



**MEXENDO AS CADEIRAS:**  
***em que o Sistema Laban/Bartenieff pode ser bom para tudo?***

Por Ciane Fernandes

Este título inspira-se na obra de Raimund Hoghe *Bandoneon – em que o tango pode ser bom para tudo?* (Attar, 1989), a respeito do processo criativo da obra de mesmo nome da coreógrafa Pina Bausch (n.1940), uma das fundadoras da vertente estética conhecida como dança-teatro contemporânea. Em uma cena da peça, casais dançam o tango de maneira bem peculiar: as mulheres sentam-se de pernas abertas nos ombros dos homens, de frente para estes, que se levantam e as carregam nesta posição, ao ritmo do tango, pelo palco, com expressões faciais sérias e tranqüilas, todos vestidos a rigor.

Este pequeno fragmento suscita alguns pontos para discussão. Antes de mais nada, existem muitas maneiras de se dançar, e que são interessantes justamente por serem diferentes, mas nem por isso deixam de ser tecnicamente qualificadas. A dança-teatro expande expectativas e padrões de qualquer tipo, transformando pré-conceitos e definições *a priori*. Então algo de importante do tango se manteve, e outros elementos se transformaram, abrindo nossa percepção, já tão limitada pelo treinamento social.

Este é um princípio fundamental da dança-teatro, aplicável ao trabalho com dançarinos em cadeiras de rodas: movemo-nos baseados em Princípios de Movimento, não em uma forma externa esteticamente aprovada por estilos específicos. Nosso interesse é o de flexibilizar e transformar padrões, ao invés de fixá-los através de formas tidas como “belas”. Na dança-teatro, estamos sempre redefinindo o belo através desta transformação *em* movimento. Como dizia Irmgard Bartenieff (Alemanha 1900 – USA 1982), discípula de Rudolf Laban (Bratislava 1879 – Inglaterra 1958), criador da dança-teatro: “A mudança está aqui para ficar”. Estamos sempre lidando com a mudança na estabilidade, e vice-versa.



O tema Mobilidade/Estabilidade, do Sistema Laban/Bartenieff, é fundamental no trabalho com “cadeirantes”. Esta definição já explica o porquê, diferenciando cadeirantes de ‘pernantes’! O modelo médico e social de normalidade define o corpo humano como dividido em duas unidades: a “superior”, anatomicamente mais adaptada para a estabilidade, e a “inferior”, adaptada para a mobilidade (com as escápulas sem um osso ao uní-las, como ocorre na pélvis com o sacro). Mas por que cadeirantes não podem ser pernantes? Afinal, também possuem pernas. Óbvio: a definição (excludente) de normalidade baseia-se na habilidade de mobilidade da unidade “inferior”, justamente aquela responsável pela estabilidade.

Seguindo a tradição judaico-cristã, nossa sociedade não valoriza os movimentos realizados com esta unidade, não por acaso denominada “inferior”, e por isso mesmo super enfatizada comercialmente em imagens que tratam o corpo como um objeto. Mas quando a estabilidade anatômica e a mobilidade implícita e reprimida, são substituídas pela imobilidade total ou parcial, pela dificuldade de locomoção e de realização de atividades na velocidade necessária, então aquela unidade “inferior” ganha um grau de valorização pela falta. Assim, o cadeirante – sem poder mover suas próprias cadeiras (pélvis) – é estigmatizado como incapaz e diferente, e acoplado a uma prótese locomotora para enquadrar-se na vida pública.

2

---

Mas quantas vezes em seu cotidiano, cadeirantes movem-se fluidamente, em diversas atividades, sem a utilização da cadeira de rodas? Transformam aquele modelo anatômico em um corpo funcional e inteligente, re-criando noções *a priori* de locomoção e movimento. Neste sentido, não precisam da utilização de artifícios para criarem maneiras “extra-cotidianas” de movimento (Barba e Savarese, 1995), inclusive porque as usam em pleno cotidiano, não como um “Equilíbrio de Luxo”, mas de necessidade:

A característica mais comum dos atores e dançarinos de diferentes culturas e épocas é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio ‘precário’ ou extracotidiano. O equilíbrio extra-cotidiano exige um esforço físico maior, e é esse esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar. ...



