UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

KATIA SALVANY FELINTO ALVARES

RUDOLF LABAN NAS ARTES VISUAIS:
Fatores do Movimento e o Ensino do Desenho

São Paulo

2005

KATIA SALVANY FELINTO ALVARES

RUDOLF LABAN NAS ARTES VISUAIS:

Fatores do Movimento e o Ensino do Desenho

Dissertação apresentada à Área de Concentração:
Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo, como exigência parcial
para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a
orientação da Profa. Dra. Regina Stela Barcelos Machado

São Paulo

2005

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTA TRABALHO POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

- A473r Álvares, Kátia Salvany Felinto
Rudolf Laban nas artes visuais : fatores do movimento e o ensino do desenho / Kátia Salvany Felinto Álvares. - São Paulo : K. S. F. Álvares, 2005.
187 p. : il.
- Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes/USP, 2005.
Orientadora: Regina Stela Barcelos Machado
Bibliografia
1. Arte-educação 2. Desenho - Estudo e ensino 3. Movimento
4. Corpo humano 5. Laban, Rudolf, 1879-1958 I. Machado, Regina Stela Barcelos II. Título.

CDD 21.ed. - 700.7

FOLHA DE APROVAÇÃO

Katia Salvany Felinto Álvares
Rudolf Laban nas artes visuais:
Fatores do movimento e o ensino do desenho.

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Mestre em Artes.
Área de Concentração: Artes Plásticas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Dedico esse trabalho ao
André Ianni,
pela parceria no amor, na vida e nos projetos e ao
Gabrielzinho,
por toda alegria diária de descobrir e reinventar o mundo.

AGRADECIMENTOS

Este projeto não seria possível sem a contribuição, apoio, compartilhamento e reflexões criativas de muitas pessoas queridas.

Agradeço em especial:

À minha orientadora, Regina Machado, pela intuição visionária e sensível da importância e contribuição desta pesquisa para o vir a ser de todos os envolvidos.

Aos meus alunos do Centro Universitário de Belas Artes de São Paulo e Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, cujas inquietações e produções plásticas sempre me desafiaram a pesquisar os processos de ensino-aprendizagem em Artes.

À minha amiga, companheira de muitas (an)danças, Lenira Rengel.

Ao Rodrigo Munhoz, pelo cuidado e assessoria na captação, tratamento e organização das centenas de imagens.

À Cristina Oliveira, pelo carinho e paciência na interminável tarefa de zelar pela minha família.

RESUMO

ALVARES, Katia Salvany Felinto. **Rudolf Laban nas artes visuais: Fatores do movimento e o ensino do desenho**. 2005, 187 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

Minha estratégia enquanto arte-educadora e pesquisadora foi a de relacionar, investigar e transpor os estudos dos Fatores do Movimento de Rudolf Laban para o ensino-aprendizagem do desenho para adultos, tendo como objetivo o exercício da expressão criadora e a aprendizagem da sintaxe da linguagem visual.

Rudolf Laban (1879 -1958) criou um sistema de anotação do movimento (Labanotação), assim como organizou um rico instrumental didático para a teorização e exploração das possibilidades expressivas do movimento (Eucinéctica) e suas possíveis organizações espaciais (Corêutica), sendo também responsável pela renovação da dança moderna conhecida como expressionista (1920-30).

Os resultados alcançados apontam para uma mudança na atitude do aprendiz de desenho, de receptor para construtor e co-autor de seu conhecimento, propiciando uma melhor performance tanto de suas decisões compositivas, quanto no manuseio técnico expressivo dos instrumentos gráficos.

PALAVRAS – CHAVE

Arte-Educação, Corpo, Rudolf Laban (1879-1958) – Fatores do Movimento, Ensino – Desenho, Criação, Sensibilidade, Expressão.

ABSTRACT

ALVARES, Katia Salvany Felinto. **Rudolf Laban in the visual arts: Motion factors and the teaching of drawing.** 2005, 187 f. Dissertation (Master of Arts) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

My approach as an art-educator and researcher has included relating, investigating and rendering Rudolf Laban's Motion Factors into the process of teaching and learning how to draw for adults, with a view to exercising student's creative expression and learning visual language syntax.

Rudolf Laban (1879 – 1958) created a system of movement notation (Labanotation), and organized a rich set of educational tools aimed at theorizing and exploring the expressive potential of movement (Eukinetics) and the possibilities of its organization in space (Coreutics). He also helped to develop modern Expressionist dance (1920 – 30).

The results suggest a shift in the art student's approach to drawing, from a passive receiver to one of playing an active role in building his or her own knowledge, as well as an improvement in their performance regarding both their compositional choices and the technical and expressive use of graphic tools.

KEY WORDS

Art-education, Body, Rudolf Laban (1879 – 1958) – Motion Factors, Teaching – drawing, Creation, Sensibility, Expression.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	p.09
2. O OLHAR PESQUISADOR	p.13
3. A APRENDIZAGEM DO DESENHO	p.25
4. RUDOLF LABAN	p.28
4.1. RUDOLF LABAN RELACIONADO AO ENSINO DO DESENHO	p.30
4.2. RUDOLF LABAN E SUA FILOSOFIA DO MOVIMENTO	p.35
5. OS FATORES DO MOVIMENTO E O DESENHO	p.45
6. EXPLORANDO OS FATORES	p.65
6.1. EXPLORANDO O FATOR ESPAÇO	p.65
6.2. EXPLORANDO O FATOR PESO	p.84
6.3. EXPLORANDO O FATOR TEMPO	p.98
6.4. EXPLORANDO O FATOR FLUÊNCIA	p.110
7. A VIVÊNCIA EM SALA DE AULA	p.122
7.1. O NÃO USO DA BORRACHA	p.123
7.2. INSTRUMENTOS GRÁFICOS E SUPORTES	p.125
7.3. DESENHANDO RETAS E CURVAS	p.127
7.4. OS PROJETOS DAS POÉTICAS VISUAIS	p.133
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.138
BIBLIOGRAFIA	p.143
APÊNDICE	p.151

“Desenhar não é só pegar um lápis e executar rabisco,
existe todo um fluxo de movimento que se estende
por todas as articulações do corpo”.

Rudolf Laban (1990:16)

1. INTRODUÇÃO

Seja qual for o desenho que uma pessoa execute, estará a mesma organizando corporal e espacialmente uma seqüência de combinações, dentre as várias possíveis, de movimentos que serão integrantes no processo de dar visibilidade, por meio do registro gráfico, a um pensamento configurado.

A mão que “segura” o lápis não opera sozinha, pois cada riscar orquestra os vários conjuntos de movimentos das articulações, dos músculos, dos fluídos etc., envolvendo todo o corpo em relação consigo e com o ambiente.

Esse corpo, entendido como resultado de constantes trocas seletivas com o ambiente, é explicado em uma nova área científica conhecida como Ciências Cognitivas¹ que constrói, segundo o depoimento da Prof. Dra. Helena KATZ², o “conceito de co-evolução, indispensável para compreender como as informações encarnam em nós. Sim, porque a hipótese de que a co-evolução regula nossa permanência nesse mundo abre caminho para essa segunda condição prévia: a de concordar que nosso corpo não passa de uma forma circunstancial que as

¹ “Trata-se de uma confluência de saberes (biologia, filosofia, antropologia, matemática, sociologia, psicologia, neurofisiologia, filosofia, da mente, teoria da evolução darwiniana, cosmologia, geologia, arqueologia, paleontologia, etologia, etc.) que se unem em uma mesma preocupação básica: contribuir para explicar como o nosso corpo aprende a conhecer o mundo ao seu redor”.

KATZ, Helena. Entre a razão e a carne. In: *GESTO_ Revista do Centro Coreográfico do Rio, Prefeitura do Rio de Janeiro, RIOARTE Secretaria das Culturas*, V.1, dezembro 2002, pp. 31.

² Helena KATZ é professora do Mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, coordenadora do CEC/ Centro de Estudos do Corpo da PUC-SP e crítica de dança.

muitas informações espalhadas pela vida tomam ao longo do tempo.

Circunstancial e em transformação, uma vez que esse processo de contaminação entre corpo e ambiente não estanca” (KATZ, 2002:32).

Seguindo esta concepção-chave do corpo em trocas constantes com o meio, norteio o meu trabalho enquanto artista, arte-educadora e pesquisadora do movimento, e pergunto-me:

Como promover uma situação de ensino–aprendizagem onde um adulto, aprendiz de desenho possa ter subsídios para compreender, experienciar e gerenciar sua pesquisa gestual, com vistas a uma maior eficácia³ dos seus projetos gráficos e a um processo de criação e pesquisa liberto de críticas depreciativas e bloqueadoras?

O homem se movimenta, e a partir destes deslocamentos no espaço, que são anteriores a qualquer tentativa de conceitualização, é que o mesmo cria seus contornos de identidade conectados à imagem do corpo físico, que se re-veste e, muitas vezes, confunde-se com o corpo sensível - carregado de emoções.

Essa identidade avizinha-se da identidade sócio-cultural e encontramos uma pessoa que procura atualizar as suas percepções das paisagens culturais de classe, gênero e raça - através e - no corpo.

Ao explorar o espaço, por meio do conjunto das capacidades sensíveis de nossos sentidos, em um regime complexo de simultaneidade, estamos na verdade vivenciando os limites de nossas possibilidades perceptivas, que se contraem e se expandem na medida em que variadas percepções do espaço, muitas vezes

³ Eficácia no sentido de coerência com o seu projeto poético e gráfico.

viabilizadas pelo uso de ferramentas de naturezas distintas, alteram a maneira como nos tornamos cientes de nosso papel e lugar no mundo.

É também por meio do senso de cinestesia que percebemos nossas relações, acionadoras de nossas respostas mentais e corporais com o meio.

Se pensarmos que é através do movimento que o homem refina e expande o conhecimento de si mesmo e do mundo, podemos entender o corpo enquanto o lugar onde o homem atualiza suas respostas aos estímulos.

Por conseguinte, elabora suas percepções do espaço, do mundo e de si mesmo ao agir no meio que se altera por meio de suas ações instigadoras de novas combinações e trocas de informações.

Tendo em mente a importância do movimento na construção do conhecimento encarnado no corpo, acredito que a todos é possível a vivência de uma fruição⁴ estética.

Acredito também que a arte-educação pode e deve levar essa fruição para outros territórios, ampliando o leque das possibilidades de vivências estéticas que percorrem caminhos particulares dentro de um contexto que considera as relações bio-psico-sociais do homem com o meio, um processo de negociações mutantes e atualizadoras que se co-contaminam, provocando novos arranjos em ambos agentes/interlocutores envolvidos.

No entanto, aplicar qualquer juízo de valor para avaliar e qualificar valores ou níveis de fruição estética é perigoso e no mínimo pretencioso, pois pressupõe que a experiência e a aprendizagem acontecem de uma maneira linear e seqüencial, contrária a uma visão co-evolucionista que explica o processo por meio de redes

⁴ Fruição estética, no sentido de desfrutar, usufruir as vantagens e benefícios da operacionalização de um conhecimento sensível que se traduz em diferentes mídias (música, dança, pintura, escultura, poesia etc) provocando ressonâncias distintas em cada interlocutor.

de acessos e trocas de informações, onde co-habitam, interagem e se interpenetram diferentes realidades.

Nesta pesquisa, o movimento não é retratado apenas como o resultado físico de uma ação-reação muscular, mas principalmente é pensamento e fator fundamental de aperfeiçoamento humano, e uma vez feita esta consideração, procurei investigar as relações e as possíveis transposições da Teoria dos Fatores do Movimento do dançarino, coreógrafo e revolucionário da dança moderna, Rudolf Von Laban (1879 -1958), para o ensino-aprendizagem do desenho, tendo como objetivos: a ampliação das capacidades perceptivas, decodificação e construção de imagens visuais e o auto-gerenciamento dos processos de pesquisa gestual – gráfica.

2. O OLHAR PESQUISADOR

Segundo BRUNER (1997), a composição de “si-mesmo”, dentro de uma perspectiva sócio-histórico-cultural, dá-se no diálogo entre diferentes constelações de “si-mesmos” participantes de um mesmo cenário cultural.

“O si-mesmo, então como qualquer outro aspecto da natureza humana, se posiciona tanto como um guardião da permanência quanto como um barômetro que responde ao clima cultural local”⁵.

Isso me faz refletir sobre as conseqüências e reflexos da cultura e da história, no processo de individuação⁶ e, principalmente, na construção de conhecimento. Conhecimento que também acontece através e no corpo, pois é por meio deste que, segundo PONTY (1996:130) o “eu” percebe e manifesta-se no mundo, em um “vaivém da existência que ora se deixa ser corporal e ora se dirige aos atos pessoais”.

“Enquanto tenho um corpo e através dele ajo no mundo, para mim o espaço e o tempo não são uma soma de pontos justapostos, nem tão pouco uma infinidade de relações das quais minha consciência operaria a síntese em que ela implicaria meu corpo; não estou no espaço e no tempo, não penso o espaço e o tempo; eu sou no espaço e no tempo, meu corpo aplica-se a eles e os abarca. A amplitude dessa apreensão mede a amplitude de minha existência; mas, de qualquer maneira, ela nunca pode

⁵ BRUNER, Jerome (1997). *Atos de Significação*. Porto Alegre: Artes Médicas, p.96.

⁶Uso o termo individuação não no sentido de único, indivisível, e sim tendo em mente uma possível singularidade em relação a maneira como cada pessoa processa e atualiza seus diálogos e rearranjos de informações consigo e com o meio (familiar, social, ambiente, cultural), mesmo ciente que seus atos e pensamentos, são de certa forma resultantes dessas constelações de “si-mesmos” como explica BRUNER.

ser total: o espaço e o tempo que habito de todos os lados têm horizontes indeterminados que encerram outros pontos de vista”⁷.

SILVA (2001), ao comentar sobre a importância de se estar aberto para a experiência estética como forma de ampliar as possibilidades criativas para a dança comenta:

“Uma obra artística de valor atemporal, que cativa o observador por sua capacidade de atingir a percepção, pode provocar um movimento interno ou externo como resposta. Esse movimento cria e recria as emoções do espectador, ensinando os caminhos de reconhecimento das suas próprias grandezas e limitações”⁸.

Essas grandezas e limitações citadas por SILVA, também podem ser suscitadas por meio das vivências estéticas⁹ junto às múltiplas e mutantes formas de apreensão e construção de conhecimento.

Ciente da importância do quanto essas vivências, já nos primeiros anos de vida, se interpenetram e dialogam com a formação – no sentido educacional, apresento um breve relato de minha trajetória enquanto pesquisadora:

Durante meus levantamentos bibliográficos para esta dissertação, li a autobiografia de Rudolf Laban intitulada: *A life for dance: reminiscences*¹⁰ (Uma vida pela dança: recordações).

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice (1996). *Fenomenologia da percepção*. [Trad. Carlos Alberto de Moura R. de Moura]. São Paulo: Martins Fontes, p.195.

⁸ SILVA, Soraia Maria (2001). *Profetas em Movimento: Dansintersemiotização ou metáfora cênica dos Profetas do Aleijadinho utilizando o método Laban*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, p.28.

⁹ Entendo Vivência Estética como um tipo diferenciado de experiência que provoca rearranjos no conhecimento, capacitando a pessoa perceber e reconhecer diferentes qualidades de configurações que lhe garantem um olhar crítico e transformador.

Neste livro, Laban relata sua infância, juventude e início da carreira profissional, apresentando parte dos processos, transformações e concepções artísticas junto aos eventos que marcaram sua trajetória, fundamentais na construção de sua visão revolucionária sobre a dança.

Nomes de familiares, amigos, instituições, lugares geográficos e fatos históricos raramente são citados, salvo as referências fornecidas pela tradutora, e colaboradora durante anos, Lisa Ullmann.

Por outro lado, um rico universo de seu imaginário manifesta-se nessa narrativa - revestida de tons idealistas, que aos poucos apresenta as difíceis escolhas e caminhos que o levam à maturidade.

Um leitor desavisado, ou não conhecedor de suas pesquisas sobre o corpo em movimento e suas contribuições inovadoras para uma dança moderna, poderá talvez não se maravilhar diante dos depoimentos repletos de fantasias e emoções ali encontrados.

Todavia fica claro, ao longo da narrativa, segundo BRUNER (1997), como a modelagem, distribuição e construção do “si-mesmo”, operam nas práticas da família dentro de um contexto cultural, ilustrados na importância que as relações entre os pais, a avó e o tio “ovelha-negra” exerceram sobre Laban, assim como os papéis fundamentais de suas brincadeiras junto à natureza e os jogos de teatro na infância.

Foram suas narrativas que lançaram, ou melhor, sensibilizaram-me a tal ponto que lancei um novo olhar sobre suas Teorias e Filosofia do Movimento.

Por meio de suas recordações, Laban possibilitou-me olhar com clareza, humildade e sem qualquer sentimentalismo minha trajetória e, perceber que o

¹⁰ LABAN, Rudolf (1935/1975). *A life for dance: reminiscences*. [Translated and annotated by Lisa Ullmann]. London: Macdonald & Evans.

tema desta dissertação de mestrado há muito tempo encontrara terreno fértil nesta pesquisadora.

Nas entrelinhas de cada frase do relato que se segue, o alvo: conhecimento encarnado e expresso no corpo em movimento, apresenta esta pessoa que questiona, atualiza e reinventa sua existência, ao procurar reavaliar e organizar suas relações criadoras com o mundo.

Vivi ao longo de minha infância e até o final da adolescência, nos “quatro cantos” do Brasil onde existem bases aéreas.

Conseqüentemente, estudei em várias escolas com propostas pedagógicas diversas, fato que de mim exigiu uma atualização constante das possibilidades de criar novas relações com o outro e com o mundo.

Não me cabe julgar nem comparar o desempenho dessas escolas neste trabalho, mas é importante apontar as marcas que elas, as pessoas e os lugares imprimiram no trajeto do desenvolvimento do meu olhar de pesquisadora.

Sou natural do Rio Grande do Sul, gaúcha de nascimento, mas cearense de coração, pois vivi meus primeiros seis anos em Fortaleza, perto da praia, das jangadas e do vento forte da Praia de Aquirás.

Em Aquirás, os sons das batidas ritmadas dos bilros, nas mãos hábeis das rendeiras a cantarolar cantigas de mar, juntam-se à memória da chegada dos pescadores, do vermelho-alaranjado do pôr do Sol em contraste com o azul acinzentado das dunas, das divertidas tardes escorregando em folha de coqueiro com as crianças locais, após a busca emocionante do delicioso cipó-mel.

À noite, um banho de balde com água gelada de poço, orgulhosamente suado pelo meu avô na bomba manual, antecedia o sono na rede sob o chão vermelho com aranhas noturnas dançantes.

Lembro-me de uma pequena praça com um chafariz central, onde jorravam jatos d'água ao ritmo de músicas em um alto-falante. Neste lugar, senti o maravilhamento de minhas primeiras *ações corporais*¹¹.

Mais que memórias especiais, essas vivências inspiram liberdade do corpo, asas à imaginação e uma intensa alegria de viver.

Sem perceber, já encarnara no andar, pensar e falar os ares da geografia-cultural nordestina.

Das praias do nordeste direto para o rio Amazonas; pela primeira vez descobri que havia outros modos de agir e falar, em nada semelhantes aos meus.

A situação tornou-se mais complexa ao freqüentar uma escola extremamente disciplinadora, todavia uma transferência que não demorou a ocorrer e o encontro com uma sensível professora de Artes foi a salvação.

As aulas de Arte, nessa nova escola, aconteciam muitas vezes no enorme pátio, onde árvores nativas esparramavam seus grossos troncos, presenteando com suas copas, frescas e desejáveis sombras naquele tórrido clima quente – úmido de Manaus.

Ali, aprendi as lendas e o folclore da região amazônica, em atividades que incluíam desenhos, dramatização, confecção de figurinos, canções e danças.

¹¹ “Ação corporal é a ação que compreende um envolvimento total da pessoa, racional, emocional e físico. Ação física é a ação que compreende a função mecânica do corpo. PRESTON-DUNLOP (entrevista, julho/2002) afirma que a ação corporal revela a intencionalidade de ser executada, criada e experienciada pelo agente como um todo. A ação física não implica esta totalidade”. In: RENGEL, Lenira (2003). Dicionário Laban, São Paulo: Annablume, verbete 01, p.23.

Desse período, a dança-do-boi¹² marcou-me profundamente tanto pelo brilho e colorido dos trajes quanto pelo drama dançado.

Em meados dos anos setenta, nova mudança, e a arquitetura inovadora e o planejamento urbano peculiar de Brasília, causou-me um forte estranhamento: era uma cidade que não tinha dobras, curvas, nem cantinhos, havia uma horizontalidade que se unia aos céus, gerando um sentimento melancólico de devassidão... por onde andava a Caapora¹³ daquele lugar tão sem árvores?

Felizmente, meus pais decidiram morar no Rio de Janeiro e a presença conhecida do mar ajudou, em parte, a adaptação a um novo e agitado estilo de vida.

Mas ao chegar na “cidade maravilhosa” senti-me um verdadeiro “bicho-do-mato” perto das crianças cariocas, cheias de trejeitos ao falar e movimentar-se.

Vale lembrar que, a essa altura eu já desenvolvera vocabulários, tanto corporais quanto verbais, impregnados de regionalismos amazonenses e nordestinos.

Mas foi justamente na cidade do Rio de Janeiro onde mais senti o impacto da mídia, principalmente da televisão e da moda ao tentar elaborar, a partir da observação, um plano de sobrevivência que pudesse me possibilitar uma inserção nesse novo cenário.

Que importância havia, naquele novo contexto, saber lendas indígenas, danças folclóricas, desenhar e nomear bichos, rios e plantas, se eu não sabia qual a última moda lançada pelas novelas? Ou como me portar na rua, na escola, na praia?

¹² Dança-do-boi é uma festa típica do folclore amazonense que narra a história de uma jovem, grávida, esposa de um fiel capataz, que deseja comer língua de boi. O capataz mata o melhor boi da fazenda, para desagrado de seu patrão que manda os índios o caçarem. O jovem procura um pagé que ressuscita o boi e tudo termina em uma grande festa.

¹³ Caapora é uma entidade que protege a floresta e os animais. Temida pelos caçadores e por aqueles que entram na floresta, a Caapora possui vasta cabeleira e olhos vermelhos, seus pés são virados para trás pelos calcanhares e, apesar da deformidade alcança grande velocidade.

O corpo, agora, não mais se desnudava – inocente, para banhar-se no mar, no rio ou sob o sol. Existia nesse novo contexto uma “vigilância” não dita sobre o quanto e quais as partes do próprio corpo ou do corpo do outro poderiam ou não ser exibidas.

A inocência fora perdida e com ela toda a espontaneidade dos gestos.

Cedo percebi a importância desses novos ritmos e procurei de certa forma, mesclar, controlar e adaptar minha gestualidade à local, para garantir um lugar tanto no grupo da escola quanto no da praia, ainda que me custasse um estranhamento, nos primeiros meses, do próprio corpo.

Freqüentei uma escola pública na praia de Copacabana, que permanecia em constante greve. Aparentemente, não havia muito envolvimento dos professores com o ofício de ensinar e são quase inexistentes as memórias das aulas, salvo a proximidade da escola com o mar, onde eu permanecia a maior parte do tempo. Avançando um pouco nesse relato, chego em São José dos Campos/São Paulo, onde durante as aulas de desenho, numa escola tradicional, percebi que as oportunidades para a exploração da expressão e criatividade eram raras.

Foi por essa época que surgiu em mim a angustiante impressão de que o tempo investido na escola era demasiado prolongado frente às possibilidades de experiências vivas que a vida fora da escola parecia oferecer.

