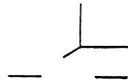
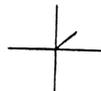


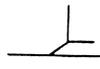
O MOVIMENTO "HABITADO"

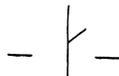
Elisabete Monteiro Robalo (*)

INTRODUÇÃO

 ...Onde e Quando?

 ...Como e o Quê?

 ...Onde e Como?

 ...O Quê e Quando?

 ...Onde e o Quê?

 ...Como e Quando?

(*) Assistente da UTL - Faculdade de Motricidade Humana - Departamento de Dança.

É talvez perturbador iniciar um artigo desta forma. No entanto, seria impossível falar de Rudolf Von Laban sem o apoio do seu registo simbólico do movimento, em termos dos seus factores.

É sempre difícil falar de alguém que deu o seu contributo em termos do conhecimento ou que "simplesmente" abalou o nosso império de seguranças.

A isenção dada pela "distância temporal", é por vezes insuficiente pois, apesar de favorecer a imparcialidade, permite um alheamento do contexto sócio-económico em que surgiu.

E é esta a proposta e desafio que lançamos, isto é, a tentativa de compreensão dos seus princípios de análise, de uma forma didáctica, mas não demasiado académica, implicando uma participação activa e atenta do leitor.

A inquietação de Laban partiu do seu conceito de vida do próprio Homem. Defendeu sem limites a HARMONIA da NATUREZA e no Homem, identificando a estabilidade do organismo com as leis da natureza.

Inteligentemente - apesar de evidente-
-partiu do pressuposto de que o que havia
de comum no ser humano era o USO DO
CORPO - O MOVIMENTO - nos campos
quotidiano, laboral, recreativo e mesmo
artístico (essencialmente em dança).

Advogando que todo o movimento implicava esforço, definiu "invariantes operacionais" (1) para o seu estudo e análise.

O seu "incómodo intelectual" residia no facto de considerar o movimento como o elo recíproco entre a mentalidade, o espírito e o físico, ou seja, movimento como o grande integrador da personalidade.

Pelo estudo do movimento o homem acedia ao conhecimento de si, possibilitando um equilíbrio no desequilíbrio constante de que designou de "conflito."

O conflito de atitudes interiores é a sua grande preocupação e que defendeu serem exteriorizadas em termos de movimento.

Temos assim um corpo, como instrumento de expressão, referenciando-se no movimento e implicando esforço.

O MOVIMENTO "HABITADO"

Debruçemo-nos então um pouco sobre o seu sistema de análise. O movimento exterior (observável) e resultado de um movimento interior, seria decomponível em factores, em relação às acções CORPORAIS (↖) em termos de ESPAÇO (↗), TEMPO (↘), PESO (↙) e FLUÊNCIA (↔).

(1) Apesar do conceito ter sido introduzido por nós, parece-nos representativo do que chamou de "factores do movimento".

Fica então explícito o início do nosso artigo, em que utilizámos a escrita simbólica dos ELEMENTOS DE ESFORÇO e que no seu conjunto são representados por (-#)

Remetemos assim o leitor para a primeira parte da introdução, para que entenda que qualquer acção corporal transporta uma "informação" sobre o "ONDE" (Espaço), o "QUANDO" (Tempo), o "COMO" (Peso) e o "QUÊ" (Fluência).

Convirá no entanto, explicitar os quatro conceitos abordados. Eles foram suscitados por quatro questões básicas, cuja resposta traduz uma análise das qualidades perceptivas e não de propriedades físicas do movimento como até então eram abordadas.

- QUE PARTE DO CORPO SE MOVE ?
- EM QUE DIRECÇÕES DO ESPAÇO É EXERCIDO O MOVIMENTO ?
- A QUE VELOCIDADE PROGRIDE O MOVIMENTO ?
- QUAL O GRAU DE ENERGIA MUSCULAR QUE É GASTO NO MOVIMENTO ?

O seu problema inicial estava bem delimitado, apesar de surgirem algumas dificuldades.

Assim, como o leitor se calhar já reparou, Laban emprega muitas vezes indistintamente conceitos como "MOVIMENTO", "ACÇÃO" e "ESFORÇO".

A sua falta de rigor na linguagem é muitas vezes criticada, não denegrindo contudo, o seu contributo intelectual e mesmo operacional, implicando no entanto, uma aferição e complementarização.

Pela observação dos movimentos quotidianos, constatou que estes não residiam simplesmente em deslocamentos dos membros ou do seu corpo, mas que o esforço definido pela pessoa em movimento era a base de cada movimento; por outro lado, desenvolveu uma análise em termos de acção corporal.

O seu conceito de ESFORÇO foi delimitado nos seguintes parâmetros :

- intencional
- com um determinado fim e objectivo a atingir
- pressupondo a transposição ou não de um obstáculo ou resistência

Podemos inferir então que o esforço implicado em todo e qualquer movimento - é originado por uma intenção e não simplesmente por uma resposta a um estímulo. No entanto, a maneira como o esforço é utilizado nunca foge à aplicação do movimento observável, sendo aquele a sua origem e aspecto interior.