O ator que não consegue dispor-se a este equilíbrio precário e dinâmico não tem vida na cena: conserva a estática cotidiana do homem, mas como ator parece morto. (Barba e Savarese, 34 e 39),

No caso dos cadeirantes, o equilíbrio cotidiano é instável, “de luxo”. O uso da cadeira de rodas resolve a nível de locomoção, mas pode atrapalhar a nível de criação coreográfica, pois impede a exploração do corpo em si mesmo, sem compensações. O cadeirante não precisa da prótese em cena, a menos que seja usada como um elemento criativo, desafiador, e não como uma justificativa para continuar imobilizando seu corpo inferior(izado). Explorar a cadeira como outro corpo, e novas maneiras de relacionar-se com ele, diferente das cotidianas, é bem mais interessante. Afinal, não basta colocar-se em cena, transplantando-se do cotidiano para o palco como seres estigmatizados e diferentes, reforçando esta condição. Cabe também ao cadeirante desafiar-se num processo criativo, explorar novas possibilidades de seu corpo, novas formas, posições, relações, ritmos, etc.

E a inclusão de cadeirantes e não-cadeirantes na coreografia é ainda mais interessante, mais cheia de desafios e diferenças. Desde que os não-cadeirantes não fiquem apenas dançando com a cadeira de rodas, girando para lá e para cá a reboque da cadeira que, por acaso, carrega um cadeirante (quantos de nós já não presenciou este engodo que às vezes ainda leva o emblema de dança com deficientes, etc.).

Como com o tango de Bausch, não se trata de uma *tentativa* de dançar como o modelo técnico original, mas de perpetuar a irreverência plástica da obra de arte transformadora. É interessante como tantas formas irreverentes muitas vezes são fixadas de modo rígido, pervertendo sua natureza principal. Tango é técnica e improvisação, se faz a cada encontro. A dança-teatro também reside aí: no que ainda se faz, no que busca e constantemente recria sua forma através do relacionamento, sem fixar a técnica, mas tornando-a maleável e porosa, aberta a variações.

No tango de Bausch, as mulheres são carregadas pelos dançarinos, como se em cadeiras de rodas, numa relação de carga e ativo-passivo. Mas aqui, diferente do balé, ela não é a representação da leveza e do etéreo. Apesar de distante do chão, ela faz uso de seu peso forte, firmemente sentada no parceiro, numa posição até mesmo



erótica. Estudemos mais de perto esta questão do Centro de Peso, localizado no meio da pélvis.

A revolução da dança moderna devolveu o Centro de Peso à dança, mas seu formalismo ainda não nos permitiu respirar na pélvis, e realizar o movimento a partir do relaxamento e peso passivo. Esta outra revolução vem vindo aos poucos, por exemplo, com Eric Hawkins, Steve Paxton, e toda uma vertente de integração corporeamente que vem sendo chamada de Educação Somática. Mas esta nova visão do corpo não se restringe à dança, e suas sementes podem ser rastreadas desde finais do século dezenove, com o surgimento nos países do norte europeu e nos Estados Unidos do que se denominou “Movimento Corporalista” (Pérez 2002):

Baseadas na ideologia corporalista, começaram a surgir distintas propostas teóricas e metodológicas que se aplicaram no campo das artes, da pedagogia, da terapêutica, da psicologia. O corpo humano começou a ser visto não como objeto da pessoa, mas como definição da sua própria existência. A partir de então, uma nova área do conhecimento se desenvolveu. Seu objetivo foi conhecer o sujeito através do corpo.

4

---

Rudolf Laban foi um dos pioneiros nesta nova área, assim como muitos de seus discípulos que vem desenvolvendo seu trabalho nas últimas décadas, como Irmgard Bartenieff, fundadora do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, e Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora da School for Body-Mind Centering (Escola para Centramento Corpo-Mente). As práticas destas duas educadoras e terapeutas, bem como as de Mathias Alexander e Moshe Feldenkrais, entre outros, integram o que recentemente tem sido chamado de Educação Somática. Esta deriva do termo *Soma* - corpo experimentado (em contraste com o corpo objetivado) englobando “uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes” (Fortin 1999, 40).

Bartenieff desenvolveu a obra de Laban a partir de seu trabalho reabilitando pacientes de poliomielite após a epidemia dos anos de 1940 nos Estados Unidos. Antes de Bartenieff, a obra de Laban era classificada em Eucinéutica e Corêutica. A primeira diz respeito a qualidades dinâmicas do movimento, como os fatores fluxo, peso, espaço (foco) e tempo. Já a Corêutica estabelece uma série de relações geométricas entre o



corpo e o espaço dinâmico, incluindo Dimensões, Diagonais e Planos, visando ativar o espaço tridimensional ao redor do corpo. A partir deste arcabouço, Warren Lamb desenvolveu o conceito de Forma, que passou a ser associada ao termo Esforço (Eucinéica) na Análise de Esforço/Forma.