E quando a chuva trazia o cheiro distante de terra molhada ou o sol brilhava no céu azul, procurava encontrar um motivo para permanecer sentada e “presa” a cadeira escolar. A maior parte do dia era composta por uma seqüência de aulas enfadonhas e intermináveis.

Jamais o corpo todo, os pés, as costas, os cotovelos, ombros, pescoço etc. foram convidados a participar das atividades, a não ser como sustentadores de uma

ação mecânica, funcional, para o ato de sentar-se à mesa e segurar o lápis sobre a folha de papel.

Em casa, por outro lado, na sala dos meus pais havia um potente aparelho de som e um pequeno espaço sem móveis.

Esta era a minha sala-dourada, fazendo uma analogia ao quarto-dourado¹⁴ de Laban, lugar onde pude externar e elaborar criativamente minhas fantasias, alegrias e tristezas, através do movimento, do desenho, da pintura e da escrita.

Aos doze anos, o interesse pela leitura de ficção científica e fantasia¹⁵ (influenciada pelo meu pai) surgiu juntamente com a leitura sobre a história da Arte e dos artistas¹⁶ (influenciada por minha mãe artista e autodidata).

Minha imaginação inundava-se de dragões alados, naves espaciais, máquinas híbridas de carne e metais raros, seres extraterrestres e com a promessa de uma tecnologia avançada capaz de expandir os limites físicos e sensoriais humanos, era o início da era da “Guerra nas Estrelas”.

A partir deste mesmo período até o presente, tenho vivenciado vários trabalhos com o corpo (capoeira, judô, jogging, natação, balé clássico, sapateado americano, jazz, técnicas de desfile e improvisação teatral, ioga, dança flamenca), sempre buscando harmonizar as ações corporais junto ao contexto das atitudes internas, sem no entanto objetivar uma especialização.

¹⁴ Tomei emprestado o termo “quarto dourado”, para simbolicamente representar o lugar onde a criação e a criatividade podem ser exploradas e manifestadas em toda a sua plenitude, a partir do relato de Rudolf Laban (1935/1975:16-17) sobre um cômodo especial na casa de seus avós, que foi decisivo em sua vida.

“Era uma grande sala oval de música com papel de parede dourado e portas brancas, que continha uma estátua de mármore, em tamanho natural, de um jovem portando uma lira. Era me permitido usar esse quarto à minha maneira (...) meu quarto dourado (grifo meu) tornou-se o cenário de estranhos sonhos”.

¹⁵ J.R.R.Tolkien, Kevin J. Anderson, Anne McCaffrey, Arthur C.Clark, Aldous Huxley, Frank Herbert, Isaac Asimov, Gabriel Garcia Marquez, Murilo Rubião, entre outros.

¹⁶ Desse período destacam-se as leituras: “O Museu do Inconsciente” de Nise da Silveira, pesquisas em livros diversos sobre a obra de Francis Bacon, grupo KoBrA, Vang Gogh, Egon Schiele, Edvard Munch, Gustav Klint e outros.

A opção por uma profissionalização ocorreu na área das artes visuais, ao ingressar no curso de Licenciatura em Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Durante o curso, as aulas no teatro e nos estúdios de artes visuais despertaram minha atenção crítica quanto aos diferentes usos do corpo no espaço pelos alunos destas duas áreas artísticas.

Minha impressão era de que no teatro o corpo era suporte, ferramenta, roupa, personagem etc, mas nas artes visuais o corpo apenas “carregava” o aluno de um lado para o outro e operacionalizava uma coisa mental.

Após a graduação, ministrei cursos para crianças, jovens e adultos, em parceria com as Secretarias Municipais e Estaduais de Cultura de São Paulo, SESC/SP, Centro Universitário Maria Antonia da USP, AACD/SP (Associação de Amigos da Criança Defeituosa de São Paulo) e outras instituições privadas sempre propondo uma exploração do movimento no espaço junto às atividades de pintura, escultura e principalmente desenho.

Foi durante essas experimentações que pude perceber que “algo” acontecia qualitativamente nas produções plásticas daqueles que exploravam as possibilidades expressivas de seus corpos em movimento.

No entanto, o amadurecimento e a coragem para sistematizar este conhecimento, resultante de muita observação sensível, consolidou-se após meu ingresso em dois grupos de pesquisas e ao realizar a oficina “Artes & Movimentos Expressivos” junto ao SESC/SP (APÊNDICE , p.151), sendo a última durante o desenvolvimento desta dissertação.

O primeiro grupo aconteceu em 1998, quando participei como aluna especial, da turma formada por alunos da pós-graduação em Artes Corporais na UNICAMP/SP.

Durante um semestre, na disciplina Movimento e Expressão I, ministrada pela Profa. Dra. Inaycira Falcão, rolei, pulei, arrastei, joguei ao chão, atirei às paredes, acolhi, arremessei, puxei etc., tanto meu corpo quanto os corpos de meus colegas, em duplas, trios ou coletivamente sempre junto à reflexão profunda sobre as várias e inquietantes questões¹⁷ que se avizinham ao corpo em movimento no espaço.

Conheci na ocasião, a profissional de dança e mestranda naquela instituição, Lenira Rengel. Nossas longas discussões e reflexões, nas idas e vindas de São Paulo à Campinas acerca da minha vontade de estabelecer uma ponte entre o ensino-aprendizagem de artes visuais e o corpo, direcionaram-me até o pesquisador do movimento Rudolf Laban. A partir desse feliz encontro passei a estudar seus livros e a pesquisar no corpo seus ensinamentos, até finalmente elaborar este projeto de mestrado.

Devo também à generosidade de Lenira a apresentação do segundo grupo, do qual participo desde 1999 sempre que possível - CEC / Centro de Estudos do Corpo, sediado na PUC/SP, sob a coordenação da Profa. Dra. Helena Katz. Esse segundo grupo reúne profissionais e artistas do corpo, mestrandos, doutorandos, coordenadores culturais, críticos, entre outros, todos interessados

¹⁷ Risco, medo, morte, violência, criatividade, gênero, cultura, criação, território, identidade entre outros.

no desenvolvimento das manifestações do corpo na arte, na cultura, na sociedade, por meio de um olhar crítico e co-evolucionista¹⁸.

As leituras, reflexões e intensas discussões do grupo muito contribuem e desafiam meu pensar o corpo contemporâneo, por conseguinte imprimem em meus trabalhos artísticos e educacionais, tonalidades antes impensadas.

Relatei esses eventos com o intuito de ilustrar o quanto o conhecimento está presente nas relações bio-psico-culturais, integrantes da construção e desejos do “si-mesmo”, de cada pessoa.

Estou ciente do fato de que esses relatos são testemunhos de uma época, e que de lá para os dias de hoje muitas coisas mudaram, mas infelizmente o corpo ainda é desconsiderado como lugar e instrumental de cognição e comunicação nas instituições escolares, salvo algumas exceções.

O que se reflete na maneira de pensar, agir e relacionar-se, não só dos educadores, mas dos próprios alunos, ao nivelarem as ações-corporais e as manifestações artísticas pelo padrão mais abrangente, normativo e confortável, pois é extremamente difícil aceitar as diferenças quando não se sabe das próprias potencialidades.

¹⁸Para um aprofundamento e entendimento do corpo a partir dos conceitos da teoria co-evolucionista ler “O subsistema corpo” cap 1.2.2, pp.28-35, da tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica na PUC/SP, 2002, de Cleide MARTINS, *“Improvisação Dança Cognição: os processos de comunicação no corpo”*, onde a autora constroi um entendimento do corpo sob a perspectiva sistêmica de Mario Bunge baseando-se também na teoria da evolução de Charles Darwin e os novos e complexos modelos da teoria biogenética, notadamente fundamentada nos trabalhos originais do biólogo neodarwinista Richard Dawkins, “O gene egoísta” (1989), “O rio que saía do Éden” (1996) e “Fenótipo estendido” (1982), ressaltando que o “sistema corpo resulta de um trânsito permanente entre a sua natureza e o seu meio ambiente físico e cultural” e que este sistema, “na relação com o meio ambiente, é constituído de aspectos de permanência e de acasos” (p.35).

Um dos objetivos da Arte-educação é desenvolver o conhecimento sensível, que se estabelece na vivência de cada pessoa, acerca de suas potencialidades criadoras.

Para nos tornarmos cientes de nossas capacidades e limites, ainda que estes não sejam estanques, é necessário mantermos uma prontidão para dialogar com o novo e reavaliar nossas performances (no sentido de ação a partir de um conhecimento adquirido).

No entanto, para aprendermos a viver em multidão, foi-nos ensinado a renunciar aos nossos desejos pela contenção dos movimentos, em espaços arquitetônicos cada vez mais reduzidos, pois poucas são as oportunidades na vida de encontrarmos o “quarto dourado”.

Se o “quarto dourado” nós é tão caro, o que dizer da “escola dourada”?

Sem esbarrar em um discurso utópico, acredito sim ser possível e necessária uma escola que receba não somente o cérebro do aluno, mas todo o seu corpo repleto de movimentos, emoções e desejos.

Promover uma maior conscientização das possibilidades expressivas do próprio corpo, entender e contextualizar as relações deste com temas contemporâneos, requer do educador a exploração de novas maneiras de ensinar, seja esta verbal ou não-verbal, plástica, corporal, ou ainda via novas mídias, como meio para produção, expressão, reflexão de idéias e sentimentos.

O que guia esta pesquisa é a vontade de formar qualitativos fruidores da Arte e da Vida, ambas com existências indissociáveis. Se ao longo do trajeto verdadeiros artistas brotarem, ficarei feliz pela parcela modesta de contribuição que me coube enquanto educadora.

3. A APRENDIZAGEM DO DESENHO

Existe uma crença comum, por parte do grande público, desconhecedor das questões formais realizadas pelos movimentos das vanguardas¹⁹, que só é desenho aquilo que se entende enquanto “cópia” da “realidade”, criando-se alguns entraves, tanto no processo de ensinar quanto no de aprender desenho. Talvez o mais “complicado” dos entraves tenha surgido a partir da vinculação do desenho à idéia de “cópia” ou “representação” da “realidade”, resultantes de mais ou menos 500 anos de história de uma visualidade, onde a “representação” das coisas do mundo viu-se atrelada à eficácia, à especialização e ao domínio técnico da ação de desenhar, na busca de uma verossimilhança idealizada e muitas vezes imposta por determinadas elites (religiosas, sociais, culturais, políticas), mantenedoras de modos de pensar e divulgar seus ideais por meio da construção de normas e padrões de representação do mundo interpretados bidimensionalmente.

Sob este ponto de vista, melhor desenhista ou pintor muitas vezes foi e ainda é considerado aquele que “engana” o observador com suas técnicas ilusionistas, deixando à margem a pesquisa gestual, a expressividade da linha, novas composições tonais etc.

Outro entrave é pensar que a “realidade” situa-se somente fora do indivíduo, sendo esta constante, uniforme, o que viabilizaria apenas um modo de representação.

¹⁹ Aqui refiro-me às vanguardas históricas do início do século XX.

Não pretendo nesta pesquisa discutir as várias questões implicadas nos termos “cópia”, “realidade” e seus “modos de representação”²⁰, no entanto acho importante manter claro que desenhar à maneira “realista” é apenas uma entre as várias possibilidades de desenhar.

O desenho em si é o testemunho de vários diálogos entre o observador e o objeto observado, ambos interagindo em um mesmo espaço-tempo.

Após anos de ensino-aprendizagem do desenho, percebi que para evitar esses entraves é preciso informar, através de vivências e pesquisas constantes sobre os diferentes estilos da arte, com o claro objetivo de ampliar as referências visuais para que as pessoas possam entender que é desenho tanto as produções renascentistas, para citar um dos momentos anteriores às vanguardas, quanto aquelas realizadas por Hans Hartung (ALE 1904 -1989), Henri Michaux (BEL 1898-1984), Karel Appel (PB 1921-), Cy Twombly (EUA, 1928) entre outros, aproximando-os de uma compreensão abrangente sobre a natureza do desenho e suas manifestações expandidas²¹.

Voltando ao tema inicial deste capítulo: o processo de aprendizagem, entendo a função dos rabiscos iniciais, aparentemente desorganizados, enquanto processos de pensamentos em trajetórias imersas no espaço infinito de possibilidades do vir a ser.

Vir a ser algo mensurável, configurado, organizado em formas reconhecíveis.

²⁰ Sobre os temas “cópia”, “realidade”, “modos de representação”, ler: LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.) (2004). *A pintura_ Vol. 05: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34 (coleção Textos Essenciais).

²¹ Chamo de “manifestações expandidas” do desenho, aqueles trabalhos que tomam como referência algum elemento do desenho (ponto, linha, mancha) e o desenvolvem conceitualmente em um outro suporte ou linguagem. Exemplo: as construções espaciais feitas de linha de costura de Edith Derdyk (BR 1962 -), os personagens em arame de Alexander Calder (EUA 1898-1975), os desenhos-esculturas de utensílios domésticos em madeira, resina e gesso de Cristina Rogozinski (BR 1965 -), os pontos -manchas construídos pelo amontoado de canudos plásticos acomodados numa caixa de acrílico de Pazé (BR 1962 -), entre tantas outras.

Esse “espaço coisificado” que se desprega do caos para se apresentar enquanto forma identificável, portanto nomeável (cadeira, gato, flor etc.) metaforicamente faz a vez do ponto enquanto uma referência de lugar, uma situação espacial configurada. Situação por estar implicada em sua existência a ciência das decisões compositivas que determinam o objetivo e o significado da manifestação visual.

Portanto, o desenvolvimento de estratégias que apontem com clareza possibilidades de organizações das partes estruturais de uma imagem visual, supõe a pesquisa e compreensão do *como*, *onde*, *o quê* e *quando* situar as informações acerca do objeto observado.

Lembrando ainda, como diz DONDIS (1997:29-30) que diferentemente da linguagem escrita e/ou falada inexistem regras, e sim “um alto grau de compreensão do que vai acontecer em termos de significado” a partir das organizações das partes.

Organizações estas, elaboradas a partir das vivências de cada pessoa concomitante à observação, prática e desenvolvimento do desenho.

4. RUDOLF LABAN

Rudolf Von Laban (Bratislava 1879 - Inglaterra 1958) nasceu no império Austro-Húngaro, estudou Filosofia e Arte em Paris (1900-1907). A partir de 1913, na Alemanha, exerceu um papel fundamental para a renovação da dança, conhecida como expressionista, nos anos 20 e 30.

Laban sabia pintar, desenhar, projetar e executar esculturas, espaços cênicos, figurinos, cartazes, além de ser um profundo observador do ser humano, atividades que o acompanharam durante toda a vida, fundamentais para seus estudos sobre o movimento.

Seus interesses foram diversos, abrangendo desde o estudo das religiões antigas do Egito às práticas contemplativas milenares chinesas até anatomia e fisiologia humana, além dos estudos dos cristais e o maneirismo do século XVIII.

Toda essa ampla gama de interesses teve como eixo condutor o estudo do homem, seu movimento e o movimento na vida.

Seu projeto de vida e pesquisa, segundo os depoimentos de PRESTON-DUNLOP e HODGSON (1990),

“[...] consistiu em construir uma filosofia da dança que pudesse não somente estabelecer um lugar para a mesma entre as demais Artes, mas uma posição no contexto e significativo universo da existência do homem integrado neste todo”.²²

Professor e coreógrafo, realizou várias pesquisas e construiu um sólido e sensível conhecimento ao observar, analisar e criar um sistema de anotação do movimento (Labanotação), e organizar um rico instrumental didático para a

²² PRESTON-DUNLOP, V. & HODGSON, J. (1990). *Rudolf Laban : An introduction to his work and influence*. Plymouth: Northcote House, p.13.

teorização e exploração das possibilidades expressivas do movimento

(Eucinéctica) e suas possíveis organizações espaciais (Corêutica).

As disseminações das pesquisas realizadas por Laban alcançam várias áreas, entre elas: dança e improvisação, conhecimento e pesquisa das danças religiosas, treinamento do ator, experimentações com o espaço teatral, dança coletiva (por ele denominada Dança Coral), dança educativa, movimento terapia, movimento e trabalho.

Todavia não encontrei, até o momento desta pesquisa, nenhum relato ou pesquisa sobre as relações entre os estudos do movimento de Laban e o ensino de artes visuais, mais especificamente o ensino-aprendizado do desenho.

As pesquisas do movimento de Laban chegaram ao Brasil na década de 1940, por meio da professora Maria Duchenes, aluna direta de Laban entre 1938 e 1939 na escola de Dartington, Londres.

Dona Maria Duchenes formou vários alunos em São Paulo que disseminaram, adaptaram, mesclaram seus ensinamentos às suas trajetórias profissionais, artísticas e/ou acadêmicas, entre eles Lenira Rengel, Maria Cecília (Cilô) P. Lavaca, Renata Neves, Juana Lopes entre outros.

4.1. RUDOLF LABAN RELACIONADO AO ENSINO DO DESENHO

Os movimentos na dança possuem especificidades acerca de seus desenvolvimentos e pesquisas que dificilmente podem ser vivenciados tal e qual em um outro meio que não seja o corpo que se move.

No entanto, acredito que o estudo dos elementos do movimento (Eucinéctica) e das relações do corpo com o espaço (Corêutica) são passíveis de serem transportados, reinterpretados e utilizados enquanto recurso pedagógico, na aprendizagem do desenho, promovendo mudanças qualitativas e significativas na produção plástica.

Por esse motivo decidi pesquisar, no mestrado, as qualidades que os fatores do movimento podem imprimir junto às ações-registros²³, para em um futuro próximo aproximar também a Corêutica ao ensino-aprendizagem do desenho.

Rudolf Laban organiza o espaço a partir do homem, é a partir da existência deste que seus estudos do movimento (Eucinéctica) se articulam na busca de uma expressividade qualitativa e harmônica da pessoa, no sentido de equilíbrio entre suas características bio-psico-sociais e suas conseqüentes performances via corpo em movimento.

Para Laban, o movimento é a expressão externa da energia que vive dentro do homem e está relacionado ao universo de vivências e amadurecimento mental, físico e emocional daquele que o executa.

Visto de outro ângulo, Laban humaniza e nomeia o que antes era infinito, incomensurável: o espaço.

²³ Criei o termo *ação-registro* para designar a ação e atitude interna organizadas para a execução de um registro gráfico que se diferencia daquele desprovido de uma intenção para configurar.

A partir da exploração das possibilidades de movimento do corpo no espaço, lenta e gradualmente ele configura uma vivência pontual, organizada, que dá ao homem sua consciência de lugar tanto físico quanto emocional e racional.

Vivência esta, em um processo plural de constantes transformações e diálogos atualizadores com o meio.

LABAN (1971, 1978, 1990) percebe que cada indivíduo constrói, ao longo de sua vida, padrões individuais de movimentos, que revelam as diferentes atitudes internas deste que se move em relação aos elementos do movimento - espaço, tempo, peso e fluência.

Esses padrões, mais ou menos estáveis, funcionam como o repertório corporal expressivo de cada um, são através deles que a pessoa se relaciona com e se apresenta ao mundo, logo reveladores de suas preferências em relação ao uso das combinações e usos do espaço, tempo, peso e fluência.

Essa noção de padrões individuais estáveis de movimentos pode ser transposta para a percepção, análise e reconhecimento de padrões de registros gráficos, permitindo um mapeamento das qualidades gráficas já alcançadas e conseqüentemente servindo de base para a construção e ampliação do repertório gráfico.

Ao entender e aceitar que cada pessoa, a partir de suas vivências, desenvolva seu repertório de movimentos, podendo ou não ampliá-lo através de trabalhos focados em específicas performances corporais, posso estender essa noção de padrões repetitivos para o desenvolvimento do repertório gráfico individual que se inscreve na relação corpo e a ação-registro.

Visto sob este ponto de vista, o repertório gráfico de cada pessoa é revelador de suas experiências pessoais, não só técnicas (domínio dos recursos expressivos

dos instrumentos gráficos) mas também mentais, emocionais, culturais e corporais.

Percebo que cada pessoa, ao iniciar o estudo e aprendizado do desenho, mantém um padrão tanto de escolhas compositivas quanto de registros gráficos mais ou menos repetitivos, e é a partir desses padrões, sinalizadores de suas escolhas quanto ao uso do espaço da folha e manuseio de instrumentos gráficos (lápiz H, HB, 2B, 6B, carvão fino, grosso, lápis *Conté*, lápis integral, pastel seco, pastel oleoso, pigmentos etc.) que desenvolvo meu programa pedagógico, considerando não somente as particularidades e necessidades de cada pessoa, mas também as características do grupo como um todo.

Inexiste uma quantidade fixa de padrões gráficos generalizantes que abarcam todo e qualquer tipo de manifestação gráfica, mas sim *tendências*, talvez o melhor termo seja “famílias de padrões de registros gráficos”, que potencializam um ou outro elemento gráfico resultante de diferentes combinações de qualidades de movimento e uso do espaço/campo da folha.

Todavia, muito mais do que focar uma estratégia de ensino-aprendizagem do desenho, o mais importante durante o processo de aprendizagem é fazer com que cada um reconheça tanto os seus padrões de registros gráficos quanto suas possibilidades gráficas expressivas, através da pesquisa e do compartilhamento das produções entre os colegas-parceiros de atelier.

A idéia não é fazer melhor do que o outro, até por que neste tipo de valoração está implicado todo um conjunto restritivo de lidar com um processo de aprendizagem que incentiva hierarquizações competitivas em detrimento de uma atmosfera de colaboração e crescentes descobertas.

Ao se auto-avaliar, o aprendiz de desenho realiza uma operação de reconhecimento, ou melhor, faz um mapeamento das opções e soluções gráficas adotadas, estabelece novos planos de abordagens técnicas e compositivas sobre o tema em questão e pode, através da sua produção, mirar-se nos trabalhos de seus pares e aprender com a diversidade das demais produções apresentadas. Em vários momentos ao longo dos encontros seleciono trabalhos de diferentes pessoas e procuro analisá-los coletivamente.

Incentivo a troca diária de lugar físico, tanto para promover uma maior pesquisa e ocupação do corpo no espaço quanto para facilitar o que chamo de *contaminações profícuas*.

Quem não se recorda da fase cubista em que as pinturas de Picasso e Braque tornaram-se tão contaminadas das pesquisas de cada um, que até hoje, por um curto período, até mesmo os especialistas não percebem seus autores, tamanha a semelhança estilística. Tal fato seria impossível acontecer se ambos habitassem espaços distantes.

Identificar na produção do outro soluções e qualidades gráficas realizadas com os mesmos suportes e materiais, traz para a pessoa a possibilidade de ampliar seu repertório gráfico, sem perder sua autonomia plástica.

Numa analogia ao universo da dança, é o mesmo que um dançarino faz quando experiência no seu corpo seqüências de movimentos criados por um outro parceiro.

Fisiologicamente, ambos possuem semelhantes músculos, tendões, ossos, neurônios etc., ainda que suas organizações celulares sejam distintas, mas o que importa é que potencialmente existe a possibilidade de executar os mesmos movimentos, mesmo que revestidos de características pessoais, daí a importância

de novas vivências de movimentos para o enriquecimento do repertório de um profissional do corpo.

Nos capítulos subseqüentes apresentarei:

- Os princípios da Filosofia do Movimento de Rudolf Laban.
- Seu entendimento dos Fatores do Movimento junto à minha transposição dos seus ensinamentos para o ensino do desenho.
- Algumas atividades para a exploração e exercício da expressão gráfica, com base na transposição dos Fatores do Movimento.
- Um breve relato de minhas vivências em sala de aula.
- Minhas reflexões acerca do tema desenvolvido nesta pesquisa.

