 2006, p. 30 e 31)

Em Munique, de 1910 a 1914, trabalhou como artista gráfico, fazendo ilustrações para revistas e livros, passando depois a interessar-se prioritariamente pela dança. No contato com o suíço Emile-Jaques Dalcroze (1869-1950), professor de harmonia e solfejo do Conservatório de Genebra, criador da euritmia, método que utiliza a resposta do aluno ao ritmo proposto através de movimentos rítmico-corporais, e com os escritos de Jean-George Noverre (1727-1810) sobre dança, Laban obteve mais subsídios para suas pesquisas.

Noverre foi um *maître de ballet* e teórico da dança que rejeitou as danças cortesãs de sua época, considerando-as inadequadas ao novo cenário social que começava a surgir, e propôs criar uma nova expressão do movimento para um homem que passava a viver outra realidade nas cidades industrializadas. Criou o *ballet d'action* em que procurava expressar toda a gama das paixões humanas e

uma nova expressão do movimento na dança. De acordo com suas propostas, os bailarinos deveriam dançar sem máscara, que utilizavam até então, e vestirem-se com trajes mais leves, que favoreciam o livre fluxo de movimentos em substituição à indumentária que os restringia, pois o que se buscava não era mais copiar os gestos cortesões da realeza.¹⁰ Noverre influenciou não somente Laban, mas as gerações seguintes de profissionais dedicados à dança. A riqueza de movimentos explorados nas novas técnicas de dança reflete esse livre fluxo de movimentos que perpassa todas as articulações do corpo.

Laban, por sua vez, destacou a importância de uma nova forma de educação do movimento não somente em relação à dança, mas em relação à qualquer atividade realizada pelo homem, pois o movimento é um fator intrínseco à vida de maneira geral.

Além disso, estava preocupado em compreender a importância do movimento e como ele influenciava a qualidade de vida das pessoas. Notava que diante das transformações da vida moderna o homem se distanciava cada vez mais da natureza e da relação com o próprio ser humano. Seus gestos se tornavam maquinais e destituídos de expressão. Portanto, a experimentação com o corpo no sentido de reeducá-lo para que estivesse mais de acordo com sua natureza, por meio da conquista da harmonia do movimento, foi um dos motivos que o levou a criar escolas e grupos de pesquisas. A esse respeito fala Isabelle Launay: “perseguir a experiência era, antes de tudo, tentar fundar uma prática e uma teoria do movimento, como experimentação e saber, para que uma corporeidade inédita surgisse” (LAUNAY, 1999, p. 75) A observação de dados que surgiam dessas experiências ajudavam a fundamentar suas idéias, paralelamente às investigações teóricas que realizava a respeito do movimento.

Um fato importante nessa direção foi quando Laban criou, em 1913, a Escola de Artes do Monte Verità, em Ascona, às margens do Lago Maggiore, sul da Suíça. A proposta foi a de organizar uma comunidade artística em que os participantes tivessem acesso a oficinas ao ar livre, experimentando exercícios de improvisação e composição de movimentos, além de outras atividades como aulas de canto, música, pintura e escultura, integrando dessa forma diversos meios de expressão.

¹⁰ Para maiores informações ver MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: EdUSP, 1988.

Conhecidas como *Dance Farm*, e baseadas nessas atividades, essas manifestações levaram à criação das danças corais, pois nas apresentações ocorridas na comunidade do Monte Veritá o público participava ao final, resultando numa composição que pode ser comparada a um coro de cantores com diferentes vozes. No período de 1920 e 1933, Laban, Albrecht Knust (1896-1978) e Martin Gleisner (1897-1983) organizaram inúmeras danças corais, em que os movimentos eram executados segundo temas propostos para serem improvisados pelos participantes. (RENGEL, 2003, p. 83)

Outro acontecimento de destaque em sua trajetória foi o momento em que criou, em 1926, seu Instituto Coreográfico. Inicialmente instalado em Würzburg, foi transferido posteriormente para Berlim, locais onde teve oportunidade de compartilhar suas pesquisas com colaboradores como Kurt Jooss e Albrecht Knust.

Em 1929, já tendo elaborado seu sistema de notação dos movimentos, o Labanotação, teve oportunidade de usá-lo quando reuniu e comandou uma multidão de pessoas realizando sequências de movimentos, por ocasião do Desfile das Indústrias de Viena, fato que se repetiria em 1936, com um espetáculo parecido durante a abertura dos Jogos Olímpicos de Berlim.¹¹

Laban interessava-se pelo movimento corporal presente em todas as atividades realizadas pelo homem, seu movimento cotidiano, e afirmava que existia uma repetição de padrões comuns no trabalho, nos rituais e na arte, pois o movimento humano é constituído dos mesmos elementos. Para ele, o movimento é “o resultado, ou da busca de um objeto dotado de valor, ou de uma condição mental. Suas formas e ritmos mostram a atitude da pessoa que se move numa determinada situação.” (LABAN, 1978, p. 20)

Por essa razão, cada corpo de uma maneira própria, particular, manifesta através dos movimentos essas duas motivações citadas por Laban consonantes na sua totalidade, carregadas de registros acumulados ao longo de sua vida. Em contrapartida, também afirmava que o conhecimento pode ser obtido através do corpo, pela extrema complexidade de experiências que ele suscita em nós, pois experimentamos e adquirimos novos repertórios por meio dele.

¹¹ Existem evidências da colaboração de Laban com o Nacional Socialismo alemão, mas há divergências se isso deveu-se à ingenuidade dele, se foi coagido ou se concordava com os objetivos nazistas. (BRADLEY, 2009, p. 31)

Suas pesquisas caminharam nessa direção. Ele afirmava que se podia identificar a finalidade de um movimento ou o que motivava as pessoas a se moverem respondendo às questões:

O que se move?

Como nos movemos?

Onde nos movemos?

Com quem nos movemos?

Nessas questões são sintetizadas as quatro categorias principais que englobam os princípios básicos do movimento reconhecidos por Laban estando estes presentes em qualquer atividade do corpo, seja com finalidade prática e objetiva ou expressiva, realizada de maneira consciente ou inconsciente. (MIRANDA, 1979, p. 8 e 9)

Respondendo à primeira questão, **o que se move** é o corpo, já que ele é o agente realizador dos movimentos. Move-se em partes ou como uma só unidade. **Como nos movemos** diz respeito à qualidade do movimento, ou seja, às dinâmicas ou esforços que expressam as nossas sensações transformando-as em ações. No espaço é **onde nos movemos**, o qual pode ser o espaço pessoal – o que está imediatamente ao redor do corpo ou o espaço mais amplo, uma sala, um teatro, uma rua. A quarta questão, **com quem nos movemos** refere-se ao relacionamento, aos objetos e às pessoas que encontramos ou àquelas com as quais estabelecemos algum tipo de ligação. As quatro categorias que estão ligadas a estas questões são Corpo, Esforço¹², Espaço e Forma, classificadas dessa maneira no Sistema Laban/Bartenieff, e descritas a seguir. Essas quatro categorias estão sempre presentes em todo movimento, embora com diferentes graus de importância ou destaque, pois “[...] há uma relação dinâmica entre elas que pode ser demonstrada na Forma Cristalizada do Octaedro.” (FERNANDES, 2006, p. 36). As categorias são apresentadas a partir de elementos que as caracterizam, porém nem todos serão abordados nesse trabalho, pois não se pretende detalhar o Sistema, mas relacioná-lo às questões aqui propostas.

¹² Ciane Fernandes traduz a palavra original *Effort* por Expressividade para nomear essa categoria. O termo Esforço é usado por ela no tema Esforço/Recuperação, referindo-se este à fase da atividade em que se empreende um gasto de energia. (FERNANDES, 2006, p. 266)

1.2.1.1 Categoria Corpo

A categoria Corpo diz respeito à questão de como o corpo se organiza para se mover, às correspondências e relações entre as partes que o constitui e sua totalidade, à preparação e início do movimento.

Os diferentes movimentos corporais podem ser reconhecíveis em atividades desempenhadas pelas diversas partes do corpo, cada uma delas contribuindo para o arranjo geral, pois, “[...] cada ação de uma parte particular do corpo deve ser entendida em relação ao todo que sempre deverá ser afetado, seja por uma participação harmoniosa, por uma contraposição deliberada, ou por uma pausa.” (LABAN, 1978, p. 67) Dessa forma, vários arranjos se conformam no corpo em movimento, podendo suas atividades ser classificadas segundo Regina Miranda (1979), em cinco atividades básicas: gesto, transferência, locomoção, rotação e salto.

São considerados gestos os movimentos que não envolvem suporte ou transferência. Assim, qualquer parte do corpo pode ser usada, embora os braços e pernas sejam os mais usualmente requeridos para sua execução. Na transferência ocorre a mudança de peso de um suporte para outro, ou seja, de uma parte do corpo para outra parte do corpo. Na locomoção ocorre a transferência de peso objetivando um deslocamento, transportando o corpo de um ponto a outro do espaço. Normalmente realizada de um pé para outro – passo – mas também de diversas maneiras como engatinhar, rolar, deslizar, entre outras. Na rotação são usadas combinações de passos e gestos em que o referencial frente do corpo se modifica após o giro, dependendo da amplitude do ângulo considerado ou muda temporariamente retornando à posição de origem, numa rotação de 360°. No salto a elevação do corpo é um desafio à ação da gravidade, podendo ser executado numa variação dos usos dos pés como suporte do peso.

Em relação aos níveis em que são realizados os movimentos, podem ser tomados relativos aos gestos de braços e pernas ou o corpo na sua totalidade. Laban diz que a postura ou os passos normais, considerando o corpo como um todo são de nível médio, os executados com os joelhos dobrados são considerados baixos e os realizados na ponta dos pés e joelhos estendidos, são passos altos. A referência é a articulação do membro considerado, no caso dos gestos. Em relação

a um gesto do braço, o nível médio é na altura do ombro e no caso da perna, na altura do quadril. Os movimentos executados acima ou abaixo dessas articulações estão no nível alto e baixo, respectivamente. (LABAN, 1978, p. 59 e 63)

Segundo Ciane Fernandes¹³, o termo Imersão Gesto/Postura “[...] indica a relação dinâmica entre a postura e o gesto do corpo. [...] Os movimentos podem enfatizar mudanças posturais [...] ou podem enfatizar variações no gesto [...]”. Em um único movimento a relação entre os dois pode ser observada ocorrendo variações em separado de gesto ou de postura ou enfatizando simultaneamente os dois.

A esse respeito Júlio Mota (2006) comenta que Warren Lamb, colaborador de Laban no período de 1946 a 1958, aprofundou o estudo de duas modalidades de movimento: gesto e postura. Como há uma relação entre as duas, Lamb afirma que ela se dá na condição de imersão também chamada de incorporação, ou na de segregação.

Na observação dos movimentos do corpo, percebe-se que as ações podem acontecer em sequência, as quais estão ligadas para atender um objetivo comum, isto é, “[...] o que começa como um movimento confinado a uma parte do corpo (gesto) se espalha pelo restante do corpo afetando inclusive a base de sustentação de peso (que está relacionada com a postura) [...]”. (MOTA, 2006, p. 63) O contrário também pode ocorrer, pois as ações, algumas vezes, se organizam a partir da postura do corpo e finalizam com uma ação confinada à uma determinada parte do corpo. Ambos os casos são exemplos da condição de incorporação ou imersão das duas modalidades do movimento, gesto e postura.

Dessa forma, Lamb afirma que o fluxo do movimento, contribuindo para a conexão de todas as ações, de modo a objetivar uma mesma finalidade é condição essencial para que ocorra a incorporação. Caso isso não aconteça, gesto e postura ficam isolados, caracterizando uma SGP, ou segregação entre gesto e postura. Na verdade, o movimento compõe-se tanto de incorporação como de segregação. Essas duas condições alternam-se, como afirma Lamb variando na proporção entre as duas “[...] de nada a cem por cento [...]” (Lamb apud MOTA, 2006, p. 64)

¹³ Também para abordar a Categoria Corpo, Ciane Fernandes apresenta alguns itens referentes aos princípios e práticas desenvolvidos por Irmgard Bartenief e sua aluna Bonnie Bainbridge Coen, como os Princípios de Movimento Bartenieff, os Fundamentos Corporais Bartenieff, a Imersão Gesto/Postura, Conceitos e Símbolos de Corpo. (FERNANDES, 2006, p. 51)

Essas relações dinâmicas entre gesto e postura constituem-se dados necessários para essa pesquisa, na medida em que expõe as correspondências entre essas duas instâncias ou modalidades do corpo. Nesse sentido é importante também destacar outra consideração de Lamb: a de que a postura é algo que o indivíduo possui, pois está ligada à sua constituição corporal, e que o gesto, dependente da postura, é algo que o indivíduo realiza. Disso, concorre, portanto, que não haja padrões de incorporação iguais, embora possam ser classificados por tipos. No terceiro capítulo dessa dissertação serão abordadas algumas particularidades verificadas nos movimentos da bailarina Mariana de Souza, interpretando *Presenças no tempo*.

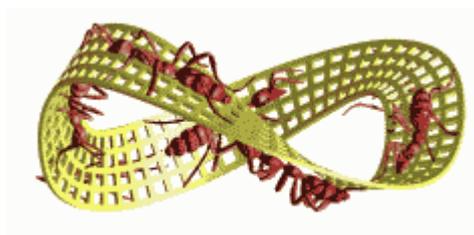


FIGURA 4
 Fonte: <www.eca.usp.br/tfc/geral20061/00/cfernandes.htm>

Quanto ao item do Sistema Laban/Bartenieff, Conceitos e Símbolos de Corpo, tem relevância para esse estudo o símbolo gráfico da lemiscata ou Fita de Moebios, que representa o conceito de infinito, de algo que não se esgota, que não se fecha, e que, portanto, será explorado no sentido de haver contínuas transformações no movimento corporal. (FIG. 4) Defende-se que essa perspectiva se dá quando o ponto, no seu dinamismo, conecta e configura redes intermináveis no espaço do corpo e no espaço ao seu redor.

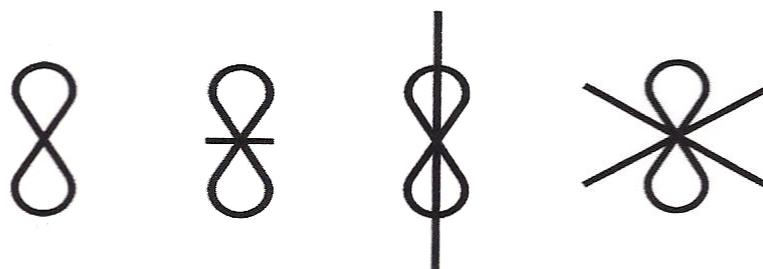


FIGURA 4 A – Da esquerda para a direita: símbolo do corpo, o corpo em organização homóloga, homolateral e contralateral.
 Fonte: <www.bibliotecadigital.ufba.br>

O corpo, que tem como símbolo essa forma, é apresentado segundo a organização do uso de suas partes na execução dos movimentos. Há muitos símbolos relativos ao corpo utilizados no Sistema Laban/Bartenieff. Na figura 4 A, são mostrados alguns deles como a representação do corpo todo; a organização homóloga, que o divide em parte superior e inferior; a homolateral, que mostra o uso

direito ou esquerdo do corpo no movimento; e a contralateral, que pressupõe a utilização da parte superior direita conjugada com a inferior esquerda, ou a superior esquerda com a inferior direita.¹⁴ (FIG.4 A)

1.2.1.2 Categoria Esforço

A categoria Esforço aborda como esse corpo se move. Abrange os conteúdos da Eucinéctica, a qual tem como eixo central o esforço, que pode corresponder ao conceito de Energia ou Dinâmica, onde qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores: fluxo, espaço, peso e tempo, sempre presentes em qualquer movimento.

Quando Laban comenta sobre a origem e princípio do movimento corporal, observa que, para que ele aconteça, nervos e músculos são acionados movendo as articulações dos membros e de todo o corpo. Laban faz uma distinção entre ação corporal e ação física. Esta compreende a função mecânica do movimento. Já a ação corporal é uma sequência de movimentos em que o indivíduo se envolve tanto racionalmente, como emocionalmente e fisicamente. (RENGEL, 2003, p. 23) Nesse processo, tanto a parte motora é estimulada, quanto a mental e o sentimento, pois a despeito da mecânica motora do movimento, o acontecimento físico tem no interior do corpo sua origem, ou seja, surge de um impulso ou função interior.

Todos os movimentos humanos estão relacionados ao que Laban denominou de esforço, sendo ele o ponto de origem do movimento e seu aspecto interior. A esse respeito diz “[...] as ações, em todo tipo de atividade humana e por conseguinte também na dança, consistem em sucessões de movimentos onde um esforço definido do sujeito acentua cada um deles.” (LABAN, 1990, p. 15) Resultado de uma atitude interior consciente ou inconsciente, a qualidade do esforço advém de um corpo na sua integralidade, é produto do metabolismo, do repertório de aprendizagem e da percepção do ambiente em que se encontra. É manifestado pelos movimentos visíveis do corpo, que acontecem inicialmente em seu interior, pois o movimento não é só mecânico. O termo esforço é tradução de *effort*, e não

¹⁴ Os demais símbolos do corpo podem ser encontrados em: FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

diz respeito ao esforço físico que a pessoa faz para realizar um movimento. Lenira Rengel assim descreve o que pensava Laban a esse respeito:

Esforço não foi formulado no Método de Laban em termos quantitativos, refere-se a aspectos qualitativos, a características únicas a cada agente e vistas em diferenças de uso de tempo e peso, de padrões espaciais e fluência que o agente demonstra em suas preferências pessoais, em suas atividades de trabalho ou elabora criativamente. (RENGEL, 2003, p. 60)

Assim, por intermédio das qualidades do esforço reconhece-se as particularidades de movimentação de cada corpo. O que define um esforço, diferenciando-o de outros, pode ser reconhecido na especificidade de cada ação provinda das atitudes internas de quem se move segundo os fatores presentes em todo movimento, fluxo, espaço, peso e tempo. Por essa razão, fala-se em qualidade do esforço como um aspecto do comportamento atuando no modo como o movimento é executado, ou seja, como o corpo ao movimentar-se lida com esses fatores. Laban fala da existência de quatro fases do esforço que precedem as ações propositais, que são: a *atenção*, a *intenção*, a *decisão* e a *precisão*. Ele as associa a cada um dos fatores do movimento afirmando que essas fases não somente precedem uma ação, como também a acompanham.

Em relação ao fator de movimento fluxo, ele afirma que, dependendo da sequência ou ordenação das ações realizadas pelas diversas partes do corpo, o fluxo do movimento é afetado de maneira diferente, classificado como fluxo livre ou contido. Essa ordem pode ser observada numa ação elementar como o talhar: originada no centro do corpo, irradia para os ombros, braços e mãos, caso em que o fluxo do movimento é liberado livremente. Já o movimento de pressão se caracteriza pelo fluxo contido. Essa ação tem origem nas mãos, e a tensão característica desse movimento segue para o centro do corpo, percorrendo os pulsos, antebraços, parte superior dos ombros até chegar ao centro do corpo. (LABAN, 1978 p. 47, 48)

A atitude relacionada ao fluxo desenvolve a emoção, no sentido de como o indivíduo se relaciona com a ação, pois se associa “[...] à faculdade humana de participação com precisão [...], de participar com progressão.” (LABAN, 1978, p. 185) Mostra como o indivíduo se harmoniza com o processo de realização do movimento, pois dependendo de como o movimento é executado, caracterizando fluxo livre ou contido, faz gerar atitudes que demonstram contenção, recolhimento, bloqueando o

desencadeamento natural do processo ou permitindo livre desenvolvimento sem obstáculos.

O fator de movimento espaço está relacionado com a capacidade do indivíduo de participar da ação que realiza com atenção, auxiliando-o a desenvolver sua orientação e relacionamento com pessoas e objetos do meio em que se encontra. Nesse sentido, pode buscar um foco de maneira direta, o indivíduo tem sua atenção concentrada em um único ponto, ou dividir sua atenção realizando ações simultâneas, caracterizando uma movimentação que objetiva vários focos ou pontos de interesse, ou seja, de modo indireto.

A intenção é a atitude associada ao fator de movimento peso. O movimento pode ser caracterizado como leve e suave ou poderoso e forte. Esse fator auxilia a percepção do próprio corpo por parte do bailarino e dos outros com os quais se relaciona, conferindo melhor distribuição do seu peso na região pélvica e região escapular, onde se localizam pontos importantes do corpo, denominados por Laban, respectivamente, de centro de gravidade e centro de leveza.

Os movimentos podem ser realizados lentamente, numa atitude complacente em relação ao tempo – tempo desacelerado - ou subitamente, - tempo acelerado - segundo diferentes módulos de tempo ou em sequências rítmicas. A decisão é a atitude correspondente ao fator tempo, pois uma ação pode ser substituída por outra, desaparecendo num determinado momento ou o indivíduo pode optar pela manutenção de algum aspecto por um certo período de tempo. Há que se levar em conta também o ritmo interno ou biológico, representado pelas batidas do coração, a respiração, a circulação sanguínea, caracterizado como um tempo não-métrico, e o tempo métrico que está associado a uma música ou ao ritmo de um determinado trabalho.

Os fatores de movimento, fluxo, espaço, tempo e peso, quando organizados em seqüência, compõem um ritmo. Há, segundo Laban, três formas de ritmo: ritmo-espaço, ritmo-tempo e ritmo-peso. Enquanto este está relacionado à acentuação do movimento, o ritmo-espaço se origina do uso de direções relacionadas entre si, resultando em formas e configurações espaciais. Quanto ao ritmo-tempo, Laban assim o descreve:

A atitude do homem frente ao tempo é caracterizada, de um lado, pela luta contra ele nos movimentos rápidos e súbitos e, de outro, por uma condescendência em relação a ele, através de movimentos lentos e sustentados. Os ritmos produzidos pelos movimentos corporais são marcados por uma divisão de fluxo contínuo do movimento em partes, cada uma das quais tem uma duração de tempo definida. (Laban, 1978, p. 196).

No movimento humano, os fatores fluxo, espaço, peso e tempo são combinados de maneira que dois ou três fatores podem se apresentar com mais destaque ou mais ênfase. Os resultados recebem denominações que buscam descrever as atitudes do corpo frente a esses fatores. Quando dois deles estão em destaque, essas combinações são chamadas de estados. As combinações de três fatores, sendo sempre um deles o fluxo, são denominadas de impulsos. Numa terceira classificação o fator fluxo é excluído e os outros três são combinados formando as ações básicas de esforço. Na verdade, Laban afirma que os quatro fatores sempre estão presentes, porém um ou dois podem estar subliminarmente no movimento. Deve-se levar em conta que cada fator apresenta-se em polaridades, como exposto anteriormente. Assim tem-se fluxo livre ou contido, espaço direto ou indireto, tempo acelerado ou desacelerado e peso forte ou leve. Não é o objetivo aqui descrevê-los todos, mas apenas mostrar uma classificação geral. É importante destacar que, por exemplo, no caso do peso, forte ou leve, não se deve tomá-los como opostos, mas pertencendo “[...] a uma gradação de mudança da qualidade de peso do corpo *tornando-se* leve ou forte. Quanto mais se trabalha com o peso forte, maior a habilidade de perceber e mover-se com peso leve.” (FERNANDES, 2006, p. 32) O que é importante na observação do movimento é a mudança, a transformação, um tornando-se o outro.

Nestas combinações de fatores podem ser apresentados seis estados que se subdividem dessa forma, cada um em quatro tipos:

- **estado rítmico:** peso-tempo → *o quê / quando*
- **estado onírico:** peso-fluxo → *o quê / como*
- **estado estável:** peso-espaço → *o quê / onde*
- **estado remoto:** fluxo-espaço → *como / onde*
- **estado móvel:** fluxo-tempo → *como / quando*
- **estado alerta:** espaço-tempo → *onde / quando*

Resultado de três fatores combinados – incluído o fluxo - tem-se três tipos de Impulsos, cada um formando oito subtipos:

- **impulso apaixonado** – enfatiza o peso, tempo e fluxo, por não considerar o espaço reforça a expressão da emoção e dos sentimentos.
- **impulso de encanto ou mágico** - enfatiza o peso, fluxo e espaço, por não considerar o tempo que permanece constante resulta num movimento mágico ou de fascínio.
- **O impulso de visão ou visual** - enfatiza o tempo, fluxo e espaço, por não considerar o peso é caracterizado pela fala de consciência táctica.

Quando o fluxo é excluído, os três outros formam as ações básicas de esforço:

- **Socar:** espaço direto, peso forte e tempo acelerado
- **Açoitar:** espaço indireto, peso forte e tempo acelerado
- **Pressionar:** espaço direto, peso forte e tempo desacelerado
- **Torcer:** espaço indireto, peso forte, tempo desacelerado
- **Pontuar:** espaço direto, peso leve e tempo acelerado
- **Deslizar:** espaço direto, peso leve e tempo desacelerado
- **Espanar:** espaço indireto, peso leve e tempo acelerado
- **Flutuar:** espaço indireto, peso leve e tempo desacelerado

1.2.1.3 Categoria Espaço

No Sistema Laban/Bartenieff a categoria Espaço é abordada segundo conceitos como Harmonia Espacial, Cinesfera, Alcance do Movimento, Padrão Axial, Formas Cristalinas, Percurso Espacial, Tensão Espacial e outros conceitos. (FERNANDES, 2006, p.178)

Nesse trabalho eles não serão abordados em separado, mas sim na medida em que suas demandas se apresentarem. Essa categoria refere-se ao local no qual o movimento acontece. Segundo Regina Miranda, Laban desenvolveu essa

categoria complexamente na Corêutica e a considerava um campo que estava apenas iniciado, pois as reflexões sobre Espaço estavam passando por reviravoltas conceituais que seriam introduzidas com as geometrias não-euclidianas. (MIRANDA, 2008, p. 25)

No item 1.2.2, serão apresentadas as formas cristalinas – poliedros de Platão -, e algumas escalas que Laban organizou explorando os elementos desses sólidos. Esse assunto será visto com mais destaque porque apresenta os modelos geométricos nos quais ele identificou várias relações entre o corpo e o espaço dinâmico, com o objetivo de potencializar suas ações, espaço este onde se pode reconhecer os movimentos do corpo como deslocamento de pontos submetidos às aplicações das Transformações Pontuais.



FIGURA 5 – Rudolf Laban e os símbolos de direções espaciais.
Fonte: <<http://www.google.com.br/images?um=1&hl=ptBR&client=firefox>><<http://www.google.com.br/images?um=1&hl=ptBR&client=firefox>>

1.2.1.4 Categoria Forma

A categoria Forma diz respeito às transformações quanto à plasticidade do corpo em movimento, na relação consigo mesmo ou com outros corpos e objetos. Ao relacionar-se, o corpo em movimento pode adquirir diferentes formatos num processo contínuo de adaptação ao meio e a si mesmo. Esse relacionamento pode definir as Formas do Movimento podendo ser arredondadas, anguladas, espiraladas,

piramidais, entre outras e também define os Modos de Mudança de Forma. Essa classificação do Sistema Laban/Bartenieff prevê o corpo relacionando-se de Forma Fluida, Forma Direcional e Forma Tridimensional, segundo a ordem observada no desenvolvimento corporal da infância à fase adulta. Segundo Ciane Fernandes, as três são experimentadas na vida adulta, porém a expressão de uma delas pode não ser manifestada devido a preferências do indivíduo em relação aos movimentos.

Na Forma Fluida o corpo estabelece uma conexão interna, enfatizando o relacionamento do corpo consigo mesmo, na percepção de seus órgãos e fluidos. Não tendo nenhuma intenção espacial, o corpo volta-se a si mesmo podendo mostrar aumento ou diminuição de seu volume, em variações de movimentos que denotem crescimento ou encolhimento.

O volume do corpo também se altera indo em direção a outro ser ou objeto na Forma Direcional. Dos tipos linear ou arcada, esta forma faz referência ao percurso traçado pelo corpo em movimento em linha reta ou em arcos de círculo.

Diferente da Forma Fluida, autocentrada e da Forma Direcional, que liga dois pontos no espaço, a Forma Tridimensional, como o próprio nome indica, modela o espaço criando volumes na medida em que o corpo em movimento relaciona-se com outros corpos ou objetos. Isso é verificado principalmente em movimentos de rotação esculpindo o espaço ao redor do corpo.

É importante destacar que nas três formas são identificados pontos conformando diferentes relações do corpo em movimento. Na primeira delas, a Forma Fluida, o corpo é tomado como concentração de pontos que, mesmo mobilizando-se uns aos outros, estão aprisionados num espaço limitado, interiorizado. Na Forma Direcional, buscam o exterior, embora ainda percorrendo a bidimensionalidade, o plano, numa correspondência ponto a ponto, em retas ou curvas. Já na Forma Tridimensional porções do espaço são envolvidas por planos ou superfícies curvas em verdadeiras esculturas móveis.

Esses três modos de relacionamento serão novamente abordados segundo transformações operadas no espaço corporal e no espaço geral, quando forem vistas as escalas espaciais e as configurações dos corpos em movimento em *Presenças no tempo*.

A estrutura dinâmica que Laban descreve no espaço do corpo e no espaço ocupado pelo corpo pode ser reconhecida em termos de uma arquitetura do

movimento. Nesse sentido, em referência ao seu pensamento, diz Maria Claudia Guimarães: “o movimento pode ser comparado a uma construção que se mantém equilibrada por causa da compensação de forças de suas partes, com a diferença de que, no movimento, há troca de lugares e de coesão.” (GUIMARÃES, 2006, p.46) No movimento, o corpo encontra-se em equilíbrio instável, a mobilidade ou imobilidade não são estados puros, permanentes, entre um pólo e outro há um trânsito contínuo de forças ou tensões contrastantes que se equilibram mutuamente.

Assim, síntese dessas idéias que convergem para esse ponto - o Sistema Laban -, seu legado redonda, ele próprio, em movimento, o conhecimento acumulado por anos de pesquisa se move em diferentes direções, se transforma, adquirindo novas ramificações como sistema orgânico vivo. Liga-se a outras áreas, àquelas que inicialmente foram suas fontes e que agora renovadas pelo conhecimento que não pára, revigora-se com o que ele deixou. Transformações de transformações. No início tudo era movimento e ainda é assim que o mundo e o conhecimento se conformam e se remodelam, por meio do princípio do movimento. Por isso, seus fundamentos se aplicam além da área artística como a dança e o teatro, à educação, à psicologia, à antropologia, à fonoaudiologia, entre outras e continuam a ser desenvolvidos, transformados, pelos profissionais/pesquisadores de dança e tantos outros que se interessam pelo movimento.

Nesse tópico, o que se objetivou foi a exposição de alguns acontecimentos e idéias que são relevantes para se ter uma noção geral do que influenciou Laban no desenvolvimento de seu sistema e não uma biografia mostrando um cenário completo de sua trajetória. Ao longo desse trabalho alguns aspectos de seu pensamento serão retomados.