Mas como podemos pensar que existe um esforço mental separadamente dum esforço físico?

Talvez uma lacuna grave na justificação dos seus conceitos tenha sido a OPOSIÇÃO que estabeleceu entre "FÍSICO" e "MENTAL".

Ao referir-se ao "inner impulse" dando acção ao movimento, ele acaba por considerar o esforço não só ligado a uma INTENÇÃO, como também no sentido de esforço inconsciente - "SHADOW MOVEMENTS" (1).

A "ACÇÃO" é por isso, distinta de "movimento" pois aquela implica uma selecção e escolha, envolvendo a consideração de meios e fins, submetidos a critérios de correcção e eficiência. O MOVIMENTO CORPORAL em si, é a nível reflexo, os tremores, a hipnose ou qualquer outra manifestação deste tipo (2).

O movimento só é acção na sua relação com o contexto e com a maneira do indivíduo conceber o que está fazendo.

Mais tarde, o seu conceito de "ESFORÇO" foi substituído por LISA ULLMAN para "ACÇÕES DE ESFORÇO" ficando claro de que se trata das componentes ESPAÇO, TEMPO e PESO.

(1) Irradiação da sinergia, movimentos subtis com "valor expressivo" como afirmou, e que posteriormente analisaremos.

(2) Opinião formulada por Betty Redfern com a qual concordamos.

Analisemos um pouco detalhadamente estes elementos. O MOVIMENTO "HABITADO" (a acção), desenvolveu-se num ESPAÇO e num TEMPO. O homem transporta consigo uma ESFERA PESSOAL, o seu espaço próprio, mesmo quando utiliza o seu espaço partilhável (1).



E a compreensão do homem passa por estas duas dimensões do esforço permitindo-lhe uma mestria.

As acções que considerou como unidades estruturais do movimento - cuja problemática foi por nós denunciada como imprecisa e ambígua a nível da sua concepção - criavam três tipos de situação:

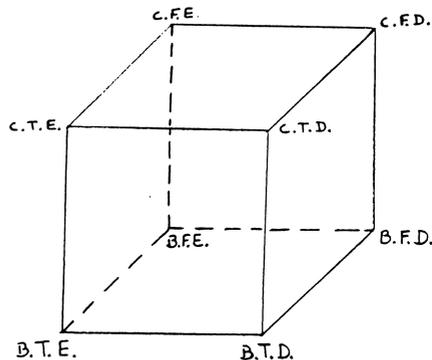
- De "SHAPES" (2) no espaço
- De "PROGRESSÃO" (no sentido da continuidade ou não)
- De "TENSÕES ESPACIAIS"

(1) Isto é, quando existe alteração do suporte com deslocamento.

(2) Distinto de "forma", entendido antes como um "moldar". Por exemplo, o rosto tem sempre a mesma, podendo adquirir contudo "shapes" distintos dessa mesma forma (papel crucial dos "shadow movements").

Considerando os elementos básicos de orientação no espaço :

comprimento, largura e altura, isto é, as DIRECÇÕES DIMENSIONAIS (1), Laban determinou as DIRECÇÕES DIAGONAIS ou seja, dimensões correspondentes aos vértices do CUBO (representado na figura), cubo imaginário colocado na esfera pessoal (2).



-
- (1) Determinando a Frente (F) e Trás (T); a Esquerda (E) e a Direita (D); o Cima (C) e o Baixo (B).
 - (2) Se pensarmos numa pessoa colocada no centro de uma sala, estas direcções correspondem aos cantos dessa mesma sala.

No entanto, a sua divisão do espaço determinou ainda as DIRECÇÕES DIAMETRAIS, isto é, as linhas oblíquas do ponto central (corpo) às arestas opostas do cubo, obtendo um ICOSAEDRO com as seguintes direcções :

CIMA - DIREITA para
BAIXO - ESQUERDA

DIREITA - FRENTE para ESQUERDA - TRÁS

BAIXO - FRENTE para
(1)

.....(1) para
ALTO - ESQUERDA

DIREITA - TRÁS para
.....(1)

BAIXO - TRÁS para
ALTO - FRENTE

Porque de facto o movimento é "habitado" (acção ?), está dependente duma certa ORGANIZAÇÃO CORPORAL (2) a nível por exemplo de (3).



(1) A completar pelo leitor como exercício de reflexão.

(2) Primeira questão básica : "que parte do corpo se move ?"

(3) Isto é, da universal classificação de cabeça (C), tronco (B) e membros: superior (esq.) 1; (dr.) de inferior ++ : ++ (esq.), ++ (dr.), de articulações, partes ou superfícies.

Mas a acção cria uma forma (1) ... mas também um desenho no tempo (2) pressupondo uma "velocidade" pela qual os movimentos se seguem uns aos outros, no fundo, uma combinação de durações iguais ou diferentes, de unidades de tempo.