4.2. RUDOLF LABAN E SUA FILOSOFIA DO MOVIMENTO

“O corpo em si é o ponto base de referência para se dar sentido ao mundo, enquanto que a vida permanecerá sempre um mistério, a presença física do homem é a maneira pela qual ele pode haver-se consigo mesmo, compreendendo-se e ampliando a percepção de sua natureza e do seu ser e estar no mundo.” PRESTON-DUNLOP & HODGSON (1990:18)

Através de suas observações, Laban construiu uma base de pensamentos que parte da idéia de que o homem se movimenta para satisfazer, a princípio, uma necessidade, mas pode também se movimentar para desprender energia e dissipar tensões e, principalmente, expressar sua singularidade através de ações que operam com linguagens expressivas como fazer arte, desenhar, dançar, pintar, falar etc.

PRESTON-DUNLOP & HODGSON (1990) a partir dos estudos de Laban, apontam para a importância do movimento e suas funções, como uma ferramenta para melhor entender as pessoas:

“Se as pessoas se movem para satisfazer uma necessidade de se expressar, então pela observação e análise do movimento, pode-se discernir a necessidade e também os objetivos e intenções do movimento”

24

Laban acredita no poder da ação e do pensamento positivo e baseia sua filosofia de treinamento e percepção do movimento na exploração, investigação e descoberta através do esforço pessoal, processo que permite o reconhecimento

²⁴ PRESTON-DUNLOP, V. & HODGSON, J. (1990). *Rudolf Laban: an introduction to his work and influence*. London: BPCC Wheatons Ltd, p.17.

das possibilidades expressivas e aceitação dos limites físicos sem, no entanto, diminuir a qualidade da experiência e aprendizagem.

Samuel Thornton, pesquisador do “Laban Art of Movement Studio”, na Inglaterra, após longo estudo, reconheceu os sete maiores eixos de pensamentos²⁵ de Laban, citados resumidamente a seguir:

1. Significado do movimento na vida do homem;
2. Harmonia na natureza e no homem;
3. Ritmo natural;
4. Movimento como uma visível influência;
5. Movimento como força criativa;
6. Movimento, esforço e comunicação;
7. Conflito.

1. Significado do movimento na vida do homem.

O estudo do movimento, segundo Laban, é vasto, complexo e requer diferentes campos do saber, mas essencialmente trabalha de um lado, com o equipamento físico básico do homem, e do outro com a luta pela imortalidade.

A consciência do homem no mundo advém de sua percepção dos estímulos contínuos de seu ambiente. Percebemos as relações corporais com o meio através de nosso sentido cinestésico²⁶, e seus efeitos desencadeiam respostas no

²⁵ THORNTON, Samuel (1971). *Laban's theory of movement: a new perspective*. London: Macdonald & Evans, chapter 3, The philosophy of Rudolf Laban, pp 23-37.

²⁶ “Sentido cinestésico é o sentido mediante o qual percebe-se o esforço muscular, o movimento e a posição do corpo no espaço” In.: RENGEL, L.(2003). *Dicionário Laban*, São Paulo: Annablume, Verbete 161.

córtex cerebral. Basicamente “nossa percepção depende da estimulação de nossos órgãos sensoriais e Laban sustenta a idéia de que todos os nossos sentidos são variações do nosso único senso de toque”²⁷.

Através do movimento, enquanto suporte (“medium”), o homem atualiza suas respostas, define e expande seu conhecimento do mundo.

Laban é ciente da impossibilidade de explicar toda a vida do homem somente em termos de atividade mental, em resposta às percepções físicas. No entanto, ele acredita que certas combinações de movimento podem levar a reações definidas e mentais, que seriam expressas em padrões de movimento. Daí sua crença que o movimento pode afetar atitudes e temperamentos do homem, cujos estados mentais, ou melhor estado de ânimo, refletem-se nos movimentos conscientes ou não.

2. Harmonia na natureza e no homem.

Segundo THORNTON (1971:26), “sua premissa fundamental está baseada na crença de que a vida é uma força positiva que deseja crescer e florescer” .

Para Laban existe uma harmonia natural presente em todas as manifestações de vida, que tende sempre a manter um equilíbrio estável, baseado em princípios de cooperação, auto-descoberta, desenvolvimento e exercícios de escolhas entre o certo e o errado.

²⁷LABAN, Rudolf (november,1957). Laban Art of Movement Guild Magazine, p.6 , *Apud*: THORNTON, Samuel (1971). Laban’s theory of movement: a new perspective. London: Macdonald & Evans, p.23.

3. Ritmo natural.

O ritmo natural, ao qual Laban se refere é entendido como uma manifestação dos propósitos das leis da natureza. Ele acredita na existência de um ritmo universal natural, assim como uma harmonia inerente à vida e que devido às complexidades e estresse da vida moderna, o homem tende impor a mente contra o Ritmo natural do corpo, causando a aniquilação da vida e a impossibilidade de uma consciência superior.

4. Movimento como uma visível influência.

O homem, através de seus movimentos, está conectado aos movimentos dos planetas e das matérias, tornando-se parte da ordem e do ritmo natural do universo, como explica THORNTON (1971:30):

“Através das leis fundamentais da harmonia, ritmo, liberdade e escolha entre certo e errado, os propósitos do criador seriam revelados pelo movimento, o que indicaria a existência desta influência criativa sobre todas as coisas existentes”

5. Movimento como força criativa:

Laban sustenta que :

“Arte, ao apresentar as questões mais complexas da vida, contribui para uma melhor eficiência da mente, pois sem a primeira a segunda não se tornaria o que ela é”.²⁸

²⁸ LABAN, Rudolf (may, 1959). *Laban Art of movement Guild Magazine*, p.6 , *apud* THORNTON, Samuel (1971). *Laban's theory of movement: a new perspective*, London: Macdonald & Evans, p.32.

THORNTON (1971:32), sobre a capacidade de organização das forças criativas no movimento comenta:

“O movimento direcionado, organizado e estruturado, envolve todas as faculdades do homem e desenvolve o equipamento mental do mesmo, uma vez que requer a constante criação de novos e significantes padrões de comunicação de movimentos e relações entre o homem, seus companheiros e seu ambiente.”

6. Movimento, esforço, expressão e comunicação:

O movimento, nesta pesquisa, é entendido como a conexão entre a intenção do homem e sua realização através da ação. Assim, o esforço em si já é movimento - uma atitude direcionada para uma ação cujos fatores ou elementos compõem-se de: ESPAÇO, PESO, TEMPO E FLUÊNCIA (LABAN, 1948).

THORNTON, a partir dos estudos de Laban diz:

“As características do esforço de cada indivíduo são únicas e seus movimentos revelarão o efeito da hereditariedade e meio ambiente” ²⁹.

Quanto mais preciso e disciplinado o esforço, não no sentido de controlado, mas de direcionado, mais clara a intenção e a conseqüente comunicação da expressão.

“A palavra “esforço” empregada por LABAN refere-se aos aspectos qualitativos do fluxo de energia no movimento. A teoria do esforço-forma reúne o estudo da “Eucinéctica”, ou dos aspectos qualitativos do movimento, e da “Corêutica”, ou dos aspectos formais de organização no espaço, os

²⁹ THORNTON, Samuel (1971). *Laban's theory of movement: a new perspective*. London: Macdonald & Evans, p.34.

princípios espaciais que regem a forma do movimento. A Eucinéica envolve os aspectos expressivos do movimento no estudo das relações entre atitude interna e externa do indivíduo em determinada “ação” que articula uma variação de combinação das qualidades dos fatores do movimento. “(SILVA, 2001:80-81).

“A propriedade ou fator peso/força provém da força que usamos para nos movimentar, superando a gravidade da terra, que nos atrai constantemente para o seu centro. Usamos, para isso, outra força contrária à da gravidade. Essa força pode variar entre uma força máxima (forte) e uma mínima (fraca)”.

A propriedade ou fator tempo é a duração do movimento realizado pelo corpo em sua trajetória pelo espaço. Quando a duração é longa, o tempo é lento ³⁰; quando a duração é curta, o tempo é rápido. Entre os opostos, existe toda a gradação possível, que pode ser realizada pelo corpo que se movimenta.

A propriedade ou fator espaço indica a região que podemos alcançar através da extensão dos membros de nosso corpo, sem sair do ponto de apoio, ou seja do lugar onde estamos. Laban utiliza o termo Kinesfera para referir-se ao espaço que nos cerca. O movimento, resultante da liberação de energia de respostas musculares a estímulos internos ou externos, desloca o corpo ou uma de suas partes de uma posição espacial para outra, realizando trajetórias no espaço. Essas trajetórias podem ser distantes ou perto do corpo, podendo ainda, descrever caminhos diretos ou flexíveis.

A propriedade ou fator fluência nos possibilita ter a sensação do grau de liberação ou não da energia vital de cada movimento ou de uma sucessão deles. A fluência liberada ocorre quando é difícil interromper subitamente o movimento. A fluência controlada ocorre quando o movimento pode ser interrompido facilmente. (MARTINS. 2002:25-27)

³⁰ Laban usa o termo Sustentado.

Resumidamente, a partir do Dicionário Laban de Lenira RENGEL(2003:63-71) afirma:

O fator fluência, “é o primeiro fator observado no desenvolvimento do agente” (p.65) e por sua vez revela e desenvolve os aspectos da emoção, auxiliando na integração do agente e tem como qualidade a manifestação de movimentos livres (mais ou menos integrados, fluentes, abandonados, expandidos) ou contidos (mais ou menos fragmentados, restritos, cortados, limitados).

O fator espaço desenvolve a atenção informando sobre o onde do movimento e auxiliando a comunicação, pois “faz o agente se relacionar com o outro, o mundo à sua volta” (p.65), podendo ser direto – unifocado (um único foco no espaço) ou flexível-multifocado (vários focos).

“Características do fator espaço trazem ao movimento um aspecto mais intelectual da personalidade, pois localizações no espaço são complexas”(p.65-66). É o segundo fator observado no desenvolvimento do agente.

“O peso é o terceiro fator observado no desenvolvimento do agente...auxilia na conquista da verticalidade“ (p.67).O fator peso desenvolve a intenção e promove uma maior assertividade nas ações, variando entre os extremos firme e leve. “O peso informa sobre o quê do movimento. Peso traz ao movimento um aspecto mais físico da personalidade” (p.67).

O fator tempo auxilia na operacionalidade e exige do agente decisão “é o quarto e último fator a ser observado no desenvolvimento do agente. A noção de tempo,

na vida do agente, começa a surgir por volta dos cinco ou seis anos de idade” (p.69). Suas qualidades revelam-se nas varias nuances entre um movimento súbito até as infinitas possibilidades de sustentações do mesmo. “O tempo traz um aspecto mais intuitivo da personalidade” (p.70).

Ainda que Laban apresente e organize padrões gerais de movimentos, é importante lembrar que a experiência de cada fator do movimento é particular e intransferível.

7. Conflito:

Para Laban, o homem está permanentemente em conflito em sua busca por valores materiais, emocionais e espirituais.

Ao explorar as possibilidades criativas e a ciência de seus movimentos, Laban esperava promover alguma compensação satisfatória frente ao crescente estresse, além de procurar integrar a personalidade.

As teorias de Laban baseiam-se em anos de observação, análise, memória e gravação do movimento humano durante as atividades de trabalho e lazer, estando direcionadas ao estímulo e à consciência, além da apreciação recíproca da conexão entre corpo e mente.

Ele nunca procurou estabelecer um método, pois que o mesmo seria contraditório à sua filosofia. Um método, segundo sua crença, levaria a uma restrição ao invés de uma expansão contínua de suas idéias e trabalhos, como disse THORNTON (1971:19):

“As razões, quase certas pelas quais ele jamais deu respostas concretas, deve-se ao fato de que suas próprias soluções modificavam-se no decorrer

de suas pesquisas, tornando impossível para ele dividi-las entre certo e errado, o outro motivo centrava-se em sua crença de que o produto final não era tão importante quanto as experiências que precediam a conclusão”.

A compreensão da base dos pensamentos de Laban muito contribuiu para fundamentar minha crença no potencial e na força geradora de expressão e vida, presentes no movimento desde nossos primeiros momentos de existência.

Ciente das possibilidades de exploração das ações-corporais como uma sensível e criativa maneira de criar, manter, renovar e selecionar novas relações com os objetos, o espaço, o próprio corpo e o outro, percebi o quanto a incorporação de padrões de movimentos, impostos pelo estresse de uma vida em sociedade, pode, em diferentes níveis, limitar processos de criação e cognição.

LAPIERRE e AUCOUTURIER (1985), ao pesquisarem os diferentes ritmos e modos de aprendizagem de um lado, e do outro as pressões e ansiedades provocadas pela busca do desempenho a qualquer preço comentam:

“[...] a aquisição do ter no plano cognitivo é secundária em relação ao desenvolvimento do ser”, afirmando ainda que “quando a aquisição de conhecimentos (incluindo os psicomotores) não se integra numa dinâmica de afirmação da pessoa, eles acabam se tornando memorizações superficiais, não transponíveis e por fim inúteis”.³¹

Em outras palavras, quando o conhecimento realmente encarna o corpo, pode a pessoa articulá-lo em outras esferas da ação humana, seja esta de caráter subjetivo, social ou cultural.

³¹ LAPIERRE, H. e AUCOUTURIER, B. (1985). *Os contrastes e a descoberta das noções fundamentais*. São Paulo: Editora Manole, p.10.

Ao salientar a importância de se organizar e estruturar o movimento, Laban objetiva não somente uma plenitude física, mas, principalmente, procura através do movimento uma performance harmônica das capacidades perceptivas e conseqüentemente novas e significantes relações consigo, com o outro e com o ambiente.

Ao pesquisar e desenvolver uma maneira de ensinar e aprender desenho, com base nas vivências pessoais e manifestações visuais, decorrentes de uma melhor ciência da sintaxe da linguagem visual e uso criativo da natureza transformadora do movimento/ação-registro, busco promover uma mudança na atitude do aprendiz de desenho, a fim de transformá-lo de receptor para construtor e co-autor de seu conhecimento.

5. FATORES DO MOVIMENTO E O DESENHO

Neste capítulo, descrevo como as respostas amadureceram e clarearam após anos de trabalho, e principalmente ao longo desta pesquisa, a partir do entendimento e transposição dos estudos dos fatores do movimento de Laban para o ensino do desenho.

Para tanto, inicio com uma breve explicação sobre os fatores do movimento de Laban junto à minha transposição, enquanto recurso didático facilitador e fundamental para uma estratégia pedagógica que considera o corpo enquanto produtor, gerenciador e difusor de conhecimento através do movimento e das relações deste com o espaço (ambiente físico, cultural, sensorial, biológico etc.). O estudo dos fatores do movimento de Laban apresenta-se sempre numa relação de complementaridade. Cada movimento tem em seu cerne a potencialidade para desenvolver-se por toda a gama de variações sutis possíveis e combináveis dentro de cada fator e entre si.

Quando apresento 2 (duas) extremidades para cada fator (Fluência_ livre ou controlada, Espaço_ flexível ou direto, Peso_ leve ou firme, Tempo_ súbito ou sustentado) e em seguida os desenhos com essas qualidades, entendo que existem conjuntos e mais conjuntos de nuances de manifestações e possibilidades de organizações gráficas – compositivas que podem acontecer *entre* os exemplos citados.

Falar em exemplos extremados também não é apresentar pólos insubstituíveis, ou pontas de uma ou outra escala de manifestações de expressões plásticas, mas sim explicitar uma referência visual que reúne um conjunto de qualidades que, para efeito de estudo das implicações e desenvolvimento gráfico do desenho

a partir da pesquisa de um determinado fator do movimento de uma maneira mais abrangente, ilustra as noções sobre as questões abordadas.

Figura 01_ **Gráfico do Sistema dos Esforços**

Gráfico do Esforço³²

F = Fluência, E = Espaço, P = peso, T = Tempo.

RENGEL (2003), a partir dos estudos de Laban, define o gráfico de esforço:

“Gráfico do esforço é um diagrama, ou figura, ou sinal que representa o conteúdo de esforço de um movimento. Este diagrama é desenhado por meio da combinação de traços horizontais e verticais que indicam a configuração espacial das qualidades de esforço dos fatores de movimento. A curta linha diagonal no gráfico do esforço é chamada de sinal

³² Gráfico baseado na ilustração realizada por Antonio Robson da Silva, com base no diagrama de Laban In: RENGEL, Lenira (2003). *Dicionário Laban*, São Paulo: Annablume, p. 74,

de esforço. Toda notação dos esforços tem esta linha diagonal, ela identifica claramente que está se tratando do gráfico de esforço.”(verbete_100, p.74)

Quando analiso as ações-registro, costumo identificar as combinações das qualidades dos fatores espaço, peso, tempo, tomando como eixo condutor o fator fluência - uma qualidade que imprime o desenvolvimento ou a retenção das manifestações plásticas na sua totalidade.

Por essa razão, observo inicialmente esta qualidade nas manifestações plásticas para depois propiciar exercícios focados na expressão criadora e aprendizagem da sintaxe da linguagem visual.

Descrevo a seguir os fatores do movimento, segundo Laban, e realizo uma transposição relacionada ao ensino-aprendizagem do desenho.

O FATOR ESPAÇO

A propriedade do fator Espaço de LABAN, indica as relações espaciais (Cinesfera)³³ da pessoa com ela mesma, com o outro, as coisas e o mundo. Suas qualidades de esforço podem ser: direta (um único foco no espaço) ou flexível (multifocada), indicando sempre uma atitude de Atenção em relação ao *Onde* do movimento, daí ser sua tarefa a Comunicação.

Relaciono o fator do movimento Espaço, com o uso e distribuição das coisas registradas graficamente no campo da folha de desenho junto à extensão do gesto.

Percebo que existe uma utilização inicial da folha de desenho que se restringe, muitas vezes, à região central ou à metade inferior.

Na primeira opção as coisas são ancoradas ao centro, o que provoca uma leitura estável, a segunda traz em si a memória dos primeiros desenhos infantis, onde casas, árvores, flores e pessoas pisavam em um gramado, ou na terra, enquanto na metade superior o Sol e as nuvens dividiam o céu com os pássaros e as borboletas. Ambas escolhas compositivas apontam para uma sintaxe da linguagem visual pouco desenvolvida.

Mas também existem aqueles que lidam com o espaço (relacionado ao uso do campo da folha) de uma maneira flexível, isto é apresentam uma qualidade multifocada em relação às suas ações-registro, explorando todas as

³³ “Cinesfera é a esfera dentro da qual acontece o movimento. Também é denominada de Kinesfera. É a esfera em volta do corpo do agente na qual e com a qual ele se move. O centro da cinesfera é o centro do corpo do agente, e/ou o corpo é a locação central da cinesfera.[...] Determina o limite natural do espaço pessoal [...] A cinesferea é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção sendo imprescindível um ponto de apoio.” In: RENGEL, Lenira (2003). *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, verbete 25, pp.32-33.

possibilidades de situar várias coisas em diferentes campos, diferentemente daqueles que lidam preferivelmente com poucos campos (espaço unifocado ou direto).

Figura 02_ **Diagrama espaço flexível**

Figura 03_ **Exemplo gráfico de espaço flexível**

A figura 03 foi realizada a partir do exercício de linhas sinuosas. O autor explorou todos os campos da folha, não focando sua atenção ou concentração de informações visuais em uma só região, apresentando um conjunto do tipo “all over” (esparramada), que remeta às pinturas gestuais do artista expressionista abstrato Jackson Pollock (EUA 1912 – 1956).

Figura 04_**Diagrama espaço direto**

Figura 05_**Exemplo gráfico espaço direto**

A partir do exercício com linhas retas, o autor da figura 05 criou zonas de atenção visual, assim o olhar é direcionado para regiões específicas, numa sucessão de paradas.

Figura 06_ **Exemplo gráfico espaço direto**

Ainda explorando o uso de linhas retas, percebe-se na figura 06 as mudanças e concentrações gráficas em diferentes campos da folha, apontando focos de atenção.

O FATOR PESO

O Peso para LABAN informa sobre o *Quê* do movimento, desenvolve a Intenção e a Assertividade nas ações.

Relaciono o fator do movimento Peso com o uso e a intensidade, ou melhor pressão do instrumento gráfico na folha, bem como as diferentes espessuras de linhas e áreas de concentrações tonais das manchas gráficas.

Já nas primeiras ações-registro, este elemento mapeia as atitudes internas da pessoa em relação à sua produção.

Percebo diferentes graus de assertividade de pensamentos que se revelam em linhas precisas e contínuas.

Figura 07_ **Diagrama peso firme**

Figura 08_ **Exemplo gráfico de peso firme**

Na figura 08, o autor escolhe um instrumento gráfico (carvão grosso) que lhe permite dar corpo a variadas seqüências de ações-registro, que apresentam graficamente qualidades de firmeza.

Na figura 09, a área escura que dá forma à chave foi construída por um conjunto de traços retos e firmes que se sobrepõem e contrastam com a superfície onde a mesma encontra-se apoiada.

Figura 09_ Exemplo gráfico de peso firme

Figura 10_ Diagrama peso leve

Figura 11_ **Exemplo gráfico peso leve**

Realizada a partir da exploração de linhas retas, a figura 11 apresenta linhas finas e médias, distribuídas em áreas uniformes pelo campo da folha, no geral quase inexistente uma área de atração visual em destaque.

O FATOR TEMPO

Para Laban o fator tempo auxilia na *Operacionalidade* e exige da pessoa *Decisão* em relação ao *Quando* do movimento, apresenta por sua vez aspectos mais *Intuitivos* da personalidade.

Relaciono o fator do movimento Tempo, junto às atitudes de decisão e presença participantes no processo de desenhar.

Dessa forma as qualidades a que LABAN se refere de Tempo Sustentado ou Súbito, podem ser transpostas e reinterpretadas graficamente nas ações registros, no momento que a pessoa age concretizando suas opções compositivas.

No desenho, o fator tempo estabelece um diálogo constante com o fator fluência, na medida em que a pessoa precisa decidir *quando* e *como* executar uma ação-registro que une emoção, intenção e técnica.

Desenho com traços “recortados”, em um vai-e-vem que parece não apreender a forma observada, que avança e recua em curtos trajetos, muitas vezes com linhas finas, quase imperceptíveis, revelam uma compreensão das relações pessoa – espaço - objeto dificultosa, ou melhor receosa, daí um uso do tempo súbito, entrecortado, pois que a falta de um pensamento claro em relação ao *como* fazer, gera situações, ou momentos sucessivos de hesitação quanto ao *quando* agir.

As linhas perseveradas possuem frágil existência, a forma a qual ela tenta configurar parece escapar-lhe no instante seguinte ao seu registro, diferentemente de um desenho onde a estrutura compositiva, em outras palavras , o Que, o Onde e Como as coisas apresentam-se de forma clara e precisa, conferindo às linhas autonomia expressiva.

Figura 12_ **Diagrama tempo súbito**

Figura 13_ **Exemplo gráfico tempo súbito**

A autora da figura 13, apresenta um desenho com traços segmentados, com uso quase inexistente de sombras e manchas.

Os três objetos encontram-se espremidos no canto inferior direito da folha de papel e não dá para saber sobre a natureza de dois deles (será um caderno e uma borracha, ou uma carteira e um grampeador?).

Receosa, a autora não explora os instrumentos gráficos e tampouco apresenta uma distribuição mais elaborada dos objetos no campo da folha de papel.

Figura 14_ **Diagrama tempo sustentado**

Figura 15_ **Exemplo gráfico tempo sustentado**

Na figura 15, a mesma autora registra um secador de cabelo a partir de particulares pontos de vista, após poucas semanas desenvolvendo os fatores do movimento. A linha e as manchas procuram relatar sobre os contornos, sombras, formas, volumes do objeto em um *continuum* onde, aos poucos, as características gráficas pessoais revelam-se em relação ao *como, onde, quanto e quando* realizar suas ações-registro.