No próximo item será mostrado como Laban organizou espacialmente os movimentos corporais, segundo as leis da harmonia espacial encontradas nas proporções do corpo humano e nos corpos geométricos regulares.

1.2.2 Rudolf Laban e a Orientação do Corpo no Espaço.

Na Corêutica, que estuda as formas espaciais, o modo como os movimentos se organizam espacialmente, Laban descreve e distingue dois espaços: o espaço pessoal, ou cinesfera, e o espaço geral. O espaço pessoal, segundo ele, é o espaço circunscrito por uma superfície esférica, de modo que as formas que o corpo traça nesse espaço resultam de trajetórias descritas no seu interior. (FIG. 6) Na verdade são os movimentos de braços e pernas em extensão máxima que definem o espaço pessoal, sem que aconteça transferência de peso. Ele conceituou também outro espaço, o espaço geral, que está além e ao redor dessa esfera, podendo ser modificado por ela quando o corpo avança e ocupa outras posições, ou seja, sempre quando o corpo se move nesse espaço carregando consigo a sua cinesfera.

Baseando-se nas idéias de Platão, quanto à perfeição das formas dos sólidos geométricos, organizou percursos a serem seguidos pelos movimentos do corpo, explorando no espaço os elementos de poliedros platônicos imaginários como o octaedro

regular, o cubo e o icosaedro regular. Seguindo esses percursos, as chamadas escalas de movimento, baseadas nas escalas musicais, Laban propunha que o indivíduo experimentasse com o corpo os princípios da harmonia espacial. Na figura 6 A, ele pode ser visto com um de seus modelos.

Laban utilizou a anotação gráfica para dar forma a um sistema de planos representativo do espaço construído pelo corpo. Usou um esquema no qual superfícies se intersectam no espaço dividindo-o, criando, com isso, regiões de movimentação. Essas superfícies auxiliam a organização e estruturação dos

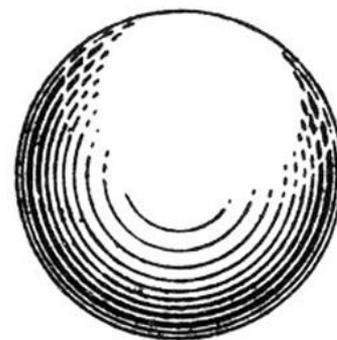


FIGURA 6

Fonte: <www.portaldapalavra.com.br/ilustracoes>



FIGURA 6 A – Laban com um modelo de poliedro regular estrelado

Fonte: <<http://www.google.com.br/images?um=1&hl=ptBR&client=firefox>><<http://www.google.com.br/images?um=1&hl=pt-BR&client=firefox>>

movimentos corporais, informando a posição no espaço de determinadas ações, bem como o tipo de relação destas com as demais partes do corpo. Concebeu dessa maneira, na Corêutica, um modelo a fim de exemplificar a concepção acerca do movimento, comunicando suas idéias a esse respeito.

Quando Laban apresenta seu esquema, representando vetores que são linhas indicativas de movimento, pontos a serem atingidos no espaço, planos que sugerem a profundidade, ou seja, a tridimensionalidade que o corpo experimenta a todo instante, faz uso de um modelo que dá sustentação para o que ele chama de pensar em termos de movimento. Oferece um verdadeiro cenário no qual há indicadores não só de referenciais para ocupação do espaço e execução de exercícios sequenciais de movimento, como também agrega a esse modelo um arcabouço teórico que qualifica expressivamente os elementos ali representados. Esse desenho de representação é um importante instrumento que comunica o que potencialmente pode ocorrer com o corpo ao movimentar-se. Dessa forma, pode-se constatar que a ilusão ou evocação de uma imagem convincente, na ilustração de alguma idéia por meio do desenho, é um “[...] modo de construir situações consonantes com o que se supõe que se verifica na elaboração de quem observa.” (MASSIRONI, 1982, p. 20)

Na utilização do desenho, como modelo, verifica-se a caracterização de um procedimento “visual” do pensamento para apreensão de alguma coisa que ainda não é reconhecida por ele, pelo menos não naquela exata situação e conformação. O raciocínio acerca de algo é conduzido quando rabiscamos, registramos graficamente pequenos passos, como por exemplo, na resolução de algum problema. Nessa perspectiva, o desenho confirma, estrutura e dá apoio à elaborações de idéias que ainda se encontram em germe, potencializando dessa forma os processos de criação e aprendizado.

Ressalta-se aqui o emprego do traçado gráfico comumente utilizado para apreensão de situações em que se adequam perfeitamente, para a clarificação de idéias e procedimentos. A percepção deste “[...] comporta uma atribuição de sentido e uma aquisição de significado que coexistencialmente tem a ver com a estruturação das imagens.” (MASSIRONI, 1982, p. 20)

Laban fez uso de uma imagem, sistema de planos, para expor seu pensamento acerca do movimento humano, pois identifica nela uma estrutura similar

à do corpo que é capaz de exemplificar seu desempenho no espaço físico. Reconhece-se, nessa imagem esquemática, a experiência corporal cinestésica, muitos aspectos da atividade do corpo no espaço, como fronteira, centro, periferia, em cima, embaixo, à frente, atrás, à direita, à esquerda, entre outros.

O modelo proposto por ele é a geometrização do espaço pessoal, ou esfera do movimento, composto de regiões de movimentação, em que partes do corpo podem explorar seu potencial de mobilidade. O espaço pessoal ou esfera do movimento concebido por ele é o espaço mais imediato que fica ao redor do corpo, é a porção do espaço mais amplo que o movimento de braços e pernas pode abarcar. Dessa maneira, cria uma segunda fronteira para o corpo, uma superfície esférica que carregamos constantemente conosco quando avançamos no espaço geral, espaço este que está além da esfera pessoal. Essa concepção de espaço do corpo, o corpo no espaço, determinando-o será um tema recorrente nessa pesquisa, pois o ponto com suas configurações é o agente dessa construção. Isso será mais detalhado ao longo do trabalho.

Diante disso, pode-se estabelecer a associação das idéias de Laban com a Teoria das Transformações Pontuais, pois ele, quando analisa os movimentos corporais, sistematiza seu estudo baseado em conceitos da geometria. Explicitamente faz essa correspondência identificando linhas no espaço que descrevem, por analogia, movimentos. Em sua arquitetura do movimento, as diversas superfícies ou planos são os lugares onde ocorrem essas transformações, esses movimentos de pontos que seguem diferentes trajetórias construindo espaços múltiplos no corpo e ao seu redor.

Um exemplo é visualizar, nesses planos imaginários, partes do corpo realizando transformações pontuais como a reflexão, tomando como linha de simetria o próprio eixo do corpo, combinando ações simultâneas ou sucessivas, quando membros do lado direito do corpo respondem aos movimentos do esquerdo. São essas linhas, esses caminhos do ponto, que são visualizados quando Mariana de Souza e os outros dois bailarinos dançam a coreografia *Presenças no tempo*.

Laban, ao conceber seu sistema de movimento, também faz uma analogia entre o corpo humano e os

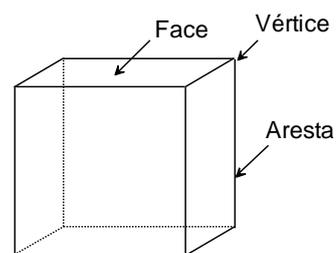


FIGURA 7

Fonte: Desenho da autora

corpos geométricos, pois, os movimentos daquele tem a possibilidade de construir no espaço, poliedros platônicos, sólidos geométricos que na sua regularidade acolhem extensões que convergem ou partem dos seus centros seguindo direções e sentidos até tocarem suas faces, arestas ou vértices. (FIG 7)

Sólidos platônicos, ou poliedros de Platão, são corpos geométricos regulares. O grande conjunto de poliedros se subdivide em poliedros regulares e irregulares. A conformação espacial de todos eles acontece quando, um número finito de diferentes figuras planas, denominadas polígonos, limita uma porção do espaço formando os poliedros. Na figura 7, temos, por exemplo, o hexaedro ou cubo, um dos corpos platônicos formado por seis polígonos regulares denominados quadrados, ou seja, seis faces, as quais quando se encontram formam as arestas e os vértices – que são respectivamente retas e pontos do espaço.

Os sólidos de Platão constituem o subconjunto dos poliedros regulares, pois suas faces não são polígonos quaisquer, mas regulares, o que vale dizer que possuem lados congruentes, ou seja, lados iguais. As figuras planas que compõem esses corpos são o triângulo equilátero, o quadrado e o pentágono regular. Esse tipo de sólido existe em número limitado, pois não pode haver nenhuma outra composição de polígonos, em que estes sejam todos regulares e também iguais, que feche uma porção do espaço formando esses corpos. Já no subconjunto dos poliedros irregulares há dois que possuem características especiais, o prisma e a pirâmide, onde se enquadram também todos os outros sólidos formados por polígonos, com exceção dos regulares descritos anteriormente.

Como se pode constatar, nem todos os poliedros apresentam regularidade em sua conformação, mas somente cinco, classificados de acordo com o número de faces: tetraedro, hexaedro, octaedro, dodecaedro e icosaedro. Ficaram conhecidos como poliedros de Platão porque esse filósofo os estudou, referindo-se a eles em sua obra *Timeu*, onde associou cada um deles a um elemento da natureza: tetraedro - fogo, hexaedro - terra, octaedro - ar e icosaedro - água, sendo o dodecaedro representativo do universo como um todo. (FIG 8) Isso demonstra o interesse de Laban pelos cristais com esse formato, pois, manejando essas formas regulares, podem ser observadas relações entre seus elementos, como as razões harmônicas que ele queria destacar nos circuitos que o movimento do corpo podia realizar ao explorar, por exemplo, pontos desses sólidos.

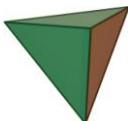
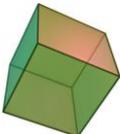
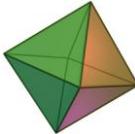
	Tetraedro	Hexaedro	Octaedro	Dodecaedro	Icosaedro
Propriedades dos sólidos					
Polígono das faces	Triângulo regular	Quadrado	Triângulo regular	Pentágono regular	Triângulo regular
Número de faces	Quatro	Seis	Oito	Doze	Vinte
Número de arestas	Seis	Doze	Doze	Trinta	Trinta
Número de vértices	Quatro	Oito	Seis	Vinte	Doze

FIGURA 8 - Tabela executada pela autora. Fonte das figuras:<pt.wikipedia.org/wiki/Sólido_platónico>.

Laban buscou sistematizar as possíveis orientações do corpo no espaço considerando o corpo humano no interior desses corpos geométricos de maneira que seus movimentos pudessem construí-los. Como já citado anteriormente, no sistema Laban, o espaço imediato que circunda o corpo, limitado pela extensão que os seus membros podem alcançar, é concebido como esfera de movimento e está inscrita num hexaedro ou cubo, que é um poliedro de Platão. Internamente a superfície dessa esfera pode ser tocada com movimentos das mãos e pés de modo a explorar todos os seus pontos. (FIG. 9) O corpo ao movimentar-se inscreve formas dentro desse sólido. O espaço ao redor dessa esfera imaginária, ou seja, que está além desse limite, é nomeado por ele de espaço geral. Nele, o corpo pode avançar e carregar consigo sua esfera de movimento. (LABAN, 1990, p 85)



FIGURA 9
Fonte: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

É importante destacar que, devido às suas propriedades geométricas, todos os poliedros regulares se inscrevem na esfera. Isso significa que todos os seus vértices pertencem à superfície esférica e, portanto, equidistam de seu centro, ela os envolve, estando os poliedros em seu interior. É possível também

que estes circunscrevam a esfera. Nesse caso estando ela dentro dos poliedros, sua superfície tangenciaria todas as faces desses corpos regulares. Há também relações entre esses sólidos que permitem, por exemplo, a inscrição de um poliedro no outro. Em qualquer um deles, quando os pontos centrais de suas faces adjacentes são ligados, outro poliedro regular é formado. Diz-se então que um é dual do outro. (FIG. 10)

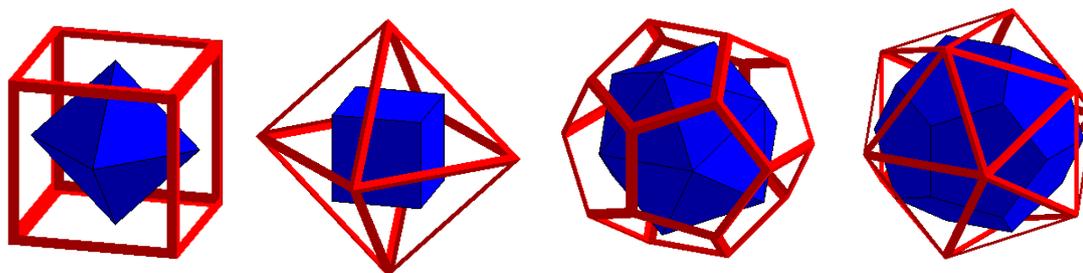


FIGURA 10

Fonte: <pt.wikipedia.org/wiki/Sólido_platónico>.

A imagem acima apresenta, da esquerda para direita: o octaedro, dual do hexaedro e vice-versa; o icosaedro, dual do dodecaedro e vice-versa. O tetraedro, não mostrado nessa figura, é dual do tetraedro. Também examinando a figura abaixo, pode-se ver um se inscrevendo em outro segundo relações envolvendo razões áureas entre quatro desses poliedros, como destaca Jean Newlove: “As formas poliedrais embutem-se uma dentro da outra como bonecas russas” (apud RENGEL, 2003, p. 95) (FIG. 11)

Observando os esquemas que Laban utiliza, pode-se perceber que ele explora essas relações quando reconhece circuitos formados pelos movimentos de partes do corpo que passam pelos vértices desses diferentes sólidos, que nada mais são do que pontos do espaço. Ele identifica linhas que estabelecem relações com os elementos do cubo suas faces, arestas e vértices. Ele as denomina de direções dimensionais, direções diagonais e direções diametrais.

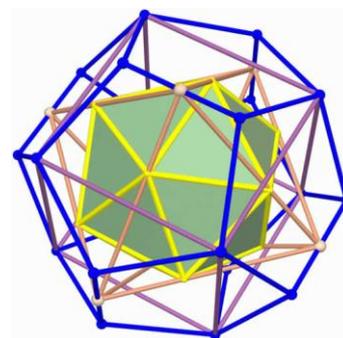


FIGURA 11

Fonte:<pt.wikipedia.org/wiki/Sólido_platónico>.

Em relação à primeira dessas linhas, a orientação do corpo é dada pelas direções que irradiam do centro da esfera de movimento, onde se encontra a

interseção das retas que marcam as três dimensões do espaço: largura, profundidade e altura. Laban as identifica no interior do hexaedro: “A cruz tridimensional pode localizar-se num cubo imaginário dentro da própria esfera pessoal, onde seu centro coincide com os do cubo do corpo.” (Laban, 1990, p. 86) No corpo humano, esse centro é localizado na região do quadril, no centro da pélvis, abaixo do umbigo, ponto fundamental dentro do seu sistema. Como mostrado na figura ao lado, e em outros exemplos, ele reconhece linhas estruturais que estão sempre referenciadas a esse centro do corpo coincidente com o centro de poliedros regulares. (FIG. 12)

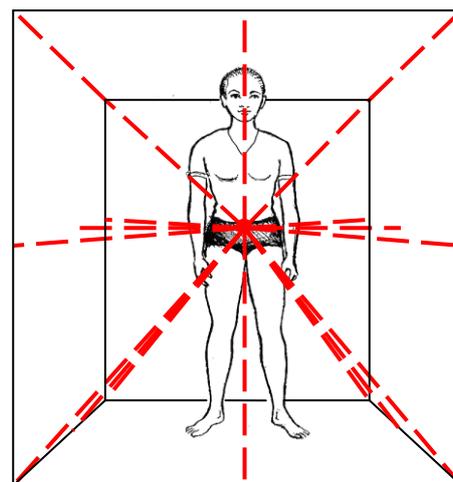


FIGURA 12
 Desenho executado pela autora.
 Fonte da figura feminina: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

Nesse primeiro exemplo, três dessas linhas, as direções dimensionais, cada uma delas com dois sentidos opostos, podem ser obtidas ligando os pontos centrais de faces paralelas do cubo. (FIG. 13) O movimento iniciado no centro desse poliedro, em correspondência com o centro do corpo pode avançar para seis pontos do espaço e a ele retornar. Se essas ações forem executadas num movimento contínuo e na ordem A, b, e, d, a, f, como mostra a figura 14, constituirão a escala dimensional. Quando essas direções são exploradas, seis ações diferentes se associam a elas.

- A - alto → subir
- b - baixo → descer
- e - esquerda → cruzar
- d - direita → abrir
- a - atrás → recuar
- f - frente → avançar

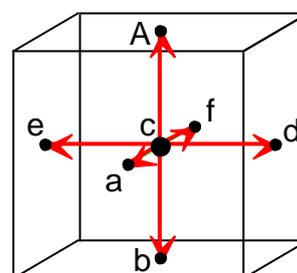


FIGURA 13
 Fonte: desenho da autora

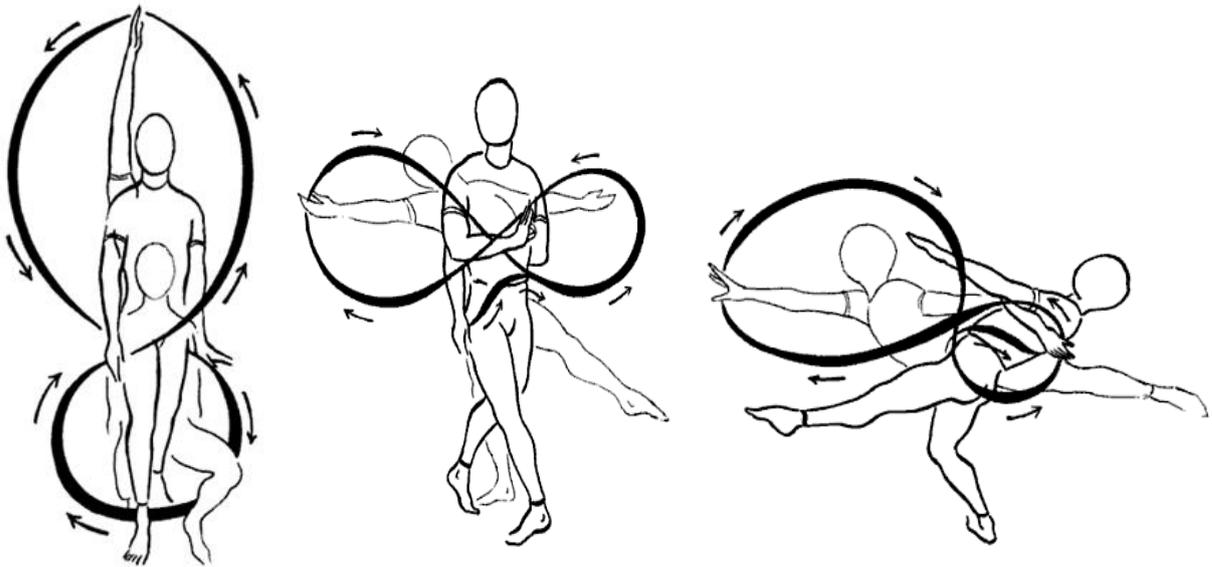


FIGURA 14

Fonte: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

Se o movimento não passar pelo centro do corpo, mas unir esses seis pontos periféricamente, dois deles localizados em cada uma das três dimensões, suas linhas construirão no espaço o octaedro. (FIG. 15) Esse sólido possui oito faces que são triângulos equiláteros iguais, ou seja, todos os lados desses triângulos têm o mesmo comprimento e os seus vértices estão localizados nas extremidades de cada uma das três diferentes linhas dimensionais. O octaedro também pode ser obtido a partir de movimentos centrais. Nesse caso, as linhas dimensionais são percorridas de um extremo ao outro, incluindo, portanto, o centro.

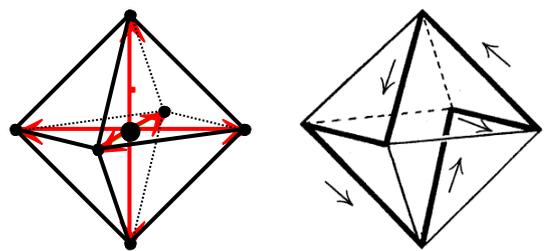


FIGURA 15

Fonte: desenho da autora

Como já mencionado, Laban identifica outras linhas que passam pelo centro do corpo. Um movimento que liga os oito pontos extremos das quatro diagonais internas do hexaedro pode traçar no espaço as arestas desse sólido. Ele comenta que “[...] entre as várias dimensões correm linhas oblíquas até os cantos do cubo. Nós as denominamos de direções diagonais.” (Laban, 1990, p. 86). (FIG. 16)

Esses movimentos, como qualquer outro, podem ser realizados com o lado esquerdo ou direito do corpo. Se forem realizados numa sequência ordenada,

formarão a escala diagonal. De modo contínuo, esses movimentos exploram os vértices altos e baixos seguindo as quatro linhas internas do cubo, ou seja, as quatro direções em ambos os sentidos - \leftrightarrow -, como exemplificado abaixo: (FIG. 17)

- Adf, bea – alto direita frente \leftrightarrow baixo esquerda atrás – 1 - 2
- Aef, bda – alto esquerda frente \leftrightarrow baixo direita atrás – 3 - 4
- Aea, bdf – alto esquerda atrás \leftrightarrow baixo direita frente – 5 - 6
- Ada, bef – alto direita atrás \leftrightarrow baixo esquerda frente – 7 - 8

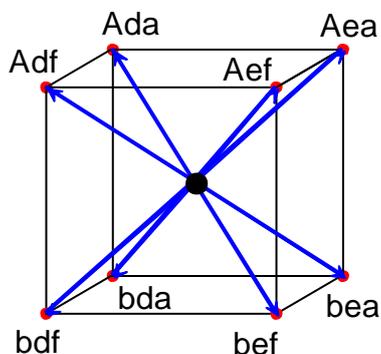


FIGURA 16
Fonte: desenho da autora

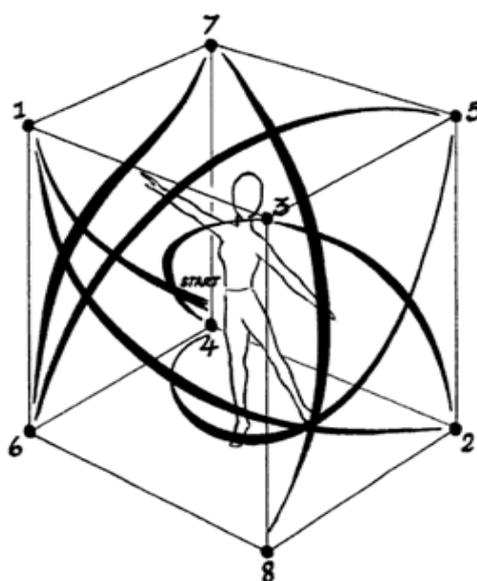


FIGURA 17
Fonte: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

Além das direções dimensionais e diagonais há um terceiro conjunto de linhas que, passando pelo centro do cubo, ligam pontos médios de suas arestas paralelas, como a linha Ae bd destacada na figura 18. Laban as denominou direções diametrais. (FIG. 18)

Duas a duas, particularizam planos paralelos às faces do cubo: por exemplo, os pontos Ae bd e Ad be, formam o plano vertical, em vermelho. Os demais são os planos horizontal e sagital. (FIG. 19) Laban nomeou o plano vertical de plano da porta, o horizontal de plano da mesa e o sagital de plano da roda. Essas superfícies serão novamente apresentadas mais adiante. (FIG. 20, 21 e 22)

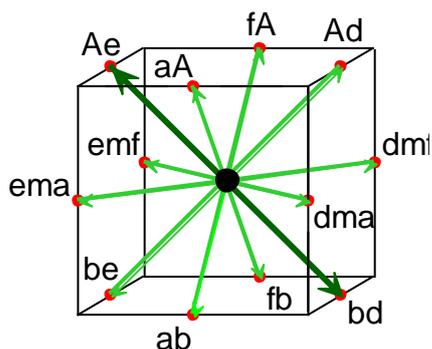


FIGURA 18
Fonte: desenho da autora

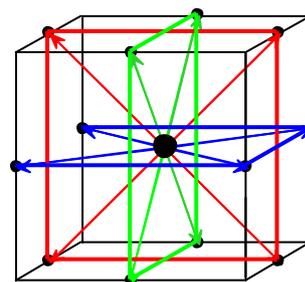


FIGURA 19
Fonte: desenho da autora

O que propõe Laban, quando estrutura e apóia seu estudo acerca da morfologia do movimento, utilizando elementos da geometria, é a possibilidade de identificar, manejar e compor redes de ações, combinando de maneira diversa esses elementos. Esses traçados, essa composição, podem ser reconhecidos nas Transformações Pontuais, quando conjuntos de pontos formando figuras deslocam-se para outros lugares do plano, transformando-se em outros.

PLANO VERTICAL – PLANO DA PORTA

- Ad, be – alto direita ↔ baixo esquerda
- Ae, bd – alto esquerda ↔ baixo direita

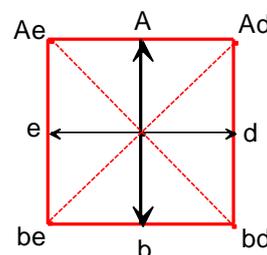


FIGURA 20
Fonte: desenho da autora

PLANO HORIZONTAL – PLANO DA MESA

- dmf, ema – direita média frente ↔ esquerda média atrás
- emf, dma – esquerda média frente ↔ direita média atrás

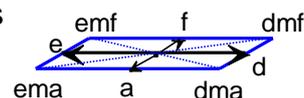


FIGURA 21
Fonte: desenho da autora

PLANO SAGITAL – PLANO DA RODA

- fA, ab – frente alto ↔ atrás baixo
- aA, fb – atrás alto ↔ frente baixo

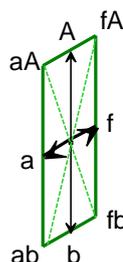


FIGURA 22
Fonte: desenho da autora

Revedo em conjunto, as três direções dimensionais, em vermelho, as quatro diagonais, em azul, assim como as seis direções diametrais, em verde (FIG. 23), considerando seus dois sentidos, definem vinte e seis pontos no espaço, todos eles relacionados aos elementos do hexaedro: o centro de suas faces, na primeira, seus vértices, na segunda e os pontos médios de suas arestas, na terceira. Somados ao ponto central, ponto comum a todas elas, resultam vinte e sete posições potenciais, início e fim do movimento. (FIG. 24) Como já visto, os extremos dessas linhas são respectivamente os vértices do octaedro, do hexaedro, e, no caso das diametrais, os vértices das representações dos planos vertical, horizontal e sagital.

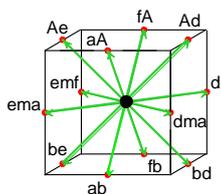
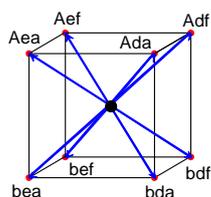
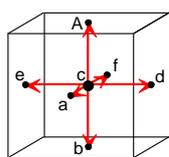


FIGURA 23
Fonte: desenho da autora

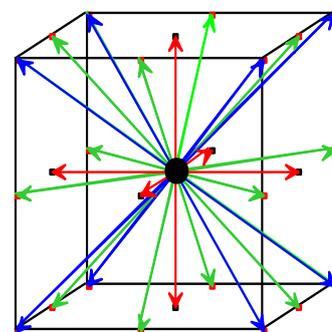


FIGURA 24
Fonte: desenho da autora

É importante salientar que a exploração dessas direções e sentidos - cada uma das três linhas define no espaço uma única direção com dois sentidos cada - também varia em função da extensão do movimento, na medida em que se aproxima ou se afasta do centro do corpo. A esfera de movimento pode diminuir ou manter-se no seu tamanho normal. Uma forma muito concentrada é criada no momento em que o corpo se agacha e os braços se dirigem para o seu centro. A esse respeito, diz Laban:

Os movimentos em todas as direções podem ser executados com diferentes extensões normais, quando as direções implicadas no movimento estão ao alcance direto das partes ativas do corpo; baixos ou encolhidos quando a extensão não chega à metade da normal; amplos ou estendidos quando a pessoa se estica exageradamente. (Laban, 1990, p. 93).

Essas linhas são vetores que irradiam do centro do corpo e lançam no espaço os pontos segundo essas direções. De acordo com as Transformações Pontuais, os pontos concentrados nesse centro descrevem movimentos de expansão no espaço, segundo essas orientações vetoriais, ou, caso sigam o sentido contrário, voltam a se reunir em movimentos de contração. Laban afirma que os movimentos originados na periferia do espaço – superfície esférica –, trazendo e condensando os pontos na direção do centro do corpo, e os que em sentidos contrários fluem para fora, são fundamentados pelas duas formas principais de ação: as ações de recolher e as ações de espalhar. (LABAN, 1978, p. 133 e 134)

Os percursos que ligam os vinte e sete pontos em diferentes combinações constituem, como já mostradas, as escalas dimensionais, diagonais e diametrais. As escalas que Laban organizou são sequências de movimentos que podem ser abordadas em comparação com as escalas musicais, segundo as escalas harmônicas da música.

Além dessas três, outras escalas podem ser formadas considerando os doze vértices dos planos como mostradas mais adiante, no entanto, para melhor compreendê-las espacialmente, faz-se necessário uma exposição mais detalhada das três superfícies concebidas por Laban, pois as sequencias são referenciadas a elas.

Quando ele define planos no espaço, o vertical, horizontal e sagital, busca uma orientação, um mapeamento do espaço, de modo a inserir nessa estrutura as possíveis manifestações do movimento corporal. Sua arquitetura do movimento pressupõe setores, pavimentos que se conformam segundo seus usos e destinação, como edificações de moradia. O corpo tem nela o seu referencial e, em contrapartida, a constrói permanentemente. As tensões e compensações de força que se equilibram dinamicamente no corpo transformam todo o espaço remodelando-o constantemente.

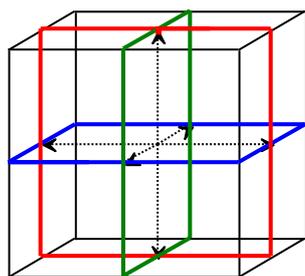


FIGURA 25
Fonte: desenho da autora

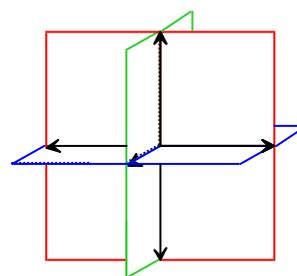


FIGURA 26
Fonte: desenho da autora

No modelo proposto por ele, os três planos se intersectam ortogonalmente, ou seja, formam ângulos de 90° , resultando, da divisão de cada um deles, em quatro semi-planos. (FIG. 25) Conjugados ortogonalmente, delimitam oito porções do espaço de maneira que são criados oito triedros retos, ângulos formados pelos três tipos de planos. (FIG. 26) Na verdade, as interseções desses planos, ou seja, as linhas geradas pelos encontros dessas superfícies, são as retas que formam a cruz tridimensional ou direções dimensionais, representadas no desenho pelas três linhas tracejadas. (FIG. 25)

Os planos que Laban utilizou para montar um modelo que auxiliasse a organização das ações do corpo são superfícies nas quais os pontos se movimentam, se transformam, segundo as diferentes aplicações das transformações pontuais citadas anteriormente.