A obra de Bartenieff (1980) criou ainda mais uma categoria - além de Esforço, Forma e Espaço -, denominando-a Corpo. Assim, o Sistema Laban/Bartenieff passou a ser chamado de Análise Laban de Movimento (LMA - *Laban Movement Analysis*) e, mais recentemente, de Análise Laban/Bartenieff de Movimento, incluindo as categorias Corpo-Esforço-Forma-Espaço, enquanto que Corêutica significa a associação das quatro nas Escalas Espaciais. Já a categoria Esforço tem recebido diferentes denominações, por abranger mais itens do que nos tempos de Laban, e a tenho chamado de Expressividade.<sup>1</sup>

A importância da obra de Bartenieff pode ser vista já pelo título dos exercícios que criou - “Fundamentos” -, e a estrutura que os suporta - “Princípios de Movimento”. A partir daquele trabalho com pacientes de poliomielite, Bartenieff desenvolveu uma série de exercícios - que podemos classificar em Fundamentos Bartenieff, preparatórios e variações -,<sup>2</sup> que constituem a base do movimento humano saudável. Este é compreendido não como um modelo anatômico e fixo de perfeição como citado anteriormente, mas traçado individualmente a partir de Princípios de Movimento *em* movimento, em relações dinâmicas no corpo de cada pessoa como um todo e deste com o espaço. Partimos do princípio que tudo está em movimento, portanto não nos

---

1 Apesar do termo Esforço ter sua referência em alemão (*antrieb* - impulso, ímpeto), foi criado ou selecionado por Laban em inglês (MALETIC, 1987, 99), e por isso traduzido para Esforço em português (LABAN 1978). No livro *Effort: Economy of Human Movement* (LABAN e LAWRENCE, 1947, segunda edição 1974), o termo é associado a processos mentais e manuais de pessoas individuais construindo ações coletivas como “esforço cultural” e “esforço industrial”. Talvez por este motivo, no Laban Centre London, o termo utilizado seja “Dynamics” - “Dinâmica” -, uma área mais ampla e que engloba *effort*/esforço (PRESTON-DUNLOP, 1979, 61). Outros autores acreditam que Dinâmica seja um termo muito amplo, por isso vêm chamando esta categoria de *Movement Dynamics* ou Dinâmica de Movimento (GEIGER, 2005). O importante é ressaltar que, desde a primeira edição do livro *Effort*, em 1947, muitos aprimoramentos foram feitos, e por isso aqui optamos por chamar esta categoria de Expressividade (que inclusive nem era uma “categoria” na época de Laban). Mas concordamos também com o uso do termo “esforço” ou dos citados acima.

2 Vide a descrição detalhada dos Princípios Corporais e dos Fundamentos Bartenieff, preparatórios e variações, em Ciane Fernandes, *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas* (São Paulo: Annablume, 2002): 39-95.



baseamos em modelos fixos a serem seguidos ou atingidos como um ideal. Em outras palavras: “mudança é fundamental”, “relação/conexão é fundamental”, “padronizar conexões corporais é fundamental” (Hackney 1998, 12-3).

Movimento humano saudável aqui significa realizado a partir da respiração completa, desde o abdomen e do Suporte Muscular Interno (ativando a musculatura profunda como o IlioPsoas e o Grande Dorsal, e o assoalho pélvico, liberando a musculatura superficial para expressividade) em Correntes de Movimento que conectam as partes do corpo em suas diferentes Organizações Corporais (ou Padrões Neurológicos Básicos) a partir do centro em um todo funcional e expressivo, Tema Função/Expressão). Aqui chegamos àquele impulso do movimento a partir do relaxamento e da respiração, não apenas a partir da ativação do Centro de Peso, como na dança moderna. A estrutura interna é dada pela musculatura profunda e também por Conexões Ósseas, linhas imaginárias entre Marcos Ósseos que ligam pontos estratégicos do corpo, como Cabeça-Cauda (cóccix) e irradiam para o Espaço com Intenção Espacial.

O categoria Forma é também fundamental, uma vez que diz respeito ao volume do corpo, e portanto ao Espaço Interno. Por exemplo, a percepção do volume do corpo como preenchido por líquidos (sangue, linfa, líquido céfalo-raquidiano, conjuntivo, etc.) e vísceras, além dos diversos sistemas (digestivo, endócrino, respiratório, etc.), concede fluidez àquela relação Corpo-Espaço a partir das Conexões Ósseas. Este trabalho com líquidos e fluidos corporais é uma das vertentes desenvolvidas por Bonnie Bainbridge Cohen (1993).