O FATOR FLUÊNCIA

Em LABAN, a fluência lida com aspectos da Emoção que se manifesta em movimentos com qualidade controlada ou livre.

“A tarefa do fator fluência é a integração (tarefa refere-se ao aspecto que o fator de movimento auxilia a desenvolver). A integração do movimento traz a sensação de unicidade entre as partes do corpo.” (RENGEL, 2003:64)

Relaciono a Fluência com a Poética de cada pessoa, dito de outra forma, a fluência nas ações-registro revelam uma inteireza ou uma fragmentação de um pensamento gráfico, um (des) contínuo expressivo que apresenta àquele que executou as ações-registro que dispensa o seu nome, uma vez que o conjunto das execuções e das soluções gráficas selecionadas por si só funcionam como a marca de seu criador.

Por exemplo, se apresento uma série de desenhos de Picasso, junto a uma outra série de desenhos de Degas, Klint ou qualquer outro artista é possível, sempre a partir da análise em conjunto, apontar as semelhantes qualidades dos registros gráficos, reveladores de uma integração, uma fluência poética, que nomeiam seus possíveis autores. Assim, ainda que a pessoa não conheça quem é Picasso, Degas ou Klint, poderá através da análise das produções, agrupar os pares de desenhos, pela sua fluência, sua coerência e unicidade gráfica, enfim sua Poética Visual.

Esse exercício de reconhecer a própria produção e a do outro, proporciona a ampliação da sintaxe da linguagem visual, daí a importância de realizar a cada encontro uma seleção criteriosa dos desenhos para um compartilhamento e reflexão coletiva.

Figura 16_ **Diagrama fluência livre**

Figura 17_ **Exemplo gráfico de fluência livre**

Na figura 17, realizada com lápis integral sobre papel, a autora nos apresenta um fragmento de seu cotidiano: à esquerda sua irmã nua segura um vestido de festa dependurado em um cabide, ao fundo à direita existe uma cadeira ao lado do armário que ocupa todo o canto direito do papel.

Há uma atmosfera que envolve toda a cena e uma qualidade gestual/gráfica fluente, todas as coisas aqui apresentadas compartilham entre si um mesmo pensamento compositivo, há uma clareza sobre o *Onde* (localização) e o *Como* (técnica, suporte e gesto).

Figura 18_**Diagrama fluência controlada**

Figura 19_**Exemplo gráfico de fluência controlada**

O autor da figura 19 também apresenta objetos de seu cotidiano e diferentemente da figura 17, não existe uma “cena”, no sentido de uma ação em ocorrência.

Há uma tensa preocupação em conter a forma “vela” através de uma linha espessa de contorno, o que lhe confere uma certa “dureza”, e tanto o onde (localização) quanto o como (técnica, suporte e gesto), não demonstram uma assertividade quanto às escolhas compositivas.

As três velas coincidem, isto é, estão centralizadas junto aos três principais eixos verticais do campo da folha (figura 20), reveladores de uma pouca familiaridade com a sintaxe da linguagem visual.

Figura 20

- 1_Centro geométrico
- 2_Eixo vertical Central ou eixo do sentido
- 2 A_ Eixo vertical esquerdo
- 2 B_ Eixo vertical direito

Resumidamente:

T5.1_Tabela dos Fatores do Movimento e o Desenho.

LABAN TRANSPOSTO E RELACIONADO AO ENSINO DO DESENHO	FATORES DO MOVIMENTO Qualidades	LABAN_Tarefas/Atitudes que o fator desenvolve/ Aspectos da personalidade
Uso do campo da folha / distribuição (<i>Onde</i>) dos elementos compositivos. Extensão do gesto.	ESPAÇO Direto / unifocado ou Flexível / multifocado	COMUNICAÇÃO / ATENÇÃO (<i>Onde</i> do movimento) Relação de si com o outro, as coisas e o mundo (cinesfera). Aspecto INTELECTUAL da personalidade.
Áreas de peso (atração) visual = concentrações qualitativas de linhas e manchas gráficas. <i>Quanto</i> em relação à sensação de peso sobre os instrumentos gráficos.	PESO Leve ou Firme	ASSERTIVIDADE / INTENÇÃO (<i>o quê</i> do movimento) Aspecto FÍSICO da personalidade.
<i>Quando</i> a pessoa está envolvida na ação-registro a ser executada. Decisão e presença.	TEMPO Sustentado ou Súbito	OPERACIONALIDADE / DECISÃO (<i>Quando</i> do movimento) Aspecto INTUITIVO da personalidade.
Poética visual _ inteireza ou des (continuidade) do pensamento gráfico expressivo. <i>Como</i> a pessoa une emoção, intenção e técnica.	FLUÊNCIA Controlada ou Livre	INTEGRAÇÃO / PROGRESSÃO (informa o <i>Como</i> do movimento) Aspecto da EMOÇÃO da personalidade.

6. EXPLORANDO OS FATORES

Neste capítulo apresento como aplico a pesquisa dos fatores do movimento no ensino do desenho, a partir da transposição e extensão do entendimento dos mesmos, nesta ordem : Espaço, Peso, Tempo e Fluência.

6.1. EXPLORANDO O FATOR ESPAÇO

“A sintaxe visual existe. Há linhas gerais para a criação de composições. Há elementos básicos que podem ser aprendidos e compreendidos por todos os estudiosos dos meios de comunicação visual, sejam eles artistas ou não, e que podem ser usados, em conjunto com técnicas manipulativas, para a criação de mensagens visuais claras. O conhecimento de todos esses fatores pode levar a uma melhor compreensão das mensagens visuais.

Apreendemos a informação visual de muitas maneiras. A percepção e as forças cinestésicas, de natureza psicológica, são de importância fundamental para o processo visual. O modo como nos mantemos em pé, nos movimentamos, mantemos o equilíbrio e nos protegemos, reagimos à luz ou ao escuro, ou ainda a um movimento súbito, são fatores que têm uma relação importante com nossa maneira de receber e interpretar mensagens visuais” (DONDIS, 1997:18-19)

A figura 21 é um exemplo claro das produções iniciais gráficas que “ancoram” seus temas à região central do campo estrutural, numa estratégia inconsciente do autor a procura de um equilíbrio estável, não arriscando qualquer tensão visual.

Figura 21

Essa tendência à centralização das coisas corresponde a uma necessidade natural humana pela certeza, controle e equilíbrio, daí que “o equilíbrio é, então, a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais” (DONDIS:1997, p.32).

Como afirma DONDIS (1997), todas as formas estruturais possuem um eixo vertical (figura 22 A) e um horizontal (figura 22 B) secundário a partir dos quais os elementos compositivos³⁴ poderão ou não equilibrar-se visualmente.

Na figura 22, a forma estrutural em questão corresponde ao formato retangular da folha de papel, cujo eixo de sentido corresponde à vertical (figura 22 A) que passa pelo seu centro geométrico.

³⁴ Entendo por “elementos compositivos” a somatória das articulações dos elementos visuais (ponto, linha, forma, direção, cor, textura, dimensão, escala, movimento) configurados, isto é organizados no espaço, no caso do desenho, este espaço representa o campo visual (a superfície do suporte, palco das ações – registros).

Figura 22 A

- 1_ Centro geométrico
- 2_ Eixo vertical ou eixo de sentido.
- 3_ Eixo horizontal

Figura 22B

Na ação-registro de uma “cortina com ganchos”(figura 23), o elemento compositivo encontra-se deslocado do eixo central do campo estrutural, ainda que mantenha um paralelismo ao mesmo, promovendo uma leitura mais interessante sobre este “olhar e registrar” a cortina.

Figura 23

“O processo de composição é o passo mais crucial na solução dos problemas visuais. Os resultados das decisões compositivas determinam o objetivo e o significado da manifestação visual e têm fortes implicações com relação ao que é recebido pelo espectador” (DONDIS, 1997:29).

As decisões compositivas resultam de um complexo exercício de estabelecer juízos e critérios seletivos responsáveis pelo como e o quanto de informações devem ou não comunicar a mensagem visual como um todo.

Esse processo de tomadas de decisões contínuas quanto ao quê da informação a ser comunicada está ligado diretamente à exploração sensível do espaço e, conseqüentemente, à pesquisa das amplitudes e qualidades das relações entre a cinesfera do observador e o objeto observado, ambos co-participantes de um mesmo tempo e espaço.

Perceber como cada pessoa interage com a sua cinesfera pessoal, coletiva e com as coisas nelas inseridas é uma informação valiosa para o desenvolvimento e o aprendizado em artes.

Mas como coeto essas informações não-verbais?

A princípio recebo a todos em um mesmo espaço, dessa maneira crio a possibilidade real de trocas transformadoras entre as pessoas, e olho, olho atentamente como cada pessoa se movimenta e se relaciona com as coisas do mundo (mesa, cadeira, papéis, lápis, pincéis, tintas, copos, torneira, janela, luz, bolsas, pastas, roupas etc.), com os outros (onde, como e com quem se senta ou se afasta) e consigo (trabalha calado, falando, de pé, sentado, “largado”, atento, rapidamente, lentamente, de maneira hesitante, afobada etc.).

Tento perceber quais as qualidades de movimentos apresentadas e suas alterações em relação às coisas, aos outros e às atividades do atelier, pois todos os gestos são importantes, e são eles que direcionarão minhas estratégias de trabalho.

Com a prática, percebi a importância de se iniciar o trabalho com propostas simples que introduzam as pessoas na exploração e percepção do próprio corpo em relação ao espaço e as coisas do mundo, com o devido cuidado de focar todas as atividades com as questões acerca da aprendizagem do desenho.

Como o objetivo desta pesquisa centrou-se no entendimento e transposição da teoria dos fatores do movimento para o ensino do desenho, estabeleci como recorte a relação da pessoa com sua cinesfera durante a execução das ações-registros.

PRIMEIRAS ATIVIDADES

Descrevo neste momento, alguns exercícios que organizei para a exploração e entendimento do Espaço, após anos de prática e a partir dos estudos aprofundados durante esta pesquisa.

Não é minha intenção apresentar um roteiro de atividades para ser seguido, mas sim apontar direções inspiradoras para a criação de novas abordagens para o ensino de desenho.

ESPAÇO_ATIVIDADE UM: Explorar e registrar a extensão do gesto, com intenção de construir trajetórias retilíneas e ou sinuosas, em vários tamanhos de papéis (desde o tamanho A4/ofício até folhas com 2 metros de comprimento) com diferentes instrumentos gráficos (lápiz H, 2B, 4B, 6B, lápis integral, dermatográfico, giz de cera, conté, caneta esferográfica, carvão vegetal fino, grosso, médio).

Figura 24

Figura 25

Costumo fazer uma analogia destes primeiros contatos com a folha em branco e manuseio dos instrumentos com a noção de Espaço.

Espaço este infinito, incomensurável, multidimensional, capaz de potencializar do caos múltiplas configurações e possibilidades de vida.

Assim, inicio as primeiras ações-registros, por meio das pesquisas gestuais e suas resultantes gráficas, pois foi dessa maneira que encontrei um caminho para que cada pessoa pudesse compreender que a representabilidade do espaço, interpretado bidimensionalmente, está relacionada com a humanização do espaço, isto é com a apropriação e conseqüente configuração do mesmo pelo homem a partir de diferentes concepções e organizações de informações visuais, experienciadas e transpostas para o papel via conhecimento vivido no corpo.

ESPAÇO_ATIVIDADE DOIS: A partir da pesquisa gestual, inserir um objeto, evitando rupturas entre o espaço e a coisa observada, isto é as qualidades visuais gráficas devem ser contínuas, como se uma mesma atmosfera envolvesse ambos interlocutores (observador-coisa-espaço).

Figura 26

Figura 27

Figura 28

ESPAÇO_ATIVIDADE TRÊS: Desenho de UM objeto inteiro ou detalhe do mesmo, ocupando o maior campo visual da folha de papel.

Figura 29

Importante: iniciar sempre com um desenho do objeto por inteiro posicionado em um dos eixos centrais (vertical ou horizontal), para referência posterior do percurso selecionado e avaliação das decisões compositivas em relação ao que foi comunicado e como foi construída a mensagem visual.

Figura 30

Figura 31

Figura 32

Esse direcionamento do olhar e recorte do objeto, tem como objetivo evitar os desenho tipo “miniaturas” e principalmente descolar a função da forma³⁵.

Na seqüência das figuras 29 a 32, a autora direciona o olhar do expectador para diferentes possibilidades de relações com a forma inicial do objeto (tesoura), desvelando novas configurações.

ESPAÇO_ATIVIDADE QUATRO: Desenho de DOIS objetos, explorando as diferentes zonas do campo visual e suas possibilidades de ocupações.

Importante: iniciar sempre com os dois objetos juntos para depois separá-los.

³⁵ Procurar perceber antes a *forma* das coisas, do que sua *função* é fundamental para a educação de um olhar afinado com uma percepção sensível às informações visuais.

Aos poucos, aumentar a complexidade das relações observador-espaco-objeto, ao inserir mais coisas ao campo visual.

Trabalhar com o registro dos objetos “colados” um ao outro é um desdobramento sutil da proposta anterior, pois que ambos visualmente constroem uma mesma mancha gráfica de ocupação visual.

Figura 33

Figura 34

Figura 35

Quando apartados, os objetos criam obrigatoriamente dois focos de atenção, dinamizam as relações de tensão e ou equilíbrio entre eles e o espaço, surgindo assim as diagonais implícitas ou invisíveis da estrutura compositiva.

A partir desse momento a noção de PESO³⁶ visual, enquanto capacidade de atrair o olho, segundo DONDIS (1997), passa a se configurar de uma maneira mais clara enquanto informação visual manipulável, sendo este o segundo fator que desenvolvo e pesquiso no ensino do desenho.

Figura 36

³⁶ Nenhum registro na folha de papel está destituído de PESO visual, e esse se deve tanto à sua localização, ocupação no campo visual e relação com as demais coisas ao seu redor, quanto à construção de sua grafia no sentido de organização e concentração qualitativas de linhas e manchas.

Figura 37

Figura 38

ESPAÇO_ATIVIDADE CINCO: Desenho de observação a partir de diferentes pontos de vista.

Figura 39

Quando a importância da relação entre a ocupação e posicionamento dos elementos compositivos no campo visual tornam-se um fato manipulável, isto é, compreendido e conseqüentemente suas opções compositivas articuladas visando a possibilidade de comunicar uma

determinada leitura de uma mensagem visual, proponho a exploração da observação do objeto a partir de diferentes posicionamentos do observador frente ao mesmo.

Quando muda-se o ponto de vista, literalmente, muda-se a disposição física do corpo no espaço. Um objeto para ser visto de cima, como a cadeira (figura 39),

vai demandar do observador uma alteração na ocupação e exploração dos níveis espaciais.³⁷

Neste momento é de vital importância que a pessoa sinta-se à vontade para explorar o espaço, podendo subir nas mesas, deitar no chão, fixar papéis no teto, inclinar cavaletes etc.

Feito isso se deve voltar à relação “observador sentado à mesa e objeto observado posicionado à sua frente”, para que se possa realizar novos registros do mesmo com diferentes pontos de vista a partir da memória.

Pode-se ainda mudar a posição do objeto observado em relação ao observador que permanece fixo em um determinado lugar. Assim, um vaso pode ser colocado no chão, sobre uma cadeira, no alto de uma escada, fixado ao teto etc.

Esta atividade trabalha com o caráter performático do ato de ver, pois traz para a pessoa a consciência participATIVA do corpo no ato de observar as coisas do mundo.

ESPAÇO_ATIVIDADE SEIS: Desenho de observação em suporte (papel) com formatos diferenciados.

³⁷ “ Nível espacial é a relação de posição espacial que ocorre em duas instâncias:

- de uma parte do corpo em relação à articulação na qual ocorre o movimento. Por exemplo, um braço pode estar alto, médio ou baixo, em relação à articulação do ombro;
- do corpo como todo em relação a um objeto, outro(s) corpo(s) ou ao espaço geral. Por exemplo, o corpo do agente está baixo em relação a uma cadeira ou a outro agente.” (RENGEL: 2003, verbete 141, p. 114).

Figura 40

Nesta atividade as pessoas recortam ou rasgam folhas de papel em formatos e tamanhos variados e depois realizam desenhos de observação.

Devido à “retangularidade” do recorte das folhas de papel, por uma questão de otimização de material e custo direcionada à produção e venda em larga escala, as pessoas não estão familiarizadas à leitura de mensagens visuais em diferentes formatos.

Figura 41

Daí ser comum nas primeiras tentativas a “reprodução”, ainda que inconsciente, do formato tradicional retangular ou ainda o posicionamento do registro do objeto no sentido de maior ocupação do espaço, quase

que espelhando o formato do suporte, como acontece na figura 41/superior, de um tubo de pasta de dente horizontalmente posicionado em relação ao lado maior da folha.

Na figura 41/inferior, no entanto, percebe-se uma maior autonomia quanto à distribuição dos elementos compositivos na folha.

6.2. EXPLORANDO O FATOR PESO

O Fator Peso em Laban, traz ao movimento a afirmação de uma vontade que se conquista principalmente na busca da verticalidade, nas nuances de deslocamentos, nas paradas e na resistência externa a outras coisas e ou pessoas, podendo ser experienciado qualitativamente de forma leve (que tende a imprimir uma qualidade de delicadeza e cuidado) ou firme (que imprime características de assertividade e ou clareza de propósito).

Abordo a questão do Peso no ensino do desenho, tendo como princípio dois campos de ação e entendimento distintos deste fator:

- 1- Existe a sensação física do peso vivida no corpo daquele que se move, como também existem variadas intensidades qualitativas de peso impregnadas nas ações - registros, que se traduz em pressão exercida no instrumento gráfico sobre os suportes.
- 2- Peso, em linguagem visual, é a capacidade de um elemento ou uma área para atrair a atenção do olho (DONDIS, 1997).

Trabalho o fator Peso (aspectos físicos e suas ações-registros) durante a exploração do gesto, junto à exploração do espaço (uso do campo da folha e distribuição dos elementos compositivos).

Quando (de maneira rápida ou lenta, com ou sem pausas, hesitante ou intensa, etc) e o *Quanto*³⁸ (com poucos ou muitos traços, com pouca ou grande intensidade e pressão etc.) cada pessoa manuseia os instrumentos gráficos são

³⁸ Laban utiliza o termo *o que* para falar das qualidades de peso, eu utilizo a palavra *quanto* como sinônimo.

informações preciosas quanto às alternadas atitudes internas e os aspectos da personalidade³⁹.

Nos dois desenhos abaixo, realizados a partir da observação da mesma figura humana, por diferentes pessoas, pode-se perceber duas maneiras distintas quanto ao uso do espaço e manuseio dos instrumentos gráficos.

Na figura 42, há uma leveza que se traduz em linhas finas, na síntese da forma, nas grandes áreas deixadas em branco.

O olhar passeia pelas curvas levemente sinuosas e é levado para a região pubiana, única região onde há uma concentração de linhas que se superpõem, formando uma “triângulo” negro, de grande Peso (atração) Visual.

Figura 42

³⁹ Para um maior aprofundamento sobre “atitudes internas e aspectos da personalidade” ler: SERRA, Mônica Allende. *The understanding of creative learning in modern dance*. USA, 1977. Dissertação de Mestrado. Ithaca University, N.Y.

_____. *Analysis of expressive movement qualities in the creative personality*. USA, 1979. Dissertação de Mestrado. Hahnemann University, Philadelphia.

Na figura 43, o autor procurou, por meio da relação de contraste claro-escuro, criar a sensação de volume.

Foi empregada uma grande pressão física (peso físico) nos instrumentos gráficos escolhidos (carvão, lápis Conté negro) e diferentemente ao anterior, o olho do observador permanece em trânsito entre dois focos de atenção (peso visual): a região pubiana e o bico do peito.

Figura 43

O desenvolvimento do fator Peso, tanto físico quanto visual, requer uma atenta observação diária das manifestações gráficas.

A identificação de quais matizes de peso (leve, firme) mais se configuram em relação ao *Como* nas produções plásticas acontece gradativamente, e são percebidos no conjunto dos trabalhos expostos tanto individual quanto coletivamente.

E é justamente nesta oportunidade de perceber, na própria produção, as opções quanto ao manuseio e distribuição dos elementos compositivos, que cada pessoa estabelece parâmetros para encontrar seus pares ou seus complementares⁴⁰, reconhecendo-se.

A partir dessa informação (identificação das matizes preferenciais de peso), as atividades que ampliam as qualidades gestuais e gráficas das ações - registros devem ser elaboradas, respeitando as tendências de peso leve ou firme apresentadas inicialmente.

A práxis do ensino tem me mostrado que não se deve exigir da pessoa que realiza uma ação-registro tal qual a primeira (figura 42) aqui exemplificada, que passe a utilizar de outros instrumentos gráficos aplicando “mecanicamente” uma maior pressão, intensificando visualmente uma área apenas pela concentração de linhas e/ou manchas gráficas; isso seria o mesmo que simplesmente aplicar uma técnica qualquer descolada de intenção, ou melhor de um projeto plástico pessoal, que nesta pesquisa nomeio de poética visual.

Percebi também que desenvolver toda a gama de pesos leves ou firmes, apresentados inicialmente, dentro do universo das manifestações plásticas de cada pessoa, mostrou-se mais produtivo para a ampliação do vocabulário gestual e gráfico, antes de propor atividades que trabalhassem com qualidades de peso opostas às preferências individuais.

A necessidade de explorar e conquistar variadas possibilidades de ações – registros é latente, no entanto esta pesquisa e principalmente a articulação de novas maneiras de “fazer a coisa acontecer” demanda um tempo outro não linear, que se constrói ao longo de cada nova vivência das ações – corporais, repletas

⁴⁰ Prefiro a noção de complementaridade em vez de oposição, pelo caráter de distanciamento que a segunda traz quanto às possibilidades de desenvolvimento rumo à diversidade gráfica.

de desejos, pensamentos, sentimentos e técnica, participantes de toda e qualquer ação-registro.

A seguir apresento algumas atividades, que visam a exploração do fator Peso:

PESO_ATIVIDADE UM: atenção (peso visual) ao espaço "entre", "ao redor".

Figura 44

Nessa atividade, procuro salientar o papel construtor de toda e qualquer área do campo visual em relação ao tema observado e registrado.

Na figura 44, o espaço "contido" entre o corpo e o braço esquerdo apoiado no quadril foi exaltado pelo preenchimento da área com tinta negra, sendo o mesmo procedimento realizado no registro dos espaços entre e ao redor da banqueta (figura 45).

Figura 45

Essa atividade permite ao observador direcionar a sua atenção para a percepção das formas existentes na fronteira maleável entre o objeto e o não-objeto (espaço) enquanto elementos da sintaxe visual, pois que nenhum ser vivo ou coisa deste mundo existe descolado da atmosfera ou espaço no qual está inserido.

Dessa forma o peso visual ora recai sobre o elemento focado (no desenho acima o foco inicial foi o banco), ora transfere-se para o espaço em torno, potencializando a percepção e relação entre ambos enquanto co-participantes de um mesmo tempo-espaço.

Na figura 46, realizado com tinta e lápis pretos sobre papel, vemos uma mulher sentada com os braços levantados.

Figura 46

O que está na atmosfera circundante ao tema observado apresenta-se também no corpo, configurando-lhe uma situação espacial, explico-me melhor: existe uma comunhão de informações visuais entre a figura “principal” e o espaço que a contém, corpo e espaço ao redor partilham de uma mesma atmosfera, existem qualidades visuais semelhantes quanto ao uso dos instrumentos gráficos presentes em ambos.