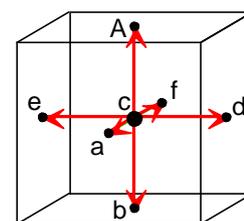


FIGURA 27
Fonte: desenho da autora

Nessas transformações, as linhas que os pontos desenharam ao se movimentarem pertencem, além desses, a muitos outros planos do espaço, pois traçam, no seu deslocamento, diferentes direções. Para conceber cada uma das três superfícies que configura seu esquema, o plano da porta, da mesa e da roda, Laban considerou duas direções perpendiculares, isto é, que formam um ângulo reto, de 90° , representando cada uma delas uma tensão primordial, a direção dominante, e uma tensão secundária. (FIG. 28) As três direções dominantes estão relacionadas às dimensões do espaço, altura, largura e profundidade, e são aquelas já identificadas na cruz tridimensional. (FIG. 27)

Elas representam as direções dominantes de cada plano, enquanto as linhas diagonais do cubo formam outras superfícies planas, e os extremos das diametrais, os vértices dos três planos.

A altura, com seu sentido ascendente ou descendente $A \leftrightarrow b$, representa a direção dominante do plano vertical ou plano da porta. (FIG. 28) Nele ficam evidenciadas as propriedades de simetria do corpo humano e a habilidade de movimentos laterais da coluna vertebral. Essa superfície divide o espaço estabelecendo os referenciais à frente ou atrás. (FIG. 29)

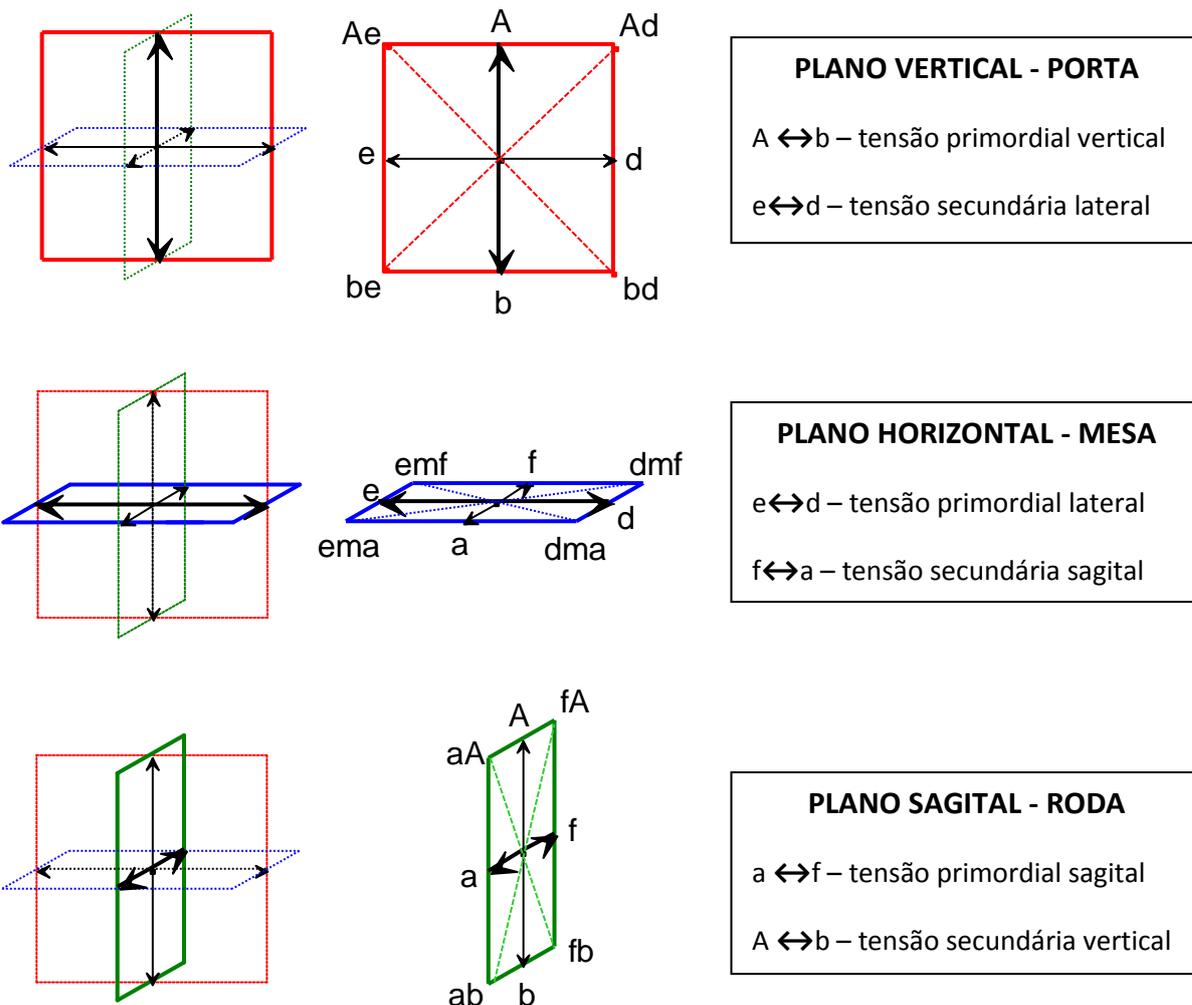


FIGURA 28
 Fonte: desenho da autora

No plano horizontal, ou plano da mesa, os movimentos executados pelo corpo privilegiam a dimensão largura $e \leftrightarrow d$, onde são destacadas as ações de abrir e fechar e de torção da coluna vertebral. Define regiões do espaço acima ou abaixo dele. (FIG. 28 e 30)

Já os movimentos que fazem o corpo avançar ou recuar, para frente ou para trás envolvendo também a coluna, ou seja, relacionados à dimensão profundidade $a \leftrightarrow f$, marcam a direção dominante do plano sagital ou plano da roda. Essa superfície é a fronteira que separa o espaço à direita ou à esquerda. (FIGS. 28 e 31)

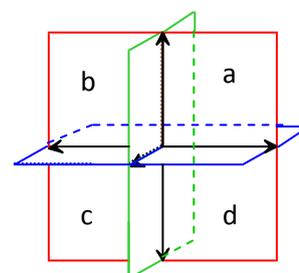


FIGURA 32 - Fonte: desenho da autora

Como essas três superfícies, plano da porta, plano da mesa e plano da roda se intersectam, oito regiões do espaço pessoal são definidas e podem ser exploradas pelo corpo: a) acima-direita, b) acima-esquerda, c) abaixo-esquerda, d) abaixo-direita, à frente ou atrás do plano vertical ou porta. (FIG. 32)

Essas oito regiões do espaço pessoal são mais facilmente exploradas pelas partes do corpo que se encontram ali posicionadas, ou seja, no interior da cinesfera, existem zonas habituais de movimento onde partes do corpo desempenham com mais naturalidade seus movimentos. Por suas posições no corpo, os braços ocupam a porção superior do espaço pessoal, enquanto as pernas, a região inferior. Porém, não há impedimento para que uma parte do corpo invada uma área que não seja a sua área habitual. Muito pelo contrário, dentro das limitações naturais do corpo humano e das particularidades de cada corpo, é necessário que o indivíduo busque sempre novas maneiras de explorar sua cinesfera na totalidade.

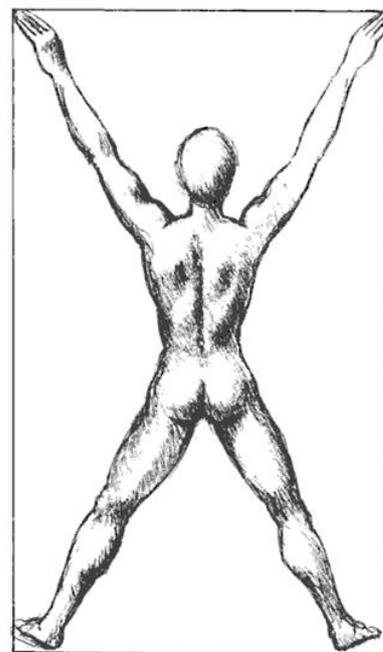


FIGURA 29

Fonte: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

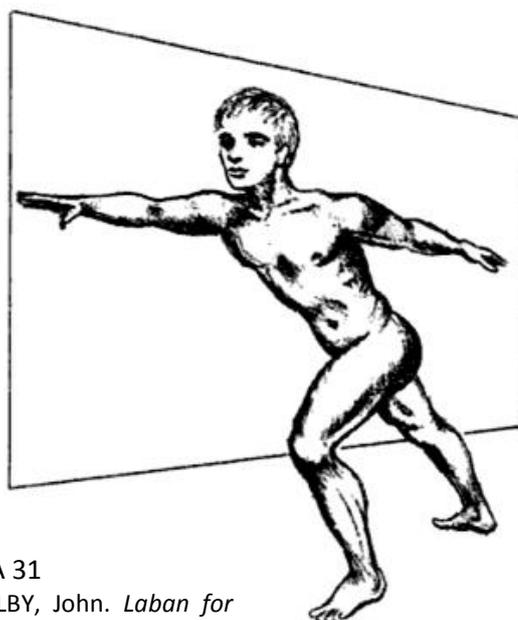
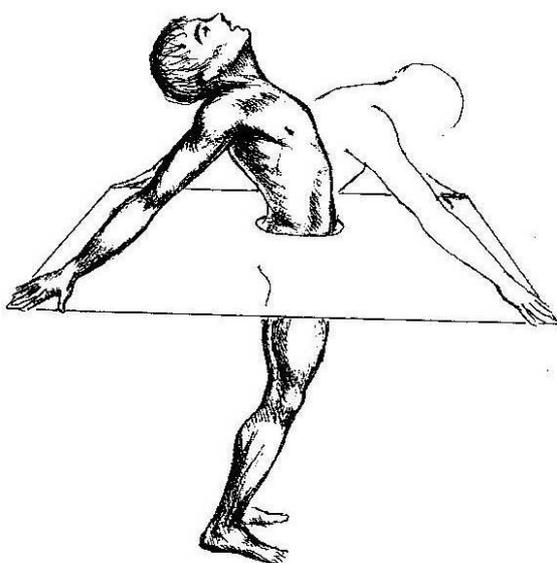


FIGURA 30 e FIGURA 31

Fonte: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

Observando o desempenho dos três bailarinos no espetáculo *Presenças no tempo*, percebe-se, inclusive, pelo trabalho em grupo, momentos em que as cinesferas de cada um se intersectam, quando seus corpos se aproximam ou se tocam. Ao explorar a esfera pessoal, partes de seus corpos executam movimentos que, interligando pontos dessa superfície, passam pelo centro do corpo. São classificados de movimentos centrais. Outros exploram somente os pontos da superfície esférica, sem passar pelo centro, sendo nomeados de movimentos periféricos. Mesmo estes que não passam pelo centro mantêm com ele uma relação de tensão espacial, pois esse centro permanece ativo. A exploração dos doze pontos de orientação dos três planos permite que seja realizada uma diversidade de sequências envolvendo transições centrais e periféricas.

Quando a esfera pessoal é explorada, de modo a modelar no espaço objetos tridimensionais, como os poliedros, os movimentos envolvidos nessa construção são denominados movimentos tridimensionais. Quando os pontos ligados no movimento são em número de quatro ou mais, mas não pertencendo a um mesmo plano, conformam um objeto que possui três dimensões: largura, profundidade e altura. Quatro é a quantidade mínima para que isso ocorra, pois, quando quaisquer três pontos do espaço são unidos por uma linha, sempre uma figura plana é formada, neste caso, denominada triângulo. As sequências que, após percorrerem diversos pontos retornam ao ponto inicial são chamados de circuitos fechados e definem figuras planas ou objetos tridimensionais. Caso o movimento de uma parte do corpo una apenas dois pontos, um segmento é traçado no espaço. Circuitos abertos também definem outras linhas como as poligonais.

Os movimentos que percorrem os doze pontos, vértices dos três planos, da porta, da mesa e da roda, têm a possibilidade de conformarem o poliedro regular com o maior número de faces, o icosaedro que, dentre os cinco sólidos de Platão, é o que mais se aproxima da esfera. (FIGS. 33 e 34)

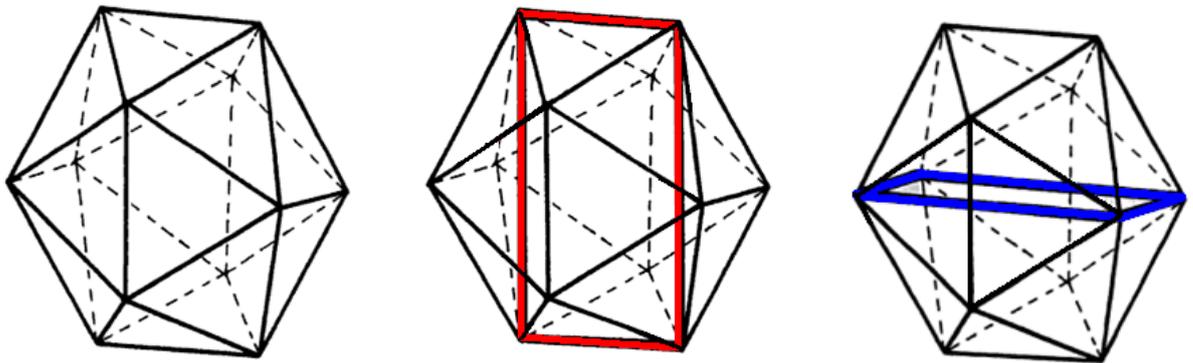


FIGURA 33 - O corpo explorando as escalas do icosaedro
 Fonte: <<http://www.google.com.br/images?um=1&hl=pt-BR&client=firefox>>.

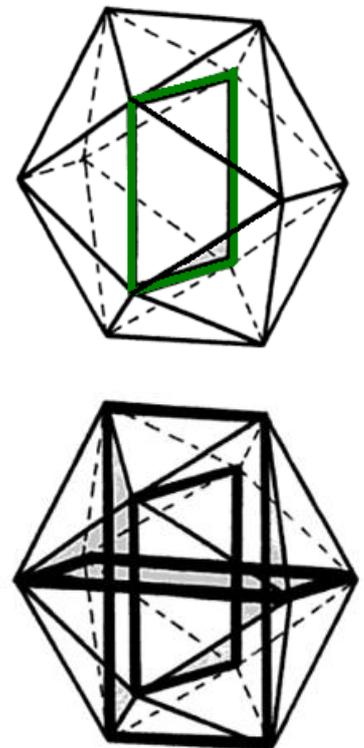


FIGURA 34
 Fonte: Fonte: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

O icosaedro regular pode ser obtido unindo perifericamente esses pontos e também por meio de movimentos transversos, que são movimentos tridimensionais que ligam pontos da periferia atravessando a cinesfera. (MIRANDA, 1979, P. 52) Nessas ações, todo o corpo participa ativamente. No icosaedro, esses movimentos que passam pelos diferentes planos (FIG. 35) são nomeados de inclinações: a inclinação íngreme, a suspensa e a achatada, classificadas de acordo com a

característica direcional do movimento, pois em cada uma delas uma dimensão é enfatizada. Há oito inclinações em cada um desses três tipos¹⁵.

Na inclinação íngreme é destacada a dimensão vertical. Como vai do plano da porta ao plano da roda, a sensação é de queda ou elevação. Uma das oito possíveis inclinações desse tipo é exemplificada na figura 36 – Alto esquerda – baixo atrás.

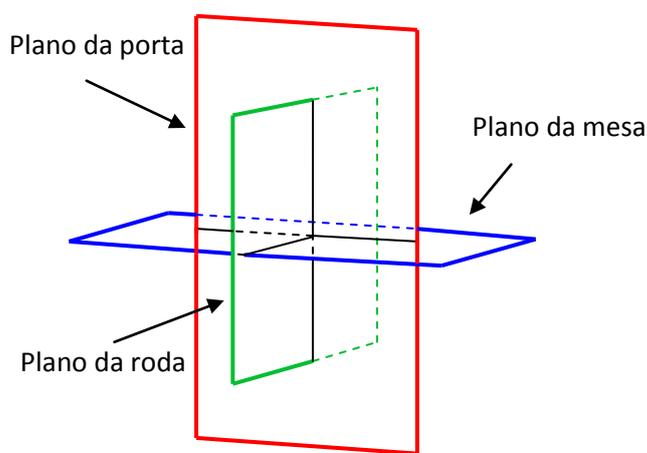


FIGURA 35
Fonte: desenho da autora

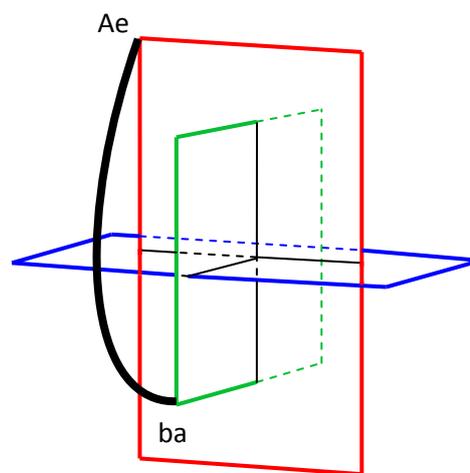


FIGURA 36
Fonte: desenho da autora

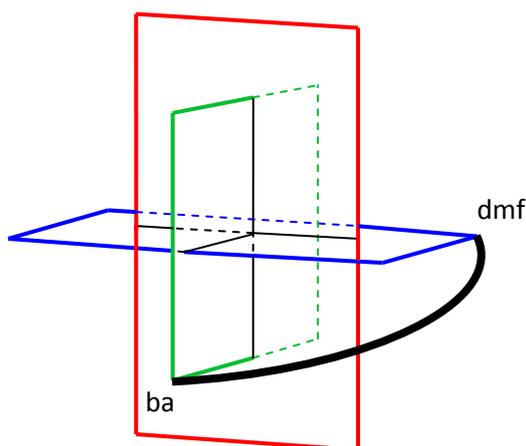
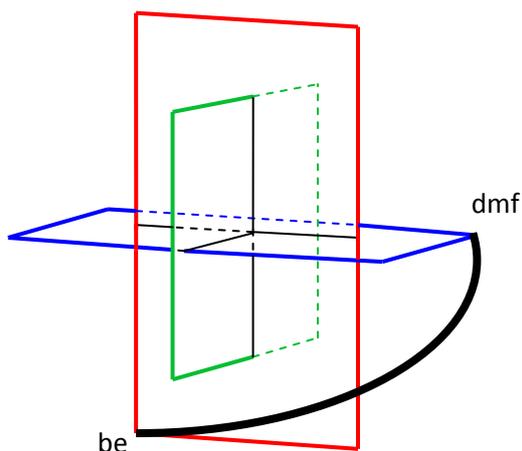


FIGURA 37
Fonte: desenho da autora

Na inclinação suspensa é destacada a dimensão sagital. Como vai do plano da roda ao plano da mesa, tem-se sensação de suspensão no ar, mostrada na figura 37 – baixo atrás – direita média frente.

¹⁵ Para exposições mais detalhadas ver FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006; NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.



Na inclinação achatada é destacada a dimensão horizontal e a sensação obtida por esse movimento é de perda da profundidade. Liga um ponto do plano horizontal a outro do plano vertical, como no exemplo da figura 38 – direita média frente – baixo esquerda.

FIGURA 38
Fonte: desenho da autora

Nas demais escalas, além das dimensionais, diagonais e diametrais, o corpo pode percorrer caminhos que envolvem pontos desses planos. Conceitualmente, o plano não tem dimensão definida. Em todas as direções ele vai ao infinito e isso se aplica também às retas, considerando seus dois sentidos, mas na construção dos sólidos e das direções já mencionadas, esses elementos são limitados para efeito das suas representações, mesmo porque são superfícies e retas construídas e limitadas por um determinado movimento corporal.

Outras escalas que Laban organizou foram as escala A, escala B – esquerda ou direita do corpo - que são compostas por percursos transversos no espaço e escala axial e circular, além da escala primária, que envolvem percursos periféricos no espaço. Todas podem ser iniciadas usando o lado direito ou esquerdo do corpo. Serão mostrados a seguir alguns exemplos dessas escalas.¹⁶

¹⁶ Para exposições mais detalhadas ver FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006; NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

Na escala A – lado direito - os pontos são ligados na ordem numérica apresentada no modelo. (FIGS. 39, 40, 41 e 42)

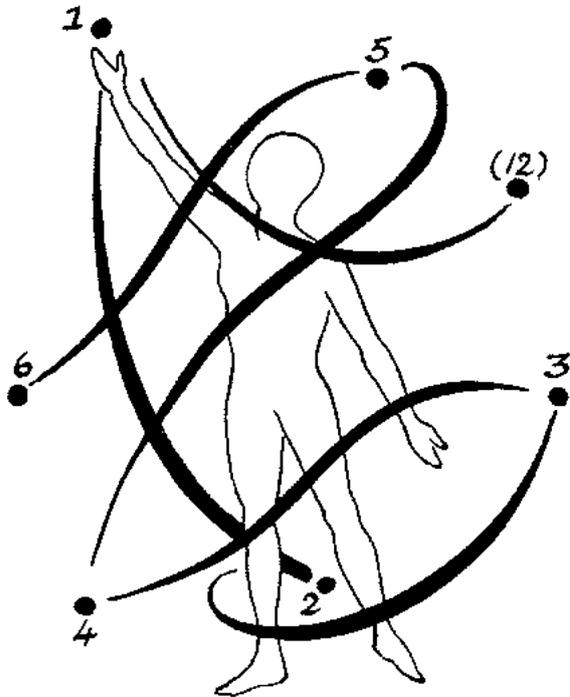


FIGURA 40
 Fonte: Fonte: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

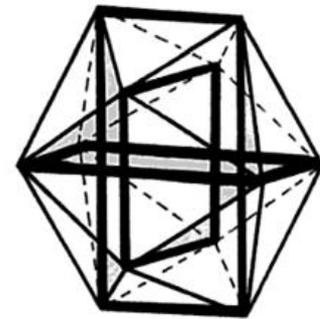


FIGURA 39
 Fonte: Fonte: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

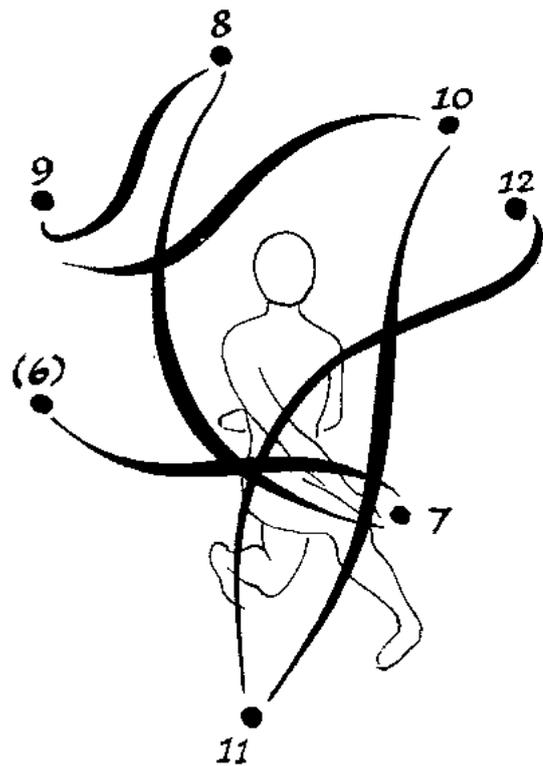


FIGURA 41
 Fonte: Fonte: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

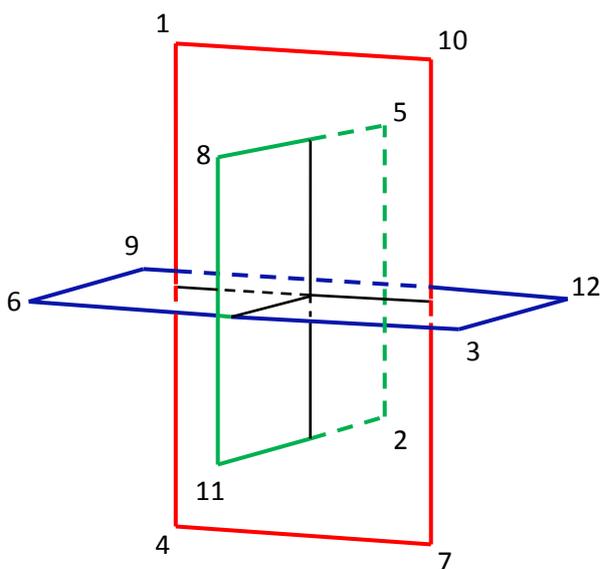


FIGURA 42
 Fonte: desenho da autora

Exemplo de escala B, iniciando com o lado direito. Os pontos são ligados na ordem numérica apresentada no modelo (FIGS. 43, 44 e 45)

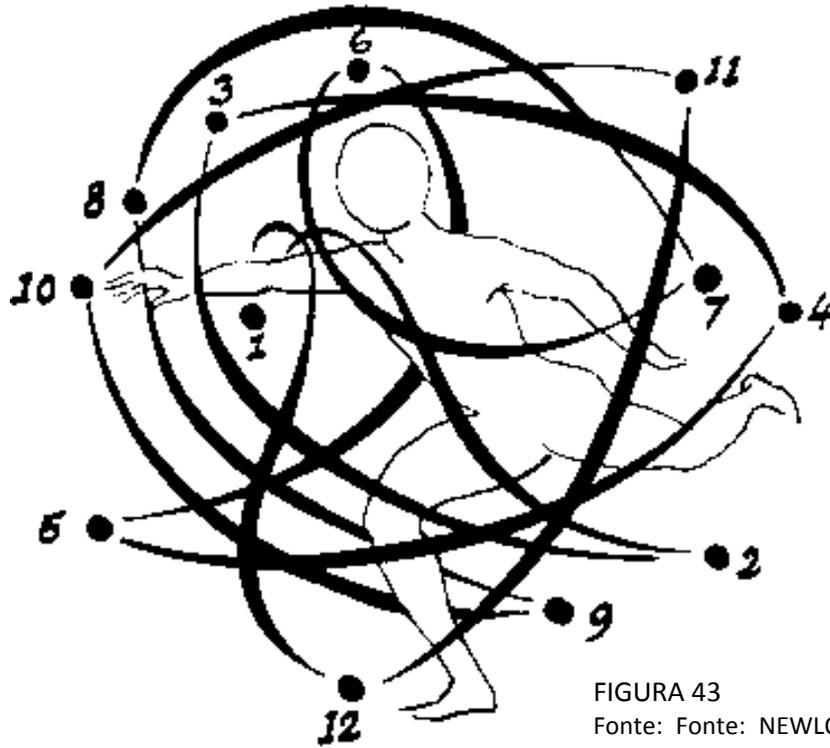


FIGURA 43
 Fonte: Fonte: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

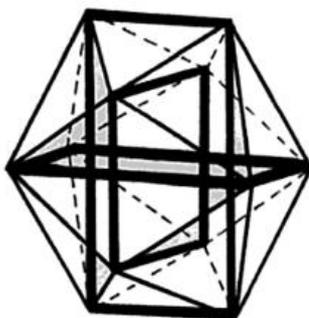


FIGURA 44
 Fonte: Fonte: NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007.

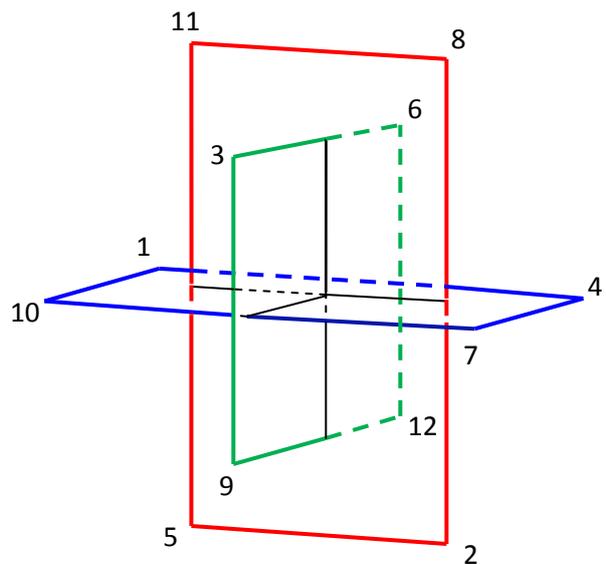


FIGURA 45
 Fonte: desenho da autora

Um exemplo de escala primária (FIG. 46)

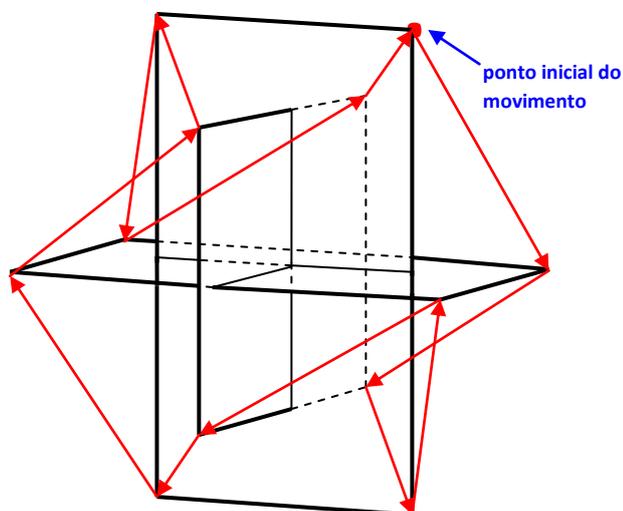


FIGURA 46
Fonte: desenho da autora

Na interseção das superfícies horizontal, plano da mesa; sagital, plano da roda; e vertical, plano da porta, há um ponto comum às três, que representa o centro do corpo humano. Na verdade, como já visto anteriormente, desse ponto irradiam, convergem ou passam por ele, todas as direções que se ligam aos pontos da superfície esférica pessoal.

Considerando que duas retas concorrentes particularizam uma superfície, pois retas concorrentes são coplanares, isto é, pertencem a um mesmo plano, o centro do corpo é, portanto, o ponto comum a todos os planos que se formam com a movimentação dos conjuntos de pontos, levando em conta as operações das Transformações Pontuais.

Nessa perspectiva, inúmeras superfícies se conformam independentes de passarem ou não por esse ponto central, de se constituírem como faces de sólidos regulares, platônicos, como concebeu Laban, ou mesmo faces de corpos geométricos irregulares.

As diversas partes do corpo cumprem trajetórias no espaço pessoal ao unir dois, três, quatro ou mais pontos, construindo retas, linhas poligonais abertas ou fechadas, formando polígonos, ou descrevendo linhas levemente curvas quando passam pelo centro. O corpo também pode avançar no espaço geral de modo que a

esfera pessoal muda de posição, pois ele a leva consigo quando se desloca no espaço mais amplo estabelecendo com este, novas relações.