MOVIMENTO "HABITUADO" A ALGUÉM

No início do nosso artigo tivemos ocasião de referir o conceito de Laban, de que todo o movimento implicava dispêndio de energia (3) e o PESO, um dos elementos do esforço, mais não representa que uma "resistência" ou "indulgência" em relação à força da gravidade (4) no fundo, as duas atitudes interiores face ao esforço, como ele definiu. O movimento como que estava "habitudo" a alguém, como unidade e expressão da personalidade.

-
- (1) Segunda questão básica: "em que direcção ou direcções é exercido o movimento?"
 - (2) Terceira questão básica: "a que velocidade progride o movimento?"
 - (3) Quarta questão básica: "qual o grau de energia muscular que é gasto no movimento?"
 - (4) Laban utilizou muitas vezes a noção de "PESO" quando se queria referir a "FORÇA".

Mas ao considerar o problema do esforço, Laban introduziu o conceito de FLUÊNCIA, como referimos no início, ao qual atribuiu o significado de "modo como a energia é controlada". No entanto, isso tem sempre de acontecer em maior ou menor grau, mesmo no sono (1) não acontecendo, por exemplo, em casos de espasticidade.

O grau de vigilância, a atenção, a preparação para ... são de facto estados que reflectem não tanto a personalidade, quanto a nós, mas talvez rasgos de temperamento (e sempre entendido em contexto). Está por isso talvez, "habitado" a alguém.

A acção, desenrola-se contudo num TEMPO, com diferentes velocidades, durações distintas, acentuações e intensidades, mas não podemos, como Laban o fez, considerar os elementos do esforço separadamente. Eles têm de existir antes de mais, numa relação dinâmica de FORÇA - ESPAÇO - TEMPO.

A sua metodologia para o treino do esforço visa uma mestria da atenção, intenção e decisão (2).

(1) "FLUÊNCIA" poderá ser definido como similar a "TÓNUS". --

(2) Alcançadas respectivamente, por um domínio do peso (como ele designou), do espaço e do tempo, conclusão que nos parece demasiado abrangente de processos tão complexos.

DANÇA

É de facto uma questão de mestria que Laban defende. Iniciando os seus estudos pela tentativa de explicação do homem em situação de trabalho, defende estar na base da resolução do problema, o perfeito desenvolvimento e adequação das capacidades individuais pela utilização incorrecta do esforço.

Os esforços pessoais, expressos em ritmos do movimento corporal como defendeu, teriam de ser treinados para que, procedendo à sua selecção e instrução, pudessem permitir pôr "o homem certo no local certo".

A satisfação pessoal reflecte-se no social, pela organização das potencialidades mentais, emocionais e físicas, justificativo para os diferentes âmbitos de intervenção a que o seu estudo permitiu aceder. "As acções do homem que influenciam a sua felicidade e a dos outros deve ser cuidada e harmoniosa. A consequência lógica desta necessidade é que o estudo e o treino da acção por meio da arte têm um propósito central a preencher" (Laban, 1974, p.43).

A arte do movimento como uma força criativa-a dança - foi considerada essencialmente como um meio para o desenvolvimento da personalidade. A dança foi entendida como uma tentativa de integrar o conhecimento intelectual e a habilidade criativa. Era um equilíbrio para todos, e não apenas para alguns especialistas.

Mas a arte do movimento não é uma catarse de sentimentos ! Aliás os movimentos expressivos não estão em oposição aos movimentos do corpo humano pois estes, são sempre expressivos apesar de diferirem na origem e motivação.

A DANÇA é perseguida quase instintivamente, favorecendo a CRIAÇÃO INDIVIDUAL influenciando a personalidade e o comportamento, como defendeu Laban, mas

- Como medir ?

- Que conceito de criação ?

A criação pressupõe rotura fundamentada no conhecimento do já existente - uma função original - exigindo uma estrutura nova representativa desta função do objecto elaborado. O trabalho, a nível de implicações pessoais, é importante mas é apenas uma etapa.

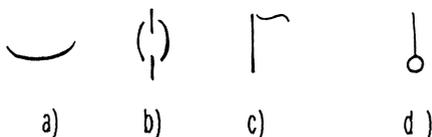
A dança deverá ser a elaboração de formas bem articuladas, acentuando o impacto quinestésico.

A TÉCNICA é importante no sentido de desencadear POSSIBILIDADES ao CORPO como instrumento de expressão. E isto remete-nos para o problema da comunicação não verbal, estabelecida em dança.

COMUNICAÇÃO

Enquanto Laban aborda a dança no sentido de um equilíbrio individual compensador das exigências crescentes e desumanas do trabalho - reflectindo-se no seio do grupo (1) - o conceito de dança evoluiu presentemente sob a influência da problemática da comunicação não verbal.

(2)



Os exemplos acima citados constituem a representação simbólica de quatro acções básicas, inseridas no que ele designou de "MOTIF WRITING".