PESO_ATIVIDADE DOIS: Explorando as qualidades Leve e Firme.

Ambas ações - registros (figuras 47 e 48), realizados por duas pessoas frente a uma figura humana, exploram ao seu modo, as qualidades de peso firme ou leve.

A primeira (figura 47) constrói a forma “perna” pela sucessão de enérgicos traçados, realizados com lápis Conté negro sobre papel sulfite branco, que imprimem dinamicidade ao conjunto; existe um grande peso tanto físico (empregado sobre o instrumento gráfico) quanto visual (resultante da somatória e sobreposição das linhas).

Já a segunda (figura 48), utilizando-se de tinta preta e pincel sobre papel sulfite branco, registra a mesma “perna” com uma intensidade de peso físico que imprime suavidade e leveza ao instrumento gráfico, ainda que visualmente seu traçado seja uma grossa linha.

Figura 47

Figura 48

Desenvolvo a pesquisa das nuances de peso (físico) leve e firme no manuseio dos instrumentos gráficos através de três aplicabilidades do contraste de claro e escuro, isto é do uso da luz e da sombra na construção de uma mensagem visual. Mas antes de desenvolver essas aplicabilidades, faz-se necessário a criação de escalas de matizes de pretos, cinzas e brancos com todos os instrumentos gráficos, para futura referência, da seguinte maneira:

1. Escala de Pretos/brancos com passagens seqüenciais de tonalidades iniciadas a partir de uma das extremidades opostas de peso.

Por exemplo: Lápis integral 6b utilizado inicialmente com máximo de peso firme que o instrumento gráfico pode agüentar, e a pessoa imprimir na ação

intencionalmente, diminuindo gradativamente o peso até alcançar o branco, quando o lápis finalmente perde contato com a folha de papel.

Com o mesmo instrumento gráfico são realizadas duas escalas, uma iniciando com o preto máximo (tanto visual quanto físico, isto é, aquele resultante da relação entre a máxima pressão física exercida sobre o instrumento junto à máxima performance gráfica possível do mesmo) e outra com o branco.

É importante que cada um perceba, durante a atividade, suas mudanças internas quanto à intenção que o trabalho com as nuances de peso traz para suas ações-registros.

Figura 49

2. Escala seqüencial de matizes de pretos, cinzas e brancos, construída pela sobreposição de linhas retas ou sinuosas.

Esta escala, na verdade, é uma variante da anterior, a diferença reside na maneira como cada matiz é construída, se na anterior procura-se realizar uma mancha contínua, nesta versão prioriza-se uma gestualidade pessoal a partir da reunião e sobreposição de linhas retas e ou sinuosas.

Figura 50

ESCALA DE CLARO E ESCURO

Realizada as escalas de referência, proponho a pesquisa da Escala de Claro e Escuro, que por sua vez pode ser aplicada de três maneiras: na construção visual de uma idéia de volume, na noção de proximidade/distanciamento entre coisas e planos, e finalmente na relação direta entre matizes.

1. Escala de Claro e Escuro aplicado ao Volume.

Técnica e costumeiramente criar-se ilusoriamente a idéia de volume das coisas a partir do sombreado de certas áreas do desenho obedecendo ao direcionamento de uma fonte luminosa, estabelecida previamente.

Assim, um círculo é concebido enquanto uma esfera quando sua rotundidade é visualmente apresentada ou melhor construída a partir de uma escala que gradativamente percorre toda uma gama de cinzas até alcançar uma de suas extremidades (preto ou branco).

Figura 51

Ainda que as
pessoas estabeleçam
uma relação e
correspondência
direta entre claridade
= área mais clara e
escuridão e sombra =
áreas pretas,
proponho sempre a

inversão dessa leitura “comum”, a partir do entendimento da norma enquanto convenção, por si só passível de ser quebrada, ou melhor estabelecida a partir de

critérios outros, pois afinal, esfera, cubo ou seja lá qual for a forma construída visualmente, é o resultado de um código de representação e nunca a coisa em si, e numa leitura mais extrema, é simplesmente grafite sobre celulose.

2. Escala de Claro e Escuro aplicada à noção de proximidade e distanciamento.

Para criar visualmente a noção de profundidade em uma imagem realizada sobre uma folha de papel é preciso estabelecer áreas de proximidade e distanciamento em relação ao observador; dito de outra forma, diferentes pesos visuais são organizados na composição para direcionar a atenção do olho proporcionando a ilusão de planos sobre a superfície do suporte bidimensional (folha de papel). Assim, dá-se a impressão de profundidade espacial, pela distribuição e relação entre as matizes, podendo ou não ser estabelecida uma hierarquização direta quanto ao tamanho da superfície ocupada pela matiz no campo visual e sua proximidade ou distanciamento em relação ao observador.

Figura 52

3. Escala de Claro e Escuro aplicada à relação entre matizes.

Em todas as atividades anteriores as diferentes relações visuais entre as matizes estão presentes, o que muda nesta etapa é o foco: não se procura, neste momento, criar qualquer noção de volume e tampouco estabelecer profundidades espaciais, o objetivo consiste em pesquisar composições organizadas a partir das múltiplas contaminações entre as matizes.

Figura 53

6.3. EXPLORANDO O FATOR TEMPO

Em Laban, a tarefa do fator Tempo é a Operacionalidade de uma ação que está diretamente relacionada com aspectos intuitivos da personalidade, uma vez que as atitudes da pessoa *quando* executa uma ação envolvem diferentes graus de decisão e presença.

No ensino do desenho, trabalhar a questão do tempo implica em também desenvolver o *quando* a pessoa está numa atitude de prontidão em relação à ação-registro a ser executada.

Tempos com durações variadas produzem sensações distintas nas relações entre decisão e presença que o observador mantém ao longo de um registro gráfico.

Tempos curtos exigem um grau elevado de concentração, um bom domínio técnico dos instrumentos gráficos, além de uma prontidão interna (pensamento e emoção) e física para as urgentes e sintéticas decisões compositivas.

Tempos longos trabalham com a sustentação da concentração, com mudanças graduais de sensações e, ainda que a atitude possa tender a uma certa lentidão, não é descansada, pelo contrário, o esforço geral envolvido na ação – registro com duração prolongada demanda uma grande atenção em relação ao *quando* e *como* a pessoa equaciona as ações de observar, selecionar, compor e registrar.

Devido às características descritas acima, talvez esse seja o fator de maior relevância para o desenvolvimento do olhar e um grande desafio para o arte-educador-visual.

Preocupados com o fazer e, conseqüentemente, com os resultados quantitativos, o aprendiz de desenho muitas vezes negligencia a importância de uma percepção afinada e atenta à construção de uma mensagem visual, que tem como parte de

seu processo, a ação de olhar, analisar e estabelecer um recorte no todo, a partir de critérios tanto subjetivos quanto técnicos, e isso requer treino tanto de feitura quanto de leitura e interpretação de mensagens visuais.

Pois deixar para o acaso, ainda que este tenha o seu lugar no processo de criação e produção plástica, a tarefa de “decidir” e “produzir” relações compositivas eficazes é o mesmo que o reconhecimento simples e individual de cada letra por um analfabeto frente à grafia de seu nome: sem saber como e porque a junção de certas letras configuram sua identidade simplesmente as repete, sendo incapaz de ordená-las de outra forma, para reconhecer e atribuir-lhes novos significados, enfim novas possibilidades de comunicar uma informação.

Mas como enfatizar a importância deste olhar sem cair no discurso verbal, ainda que direcionado, do tipo: “Olhem, olhem atentamente, percebam as sutilezas da linha, a curva sinuosa dos contornos etc.”

A seguir, apresento algumas atividades que desenvolvi tendo como objetivo a exploração do fator tempo com ênfase no olhar e na pesquisa gestual.

TEMPO_ATIVIDADE UM: Exploração gestual –gráfica.

Figura 54

Nessa atividade o foco está em explorar a gestualidade sem preocupar-se com o tempo de execução e com a representação de coisas observadas ao redor.

Trabalha-se na atitude da

pessoa em relação ao *quando*, ou melhor, em que momento ela se envolve na ação de desenhar, principalmente nos diferentes graus de ansiedade que uma aparente falta de referência produz naquele que executa a ação-registro.

Quando a pessoa registra algo sobre uma superfície cabe ao cérebro, mediado pelo conjunto dos sentidos, mais principalmente pela visão, procurar relacionar-se com a imagem para estabelecer conexões complexas com variados objetivos, sejam eles ligados à fruição estética ou até mesmo à sobrevivência.

A relação óculo-manual⁴¹ acontece em tempos diferenciados, o olho é muito mais veloz que a mão, pois ao aparelho óptico cabe a tarefa de “mapear” o espaço para que a pessoa possa inserir-se no mesmo.

Todavia, para que a importância do olhar seja percebida, é preciso utilizar estratégias que “desacelerem” a ação de olhar e transfira para o gesto, e consequentemente para a ação-registro a evidência do percurso sensível e visual

⁴¹ Quando escrevo sobre a relação óculo-manual considero o corpo como um todo, os pensamentos, as emoções e as sensações vividas e apreendidas durante o processo.

do primeiro, dito de outra forma: no instante em que as relações entre o olhar e o gesto afinam-se mutuamente cria-se a possibilidade de uma maior atenção e prontidão para o *quando* executar a ação-registro.

Esta atividade também objetiva explorar os recursos plásticos dos instrumentos gráficos.

TEMPO_ATIVIDADE DOIS: Capturar a forma através das linhas.

Figura 55

A partir da atividade anterior, proponho esta segunda atividade como passo seguinte do processo de organizar as informações visuais com um olhar atento à percepção da forma.

Frente a um objeto/tema (cadeira, modelo vivo, paisagem etc) tenta-se capturar as principais linhas da forma como um todo.

Procura-se registrar, no papel o rápido percurso que o olho faz no processo de reconhecimento e identificação das coisas.

Na figura 55, o autor registra, em poucos segundos, vários percursos que o olhar realizou frente a uma figura humana.

É importante ressaltar que este não é um desenho de contorno de coisas, pois a ênfase está no registro do *percurso do olhar* sobre a coisa observada.

Na figura 56, percebe-se uma maior organização das linhas que informam sobre o *que* e o *como* da mensagem visual. O autor procurou “capturar” a imagem através de sucessivas linhas de percurso do olhar, construindo uma idéia geral da forma, neste caso uma figura humana deitada sobre o braço esquerdo.

Figura 56

Neste momento, saliento as razões pelas quais evito o uso da borracha⁴², pois que cada linha é parte reveladora dos trajetos do olhar e principalmente testemunha de uma pensamento que se torna visível nas ações-registros.

TEMPO_ATIVIDADE TRÊS: Desenho do percurso do olhar com papel rasgado.

A ação “rasgar” deixa uma marca construída na ruptura da superfície do papel, inexistente a possibilidade do remendo, obriga-se o olho e o pensamento a retornar sempre ao ponto e momento do último corte para dar prosseguimento a um percurso/registro do olhar de cada vez.

Faz-se necessário uma atitude ciente e decisiva por parte daquele que executa a ação-recorte.

Figura 57

Figura 58

⁴² Ler o sub – capítulo: 7.1. O Não uso da Borracha (p.123), desta dissertação.

Esta atividade auxilia tanto nas tarefas de assertividade e operacionalidade quanto aos aspectos de intenção, decisão e atenção em relação à ação-registro.

TEMPO_ATIVIDADE QUATRO: Registrar o percurso do olhar, sem tirar o lápis do papel, estabelecendo relações entre as partes.

figura 59

Figura 60

Essa atividade acontece após as ações-registros feitos com recortes no papel, descritos anteriormente.

Pode ser iniciado em qualquer ponto da coisa observada, e a partir de uma linha contínua deve-se registrar o percurso do olhar.

Percebe-se nesse momento uma mudança de atitude que se reflete em todo o corpo durante a execução da ação-registro.

Existe uma aparente calma nos gestos das pessoas, o olhar mantém-se focado, as feições concentradas.

TEMPO_ATIVIDADE CINCO: Ações-registros com curta duração.

Figura 61

Esta atividade acontece em quatro momentos a partir do tempo (05min, 03min, 02min, 01min e 30s) disponível para a execução das ações - registros junto à utilização dos instrumentos gráficos, a saber:

- 1- Inicia-se com o uso apenas dos instrumentos secos (grafite, pastel, carvão);
- 2- Em seguida apenas os instrumentos molhados (tinta);

- 3- Usa -se os secos durante a metade do período determinado, finalizando com os molhados na segunda e última metade do mesmo.
- 4- Inverte-se a seqüência de uso dos instrumentos utilizados no item 3.

Trabalhar no fator tempo (LABAN), desenvolve a Operacionalidade em relação ao *Quando* do movimento e conseqüentemente ao *Como* a pessoa está envolvida na ação a ser executada.

Quanto menor o tempo disponível para o desenvolvimento de uma ação, maior a exigência quanto à intenção e clareza do movimento, demanda esta também necessária no caso da ação-registro.

Saber o que e como comunicar uma mensagem visual requer da pessoa um certo domínio dos recursos gráficos junto a uma articulação sensível dos elementos compositivos.

Figura 62

Um dos pontos interessantes nessa atividade acontece justamente na manipulação urgente dos instrumentos gráficos durante sucessivos períodos com curta duração.

Sem tempo para hesitar ou preocupar-se com a verossimilhança do registro, a pessoa lança mão do lápis, pincel, tinta e consegue a sua maneira explorar gestualidades e conseqüentemente ações-registro, que dificilmente aconteceriam com uma disponibilidade de tempo e auto-crítica maiores.

É quase como se o cérebro operasse “desligado”, isto é, ele pensa: “bom, tenho pouco tempo, nunca usei esses materiais, vai sair qualquer coisa mesmo...”. Cria-se assim uma atitude maleável, condescendente quanto aos resultados gráficos, ao mesmo tempo que uma atenção focada na retenção e captação do maior número de informações visuais acerca do objeto observado.

Figura 63

TEMPO_ATIVIDADE SEIS: Ações-registro com longa duração.

Figura 64

Figura 65

Figura 66

Esse é o momento de trabalhar com todas as possibilidades de comunicar e construir uma mensagem visual através de ações-registro contaminadas de afinadas percepções sensíveis e estéticas de uma maneira mais autônoma e clara de intenção quanto ao *Onde, o Quanto, o Quando e Como* configurar os elementos compositivos.

Cabe a cada um explorar com autonomia, durante 15 a 30 minutos, suas potencialidades perceptivas e expressivas, a partir do manuseio dos instrumentos gráficos e ordenação dos elementos visuais, objetivando composições claras de intenções quanto às suas mensagens visuais.

E é a partir desse momento que passo a desenvolver as atividades com maior foco no fator Fluência.

6.4. EXPLORANDO O FATOR FLUÊNCIA

Deixei esse fator por último pelas implicações que manifesta na produção plástica ao longo dos avanços da pesquisa técnica das possibilidades de manuseio e desenvolvimento expressivo, dos instrumentos gráficos e no aumento da percepção do corpo no espaço.

A fluência existe tanto no corpo daquele que se movimenta quanto na produção gráfica, no entanto é preciso cautela, pois estabelecer uma correlação simplista de causa e efeito direta entre ambos seria negar os princípios norteadores da filosofia do movimento de Laban, baseada no respeito pelos limites e desenvolvimento qualitativo das nuances de movimento do corpo no espaço via exploração de diferentes possibilidades de performances corporais e atitudes internas.

Nuances qualitativas de fluência (livre ou controlada) experienciadas no corpo apontam graus variados de progressão sobre o *Como* do movimento.

A fluência pode ser comparada a uma energia vital, um fluxo que alimenta a assertividade e os variados graus de expectativas e ansiedades frente a própria produção plástica, na medida que a pessoa percebe-se enquanto corpo-pensante, corpo-criativo, corpo-produtor e gerenciador de informações de variadas naturezas.

O mapeamento e conseqüente reconhecimento do repertório gráfico, possibilita a configuração de idéias e formas mais claras, isto é, viabiliza uma particular e intransferível maneira de “contar” sobre as coisas do mundo, onde sentimentos, intuição, desejo e técnica manifestam-se em um regime de cooperação com vistas a um projeto poético visual, contaminado de vivências estéticas.

Ciente de suas possibilidades de performance com cada instrumento gráfico, pode a pessoa estabelecer critérios tanto subjetivos quanto técnicos na escolha de seus percursos gráficos, pois não mais se encontra “inocentemente” à mercê de uma ou outra resultante gráfica experimental.

Neste momento o lápis, o carvão, o Conté, o giz, entre outros materiais deixam de ser simplesmente materiais de desenho e sim instrumentos⁴³, veículos de manifestações visíveis do pensamento, registro e memória de ações corporais.

Por outro lado, o caráter experimental, a busca pelas ações-registro que respondem a uma expectativa interna jamais termina, pois que o processo de descobrir, experienciar, comparar, selecionar e produzir renova-se e atualiza-se a todo instante.

Para ilustrar o desenvolvimento da fluência, selecionei trabalhos de alguns de meus alunos realizados principalmente no decorrer e amadurecimento desta pesquisa.

Figura 67

⁴³ Uso a palavra instrumento aqui no sentido de “artefato bem projetado”, dotado de “potencial de inteligência” capaz de aumentar a performance cinética de seu usuário, segundo GREGORY, Richard L. (1981). *Mind in science: a history of explanation in psychology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. Apud DENNETT, Daniel C. (1997). *Tipos de mentes: rumo a uma compreensão da consciência*. Rio de Janeiro: Rocco, p.93.

Na ação-registro da página anterior (figura 67), a fluência revela-se livre no traçado contínuo que procura as melhores opções de relações entre as partes configurando uma figura humana deitada.

Na ação-registro abaixo (figura 68) a fluência tende a ser livre, ainda que apresente momentos onde a progressão da linha é controlada (área da cintura e ombro apoiado no chão;) percebe-se um descompasso em relação ao *Como* configurar a forma que se revela em intenções confusas de linhas.

Figura 68

No exemplo da página seguinte (figura 69), realizado com carvão, lápis Conte e pastel seco azul sobre papel, pode-se perceber algumas das dificuldades encontradas pela autora quanto ao uso do campo da folha, ao traçado, e

aplicação do contraste de claro e escuro para a construção do sombreamento (volume).

A imagem encontra-se reduzida e ancorada no centro da folha, a parte superior (ombros, peito, pernas e cabeça) aparta-se da inferior (pernas e pés) pela diferença entre suas proporções, a intenção quanto ao uso do pastel azul também não está clara (ele é o espaço sobre o corpo ou a sombra deste projetada?).

Figura 69

Algumas aulas mais tarde, e após intensa pesquisa sobre o Espaço e Peso, a autora pode clarear suas intenções e apresentar uma série de desenhos de observação da mesma modelo, manuseando os mesmos instrumentos gráficos. Na página seguinte, apresento um deles (figura 70) que sintetiza o amadurecimento e a conquista de uma fluência mais livre, com ações-registros

assertivas que se revelam em uma melhor distribuição e concentração de manchas e linhas, na clareza quanto à localização e inserção da imagem na folha de papel e no intenso envolvimento e concentração em relação ao desenvolvimento do projeto pessoal (isso eu pude presenciar durante as aulas). Nota-se que o pastel azul não mais atua de maneira confusa, cabe a ele enquanto linha, salientar a forma suave dos contornos femininos, quase como uma “luz” que toca o ombro e esparrama sobre o colo da mulher.

Figura 70

Na figura 71, realizada com carvão sobre papel, percebe-se a falta de técnica no manuseio do instrumento gráfico e uma limitada compreensão da sintaxe visual. Inexistem áreas diferenciadas de focos, pois há uma “mesmice” tonal que se repete por toda a imagem, que mais parece ser um esquema do que a autora pensa ser uma figura humana, do que propriamente a modelo observada.

Figura 71

Diante da dificuldade de configurar a figura humana a autora esconde uma das mãos e os dois pés, perde-se na proporção entre as partes, contorna todo o corpo e principalmente a cabeça com uma intensa linha preta.

Figura 72

Na figura 72 da página anterior, a mesma autora, após dois meses de aula, apresenta uma sensível evolução na noção de volume construído pela passagem suave de tonalidades de cinzas da escala de preto/branco. O braço, diferentemente da figura 71, apresenta-se por inteiro, a mão, antes escondida, revela-se com atitude e a “dura” linha de contorno sumiu.

Figura 73

Na natureza-morta à esquerda (figura 73), uma outra autora delimita os objetos com linhas de contorno fechadas para depois trabalhar nas relações entre as partes e suas respectivas texturas visuais.

Há um grande empenho na construção da modelagem através do contraste de claro e escuro, no entanto o resultado visual não nos

transporta para o mundo poético e criativo da autora. Esse desenho de observação poderia ter sido feito por qualquer outro participante de um curso de desenho que se apóia nos métodos e normas técnicas de códigos pré-

estabelecidos de representação⁴⁴, desconsiderando as particularidades e pluralidades de manifestações expressivas de seus criadores.

A partir dessa produção apresentada, realizada com outro direcionamento e entendimento do desenho, procurei trabalhar principalmente a extensão do gesto em grandes formatos de papel, junto ao manuseio de diferentes instrumentos gráficos.

Figura 74

A princípio a autora comentava: “meu braço não vai até do outro lado”; “eu só sei fazer assim pequeno” (e repetia um traçado que se restringia a uma pequena gestualidade limitada pelo cotovelo apoiado na folha, tal qual a ponta fixa de um compasso).

Após um mês, pôde a autora realizar a natureza-morta ao lado (figura 74) e presentear aos colegas sua intransferível e inconfundível maneira de

contar sobre as coisas do mundo, retirando e re-configurando deste seus objetos anteriores, agora construídos com uma rica grafia plástica.

⁴⁴ Esta noção de representação é a de representação clássica que trata de uma caracterização do corpo – mente como distinto e separado do mundo (TEIXEIRA, 2004).

Este desenvolvimento da expressividade plástica pode também ser observado nas ações-registro a seguir:

Na figura 75 a autora diante da dificuldade de captar a forma observada (corpo humano), realiza duras linhas de contorno, por meio de uma gestualidade truncada que revela um baixo nível de prontidão em relação ao *quando* iniciar suas ações-registro, além de um pobre conhecimento da sintaxe da linguagem visual.

Figura 75

Figura 76

Figura 77

Nas figuras 76 a 78, realizadas após um mês, percebe-se uma maior autonomia da autora quanto ao uso técnico do lápis e do carvão, que se revela em uma clara intenção plástica dos traçados, e um melhor uso e distribuição do tema no campo da folha de papel.

Sem ocupar-se com o exercício da “cópia” da realidade, pôde a autora

desenvolver sua gestualidade e apresentar uma expressividade gráfica que vai além, isto é, informa e distribui mensagens visuais que apresentam não somente o tema observado, mas a autora por trás do mesmo.

Figura 78

Uma outra autora, com as mesmas dificuldades da anterior em relação à produção de ações-registro da figura humana (figura 79), com a pesquisa e desenvolvimento dos fatores do movimento, pôde após dois meses evoluir de

Figura 79

Figura 80

Figura 81

Figura 82

uma ação-registro fragmentada (figuras 79 e 80), para uma produção com uma maior clareza quanto ao uso do espaço, construção de áreas de peso visual, intencionalidade das linhas em relação à forma observada (figuras 81 e 82).

7. A VIVÊNCIA EM SALA DE AULA

Durante meu percurso enquanto arte-educadora, a adaptação dos espaços físicos de uma sala direcionada somente para o ensino de artes visuais, para a exploração do corpo em movimento sempre foi um grande desafio.

Muitas foram às vezes em que me vi obrigada a separar as atividades “corporais” em uma quadra de esportes, das atividades “plásticas”, mas mesmo com esse intervalo forçoso para o deslocamento entre as atividades, o trabalho realizou-se com resultados expressivos e transformadores.