Todas as linhas, como também os circuitos fechados, podem ser traçados com fluidez, o que Laban identifica como transições direcionais ou como transições acentuadas ou abruptas, formando ângulos. O modo como são executados os movimentos resulta de atitudes do corpo frente aos fatores do movimento, por ele classificados como: espaço, tempo, peso e fluxo e estão presentes nas ações do corpo em maior ou menor grau. Combinam-se, podendo alguns desses fatores se apresentarem com maior ênfase. O que será visto a seguir, no capítulo 2.

CAPÍTULO 2

Transformações: Correspondências de Eventos do Corpo em Movimento

Me interessa a ação da gravidade no corpo, a relação que se estabelece com o chão. Peso, força, vigor. E também a leveza que é possível surgir daí.

Esther Weitzman

A unidade compositiva na dança pressupõe contínuas transformações, ela se caracteriza como uma unidade de alta complexidade. É precisamente no momento dessas reflexões, e em torno desses acontecimentos, que se conforma o vínculo entre a Teoria das Transformações Pontuais, os estudos de Rudolf Laban e a Teoria das Estranhezas. É por intermédio das transformações que, nessa tríade, se estabelece o ponto de convergência e as aproximações possíveis entre os diferentes tipos de movimento.

Transformação ou transição é o que pode ser observado nos conceitos de Laban, que se interessou, por exemplo, pela fita de Moebius, um modelo que representa processos inter-relacionais que se dão num *continuum*. Conceitos estes que, com freqüência, são interpretados como dualidades que se opõem, mas que apoiados nesse modelo, representam pontos transicionais de expressão e constituição do movimento, como observado, por exemplo, nos fatores de movimento peso (forte e leve), espaço (direto e indireto), tempo (acelerado e desacelerado) e fluxo (livre e controlado) e nos temas Interno/Externo, Função/Expressão, Ação/Recuperação e Mobilidade/Estabilidade, do Sistema Laban/Bartenieff.

Laban põe em destaque a geometria do movimento, o mapeamento do corpo, sua geografia e arquitetura, em que o ponto dotado de energia está à espera para ser reconhecido, identificado, em sua posição e na sua dinâmica traçando e definindo percursos previsíveis ou não. Pontos como centros de gravidade, como início e fim de circuitos de movimento, compondo padrões estruturantes das ações do corpo, reconhecidos nas diferentes aplicações das Transformações Pontuais.

A Teoria das Estranhezas vem complementar e descrever essa dinâmica, compor esse quadro, ampliar, potencializar, na medida em que expõe sua complexidade. Complexidade porque reconhece a singularidade e diversidade dos elementos constitutivos do movimento na dança, e das infinitas conexões estabelecidas entre eles, no tempo e espaço: transformações, que constroem o espaço plástico do corpo e de seu entorno.

A obra *Presenças no tempo* oferece um recorte para esse olhar. Transformações, conexões de toda ordem são estabelecidas segundo um mosaico pontual que se conforma no corpo, entre corpos e entre estes e o espaço.

2.1 A Teoria das Estranhezas e a Fluidez do Ponto

Nesse tópico a Teoria das Estranhezas será abordada aproximando-a da Teoria das Transformações Pontuais para, em confrontação com esta, explicar alguns conceitos como complexidade, fluidez, afinidade global e sujeito dependente, na perspectiva da transformação proposta por seu autor, o professor Dr. Ued Maluf. Essa aproximação foi estabelecida porque tanto as Transformações Pontuais como a Teoria das Estranhezas têm como tema central processos que envolvem transformações.

Quando as duas teorias forem citadas, seus nomes serão apresentados por suas iniciais. Assim, em alguns momentos, TTP e TP designarão respectivamente Teoria das Transformações Pontuais e Transformações Pontuais e TE, Teoria das Estranhezas.

Como visto anteriormente, na TTP, pontos ao se deslocarem no plano transformam-se em outros deixando marcas nessas superfícies. Portanto, conjuntos de pontos formando figuras as mais variadas traçam tantas linhas quanto forem o seu número. Podem estabelecer redes ligando unidades quaisquer do espaço tomadas como unidades pontuais. Essas linhas constituem-se como transições entre posições iniciais e finais, ou seja, a saída e a chegada.

É importante destacar que Laban, em seu sistema, organiza conceitos em termos de dualidades que necessariamente não se opõem, mas que se desenvolvem, transformam-se um no outro. Nesse sentido, em concordância com suas idéias, reconhece-se o deslocamento de pontos que geram linhas, traçados, percursos, que são indicadores de uma situação de mudança, de transformação.

Percurso é uma palavra-chave quando se trabalha com operações que visam a transformação de conjuntos pontuais, uma vez que caminho, deslocamento do ponto, jornada, rastro são “[...] palavras sinônimas que estão subsumidas na metáfora percurso”. (MAZZOTTI, 2002, P. 5).

Como as configurações construídas no espaço são resultados do rastro que os pontos deixam ao se deslocar, a diversidade dessas formas está comprometida com algo que a determina. Qual, então, o grau de determinação do percurso? Essa metáfora coordena os significados próprios de processos que supõem desenvolvimentos perfeitamente previsíveis e determináveis, mas também incertos e

indetermináveis. Nesse sentido, outras duas questões podem ser apresentadas: quando o ponto inicia seu trajeto pode-se já prever o traçado resultante? O grau de determinação ou indeterminação interfere no resultado?

Refletindo inicialmente sobre o deslocamento de pontos dentro das TP, numa figura, conjunto de saída, ao ser submetida a uma de suas aplicações, como reflexão, rotação, homotetia, etc, o deslocamento dos pontos que a constitui pode até se dar em tempos diferentes, o que resultaria em configurações momentâneas, mas como esses pontos obedecem leis e propriedades que os vinculam, se reagrupam ao final do percurso. Isso ocorre porque, nas TP, há sempre algo de previsível. O tempo considerado é um tempo próprio da geometria, assim também como o espaço. Na reflexão, por exemplo, uma reta que tem nessa operação a função de eixo possui relações de distância e posição com os pontos do plano a serem transformados, que determinam um único resultado na configuração final. (FIG. 47)

Em contrapartida, levando-se em conta o aspecto dinâmico dessas transformações, pode-se considerar um tempo relativo em que diferentes pontos que constituem a figura, ao se deslocarem em velocidades diferentes, geram uma grande variedade de configurações momentâneas, provisórias. Esses diferentes estados podem conter características muito interessantes, quando os pontos, ao tomarem outros caminhos, mediante outras aplicações, se transformarem de modo fluido. Teríamos então resultados definidos, mas não definitivos.

Quando se propõe a aproximação desses dois referenciais teóricos, Teoria das Transformações Pontuais e Teoria das Estranhezas, pela razão de que ambos tratam de transformações, é porque se percebe que a cooperação entre eles promove e confere ao ponto nas TP uma independência em relação a certas amarras que restringem sua liberdade de ação, ou seja, que limita em quantidade e variedade as linhas que ele descreve quando liga, conecta, por exemplo, regiões do corpo e o seu movimento.

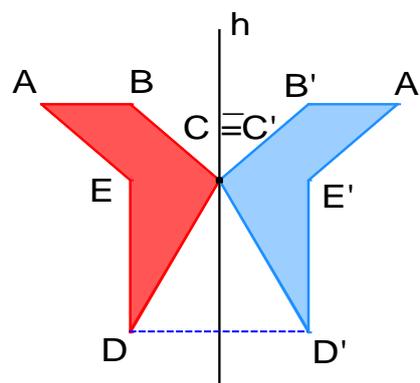


FIGURA 47
Fonte: desenho da autora

Por que então usar a TTP já que ela é insuficiente para o reconhecimento dos movimentos corporais? Na verdade, é sabido que as configurações resultantes de transformações de pontos desse tipo de transformação não dão conta da infinidade de movimentos que o corpo pode realizar. O que se pretende nesse trabalho é reconhecer essas configurações nos percursos das escalas espaciais que Laban apresenta como exercício para o corpo e sob o enfoque da TE apresentar as escalas pessoais e temas de contínua transformação como Interno/Externo, Ação/Recuperação, Função/Expressão e Mobilidade/Estabilidade, desenvolvidos no Sistema Laban/Bartenieff

Na Teoria das Estranhezas, a propriedade fluidez confere ao ponto um permanente dinamismo, “[...] no sentido de que o resultado, decorrente de uma particular aplicação [...], deverá, sempre, sofrer uma transformação ulterior [...].” (MALUF, 2002, p. 69, a). Esse dinamismo não diz respeito tão somente à mudanças de posição no espaço e no tempo, mas também atribui ao ponto novo sentido e significado. O que é fundamental para se pensar no movimento do corpo e como novos deslocamentos geram e agregam novos sentidos ao movimento, ao corpo. Considerando-se essa propriedade, os traçados que os pontos definem estão em constante transformação. Essas configurações provisórias, esses estados, são resultantes dos vínculos que os pontos estabelecem com os diversos elementos da conformação geral ao se deslocarem no espaço, quando novos elos são formados.

A noção geral de transformação pressupõe que se elementos se transformam em outros conservam algum aspecto dos elementos originais. Como foi visto no capítulo anterior, há, nas transformações pontuais, correspondências entre conjuntos de pontos iniciais do plano e seus transformados. Isso pode ser constatado quando se estuda as propriedades dessas transformações, no reconhecimento do que é preservado ou não das figuras formadas pelos pontos após a aplicação.

Entretanto, a Teoria das Estranhezas trata de um tipo especial de transformação que se caracteriza como uma transformação reversível não-fechada. Para o desenvolvimento desse assunto, alguns conceitos devem ser esclarecidos, como também é necessária a apresentação de novos termos empregados pelo seu autor, o professor Ued Maluf, quando expõe suas idéias a esse respeito.

Na TE, o termo isomorfo é usado em substituição a elemento, pois sendo estes, os elementos, constituintes de sistemas, e, portanto, usualmente associados a eventos físicos, não se adequam para tratar de complexidades que não sejam somente físicas. Há, segundo o autor, a necessidade do emprego de outros termos, do uso de uma linguagem não redutora, pois “[...] ambos - *elementos e sistema* – compartilham da propriedade essencial de mensurabilidade; uma propriedade que inviabiliza, totalmente, sua extrapolação para outros domínios [...]” (MALUF 2002, p. 65, a).

Portanto, segundo a perspectiva dessa pesquisa, isomorfos podem ser pontos que constituem as figuras planas das transformações pontuais, assim como também pontos que constituem o corpo do bailarino na sua organicidade e qualidades expressivas, o espaço ao seu redor - espaço pessoal e o espaço a que Laban chama de espaço geral.

Na TE, isomorfos são constituintes de mosaicos, assim como sistema é constituído de elementos, assim como pontos constituem corpos que constroem o espaço enquanto dançam, um espaço amensurável, pois esse dialeto da Teoria das Estranhezas constitui-se como uma “[...] especial linguagem *amensurável* – para discussão de complexidades não-físicas. Ou seja, um dialeto que permita falar de “dualidades, oposições, diferenças e diversidades” como uma unidade *indivisível*, inseparável de seus constituintes.” (MALUF, 2002, p. 201, b). Isomorfo, como fragmento, pedaço, fração, evoca a idéia de incompletude, de procedência de uma unidade primeira, da qual é parte integrante – unidades mosaicos. Essa inseparabilidade é um dos conceitos chaves dessa teoria.

Para maior compreensão do que venham a ser as unidades mosaicos, unidades de alta complexidade, é necessário levar em conta que o vínculo existente entre os isomorfos é estabelecido tanto por semelhanças, diferenças, oposições, contrastes, que, embora distintos, são inseparáveis.

Os isomorfos que compõem os mosaicos afetam e são afetados pelos demais, da mesma maneira que os movimentos de uma ou mais partes do corpo afetam o todo. Reunindo-se segundo vínculos diversos, os isomorfos podem ser o transformado de qualquer outro ou refletir quaisquer outros constituintes do mosaico. Essa perspectiva é como o espaço pontual onde qualquer ponto pode ser acionado e se transformar em qualquer outro. Não há hierarquia nessa conformação. As

transformações não acontecem de maneira linear, mas em todas as direções e sentidos.

Outra propriedade da TE é a afinidade global que não restringe conexões, e faz com que não haja limites temporais ou espaciais. Nenhum dos isomorfos sejam eles fatos, eventos, conceitos, são restritos quanto às conexões/transformações, temporalmente ou espacialmente.

Como já observado, a noção geral de transformação pressupõe que alguma coisa ou aspecto, daquilo que se constitui como o original, seja mantido em alguma medida no novo conjunto que surge. Assim, esse tipo especial de transformação, quando aplicada sobre algo original, denominado pelo autor de protótipo, ou protomorfo, tem como resultado uma multiplicidade de idiótipos ou idiomorfos, sendo preservado daquele algo que o vincula a estes. Entretanto, a natureza dessa correspondência não pressupõe, na reversibilidade do processo, obter o protótipo como resultado da transformação, ou seja, caso se faça o caminho inverso de onde originalmente partiu a operação. Isto acontece porque essa transformação não é reflexiva, “[...] assim, “transformação do idiótipo no protótipo” não redundando na mesma coisa que “transformação do protótipo no idiótipo” – é um modo de se “quebrar a simetria””. ((MALUF 2002, p. 69, a). Idiótipos são, portanto, diferentes versões ou resultados obtidos por transformações desse tipo.

É interessante observar que na transformação da Teoria das Transformações Pontuais a correspondência é biunívoca. Um elemento tem como seu correspondente outro elemento, no qual o primeiro se transformou. Há leis que regem essas transformações. Já na Teoria das Estranhezas qualquer isomorfo pode ser o transformado de qualquer outro, e a correspondência é de toda ordem. É dito um tipo de transformação, mas, ela mesma pressupõe uma infinidade de aplicações diferentes. Essa é outra propriedade dessa transformação. Faz parte de sua natureza ser diversa e múltipla.

Como ela é uma transformação não-fechada, protomorfos e idiomorfos transformam-se reciprocamente em todas as direções sem limitações de espaço e tempo, de maneira que em decorrência das sucessivas transformações desses isomorfos são instituídos os mosaicos de isomorfos. Essa reciprocidade denota o tipo especial de transformação a que se refere a Teoria Estranhezas, onde uns se transformam nos outros de modo fluido e não-reflexivo.

Portanto, de acordo com o dialeto da Teoria das Estranhezas, mosaicos são unidades constituídas de isomorfos, conotando “[...] uma idéia geral de unidade diferenciada.” (MALUF 2002 a, p. 66). Um mosaico de fragmentos, pedaços que evocam “[...] a noção de uma unidade primeira; no sentido da procedência de um original [...].” (MALUF, 2002 b, p. 202)

Essa associação, porém, não se dá, como já foi visto, apenas por proximidade, semelhança, mas também por diferenças, oposição. A dinâmica das transformações estabelece correspondências variadas. Nas transformações estão contidos o aspecto caos, organizações, ordens, desordens, oposições, dualidades, diferenças ou diversidades.

Vê-se aqui noções que fundamentam essa teoria como, singularidade e inseparabilidade. Quando, nas transformações pontuais, os pontos de um conjunto se reagrupam após uma transformação qualquer é porque há algo que os vincula, estão todos comprometidos com um mesmo tipo de aplicação que possui determinadas propriedades. Singulares em sua posição e natureza mantêm-se coesos porque procedem de uma unidade fundamental, conjunto de saída, e que além de obedecerem a leis que regem as transformações pontuais, pertencem a um grupo de figuras geométricas que possui determinadas propriedades compositivas que são conservadas do original após a transformação.

Quando, em uma operação, considera-se um ponto a ser transformado, um outro como centro de rotação e uma amplitude qualquer, o percurso em graus que o primeiro descreve ao girar em torno desse centro pode variar, caso seja alterada a posição de um deles, pois esse caminho vai configurar uma curva diferente devido à mudança de seu raio. É evidente que qualquer alteração na relação entre os três elementos, o ponto, o centro da rotação e o grau considerado, acarretará em variações das linhas traçadas pelo movimento do ponto após a transformação.

Considerando então essas alterações, pares de pontos que se associam na operação rotação ou em qualquer outra, têm a possibilidade de compor, eles próprios, conjuntos, ou melhor, mosaicos que se agruparão e reagruparão numa perspectiva dinâmica de composição.

Assim, sob a luz da TE acontece uma explosão de pontos. Direções e sentidos variados no espaço e no tempo, no caso da translação; imagens

multiplicadas por espelhamento refletidas em diversos anteparos, no caso da reflexão.

Mesmo a reflexão carrega consigo a idéia de diversidade. Depende do aspecto que se quer evidenciar: uma forma pode refletir num espelho justamente o seu contrário, ou o seu duplo. A própria idéia de espelho é de multiplicidade.

A diversidade compositiva decorrente de constantes transformações põe em evidência as correspondências e vínculos que podem ser estabelecidas na conformação dos mosaicos pontuais, pois são unidades de alta complexidade. Essa complexidade decorre, como foi exposto, da diversidade dos isomorfos constituintes dos mosaicos, da não localidade, ou seja, da não limitação das conexões quanto ao tempo ou espaço e de constantes transformações, uns transformando-se nos outros, reciprocamente, de modo contínuo, propriedade fluidez. Algo do todo, da complexa unidade mosaico também está na unidade isomorfo e vice-versa, afinidade global. Nessas conformações, nesses mosaicos, isomorfos podem ser introduzidos e retirados, promovendo continuamente arranjos e rearranjos.

Surgem então outras questões: quem ou o quê determina isso? Quais isomorfos serão associados?

Como já foi visto, o ponto pode ser submetido a diferentes aplicações com muitas variáveis. Segundo a Teoria das Estranhezas, isso se deve ao fato de que as transformações estão condicionadas a um sujeito-dependente, outra propriedade dessa teoria. Sujeito-dependente é um modo de olhar. É uma maneira de privilegiar algo que se quer em destaque. Não é um sujeito no sentido de um indivíduo. Mas a possibilidade de diferentes pontos de vista até mesmo num único indivíduo. Como na perspectiva, a posição determinante do observador que elege o que será representado. Caracteriza como uma tomada de posição no sentido mais amplo do termo.

Dessa forma, nesse trabalho optou-se por entender o movimento como resultado do deslocamento de pontos no espaço. Situados em diferentes regiões do corpo, são elementos geradores das linhas do movimento que descrevem formas ao ocupar no espaço-tempo várias posições.

Esse deslocamento pode muitas vezes ser resultado do acaso, mas quando realizado, tornado real, visível, há uma estruturação desses pontos segundo uma determinada aplicação. Agregam-se, tornam-se coesos. No percurso, seu rastro é o

que ele, o ponto, deixa visível, mas como ocorrência que se dá no tempo, é ligação provisória, ação que se refaz. Essas dualidades, estruturação-desestruturação, previsibilidade-imprevisibilidade, ordem-caos, tempo geométrico-tempo relativo, faces metamorfoseadas de mosaicos, assim como tantas outras, é o que se quer destacar nos movimentos do corpo na dança.

Nesse sentido, a TTP e a TE constituem-se como faces metamorfoseadas de mosaicos. A previsibilidade do percurso, assim como os resultados das configurações depende do que se quer evidenciar. Estão comprometidos com o ponto de vista de quem faz as associações. O sujeito dependente é um modo de ver, uma perspectiva particular. Tal como ocorre na representação perspéctica dos objetos, a posição do observador é fator determinante que particulariza o resultado. Essa diversidade não diz respeito somente ao fato de existirem diferentes indivíduos, mas mesmo diferentes perspectivas num único sujeito.

A relatividade do olhar, sob a luz da Teoria das Estranhezas, se traduz num modo de observar os movimentos do corpo tanto no seu aspecto visível, dos desenhos que são construídos no espaço, quanto nas construções que não se apresentam visíveis no corpo que dança e que se manifestam quando ele se põe em movimento. São transformações que constroem num corpo particular um modo próprio de mobilidade. Qualidades do movimento que se encontram irremediavelmente encarnadas, algo que está fixado naquele corpo. Caminhos que os pontos traçaram na superfície em consonância com suas regiões mais internas.

2.2 Transformações Pontuais e Teoria das Estranhezas: Faces Metamorfoseadas de Transformações?

Neste tópico serão apresentadas algumas escalas espaciais e os temas de contínua dinâmica sob o enfoque das Transformações Pontuais e da Teoria das Estranhezas, na perspectiva desses dois referenciais serem faces de um mesmo objeto, referenciais esses que podem ser utilizados para entendimento das dinâmicas do ponto.

O conceito de transformação, embora tratado de maneira diversa nas duas teorias, é o que promove essa aproximação. Nesse sentido, reconhece-se que as duas dialogam entre si, pois ambas são faces de transformações que se

metamorfoseiam uma na outra, ocorrência essa reconhecida na perspectiva da dinâmica do ponto e das qualidades expressivas que possui quando configura, traça nos planos, elementos vários ao se deslocar.

As configurações produzidas pelo ponto nas transformações pontuais podem ser mais facilmente identificadas nas escalas organizadas por Laban, pois se constituem como sequências de movimento dentro da esfera pessoal que passam por pontos determinados no esquema que ele concebeu para a representação do corpo no espaço.

Laban nomeou de Dinamosfera a aplicação dos estados e impulsos expressivos – Categoria Esforço -, nas diferentes formas poliédricas – Categoria Espaço. Como atualmente Corpo e Espaço estão somadas à essas duas, a Corêutica, faz a integração das categorias Corpo, Expressividade, Forma e Espaço nas diferentes Escalas Espaciais e seus fragmentos. Segundo Ciane Fernandes, a combinação das quatro categorias é reconhecida em termos de afinidade ou desafinidade, com as afinidades referidas a [...] “tendências de associações observadas por Laban no movimento cotidiano, como tendências naturais dos seres vivos.” (FERNANDES, 2006, p. 242).

2.2.1 Escala Dimensional

Um exemplo disso é quando no octaedro, percorrendo a Dimensão Vertical ou a altura, que está ligada ao fator peso, mobilizamos o peso forte ao irmos para baixo. Essa associação é devido à sensação que se experimenta pela ação da força da gravidade. Nessa dimensão o sentido para o alto é associado ao peso leve e o sentido para baixo, ao peso forte. Portanto, será um exemplo de desafinidade quando o movimento para baixo for executado com peso leve.

A afinidade pode também ser observada em movimentos que enfatizam a lateralidade da Dimensão Horizontal. Associada ao fator espaço, essa dimensão corresponde à nossa atenção quando nos relacionamos com as pessoas e objetos, ela “[...] é a dimensão do dividir ou do guardar, do buscar ou do recolher.” (FERNANDES, 2006, p. 243).

A profundidade, explorada na Dimensão Sagital é apresentada nos movimentos que avançam para frente ou recuam para trás. Ligada ao fator tempo,

são mostrados nessa direção sentidos associados à aceleração ou desaceleração. Quando Ciane Fernandes descreve as afinidades nas dimensões do octaedro, chama atenção para o fato de que Laban associa a aceleração para o sentido atrás e a desaceleração para à frente, classificação essa diferente do entendimento do senso comum, que faz uma associação diferente da que ele faz. Citando o exemplo do animal que recua acelerando ao sinal de perigo e avança para o desconhecido com desaceleração, compara à nossa suposta hesitação frente ao desconhecimento que nos aguarda no futuro. Fernandes afirma que dessa forma Laban expande a “limitação e ansiedade contemporânea, fazendo-nos refletir para onde vamos (desacelerando para frente), sabiamente seguros em nosso conhecimento anterior (acelerando para trás).” (FERNANDES, 2006, p. 243). A dimensão Sagital mostra o desenvolvimento dos fatos no tempo, correspondências entre experiências já adquiridas e ainda por conquistar.

A Forma Direcional é a forma empregada na execução da Escala Dimensional, envolvendo os seis pontos das três direções: vertical alto e baixo, horizontal direita e esquerda e sagital frente e atrás. A sequência é realizada a partir do deslocamento do Centro do Corpo, que fica na região pélvica, nas três direções, envolvendo portanto, o ponto central entre elas. Por essa razão, o percurso realizado é classificado de percurso central.

A transformação pontual identificada nas escalas do octaedro é a Translação, pois os movimentos ocorrem ao longo das linhas dimensionais, que são os seis vetores que têm como ponto de origem o centro do corpo. Como os vetores podem ter na mesma direção sentidos opostos, eles multiplicam-se totalizando na verdade doze vetores, direcionando seis movimentos que irradiam do ponto central das três dimensões, somados aos seis que a ele retornam.

2.2.2 Escala Diagonal

Também na escala que une os vértices do hexaedro ou cubo reconhece-se movimentos de translação, cujos vetores, em número de oito, têm o centro do cubo como ponto comum. Num sentido ou noutro, as quatro diagonais são concebidas como produto de três vetores direcionais, ou seja, no caso da diagonal que parte do

centro e que vai até o ponto **Aef** - alto esquerda frente é resultado da associação das direções que têm as seguintes qualidades:

A - alto → peso leve, **e** - esquerda → espaço direto, **f** - frente → tempo desacelerado. (FIG. 48)

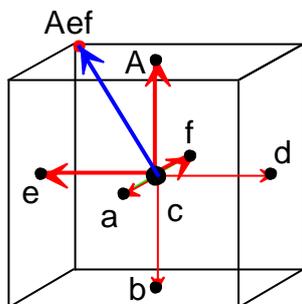


FIGURA 48
Fonte: desenho da autora

Dessa maneira, todo movimento nessa escala, empregando a Forma Direcional e iniciando sempre no centro do corpo, na região da pélvis, exploram, numa mesma diagonal, movimentos de grande contraste, ativando todo o corpo e exigindo dele muito empenho na realização dos mesmos, podendo ocorrer até mesmo do centro do corpo se deslocar no espaço. Os dois extremos das quatro diagonais evidenciam o contraste das oito ações básicas, exemplificadas uma delas por:

Aea, bdf – alto esquerda atrás ↔ baixo direita frente, qualificadas:
Leve-direto-acelerado e forte-indireto-desacelerado (FIG. 49)

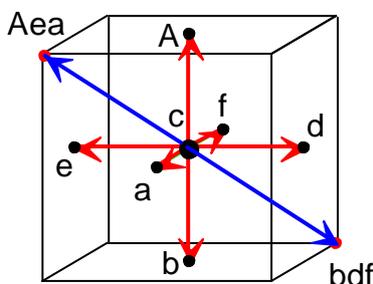


FIGURA 49
Fonte: desenho da autora

2.2.3 Escalas nos Planos do Icosaedro

Nessas escalas há uma grande variação expressiva, pois as sequências são referidas aos três planos e geralmente empregando a Forma Tridimensional. Como já visto no item 1.2.1, esses planos combinam cada um, duas linhas dimensionais com suas diferentes qualidades expressivas. Portanto, os movimentos que ligam os doze pontos dessas superfícies podem variar expressivamente conforme a criatividade do bailarino. Laban organizou no icosaedro algumas escalas como a Escala A e Escala B, na variação esquerda ou direita (lados do corpo); Escalas Axiais e Escalas Circulares; Escalas Primárias; Anéis, que são fragmentos de escalas; Nós e Lemiscates.

Alguns desses exemplos foram mostrados no item 1.2.2. Essa pesquisa não tem como objetivo detalhar todas essas sequências, mas destacar que, nos modelos empregados por Laban, a geometria das Transformações Pontuais pode ser reconhecida e explorada, por meio da construção de direções vetoriais, concordância de diferentes linhas que o ponto descreve em seu deslocamento, relações de proporcionalidade, assim como todas as construções produzidas pelos diversos pontos, nos corpos e nos espaços.

Em todas essas escalas fica patente a construção de planos, resultado do deslocamento de pontos que estão nesse trabalho associados às partes do corpo. Reconhecem-se planos em diferentes relações entre eles, sejam planos secantes formando angulações diversas, ou paralelos, distantes ao infinito uns dos outros, ou tão próximos, confundindo-se, e amalgamando-se no espaço pontual.

Esses esquemas de Laban “[...] podem ser entendidos como algo que contém, atualiza, mas não define o movimento. Como ele próprio indicou na Corêutica, suas representações seriam portas que se entreabrem, sugerindo entradas para um universo a ser descoberto.” (MIRANDA, 2008, p. 71). Baseando-se nessas escalas, o indivíduo exercita as qualidades que Laban reconheceu nos elementos que constituem os sólidos de Platão e amplia suas possibilidades de movimentação.

2.2.4 Escalas Pessoais

Além das Escalas citadas anteriormente, o bailarino pode compor escalas pessoais, conjugando de cinco a dez pontos do espaço utilizando mais de um poliedro regular. Dessa forma estará aplicando criativamente em afinidades e possivelmente em desafinidades, os princípios da Corêutica, na combinação das quatro categorias: Corpo, Esforço, Forma e Espaço. Ciane Fernandes relata nesse trecho como isso pode se dar:

Uma vez escolhidos os pontos, move-se entre eles, improvisando com diferentes partes do corpo ou do rosto, deitado, sentado, etc., experimentando diferentes qualidades dinâmicas, localizações, incluindo ou não objetos, fragmentos de textos ou de músicas e sons. Após pelo menos uma semana de experimentações diárias, a sequência dos pontos forma-se, juntamente com imagens que pouco a pouco associam-se a cada gesto, a cada mudança de dinâmica. Os pontos no Espaço funcionam como uma estrutura que permite ao ator-dançarino improvisar, incluindo novos elementos a cada apresentação, sem perder sua segurança e eixos conceituais. (FERNANDES. 2006, P. 255).

Nessa perspectiva, pode-se ter, na verdade, correspondendo-se mutuamente, diferentes Formas, Corpos, Espaços, sendo construídos e construindo-se continuamente.

Como é destacada a importância da transição entre os pontos, a linha entre eles sem dúvida alguma deve ser enfatizada, pois o movimento acontece entre os pontos. A cada posição que o ponto avança ganha e confere à ela características da qualidade expressiva da direção à qual está indo.

Esses movimentos do corpo podem ser vistos como contrastantes, na medida em que percorrem uma linha que tenha valores expressivamente opostos nos seus extremos, porém pode também ser realizado de modo que gradações dessas qualidades vão se apresentando à medida que se distanciam de uma e se aproximam da outra, como nas escalas cromáticas. O laranja, por exemplo, resultado da mistura dos matizes amarelo e magenta, e o azul ciano, quando associados numa composição revelam o caráter contrastante das cores complementares, mas os três matizes, quando apresentados em gradações entre eles ou em tonalidades com o branco ou preto, podem mostrar passagens suaves em que suas qualidades expressivas vão se amalgamando. Laban diz que, por

exemplo, todas as “[...] ações básicas, por meio de alterações em sua velocidade, em seu caminho, podem ser modificadas cada vez mais até tornarem-se finalmente numa das outras ações básicas.” (LABAN, 1978, p. 184). Ele faz uma comparação com o gradual desaparecimento ou transformação das cores no arco-iris, na medida em que as ações observadas nos movimentos do corpo são transições ou misturas das ações básicas.