(1) *Influenciado nos últimos anos da sua vida (1950/58) pela psicologia social, e especificamente, pelos trabalhos sobre a dinâmica de grupos.*

- (2) a) *Tocar*
b) *Um Salto sem especificação*
c) *Transferência de peso*
d) *Um Gesto sem transferência de peso*

Apesar de Laban não se ter debruçado sobre o paralelismo entre a ESTRUTURA da dança e o da LINGUÍSTICA, poder-se-ia afirmar corresponder o "motif writing" à ESTRUTURA PROFUNDA, isto é, como forma fundamental da frase, como uma declaração geral acerca de um tema ou da "parte mais importante do movimento" ... a sua IDEIA.

O conflito constante que imprime ao ser humano, leva-o a uma perseguição da ordem e harmonia, sem os quais pensa ser impossível alcançar o bem-estar individual e social.

Mas a comunicação em dança não é função da informação no sentido de redução da incerteza, nem de revelação da personalidade do bailarino ou mesmo do coreógrafo.

Ela é antes de mais, e segundo o conceito geral de comunicação de António José Saraiva um TORNAR COMUM "PARA", e essencialmente "EM".

Os movimentos de dança são uma projecção duma força espaço-temporal, que representam o objecto simbolicamente.

O movimento em dança não é só por si uma expressão de emoções, desencadeia sim, certas tensões físicas e mentais, com uma determinada INTENÇÃO :

- De FAZER
- De dar FORMA A ALGO

"O sentimento e a emoção são os acompanhantes subjectivos da experiência cognitiva do mundo objectivo" (Redfern, 1973, p.49).

O paralelismo entre a DANÇA e LINGUAGEM foi uma noção abordada por diversos autores, tais como Drid Williams, Judith Lynne Hanna, Ann Hutchinson e David Best, de entre outros.

E esta questão surgiu devido ao facto de a dança ser encarada como uma "linguagem do corpo", sublinhando o carácter simbólico entre a palavra e o movimento, no fundo, uma questão de significado.

Se Drid Williams encetou uma análise estrutural como critério de relevância (traduzindo condicionantes anatómicas) e entendendo ser possível estabelecer um "morfema linguístico" em dança, não afirmou como Ann Hutchinson, existirem equivalentes linguísticos em dança como "nomes", "verbos" e "advérbios".

E a perspectiva de David Best que, quanto a nós, é a mais correcta por considerar uma impossibilidade de se estabelecer uma conexão entre dança e linguagem, assim como entre palavra e --signo linguístico. A sua tónica foi dada ao contexto.

Williams, tentou estabelecer um modelo matemático do "espaço conceptual em dança" (1). Se por um lado se baseou em Laban, a sua análise além de incompleta foi sobretudo incongruente (2). Ela baseou-se no modelo estabelecido por Chomsky definindo o nível superficial - a própria dança - e o nível profundo - o conteúdo, a ideia (3).

Todas as construções de frases eram para ela, o resultado da mesma estrutura profunda, posição fortemente criticada por Best, ao afirmar que o significado de um movimento particular era dado pela dança como um todo e entendendo este em contexto.

A comunicação que se estabelece em dança é um dado complexo e de difícil explicitação. A dança não é um sistema de símbolos e significados, facultando orientações para as realidades sociais como defendeu Hanna na sua visão antropológica. Também não consiste numa linguagem verbal como afirmou Hutchinson, atribuindo significado "a qualquer mudança de estado".

-
- (1) O seu critério de relevância consistiu nas seguintes análises estruturais: passos, gestos da cabeça, movimentos no espaço, graus de movimento dos membros.
 - (2) A sua análise é incongruente porque qualquer acção ocorre no espaço, implique ou não transferência de peso, podendo ainda ser da responsabilidade de diferentes partes do corpo e não somente a nível dos membros.
 - (3) Noção que introduzimos de "MOTIF WRITING"

Em dança, a relação biunívoca entre conceito e símbolo é difícil. No entanto, a produção tanto de sons como de movimentos está ligada à expressão de funções num contínuo, veiculando ambas uma mensagem.

O artista comunica acrescentando algo à comunicação trivial, tendo necessidade que a sua mensagem seja redundante, ao contrário do que se pretende em linguagem.

A COMUNICAÇÃO MOTORA transmite uma "mensagem" entre um emissor e um ou vários destinatários, mas é difícil afirmar que comunique algo preciso. Ela é uma COMBINAÇÃO de ELEMENTOS DIFERENCIAIS.

O referente, o significado e o significante confundem-se.

A contribuição de Laban em termos de COMUNICAÇÃO NÃO VERBAL e da própria abordagem da personalidade, reside no seu conceito de esforços incompletos ou "SHADOW MOVEMENTS". Já tivemos ocasião de dar a sua definição destes "movimentos subtis", mas gostaríamos de acrescentar algo. A maneira como o esforço é utilizado nunca foge à aplicação do movimento observável, facultando assim a percepção do outro e pelo outro.