Dessa maneira se a sala de aula é pequena e com muitos alunos, é melhor tirar o excesso de cadeiras e mesas, colocando-as no corredor ou empilhando-as em uma das paredes opostas às janelas.

Deve-se deixar o mínimo de mobília para guarda dos materiais e desenhar ajoelhado, sentado, em pé etc... para que todos possam experienciar suas performances gráficas - gestuais nas relações entre a busca da sensação de equilíbrio e as diferentes distribuições do peso corporal sobre os apoios.

O importante é preservar um espaço físico “vazio” onde cada aluno possa experimentar a extensão e as possibilidades de movimentos de seu próprio corpo, no espaço, durante o manuseio dos instrumentos e suportes gráficos.

7.1. O NÃO USO DA BORRACHA

No passado se permitiam poucas “borraduras” visíveis, mas a partir das vanguardas muitos artistas incorporaram aos seus trabalhos as variadas informações visuais das mesmas, resultantes do manuseio individual das diferentes naturezas dos materiais apagadores (borracha, lixa, migalha de pão, esponja, esfuminho, líquido corretivo, borracha de tinta, guache branco de titânio entre outros).

Particularmente prefiro que os iniciantes evitem ao máximo o uso da borracha, pois nessa fase o material apagador pode fazer a vez de uma “muleta de desculpas” e um “destruidor de pensamentos”.

Cada vez que uma pessoa pára de desenhar para usar a borracha, ela pára de olhar o seu tema, interrompe seus pensamentos antes focados no exercício de selecionar quais informações visuais são mais relevantes, a partir de critérios marcados tanto pela subjetividade quanto por um olhar treinado para perceber as qualidades das possibilidades compositivas dos recortes do campo visual.

Ela também deixa de procurar uma maneira gráfica de descrever um fenômeno óptico que só se opera desse encontro da incidência de luz sobre as coisas do mundo.

Não apagar, implica em assumir a autoria de todo e qualquer registro na folha, isto é, todas as informações visuais, claras ou confusas, revelarão as opções compositivas e as técnicas aplicadas.

O descarte da possibilidade de camuflar, consertar ou retroceder junto a uma atmosfera sem represálias, ou modelos a serem copiados, age diretamente na auto-confiança das pessoas.

Aos poucos cada um desenvolve sua maneira de lidar com os “ajustes” de suas produções, incorporando às grafias de percurso a percepção de seus pensamentos e decisões compositivas.

Sem medo de “errar”, o aprendiz de desenho torna-se um pesquisador criativo, e só assim cria a possibilidade de unir o que dizer (tema) ao como (suporte, materiais e técnica) no desenvolvimento de sua poética.

7.2. INSTRUMENTOS GRÁFICOS E SUPORTES

No início, por uma questão de estratégia pedagógica não peço instrumentos gráficos e suportes caros, pois acredito que na fase inicial a pessoa precisa perder o medo de “atirar-se na folha em branco”, e isso fica um tanto dificultoso se ela pensar no quanto cada folha de papel e lápis lhe custaram.

Em outras palavras, ela precisa desapegar-se dos materiais/instrumentos gráficos e suportes, mas principalmente de sua auto-crítica quanto à expectativa de reprodução de um modelo de representação, criado antes de envolver-se na prática reflexiva de pensar o que é e construir desenhos.

E isso só acontece por meio de uma intensa pesquisa gráfica – gestual onde a pessoa, livre da tarefa de “representar”, pode se concentrar na organização e autonomia plástica de suas linhas e manchas.

Utilizo uma seleção básica de materiais, para aos poucos introduzir aqueles com melhor qualidade, a saber:

Materiais secos: 1 lápis preto para desenho (4B ou 6B), 1 lápis integral (6B), 1 caixa de carvão vegetal (grosso), 1 lápis Conté (preto), 1 lápis dermatográfico preto, 1 giz de cera preto, 6 peças de giz escolar branco.

Materiais molhados: guache, nanquim.

Suportes: papéis com formatos e tipos variados (sulfite, jornal, pardo Kraft, vegetal, manteiga, canson entre outros) .

O objetivo é que a pessoa, no decorrer de suas pesquisas, perceba as possibilidades e os limites das performances de seus materiais (instrumentos gráficos e suportes) e procure outros que respondam às suas necessidades de expressão.

Agindo dessa forma, instigo o olhar sensível e pesquisador do aluno, que ao perceber, por exemplo, que qualquer que seja a qualidade intensa de peso⁴⁵ exercida no manuseio de um lápis integral, ele, o instrumento gráfico, jamais alcançará uma tonalidade de preto tal qual a de um lápis Conté, ou de um giz seco preto de boa qualidade.

Conseqüentemente o próprio processo de pensar e construir ações-registros é que irá direcionar e exigir aqueles materiais que melhor responderão aos projetos poéticos de cada um.

Uma produção artística com qualidade é fruto de uma percepção sensível aliada ao conhecimento da sintaxe da linguagem visual, e não simplesmente consequência direta do uso de bons instrumentos gráficos e suportes.

⁴⁵ A qualidade Peso aplicada ao manuseio dos instrumentos gráficos encontra-se detalhadamente explicada no sub – capítulo: 6.2. Explorando o Fator Peso, pp.84-97, desta dissertação.

7.3. DESENHANDO RETAS E CURVAS

Os primeiros contatos com a folha em branco costumam causar ansiedade, medo, excitação, impotência, frustração e muita expectativa... Não dá para prever o que irá acontecer no segundo seguinte que se deixa o gesto levar o instrumento gráfico percorrer a superfície da folha, cada percurso amplia as opções, cada pressão do lápis verte linhas de espessuras variadas, a cada golpe a ponta do lápis pode quebrar-se, o carvão esmigalhar-se, as decisões exigem presença daquele que executa a ação.

Larga-se o corpo, larga-se o desenho, prende-se o corpo, retesa-se o desenho. Mas o desenho não é uma atividade puramente mecânica, isto é física, no sentido de envolver somente nosso aparelho visual e o motor; o desenho é também uma atividade mental e emocional.

Já nos primeiros contatos, para minimizar o sentimento de fracasso que vem atrelado à crença da não competência para a realização dos “desenhos-realistas” citados anteriormente⁴⁶, inicio as aulas com a ação e intenção de desenhar RETAS e depois CURVAS, pois com a prática percebi o quanto começar com objetos (vaso, flores, livros, velas, osso etc.) dificulta e torna lento o processo de entendimento, autonomia expressiva e uso dos elementos visuais (ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, dimensão, escala, movimento)⁴⁷ que constituem o desenho.

⁴⁶ Ler o capítulo: 3. A Aprendizagem do desenho, pp 25-27, desta dissertação.

⁴⁷ Para maiores informações sobre os elementos visuais ler: DONDIS, DONIS A. (1997) *Sintaxe da Linguagem Visual*. [Tradução Jefferson Luiz Camargo], São Paulo: Martins Fontes, coleção A.

Com folhas de diversos tamanhos, mas nunca no formato A4 (21X29,7cm)⁴⁸ peço para realizarem retas e aos poucos acrescento informações direcionadas à pesquisa gestual e gráfica.

Já nesses “rabiscos” iniciais, percebo muito das qualidades Espaço e Fluência de cada pessoa: existem aqueles que quase não riscam a folha, limitando-se a poucos gestos, outros executam automaticamente uma mesma série de gestos ou riscam enérgicos traços, enquanto outros mal retiram o punho da mesa, e assim a lista vai infundável.

Figura 83

As ações-registro (figuras 83 e 84), foram realizados dentro da proposta “Desenhar Retas”.

Na figura 83, o autor realiza conjuntos de riscos paralelos , variando a angulosidade destes em relação à parte inferior da folha, enquanto o da figura 84

⁴⁸ Evito usar o formato A4(21X29,7cm), pela sua direta relação com o caderno de escrita padrão, uma vez que as ações envolvidas no “desenhar” possuem particularidades e objetivos outros da ação “escrever”.

procura “geometrizar” o percurso contínuo da linha que ora parece “entrar”, ou ocupar visualmente outros planos, devido às diferentes espessuras de linhas.

Figura 84

Trabalho com o tema Curvas, antes de iniciar o desenho de observação da figura humana, ou de plantas, pela sinuosidade implícita no percurso da linha ao apreender essas formas.

O desenho de curvas acontece de uma maneira mais natural, quase que por si, pois o conjunto das articulações dos ombros, cotovelo, punho tendem a traçar trajetórias sinuosas no espaço, assim existe uma tendência natural para movimentos curvilíneos.

As duas ações-registros de curvas seguintes são resultantes da exploração gestual de movimentos sinuosos, e é clara a percepção dos diferentes usos do espaço e utilizações do lápis, quase um RG pessoal impresso no papel.

Figura 85

Figura 86

Durante esses primeiros contatos e desenhos de retas, observo *Como* cada pessoa se comporta em relação à sua cinesfera, ao outro e os objetos da sala de aula (mesas, cadeiras, janelas, portas, cavaletes etc).

Aos poucos percebo, em silêncio, a formação dos “companheiros de ocasião” e a partir destes dados promovo oportunidades de trocas, explico melhor: em um primeiro momento deixo que o próprio grupo forme seus pequenos agrupamentos, que tanto podem ser baseados em afetividade, idade, região onde moram, interesses em comum, etc.

Feito o mapeamento dos grupos, geralmente a partir da quarta aula, interfiro na distribuição espacial dos alunos durante a aula, mesclando os membros dos grupos de ocasião.

Esses re-agrupamentos são feitos de forma discreta, não impositiva. Evito solicitar que “fulano” ou “ciclano” saia de um determinado lugar para ocupar um outro perto de uma terceira pessoa.

Ao longo das atividades, proponho aos alunos que experimentem diferentes posicionamentos do corpo e pontos de observação (sentado ou em pé frente à mesa, cavalete, parede, prancheta móvel, longe e perto das janelas, porta, e até mesmo o próprio chão).

Figura 87

Recebi vários relatos de alunos do quanto este início tornou-se fundamental para o desenvolvimento de seus trabalhos gráficos, ainda que às custas de um processo angustioso e de difícil compreensão no início, devido ao hábito de “desenhar coisas”, isto é, registrar “realisticamente” a partir do exercício da observação e manuseio técnico dos instrumentos gráficos repletos de “maneirismos técnicos”.

Quando insisto nas propostas dos desenhos de retas e curvas é justamente para fazer perceber a autonomia dos registros gráficos, isto é, a linha e suas diversas possibilidades de apresentação, descolada da tarefa de registrar coisas e principalmente trazer à luz do conhecimento o onde, o que, quando e como, todo o corpo (e não somente os olhos e a mão), participa neste processo.

7.4. OS PROJETOS DAS POÉTICAS VISUAIS

Quando os trabalhos gráficos começam a apresentar autonomia tanto temática quanto expressiva, passo a realizar mais e continuamente intervenções individuais, procurando trazer informações que contextualizem e de alguma forma ajudem as pessoas a encontrar seus pares na história da Arte.

Apresento não só imagens de obras de Arte, mas imagens de jornais, revistas, CDROM, indico exposições para serem visitadas, peças teatrais, espetáculos de dança, textos diversos para serem lidos e discutidos no atelier, poesias, filmes, catálogos de imagens, catálogos de materiais industriais, autobiografias de artistas, compartilho materiais desconhecidos ou inusitados (osso, pedra, cabelo, pena, resina, frutas exóticas, materiais de embalagens industriais, espelhos, conchas, tecidos, espelhos etc.) enfim, tudo que possa instigar o olhar e a imaginação, objetivando o despertar para uma ação transformadora com um foco direcionado para o desenvolvimento de um projeto poético visual.

Entendo como projeto poético visual, os caminhos pelos quais o indivíduo indaga, constrói e realiza seus desejos a partir de uma manifestação expressiva e artística repleta de significados, que se utiliza das técnicas, ferramentas e suportes tradicionais ou não da Arte, incluindo-se também o próprio corpo, atrelado a uma reflexão estética, principalmente com as lentes das inquietações de nosso tempo. Mas, para alcançar tal objetivo, trabalho durante todo o processo com as possibilidades expressivas do gesto.

Exploro os fatores do movimento (espaço, peso, fluência e tempo), sempre em relação a realização de ações - registros em um suporte bidimensional, no caso específico do ensino do desenho.

Começo, por exemplo, com a ação aparentemente simples de “segurar o lápis” e executar Retas e Curvas, com o objetivo de trabalhar os pontos abaixo, além do já anteriormente citado em relação à autonomia expressiva da linha / registro gráfico.

- Conscientização da distribuição do peso ao longo do braço e demais partes do corpo quando sentado ou em pé.
- Exploração dos apoios, ou partes em contato entre si ou com diferentes superfícies.
- As movimentações possíveis de cada conjunto de articulações e músculos envolvidos na ação-registro (dedo indicador e polegar, punho, cotovelo, ombro, coluna, quadril etc).

Proponho a ação de desenhar deitado, sentado no chão, na cadeira, na banqueta de pintura, em pé, com a folha no chão, na prancheta, na mesa, no cavalete, na parede e até apoiado no próprio corpo.

E ao final de cada atividade, disponibilizo todos os trabalhos (figura 86) para uma análise e reflexão juntamente com o grupo.

Este é um dos momentos mais ricos e importantes do atelier, pois é quando cada um tem a chance de perceber e confrontar sua produção com a dos

companheiros, para reavaliar suas estratégias e performances a partir das diversidades de soluções apresentadas com o mesmo tipo de instrumento gráfico e proposta de atividade.

Figura 88

Quando a atividade do atelier ocupa todo o período disponível, realizo o “paredão” (apelido carinhoso

dado pelos alunos à exposição dos trabalhos em conjunto) no início do encontro seguinte, mas nunca deixo passar esta oportunidade por mais de dois encontros, tamanha a importância desse momento no processo de auto-descoberta.

Relaciono a seguir, alguns pontos importantes a serem considerados nesta metodologia de trabalho que se utiliza da exploração das possibilidades expressivas do gesto/movimento na promoção de uma qualitativa performance gráfica:

- O registro de um objeto não precisa necessariamente ser feito através de uma linha de contorno. Pode-se registrar um objeto enfatizando sua ausência, seu rastro, sua memória.
- Qualquer parte do corpo pode ser um instrumento de registro gráfico, fazendo a vez de pincel, carimbo.
- Outro fator importante é o tempo disponível para a pesquisa, desenvolvimento e amadurecimento dos trabalhos no atelier. O período entre duas e meia a três horas, ao longo de no mínimo 04 meses com um encontro semanal, tem se revelado suficiente para a exploração do movimento no ato de desenhar, elaboração dos trabalhos plásticos, reflexão e análise finais, contando ainda com a limpeza e guarda dos materiais.
- Para que cada um possa perceber suas potencialidades e limites, ainda que os mesmos não sejam estanques, faz-se necessário uma prontidão interna para dialogar como o novo em um constante processo de reavaliação de performances (no sentido de ação a partir de um conhecimento adquirido).

Essa prontidão, quando conquistada, revela-se em uma inquietação produtiva, uma vontade de dizer, expressar algo, muitas vezes carregado de intenso conteúdo emocional, apesar da falta do domínio técnico do “Como dizer”.

Este “Como dizer” requer da pessoa o conhecimento da sintaxe da linguagem, tanto visual quanto da possibilidade expressiva do movimento, e é neste momento que o domínio dessas linguagens artísticas, aliado ao conhecimento sensível, ao olhar cuidadoso e principalmente à clareza do programa das atividades por parte

do orientador, farão toda a diferença na promoção, autonomia e manifestação plástica dos participantes do atelier.

Espero que este trabalho sirva de fonte inspiradora para todos aqueles que buscam desenvolver-se criativa e expressivamente no universo das artes visuais, rumo a um vir a ser pleno de realizações pessoais.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao iniciar esta pesquisa procurei, enquanto arte-educadora e pesquisadora, uma aproximação entre o entendimento e a transposição dos estudos dos Fatores do Movimento da teoria de Rudolf Laban, no processo de ensino-aprendizagem do desenho para adultos.

Até esta etapa dos meus estudos, percebo a importância e as dificuldades encontradas, inicialmente pelas pessoas em considerar o movimento e, conseqüentemente, todo o corpo, como parte integrante da construção de conhecimento.

Quando falo em dificuldades, penso no tempo em que cada um precisa para conectar-se e relacionar-se com as informações, matrizes de conhecimento sensível, geradas não-verbalmente pelo seu próprio corpo.

Conhecimento sensível por que se constrói e se revela sutilmente, percorrendo caminhos outros que se consolidam em emoções, gestos, cores, música, dança e até mesmo no silêncio.

Percebi que para garantir a qualidade tanto do acesso a este tipo de conhecimento quanto das informações geradas por meio das reflexões deste, é preciso manter uma atitude de atenção, clareza e pesquisa constante em relação às estratégias e objetivos pedagógicos, para propiciar e instigar o percurso criador e a disponibilidade de trocas de informações com vista às necessidades e particularidades de cada pessoa, dentro de um programa específico de ensino-aprendizagem em questão.

Dentro deste cenário é inquestionável a necessidade de se conhecer a história não só da Arte, mas também de outras áreas das ações humanas para se

entender e contextualizar a diversidade de manifestações artísticas contemporâneas que dão forma às questões acerca das relações do homem consigo mesmo, com o outro e com o meio no qual está inserido.

O processo de ensino aprendizagem em artes torna-se assim mais enriquecedor quando o arte-educador toma como agente norteador as produções artísticas de seus aprendizes, atrelado a uma reflexão acerca do homem no mundo sob a ótica dos acontecimentos de seu tempo, no lugar de simplesmente focar os trabalhos nas técnicas do fazer em detrimento da possibilidade do *vir a ser* de seus alunos e de suas manifestações pessoais em contato com a Arte.

Cabe ao arte-educador a tarefa de estar sensibilizado e atento para as complexas e plurais manifestações de produção de informações (principalmente as de natureza plástica, verbal e não-verbal) durante o convívio no atelier, para entender e apontar caminhos de pesquisas técnicas expressivas que podem potencializar os projetos artísticos de seus alunos, com o devido cuidado para evitar julgamentos antes de contextualizar até mesmo as ações-registro mais “simplórias”.

SANT’ANNA (1995) ao situar a banalização rotineira de um gesto dentro de um contexto histórico que envolve não só a arquitetura e a geografia local, mas a rede “sócio-corporal” ao qual estamos inseridos, comenta:

“Falar do corpo é abordar o que se passa, ao mesmo tempo, fora dele. Mas o inverso também é válido. As cidades revelam os corpos de seus moradores. Mais do que isso, elas afetam os corpos que as constroem e guardam, em seu modo de ser e de aparecer, os traços dessa afecção. Há um trânsito ininterrupto entre os corpos e o espaço urbano, há um prolongamento infinito e, em via dupla, entre o gesto humano e a marca

“em concreto” de suas ambições e de seus receios, e há um parentesco evidente entre um estilo arquitetônico e o espírito de uma época.”(p.17)

Uma vez que entendo por espírito de uma época, as manifestações sócio-histórico-culturais que se presentificam nos corpos em constantes negociações com o meio, posso aplicar o “conceito que no imaginário espacial de Laban, reflete a idéia de movimento e estabilidade da arquitetura de sua época”, conhecido como “arquitetura viva” (RENGEL: 2003, verbete 16, p.29).

“Movimento é, por assim dizer, arquitetura viva – viva no sentido de trocas de localizações assim como troca de coesão. Esta arquitetura é criada pelos movimentos humanos e é constituída por trajetórias que traçam formas no espaço. Uma construção só pode se manter se suas partes tiverem uma proporção, a qual é fornecida por um certo equilíbrio do material do qual ela é constituída.” (LABAN: 1966, p.05)

O material, tanto para LABAN quanto para esta pesquisa, é o próprio corpo e sua expressividade, que se torna visível também por meio dos movimentos e das ações-registro.

LABAN (1975) comenta sobre sua obra “O templo da dança” (*The swinging temple*) realizada em 1922, após dez anos de reflexões sobre a dança:

“Por trás de eventos externos o dançarino percebe um mundo totalmente diferente. Existe uma energia por trás de todos os eventos e as coisas materiais que é quase impossível nomear. Uma paisagem escondida, esquecida lá se estende, a terra do silêncio, o reino da alma, e no centro dessa terra está o templo da dança. Entretanto, as mensagens dessa terra do silêncio são tremendamente eloquentes e nos contam, em formatos

sempre mutantes, sobre as coisas e as realidades que são importantes para todos nós. O que nós comumente chamamos de dança também vem dessas regiões, e aquele que dança com consciência é verdadeiramente um habitante dessa terra que se nutre de seus inesgotáveis e vitais tesouros. As demais pessoas podem apenas ter uma pequena amostra desse alimento vital através do prazer retirado da apreciação dos trabalhos artísticos em dança.”(pp.89-90).

Essa “terra do silêncio”, não é um lugar geográfico, mas uma condição existencial, uma atitude que se revela em uma prontidão física, mental e espiritual⁴⁹, segundo Laban, que se mantém conectada às forças criativas e transformadoras.

É preciso saber como alcançar essa condição especial, e acredito que um dos caminhos acontece na vivência artística junto com uma reflexão direcionada.

Não no sentido regulador, mas de total comprometimento com a pesquisa das possibilidades das explorações do movimento, e mais especificamente das ações-registro, como uma estratégia pedagógica para promover o desenvolvimento das faculdades perceptivas e conseqüentemente auxiliar na decodificação e construção de imagens visuais mais claras.

Ao longo desta pesquisa, percebi também a importância e o lugar das relações e transposições da Teoria dos Fatores de Movimento, para meus futuros estudos sobre as possíveis correlações entre a Corêutica (estudo das organizações espaciais de Laban) e o ensino do desenho.

Consegui também configurar, com clareza e muita humildade, uma maneira de ensinar desenho que se mostrou transformadora tanto para meus alunos quanto para mim, e aquilo que no passado foi uma intuição que me fez optar pelas

⁴⁹ Espiritual para Laban relaciona-se com a idéia de uma energia vital que se faz integrante de todo o universo.

ações-corporais de LABAN e chegar ao conceito de ação-registro, às custas de muitas dificuldades, medos e sensação de isolamento, tornou-se conhecimento sensível, encarnado e finalmente compartilhado.

Com esse poema, de minha autoria, gostaria de aqui terminar esta etapa de trabalho e registrar meu amor pelas crianças inquietas e pesquisadoras existentes em todos os adultos, desejosas por oportunidades de reinventar a vida sempre.

Estilhaços de minh'alma,
Anatomia de sangue e luz,
Tecendo doces silêncios.

BIBLIOGRAFIA

ALLESSANDRINI, Cristina Dias (1996). *Oficina Criativa e Psicopedagogia*. São Paulo: Casa do Psicólogo.

ANRHEIM, Rudolf (1980). *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira/EDUSP.

BERGE, Yvonne (1988). *Viver o Corpo, por uma pedagogia do movimento*. São Paulo: Martins Fontes.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais - ARTES*, Ministério da Educação e do Desporto (1998).

BRONOWSKI, Jacob (1983). *Arte e conhecimento: Ver, Imaginar e Criar*. São Paulo: Martins Fontes, (Col. Arte e Comunicação).

BRUNER, Jerome (1997). *Atos de Significação*. Porto Alegre: Artes Médicas.

CARMO, Paulo Sérgio do (2000). *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: EDUC, (Série Trilhas).

DANGELO, J.C. & FATTINI, C. A . (1987). *Anatomia Básica dos Sistemas Orgânicos*. São Paulo: Atheneu.

DAWKINS, Richard (1998). *A escalada do monte improvável: uma teoria da evolução*. São Paulo: Companhia das Letras.