Nas escalas pessoais, vêm-se linhas que também se compõem no movimento do corpo, com várias outras. Contrastantes ou não, o ponto ao se deslocar deixa em seu rastro o valor da expressão de cada gesto, de cada mudança de posição do corpo no espaço. Nos mosaicos que se conformam a todo momento, a fluidez confere ao ponto novo sentido e significado porque a medida que avança estabelece novas relações com o conjunto.

Mesmo nas escalas descritas anteriormente, pode-se reconhecer a transformação prevista na Teoria das Estranhezas. Isso é caracterizado devido à maneira particular com que cada corpo executa essas sequências, aliado à condição cambiante do ponto – sua fluidez. Esses dois aspectos promovem a aproximação das duas teorias.

Porém, nas escalas pessoais isso é mais patente, pois, como não há um percurso predeterminado, pode-se não só identificar as operações das TP definindo as configurações de conjuntos pontuais, como também reconhecer que o resultado é fruto de uma escolha, das decisões e desejos de um corpo individualizado.

2.2.5 Temas de Contínua Dinâmica

A exemplo das escalas vistas anteriormente, em que os dois extremos de linhas do cubo são apresentados como tendo qualidades opostas, embora conceitualmente não estáveis, como forte – leve, alto – baixo e assim por diante, a organização conceitual de Laban foi estruturada em termos de polaridades que fluem continuamente de um pólo ao outro.

No Sistema Laban/Bartenieff quatro temas também são descritos tendo em conta essa mesma dinâmica em que estão presentes as quatro categorias, Corpo, Esforço, Forma e Espaço. Esses temas são: Interno/Externo, Ação/Recuperação, Função/Expressão e Mobilidade/Estabilidade, e foram organizados tendo como

suporte os dez Princípios de Movimento Bartenieff, listados abaixo segundo organização de Júlio Mota: (MOTA, 2006, ps. 57 e 58)

1. *Respiração e Corrente de Movimento*

É a respiração usada como suporte para o movimento corporal. Vincula-se ao tema Interno/Externo e à inter-relação dinâmica mantida entre estes dois universos.

2. *Suporte Muscular Interno*

Enfatiza a utilização da musculatura interna, em vez da superficial, na função de estabilização e suporte do movimento, possibilitando a esta última as nuances expressivas. Está ligado ao tema Função/Expressão.

3. *Dinâmica Postural*

Trata-se do alinhamento dinâmico e contínuo que promove a manutenção do equilíbrio e a possibilidade de estabilização de um determinado segmento do corpo necessário à mobilidade de outro determinado segmento. Reflete um dos temas básicos da LMA, Mobilidade//Estabilidade.

4. *Organizações Corporais e os Padrões Neurológicos Básicos*

Reproduz os estágios de desenvolvimento das habilidades motoras quanto à organização corporal, em função da sua crescente complexidade ósteo-muscular e nervosa, durante o processo de evolução das espécies, que é verificado no desenvolvimento do embrião humano. Relaciona-se com os temas Interno/Externo e Mobilidade/Estabilidade.

5. *Conexões Ósseas*

Diz respeito à relação conectiva; ou seja, sem contiguidade, entre determinados pontos da estrutura anatômica do corpo humano, os Marcos Ósseos, criando uma estrutura arquitetônica corporal mais dinâmica. Está relacionada com o tema da Mobilidade/Estabilidade.

6. *Transferência de Peso para a Locomoção*

Mostra a relação dinâmica estabelecida entre dois importantes conjuntos ósseos, a pélvis - centro de peso - e o tórax - centro de levitação -, na transferência de peso através dos níveis e alturas promovendo um movimento. Também tem relação com o tema Mobilidade/Estabilidade.

7. *Iniciação e Seqüenciamento de Movimentos*

São funções organizadoras do movimento, do impulso inicial bem como de sua continuidade. Relaciona-se com os temas Mobilidade/Estabilidade e Ação/Recuperação ou ainda, Função/Expressão.

8. *A Rotação Gradual*

È verificada no estágio mais adiantado da organização corporal, quando os ossos giram ao redor de seus próprios eixos nas suas articulações. Permite uma maior exploração e projeção do movimento na tridimensionalidade, o que amplia o alcance do tema Interno/Externo ao mesmo tempo em que também está ligada ao tema Mobilidade/Estabilidade.

9. *Expressividade para a Conexão Corporal*

Refere-se à utilização dos fatores de movimento, tempo, espaço, peso e fluxo como possibilidades de exploração das habilidades expressivas de forma voluntária e consciente através do controle da energia despendida na realização dos movimentos. Esta administração do gasto da energia tem relação com os temas Função/Expressão e Ação/Recuperação.

10. *A Intenção Espacial*

Diz respeito à intenção do corpo de projetar-se no espaço, não necessariamente direcionando-se para pontos específicos, mas uma intenção de prolongamento no espaço, mesmo em aparente repouso. Os temas relacionados são o Interno/Externo e Função/Expressão.

O Tema Interno/Externo relaciona dinamicamente o universo interior do indivíduo, o espaço interno do corpo, envolvendo suas sensações, imagens, experiências e o espaço externo, o meio ambiente, acontecimentos que dizem respeito às pessoas e aos objetos e que o afetam de alguma maneira.

Para Ciane Fernandes (2006), a respiração e também os conceitos como arquitetura corporal e arquitetura do espaço, enquanto instâncias que se modificam mutuamente, são exemplos do Tema Interno/Externo.

O trânsito entre os dois pólos é descrito pelo ponto, no exercício por parte do indivíduo das intensidades do movimento. Linhas fluidas revelam esses caminhos entrelaçados a percorrer as estruturas funcionais do corpo ligando-as, ou transformando-as em habilidades expressivas, pois partes do corpo desempenham funções determinadas e apropriadas à expressão das ações corporais.

Nessa perspectiva, a fluidez do ponto, numa via de mão dupla, além de promover a dinâmica expressiva, faz com que esta, em contrapartida, facilite a integração funcional das partes do corpo em movimento.

Nas ações corporais, também acontece um processo natural de recuperação de atividades pelo emprego de qualidades complementares ou diferentes dos fatores do movimento, para que seja estabelecido um ritmo de equilíbrio no corpo. Assim, em referência ao Tema Ação/Recuperação, se numa ação qualquer a ênfase inicial for dada em qualidades de peso forte e espaço direto pode recuperar-se através de ações que possuam qualidades opostas, como leve e direto ou por intermédio de combinações que levem em conta também as qualidades dos outros fatores, tempo e fluxo.

Segundo Ciane Fernandes, recuperar-se de uma ação nem sempre significa experimentar o oposto do que foi executado, mas combinar aspectos que auxiliem o restabelecimento da mutabilidade do corpo. Nas escalas do icosaedro é justificado o Tema Ação/Recuperação, pois o corpo pode recuperar-se tridimensionalmente quando, visitando, por exemplo, pontos do plano da mesa, que possui duas dimensões - a horizontal e a sagital – vai, na sequência buscar no plano da roda a dimensão vertical que falta. (2006, p. 267)

O ponto também conecta fluidicamente os conceitos do Tema Mobilidade/Estabilidade. Estão imbricados um no outro, em alguma medida há sempre mobilidade na estabilidade e estabilidade na mobilidade, pois se

transformam reciprocamente, tornando-se unidades mosaicos. Regina Miranda vê a proposta desse conceito de Bartenief como “[...] um campo de constantes oscilações, onde a estabilidade é percebida como *estabilidade móvel*, numa frequência mais calma, que refreia a mobilidade enlouquecida.” (2008, p. 42)

Na verdade, os quatro temas conformam um complexo mosaico Corpo/Esforço/Forma/Espaço. São, mutuamente, urdimento e trama, em analogia ao processo da confecção dos tecidos. Na perspectiva dessa pesquisa são potencialmente pontos que possuem a função de urdimento, enquanto estrutura que recebe a trama, mas que também se tornam trama, nas diversas linhas que traçam nessa tecitura. É no corpo e para o corpo que confluem todos esses aspectos.

CAPÍTULO 3

*No começo era o movimento.
Não havia repouso porque não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar em toda parte, para sempre, ao mesmo tempo. [...] Era possível enfim olhar a si próprio numa imagem apaziguadora de si e do mundo. Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente.*

José Gil

Os Sinais e Caminhos do Ponto na Dança



FIGURA 50 – Foto mosaico de coreografias de Esther Weitzman. Montagem da autora.
Fonte: <www.estherweitzman.com>

3.1 Configurações do Ponto em Movimento na Dança

Para a identificação e exposição das configurações traçadas pelo ponto na dança, a fim de observar as trajetórias percorridas por ele no corpo e no espaço da cena foi escolhida a obra *Presenças no tempo*¹⁷. (FIG. 51)



FIGURA 51 - Cenas da coreografia *Presenças no tempo*.

Foto de Lucas Campêlo

Fonte: <www.estherweitzman.com>

A partir dessa coreografia, também serão abordados algumas qualidades expressivas do movimento dos bailarinos apoiados na exposição anteriormente feita de alguns aspectos do sistema Laban/Bartenieff.

A coreografia *Presenças no tempo* foi concebida com a participação dos bailarinos Beatriz Peixoto, Carla Reichelt e Tony Hewerton. Carla Reichelt participou da primeira temporada, em setembro de 2009, no Centro Coreográfico do Rio de

¹⁷ A ficha técnica de *Presenças no tempo* e das demais coreografias de Esther Weitzman citadas posteriormente, consta dos anexos dessa dissertação. Fonte: WEITZMAN, Esther. *Esther Weitzman Companhia de Dança*. Disponível em: <www.estherweitzman.com> Acesso em: 10/09/2009.

Janeiro, despedindo-se da companhia no fim do ano. Ao reestrear no Teatro Cacilda Becker, em novembro de 2009 e no Espaço Cultural Sérgio Porto em junho de 2010, no Rio de Janeiro, a bailarina Mariana de Souza, assume seu lugar.

É importante destacar, conforme anteriormente explicitado, que partes do corpo, ou corpos na sua totalidade, serão tomadas como pontos. Assim, tanto o espaço geral como o espaço do corpo são considerados espaços constituídos por unidades mínimas, por pontos que são despertados, acionados por outros dotados de uma energia particular, que os potencializam e os preparam para seu deslocamento.

Em entrevista com Esther Weitzman, coreógrafa de *Presenças no tempo*, foram colhidas importantes informações a respeito de seu trabalho frente à *Esther Weitzman Companhia de Dança*. Ela declarou que sua pesquisa com o corpo explora com frequência o fator peso, no sentido da observação do que diferentes corpos físicos podem fazer sobre o plano que os suporta. Expôs também que tem grande interesse pelas pausas, os interstícios, os espaços entre, os brancos que separam os volumes. De modo que lhe agrada muito ver a ampla sala em seu Studio Casa de Pedra totalmente livre, para ali ocupar o espaço, preenchê-lo, “[...] criar volume e densidade continuamente.” (WEITZMAN, 2010)

Palavras como falta, vazio, fazem parte do seu vocabulário coreográfico, porque é justamente onde ela cria. Ocupar o espaço e o tempo com o movimento do seu corpo e dos bailarinos de sua companhia é o que ela busca. Falando sobre o espaço onde trabalha diz:

Minha sala não tem muita coisa. Quanto mais vazio esse espaço, mais ele me diz, mais eu tenho vontade de preenchê-lo. Aliás, acho que só dá para preencher no vazio. O espaço não é dado, o espaço é conquistado. Os espaços não são dados pra gente. (WEITZMAN, 2010)

Sua obra *Presenças no tempo* diz muito sobre isso. Os três bailarinos, Beatriz Peixoto, Carla Reichelt e Tony Hewerton, exploram de modo muito próprio o espaço da cena. Parece que dizem ao público que assiste ao espetáculo: ‘olhem a potência do meu movimento, o que eu posso fazer com esse meu corpo’. Em cena, experimentam de diferentes maneiras o peso, o espaço e o tempo, como mostras do que cada corpo pode realizar. Mas, observa-se que, mesmo nas suas diferenças, a

dança de seus corpos os faz coesos, ou seja, pertencendo à mesma unidade compositiva. Unidade conquistada por meio de aulas com Esther Weitzman e pelo próprio entendimento e elaboração do trabalho. Alguns desses bailarinos acompanham a coreógrafa há algum tempo, de modo que entendem o corpo, o peso, o espaço, no sentido exposto por Esther Weitzman. Há uma linha condutora em seu trabalho que pode ser reconhecida em *Presenças no tempo* e que é traçada em trabalhos anteriores como *Terras*, de 2000, *Presenças no tempo*, de 2000¹⁸, *Sonoridades*, de 2002, *Por minha parte*, de 2005, *Territórios*, de 2006, e *O que imagino sobre a morte* e *Presenças no tempo*, ambas de 2009. (FIGS. 52 a 57)

Em *Sonoridades*, inspirada na obra *Água viva* de Clarice Lispector, Esther coloca lado a lado a fluência que caracteriza as obras dessa escritora e a fluência dos corpos em cena, buscando no silêncio a própria sonoridade dos corpos dos bailarinos. Da turnê que a companhia fez pelo norte do Brasil com *Sonoridades*, seus integrantes trouxeram o germe de outra coreografia, *Por minha parte*, de 2005. Do encontro com o outro, das particularidades de cada um e do sentimento de coletividade, essa obra mostra direções que surgem e apontam para o próprio trabalho. À esse respeito diz: “A partir daí comecei a pensar no estado de cada coisa, na medida de cada parte. Escutar as peculiaridades de cada uma delas me levou por caminhos de descobertas, ao encontro do outro.” (WEITZMAN, 2010)

Territórios, de 2006, é formado apenas por homens, o que já havia acontecido em 2004, com a coreografia *Quem é o rei?* Trabalhar com o vigor dos corpos masculinos e com artistas já conhecidos por suas carreiras em outras companhias de dança, na sua heterogeneidade, foi o novo desafio proposto. A pesquisa de movimentos nessa obra é aprofundada na fisicalidade dos corpos masculinos, seu peso e relação com o espaço. (CERBINO, apud WEITZMAN, 2010)

Em *O que imagino sobre a morte*, de 2009, Esther Weitzman declara que o tema central é a finitude do tempo e do corpo, das limitações trazidas pela idade. São bailarinos de quarenta e cinco anos que dançam essa coreografia, inclusive com sua participação em cena. Já em *Presenças no tempo*, são corpos de trinta anos que querem correr e ocupar o espaço. Quanto mais correm e se deslocam, mais se sentem presentes. Em *O que imagino sobre a morte* basta que o corpo

¹⁸ Em 2000, Esther Weitzman criou uma coreografia que tem o mesmo nome da obra realizada em 2009. Embora seja uma obra diferente e não uma remontagem, a coreografia de 2009 foi nomeada também de *Presenças no tempo*. (WEITZMAN, 2010)

esteja parado para que se conecte com o espaço, já não necessita de grandes deslocamentos para se fazer presente. (WEITZMAN, 2010). Em *Presenças no tempo* o que se vê são corpos, corpos ocupando e produzindo espaço. Não há referenciais externos trazidos à cena senão o próprio corpo de cada um deles, presentes no tempo em que ocorre o espetáculo. Ao refletir sobre a perspectiva da poética do corpo-presença, Dani Lima afirma que o [...] “corpo não é vetor de uma declaração sobre o presente, mas o catalisador de uma experiência presente de significação a qual o presente não é representado, mas produzido.” (LIMA, 2007, p. 70) Isto é, é no momento em que a ação ocorre que o espaço é produzido e o corpo se presentifica.

O que se quer destacar é o trabalho de Esther Weitzman como um mosaico em que as obras se correspondem. A coesão de seu trabalho denota sua marca, suas características próprias. Entretanto, fez-se nessa pesquisa recortes sucessivos de modo a destacar primeiro, de todo o conjunto de seu trabalho, a coreografia *Presenças no tempo*, para em seguida concentrar o olhar para um mosaico particular, o solo mosaico de Carla Reichelt.

A observação de *Presenças no tempo* para essa dissertação foi feita a partir das temporadas de novembro de 2009 e junho de 2010. Nessas duas ocasiões foi Mariana de Souza quem se apresentou, e, portanto, o corpo observado foi o desta bailarina. No entanto, o registro dessa obra, feito em DVD foi o da estréia de *Presenças no tempo*, no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro com Carla Reichelt. Além das observações ao vivo da coreografia, fizeram-se necessárias várias outras no meio digital para o entendimento de alguns aspectos que deveriam ser revisitados muitas vezes. Assim, o corpo tomado para a análise da coreografia foi o de Carla Reichelt, embora tenham sido imprescindíveis as apresentações ao vivo para a apreensão da obra na sua totalidade.



FIGURA 52 - *Terras* - 2000

Foto de Branca Mattos

Fonte: <www.estherweitzman.com>



FIGURA 53 - *Presenças no tempo* - 2000

Foto de Branca Mattos

Fonte: <www.estherweitzman.com>



FIGURA 54 - *Sonoridades* - 2002

Foto de Mauro Cury

Fonte: <www.estherweitzman.com>



FIGURA 56 - *Territórios* - 2006

Foto de Robson Drummond

Fonte: <www.estherweitzman.com>

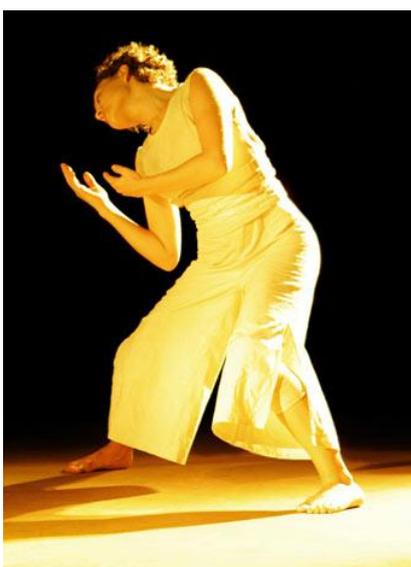


FIGURA 55 - *Por minha parte* - 2005

Foto de Robson Drummond

Fonte: <www.estherweitzman.com>



FIGURA 57 - *O que imagino*

sobre a morte - 2009

Foto de Branca Mattos

Fonte: <www.estherweitzman.com>

Na observação de alguns trechos de *Presenças no tempo*, tomados como fragmentos/isomorfos percebe-se que eles evocam o todo, e que também a totalidade da obra tem correspondência em qualquer parte da peça, refletindo a propriedade afinidade global, da Teoria das Estranhezas. Partes ou unidades mínimas, os isomorfos, compõem corpos mosaicos que, por sua vez compõem cenas mosaicos, as quais constroem o mosaico obra *Presenças no tempo*. Na perspectiva dessa pesquisa, o ponto é quem organiza tudo isso, é ele que estabelece essas correspondências e ligações.

É importante destacar que essa coreografia não se constitui como simples reunião ou soma de todos esses elementos, mas como correspondências fluidas, provisórias, que prevê associações de aspectos que surgem quando os eventos ocorrem, na medida em que todos os aspectos visíveis da obra se combinam inclusive com os múltiplos olhares dos espectadores. O mosaico, portanto, se conforma no momento em que a dança acontece, com aqueles corpos em cena e para os que os assistem.

Dessa maneira, foram escolhidas partes significativas do tema para serem analisados segundo a visão de um determinado sujeito-dependente, de um olhar que se particularizou nas duas oportunidades em que a obra foi apresentada a ele no teatro, mas também pelo olhar multiplicado mediante as inúmeras vezes que foi assistido no meio digital.

Nesses trechos vê-se o solo de Carla Reichelt e os outros corpos no espaço da cena, pontos que são desdobrados ao longo do espetáculo.

3.1.1 *Presenças no Tempo: Estrutura da Obra*

Esther Weitzman já havia realizado em 2000 uma coreografia com o mesmo nome. Nesse trabalho, que segundo ela é muito diferente do atual, a idéia era, na movimentação dos bailarinos, trabalhar o entorno do plano do palco, de dançar no círculo. Na obra de 2009, ela não teve mais a preocupação de ficar somente no círculo, mas também explorar a transformação desta curva em outras formas como o quadrado, assim como romper o fechamento de linhas tanto curvas como retas. Nesta coreografia há um jogo de tensões criadas pela presença e ausência de elementos que a compõe: três bailarinos, música e iluminação. Quando os bailarinos

estão em cena compondo trios, duos ou atuando em solo, a música está ausente. Em outros, há a presença só da música, ou melhor, vê-se os bailarinos, porém estão em momentos de pausa em seus movimentos.¹⁹ A iluminação compõe a cena com a música, de modo que a inclusão ou a retirada desses elementos cria ritmos diversos das presenças no tempo naquele espaço.

A composição das cenas, em *Presenças no tempo* é organizada a partir de diagonais e círculos. Essas linhas são percebidas nos momentos em que os corpos se alinham em diagonais ou também em paralelas a um dos lados do plano do palco retangular, organizando estruturalmente a composição. Traçados circulares também são muito explorados, pode-se vê-los quando um dos bailarinos ou os três marcam o piso ao se movimentarem.

O encontro dos corpos se dá em alguns momentos da coreografia, quando dois corpos se encontram e realizam um duo, ficando o outro separado. Ora os três se aproximam, se tocam, se embaraçam nas linhas que traçam. O olhar algumas vezes os une também. Há um momento em que permanecem em pé e parados, a formar um triângulo regular. Ora exploram individualmente, de modo solitário, suas cinesferas, como se desconectados da unidade da cena, tripartindo a composição. Parece que cada um indaga a si mesmo: o que posso fazer com meu corpo, no reconhecimento do que o ponto/energia pode acionar? Em algumas passagens a impressão que se tem é que pensamento e emoção se desconectam temporariamente e só resta o ponto a animar aqueles corpos.

Vê-se diferentes construções em cada um deles, algo que está encarnado naqueles corpos. Durante a apresentação, cada um dos três realiza um solo. Na ordem, primeiro Beatriz Peixoto, Carla Reichelt e depois Tony Hewerton.

Alguns pontos da composição devem ser destacados. No início da apresentação os três bailarinos ocupam a parte superior esquerda do palco numa experimentação solitária. Num dado momento, Beatriz desce até o chão, onde permanece parada por alguns minutos, e Carla e Tony continuam explorando suas cinesferas. Ela mais contida e ele executando amplos movimentos de rotação com os braços, usando também transferência de peso. Os movimentos de rotação de seus braços exploram os níveis médio, baixo e alto. Nesse agrupamento, os três

¹⁹ Embora se saiba que o movimento continue acontecendo no corpo, esse momento diz respeito aos momentos em que os bailarinos estão em pé, alinhados ou deitados, o que será descrito mais adiante.

corpos estão próximos, mas percebe-se que o relacionamento não é o que prevalece a não ser um pequeno duo de Carla e Tony. O que é mais marcante são as experiências solitárias, até o instante em que se alinham numa diagonal, pouco antes de Beatriz executar o seu solo. (FIGS. 58 E 59)



FIGURA 58 - Cenas da coreografia *Presenças no tempo*.

Foto de Lucas Campêlo

Fonte: <www.estherweitzman.com>

Nos momentos que antecedem o solo de Beatriz Peixoto, os três se encontram numa diagonal descendente. Em referência à posição dos espectadores, essa linha liga o vértice superior esquerdo ao inferior direito do palco retangular. Nessa formação, os três ficam de frente para o público, estando Beatriz ao centro. Ela, como centro do círculo, retoma os movimentos, a princípio hesitantes, enquanto Carla e Tony abandonam o alinhamento, permanecendo na periferia do palco. (FIG 60) Beatriz começa com pequenas rotações do corpo e dos membros, grandes torções do corpo e, na Forma Direcional, experimenta os diâmetros dessa curva avançando ou recuando no espaço. O uso do corpo segundo essa Forma, pressupõe a execução de movimentos lineares bidimensionais, ou seja, trajetórias que ligam dois pontos em um único plano.

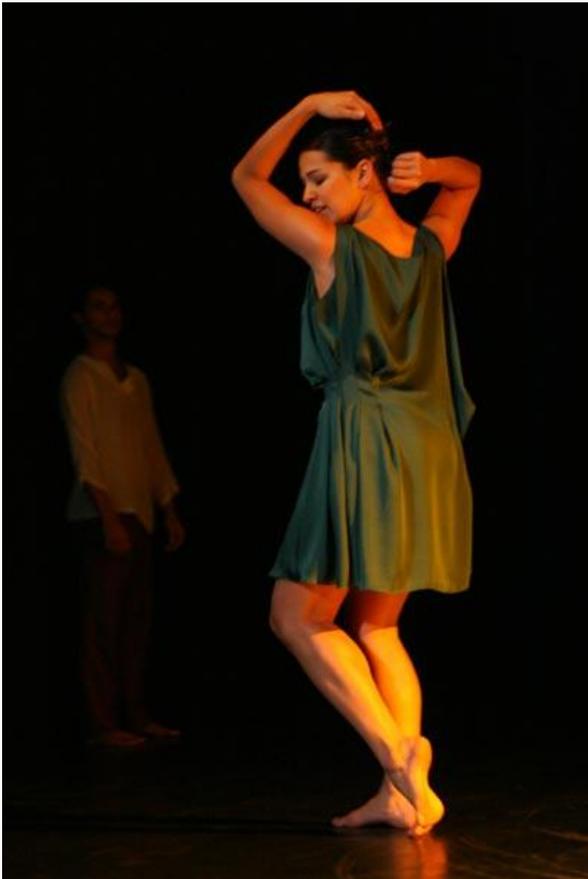


FIGURA 59 - Cenas de *Presenças no tempo*.
Foto de Lucas Campêlo
Fonte: <www.estherweitzman.com>

FIGURA 60 - Solo de Beatriz Peixoto na coreografia *Presenças no tempo*.
Foto de Lucas Campêlo
Fonte: <www.estherweitzman.com>

Quando ela termina o solo, Carla invade seu espaço e dançam inicialmente juntas e depois em separado. Pode-se perceber entre as duas movimentos diferentes, contrastantes, mas também o mesmo movimento de braços e pernas, executados simultaneamente.

O segundo solo é realizado por Carla Reichelt. Momentos antes Tony se junta a elas e a mesma formação em diagonal é repetida, porém os bailarinos ficam de costas para o público e é Carla quem ocupa o centro da diagonal. Durante o tempo em que permanecem alinhados em pé, a música da Seção Presto, da parte Verão, das *Quatro Estações* de Antonio Vivaldi, com minutagem de 2'54", é executada. Essa parada, mostrando uma condensação de energia sem movimento aparente é denominada por Laban de pausa aparente. (MOTA, 2006, p. 189) Os pontos que compõem aqueles corpos estão desacelerados em suas atividades. Naquele momento o tempo é da música, eles se recuperam do esforço físico, numa pausa para reorganizar as próximas ações.

Quase finalizando a execução da música de Antonio Vivaldi, Carla, de costas, dá alguns passos para trás, enquanto a iluminação fecha-se numa pequena área circular no centro do palco, dando início ao seu solo. Esse momento será comentado mais adiante, em separado.

Após retornarem à cena, Beatriz e Tony fazem com Carla uma ciranda, entrelaçando-se os corpos em movimentos sinuosos. Percebe-se que nesse momento o relacionamento acontece de maneira a enfatizar o contado mais direto dos três bailarinos. (FIG. 61)

As cenas que se seguem mostram os três revezando-se nas corridas em círculo, ora sozinhos, aos pares ou todos juntos. (FIG. 62) Outra pausa acontece quando conformam um triângulo regular na parte superior esquerda do palco. Os três permanecem em pé, enquanto seus olhares se entrecruzam. Nesses momentos a cabeça é conduzida na direção do olhar de maneira a mover-se lentamente.

Na seqüência do espetáculo, eles dão início à nova movimentação circular na periferia do palco, formam outra ciranda, realizam saltos simultaneamente, alinhados em diagonais, e alternam-se nas pausas durante a caminhada, além de dançarem duos e trios. (FIG. 63)

Pouco antes do solo de Tony (FIG. 64), rompem a linha circular atraídos pelo centro dessa curva retornando seguidamente a ele após explorarem a periferia, como planetas abandonando suas órbitas e sendo reconduzidos a ela.



FIGURA 61 - Cenas na coreografia *Presenças no tempo* - Beatriz Peixoto, Carla Reichelt e Tony Hewerton
Foto de Lucas Campêlo
Fonte: <www.estherweitzman.com>



FIGURA 62 - Cenas da coreografia *Presenças no tempo* - Beatriz Peixoto, Mariana de Souza e Tony Hewerton
Foto de Lucas Campêlo
Fonte: <www.estherweitzman.com>



FIGURA 63 - Duo de Beatriz Peixoto e Tony Hewerton em *Presenças no tempo*.

Foto de Lucas Campêlo

Fonte: <www.estherweitzman.com>



FIGURA 64 - Solo de Tony Hewerton em *Presenças no tempo*.

Foto de Lucas Campêlo

Fonte: <www.estherweitzman.com>

Finalizando sua apresentação, Tony deita-se de lado com suas pernas levemente flexionadas. De costas para o público, apóia sua cabeça no braço direito estendido e o outro ao longo do quadril. A luz o ilumina, projetando no piso um retângulo onde se deitam também Beatriz e Carla na mesma posição que ele. Percebe-se que Tony, entre as duas, tem a respiração mais acelerada, devido ao esforço físico feito anteriormente. (FIG. 65)

Após alguns minutos, levantam-se movendo-se lentamente, predominando nos movimentos de Carla a organização corporal homóloga, no uso da parte superior do corpo, e em Tony, a homolateral, inclinando-se à direita ou à esquerda. Em Beatriz, pode-se ver a organização contralateral do corpo, combinando, nos seus movimentos, a utilização da parte superior direita conjugada com a inferior esquerda, ou vice-versa, buscando realizar movimentos tridimensionais.



FIGURA 65 - Cenas da coreografia *Presenças no tempo*.
Foto de Lucas Campêlo
Fonte: <www.estherweitzman.com>

Alinham-se por pouco tempo mais uma vez na diagonal descendente, de frente para a platéia. Depois, um breve alinhamento acontece paralelo ao lado esquerdo do palco. Pausas necessárias para recomporem-se, além de auxiliarem a estruturação das cenas.

Nos momentos finais do espetáculo, fazem nova caminhada no mesmo sentido, riscando uma forma circular no chão e conformam, os três, a segunda ciranda. Em alguns momentos, quando um deles alcança aquele que está à sua frente, o toque das mãos em seus ombros o faz cair ao chão. Em contrapartida, em outros momentos esse mesmo toque o faz levantar, de forma que se revezam nesse jogo, enquanto seus passos vão se acelerando. Tony e Beatriz giram juntos rapidamente enquanto Carla cruza o palco correndo em várias direções. De vez em quando um deles sai da circunferência, dança no interior do círculo e depois retorna. A mesma força que os atraiu em momentos anteriores para o centro, os faz dirigirem-se juntos para esse ponto e retornarem à periferia. Em seguida a música preenche a cena e os três abandonam o palco.

Quando os três saem de cena, há naquele momento a ausência de corpos, mas a presença da música e dos focos de luz, que se ascendem um a um, desenham no piso elipses parcialmente sobrepostas. Depois, também são retirados, um a um, até a ausência total.