O interessante é observar que o trabalho de Bartenieff, criado a partir de corpos de cadeirantes, é hoje usado no treinamento de dançarinos e atores contemporâneos, em uma abordagem somática. Na dança-teatro, não há a separação entre um modelo de corpo e os excluídos deste ideal. Pelo contrário, valoriza-se o diferente, e busca-se romper com modelos de corpos (sempre sendo refeitos a cada geração e momento histórico) buscando o desafio e o diferente em cada um de nós. Partimos do princípio que todos os corpos têm restrições de movimento, preferências aprendidas ao longo do processo de socialização e que associamos a nossa maneira de ser e de se comunicar no/com o mundo, mas que por isso mesmo também limitam nossa



possibilidade de expressão. O objetivo de Laban em seu *Domínio do Movimento* (1ª edição inglesa 1950, 2ª ed. brasileira 1978) é justamente expandir nossas possibilidades expressivas, para que possamos nos relacionar da maneira mais integrada possível. O que queremos dizer com “integrada”?

Como no tango, nenhuma parte do nosso corpo funciona sozinha ou separadamente. Trabalhamos sempre a partir de relações, ângulos, Correntes de Movimento, Conexões Ósseas, o Espaço Interno irradiando para e vindo do espaço dinâmico ao redor, em Intenção Espacial, etc. Nada existe completamente estático e isolado. Como nos esclarece Peggy Hackney (1998, 16), discípula de Bartenieff, podemos transformar nosso contexto através de ações supostamente simples, mas Fundamentais:

1. Enfocando o trabalho de conexão entre partes do corpo ao invés de enfatizando segurar uma parte e mover as outras contra ela (como é frequentemente feito em exercícios de fisioterapia tradicionais).
2. Reconhecendo as partes do corpo (self) como separadas mas vivas e interconectadas. Se uma parte muda, as outras têm que escutar e encontrar sua relação; ou todas as outras partes precisam escolher a participação desejada.
3. Ensinando movimento como uma experiência relacional – relacionando dentro do próprio indivíduo e com os outros e com o espaço; não simplesmente trabalhando para uma maior amplitude de movimento das juntas ou exatidão em pegar sequências de movimento como solista isolado ou um super star.

Assim, todos os corpos podem se beneficiar da chamada Educação Somática, tanto em termos terapêuticos quanto criativos – processos muito entrelaçados em LMA. Segundo Hackney (1998, 17), fazemos conexões em nossos corpos através de padrões ou planos desenvolvidos por nosso sistema neuromuscular. Estes Padrões Neurológicos Básicos (Cohen 1993), desenvolvidos ao longo do primeiro ano de vida, seguem uma ordem não linear, mas de sobreposição e espiral, às vezes retornando ao estágio prévio para avançar. Hackney denomina-os Padrões Fundamentais de Organização Corporal Total, a saber: Respiração Celular, Irradiação Central ou Centro-Periferia (como uma estrela-do-mar ou um polvo), Espinhal ou Cabeça-Cauda



(como uma serpente), Homólogo ou Parte de Cima e Parte de Baixo (como um coelho), Homolateral ou Metade do Corpo (como uma lagartixa), Contralateral ou Lados Cruzados (como um cavalo).<sup>3</sup>

Reviver esses estágios na vida adulta fortifica conexões frágeis na infância, ativando e disponibilizando cada função cognitiva correspondente e favorecendo a integração, isto é, “o uso oportuno de acordo com o contexto” (Hackney, 42). Este trabalho denomina-se de “repadronização” (re patterning). Através da reorganização segundo Princípios de Movimento e Padrões de Desenvolvimento (ontogenético e filogenético),<sup>4</sup> transformamos e expandimos padrões cristalizados de movimento. Verificamos, então, a existência de dois tipos de padrões: aqueles de defesa, e aqueles de aprendizagem. Nosso interesse é o de facilitar e estimular o segundo tipo através da mobilização e expansão do primeiro.

Aqui reside outro ponto importante: o de valorizar nossas “fraquezas” e preferências, ou seja, nossas “limitações” como ponto de partida para a transformação. Ao invés de buscar um modelo ideal através da recusa do que somos, forçando nossos corpos a mais uma vez adaptarem-se a uma forma imposta e estranha, entendemos que todo ser humano possui condições de função e expressão em movimento, e portanto cabe a nós expandir nossas possibilidades, desafiá-las, encontrando o estranho em nós mesmos. “Estranho” neste sentido significa desconhecido e diferente do padrão que queremos modificar, ao invés de seguir. Começamos sempre com o que somos hoje, e ao explorarmos nossas possibilidades, re-descobrimos outros padrões, desta vez de nossa memória corporal, re-definindo nossa condição de humanos, entre céu e terra, entre animal e espiritual.