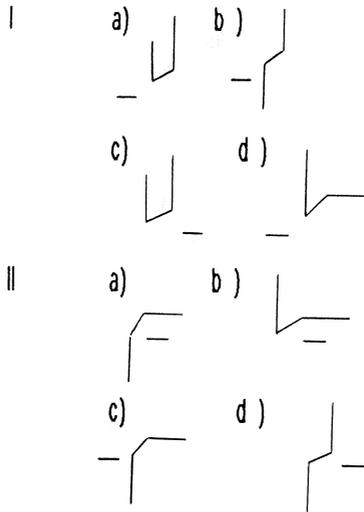
Os "movimentos sombra" mais não são que um "esgar", indicações breves em que apenas dois factores parecem caracterizá-lo (1). Se pensarmos na infinidade que aqueles podem adquirir a nível do rosto por exemplo, e criando diferentes "shapes" como já tivemos ocasião de referir, entendemos o contributo que poderão fornecer para o estudo da comunicação não verbal, da personalidade, da mímica, do teatro, etc. No entanto, o seu conceito de "shadow movements" foi ainda pouco explorado.

LABAN E A DANÇA

O CÓDIGO de ANÁLISE estabelecido por Laban constitui uma base de sistematização da variação da REALIDADE permitindo uma INTERPRETAÇÃO e VALORIZAÇÃO, dessa mesma realidade, representando o objecto simbolicamente. Mas o movimento é de facto "habitado" por alguém (acção ?) em conflito com atitudes interiores, com capacidade para tomar decisões, efectuar escolhas pela mestria da projecção numa forma espaço-temporal. E a dança em contexto expressivo, é composta por movimentos funcionais. A sua estrutura consiste numa inter-relação entre MOVIMENTOS- BAILARINOS- CONTEXTO.

(1) Remetemos o leitor para o início do presente artigo, isto é, para a combinação entre dois factores do movimento considerando o peso (γ), o tempo ($-$), o espaço (\wedge) e a fluência (\perp), representando como já tivemos ocasião de referir os "shadow movements".

O contributo de Laban residiu essencialmente a nível educacional, pelo seu conceito de "qualidades do movimento", resultante dos diferentes factores (peso, tempo, espaço e fluência), obtendo o que designou de acções básicas de esforço (1).



(1) Estas componentes, reflexo de atitudes interiores, foram construídas na base de uma FUNÇÃO OBJECTIVA (aspecto mensurável) de "indulgência" (I) e "resistência" (II) ; de uma respectiva SENSACÃO DE MOVIMENTO (aspecto classificável) de "suspensão" (I) e "queda" (II). Os ELEMENTOS de ESFORÇO em relação aos seus factores, são os seguintes :

- PESO (Υ)- LÉVE (υ) e PESADO (r)
- TEMPO (-<)- LENTO (->) e RÁPIDO (-<)
- ESPAÇO (∟)- INDIRECTO (∟) e DIRECTO (∟), no sentido de flexível e linear, respectivamente.
- FLUÊNCIA (↔)- LIVRE (↔) e CONTROLADO (↔), no sentido de uma continuidade ou de sensação de pausa, respectivamente.

Desafiamos agora o leitor para caracterizar, em relação a estes elementos do esforço, a representação simbólica inserida no início do nosso artigo (shadow movements) e elaborar as vinte e quatro combinações possíveis dos oito elementos de esforço.

O seu contributo para o ensino da dança foi relevante. E aqui convém explicitar a DISTINÇÃO que fez entre DANÇA EDUCATIVA e a ARTE da DANÇA. O seu conceito de EDUCACAO institucionalizada, é identificado como um "mal necessário" limitando a natureza e sendo distinto do que designou de AUTO-EDUCACAO. A dança, do seu ponto de vista educativo, está muito perto da espontaneidade, visando a "criação" de um grande repertório em que os esforços são causais e irregulares. Em oposição colocou a dança como forma de arte, visando a selecção e elaboração de esforços, no fundo, implicando uma intenção (1). Mas opôr ARTE e EDUCACAO é quanto a nós incorrecto, pois elas são complementares ! Não há arte se não houver uma formação artística ... Não existe educação se não se visar uma selecção e estruturaçãouma aplicabilidade prática e consciente de um vasto repertório motor.

(1) Como afirmámos anteriormente, de "fazer" e dar "forma a algo".

Que importa permitir ao aluno o acesso a um diversificado vocabulário motor se não se ultrapassa esta etapa, fundamental sem dúvida, para um processo mais racional e cognitivo ? Só assim se visa a tal mestria que Laban tanto defendeu, mas que foi, sem dúvida, limitada pelos seus níveis de explicitação ! Os OBJECTIVOS ARTÍSTICOS assim como os PEDAGÓGICOS têm de ser COMPLEMENTARES. E apesar de Laban não ter considerado este pressuposto, o seu sistema de análise é contudo útil tanto para o âmbito educativo (no sentido de dança na escola) como para o âmbito artístico, essencialmente no sentido de criação (1).

Ao estabelecer nuances entre as duas motivações extremas (resistência e indulgência, devidas a uma diferença nas relações entre os factores do movimento) Laban aprofundou as possibilidades de cada um destes componentes, mantendo inalteráveis os outros. Isto foi de extrema utilidade em termos de análise e consequente especificação das características do movimento (2), propondo nesta sequência dezasseis temas básicos aplicáveis quer a nível da dança na escola, quer ao processo criativo.