Em seguida, as luzes se acendem e os três surgem de mãos dadas no centro do palco para receberem os aplausos: Beatriz Peixoto, Tony Hewerton e Carla Reichelt.

3.1.2 Presenças no Tempo: Fragmentos do Mosaico

Como exposto anteriormente, pode-se observar, segundo a Teoria das Estranhezas, alguns trechos da coreografia *Presenças no tempo*, e tomá-los como isomorfos constituintes dessa obra mosaico. No entanto, esses trechos também podem ser vistos como unidades mosaicos, de modo que se podem identificar também neles fragmentos, pedaços que se associam segundo a transformação prevista nessa teoria. São isomorfos que, nas suas diferenças, transformam-se fluidamente.

Nesse sentido, foi escolhida uma dessas partes para uma análise mais detalhada, em conformidade com os referenciais apresentados nos capítulos anteriores dessa dissertação. O trecho escolhido de *Presenças no tempo* foi o solo realizado por Carla Reichelt, o qual tem a duração de aproximadamente quatro minutos e meio.

Também tratado como uma unidade de alta complexidade, é abordado tendo em vista sua divisão em quatro partes, ou isomorfos, nomeados de acordo com a característica dominante, ou o movimento mais marcante:

1. Giro – espiral
2. Concentração de pontos
3. Progressão da perna
4. Exploração do fator peso

Cada unidade isomórfica será analisada segundo os itens:

- Descrição geral da cena;
- Organização corporal, presente na Categoria Corpo;
- Qualidades do esforço, considerando-se as combinações dos fatores peso, espaço, tempo e fluxo, presentes na Categoria Esforço;
- Uso do espaço, da Categoria Espaço;
- Forma empregada, da Categoria Forma;
- Configurações traçadas pelos pontos, das Transformações Pontuais.

3.1.2.1 Giro – Espiral

Momentos antes do início do seu solo, Carla Reichelt e os outros dois bailarinos, Beatriz Peixoto e Tony Hewerton encontram-se alinhados numa diagonal do palco. (FIG. 66) Enquanto estão nessa formação, a música da Seção Presto, da parte Verão, das *Quatro Estações* de Antonio Vivaldi, é executada. Posicionada no centro da diagonal, Carla abandona sua posição caminhando de costas a passos suaves, na Forma Direcional Linear, isto é, o percurso desenhado é uma reta,

enquanto os outros dois bailarinos saem de cena, cada um para um lado do palco. Carla Reichelt declara em entrevista, que esse era um momento sem pressa, como se tivesse todo o tempo do mundo. (2010) Fazer um deslocamento para trás, levando em conta a presença das costas, pois é mais comum que a frente do corpo seja a parte exposta para o público, e ir transferindo o peso do corpo de um pé para outro.



FIGURA 66 - Momentos antes do solo de Carla Reichelt em *Presenças no tempo*. Foto de Lucas Campêlo
Fonte: <www.estherweitzman.com>

Quando ela chega ao centro, está iluminada por um foco de luz que desenha um círculo numa pequena área do palco. Carla inicia então um giro na orientação horária em torno de seu eixo corporal. Em organização homóloga do corpo e na Forma Tridimensional, que tem como principal movimento a rotação, apóia cada um dos pés alternadamente, de maneira suave, levantando lentamente os dois braços que antes estavam pendidos enquanto caminhava na Forma Direcional Linear. Sua atitude denota o impulso mágico (peso leve, espaço indireto e fluxo livre), resultando um estado de calma e concentração. Seu corpo mantém o tempo constante, pois

esse fator não é enfatizado, prendendo a atenção do público num movimento regular.

Suas mãos, como pontos, descrevem hélices alçando seus braços que, após um giro completo de seu corpo, passam do nível baixo, ao médio, encontrando-se ao final no nível alto. Pode-se reconhecer nessa hélice a rotação e a translação, que são dois tipos de transformação pontual.

Geometricamente, a lei de geração hélice cilíndrica pressupõe que o ponto se desloque obedecendo dois movimentos distintos: o de rotação em torno de um eixo e o movimento de translação, segundo um vetor paralelo ao eixo de rotação.²⁰ De modo que, conjugados esses dois movimentos, o ponto, ao mesmo tempo que dá a volta em torno de um eixo, realiza também um movimento ascendente, ambos os movimentos executados a uma velocidade constante. Nessa hélice, o ponto permanece numa superfície cilíndrica ao descrever a curva.

Essas linhas que o ponto descreve não se desfazem, transformam-se em outras, e reaparecem no corpo de Carla em diferentes momentos da coreografia. É recorrente nos movimentos de seu corpo a forma helicoidal que ascende no espaço, pois quando ela finaliza movimentos em que se reconhecem essas curvas, o ponto parece buscar no espaço ao redor e nos outros corpos se realimentar, e ao corpo de Carla retornar.

3.1.2.2 Concentração de Pontos

Após desenhar a espiral no espaço, Carla, com os braços estendidos no nível médio (altura do ombro), realiza com seu pé esquerdo um movimento súbito (fluxo livre e tempo acelerado), tocando rapidamente a perna direita, que passa nesse momento a receber o peso do corpo. (FIG. 67) Transfere depois o peso para a perna esquerda, apoiando em seguida os dois pés no chão.

²⁰ Para mais informações ver: RODRIGUES, Álvaro J., *Geometria Descritiva – projetividades curvas e superfícies*, Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1964, p. 209.



FIGURA 67 - Solo de Carla Reichelt na coreografia *Presenças no tempo*.

Foto de Lucas Campêlo

Fonte: arquivo pessoal de Esther Weitzman

Após uma pequena flexão da coluna para frente, no plano sagital, realiza a rotação dos braços na Forma Tridimensional, indo do nível baixo ao nível alto em movimentos vigorosos. O centro dessa rotação se encontra na região pélvica. Na organização homóloga, toda a parte superior do corpo participa mais ativamente da ação (peso forte e fluxo livre), obrigando o tronco a executar movimentos de torção e flexão para o ponto baixo-frente da cinesfera. Percebe-se nesse momento uma

espiral transformada, em que a regularidade da rotação não é observada e apesar da visível intenção da bailarina de projetar o corpo livremente no espaço, o movimento de translação não é desenvolvido.

Recupera-se na posição ereta, girando 90° graus, na orientação horária, com o ombro esquerdo liderando a ação, mudando dessa forma a frente do corpo. Nessa posição, de costas para o público, pode-se observar uma grande concentração de pontos que parecem querer saltar de seu tronco e povoar o espaço ao redor (peso forte, fluxo contido). Há muita tensão naquela área, toda a musculatura é mobilizada nessa ação. Carla retorce todo seu tronco em pequenos movimentos que expulsam os pontos para espaços cada vez mais reduzidos. Aprisionados naquela região, toda a energia se encontra localizada ali, naqueles momentos, até que Carla os liberta pouco a pouco, em movimentos mais fluidos e liberados. (FIG. 68)

Carla diz que nesse movimento, a intenção era a de estimular pontos do tronco, fechando um quadrado, cujo lado vai de ombro a ombro. (2010) A intenção era imobilizar a parte inferior do corpo e também a cabeça e estimular pontos difíceis de serem trabalhados e que estão nessa região. Em seguida, pensou em como esse movimento poderia levá-la para o espaço, pois os pontos deveriam ser liberados fazendo com que esses movimentos mais restritos se desdobrassem em outros. Então, os pontos passaram a fluir e buscar o espaço para além de seu corpo.



FIGURA 68 - Solo de Carla Reichelt na coreografia *Presenças no tempo*.
Foto de Lucas Campêlo
Fonte: <www.estherweitzman.com>

3.1.2.3 Progressão da Perna

Ela se move rapidamente, percorrendo de costas o pequeno círculo com amplos gestos dos braços e pernas que se intensificam, promovendo o crescimento de sua cinesfera (peso forte e tempo acelerado). Com o lado direito do corpo, inicia movimentos que exploram os três níveis, enquanto o corpo gira ao redor da dimensão vertical, concentrando seu peso sempre na perna esquerda e movendo para trás, a perna direita. Percebe-se uma progressão ascendente até o nível mais alto que braços e pernas podem atingir, como movimentos de uma hélice impulsionando seu corpo para cima. (FIG.69) Mais uma vez a forma espiralada é transformada pelos percursos dos pontos. Como essa forma é recorrente nos seus movimentos, as variações são percebidas devido às mudanças na qualidade de Esforço em que essas ações são realizadas.

Considerando o tipo de transformação da Teoria das Estranhezas, o protomorfo, o original, o conceito do que venha a ser a hélice, é algo fundamental que vai se distribuindo, transformando-se em variados idiomorfos. Os protomorfos são faces que se preservam nas outras, sob formatos singulares, são modos diferentes de existência. (MALUF, 2008 b) Carla reconhece que nesse momento, nessa hélice, sua intenção era a de lançar o pé para longe, como se pudesse separá-lo da pena e atirá-lo para o mais distante possível. (2010) Ela realiza a ação tomando o braço como contrapeso da perna, um movimento reverberando no outro, transformando-se no movimento seguinte.

É o que ocorre quando retoma o caminho circular, percorrendo-o de costas ainda com intensa movimentação dos braços, ora espalhando e recolhendo, ou girando na Forma Tridimensional acrescidos de movimentos dos dedos de suas mãos que, durante o percurso, realizam pequenas ondulações (peso leve e fluxo livre). Passa a explorar também a região interna do círculo em várias direções e com tamanha fluidez nos movimentos, que faz com que as ações seguintes se tornem ainda mais contrastantes, pois em meio a essa movimentação, perde o equilíbrio do corpo.



FIGURA 69 - Solo de Carla Reichelt na coreografia *Presenças no tempo*.
Foto de Lucas Campêlo
Fonte: arquivo pessoal de Esther Weitzman

3.1.2.4 Exploração do Fator Peso

Tomada de surpresa, após todos esses movimentos realizados com fluxo livre, volta a se desequilibrar, não obtendo o apoio necessário para estabilizar o corpo, como se a musculatura não conseguisse mais sustentá-lo.

Como não tem mais o apoio dos pés, os dois ficam na ponta, tentando mobilizar a musculatura para evitar a possível queda, pois o seu tronco projeta-se para frente sem a devida sustentação muscular de sua estrutura corporal. Nesse momento o corpo todo se mobiliza e busca a recuperação.

Na seqüência da linha fluida do movimento do ponto, repete uma ação que realizou no início do espetáculo. Na percepção da cena por parte da bailarina e também dos expectadores, pode ocorrer que o tempo daquele primeiro momento seja atualizado na memória, e, dessa forma, ligar-se ao momento presente. Nesse instante, suas mãos seguram e deslizam por uma linha imaginária, revezando-se em um movimento ascendente, como se tentassem alçar algo, subir, ou mesmo puxar um objeto que pesa e que está sustentado por uma linha. (FIG. 70) Em entrevista, Carla Reichelt salienta que a imagem dessa seqüência é a de algo pesado, como se fosse puxado por uma corda. (2010) É interessante que esse movimento parece isolado das outras partes do corpo, no qual somente os braços e mãos participam.

Em uma composição, em um complexo mosaico, o que o faz ter o caráter de unidade é a relação estabelecida entre as partes. Na seqüência descrita acima, a semelhança ou repetição de elementos já construídos pelo corpo contribui para a coesão e unidade da obra como um todo. Em contrapartida, a diversidade de componentes, também necessária em uma unidade, é obedecida em outros momentos da coreografia, como já explicitado anteriormente. O contraste e a oposição também são aspectos agregadores do mosaico.



FIGURA 70 - Solo de Carla Reichelt na coreografia *Presenças no tempo*.
Foto de Lucas Campêlo
Fonte: arquivo pessoal de Esther Weitzman

Logo após, ligando-se à cena anterior, os dois braços de Carla se estendem no plano sagital, ou plano da roda, configurando um arco da transformação pontual meio-giro, cujo centro se encontra em sua cabeça. Subitamente, a perna esquerda eleva-se para trás, voltando a se apoiar no chão enquanto os braços movem-se, para compensar o desequilíbrio gerado por essa ação. A ênfase dada nesse trecho de seu solo é no fator peso, o corpo mostra a maneira que lida com a força da gravidade.

Apoiada depois na perna esquerda, a outra toca o chão com a ponta dos dedos, executando um movimento de torção, ação reconhecida também nas mãos. O ponto, tensionado, sobe pelo braço contaminando o caminho por onde passa, e atinge todo o tronco. Nesse efeito de torção reconhece-se um mesmo eixo em torno do qual giram o ombro, o braço e o punho alternando a orientação do giro de cada uma dessas partes. (FIG 71)

Em seguida, na organização contralateral do corpo – perna direita apoiada e braço esquerdo elevado -, este forma com o direito, também estendido em direção ao piso, uma linha na qual forças antagônicas competem entre si, enquanto a perna esquerda cria um vetor que se opõe à linha dos braços. Esta perna faz insistentemente pequenos movimentos que pressionam a reta formada pelos dois braços, de modo que ela parece se romper ao meio, causando o desequilíbrio de seu corpo. (FIGS. 72 E 73) Carla, então, passa a se mover buscando direções variadas no espaço indireto, ou seja, de forma a ter diferentes focos. Ela declara que percebe esses momentos como se as partes do corpo já não se organizassem mais dentro do conjunto, e como se estivesse em estado de embriaguez. (2010)

Finalizando essa seqüência Tony e Beatriz voltam à cena e realizam, os três, a primeira ciranda, dando prosseguimento ao espetáculo.



FIGURA 71 - Solo de Carla Reichelt na coreografia *Presenças no tempo*.

Foto de Lucas Campêlo

Fonte: <www.estherweitzman.com>



FIGURA 72 - Solo de Carla Reichelt na coreografia *Presenças no tempo*.

Foto de Lucas Campêlo

Fonte: arquivo pessoal de Esther Weitzman



FIGURA 73 - Solo de Carla Reichelt na coreografia *Presenças no tempo*.

Foto de Lucas Campêlo

Fonte: arquivo pessoal de Esther Weitzman

3.2 Transformações do Ponto Prefigurando o Movimento Dançado

Cada corpo possui sua marca individual. Essas marcas são impressas com o passar do tempo, concorrendo para isso suas experiências cotidianas e aprendizado. Os impulsos originais do movimento que a criança apresenta quando nasce sofre modificações à medida que passa pelos estágios de desenvolvimento motor, os quais são também modificados pelo aprendizado. De acordo com regras predeterminadas aprende a sentar-se, a ter contato com outros indivíduos, ou seja, a respeitar regras de comportamento. Mas ainda assim, apesar de sofrer influências exteriores padronizadoras, há em cada corpo um modo particular de apresentar-se no mundo, um estilo próprio que é construído de modo a deixar marcas, e que se faz visível na sua postura e em seus gestos, os hábitos de movimento que desenvolveu. (MIRANDA, 1979, p. 78)

Da variedade de movimentos que um indivíduo apresenta, pode-se extrair padrões básicos de movimentos se detectados por um observador experiente. Segundo Regina Miranda, em um período médio de quarenta minutos de observação, é possível reconhecer o vocabulário de movimento de uma pessoa. Vários aspectos podem ser incluídos em categorias que classificam os usos do corpo e a natureza das ações, a maneira como utiliza o espaço circundante, a forma e a direção de seus movimentos. Como o corpo se move, a qualidade de seu movimento: seu ritmo, acento e intensidade ou em terminologia Esforço/Forma, quais as combinações de esforços preferidas. (1979, p. 79)

Alguns desses aspectos, encontrados no Sistema Laban/Bartenieff, foram expostos e serviram de base para a observação e análise dos movimentos apresentados por Beatriz Peixoto, Carla Reichelt e Tony Hewerton. Embora não seja o propósito dessa pesquisa classificar e reconhecer padrões de movimentos, o estudo desses aspectos foi de vital importância para sinalizar e orientar o olhar em direção aos corpos desses três bailarinos que atuam na coreografia *Presenças no tempo*.

Nesse sentido, algumas reflexões serão expostas, fechando e concentrando ainda mais o foco na seleção e enquadramento do corpo de Carla Reichelt, especificamente no solo que executa nessa coreografia.

Assim, algumas questões podem ser apresentadas na perspectiva da condução dessas reflexões: Como é o solo mosaico de Carla? Como o ponto prefigura seu movimento dançado? O que está inscrito em seu corpo?

O solo de Carla Reichelt é o momento em que ela conforma o seu mosaico particular. A luz tem seu corpo como foco, e é naquele espaço delimitado por ela que tudo tem que acontecer. Há uma pausa para os outros bailarinos, a atenção se concentra em seu corpo, em seus movimentos, em sua dança. Do ponto de vista dos espectadores há a possibilidade de reconhecimento de alguns sinais que a fluidez do ponto deixou. Nos quatro minutos e meio, sua presença é capaz de mostrar isso em cena.

Como ela própria declara: “Na vida você não pode deixar nada para trás. A Carla que dança *Presenças no tempo* é a Carla que faz terapia, que tem alunos, é a Carla que morou nos Estados Unidos, que tem amigos, que sai pra dançar [...]”. (REICHELT, 2010) A bailarina que se vê em *Presenças no tempo* possui marcas em seu corpo que decorre da construção ocorrida ao longo de anos que antecederam a sua entrada na companhia de dança de Esther Weitzman.

No mosaico de seu corpo se inscrevem os anos de recuperação de trabalho fisioterápico, pois Carla Reichelt apresentava o pé direito voltado para dentro, o que é caracterizado como uma rotação interna. Desde então, por recomendação médica, iniciou com seis anos de idade, em 1988, aulas de balé clássico na Escola de Dança Alice Arja, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1993, mudou-se para os Estados Unidos. Em Los Angeles, frequentou as aulas de dança no *Lauridsen Ballet Studio*, período em que ocorreu uma grande mudança no seu entendimento sobre a dança, pois nessa escola, havia aulas de anatomia, de técnicas de iluminação, de figurino, “criando toda uma atmosfera [que] não era só o movimento do corpo”. (REICHELT, 2010) Além disso, houve também um trabalho de fortalecimento da musculatura com uma professora que era fisioterapeuta, antes da iniciação de Carla na sapatilha de ponta. Suas alunas faziam exercícios de respiração, com o abdome contraído e utilizando somente a caixa torácica, pois deveriam aprender a respirar vestidas com a roupa de bailarina. Foi nessa ocasião que começou a interessar-se pelo trabalho fisioterápico, atualmente Carla é professora de Pilates.²¹

²¹ Pilates é um método de condicionamento físico. Inventado por Joseph Hubertus Pilates, esse método envolve exercícios físicos que utilizam o peso do próprio corpo em sua execução.

Após ter morado por três anos e meio nos Estados Unidos, retornou ao Brasil em 1997 e nessa volta, reintegrou-se à EDAA, Escola de Dança Alice Arja, quando também fez parte da Companhia de Ballet do Rio de Janeiro, por quatro anos.

Em 2000, Carla já havia saído da Companhia de Ballet do Rio de Janeiro e passado a fazer aulas com professores de balé clássico da Escola de Vaganowa, de St. Petersburgo, na Rússia, conhecida por ser o local onde se preparam bailarinos para o Balé Kirov. As aulas que fazia eram oferecidas no sistema de curso livre e a UniverCidade, à época, Faculdade da Cidade, era a sede desses cursos. Posteriormente, foram transferidos para a Escola de Dança Maria Olenewa, onde Carla deu continuidade aos estudos do balé clássico, mesmo após ter iniciado seu estágio na Companhia de Esther Weitzman.

Carla Reichelt conheceu essa coreógrafa quando fazia o segundo período do curso de dança da UniverCidade, em 2001. Sob sua orientação frequentou cursos e iniciou um estágio na Companhia de Dança de Esther Weitzman em 2002. Com a saída de uma integrante desta companhia, passou a fazer parte como bailarina. Trabalhou como assistente de Esther Weitzman nas coreografias *Sonoridades*, *Que bicho é o homem*, *Quem é o rei?*, *Territórios*, *O que imagino sobre a morte*, e, em *Por minha parte*, participou de todo o processo, desde a criação até sua atuação como bailarina.

Carla aponta que, nessa nova fase de sua carreira, quando entrou para a companhia de Esther Weitzman, sua constituição física não lhe permitia fazer determinados movimentos. (REICHELT, 2010) Apesar de anos de estudo de balé, o vigor que Esther trabalha nos bailarinos ainda não existia no seu corpo. Quando, por exemplo, atuou em *Terras*, tinha dificuldade em entender o peso que Esther Weitzman queria no seu corpo. A esse respeito declara: “Quando entrei pesava quarenta e dois quilos. No balé é tudo muito vertical. Com a Esther veio o trabalho com o peso. Até isso acontecer no meu corpo eu penei um bocado. [...] mudou o corpo todo.” (REICHELT, 2010)

O corpo construído ao longo dos sete anos em que trabalhou com Esther Weitzman, mostra atualmente em *Presenças no tempo*, seu último trabalho. Tudo está lá como presenças, naquele corpo. Nenhuma experiência foi descartada.

É interessante perceber o diálogo que foi estabelecido entre as propostas dessa pesquisa e a maneira como Carla Reichelt percebe seu corpo e sua dança.

Quando a Coreografia *Presenças no tempo* foi escolhida para análise, e o posterior recorte do solo de Carla Reichelt foi definido como um dos corpos mosaicos que constituía a coreografia, nada se sabia a seu respeito como profissional da dança. Dos três corpos observados, foi no de Carla que se reconheceu todas os aspectos que se objetivava abordar. É claro que, tanto no corpo de Tony Hewerton como no de Beatriz Peixoto pode-se reconhecer e destacar também os aspectos e qualidades atribuídas ao ponto e seu dinamismo, assim também como as marcas características que Esther Weitzman ajudou a imprimir naqueles corpos ao longo do trabalho realizado com eles. É também aí que reside a unidade do trabalho desta coreógrafa e pesquisadora do movimento. Entretanto, as declarações de Carla Reichelt durante a entrevista mostraram que a percepção que tem de seu próprio corpo no momento da dança confluía para a mesma direção proposta nessa pesquisa.

É importante destacar que Carla trabalha mentalmente as ações no sentido de questionar onde vetores podem conduzi-la, pensa nas partes do corpo que são acionadas, nas tensões produzidas no local, e nas forças que agem para produzir determinados movimentos. A esse respeito, diz em sua entrevista:

Eu tenho, e eu gosto muito de um movimento estranho. Gosto de trabalhar com espasmos porque eu acredito nessas qualidades do corpo, de estímulo, de contração, e acho que o tempo todo tentamos controlar espasmos. Não é nem controlar porque se uma ação muscular é interrompida, vira um espasmo, se você só estimula o músculo e corta a estimulação no meio do caminho. (REICHELT, 2010)

O fator fluxo se traduz no desempenho das tensões musculares de modo a deixar fluir ou restringir o movimento. O uso do fluxo livre ou controlado, segundo Laban, diz respeito à ordem em que são acionadas as partes do corpo, resultando movimentos que se dirigem para fora ou para dentro do corpo, relação estabelecida entre as extremidades da partes do corpo e o centro. (LABAN, 1978, p. 47)

Em ambas as condições a fluidez a que se refere a Teoria das Estranhezas é observada, pois essa propriedade diz respeito à continuidade das transformações que ocorrem e não ao fato do movimento estar acontecendo sem que haja oposição, força contrária, ou resistência. A fluidez é condição do movimento, seja ele de qualquer natureza ou qualidade expressiva.

No corpo ocorrem transformações contínuas, pois ele está constantemente gerando fluxos impulsionadores do movimento proporcionados pelas atividades internas do corpo e das trocas com o meio. Percepção que se relaciona com o Tema Interno/Externo, do Sistema Laban/Bartenieff, essa correspondência também é vista como uma transformação reversível não fechada, presente na Teoria das Estranhezas.

Enfocando no momento dessas reflexões a respeito do movimento, principalmente o seu aspecto interior e exterior, o dentro e fora do corpo, faz-se necessária a definição do que venha a ser a fronteira ou o limite entre esses dois espaços. Ou ainda, qual o papel do ponto a conformar esses percursos, essas conexões.

Ao abordar esse assunto, fala-se de um corpo que de antemão já foi recortado da coreografia mosaico *Presenças no tempo*: o corpo da bailarina Carla Reichelt. São seus movimentos, é sua dança que faz com que esse mosaico seja reconhecido. O que se objetiva é reconhecer como ele é conformado por ela de modo a ser reconhecido pelos que a assistem dançar. Há com certeza, a possibilidade de múltiplos olhares, e, portanto, a conformação de múltiplos mosaicos. Mas o que se quer descrever são as correspondências, as transformações estabelecidas por um sujeito-dependente que elegeu conformá-lo ao seu modo, no qual às idéias de Rudolf Laban, à Teoria das Transformações Pontuais e à Teoria das Estranhezas, juntam-se também as experiências de Carla Reichelt no seu trajeto pessoal.

Entretanto, ainda que esse recorte já tenha sido definido, quer-se trazer para essas reflexões um momento em que se fala sobre outro corpo, o corpo da bailarina Mariana de Souza, que, posteriormente à saída de Carla Reichelt da companhia de dança de Esther Weitzman, foi quem atuou na Coreografia *Presenças no tempo*.²² Justifica-se essa retomada, porque a geometria reconhecida com base nos traçados encontrados nas transformações pontuais foi inicialmente visualizada ao vivo no teatro nesse corpo, assim como também os referenciais sobre o movimento, de Rudolf Laban.

²² Embora na análise da coreografia *Presenças no tempo* seja considerado o corpo de Carla Reichelt, os dois espetáculos assistidos no teatro foram com a atuação de Mariana de Souza. A descrição da cena que inicia o primeiro capítulo desse trabalho é a cena em que essa bailarina está presente.

Retomando, portanto, a descrição da cena apresentada no início desse trabalho, em que a bailarina Mariana de Souza dançava a coreografia *Presenças no tempo*, percebe-se que, no momento em que ela modificava o movimento em círculo que seu corpo desenvolvia na periferia do palco, conservava no seu corpo, um movimento que não era visível, pois acontecia no seu interior, mas que se sabia existir. Era um movimento que ainda permanecia em seu corpo, mesmo na sua paragem.

Esse momento mostra que o movimento do ponto não cessa, continua operando, no interior do corpo, transformações. Pois, no cenário das correlações estabelecidas no corpo, mapas de intensidades compõem redes que ligam órgãos internos e suas funções específicas. Metabolismo, respiração, pulsação, fluxo sanguíneo. A composição, corpo mosaico constituído de partes coesas, faz trocas com o meio externo, pois é instrumento relacional com o mundo. As linhas que amarram essa composição são linhas de duplo sentido geradas pelo ponto em constante dinamismo que, percorrendo o interior do corpo, atualiza emoções, pensamentos, construindo memórias, enquanto fluidifica e libera os canais sanguíneos e vias aéreas, promovendo a troca e a reposição de energia através de processos, como por exemplo, o da respiração. Voluntários ou não, esses movimentos descrevem circuitos internos e externos imprescindíveis à manutenção do corpo.

Os momentos em que o espetáculo foi assistido no teatro foram fundamentais para esse tipo de observação, pois não possui o filtro, ou a mediação da câmera que registra o acontecimento, como no caso do DVD com a gravação de *Presenças no tempo*. Na verdade os dois meios de observação se complementaram, contribuindo cada qual com sua especificidade com o trabalho de análise da coreografia *Presenças no tempo*. Nesse sentido, também se correspondem nesse mosaico de observação, pois contribuem até mesmo para a constatação das diferenças de interpretação das duas bailarinas que, ocupando o mesmo papel dentro da coreografia, revela as variantes na expressão dos movimentos propostos para essa obra.

Carla Reichelt (2010) comenta que, à época de sua saída da companhia de Esther Weitzman, freqüentava com Mariana de Souza os ensaios da coreografia. Como participou de todo o processo, no qual inicialmente ela, Beatriz Peixoto e Tony

Hewerton se dedicaram por seis meses ao trabalho de concepção dos movimentos em seus corpos, passava para sua substituta as frases de movimentos e as imagens que associava a elas. Em suas declarações, afirma que, ao assistir Mariana de Souza dançar *Presenças no tempo*, reconhece no seu corpo e ao mesmo tempo não reconhece os movimentos que havia passado. A esse respeito comentou: “a Mariana transformou o solo para o corpo dela. Eu passei o estímulo que passava pelo meu corpo e aí ela colocou aquilo no seu corpo.” (REICHELT, 2010). Esse comentário foi ilustrado pelo momento na terceira parte do solo, no qual, em pé, girando em torno do eixo corporal, levantava a perna direita em um movimento progressivo ascendente. Ela observou que Mariana de Souza pensava em subir e descer a perna durante a rotação, enquanto sua intenção para o mesmo movimento era a de lançar o pé para longe.

Portanto, todas as oportunidades de contato com a obra de Esther Weitzman, seja ao vivo, ou em DVD, no decorrer dessa pesquisa foram imprescindíveis para o entendimento das diferenças e aproximações que podem ser observadas e que julga-se serem próprias dos processos de criação na dança.

Retomando as reflexões sobre o solo mosaico de Carla Reichelt, toma-se, para o desenvolvimento desse assunto as proposições de José Gil (2004) sobre o corpo na dança, quando apresenta o espaço interno, o espaço externo, e o espaço do corpo, onde, segundo o olhar proposto nessa pesquisa, pode-se reconhecer o ponto percorrendo e visitando o corpo de Carla Reichelt quando sua dança acontece. Apoiado nisso, toma-se o espaço do corpo como um espaço mosaico, conformado pelas transformações que o ponto promove ao ligar o interior ao exterior do corpo.

O espaço do corpo é visto como um mosaico reflexivo no qual o espaço interior e o espaço exterior encontram-se permanentemente em estado de mudança. O espaço do corpo não é um mediador entre os dois, mas um ponto de confluência, ou uma concentração de pontos que se mostram, uns nos outros, essas duas naturezas, ou aspecto do corpo: o interno e o externo. Espaço esse que possui diversos pontos de vista, como se vissem ambos, uns aos outros, em múltiplos espelhos. Disso decorre que o espaço interior e o espaço exterior transformam-se não-reflexivamente num *continuum*.

Por essa razão ele é um espaço construído, constitui-se num mapa energético, um mapa pontual carregado de informações potencialmente transformadoras e auto-transformadoras.

Segundo José Gil, o espaço do corpo é diferente do espaço comum, objetivo, mas como não é separado dele, misturam-se os dois na ação do bailarino. O bailarino o cria com sua dança. Seus movimentos carregados de afetos e de forças promovem essa transformação, ou seja, esse espaço pontual torna-se espaço do corpo por força do esgarçamento dos limites do corpo orgânico do bailarino no momento presente da dança. É uma realidade que surge quando há investimento afetivo do corpo. (2004, p. 47)

Pode-se pensar na esfera pessoal de Laban como esse espaço que está sempre ao redor de todo corpo, movimentando-se com ele por onde quer que vá, como uma couraça. Ela torna-se mais ou menos densa, com texturas variadas de acordo com o investimento afetivo do corpo que a carrega. É também realidade objetiva, pois está no espaço objetivo, porém sua medida é dada pela intenção do corpo que a constrói e ocupa. Maior ou menor também em volume, de acordo com a extensão dos seus gestos. São esferas singulares.