A ordem aqui invertida não é casual. A dança-teatro inverte e sobrepõe conceitos e significados justamente para recriá-los, transformar preconceitos. Assim, sensações terrenas são espirituais e instintos animais são celestes. Harmonia e beleza são imprevisíveis e residem na mudança, na surpresa, no desafio.

---

3 Vide a descrição detalhada dos Padrões Neurológicos Básicos, em Ciane Fernandes, *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas* (São Paulo: Annablume, 2002): 43-50.

4 Dos seres humanos e dos animais, revividas pelo embrião humano e pela criança nos primeiros anos de vida.





Assim como o cadeirante improvisa a partir de suas próprias organizações corporais, explorando maneiras de mover-se e locomover-se além do padrão de apoiar a parte de baixo de seu corpo sobre uma cadeira, também o vêm fazendo os tais pernantes. Quantas horas passamos sentados em frente ao computador, na cadeira da escola, da sala de ensaio (especialmente no teatro baseado em texto escrito), no carro, em frente à TV, e para descansar vamos ao cinema ou ao teatro (onde ficamos sentados por mais duas horas) ou ficamos sentados na praia. Ou seja, há uma forte tendência em imobilizar a unidade inferior e limitar a superior através de atividades cotidianas funcionais porém restritas no que diz respeito ao uso integral do corpo, suas possibilidades e conexões. Nestes últimos dez anos em que venho ensinando técnica de corpo para a cena, tenho observado a dificuldade dos alunos em realizar movimentos a partir de outras Organizações Corporais que não a homóloga (dividindo o corpo em parte de cima e parte de baixo). Qualquer sequência de movimento acaba sendo feita com esta Organização, e portanto é fundamental ensinar diferentes movimentos a partir de diferentes Organizações, ao invés de simplesmente virar, subir, dar um passo, etc.

9

---

Esta expansão dos movimentos, em busca deste estranho-familiar, é o que podemos ver no trabalho de vários coreógrafos contemporâneos, alguns dos quais tratarei aqui. Apresentarei três obras que lidam com cadeiras ou mesas (símbolos de estabilidade como a unidade de baixo do corpo), de maneira transgressora, com performers não-cadeirantes, explorando formas de locomoção além do caminhar, como processos neurológicos arquivados, esquecidos e esperando para serem re-dançados, re-criados, e usados como fonte de transformação de padrões cotidianos.

O francês, Ph.D. em biologia molecular, Xavier Le Roy, começou a dançar aos vinte e quatro anos, e desenvolve seu trabalho em Berlim desde o início dos anos noventa. Em sua obra *Self Unfinished*, *Self Inacabado*, Xavier explora formas inusitadas de seu corpo, chegando a (de)encaixar-se embaixo de uma mesa e virá-la. No início da obra, o dançarino entra em cena, caminha até uma cadeira à frente de uma mesa, senta-se e apóia seus braços como uma secretária ou alguém num escritório ou diante de um computador, porém com a coluna ereta e totalmente consciente de seu corpo e presença. Aos poucos, levanta-se, caminha para trás e para frente, como se



rebobinasse a fita de sua própria dança (incorpora o processo de ver vídeos de suas improvisações no próprio espetáculo), e aos poucos começa a dobrar e desdobrar seu corpo, sozinho ou contra a parede, ou embaixo e ao redor da mesa, por dentro da roupa masculina que acaba virando um vestido, explorando suas desproporções em re-criações estéticas do corpo dançante, prendendo os olhos do público de modo quase mágico.

De fato, Le Roy utiliza vários momentos do que em LMA chamamos de Impulso Mágico, associando variações no peso (forte ou leve), fluxo (contido ou livre) e foco (direto ou flexível), mantendo o tempo constante. São poucos os momentos onde Le Roy acelera ou desacelera, como o ataque-surpresa de debaixo da mesa, virando-a. O tempo constante concede uma atmosfera de meditação à obra, sobrepondo-se ao clima científico exploratório instaurado pela ausência total de efeitos especiais, como refletores ou música, bem como pelo traje cotidiano preto. Associa, assim, o espiritual ao cotidiano, e deste extrai uma gestualidade que poderíamos chamar de ultracotidiana. Não se trata mais de separar cotidiano de extraordinário. O segundo surge da exploração do primeiro, como um hiper-realismo (hiper-cotidiano?), como se olhássemos a vida “normal” com lentes de aumento e pudéssemos então ver o que ali realmente acontece.