-
- 1) Não importando neste momento a imprecisão dos seus conceitos empregues pois, munidos da sua clarificação, temos agora que avançar para a sua operacionalização, retirando o que de fundamental Laban nos ofereceu.
 - 2) Apesar de, como já tivemos ocasião de referir, a sua análise ter sido unidireccional, não facultou a compreensão integrada, mas apenas parcelar.

A maturação não consiste, como Laban defendeu, num processo "natural", desenvolvendo-se sob condições favoráveis.

Tal como a maturação não é antagónica à aprendizagem, também as influências hereditárias não o são em relação às influências ambientais. Hereditariedade e ambiente não são factores isolados e independentes. A sequência maturacional do comportamento das crianças deveria ser um aspecto que tanto pais como professores teriam de tomar em consideração nos seus campos de actuação específicos.

Os dezasseis TEMAS BÁSICOS DO MOVIMENTO propostos por Laban, foram uma abordagem de progressão lógica de aspectos particulares, visando um primeiro contacto da criança e futura elaboração, em termos de movimento.

A sua temática reflecte perfeitamente, não só a perseguição da harmonia do espaço e equilíbrio de esforços, como o fundamento da análise incide sobre as invariantes operacionais que estabeleceu (1).

A consciência do corpo e dos factores do movimento acima referidos, permitiam ao homem, em constante conflito, aceder a si próprio ... conhecer-se, pela relação que introduziu entre o corpo e a mente.

(1) Como tivemos ocasião de referir: o peso, o tempo, o espaço e a fluência.

A educação do movimento por que se debateu, tanto para adultos como para crianças, ficou conhecida pela designação de "Modern Educational Dance". Não visando a perfeição artística, ela apresenta-se sobretudo como um benefício pela actividade criativa, e em que o professor tinha preferencialmente um papel de orientar, do que propriamente de instruir.

A "MODERN EDUCATIONAL DANCE" como actividade participatória englobava três grandes princípios :

- um ASPECTO EXPRESSIVO - desenvolvimento da expressão criativa ;

- um ASPECTO IMPRESSIVO - impacto psicológico no indivíduo, isto é, o poder estimulante que o movimento exercia na actividade mental;

- um FACTOR SOCIAL - relações humanas promovidas pelo grupo de dança ;

O movimento, revelando a vida interior do homem, também deixava impresso alguma coisa no seu estado mental.

O conhecimento da LINGUAGEM da DANÇA desenvolvia-se assim pela tomada de CONSCIÊNCIA dos PRINCÍPIOS do MOVIMENTO em que o CORPO é um INSTRUMENTO VERSÁTIL que pode ser utilizado como se quer.

Mas Laban foi mais longe ao afirmar que, pelo conhecimento desses processos, se acedia à PRODUÇÃO ARTÍSTICA (no sentido de coreografia). A criação, ao contrário do que Laban faz sempre, não é alcançada por um amadurecimento interior, expresso no desenvolvimento das estruturas de movimento, mas através da apropriação de exemplos já criados e por processos de aprendizagem activa.

As regras precisas, as etapas indispensáveis ao acto de criar não foram consideradas pelo autor. O acesso ao corpo como instrumento de expressão é facilitado pela sua abordagem, mas tanto o processo criativo como a dança, exigem uma disciplina, que Laban não considerou.

O desenvolvimento da capacidade criativa indispensável na escola, são "apenas" meios que facultam a expressão individual e não um fim em si. Quando como educadores falamos em desenvolver a imaginação, devemos falar prioritariamente do desenvolvimento da aptidão para perceber e usar símbolos. Movimentos criativos e imaginativos são usualmente acidentais e incapazes de serem repetidos. São raramente conscientes, seleccionados e organizados em relação com outros. Pode ser uma parte válida nos primeiros estádios de composição em dança, mas não é obrigatória a sua existência. É vulgar as crianças tomarem o imaginário pelo real. O "fazer acreditar" passa a ser "acreditar".

Ser absorvido por algo tem de ser distinto de ser absorvido ou envolvido com isso. Dizer simplesmente às crianças para utilizarem a sua imaginação e esperar alguma coisa de valor sem as ajudar a estruturar as suas ideias é errado. É necessário ensiná-las a "ver" e "ouvir" o que de outra forma passava despercebido.

O professor tem que estruturar os impulsos motores do aluno, escolhendo uma série de temas, cujas variações sejam apropriados ao actual grau e estado de desenvolvimento do aluno ou da maioria da classe, mas visando um objectivo fundamental: a ADEQUAÇÃO das IMAGENS VISUAIS e QUINESTÉSICAS, como uma representação unificada. O papel do professor não é passivo e a "tomada de consciência" por parte do aluno, que Laban tanto defendeu, não pode ser alcançada que por uma intervenção do professor muitas vezes como "modelo".

Segundo Piaget, a tomada de consciência vem da periferia para o centro, como uma construção a diferentes níveis mais ou menos integrados. O nível de consciência periférica - fins e objectivos - visam alcançar os mecanismos internos: o conhecimento dos meios empregues.