Por haver uma correspondência entre os três espaços, se o espaço do corpo se dilatar, atinge também o espaço interior que também se dilata. Quando a esfera de movimento aumenta, é porque também o espaço interior do corpo prolongou-se nela. As direções vetoriais que Laban considera como orientação para atingir pontos no espaço geral, têm, dessa maneira, a possibilidade de irem ao infinito.

Segundo José Gil o espaço do corpo possui como sua primeira dimensão a profundidade, porém não uma profundidade mensurável, perspectivista, que pressupõe planos sucessivos que se distanciam, mas uma profundidade topológica, própria do lugar onde foi escavada. (2004, p. 53) O espaço do corpo se mistura com o espaço objetivo e faz com que se torne elástico, dotado de uma plasticidade que o permite conformar-se de vários modos. Pode-se pensar em uma imagem, em que unidades isomórficas se dilatam, se dispersem ou se concentrem num único ponto, pois “[...] o espaço do corpo é esse meio espacial que cria a própria profundidade dos lugares.” (GIL, 2002, p. 53) Uma profundidade que surge quando há a possibilidade de se escavar ao infinito, tanto em direção ao interior, quanto ao exterior.

Dessa forma, o limite corporal, ou a pele, precisa tornar-se mais porosa para que promova o livre trânsito, permitindo que interior e exterior sejam reconhecidos como um só. Não se trata, porém, de tornar esses meios homogêneos pela mistura. Pelo contrário, a diferenciação, já que o espaço inicialmente considerado é homogêneo, é justamente obtida devido à integridade dos isomorfos que se mantêm singulares, pois, nas transformações promovidas pelo ponto energético que perpassa todos os meios, distribuem-se em diferentes idiomorfos.

Na perspectiva do espaço que é tomado para essa pesquisa, o fato de pontos constituírem tanto o espaço mais amplo ou geral, quanto o corpo do bailarino permite que, como meios isotrópicos, homogêneos, tenham sua definição enquanto meios diferenciados pela ação e construção do espaço do corpo, que preenche o espaço geral com qualidades que um corpo singular possui. São as forças próprias de um determinado corpo que dotam os pontos de qualidades que inundam o espaço do corpo e o particulariza. Portanto, são as trocas efetuadas pelo dinamismo do ponto que promovem transformações iteradas desses meios, conformando, uma unidade mosaico.

Para tanto, é preciso também preparar o meio interior para a dança, para esse desposamento do espaço externo. A imbricação do espaço interno e externo deve ser promovida pelo livre escoamento da energia, e para que isso ocorra, a fisiologia corporal deve ser acionada. Os órgãos, músculos, tendões, devem tornar-se caminhos livres para esse fim. (GIL, 2004, p. 49)

Desde muito cedo Carla Reichelt preparou o corpo para sua dança, pois aos seis anos já fazia aulas de balé clássico. No período em que frequentou as aulas no *Lauridsen Ballet Studio*, em Los Angeles, começou a se interessar por trabalhos que envolviam o cuidado com o corpo. Como já relatado, Carla é também professora de Pilates, e à época em esteve na companhia de Esther Weitzman, o trabalho corporal, através das técnicas do Pilates, ajudou no seu preparo físico para que tivesse condições de compreender, através do seu corpo, o peso que Esther Weitzman trabalha no corpo dos bailarinos de sua companhia.

Em sua trajetória, passava a entender que dança é força, que há vetores de força centrífuga, centrípeta, movimentos submetidos à aceleração e desaceleração. Isso foi ficando cada vez mais presente na sua dança. Para ela toda força tem a contra-força, e pensava isso enquanto dançava o seu solo: “para dar um passo para

trás eu não só transfiro o peso de dois pés para um, como a cabeça tem uma direção para frente e para cima.” (REICHELT, 2010)

Percebe-se que é necessário que esse entendimento venha do corpo, para que se torne uma experiência encarnada, visível nos sinais deixados. Esses sinais dizem respeito ao modo como lida com os fatores de movimento peso, espaço, tempo e fluxo, e se tornam aparentes nas configurações corporais. Seu solo parece dar uma mostra desses sinais, dos rastros gerados pelo ponto em seus infindáveis percursos realizados em seu corpo.

No quarto trecho de seu solo, no momento em que realiza torções, havia um ponto fixo que era a perna esquerda executando torções independentes das realizadas pelo braço. Combinava esses movimentos em que os centros de rotação eram as articulações. Constituíam-se referenciais diferentes no mesmo corpo, os quais, embora interligados, se tentava trabalhar independentemente. Ela afirma que era uma coisa concreta, usava a ação do músculo em todas as suas possibilidades para que realizasse aquilo em seu corpo. Em alguns momentos, como os músculos do abdome eram muito solicitados, sentia certo desconforto. Ela declara que “dava até um enjoo, mas aí o braço estava lá, não estava sendo chamado.” (REICHELT, 2010) Nesses momentos percebe-se que as outras partes parecem não participar da ação, como seu rosto que mantinha a expressão de calma e tranquilidade. Ela se concentra na ação que é executada, é como se os pontos estivessem agindo de modo local, numa conjunção de forças.

Carla Reichelt parece querer fazer em partes o seu corpo, esquecer algumas delas e concentrar-se nas que eleger para o momento. Parece agradá-la esse modo de atuação independente, em que seu corpo é percebido, visto em pedaços. Entretanto, embora aparentemente sem conexão, ausentes ou adormecidos, atuam no conjunto mostrando-se em repouso. Essa é a contribuição dessas partes para seu mosaico corporal.

Ela pensa em realizar um solo concebido por ela e nomeado de *Por um instante*, no qual, para sua preparação, vestida com o figurino previsto, vai para debaixo do chuveiro. Em seguida caminha toda molhada até o palco no qual deve se apresentar. Sua intenção é a de criar um desafio para um corpo que se move e que molhando o chão de linóleo o torna escorregadio. Um corpo que tem a sensação do frio pela ação do ar condicionado. Ela diz que “com frio você sente espasmos,

começa a tremer e tento não esconder, até estímulo e potencializo. Então, eu já entro tremendo em cena e por alguns momentos controlo os espasmos e tento lidar com aquela sensação.” (REICHELT, 2010) Sua intenção é de que, com seu corpo molhado, não fazer ver senão o tremor de seu corpo e o que está se passando com ele, da sensação produzida pelo efeito das condições do momento: quando está molhado e sob certas condições de temperatura, sente frio, é o estado presente, atual do seu corpo e é sob essas condições que ele deve dançar. Carla Reichelt afirma que essa imagem a motivava na ocasião em que construiu o solo de *Presenças no tempo*.

Portanto, qualquer movimentação de Carla Reichelt supõe o espaço do corpo. Seu mosaico conforma-se com uma diversidade de isomorfos que se ligam em redes que os pontos traçam. Seu solo parece dar uma mostra desses sinais, dos rastros gerados pelos pontos em seus infindáveis percursos realizados em seu corpo. Expõem os fragmentos desse mosaico, protomorfos, que se transformam fluidamente em idiomorfos, distribuindo-se em diferentes versões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho de pesquisa, como um mosaico no qual partes se correspondem em seus vários aspectos, foi conformado durante sua produção, à medida que as demandas se apresentavam no entrelaçamento da pesquisa teórica e da observação da obra coreográfica que se propunha analisar.

O olhar instigado pelas formas da geometria e suas relações apontava tantas direções quanto os possíveis pontos de vista que se pode eleger enquanto observadores dessa arte do movimento que é a dança.

Em determinado momento da pesquisa, após a explanação de algumas das idéias de Rudolf Laban, fazia-se necessário olhar mais detidamente para *Presenças no tempo*, e observar Beatriz Peixoto, Carla Reichelt, e Tony Hewerton, construindo a cena com seus corpos, como presenças naquele espaço-tempo. À medida que os bailarinos eram observados, Corpo, Esforço, Espaço e Forma, categorias do Sistema Laban/Bartenieff, tinham que ser revisitadas nas explicações feitas anteriormente.

A princípio o que se via eram os traçados, as configurações das Transformações Pontuais, mas essa geometria revelou caminhos inicialmente não percebidos. Os caminhos desvendados pelo ponto mostraram que a dança é potencialmente uma arte que se presta a muitos olhares, e, por isso, o sentido que ela apresenta a todos eles é o sentido que se apresenta no momento em que a dança acontece, sendo apreendida pelos espectadores de maneira diversa. Sendo assim, o presente parece reinar na relação entre o observador e o bailarino, mesmo porque, nessa relação, são corpos que se interagem enquanto experiência sensória.

A despeito de sua estrutura compositiva, e todo o aparato técnico que possa envolver o espetáculo, é o corpo que produz a variedade de sentido. É o sentido de seu gesto que reverbera no outro e provoca sua experiência cinestésica, ou seja, as sensações dos movimentos em seu próprio corpo, pois “[...] o movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador.” (GODARD, 2002, p. 24)

Portanto, o corpo é o principal foco, e foi nessa perspectiva que esta pesquisa foi desenvolvida. É no corpo que as transformações se operam, é o corpo que atualiza e dança memórias já corporificadas, que torna presente o que foi feito dele,

que se expõe e se abre a constantes modificações. Portanto, a escolha foi na direção do corpo e do “[...] trabalho do dançarino, naquele que condiciona plenamente a produção de sentido.” (GODARD, 2002, p. 34) Pois, o sentido chega ao espectador por intermédio do corpo do bailarino que se apresenta a ele. Como foco principal, é por meio da visão desse corpo, da sua escuta, e de toda a experiência sensória proporcionada por ele, que ocorre a organização e produção do sentido. É no espaço do corpo do bailarino em constante estado de mudança que o corpo do observador encontra ressonância. Segundo Hubert Godard (2002), o visível e o cinestésico, sempre indissociáveis, interferem na interpretação do que é apresentado pelo corpo, pois o sentido encontra reciprocidade nessas duas instâncias, interferindo na interpretação do que é visto pelo expectador da dança. (2002, p. 24)

Sendo assim, foi gerado um modo particular de observação resultante das presenças dos bailarinos em cena e do observador/sujeito dependente, que elegeu um determinado modo para olhar aqueles corpos.

A coreógrafa Esther Weitzman, quando em entrevista falava a respeito de sua obra *Presenças no tempo*, ressaltou que acreditava que o trabalho poderia ser visto a partir de uma linha dramática, mais subjetiva, mais teatral, em que aqueles três corpos que ora estavam sozinhos ou relacionando-se com os outros por meio de duos ou trios, poderiam ser vistos como momentos de encontros e desencontros; ou, como adotado nessa pesquisa, da perspectiva de corpos que simplesmente estão no espaço se movimentando, da idéia da visualidade, da presença, e do que três corpos juntos ou separados poderiam desenhar num determinado espaço.

No entanto, além da experiência que o espetáculo ao vivo proporcionou, no decorrer do trabalho, à cada observação de *Presenças no tempo* somavam-se os dados obtidos na pesquisa teórica das idéias de Rudolf Laban e Irmgard Bartenieff. Agregavam-se a eles a visualidade dos rastros mostrados nos corpos de Beatriz Peixoto, Carla Reichelt e Tony Hewerton nas diversas oportunidades que a obra foi assistida no meio digital. Nesses momentos, a memória também fazia presente as propriedades geométricas dessas configurações resultantes das transformações de pontos, e os conceitos do tipo de transformação encontrados na Teoria das Estranhezas. Foi nessa perspectiva que a observação aconteceu.

Inicialmente procurou-se conhecer o trabalho da coreógrafa Esther Weitzman. Do conjunto das suas obras, desse mosaico mais abrangente, foi escolhida a coreografia *Presenças no tempo* para que fosse feita uma análise dos aspectos que se objetivava destacar.

Entretanto, diante do panorama apresentado, esse olhar foi finalmente direcionado para um singular mosaico: o corpo da bailarina Carla Reichelt. Em seu solo mosaico, que se constituía na conformação geral como protomorfo, como uma parte desse mosaico maior, reconheceu-se algo dessa totalidade, pois também nela reconhecia-se o corpo dessa bailarina. Na história de seu corpo inscreviam-se as marcas deixadas por diversas coreografias que a compõem, pois, nos sete anos em que Carla Reichelt esteve na Esther Weitzman Companhia de Dança, participou como assistente e/ou como bailarina das coreografias, *Que rei sou eu? Terras*, *Presenças no tempo* de 2000, *Sonoridades*, *Por minha parte*, *Territórios*, *O que imagino sobre a morte* e *Presenças no tempo* de 2009, experiências que não poderiam ser descartadas.

Dessa forma, optou-se por observar o corpo dessa bailarina e sua dança como um corpo mosaico, segundo a Teoria das Estranhezas e em conformidade com o que propõe José Gil (2004): como espaço do corpo, no qual interior e exterior transformam-se reciprocamente.

Como o espaço do corpo na dança torna-se inapreensível, impreciso, diante dos múltiplos pontos de vista, ele se define na ocorrência, é o que se conforma na presença, no acontecimento da dança, e sob todos esses olhares. Segundo José Gil, esse estado de mudança ou natureza cambiante que o caracteriza é devido às transformações de regime energético que ocorrem na sua dimensão profundidade, profundidade essa não entendida como extensão objetiva. Profundidade escavada pelo ponto ao infinito tanto na direção interior quanto na exterior. Escavar essa profundidade é reconhecer o ponto visitando o corpo na sua organicidade, na sua concretude, mas também na sua emoção, amalgamando-se as duas e engendrando no corpo, o movimento dançado. A esse respeito José Gil afirma:

[...] não há um espaço do corpo fixo e autônomo. Este varia segundo as velocidades de seu próprio desdobrar-se, de tal modo que depende do tempo que o movimento leva a abri-lo; tempo que, por seu turno, depende da textura – mais ou menos densa, mais ou menos viscosa – do espaço do corpo que nasce a energia. (GIL, 2004, p. 54)

Foi o que ocorreu com Carla Reichelt quando dançou a coreografia *Presenças no tempo*. Quando cita os momentos iniciais de seu solo, salienta que não havia pressa, o tempo objetivo do relógio não lhe interessava, mas tão somente o tempo parâmetro da sua emoção, emoção daquele momento especial, afinal despedia-se dançando sua última coreografia na companhia de dança de Esther Weitzman. (REICHELT, 2010)

Portanto, esses foram os caminhos que o ponto revelou. Como na dimensão Sagital, que mostra o desenvolvimento dos fatos no tempo, as correspondências entre experiências já adquiridas e ainda por conquistar, a dança de Carla Reichelt mostra as correspondências, associações que estabeleceu, e escolhas que fez, no exercício de sua atuação como profissional da dança, em que seu corpo sofreu transformações, agregou entendimento, massa muscular, força, e intensificou o gesto como seu gesto particular, construções que se apresentam visíveis nos corpos que dançam e que se manifestam quando se põem em movimento. Cada qual com seu modo próprio de mobilidade expondo qualidades do movimento que estão irremediavelmente encarnadas, devido à ação dos pontos que deixaram rastros em seu corpos.

REFERÊNCIAS

- AMADEI, Iolanda. Correntes Migratórias da Dança: Modernidade Brasileira. In: MOMMENSOHN & PETRELLA (orgs.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006. 276 p. Parte I, 25-37.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Pioneira, 1984.
- BASTOS, Liana A. de Melo. *Corpo e Subjetividade na Medicina – impasses e paradoxos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.
- BEEBY, Thomas H. The Grammar of Ornament/Ornament as Grammar. Via. Ed. Stephen Kieran. Vol. 3; *Ornament*. Philadelphia: University of Pensylvania, Graduate School of Fine Art, 1977, p [10]-29.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- BRADLEY, Karen K.. *Rudolf Laban*. New York: Routledge, 2009. 141 p.
- CERBINO, Beatriz. História da dança: considerações sobre um tema sensível. In: PEREIRA, R. SOTER. S. (orgs.). *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2002. p. 55-67.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 61-79.
- CUMMING, Robert. *Para Entender a Arte*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- DANTAS, Alexsandro Galeno A. Monografia do Curso de Doutorado em Ciências Sociais. *Antonin Artaud: cartógrafo do abismo*. PUC. São Paulo.
- DEMO, Pedro. *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Editora Atlas, 1995. capítulos 3 e 4, p. 58-85.
- EARP, Helenita. Co-autoria Ana Célia de Sá Earp e Glória F. Marcos Dias. *Sistema Universal Da Dança*. Rio de Janeiro: UFRJ/CEPEG, 1975 – 1977.
- EARP, Helenita Sá & Dias, Glória F. M. *Estudo do Movimento I, II, e III*. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pesquisas Aprovadas pelo CEPEG, Rio de Janeiro. 1972 – 1982.
- FERNANDES, Ciane. O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006. 406 p.

FOSTER, Susan. Choreographing history. In: CARTER, A. (ed.). *Dance Studies Reader*. London: Routledge, 1998. p. 180-191.

FOSTER, Susan. Pygmalion's No-Body and the Body of Dance. In: *Choreography & Narrative*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1999. p. 1-12.

FRANKO, Mark. Figural inversions of Louis XIV's dancing body. In: *Acting on past*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 2000. p. 35-51.

_____. The invention of modern dance. In: *Dancing modernism/Performing politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995. p. 1-24.

GARAUDY, Roger. Dançar a vida. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1980.

GIL, José. *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004. 224 p.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento. In: MOMMENSOHN & PETRELLA (orgs.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006. 276 p. Parte I, p. 39-59.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (orgs.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2002. p. 11-35.

HARVEY, David. *A Condição Pós Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HAYTER, Stanley W. Orientation, Direction, Isométrie Négative, Vélocité et Rythme. In: *Nature et Art du Mouvement*. Bruxelas: La Connaissance, 1965.

HUISMAN, Denis, VERGEZ, André. *O Conhecimento*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1978. 365 p.

JAMMER, Max. *Conceptos de Espacio*. México: Editorial Grijalbo, S. A., 1970. 243 p.

JANSON, H. W. *História Geral da Arte – o mundo moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JEGER, Max. *Transformation Geometry*. London: George Allen John & Unwin, 1970.

JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 189 p.

JOWITT, Debora. In *pursuit of the sylph: ballet in the romantic period*. In: Time and the dancing image. Berkley: University of California Press, 1989. p. 29-48.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

KUNST, Bojana. Subversion and the dancing body: autonomy on display. In: *Performance Research*. . 8(2), 2003. p. 61-68.

LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978. 268 p.

_____. *Dança Moderna Educativa*. São Paulo: Ícone, 1990. 128 p.

LACAVA, Maria Cecília P. Você Vai Viver o que Você Vai Viver: reflexões sobre a arte da improvisação de movimentos na dança. *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. MOMMENSOHN & PETRELLA (org). São Paulo: Summus, 2006. 276 p. Parte III, p. 155-180.

LACEY, Hugh M. *A Linguagem do Espaço e do Tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. 265 p.

LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.). *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1999. p. 73-89.

LAWLOR, Robert. *Geometria Sagrada – Filosofia e Prática*. Rio de Janeiro: Edições del Prado, 1996, 112 p.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘Still acts’ em the last performance de Jérôme Bel. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.). *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2005. p. 11-26.

_____. Inscribing dance. In: *Of the presence of the body*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004. p. 124-139.

LIMA, Dani. *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2007. 172 p.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.). *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2000. p. 27-40.

MALUF, Ued. *Cultura e Mosaico: introdução à teoria das estranhezas*. Rio de Janeiro: Booklink Publicações LTDA, 2002 a, 172 p.

_____. *Fragmentariedades do Sujeito – especulações do ponto de vista da Teoria das Estranhezas – In: Poiesis : Estudos de Ciência da Arte*. Niterói: EdUFF, ano 4, n. 4, 2002 b. 209 p. p.199-207.

_____. *O mosaico de isomorfos onto-genético: uma perspectiva filosófica e algébrica de complexidade – a complexidade não-trivial*. In: 7ma Conferencia Iberoamericana em Sistemas, Cibernética e Información, Orlando, EUA, june 29-july 2, 2008 a. 7 p.

_____. *A Reversibilidade Não-Reflexiva da Unidade de Alta Complexidade Imagem-Corpo-Imagem*. In: 7ma Conferencia Iberoamericana em Sistemas, Cibernética e Información, Orlando, EUA, june 29-july 2, 2008 b. 5 p.

- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTIN, Randy. Dancing the dialectic of agency and history. In: *Critical Moves*. Durham: Duke University Press, 1995. p. 29-53.
- MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo Desenho*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1982. 205 p.
- MAZZOTTI, Tarso B. *A metáfora Percurso no debate sobre Políticas Públicas Educacionais no Brasil Contemporâneo*. Bauru: Unesp, 2002.
- MEYER, Hermann J. *La Tecnificacion del Mundo*. Madrid: Editorial Gredos S.A., 1966.
- MIRANDA, Regina. *O Movimento Expressivo*, Rio de Janeiro: FUNART, 1979. 104 p.
- _____. *Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. 115 p.
- MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (org.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006. 276 p.
- MONTEIRO, Mariana. *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: EdUsp, 1998.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de Filosofia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1982. 462 p.
- MORENTE, Manuel García. *Fundamentos de Filosofia*, São Paulo: Mestre Jou, 1970. 320 p.
- NEWLOV, Jean, DALBY, John. *Laban for all*. New York: Taylor & Francis Group, 2007. 255 p.
- PENNICK, Nigel, *Geometria Sagrada – Simbolismo e Intenção nas Estruturas Religiosas*. São Paulo: Editora Pensamento LTDA, 1980. 152 p.
- PEREIRA, Roberto. *Ao lado da crítica*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. Vol. 1 e 2.
- PINHEIRO, Virgílio Athayde. *Geometrografia 1*. Rio de Janeiro: Aula Editora, 1975. 348 p.
- _____. *Geometrografia 2*. Rio de Janeiro: Aula Editora, 1986. 270 p.
- PUENTE, Joaquim de La. *El Guernica – História de um Quadro*. Madri: Silex, 1985. 191 p.
- RAMÓN, Saturnino Pesquero. *O Guernika: Arte/Paixão*. Goiania: Editora da UFG, 1993.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003. 124 p.

RODRIGUES, Maria Helena Wyllie L. *Transformações Pontuais: fundamentos, anotações e exercícios*. Rio de Janeiro: caderno didático registrado na Fundação Biblioteca Nacional, 1999. 107 p.

_____, Sob o olhar da Geometria Dinâmica. In *Boletim da APROJED n° 22 – 2003*. p. 19-26

RODRIGUES, Maria Helena W. L., RODRIGUES, Daniel W. L. "Transpontuais": uma alternativa dinâmica para o estudo interdisciplinar de conceitos geométricos. In: *Educação Gráfica – vol. 4 – 2000*. p. 51-60.

RODRIGUES, Álvaro J., *Geometria Descritiva – projetividades curvas e superfícies*, Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1964.

SHAW, Jeffrey. *William Forsythe: Tecnologias Improvisacionais – ferramentas para o olhar analítico da dança*. Editorial - CD Rom, ZKM / Digital. Arts Edition, 1999.

SHECHTER, Rosa Menasché. *Transformações pontuais: um projeto de integração entre ciência e arte*. In: *Graphica 96: I Congresso Internacional de Engenharia Gráfica nas Artes e no Desenho e 12o Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico*, 1996, Anais... Florianópolis: Ufsc, Abgddt. 1996, p. 215-222.

SILVA, Glaucia S. Gama e. Tese de doutorado em Filosofia. *Romantismo: Quando a Estética é uma Ética*. IFCS. UFRJ. 2009.

STUART, Izabel. A experiência do Judson Dance Theater. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.). *Lições de Dança 1*. Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1999. p. 191-204.

THUILLIER, Pierre. *De Arquimedes a Einstein: a face oculta da invenção científica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 257 p.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. *Apresentação de Trabalhos Monográficos de conclusão de Curso*. 9 ed. Ver. Ampl. Por Estela dos Santos Abreu e José Carlos Abreu Teixeira. Niterói: EdUFF, 2007. 90 p.

WERTHEIM, Margaret. *Uma história do Espaço de Dante à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 238 p.

INTERNET

CERBINO, Beatriz. Texto de apresentação de *Presenças no tempo*. Disponível em: <www.estherweitzman.com> Acesso em: 10/08/2010.

FERNANDES, Ciane. *Mexendo as cadeiras: em que o Sistema Laban/Bartenieff pode ser bom para tudo?* Disponível em:<[Ciane%20Mexendo%20as%20cadeiras](#)> Acesso em: 15/07/2010.

_____. *Esculturas Líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa (pós) moderna*. Disponível em: <www.scielo.br> Acesso em: 17/07/2010.

FIDALGO, Antonio, MOURA, Catarina. *Devir (in) Orgânico: Entre a humanização do objecto e a desumanização do sujeito*. 2004. In: Bocc – Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/fidalgo-moura-devir-inorganico.pdf>>. Acesso em: 25/04/2010.

MOTA, Júlio César de Souza. *A Poética em que o Verbo se faz Carne: um estudo do teatro físico a partir da perspectiva coreológica do Sistema Laban de Movimento*. Salvador, 2006. 349 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador 2006. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufba.br>. Acesso em: 13/06/2010.

MOURA, Catarina. *A vertigem – da ausência como lugar do corpo*. Lisboa, 2002. In Bocc – Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/moura-catarina-culturas-vertigem.pdf>>. Acesso em: 20/06/2010.

SANTANA, Ivani Lucia Oliveira de, *Corpo Aberto: Mídia de Silício, Mídia de Carbono. A dança em Interação com as Novas Tecnologias*. São Paulo, 2000. 168 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo 2000. Disponível em: <www.pucsp.br>. Acesso em: 24/07/2008.

TREVISAN, Maria Christina Achutti. *Stanislávski-Laban: do texto à encenação*. São Paulo, 2009. 290 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes de São Paulo, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009. Disponível em: <www.ia.unesp.br/pos/stricto/artes>. Acesso em: 12/05/2010

WEITZMAN, Esther. *Esther Weitzman Companhia de Dança*. Disponível em: <www.estherweitzman.com> Acesso em: 10/09/2009.

VÍDEOS

Terras – 2000

Sonoridades – 2002

Por minha parte – 2005

Territórios – 2006

O que imagino sobre a morte – 2009

Presenças no tempo – 2009

ENTREVISTAS

WEITZMAN, Esther: depoimento [22/01/2010]. Entrevistadora: Iris Brasil. Rio de Janeiro. Local: Studio Casa de Pedra – rua Major Rubens Vaz, nº 436 - Gávea. 2010. 1h30min.

REICHELT, Carla: depoimento [14/08/2010]. Entrevistadora: Iris Brasil. Rio de Janeiro. Local: restaurante Cafeína - rua Farne de Amoedo - Ipanema. 2h00min.

SOUZA, Mariana Silva de: depoimento [02/08/2010]. Entrevistadora: Iris Brasil. Niterói. Local: Plaza shopping - rua XV de Novembro - Centro. 1h45min.

APÊNDICE – TRANSFORMAÇÕES PONTUAIS

1 Grupo Das Isometrias – Reflexão, Meio-Giro, Translação e Rotação

1.1 Reflexão

Em todas as transformações são estabelecidas correspondências entre pares de pontos do plano, onde um é o transformado do outro. Na figura abaixo, o ponto D, pertence a um determinado conjunto de pontos A, B, C, D, E, e o ponto D', seu correspondente, pertence ao transformado deste conjunto, ou seja, a A', B', C', D', E'. Todos os pares estão alinhados numa perpendicular ao eixo. É dessa maneira que se associam os pares de pontos no caso da reflexão. Isso pode ser observado no exemplo dado, pois o polígono constituído por esses pontos foi submetido a esse tipo de operação. (FIG. 1)

Elementos da Reflexão:

h – eixo de reflexão.

$D' = Sh(D)^{23}$ – D' é o transformado de D pela reflexão de eixo h.

$C \equiv C'$ – ponto invariante da transformação. Todos os pontos pertencentes ao eixo de reflexão coincidem com seu transformado.

A figura vermelha – conjunto de saída, foi transformada na figura azul – conjunto de chegada, por reflexão de eixo h.

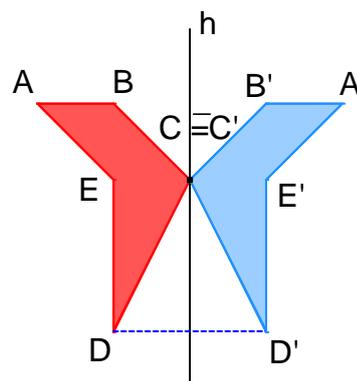


FIGURA 1

Fonte: desenho da autora

Nessa transformação, o elemento característico é o eixo de reflexão, sendo os dois conjuntos de pontos simétricos em relação a ele. Portanto essa aplicação caracteriza-se como uma simetria axial, pois os pontos associados são simétricos em relação a um eixo. Ela é “a transformação que associa dois a dois os pontos do

²³ A letra **S**, inicial da palavra latina *speculum*, espelho, simboliza a operação reflexão; e a letra minúscula ao lado indica o eixo de reflexão. (PINHEIRO, 1986, p. 19)

plano de tal maneira que pares de pontos correspondentes definem segmentos que admitem a mesma mediatriz²⁴. (RODRIGUES, 1998, p. 12)

Considerando o plano constituído de infinitas retas, cada uma delas individualizando uma reflexão, há infinitas reflexões numa superfície ou plano. A idéia de reflexão pode ser intuitivamente compreendida quando, desenhada uma reta numa folha de papel, dobramos essa superfície neste local. Numa das duas regiões ou semiplanos tendo como fronteira essa reta, caso tenhamos registrado pontos, linhas ou qualquer outro elemento usando tinta fresca, esses sinais são reproduzidos na outra região, ao contato das duas partes da folha. Cada elemento desenhado nela terá o seu simétrico em relação à reta desenhada, que ocupará nesse caso a função de eixo da reflexão. Nessa transformação, a distância de cada ponto original e de seu transformado até esse eixo é a mesma, ou seja, os pares de pontos correspondentes equidistam do eixo de reflexão.