DENNETT, Daniel C. (1997). *Tipos de mentes: rumo`a uma compreensão da consciência*. Rio de Janeiro: Rocco.

DERDYK, Edith (1989). *Formas de Pensar o Desenho: desenvolvimento do grafismo infantil*. São Paulo: Scipione.

DEWEY, Jonh (1971). *Experiência e Educação*. São Paulo: Editora Nacional.

- DONDIS, Donis A.(1997). *Sintaxe da Linguagem Visual*. [Tradução Jefferson Luís Camargo], 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, (Coleção a).
- DURHAM, William H. (1991). *Coevolution: genes, culture and human diversity*. Stanford, California: Stanford University Press.
- EDWARDS, Betty (1979/1984). *Aprender a dibujar: un método garantizado*. Madrid: Hermann Blume.
- EWING, William A. (1995). *The Body*, London: Thames and Hudson.
- GONÇALVES, M. A. S. (1994). *Sentir, pensar, agir: corporeidade e educação*. Campinas: Papirus.
- FELDENKRAIS, Moshe (1977). *Consciência pelo Movimento*. São Paulo: Summus.
- FEHER, Michel; NADDAFF, Ramona & TAZI, Nadia (1990). *Fragmentos para una historia del corpo*. Madrid: Taurus, Parte Primera.
- FERRAZ, Maria Heloísa de Toledo & FUSARI, Maria F. de Resende (1993). *Metodologia do Ensino de Arte*. Série Formação do Professor, São Paulo: Editora Cortez, (Coleção Magistério do II grau).
- FRY, Roger (2002). *Visão e forma*. [Tradução de Cláudio Marcondes]. São Paulo: Cosac & Naify.
- FUX, Maria (1985). *Dança, experiência de vida*. São Paulo: Summus.
- GOMBRICH, E.H. (1986). *Arte e Ilusão, Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- JONES, Amelia & WARR, Tracey (2000). *The Artist's Body*. London: Phaidon Press.

JOYCE, Mary (1980). *First Steps in Teaching Creative Dance to Children*.

CA,USA: Mayfield Publishing.

KLEE, Paul (1981). *Pedagogical Sketchbook*. [Translated by Sibyl Moholy-Nagy].

London: Faber and Faber.

LABAN, Rudolf (1948). *Modern Educational Dance*. London: Macdonald & Evans.

_____ (1963). *Modern Educational Dance*, second edition, [Revised by Lisa Ullmann]. London: Macdonald & Evans.

_____ (1966). *Choreutics*. [Annotated and edited by Lisa Ullmann].

London: Macdonald & Evans.

_____ (1950/1971). *The Mastery of movement on stage*. Third edition, [Revised and enlarged by Lisa Ullmann]. Boston: Plays INC.

_____ and LAWRENCE, F.C. (1947/1974). *Effort: Economy in body movement*. London: Macdonald & Evans.

_____ (1935/1975). *A life for dance: reminiscences*. [Translated and annotated by Lisa Ullmann]. London: Macdonald & Evans.

_____ (1978). *Domínio do Movimento*. [Edição organizada por Lisa Ullmann]. São Paulo: Summus Editorial.

_____ (1984). *A vision of dynamic space*. Compiled by Lisa Ullmann. London & Philadelphia: The Palmer Press.

_____ (1990). *Dança Educativa Moderna*. [Tradução: Maria da Conceição Parahyba Campos]. São Paulo:Ícone.

LANGER, S.K. (1953). *Feeling and Form*. London: Routledge.

LAPIERRE,H. e AUCOUTURIER, B. (1985). *Os Contrastes e a Descoberta das Noções Fundamentais*. Editora Manole: São Paulo.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (2004). *A Pintura_vol. 05: Da imitação à expressão*.

Coleção Textos Essenciais. São Paulo: Editora 34.

LOWEN, Alexander (1997). *Alegria: a entrega ao corpo e à vida*. São Paulo:

Summus.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1996). *Fenomenologia da percepção*. [Tradução:

Carlos Alberto de Moura R. de Moura]. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (1980). Textos Seleccionados. In: Coleção “Os

Pensadores”. [Tradução: Marilena Chauí, Nelson Alfredo Aguilar, Pedro de S.

Moraes]. São Paulo: Abril Cultural.

_____. (2000). *O visível e o invisível*. [Tradução: José Artur

Gianotti e Armando Mora d’Oliveira], 4ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva.

MIRANDA, Regina (1979). *O Movimento Expressivo*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

OSTROWER, Fayga (1977). *Criatividade e Processos de Criação*. Rio de Janeiro:

Imago.

PIAGET, Jean (1978). *Fazer e compreender*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP.

PRESTON-DUNLOP, Valerie (1963/1980). *A handbook for dance in education*.

Second edition. London: Macdonald & Evans.

_____ and HODGSON, J. (1990). *Rudolf Laban: an*

introduction to his work and influence. Plymouth: Northcote House.

_____ (1998). *Rudolf Laban: an extraordinary life*. London:

Dance Books Ltd.

RUSSEL, Joan (1958). *Modern Dance in Education*. London: Macdonald &

Evans.

SANTAELLA, Lucia (2004). *Corpo e Comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (2001). É possível realizar uma história do corpo? In: C.L.Soares (Org.), *Corpo e História*. Campinas: Autores Associados, capítulo um, pp.03-41.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.) (1995). *Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais*. São Paulo: Estação Liberdade.

SAWDAY, Jonathan (1995). *The body emblazoned. Dissection and the Human Body in the Renaissance Culture*. London: Routledge.

SCHAPIRO, Meyer (1982). *Modern Art, 19th and 20th centuries*. New York: George Braziller Inc.

SHILDER, Paul (1950/1981). *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes.

SILVA, Soraia Maria (2001). *Profetas em Movimento: Dansintersemiotização ou metáfora cênica dos Profetas do Aleijadinho utilizando o método Laban*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial.

SPANGHERO, Maíra (2003). *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural.

SYLVESTER, David (1975/1995). *Entrevista com Francis Bacon*, São Paulo: Cosac & Naify Edições.

TEIXEIRA, João Fernandes (2004). *Filosofia e ciência cognitiva*. Rio de Janeiro: Vozes.

THORNTON, Samuel (1971). *Laban's theory of movement: a new perspective*. London: Macdonald & Evans.

VERGINE, Lea (1974). *Il corpo come linguaggio (La body-art e storie simili)*.

Milano: Giampaolo Prearo Editore.

VILLAÇA, Nízia & GÓES, Fred (1998). *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco.

WOSIEN, Maria Gabriele (1989). *Sacred Dance: encounter with the Gods*. Art and Imagination Series, London: Thames & Hudson.

DISSERTAÇÕES DE MESTRADO E TESES DE DOUTORADO
--

ANTUNES, Luiz Guilherme (2002). *Cyrano Digital: a busca por identidade em uma sociedade em transformação*. São Paulo, Tese de Doutorado, Escola de Comunicações e Artes/USP.

ARAÚJO, Anna Rita Ferreira de (2003). *Encruzilhadas do Olhar no Ensino de Arte: um estudo de percepções iniciais da imagem artística*. São Paulo, Dissertação de Mestrado em Artes, Escola de Comunicações e Artes/USP.

CASTRO, Eliane Dias de (1987). *A apropriação de si mesmo através da dança*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes/USP.

GUARANY, M. Betânia Queiroz dos (1987). *Mover-se: uma proposta metodológica para aprendizagem da movimentação do corpo visando ao equilíbrio mental*. São Paulo, Dissertação de Mestrado em Artes, Escola de Comunicações e Artes/USP.

MARTINS, Cleide (2002). *Improvisação dança cognição: os processos de comunicação no corpo*. São Paulo, Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PINTO, Karen Astrid Muller (2002). *A poética do corpo em movimento: do conhecimento à expressão*. São Paulo, Tese de Doutorado em Artes, Escola de comunicações e Artes/ USP.

SERRA, Monica Allende (1977). *The understanding of creative learning in modern dance*. Dissertação de Mestrado. Ithaca University, New York.

_____ (1979). *Analysis of expressive movement qualities in the creative personality*. Dissertação de Mestrado – Hannemann University , Philadelphia.

REVISTAS, JORNAIS & APOSTILAS
--

BRADLEY, Karen (2002). O pensamento e o gesto. *In: Gesto_ Revista do Centro Coreográfico do Rio, Prefeitura do Rio de Janeiro, RIOARTE Secretaria das Culturas*, V.1, dezembro, pp. 62-63.

KALLININ, Beverly (1984). Self Confidence through Improvisation, *In: Dance Teacher Now*, march/april , pp. 31-34.

KATZ, Helena (2002). Entre a razão e a carne. *In: Gesto_ Revista do Centro Coreográfico do Rio, Prefeitura do Rio de Janeiro, RIOARTE Secretaria das Culturas*, V.1, dezembro, pp. 30-35.

_____ & GREINER, Christine (2001) *Corpo e processo de comunicação*.

Revista Fronteiras: estudos midiáticos, São Leopoldo, RS, V.03, n.02, dezembro.

KHEL, Maria Rita (2001). A Anatomia e seu Destino. Suplemento “Mais”- Folha de São Paulo, 25 de março, pp 06-07.

SANTOS, Laymert Garcia dos (2001). O ser Digital e a virada Cibernética.

Suplemento “Mais”- Folha de São Paulo, 25 de março, pp 08-10.

RENGEL, Lenira (2003). Apostila de capacitação na linguagem da dança para os Assistentes técnicos de professores de Arte do Ciclo I. São Paulo: CENP/SE.

RIDLEY, Matt (2001). O Corpo Molecular. Suplemento “Mais”- Folha de São Paulo, 25 de março, pp 14-15.

GEORGE, David E. R. (1996) .Performance Epistemology. Temper of the Times: Performance Research, Routledge, volume 01, nº 1, spring, pp 16 -25.

DICIONÁRIOS

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro Salles (2003). *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva.

RENGEL, Lenira (2003). *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume.

NEW WEBSTER’S DICTIONARY of the English Language (1975). College Edition, New York: Book Publishers.

CD-ROM

FORSYTHE, William; HAFFER, Nik; KUCHELMEISTER, Volker (1999).

Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye. Música Thom Willems, Maxin Franke; direção de fotografia Thomas Lovell Balogh, Jess Hall. S.I.: RD-Studio, 1 Cd-rom Multimídia.

APÊNDICE _ Oficina de Artes e Movimentos Expressivos

Apresento a **Oficina de Artes e Movimentos Expressivos**, integrante do projeto “SESC Verão Escolha seu Corpo”, realizado junto ao SESC Pompéia, em São Paulo, nos dias 11, 12, 18, 19, 25 e 26 de janeiro, 01 e 02 de fevereiro 2003, com a participação de 500 pessoas entre crianças e adultos, sob minha coordenação.

Carga horária: 24 horas.

11, 12, 18, 19, 25 e 26 de janeiro, 01 e 02 de fevereiro 2003.

Memorial descritivo da oficina:

A oficina propôs a exploração do Movimento e suas possibilidades plásticas expressivas, tendo como lugar o corpo e a pintura.

Foram escolhidas 05 ações⁵⁰ (enrolar, pular, cair, dobrar, esticar) e três temas de movimento⁵¹ (I-consciência do corpo, V-adaptação a parceiros e VI-uso instrumental do corpo) de Rudolf LABAN (1990) para a exploração do movimento e realização de ações-pintura sobre telas de madeira chamadas de “EstAções”.

Cada EstAção, constituída de uma tela de madeira pintada de preto, possuía duas cores⁵² e um instrumento para o manuseio da tinta, a saber:

⁵⁰ A sexta ação “CHUTAR”, foi retirada do projeto original por questões de segurança, uma vez que não havia limitações para a faixa etária dos participantes.

⁵¹ “Tema de movimento: Temas de movimento(s) são um instrumental didático, de aprendizado da teoria de movimento. Cada um dos temas trata de um conceito e/ou uma idéia de movimento que corresponde a uma etapa na progressão da sensação e compreensão mental/emocional do movimento.” (RENGEL, 2003, verbete 164, p.101). LABAN (1948, 1963 e 1990) organizou sua teoria do movimento em 16 temas que se complementam em diferentes graus de complexidade.

⁵² As cores utilizadas foram disponibilizadas pela instituição. Tomei o cuidado para não repetir e não misturar entre si os pares de cores, assim cada EstAção, com seus instrumentos de manuseio da tinta, recebeu dois recipientes com cores distintas.

TA.1_Tabela das cores e instrumentos de cada EstAção:

EstAção	COR 01	COR 02	INSTRUMENTO⁵³
ENROLAR	AMARELO	AZUL	PINCEL MÉDIO
PULAR	VERMELHO	VERDE	TRINCHA LARGA
CAIR	AMARELO	BRANCO	EVA 13X13X0.3 cm
DOBRAR	BRANCO	AZUL	ROLINHOS PEQ./MÉD.
ESTICAR	VERMELHO	AZUL	VASSOURA DE PELO

TA.2_Tabela com o cronograma das atividades:

AÇÃO CORPORAL	35 a 45 minutos
PINTURA NAS EstAções	15 a 25 minutos

<p>AÇÃO CORPORAL</p> <p>AQUECIMENTO: Sensibilização corporal, baseada nas 05 ações corporais e nos temas de movimento I, V e VI de LABAN.</p> <p>CONCENTRAÇÃO: trabalho em grupo.</p>	<p>PINTURA NAS EstAções</p> <p>ELABORAÇÃO: produção plástica, desenvolvendo as ações-pintura.</p> <p>FINALIZAÇÃO: Comentários sobre o processo. Apreciação dos painéis. Registro fotográfico.</p>
--	--

Equipe de Ações Corporais: Marisa Helena Silva Farah, Lali Krotoszinsky, Antonio Milani.

⁵³Estabeleci como critério de escolha dos instrumentos, o caráter qualitativo de movimentos que os mesmos poderiam promover em relação direta com a ação corporal designada para cada EstAção.

Marisa Helena Silva Farah_SP, 1960.

Vive e trabalha em São Paulo.

Mestranda da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo –USP

Especialização em Práxis Artísticas e Terapêuticas: interfaces entre Arte e Ciência pela FMUSP.

Formada em Educação Física pela Organização Santamarense de Educação e Cultura –OSEC.

Pedagoga, bailarina e coreógrafa, desenvolve projetos e workshops para professores de diversas áreas: dança, artes, ginástica rítmica desportiva, dança e ginástica inclusiva para portadores de necessidades especiais.

Lali Krotoszinsky_SP, 1961.

Vive e trabalha em São Paulo.

Com formação em ballet clássico, método Laban, artes marciais e dança clássica indiana (Odissi), teve a orientação dos professores Klauss Vianna, Márka Gidali, J. C. Violla e Sonia Galvão.

Desde os anos 80, Lali participa de projetos nacionais e internacionais, envolvendo performances, dança e tecnologia.

Antonio Milani_SP, 1966.

Vive e trabalha em São Paulo.

Pós-graduado pela FMU.

Formado em Educação Física pela Fefisa.

Formado pelo prof. Victor Aukstin – Escola de dança Maria Olenewa, SP.

Coreógrafo e bailarino atuou na Cia de Dança Cisne Negro, Cia de Dança Diadema, Cia de Dança Bat Dor (Israel) e Cia de Dança Inbal (Israel).

Docente e pesquisador nas Faculdades FMU e FEFISA, na área de dança na Escola e Dança Educativa.

Pesquisador junto à Mauá_Cia de Dança Experimental com participação e orientação da Prof. Mestre Lenira Rengel nos estudos de LABAN.

Todos os profissionais receberam as mesmas informações sobre o “Como” desenvolver as ações nos corpos dos participantes e a partir do entendimento da proposta, puderam aplicar suas maneiras particulares de transmitir a informação tanto verbalmente quanto corporalmente.

Como a informação concentrou-se e disseminou-se nos corpos e nas ações-pintura, a partir da abordagem de cada profissional da Equipe de Ações Corporais, revelou-se um interessante tema de pesquisa a ser realizado no futuro para a reflexão do papel e o diálogo entre as diferentes formações dos educadores na produção de conhecimento dos alunos.

Público participante:

O projeto “SESC Verão Escolha seu Corpo”, realizado no mês de janeiro e fevereiro de 2003, ofereceu diversas atividades temáticas abertas ao público com ou sem restrições de faixa etária.

A Oficina de Artes e Movimentos Expressivos aconteceu no galpão das Oficinas de Criatividades e propôs um trabalho tanto individual quanto coletivo.

A idéia foi de proporcionar a toda a família uma atividade que pudesse unir e abrigar as diferentes faixas etárias.

Foram recebidos três a quatro grupos, com uma média de 40 à 60 pessoas por dia, perfazendo um total aproximado de 500 participantes.

As ações corporais e os temas de movimento de LABAN:

Após anos de análises do movimento, Laban sintetiza o movimento humano em três funções mecânicas⁵⁴ básicas: dobrar, esticar e torcer.

A partir da combinação destes movimentos e suas variantes o corpo senta, move-se, dança e realiza todas as suas possibilidades de ação no espaço.

Ação não só mecânica, mas também carregada de diferentes graus de envolvimento racional, emocional e pessoal (ação corporal).

As ações escolhidas para a realização da Oficina foram feitas de maneira cuidadosa, a partir do entendimento e desdobramentos das três ações físicas básicas, com o objetivo de proporcionar a exploração criativa de ações do cotidiano no corpo, no espaço e nas EstAções.

As Ações

As Ações foram selecionadas e trabalhadas a partir das características de seus fatores⁵⁵ de movimento⁵⁶:

⁵⁴ Função mecânica relaciona-se aos movimentos básicos que Laban nomeia como Ação física, no sentido de fazer a “máquina” humana funcionar. Ação Corporal por sua vez integra e envolve outros aspectos que estão além da ação física, como a emoção e a razão.

⁵⁵ Não inserimos a Fluência no quadro dos fatores do movimento das ações, pela qualidade particular e integradora que esta imprime na ação de cada indivíduo, que tanto pode ser de abandono ou de extremo controle, revelando “aspectos da personalidade que envolvem a emoção” (RENGEL, 2003: verbete 86, p.64).

TA.3_Tabela das Ações com suas respectivas qualidades de movimento

AÇÃO	PESO	ESPAÇO	TEMPO
ENROLAR	LEVE	FLEXÍVEL	SUSTENTADO
PULAR	LEVE	DIRETO	RÁPIDO
CAIR	FIRME	DIRETO	RÁPIDO
DOBRAR	LEVE	DIRETO	SUSTENTADO
ESTICAR	FIRME	FLEXÍVEL	SUSTENTADO

Durante toda a nossa vida executamos ações físicas (mecânicas), mas poucas vezes desenvolvemos ações corporais em sua plenitude.

Movemo-nos tal qual autômatos funcionais a realizar tarefas diárias, empobrecendo a expressividade e a sensibilidade do corpo+mente+coração.

Essa oficina procurou proporcionar aos seus participantes uma oportunidade não só física, mas mental e emocional, de conexão prazerosa e mais atenta com as possibilidades de movimentos e expressão plástica de seus corpos, além do contato com outros parceiros.

⁵⁶ “Fatores de movimento são componentes que foram identificados por LABAN como FLUÊNCIA, ESPAÇO, PESO e TEMPO, ao observar as atitudes corporais na experiência do movimento. Como estes fatores pertencem à própria natureza do fato de existir, o agente com eles se relaciona, de uma forma integral. Esta relação é aparente no movimento e se estrutura por meio da capacidade mental emocional/racional e física, de forma consciente ou não. O movimento, portanto, é ativado e expresso com gradações de qualidades de esforço por meio desta capacidade de múltiplas atitudes internas que se tem perante os fatores de movimento.” (RENGEL, 2003: verbete 85, p.63).

Temas de movimento:

Foram escolhidos os temas de movimento elementares⁵⁷: I-consciência do corpo, V-adaptação a parceiros e VI-uso instrumental do corpo de LABAN, descritos resumidamente a seguir:

Tema de movimento I: consciência do corpo _neste tema procura-se ampliar a consciência do corpo a partir da exploração de movimentos com foco em diferentes partes do corpo, que podem ou não se relacionar entre si, alternando a liderança do movimento.

Tema de movimento V: adaptação a parceiros _este tema se direciona às possíveis relações com o outro, seja um indivíduo ou um grupo, onde a análise a partir da observação do movimento requer um outro tipo de atenção. Aqui as multiplicidades de expressões individuais são ampliadas e compartilhadas no grupo. Pode-se brincar de espelho, alternando-se o líder ou mesmo ter um líder que orchestre todo o grupo. Pode-se brincar de movimento-pergunta e movimento-resposta, resultando em um diálogo de movimentos ou ainda exercer a memória ao se tentar repetir todos os movimentos de cada parceiro do grupo, resultando uma verdadeira sequência de ações corporais.

⁵⁷ LABAN (1990: pp.31-53) organiza os 16 Temas de movimento em dois grandes grupos: os Elementares que correspondem aos oito primeiros e são apropriados para crianças menores de onze anos e os Avançados - temas de nove a dezesseis correspondentes às necessidades das crianças maiores de onze anos. Os temas de movimento também são desenvolvidos nas obras de Laban de 1948 e 1963.

Em RENGEL (2003: pp.101-109) é descrito um excelente resumo dos 16 temas de movimento de Laban em forma de verbetes, além da apresentação de subtemas a serem experienciados.

Tema de movimento VI: uso instrumental do corpo_incluem-se todos os usos conscientes das partes do corpo em uma ação mimética ou não, além das transferências de peso (passos), transporte do corpo (locomoção), saltos e viradas.

Análise das ações-pintura das EstAções:
--

Através de fotografias e filmagens em VHS documentou-se⁵⁸ a evolução de cada EstAção diariamente, após o término de cada grupo participante.

Ao final da sensibilização corporal, trabalhou-se em cada EstAção individual e coletivamente, conforme a distribuição espontânea dos participantes no espaço.

As análises das ações-pintura serão feitas a partir de relatos de ambas as atividades_ações corporais e ações-pintura.

⁵⁸ Todas as imagens foram captadas pelo fotógrafo André Ianni, com a devida permissão dos participantes.

Figura 89_ geral Ações Corporais

Figura 90_ geral EstAções

As figuras 89 e 90 apresentam uma visão panorâmica dos amplos corredores que margeiam os ateliês do galpão das Oficinas de Criatividades do SESC Pompéia, local destinado à execução desse projeto.

Procedimento metodológico:

Após reunir todos os participantes em um grupo, explicou-se em linhas gerais a proposta da Oficina de Artes e Movimentos Expressivos, salientado seu caráter lúdico e interativo, tomando o devido cuidado para que a sensibilização corporal não fosse entendida como uma ginástica, isto é, uma série de ações mecânicas do corpo e sim como uma oportunidade de “conversa criativa” com as possibilidades expressivas do corpo, da mente e das emoções.

Feita a apresentação da orientadora e de seu assistente de Ação Corporal, sugeriu-se aos participantes que retirassem os sapatos para um maior contato com o chão, dando início ao “Aquecimento”.

O “Aquecimento” inicial tem como objetivo criar uma atmosfera acolhedora para o grupo, preparando-o para as demais atividades, em outras palavras, ele desloca o participante para um estado diferenciado daquele minutos antes de chegar ao local onde os trabalhos serão realizados.

Se fosse uma narrativa, começaria com o clássico “Era uma vez (um corpo)...” e lentamente com as palavras (movimentos) teceria o lugar (o espaço), a atmosfera (emoção, fluência), os personagens (partes do corpo, outros corpos, todo o corpo), o drama (ações corporais) e o desfecho (as ações-pintura).