O corpo - como veículo do movimento - torna-se então num fim. Por isso, quando abordamos o problema da DANÇA nos seus aspectos complementares de EDUCAÇÃO e ARTE, não podemos esquecer a FORMA, que é fonte

de percepção do aluno acedendo, pela IMITACÃO do MODELO, à sua reprodução e correcção.

Eis a razão porque a abordagem de Laban nos pareceu incompleta, não só por considerar em pólos opostos a dança na educação e a dança como forma de expressão-artística, mas também por considerar esta ARTE do MOVIMENTO (1), servindo funções de catarse criando um clima de terapêutica psicológica e não de "CONQUISTAS HUMANAS".

Sendo a temática deste artigo sobre Laban, seria impensável não destacar o seu principal contributo a nível da análise e registo do movimento, isto é, o SISTEMA de NOTACÃO (2) por si criado, o qual se baseou nos seguintes princípios:

- A representação simbólica teria de ser o mais simples e directa possível;
- Tudo o que acontecia teria de ser registado.

(1) Expressão utilizada por Laban.

(2) "Kinetography Laban" (U.K.) ou Labanotation (U.S.A)

Os SÍMBOLOS que inventou para esta "linguagem do movimento" tiveram subjacente as DIRECÇÕES (destino) e NÍVEIS das acções realizadas, dadas respectivamente pela configuração e preenchimento dos símbolos e ainda, circunscritas num TEMPO, determinando a sua dimensão (1).

Mas estas informações tinham sempre como referência a parte do corpo que se movia, quer a nível do gesto (ausência de peso) quer a nível do movimento implicando peso o qual, não sendo da responsabilidade dos membros inferiores, "obrigava" a escrita dos símbolos específicos da parte corporal responsável, na respectiva coluna de suporte.

(1) Por exemplo:

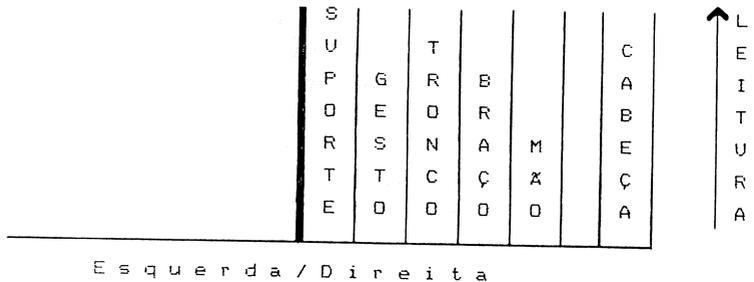


a) Para a frente com a esquerda a nível médio;

b) Para o lado direito a nível baixo

c) Para trás com a direita a nível superior

Assim, ao considerar o corpo dividido por uma linha média determinando o lado esquerdo e o direito, Laban estabeleceu um "STAFF" (1) cuja leitura se efectua de



Se os símbolos colocados ao longo do "staff" forem sempre da mesma dimensão, isso vai corresponder a que o movimento utilize sempre a mesma duração. Vemos assim quão engenhoso e abrangente foi o seu registo do movimento, fornecendo informações preciosas e detalhadas a vários níveis. O primeiro, foi o de permitir escrever tudo o que acontecia, facultando uma análise detalhada e fundamentada, isto é, um suporte da CRÍTICA. O segundo nível, foi o de permitir uma PRESERVAÇÃO do já existente. Em terceiro lugar, apresenta-se como um veículo de CRIAÇÃO. O quarto e último nível consistiu numa antecipação pela criação de IMAGENS MENTAIS (2).

- (1) Pauta, conjunto de colunas representativas das diferentes partes do corpo e ainda, específicas para movimentos implicando ou não peso (suporte e gesto respectivamente).
 (2) Como uma visão interior do movimento.

A NOTAÇÃO de LABAN surgiu do seu "incômodo intelectual" da efemeridade da obra artística, como da necessidade de um registo universal que permitisse um "TORNAR COMUM", por uma linguagem simbólica. A sua ANÁLISE do movimento visou então, não só uma QUALIDADE de EXECUÇÃO baseando-se em critérios de correcção e eficiência, como num sentido de INTERVENÇÃO, pela procura de novos caminhos (1). Era assim possível delegar a criação para processos conscientes tornando possível a repetição, selecção e organização.

CONCLUSÕES

É inegável que, apesar da crítica apresentada ao longo deste artigo, a contribuição de Laban foi de extrema importância. Porque partiu da realidade, tendo como ponto fulcral o Homem, na tentativa de lhe proporcionar bem-estar e integração plena na sociedade (2).

A concepção de Laban encontra-se imbuída da noção de harmonia e equilíbrio e que de certa forma adquirem um cariz metafísico. O homem industrial é a sua fonte de preocupação e, a compreensão do comportamento resultante dos efeitos de stress, a que o ser humano está constantemente sujeito, são --o "motor" do seu raciocínio.

(1) São possíveis pelo conhecimento do "instituído".

(2) No sentido de enquadramento das suas capacidades.