Le Roy nos mostra quão belo e interessante é seu corpo, comumente considerado desproporcional. Realmente, seus braços são muito longos, e seu movimento cotidiano parece desengonçado e até desalinhado. Ao olhá-lo pelas ruas, talvez não pensássemos que se trata de um dançarino, muito menos famoso. E é então que temos que rever nossos preconceitos e re-definir dança e o corpo dançante:

Le Roy rejeita completamente a imagem de como um dançarino deve aparentar ou deve ser. Isto deve-se a sua aparência física, sua fisionomia. Toda parte de seu corpo parece ser muito longa, muito esquelética, muito grande, seus membros são angulosos e não querem seguir um dado vocabulário de dança (Irene Sieben, *Tanzdrama* 44/45, p. 48). Como coreógrafo e dançarino, ele trabalha com as dimensões incomuns de seu corpo, explorando-as como qualidades e descobrindo suas específicas possibilidades. Em solos, podemos vê-lo lutando com seu corpo, mas nunca se deprime: sempre sucede em transformar as fraquezas de sua fisicalidade em efeitos e forças surpreendentes. ... Os defeitos de seu corpo geralmente o levam a uma virtuosidade



fisicamente estranha e ao absurdo. Le Roy fragmenta o macrocosmos do seu corpo para buscar a relação entre imagem corporal e identidade. Suas peças solo questionam imagens geralmente aceitas e definições de um corpo normal oposto a um corpo deficiente (Schlicher 2002, 33).

Quando o conheci pessoalmente, em 2001, logo após uma de suas apresentações de *Self Unfinished*, Le Roy quis saber sobre meu trabalho antes de falar-me do seu. Depois me explicou que conheceu alguns coreógrafos que diziam ser influenciados por ele, mas cujo trabalho não lhe pareceu em nada dividir a mesma filosofia (pois não se trata de imitar formas curiosas, como um contorcionista, mas explorar as impossibilidades do corpo). Conversamos sobre *Corpo Estranho* (solo que apresento neste Simpósio), e ele pareceu intrigado, até mesmo surpreso com minha motivação para a peça: nasci com uma costela extra, de cerca de 10cm, que sai do meio da coluna cervical, pressiona a saída de um nervo, e empurra todo o lado direito do meu corpo mais para baixo (inclusive rodando ligeiramente as demais costelas e entortando a clavícula de modo visível), além de meia costela extra na mesma altura, do lado esquerdo. Por isso tenho dores permanentes em toda a região cervical, até as mãos, e toda a coluna, e só durmo com os braços totalmente abertos para cima, como um pássaro.

Através do trabalho com os Fundamentos Bartenieff desde 1993, venho organizando meu corpo dentro de sua própria harmonia, melhorando significativamente em termos de dores e tensões desnecessárias. O interessante é que, diferentemente de Le Roy, as pessoas sempre pensam que sou bailarina, pelo meu biotipo. No Programa de Dança e Dança-Educação da Universidade de New York, onde cursei o mestrado e doutorado (1990-1995), às vezes até me perguntavam se eu era a professora de balé. Mas a história do meu corpo é bem diferente, e é o que podemos ver em *Corpo Estranho*. Estranho àquela imagem de dançarina, à imagem aceita como humana no cotidiano.

Em inglês, o termo se traduz para *Foreign Body* ou *Corpo Estrangeiro*, com implicações culturais. Afinal, o corpo do balé, como qualquer outra imagem corporal, tem sua origem em um con-texto histórico-cultural específico. Por isso a opção de músicas fragmentadas, trechos de shows ao vivo de latinos residentes nos Estados



Unidos, ou de noticiários da rádio latina de New York. Tendo nascido em Anápolis, Goiás, vivido vinte anos em Brasília, três em São Paulo, cinco em New York, um em Berlim e outro ainda em Roma, resido há cerca de dez anos em Salvador, e a esta altura “todo lugar parece estranho e familiar” (trecho de um poema que escrevi na Índia, em 2003, onde fui estudar dança indiana; elemento também presente em *Corpo Estranho*, especialmente nas mãos).