1.1.1 Composição de Reflexões:

Pode-se obter uma composição de reflexões utilizando dois ou mais eixos. No exemplo ao lado, o polígono verde é o resultado ou o produto de duas reflexões. A figura ABCDE foi transformada na figura A'B'C'D'E' por reflexão de eixo h. Em seguida, foi aplicada a esta última, a reflexão de eixo p, obtendo-se dessa forma "B"C"D"E", produto das

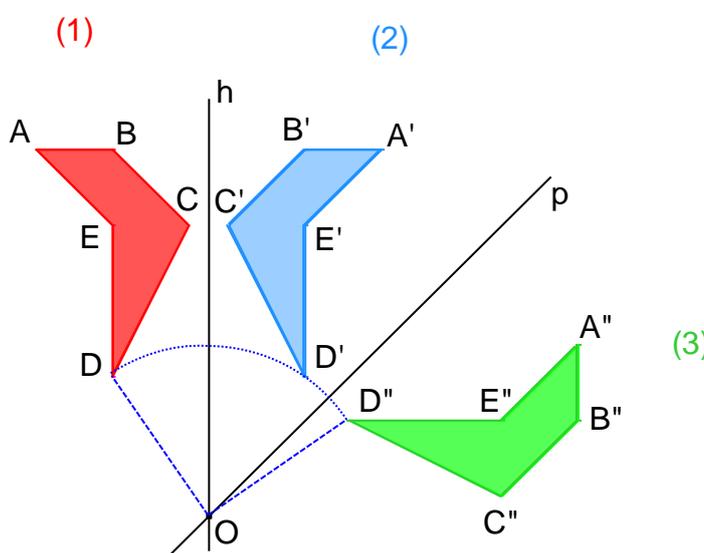


FIGURA 2
Fonte: desenho da autora

reflexões S_h e S_p . Portanto ABCDE está associado a A''B''C''D''E'', por uma composição de reflexões, tendo como produto uma rotação. Pode-se dizer que a

²⁴ A mediatriz de um segmento é a reta constituída de pontos que têm a propriedade de equidistar dos extremos desse segmento.

imagem (2) é a espelhada da (1) e a terceira (3), a imagem espelhada da segunda. (RODRIGUES, 1998, p. 17) (FIG 2) Nessa figura, $D'' = Sp Sh (D)$ - D está associado a D'' , por uma composição de duas reflexões de eixos h e p concorrentes oblíquos. Se observarmos somente os polígonos vermelho e verde, concluiremos que este é transformado daquele, por rotação de centro O e amplitude (ângulo) como indicada pelo arco de círculo tracejado.

O que determina o resultado da composição é o número de reflexões e a posição relativa dos eixos em questão. Se considerarmos, duas retas h e p que têm nessa operação a função de eixo, como retas concorrentes oblíquas, o resultado será uma rotação (FIG. 2).

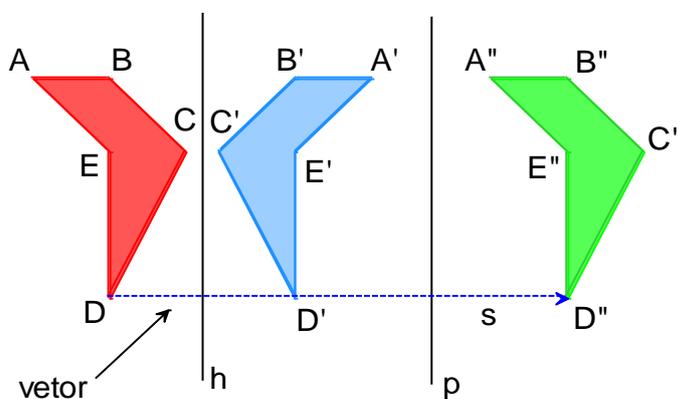


FIGURA 3
Fonte: desenho da autora

Se elas forem paralelas, uma translação ficará definida (FIG. 3) e se forem perpendiculares, teremos um meio-giro. (FIG. 4).

Considerando o produto de duas reflexões temos:

$D'' = Sp Sh (D)$, onde D está associado a D'' , por uma composição de duas reflexões de eixos paralelos. ABCDE – conjunto de saída da primeira aplicação está associado a $A''B''C''D''E''$ – conjunto de chegada da segunda aplicação por translação de vetor s. (FIG. 3)

Se os eixos h e p forem perpendiculares, o resultado da composição de reflexões é a transformação denominada meio-giro. Da mesma forma que nos outros exemplos, os pares de pontos são simétricos aos respectivos eixos nas duas

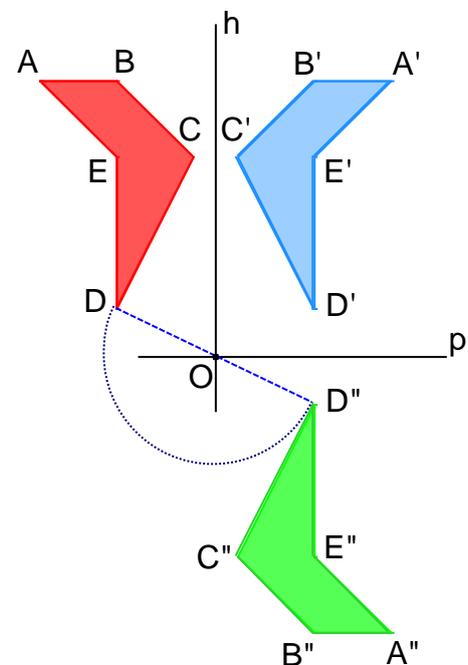


FIGURA 4
Fonte: desenho da autora

operações. Em consequência disso as figuras correspondentes também são. Como mostra a figura 4, o polígono verde e o vermelho são simétricos em relação ao ponto O.

Em cada um dos dois grupos de transformações abordados aqui, o das isometrias e o grupo das semelhanças, há uma transformação que é irreduzível, ou seja, não pode ser obtida por nenhum produto de transformações do grupo ao qual pertence. No caso das isometrias, a transformação indecomponível é a reflexão. No entanto, como foi exemplificado nas figuras 2, 3 e 4, as demais transformações de seu grupo - a translação, o meio-giro e a rotação - derivam de reflexões. Podem ser obtidas por uma composição de reflexões.

1.1.2 Propriedades da Reflexão

Em toda transformação pode-se observar o que é preservado ou não da figura original, suas propriedades, quando transformada na outra. Neste tópico, uma exposição mais detalhada das propriedades da reflexão servirá, mais adiante, de base para a análise das propriedades das demais transformações.

Quando as figuras do plano são submetidas a essas aplicações, transformando-se, algumas de suas características mantêm-se, outras não. Na reflexão, por exemplo, as distâncias são preservadas, visto que é uma transformação do grupo das isometrias. Percebe-se que $A'B' = AB$, assim como $B'C' = BC$, e é o que ocorre com todos os outros lados correspondentes do polígono. (FIG. 5) Por se tratar de uma transformação algamática, os alinhamentos são preservados e consequentemente as razões de seção. Como os pontos B, E e D são alinhados, os transformados B', E' e D' mantêm-se numa mesma linha, e decorrente disso, a razão entre os segmentos BE e ED é a mesma que entre B'E' e E'D'.

Também os ângulos são preservados, trata-se, portanto, de uma transformação conforme. Em consequência dos ângulos serem preservados, os lados paralelos do polígono mantêm-se paralelos, portanto o paralelismo é preservado nessa transformação. Entretanto,

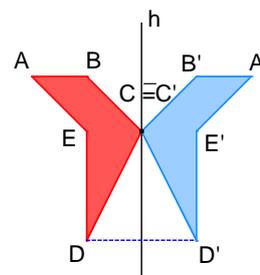


FIGURA 5
Fonte: desenho da autora

outras propriedades não são conservadas, como as direções, com exceção dos lados da figura quando se apresentam paralelos ou perpendiculares ao eixo de reflexão. No exemplo, somente o lado AB tem a mesma direção de seu correspondente A'B', pelo fato de AB ser perpendicular ao eixo. (FIG. 5)

A reflexão é uma transformação discorde, pois os pontos da figura transformada não têm a mesma orientação dos pontos da original. ABCDE estão em sentido horário e A'B'C'D'E', em sentido anti-horário. Quando em outros tipos de transformação, a orientação de ambas as figuras é a mesma, as transformações são denominadas concordes.

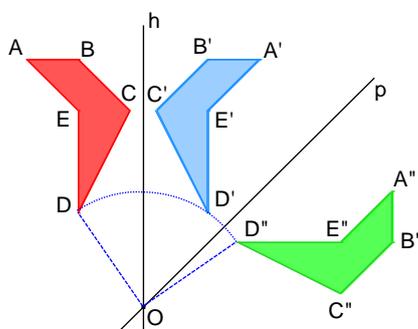


FIGURA 6
Fonte: desenho da autora

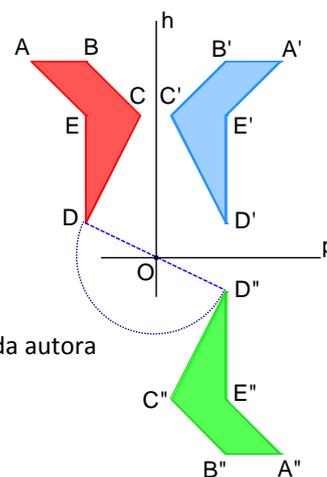


FIGURA 7
Fonte: desenho da autora

Outra observação relativa às transformações é o fato dela ser ou não comutativa. Na figura 7, foi realizada a reflexão de eixo h e, depois, a de eixo p, obtendo-se o polígono verde A''B''C''D''E''. Se a ordem da utilização dos eixos for invertida, tem-se como resultado a mesma figura. A razão disso acontecer é que nesse caso os eixos são perpendiculares. (RODRIGUES, 1998, P. 19) O mesmo não acontece quando eles são oblíquos (FIG. 6). Pode-se então afirmar que a lei de composição das reflexões é comutativa²⁵ somente naquele caso particular, em geral ela não apresenta essa característica.

²⁵ A lei de composição de duas transformações é comutativa quando o resultado independe da ordem em que as operações são realizadas. (PINHEIRO, 1986, P. 12)

1.2 Meio-Giro

O meio-giro também se configura uma simetria, como no caso da reflexão, porém, diferente desta, é uma simetria central. Cada ponto é simétrico do seu transformado em relação a um ponto do plano e, por conseqüência, a figura constituída por todos eles também tem essa propriedade. Na verdade essa transformação é um caso particular da rotação, onde o ângulo aplicado é de 180° .

Segundo Rodrigues, essa é a transformação na qual os pontos do plano se associam dois a dois, de tal modo que pares de pontos correspondentes se encontram alinhados, formando segmentos que admitem o mesmo ponto médio, ponto esse, que é o centro do meio-giro. (1998, p. 32)

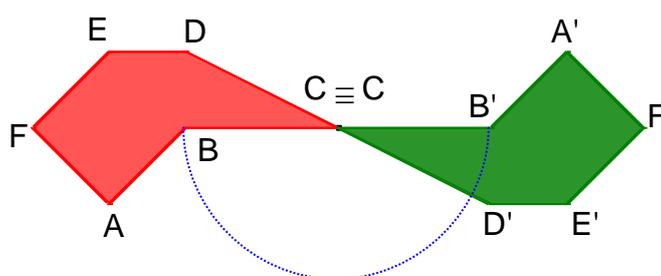


FIGURA 8
Fonte: desenho da autora

Elementos do meio-giro:

$C \equiv C'$ – centro do meio-giro. Ponto invariante da transformação. Um ponto da figura pode coincidir com o centro do meio-giro.

$$\widehat{B C B'} = 180^\circ$$

$B' = LC(B)^{26}$ – B' é o transformado de B pelo meio-giro de centro C .

A figura vermelha – conjunto de saída, foi transformada na figura verde – conjunto de chegada, pelo meio-giro de centro C .

²⁶ A letra **L**, inicial da palavra latina *libra*, balança, simboliza o meio-giro, acompanhado da letra maiúscula que indica o centro do meio-giro. (PINHEIRO, 1986, p. 55)

Nesse exemplo, o centro do meio giro é um ponto duplo, pois um dos vértices da figura original foi escolhido para ocupar essa função. O ponto C quando transformado permanece na mesma posição, é um ponto invariante nessa operação. Sendo ele o centro do meio-giro é o ponto médio do segmento que une os pontos correspondentes, AA', BB', DD', e todos os outros que se associaram na transformação do polígono. (FIG 8)

Ele também pode ser obtido pela composição de reflexões, pois o produto desta operação, considerando seus eixos perpendiculares (formam um ângulo de 90°) é um meio-giro. (FIG. 9)

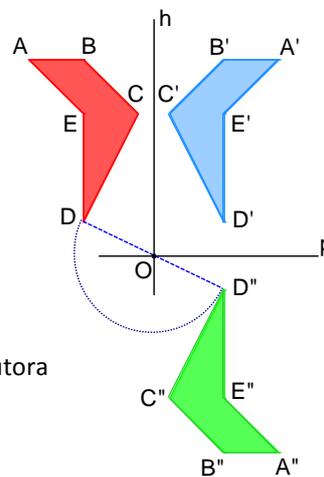


FIGURA 9
Fonte: desenho da autora

Em relação às suas propriedades, o meio-giro preserva distâncias, alinhamentos e conseqüentemente as razões de seção. Os ângulos da figura quando transformada são mantidos e, portanto, o paralelismo dos seus lados – A'B' mantem-se paralelo a E'F'. Também as direções conservam-se – A'F' tem mesma direção de AF; D'E', a mesma que DE. Outra propriedade da figura que é preservada é a orientação. No exemplo dado pode-se notar que a orientação anti-horária do polígono original conserva-se após a operação, é uma transformação concorde. Outro ponto a ser destacado é que a lei de composição de Meios-giros não é comutativa.

1.3 Translação

Em qualquer transformação, um ponto da figura original é associado ao seu correspondente na figura transformada por meio de alguma linha. Na translação, o segmento que une esses pontos possui um determinado comprimento, direção e sentido.

Elementos da translação:

$\vec{CC'}$ – vetor da translação.

$C' = T_v(C)^{27}$ – C' é o transformado de C pela translação de vetor v .

A figura lilás – conjunto de saída, foi transformada na figura amarela – conjunto de chegada, por translação de vetor v .

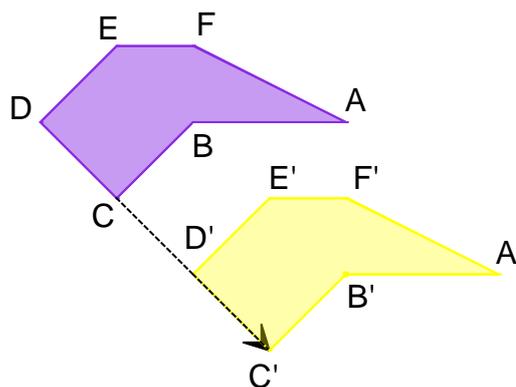


FIGURA 10
Fonte: desenho da autora

Um segmento que conjuga essas três características é um vetor, indica a direção, o sentido e a distância que cada ponto deve percorrer ao se deslocar no plano transformando-se em outro. Portanto, nessa transformação, todos os pares de pontos correspondentes se associam de acordo com um determinado vetor. No exemplo acima, todos os pontos de um polígono estão associados aos seus transformados segundo o vetor v . (FIG. 10)

Um dos lados do polígono original pode desempenhar também essa função. Se o lado DC , nesse sentido, fosse o vetor da translação, o polígono lilás ficaria justaposto ao outro. Caso o sentido mudasse, agora então CD , o mesmo ocorreria, porém os lados coincidentes das duas figuras seriam outros. Essa transformação também vem a ser o produto de duas reflexões, quando nessas operações são utilizados eixos paralelos. (FIG. 11)

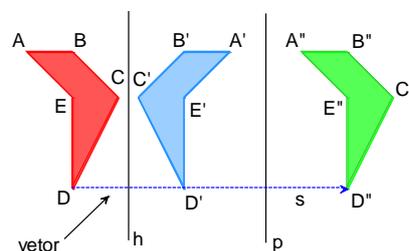


FIGURA 11
Fonte: desenho da autora

²⁷ “A letra **T** é inicial da palavra latina *translatione*, translação. (PINHEIRO, 1986, p. 77)

A translação preserva distâncias, alinhamentos e razões de seção, ângulos e paralelismo, direções e orientação.

1.4 Rotação

Nessa transformação, a linha que une os pontos associados é um arco de círculo. Todos os pontos do conjunto de saída e os do conjunto de chegada que se correspondem estão unidos por arcos concêntricos de mesma amplitude e mesmo sentido.

Na figura 12, assim como no exemplo do meio-giro, o centro da transformação rotação foi considerado como sendo um dos vértices da figura original. Quando transformado, permanece na mesma posição, é um ponto invariante. Como é um ponto duplo, D e seu correspondente D' são coincidentes.

Elementos da Rotação:

$D \equiv D'$ – ponto invariante da transformação. Um ponto da figura pode coincidir com o centro da rotação.

$\angle FDF' = \theta = \text{ângulo da rotação}$

$F' = R_D, \theta(F)$ ²⁸ – F' é o transformado de F pela rotação de centro D e amplitude θ .

A figura laranja – conjunto de saída, foi transformada na figura azul – conjunto de chegada, pela rotação de centro D e amplitude θ .

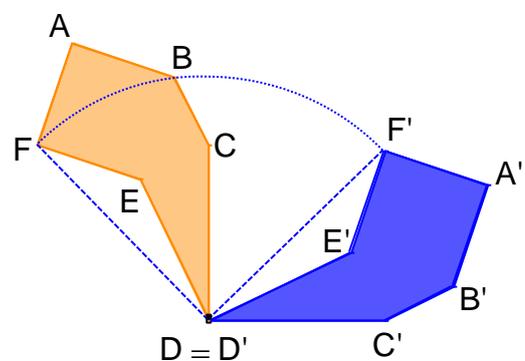


FIGURA 12
Fonte: desenho da autora

Nessa operação, todos os pontos do conjunto giram em torno de um único centro segundo a amplitude de um ângulo orientado. A “[...] amplitude θ deste ângulo (ou arco) é um número relativo, mantida a convenção de ser positivo o

²⁸ A letra R, inicial da palavra latina *rotatione*, rotação, simboliza esta transformação. (PINHEIRO, 1986, p. 123) Vem acompanhada da letra que indica o centro e o ângulo adotados na operação.

sentido anti-horário.” (PINHEIRO, 1986, p. 123) No exemplo dado acima, não foi essa a orientação adotada, pois nesse caso $\theta = -90^\circ$. Se o ângulo fosse positivo a figura teria girado em sentido anti-horário.

Como ocorre com o meio-giro e a translação, que também pertencem ao grupo das isometrias, a rotação pode derivar da composição de duas reflexões, quando em duas operações deste tipo forem utilizados eixos concorrentes oblíquos (formam um ângulo diferente de 90°) (FIG. 13).

A rotação preserva distâncias, alinhamentos e razões de seção, ângulos, paralelismo, e orientação, porém não preserva direções.

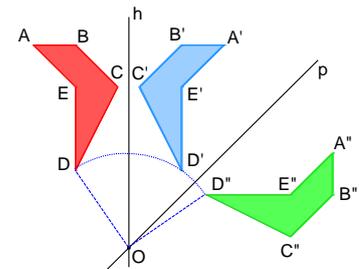


FIGURA 13
Fonte: desenho da autora

2 Grupo das semelhanças – Homotetia e Roto-homotetia

2.1 Homotetia

Nessa transformação, todos os pares de pontos correspondentes do plano ficam alinhados com um único ponto denominado centro da homotetia. A distância de cada um deles a esse centro obedece a uma determinada razão. Dizemos que D' é o homotético de D , B' é o homotético de B , assim como a todos os pares de pontos do polígono original e o seu transformado, sempre relativamente a S (centro da homotetia), e na mesma razão k .

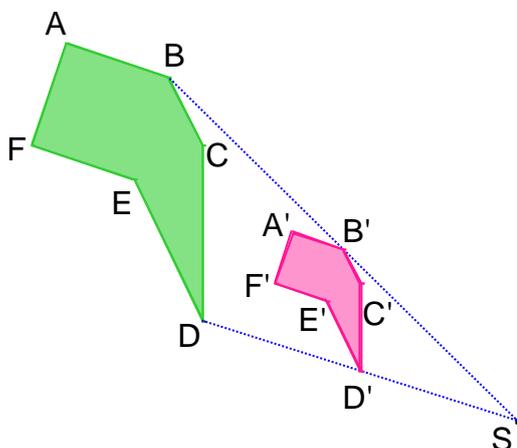


FIGURA 14
Fonte: desenho da autora

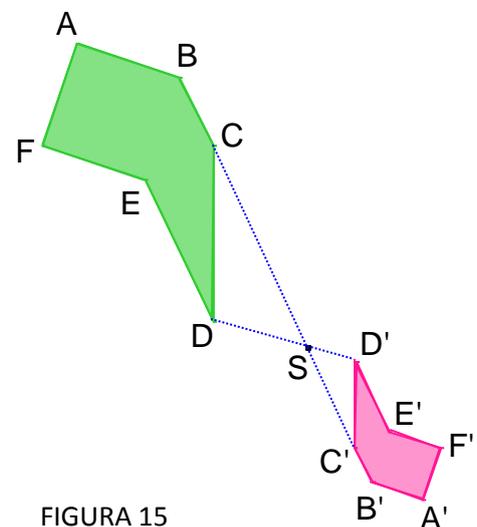


FIGURA 15
Fonte: desenho da autora

Elementos da homotetia:

S – centro da homotetia. Ponto invariante da transformação.

D' = Es, k (D)²⁹ – D' é o transformado de D por homotetia de centro S e razão k.

SD' = k – razão da homotetia

SD

A figura verde – conjunto de saída, foi transformada na figura rosa – conjunto de chegada, por homotetia de centro S e razão k.

Nos dois exemplos, a distância de D' (ponto transformado) ao centro (S) é a metade da distância de D (ponto original) a esse mesmo centro. (FIGS. 14 e 15)

Portanto, a razão $k = \frac{SD'}{SD} = \frac{1}{2} = 0,5$

A distância SD' dividida pela distância SD = 0,5 e esse também é o resultado para $SB' \div SB$, e assim relativamente a todos os outros pares de pontos associados. Por isso se diz que a razão é constante.

A razão considerada nos dois exemplos é a mesma, porém num dos casos a homotetia é positiva ($k > 0$) e no outro, negativa ($k < 0$). Quando positiva (0,5) os pontos associados situam-se de um mesmo lado de S, (FIG. 14) e caso seja negativa (- 0,5), um de cada lado do centro S. (FIG. 15)

Quanto às suas propriedades, a homotetia preserva alinhamentos e razões de seção, ângulos e paralelismo, direções e orientação, mas não preserva distâncias.

2.2 Roto-homotetia

Como o próprio nome indica, a roto-homotetia é o produto de uma rotação e uma homotetia, porém nas duas aplicações é considerado um mesmo ponto como centro das transformações. (FIG. 16)

Segundo Rodrigues, a Roto-homotetia é a transformação que associa dois a dois os pontos do plano, de tal modo que pares de pontos correspondentes definem

²⁹ A letra **E** corresponde à inicial da palavra grega *elastos*, o que impele. Coincide com o nome da transformação em inglês, *enlargement*. (PINHEIRO, 1986, p. 167) Vem acompanhada da letra que indica o centro da homotetia e a razão adotada na transformação.

com um ponto fixo segmentos que formam sempre um mesmo ângulo e se encontram numa razão constante. (1998, p. 98)

Suas propriedades conjugam as propriedades da homotetia e da rotação. Ela preserva os alinhamentos e razões de seção, ângulos, paralelismo e também orientação. Porém, as distâncias e direções não são mantidas.

Elementos da roto-homotetia:

S – centro da rotação e da homotetia.
Ponto invariante da transformação.

$D'' = C_{s,\theta} k (D)^{30}$ – D'' é o transformado de D por roto-homotetia de centro S , ângulo θ e razão k .

$D' \hat{=} D''$ – ângulo da rotação

$\frac{SD}{SD'} = k$ – razão da homotetia

A figura azul – conjunto de saída, foi transformada na figura verde – conjunto de chegada, por roto-homotetia de centro S ângulo θ e razão k .

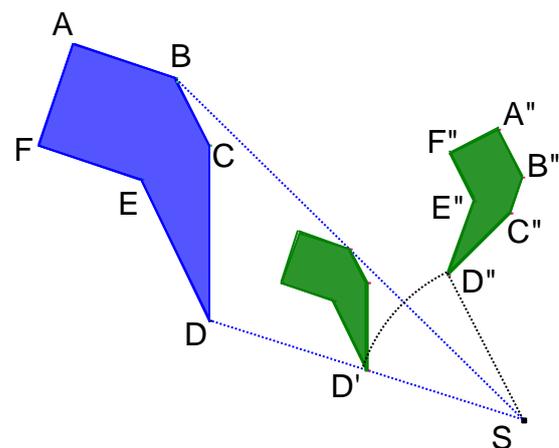


FIGURA 16
Fonte: desenho da autora

A lei de composição da roto-homotetia é comutativa, ou seja, o resultado independe da ordem em que as operações são realizadas.

³⁰ A letra **C**, que simboliza esta transformação é a inicial da palavra latina *cochlea*, caracol. (PINHEIRO, 1986, p. 223)

ANEXO 1

FICHA TÉCNICA – *Presenças no tempo* – 2009

Direção/Concepção/Coreografia:

Esther Weitzman

Criação e bailarinos:

Beatriz Peixoto, Carla Reichelt, Tony Hewerton e Mariana Souza

Colaboração Artística:

Paulo Marques e Miriam Weitzman

Dramaturgia:

Beatriz Cerbino

Desenho de luz:

José Geraldo Furtado

Programação visual:

Ana Luiza Cerbino

Figurino:

André Camacho

Professores da Cia:

Alexandre Bhering (Pilates) e Paulo Marques (Balé)

Bailarinos da Cia:

Edney D'Conti e Roberta Repetto

Bailarina estagiária:

Sofia Caesar

Fotografia:

Lucas Campêlo

Video:

Gustavo Gelmini

Operador de luz:

Anderson Ratto

Direção de produção e execução:

Regina Levy

Assistente de produção:

Silvia Yared

ANEXO 2

FICHA TÉCNICA – *O que imagino sobre a morte* – 2009

Direção/Concepção/Coreografia:

Esther Weitzman

Assistência de Direção:

Carla Reichelt

Criação e Intérpretes:

Esther Weitzman, Paulo Marques e Toni Rodrigues

Dramaturgia:

Beatriz Cerbino

Direção de produção e execução:

Regina Levy

Assistente de produção:

Silvia Yared

Desenho de luz:

José Geraldo Furtado

Operador de luz:

Anderson Ratto

Programação visual:

Marcello Cavalcanti / Designation

Técnica Alexander:

Roberto Reveilleau e Miriam Weitzman

Figurino:

Leticia Ponzi

Confecção:

Alfaiataria Macedo Leal

Fotografia: Branca Mattos e Madeo Bocatios

Cenoténico: Renato Silva

Assessoria de comunicação: Cida Fernandes

Video: Gustavo Gelmini

Trilha sonora: Jean Jacques Lemêtre, Tom Waits, Noel Rosa

ANEXO 3

FICHA TÉCNICA – *Territórios* – 2006

Direção/Concepção/Coreografia:

Esther Weitzman

Assistência de coreografia:

Milena Codeço

Ensaiaadora:

Milena Codeço e Carla Reichelt

Bailarinos/Criação:

Alexandre Franco, Edney D'Conti, Felipe Padilha, Gerah Diaz, Júlio Lopes, Marcellus Ferreira, Marcelo Lopes, Rodrigo Maia e Samuel Frare

Dramaturgia/Organização de texto:

Beatriz Cerbino

Desenho de luz:

José Geraldo Furtado

Trilha Sonora:

Klezmer / Tom Waits

Figurino:

André Camacho

Projeto gráfico:

Marcello Cavalcanti

Preparação de voz:

Leticia Carvalho

Professores:

Alexandre Bhering (*contato/improvisação*), Esther Weitzman, Carla Reichelt e Milena Codeço (*Dança Contemporânea*)

Fotos:

Robson Drummond

ANEXO 4

FICHA TÉCNICA – *Por minha parte* - 2005

Direção/Concepção/Coreografia:

Esther Weitzman

Assistência de coreografia:

Carla Reichelt

Ensiadora:

Joana Abreu

Bailarinos/Colaboração coreográfica:

Alysson Amancio, Carla Reichelt, Edney D'Conti, Milena Codeço e Roberta Repetto

Dramaturgia/Organização de texto:

Beatriz Cerbino

Desenho de luz:

José Geraldo Furtado

Cenografia:

Derô Martín e Leo Bungarten

Figurino:

Gerah Diaz

Peças de Lena Santana e SoulSeventy

Projeto gráfico:

Marcello Cavalcanti

Produção musical:

Mangajingle

Composições e arranjos:

Craquelê

Formação: Flavia Ventura (piano), Pedro Guedes (piano) e Pedro Mibielli (violino)

Participações especiais:

Naife Simões (percussão) e Mário Zazv (contra-baixo)

Divulgação: Claudia Oliveira

Direção de produção: Sara Calaza

Fotos: Robson Drummond

Video: Cavi Borges

ANEXO 5

FICHA TÉCNICA – *Sonoridades* - 2002

Direção/Concepção/Coreografia:

Esther Weitzman

Assistência de Direção:

Miriam Weitzman

Assistência de Coreografia:

Joana Abreu

Bailarinos/Criação de Movimento:

Carla Reichelt, Esther Weitzman,
Milena Codeço, Edney D'Conti

Desenho de Luz:

José Geraldo Furtado

Figurino :

Esther Weitzman e André Camacho

Pesquisa Teórica:

Alessandra Vitória

Redação de Textos:

Thereza Rocha

Música:

Glenn Gould - Johann Sebastian Bach

Professores:

Ceme Jambay (Ballet Clássico), Esther Weitzman (Dança Contemporânea)
e Miriam Weitzman (Técnica Alexander)

Fisioterapia/osteopatia:

Ana Christina CertainCury

ANEXO 6

FICHA TÉCNICA – Terras – 2000

Direção/Concepção/Coreografia:

Esther Weitzman

Assistência de Direção:

Miriam Weitzman

Assistência de Coreografia:

Joana Abreu

Bailarinos/Criação de Movimento:

Carla Reichelt, Esther Weitzman,
Joana Abreu ,Gabriela Monnerat,

Desenho de Luz:

José Geraldo Furtado

Figurino :

Gera Dias e André Camacho

Confecção de Figurino:

André Camacho

Pesquisa Teórica:

Alessandra Vitória

Projeto Gráfico:

Olivia Ferreira

Redação de Textos:

Alessandra Vitória

Música:

Ruth Rubin e Tom Waits

Voz:

Paula Otero

Fotos:

Branca Mattos

Professores:

Ceme Jambay (Ballet Clássico), Esther Weitzman (Dança Contemporânea) e
Miriam Weitzman (Técnica Alexander)

ANEXO 7

FICHA TÉCNICA – *Presenças no tempo* – 2000

Direção/Concepção/Coreografia:
Esther Weitzman

Assistência de Direção:
Miriam Weitzman

Assistência de Coreografia:
Joana Abreu

Bailarinos/Criação de Movimento:
Carla Reichelt, Rodrigo Gondim,
Joana Abreu ,Gabriela Monnerat,

Desenho de Luz:
Binho Schaefer

Figurino :
Gera Dias e André Camacho

Confecção de Figurino:
André Camacho

Costureiras:
Denise, Dona Elvira e Soninha Furacão

Pesquisa Teórica:
Alessandra Vitória

Projeto Gráfico:
Olivia Ferreira

Música:
"Farewell to Shabbat" "Tziganes II"

Voz:
Carolina Costa

Fotos:
Branca Mattos

Professores:
Ceme Jambay (Ballet Clássico), Esther Weitzman (Dança Contemporânea)
e Miriam Weitzman (Técnica Alexander)