Não partilhamos da sua opinião de que seja o movimento a manifestação da personalidade. Pensamos ser abusiva esta conclusão. O movimento ou antes o comportamento, poderão ser indicadores de traços da personalidade porque senão, pela sua abordagem, estaria resolvido o problema do âmbito da Psicologia de classificar, normalizar e medir a constância das características pessoais. É evidente que a descoberta e análise de desvios, constitui um dado válido no âmbito terapêutico, mas mais no sentido de um prognóstico.

A validade de Laban consistiu no estabelecimento de uma METODOLOGIA do ESFORÇO, apesar do conceito inerente a esta - TREINO - não ter sido encarado como a aquisição de uma competência pressupondo uma finalidade específica.

Ao considerar a "mente" e o "físico" em pólos opostos, comprometeu a harmonia e equilíbrio por que tanto se debateu.

Em termos educativos, o reportório motor terá sempre de ter como filtro a maturação (diade hereditariedade - ambiente) e em que a transformação comportamental, porque é de facto de aprendizagem que se trata, ocorra uma conquista só alcançada pelo "transfert" que aquela permite. Ao separar a dança do aspecto educacional e do artístico, isolou a criança de um percurso (e de um contexto), que se pretende orientado pelo professor - único meio possível de as munir

conscientemente, e de uma forma operacional, para a selecção e organização indispensáveis à sua vida futura.

Ao estabelecer a "ESCRITA do MOVIMENTO" ("Labanotation") contribuiu para um DEPOIS (criação), um AGORA (crítica) e um ANTES (preservação e crítica).

Mas o seu contributo ainda foi mais longe, ao permitir-nos presentemente, e na posse de outras perspectivas, ousar criticar quem, no seu contexto sócio-económico, forneceu tão vastas reflexões, indispensáveis ao avanço do conhecimento.

O movimento é "habitado" porque pressupõe o homem, mas não está "habitado" a alguém, porque este alguém, é um ser em constante transformação, cujo sistema unificado de respostas é de difícil formulação.

AO LEITOR

Como proposta e na seqüência deste nosso artigo - e até por uma coerência interna da sua estrutura - desafiemo-lo para que, enquanto espectador de dança, se interrogue sobre o seguinte :

- Posso explicitar a mensagem transmitida ?
- Existe coerência, um certo fio condutor, uma redundância assaz pertinente que permite aceder às partes fundamentais do "discurso"?
- Consigo captar a intenção do criador ?
- Utiliza o bailado uma variedade de combinações entre a "força", o espaço e o tempo ?
- Fui surpreendido pelo impacto visual e quinestésico da obra artística ?
- Deverá esta obra ser preservada, resistindo ao esquecimento?

Para terminar, o que queríamos deixar explícito é que, e segundo Umberto Eco, a ARTE deve servir funções de EDUCAÇÃO, INSTRUMENTO e DENÚNCIA implicando indubitavelmente espectadores informados, capazes de efectuar juízos estéticos, encarando cada obra como um todo, mas permitindo também uma análise fundamentada e não um simples prazer de "sensações agradáveis".

BIBLIOGRAFIA

- BEST, D. (1978). Philosophy and Human movement. London. George, Allen & Unwin.
- COELHO, H., BOM, L. (1985). Sobre o conceito de Dança. Ludens. Lisboa. CDI-ISEF. Vol.9, 4, Jul-Set.
- ECO, U. (1979). A theory of Semiotics. London. Lowe and Brydone Printers.
- HUTCHINSON, A. (1977). Labanotation. S.L. Dance Notation Bureau Inc. 2nd ed.
- KENDLER, H. (1978). Introdução à Psicologia. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian. Vol.II, 4th ed.
- LABAN, R. (1971) The Mastery of movement. London. MacDonal & Evans. 2nd ed.
- LABAN, R. (1974) Effort. Economy of Human movement. London. MacDonald & Evans. 2nd ed.
- LABAN, R. (1975) Modern Educational Dance. London. MacDonald & Evans.

- LANGER, S. (1979). Felling and Form. A theory of art developed from philosophy in a new key. London. Routledge & Kegan Paul. 7th ed.
- MONTEIRO, E. (1985). Comunicação em Dança- aplicabilidade das noções linguísticas estruturais em Dança. Ludens. Lisboa. CDI-ISEF. Vol.9, 4, Jul-Set.
- PRESTON, V. (1975). A handbook for Modern Educational Dance. London. MacDonal.
- REDFERN, B. (1965) Introduction Laban Art of Movement. London, MacDonal & Evans.
- REDFERN, B. (1973) Concepts in Modern Educational Dance. London. Henry Kimpton Publishers.
- SARAIVA, A. (1974) Ser ou não ser Arte. Ensaio e notas de metaliteratura. Lisboa. Publicações Europa-América.
- SERRE, J. (1984) La danse parmi les autres formes de la motricité. La Recherche en Danse. Paris. S.D.,3.
- WILLIEM, L. (1985) La Danse dans L' Education - un Enrichissement ou une mode. Ludens. Lisboa. CDI-ISEF. Vol.9, 4. Jul-Set.