Inicialmente explorei essas assimetrias anatômicas e culturais do meu corpo durante improvisações filmadas, não de modo consciente e dirigido, mas a partir das sensações de des-conforto e necessidades do corpo. Aos poucos, posições bem curiosas e inusitadas foram surgindo, e uma desembocando em outra, como hieroglifos iluminados em pedaços, contando estórias em um idioma ao mesmo tempo desconhecido e familiar. Diferente da minha preferência por peso leve e ênfase vertical, meus movimentos são em maioria fortes e com ênfase horizontal, desafiando minha auto-imagem e identidade.

A cena solo, que desenvolveu-se posteriormente em um quinteto de uma hora com projeção de vídeo, foi montada como numa edição de vídeo. Assisti à filmagem das improvisações várias vezes, enquanto refazia, analisava e registrava cada movimento através da LMA, reorganizando-os em uma sequência concentrada em dez minutos. Ao final, ao realizar os movimentos, vi emergir deles uma imagem curiosa, meio pássaro meio réptil, com movimentos próximos ao solo, mas tentando voar. Certo dia, encontrei uma foto e informação que pareciam encaixar-se perfeitamente nesta “Estranha Forma de Vida” (título de resenha sobre o espetáculo; SANTANA 2001). Tratava-se de um fóssil de cento e cinquenta milhões de anos atrás, o primeiro pássaro de que se tem notícia, meio pássaro meio réptil, descoberto em 1860:

Este era um pássaro realmente muito estranho... [com] uma longa cauda óssea... O cientista que o descobriu chamou-o de *Archaeopteryx*, um nome baseado em duas palavras gregas significando “asa antiga”. (ATTENBOROUGH 1998, 14).

Neste fóssil, a cabeça do pássaro está curvada abaixo das asas, como que escondida, efeito que está presente em quase todo movimento de *Corpo Estranho*. A foto do fóssil acabou virando símbolo da peça, e hoje incorpora também a obra solo *UEBERGANG*



(transição/baldeação), de 80 minutos, que inclui meu solo de *Corpo Estranho* entre uma série de outras cenas, personagens e vídeos.

A peça *Cadeira*, inicialmente intitulada *O Fim do Começo* (2002), criação e interpretação de Cibele Sastre, direção de Beatriz Diamante, desafia também a auto-imagem, re-dançando esta memória corporal arquetípica, a partir da relação imprevisível com uma cadeira. Cibele Sastre, gaúcha, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, vem explorando os Fundamentos Bartenieff em criações coreográficas contemporâneas solo e em grupo. Em *Cadeira*, Cibele transfere seu peso pelo chão, ao longo da frente do palco (da esquerda para a direita do público), como uma escultura que se desfaz e re-faz a cada instante, aproximando-se gradualmente do objeto do extremo oposto do palco (à direita frente do público):

O percurso linear até a cadeira pareceria uma evolução no tempo rumo a um objetivo final (como a suposta “evolução” das espécies), mas esta idéia ou expectativa é gradativamente desconstruída através do corpo da coreógrafa, que se des-organiza juntamente com qualquer divisão temporal. Seus movimentos “descoordenados” são surpreendentemente harmônicos, orgânicos e em um contínuo de tempo infinito. (FERNANDES 2003, 76)

Aproxima-se da cadeira e relaciona-se com ela sem a menor pressa, ainda detida em sua exploração escultural, como se não tivesse a menor idéia do que viesse a ser este objeto, sua função e uso cotidiano. Neste ambiente de pesquisa sensorial, a memória corporal – em contraste com o percurso no palco – indica o caminho não-linear da evolução humana. O objetivo não é a bipedia, mas a constante transformação neuromuscular, determinando novos modos de sentir e pensar, ao invés de sempre planejar e premeditar as ações sem ouvir a voz e memória corporais.

Em sua obra solo *Dual*, Cláudio Lacerda explora as variações de Esforço e suas combinações, experimentando com o equilíbrio do corpo por entre cadeiras amarradas com cordas de um lado a outro do palco, tropeçando, desequilibrando-se, enroscando-se, chegando por vezes a machucar-se:



Em *Dual*, as cadeiras que uso seriam a materialização da sociedade impessoalizada (que acontece também nas roupas que visto e tiro) que, com suas teias (cordas) impedem o afloramento, desenvolvimento e expressão da individualidade. Os momentos em que chego a me machucar são no confronto mais direto com elas na terceira parte, em que me jogo e me enrosco. ... Desde que iniciei minhas investigações para a criação deste solo, não poucas vezes fiquei surpreso com coisas que meu corpo pode fazer e que nunca tinha me dado conta. Não tinha me dado conta porque não tinha ainda tentado chegar a estes lugares que venho procurando agora. É como se fosse uma arqueologia do movimento. E o corpo responde como se já tivesse passado por aqueles lugares, me surpreendendo, como se ele já tivesse vivido mais experiências que eu. (LACERDA, 1999-2005).