As atividades no aquecimento exploram ações miméticas/Tema de movimento VI e variam desde chacoalhar o corpo todo das pontas dos pés até a cabeça, tal qual “cachorro molhado”, ou “espreguiçar tal qual gato acordando” até tomar um banho de chuveiro com uma esponja cheia de sabão, numa tentativa de aproximação das ações do cotidiano as 5 ações da Oficina, lembrando sempre que o corpo executa todos os seus movimentos a partir das combinações das três funções mecânicas básicas (Dobrar, Esticar e Torcer).

As 5 ações foram trabalhadas no corpo seguindo uma ordem, a saber: Enrolar, Pular, Cair, Dobrar e Esticar.

Essa ordem foi pensada com o objetivo de se criar uma sequência / frase de movimento final enquanto um “resumo” das ações para facilitar a memorização das ações no corpo como ponte para as EstAções.

TA.4_Tabela Enrolar : cores, instrumento e qualidades de movimento.

EstAção	COR 01	COR 02	INSTRUMENTO
ENROLAR	AMARELO	AZUL	PINCEL MEDIO

AÇÃO	PESO	ESPAÇO	TEMPO
ENROLAR	LEVE	FLEXÍVEL	SUSTENTADO

“Que parte do corpo dá para (enrolar)?”

Com essa pergunta inicia-se a exploração da ação (Enrolar) no corpo (tema de movimento I – foco em diferentes partes do corpo), cabendo ao orientador (profissional da Equipe das Ações Corporais) a tarefa de coletar e disseminar no

grupo as contribuições de cada participante, estabelecendo relações entre os movimentos e as partes do corpo envolvidas.

A ação é explorada individualmente e depois em duplas, trios, quartetos e no grupo todo (tema de movimento V-adaptação a parceiros).

Figura 91_ Enrolar

Na figura acima, vemos várias duplas “enrolando” seus cabelos. Ainda que o foco esteja no dedo indicador a ação envolve todo o corpo dos parceiros que precisam dobrar-se, esticar-se, ajoelhar-se, enfim reorganizar todo o corpo para agir e acolher a ação. Esse adaptar-se ao parceiro exige análise do movimento,

percepção do próprio corpo em relação ao outro e ao espaço, respeito e cooperação entre os participantes.

Figura 92_ Enrolar

Nesse momento a ação Enrolar saiu do corpo e ganhou o espaço enquanto conceito; o grupo organizou um grande “caracol” de festa junina que se enrolou e desenrolou a partir de uma de suas extremidades.

Cada grupo apresentou particularidades no desenvolvimento e exploração das ações no corpo e no espaço, daí a importância das interferências e contribuições

dos assistentes das Ações Corporais para a ampliação do vocabulário de movimentos.

Figura 93_ Enrolar

Com um pincel na mão essa menina registra graficamente a sua ação Enrolar. Ainda que a EstAção esteja repleta de “modelos”, ela não os copia. A informação visual está lá, mas cabe a ela todo o tempo e concentração para executar o seu entendimento e expressão da ação.

Ela escolhe o amarelo, e não o azul, pega o pincel pelo meio e o mantém firme com uma atitude corporal totalmente focada na ponta do mesmo. Todo o seu corpo está na ação, percebemos isso na maneira que ela organiza e distribui seu

peso, desloca o quadril, posiciona o braço esquerdo que “segura” a concentração na ponta do indicador.

Alguns participantes trabalharam com dois ou mais pincéis, outros ainda procuraram utilizar os dois braços executando amplos registros.

Figura 94_ Enrolar

Aqui temos a visão total de uma das 08 EstAções Enrolar realizadas durante a Oficina.

Existem diferentes registros que se relacionam ora pela cor, ora pela amplitude ou não do desenho na superfície da tela, ora pela espessura da linha, convidando-nos a perceber variados ritmos gráficos.

Em nenhum momento durante esse trabalho deparei-me com desenhos associativos nas EstAções, isto é desenhos que abrigam o conceito, mas não a gestualidade. Por exemplo, na EstAção Enrolar não aconteceram “pirulitos”,

“caracol com casinha”, “cobrinhas” etc. Acredito que tanto os adultos e principalmente as crianças sentiram-se estimuladas e por que não dizer desafiadas a registrar seus gestos, a partir do entendimento das ações no corpo. Apenas duas vezes apareceram “casinhas” e estas foram executadas por crianças “de passagem oportuna” pelo local, sem vivenciar anteriormente as ações-corporais.

TA.5_ Tabela Pular : cores, instrumento e qualidades de movimento.

EstAção	COR 01	COR 02	INSTRUMENTO
PULAR	VERMELHO	VERDE	TRINCHA LARGA

AÇÃO	PESO	ESPAÇO	TEMPO
PULAR	LEVE	DIRETO	RÁPIDO

Figura 95_ Pular

Na EstAção Pular nos apropriamos de um detalhe decorativo (pedrinhas incrustadas espaçadamente por todo o chão de cimento) como recurso estimulador ⁵⁹ (figura 96).

Dessa forma podia-se pular de varias maneiras, propositalmente cobrindo distâncias diferenciadas, alternando ou não os pés, utilizando ambos ou apenas um dos pés e ainda pular sozinho, em duplas, trios, todo o grupo, lentamente, rapidamente em câmara lenta, de frente para trás e vice-versa, para os lados, em viradas, desenvolvendo principalmente o tema de movimento VI.

Figura 96_ Pular

⁵⁹ Prática que corrobora e revela a importância da coerência entre o projeto pedagógico e o espaço arquitetônico, além de expandir e adequar o conceito da proposta de exploração das possibilidades de movimentos e expressão plástica, para as possibilidades criativas dos recursos espaciais disponíveis.

Pular com os pés parece óbvio a princípio, mas quando as variáveis são introduzidas e experimentadas, cada novo arranjo nos ensina sobre as diferentes possibilidades do corpo se deslocar no espaço.

Mas outras partes do corpo também pulam e descobrir essa ação nestes outros lugares desafiam ainda mais os participantes que, surpresos, experimentam fazer os ombros pularem, os cotovelos, joelhos, a língua, os olhos e assim sucessivamente.

Figura 97_ Pular

Como pintar a ação (Pular)?

Essa é a pergunta feita frente a cada EstAção, que implicitamente carrega outras questões:

Como traduzir graficamente e com diferentes instrumentos as experiências vividas no corpo?

Como passar a experiência vivida em uma linguagem tridimensional (corpo em movimento no espaço) para uma linguagem bidimensional (tela_pintura)?

Essa tradução implica um processo de criação que envolve o entendimento e a transposição de elementos de uma linguagem para outra. É preciso reinventar caminhos para a disseminação das informações no corpo e na pintura, e isso só é possível a partir de uma experiência estética transformadora.

“Traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética. A operação tradutora deve mirar seu signo de frente e não de modo oblíquo. Fechando o círculo tradutor: se o instante da consciência sintética capta a forma, é a forma(tradução) que faz ver o instante”⁶⁰

⁶⁰ PLAZA, Julio (1987). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva / Conselho Nacional de desenvolvimento científico e tecnológico, Coleção Estudos, V. 93, p. 98 *Apud* SILVA, Soraia Maria (2001). *Profetas em Movimento: Dansintersemiotização ou metáfora cênica dos Profetas do Alejadinho utilizando o método Laban*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, p.34.

Figura 98_ Pular

Com a trincha na mão, pinta-se a trajetória da ação do corpo no espaço, registra-se os pontos de contato com o chão, revelando uma distância simbólica entre os saltos e as aterrissagens, apresenta-se a fluência (individual) do movimento em gestos ora sinuosos, ora oblíquos.

TA.6_ Tabela Cair : cores, instrumento e qualidades de movimento.

EstAção	COR 01	COR 02	INSTRUMENTO
CAIR	AMARELO	BRANCO	EVA 13X13X0.3 cm

AÇÃO	PESO	ESPAÇO	TEMPO
CAIR	FIRME	DIRETO	RÁPIDO

Figura 99_ Cair

A ação cair nos leva ao chão e talvez essa seja a única ação cujo destino final permanece inalterável, pouco importando a natureza do *esforço* para a sua execução.

Enganam-se, no entanto, aqueles que pensam que só caímos por mero acidente, por falta de atenção ou perda do centro de equilíbrio.

Podemos sim nos lançar ao chão de diversas formas e por variados motivos, com grande controle da queda e do impacto do corpo sobre o solo, tomando, é claro, o devido cuidado com a natureza dessa superfície e o uso de vestimentas especiais para absorção do impacto nos ossos.⁶¹

⁶¹ O grupo de dança contemporânea Cena 11, fundado originariamente por Rosângela Mattos em janeiro de 1986 em Florianópolis, e atualmente sob a direção do coreógrafo e bailarino uruguaio, descendente de árabes, franceses e espanhóis, Alejandro Ahmed (1971), incorpora e leva ao extremo a ação CAIR com a total propriedade de quem pesquisa diariamente as possibilidades de movimentos do corpo. O grupo desenvolve pesquisas nas áreas de dança e tecnologia, dança e mídia, videodança ao abordar temas sobre violência, dor, imperfeição, doença, risco e ampliação dos sentidos.

Para evitar possíveis lesões e desafiar os participantes propomos a execução da ação Cair inicialmente em câmara lenta, diminuindo aos poucos o tempo, evitando o extremo lançamento direto ao chão.

Experimentamos também a ação em outras partes do corpo em combinações inusitadas (braço e joelho, cabeça e glúteos, olho e pescoço etc.).

Cair foi escolhida como a terceira ação por necessitar de uma atitude interna de “abandono” por parte dos participantes, que revela uma certa dose de confiança conquistada pelo orientador das Ações Corporais, desenvolvida durante as ações anteriores.

Nenhuma pessoa “cai” simplesmente porque assim a ordenamos, é preciso ter um motivo, um “contrato” entre ambas as partes; assim cabe ao orientador direcionar o movimento e ao orientando a execução dentro de seus limites.

O “Cair” implica despojar-se de si para encontrar o chão, e isso é muito difícil, principalmente para os adultos. A inocência da criança, por sua vez, lhe permite “entrar” no jogo desde que as regras estejam explícitas e não haja riscos de lesões.

Figura 100_ Cair

Cortamos quadrados de EVA (13X13X0.3 cm), tipo de borracha flexível, para serem utilizados como instrumento de pintura, similar a uma espátula. A própria natureza e o uso do material “direcionava” a ação Cair do braço rumo ao chão, promovendo registros, em sua maioria verticais, com grande vigor.

Figura 101_ Cair

Aqui temos a visão total de uma das 08 EstAções Cair realizadas durante a Oficina.

É marcante o ritmo dos registros verticais, testemunhos de uma ação firme, direta e rápida. Uma vez o EVA + tinta em contato com a superfície da EstAção, as decisões precisavam ser feitas sem hesitações, em movimentos que envolviam força, energia e uma atitude assertiva do agente.

Figura 102_ Cair_detalhe

Percebemos neste detalhe o início de cada ação Cair, isto é o ponto de contato entre o instrumento, a tinta e a tela, e por segundos temos a impressão de uma pausa na respiração, para em seguida atirarmos com o olhar em uma trajetória de cor até o desaparecimento da tinta, deixando ainda o gesto se prolongar na superfície.

Nas Estações Enrolar e Pular existe uma continuidade no registro, pois o peso da ação é leve.

Na Estação Cair a ação é firme tal qual experimentada no corpo.

TA.7_Tabela Dobrar : cores, instrumento e qualidades de movimento.

Estação	COR 01	COR 02	INSTRUMENTO
DOBRAR	BRANCO	AZUL	ROLINHOS PEQ./MÉD.

AÇÃO	PESO	ESPAÇO	TEMPO
DOBRAR	LEVE	DIRETO	SUSTENTADO

Figura 103_ Dobrar

A mobilidade de nossos corpos só é possível devido às articulações.

Juntura ou articulação é a conexão existente entre quaisquer partes rígidas do esqueleto, quer sejam osso ou cartilagens.⁶²

Se o Cair implica um despojar-se de si, o Dobrar acrescenta o estranhamento pelo medo de se fazer ridículo.

Vivenciar diferentes combinações da ação Dobrar no corpo provoca a imagem que cada um constrói de si, mas também promove muita diversão.

Procuramos incentivar o Dobrar a partir da intervenção do outro, em uma brincadeira de marionete, onde as cordas foram substituídas pelo toque do participante e coordenador dos movimentos, alternando a liderança, em duplas,

⁶² Para maiores informações sobre tipo de articulações e seus respectivos movimentos ler: DANGELO, J. C. & FATTINI, C. A. (1987). *Anatomia Básica dos Sistemas Orgânicos*. São Paulo: Liv. Atheneu.

trios e até em uma grande roda com todo o grupo, realizando interessantes seqüências de movimentos.

Quando existe uma autêntica atmosfera de criação, o receio de “parecer ridículo” desaparece promovendo descobertas e trocas de informações.

Figura 104_ Dobrar

Foi durante as ações-pintura que a principal característica da ação Dobrar se revelou: a angulosidade implícita no movimento.

Qualquer parte que se dobra de nosso corpo, estabelece um ângulo em relação à situação inicial do mesmo.

A idéia da articulação ou “dobra”, aparece nos registros feitos com o rolinho de pintar. A linha “dobra-se” em diversos ângulos ao longo de sua trajetória.

TA.8_Tabela Esticar : cores, instrumento e qualidades de movimento.

EstAção	COR 01	COR 02	INSTRUMENTO
ESTICAR	VERMELHO	AZUL	VASSOURA DE PÊLO

AÇÃO	PESO	ESPAÇO	TEMPO
ESTICAR	FIRME	FLEXÍVEL	SUSTENTADO

Figura 105_ Esticar

Figura 106_ Esticar

A ação seguida ao Dobrar foi a de Esticar, por uma relação de complementação com extensão, ao invés de oposição, como seria comum relacioná-las.

Dobramos e para retornarmos ao estado inicial desdobramos⁶³, isto é desenvolvemos os músculos contraídos.

A ação Esticar procura “romper” a cinesfera⁶⁴ individual, expandido-a ao extremo. Esticam-se partes ou todo o corpo, tanto vertical quanto horizontalmente, e em todas as direções.

Figura 107_ Esticar

As vassouras de pêlo desta EstAção foram os instrumentos de pintura mais experimentados da Oficina, talvez pela possibilidade de descontextualizar um objeto do cotidiano ou pela possibilidade do gesto estendido para além dos limites do corpo.

O usuário do instrumento era

⁶³ Desdobrar: v. (mod.1) 1 trans. e pron. Abrir-se [uma coisa dobrada] 2 repartir(se) 3 desenvolver(se). (HOUAISS, 2003:156)

⁶⁴ “Cinesfera é a esfera dentro da qual acontece o movimento. Também é denominada de Kinesfera. É a esfera de espaço em volta do corpo do agente na qual e com o qual ele se move (...)A cinesfera é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, sendo imprescindível um ponto de apoio.” (RENGEL, 2003:32, Verbete 25)

praticamente obrigado a esticar-se para todos os lados para espalhar a tinta, em um movimento sustentado para garantir a continuidade do registro, caracterizando uma “pincelada” esticada.

Figura 108_ Esticar

Aqui temos a visão total de uma das 08 EstAções Esticar realizadas durante a Oficina.

Assim como nas EstAções anteriores, podemos perceber características e qualidades plásticas particulares que identificam a ação envolvida no Esticar (peso firme, espaço flexível, tempo sustentado) que se revelam na pintura (decisão na pincelada, variações de direções e ritmos, continuidade do gesto). O participante executa a ação, isto é, faz uma tradução e uma transposição de linguagens ao sintetizar o conceito vivido no corpo para o manuseio do

instrumento, que se relaciona com o suporte (tela e tinta) em um determinado espaço/tempo.

Figura 109_ Esticar_detalhe

Na figura 109, podemos perceber as qualidades e características plásticas da ação Esticar descritas anteriormente.

Depoimentos:

No dia 25 de janeiro, ao término da Oficina pediu-se aos participantes que fizessem um comentário por escrito sobre o trabalho.

Os depoimentos serão aqui apresentados por faixa etária:

2-8 anos, 9-15 anos, 16-19 anos, 20-40 anos, 41-55 anos, maiores de 55,

Incluindo-se também os depoimentos sem apresentação de idade e os depoimentos-desenhos.

2-8 anos

“Bagunçou bastante”, Vander, 2 anos, depoimento da mãe.

“Achamos a experiência muito interessante. A Gabi adora pintar e foi uma oportunidade fazer isto em grande escala, expressando movimentos maiores que os vividos em casa”. Gabriela 2 anos e 8 meses, depoimento da mãe.

“Isabela gostou do esticar e do pular”, 4 anos, depoimento da mãe.

“luuaiaiouuuuuu vou voltar com meus pais para me divertir muito”, Valentina, 5 anos, depoimento registrado pela tia.

“Eu adorei”, Vinicius, 7 anos.

“Gostei de tudo”, Tiago, 8 anos.

“A oficina foi muito legal, teve muitas coisas.”, Karina, 8.

9-15 anos

“Gostei de enrolar no corpo e gostei da pintura”, Caroline, 9 anos.

“Minha idade é de: 9 anos. Eu adorei tudo é muito interessante e muito legal.”

Gláucia.

“Meu nome é Gláucia C., minha idade é de: 9 anos. Eu adorei trabalhar com todos vocês. Também gostei de “esticar”, “enrolar”, “pular”, “cair”, “dobrar”. Obrigada a todos.”

“Gostei das brincadeiras e não gostei porque foi pouco minutos”, Paloma, 09.

“Eu gostei muito da pintura e do alongar e da tia Kátia e da tia Marisa”, Rochelle, 10.

“Eu achei muito legal por causa da tinta”, Marcela, 10.

“Isso e + q + esticar, pular, dobrar e enrolar foi +, super 10, MASSA e...obs: mas tudo ficou sujo o pé a mão e a calça ainda bem que tem um tanque.”, Carolina, 10.

“É sempre bom se mexer ontem por exemplo eu dei 29 voltas em uma quadra. É PRECISO e eu acho um sucesso.”, Rebeca, 11.

“Meu nome é: Tainá V. Eu gostei do “esticar”, “enrolar” e “pular”. O esticar me faz espreguiçar, alongar, é muito bom. O enrolar a mesma coisa, e mais uma coisa, me faz ficar alegre. E pular me faz ficar grande. Eu talvez venha dinovo se tiver e a minha idade é 11. Adorei todos!”

“Meu nome é Jéssica K. eu adorei e achei muito interessante. Os movimentos são muito bacanas e combinam com o modo de pintar”, 13.

“Foi muito legal esta experiência. Voltem mais vezes!!”, Michele, 13.

“Quer saber como foi a oficina? Tem certeza? Vou falar a verdade! SHOW!”,
Marina, 15.

16-19 anos

No dia 25 de janeiro, por ocasião do aniversário da cidade de São Paulo, o SESC Pompéia proporcionou ao público um excelente show de street dance que coincidiu com as atividades da oficina.

Todo o público jovem presente no estabelecimento se direcionou para o show, por esse motivo, infelizmente não coletamos depoimentos dessa faixa etária.

20-40anos

“Achei legal...colocar a mão na tinta, estar com pessoas, ter esse espaço para criatividade, é diferente.” Marcelo, 22.

“Eu e meu filho adoramos pintar, gostamos de pintar e mexer com as cores ele se desenvolveu bastante com a pintura, só ficou com vergonha na hora de se exercitar.”, Grazielle, 22. “Espírito jovem. É muito bom voltar a ser criança, soltar os bichos, usar a criatividade.”, Renata, 33.

“Que experiência gostosa!!! Adorei passar essa expressão corporal para o papel, quer dizer para a tela. Legal.” Cristina P., 34.

“Atividade múltipla, divertida!!Valeu! fiz um amigo, o Luis Felipe!!, Claudia, 35.

“Resgatando. Esse foi o meu sentimento. Senti-me resgatando o prazer de pequenos atos comuns à infância, mas esquecidos pela correria do dia-dia. Há

quanto tempo não me jogava ao chão ou pulava sem um objetivo pré-determinado. Foi ótimo. Parabéns!", Ana, 35.

"A arte está na oportunidade de aprende-la.Obrigada.", Brígida, 36.

"Atividade muito agradável e estimulante.", Davi F., 38.

"Ótima apresentação. Não pensava que iria fazer tal atividade corporais e de pinturas foi um lazer diferente com meu filho, vai ficar gravado para mim e para ele. Muito obrigado pela atenção, obrigado meu Deus, tchau." Rubens, 40.

41-55 anos

"Bom esticar o corpo, movimentar-se, relacionar-se com o chão, com ritmos com tinta e papel. Meninas instrutoras, vocês estão de parabéns! Um forte abraço! Que Deus, o criador continue resgatando a simplicidade destes movimentos para indicar a sua perfeição.", Miriam, 41.

"Forma livre, participação, expressão.", Roberto, 42.

"A distração com o movimento é excelente aos seres humanos. É legal fazer movimentos que passam despercebidos no dia a dia. Valeu!!", Calus, 42.

"Adorei participar dessa oficina, a dinâmica foi ótima, parabéns a todos por esse trabalho. Adorei! São Paulo fez aniversário e quem ganhou o presente fui eu!", Maria Luciene, 44.

"Gostei da dinâmica, pois nos possibilitou lembrar brincadeiras da infância e nos divertimos muito. Tragam mais... Adorei", Maria Helena, 46.

"Expressão corporal, pintura, e tudo o que a gente, sente e põe, para fora que a gente sente do mundo e das pessoas.", Roberto S., 47.

“Para vocês, foi legal participar de algo diferente, um abraço para vocês. Valeu como divertimento e idéia!”, Solange, 50 anos.

“Foi muito bacana participar.”, Laís, 52.

“Eu adorei, achei muito divertido, mas que pena, algumas ginásticas não pude fazer, por causa da minha coluna, não consigo ficar deitado no chão muito duro, só com colchonete para talvez tentar de fazer alguns que foram feitos aqui no chão; mas é muito legal mesmo.

Antigamente quando era mais jovem eu fazia muitos exercícios e era mais magra e a idade também, mas o que eu fiz gostei de fazer. O de pintar é muito legal também, mas tem que ter muita vontade de fazer e divertir e tomar cuidado a não cair (tinta) na roupa, mas é muito legal se der amanhã eu voltarei.”, Christine V., 55.

maiores de 55

“Artes e movimento expressivo é muito relaxante, agradável e lúdico.”, Mathilde, 59.

“Adorei eu e meus netos.”, Juraci S.M., 60.

“Vale a pena participar, seja qual for a idade, voltamos a ser criança. Adorei a aula.”, Mariza, 67.

“Esticar, pular, cair, dobrar, são coisas feitas sem perceber todos os dias.

Brincando com os nossos netos valeu voltar a ser criança.”, Isaura, 66.

“Eu gostei muito!!! Voltem mais vezes!!!!Foi a primeira vez que participei.”,

Francisca, 71 anos.

FIM

Bibliografia_Apêndice

DANGELO, J.C. & FATTINI, C. A . (1987). *Anatomia Básica dos Sistemas Orgânicos*. São Paulo: Atheneu.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro Salles (2003). *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva.

LABAN, Rudolf. (1948). *Modern Educational Dance*, London: Macdonald & Evans.

_____ (1963). *Modern Educational Dance*, second edition, [Revised by Lisa Ullmann]. London: Macdonald & Evans.

_____ (1990). *Dança Educativa Moderna*. Edição corrigida e ampliada por Lisa Ullmann, [Tradução: Maria da Conceição Parahyba Campos]. São Paulo: Ícone.

RENGEL, Lenira (2003). *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume.

SILVA, Soraia Maria (2001). *Profetas em Movimento: Dansintersemiotização ou metáfora cênica dos Profetas do Aleijadinho utilizando o método Laban*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial.

SPANGHERO, Maíra (2003). *A dança dos encéfalos acesos*. São Paulo: Itaú Cultural.