Cláudio Lacerda nasceu no Rio de Janeiro (onde reside atualmente) e viveu a maior parte de sua vida no Recife. Completou o Diploma Profissional em Estudos de Dança e o Certificado do Programa de Estudo Independente no Laban Centre London, e vem desenvolvendo o que denomina de *Dança Amorfa*:

Um ser procura seus fragmentos numa sociedade decadente, mercantilista, deslumbrada com a tecnologia, pós-guerra, pós-colonial, pré-dignidade, pós-humana. O corpo, como matéria primeira e primal, vem tentar juntar os cacos deste 'homo destroçadus', levantando-se das ruínas e lançando seu grito surdo. Um grito abafado, prestes a romper os tímpanos entorpecidos pelo mofo desolador da inércia burra. Esta dança é amorfa porque é a partir deste lodo inerte que este ser e o seu corpo vêm fazer uma arqueologia do ser chamado humano. (LACERDA, 1999)

Vemos assim que a dança-teatro e o Sistema Laban/Bartenieff vêm influenciando e facilitando uma série de pesquisas em prol do corpo, sua maneira de se organizar coerente com suas necessidades e com um todo somático em interação com o ambiente, transformando preconceitos e padrões. Num mundo onde a tecnologia, a genética e até mesmo o discurso têm tirado o poder do corpo em prol de manipulá-lo, podemos ainda – e mais do que nunca – usar uma linguagem baseada no movimento, que favorece o corpo e sua sabedoria. A partir desta arqueologia somática, re-dançamos outros tempos e espaços, recriando a evolução humana: não mais como



uma linha de progressão em busca de um ideal, mas num horizonte aberto à complexidade e imprevisibilidade da vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATTENBOROUGH, David. *The Life of Birds*. Londres: BBC Books, 1998.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- BARTENIEFF, Irmgard. *Body Movement. Coping with the Environment*. Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling, and Action . The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions, 1993.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.
- \_\_\_\_\_. "Transgressões em Harmonia: Contribuições à Dança-Teatro de Laban". In *LOGOS, Comunicação & Universidade*. Rio de Janeiro: PPGS/FCS/UERJ, Ano 10, n.18, 1/2003: 55-75.
- FORTIN, Sylvie. "Educação Somática: Novo Ingrediente da Formação Prática em Dança". In: *Cadernos do GIPE-CIT, Nº2. Estudos do Corpo*. Salvador: UFBA. 1999 (Tradução Marcia Strazacappa).
- GEIGER, Esther. "LMA as a Tool for Developing Audio Description. Making Arts Accessible to People Who are Blind". XXIV Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban/Labanotation, Londres, 29 Julho – 05 Agosto, 2005.
- HACKNEY, Peggy. *Making Connections. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.
- HOGHE, Raimund e WEISS, Ulli. *Bandoneon. Em que o Tango Pode Ser Bom para Tudo?* São Paulo: Attar, 1989.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LABAN, Rudolf e LAWRENCE, F. C. *Effort. Economy of Human Movement*. Estover, Plymouth: Macdonald & Evans, 1974.
- LACERDA, Cláudio. *Dual em Processo*. Anotações, 1999-2005.
- \_\_\_\_\_. *Manifesto da Dança Amorfa*. 1999.



MALETIC, Vera. *Body - Space - Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.

PÉREZ, Gabriela. Os Padrões de Movimento no Treinamento do Ator: Análise Crítico-Descritiva da Padronização do Movimento e sua Incidência no Desenvolvimento Cinestésico-Expressivo do Ator. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2002.

PRESTON-DUNLOP, Valerie, ed. "Some Considerations of Effort". In: *Dancing and Dance Theory*. Londres: Laban Centre London, 1979, 60-76.

SANTANA, Joceval. "Estranha Forma de Vida". In *Correio da Bahia*, 04 de julho de 2001, Caderno Folha da Bahia, 2.

SCHLICHER, Susanne. "O Corpo Conceitual: Tendências Performáticas na Dança Contemporânea". In *Repertório Teatro & Dança n.5*. Salvador, ano 4, n.5, 2002: 30-36.

**Ciane Fernandes** é performer, coreógrafa, e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, de onde é pesquisadora associada, além de Enfermeira e Arte-educadora pela Universidade de Brasília. É autora de dois livros esgotados: *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação* (São Paulo e New York), e *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. [www.cianefernandes.pro.br](http://www.cianefernandes.pro.br)