

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

WARLA GIANY DE PAIVA

Maria Duschenes: Teias de Saberes e Encontros

Goiânia/GO
Outubro de 2015

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Warla Giany de Paiva		
E-mail:	warlaciranda@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor	SEDUCE		
Agência de fomento:	Fundação de Amparo a Pesquisa de Goiás	Sigla:	FAPEG
País:	Brasil	UF:	GO
		CNPJ:	08.156.102/0001-02
Título:	Maria Duschenes: teias de saberes e encontros		
Palavras-chave:	Maria Duschenes; Dança Moderna em São Paulo; Performances; Performances de vida e arte.		
Título em outra língua:	Maria Duschenes: webs of knowledge and meetings		
Palavras-chave em outra língua:	Maria Duschenes; Modern Dance in São Paulo; Performances; Performances of life and art.		
Área de concentração:	Performances Culturais		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	13/11/2015		
Programa de Pós-Graduação:	MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS		
Orientador (a):	Robson Corrêa de Camargo		
E-mail:	robson.correa.camargo@gmail.com		
Co-orientador (a):*	Elisa Abrão		
E-mail:	elisa_abrao@hotmail.com		

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Warla Giany de Paiva
Assinatura do (a) autor (a)

Data: 29 / 02 / 2016

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
MESTRADO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES CULTURAIS

WARLA GIANY DE PAIVA

Maria Duschenes: Teias de Saberes e Encontros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas das Performances

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

Co-orientadora: Prof. Ms. Elisa Abrão

Goiânia/GO
Outubro de 2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

PAIVA, Warla Giany de
Maria Duschenes [manuscrito] : Teias de Saberes e Encontros /
Warla Giany de PAIVA. - 2015.
199 f.: il.

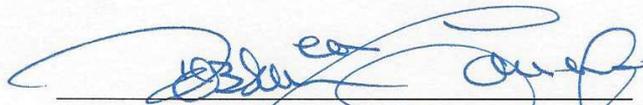
Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo; co-orientador
Elisa Abrão.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2015.
Bibliografia. Anexos. Apêndice.
Inclui abreviaturas, gráfico, tabelas, lista de figuras.

1. Maria Duschenes. 2. Dança Moderna em São Paulo. 3.
Performances. 4. Performances de vida e arte. I. Camargo, Robson
Corrêa de , orient. II. Abrão, Elisa , co-orient. III. Título.

WARLA GIANY DE PAIVA

“Maria Duschenes: Teias de Saberes e Encontros”

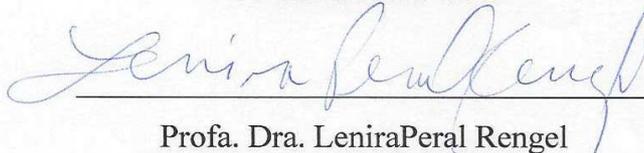
Trabalho final de curso defendido e aprovado em treze de novembro de dois mil e quinze, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



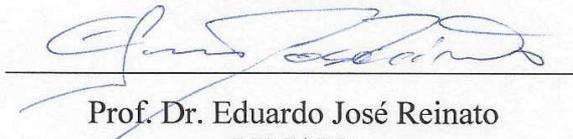
Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo
Orientador e Presidente da Banca



Profa. Dra. Elisa Abrão, Ms
Có-orientadora UFG



Profa. Dra. Lenira Peral Rengel
UFBA/BA



Prof. Dr. Eduardo José Reinato
PUC/GO



Dedico este trabalho à vida e memória de Maria Duschenes. Seguindo seus passos consegui voar.

AGRADECIMENTO ESPECIAL À FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DE GOIÁS
(FAPEG)

Pela bolsa de estudo e financiamento em prol do fortalecimento de Programas de Pós-Graduação. Com esses incentivos tive a oportunidade de articular encontros, desenvolver os trâmites da pesquisa de campo e apresentar minhas primeiras considerações sobre a pesquisa em eventos científicos. Transitei por várias distâncias, por diferentes lugares, tempos e línguas. Saí de Goiânia, trilhei por cidades brasileiras como São Paulo, Salvador, Rio de Janeiro e Belo Horizonte; tive a oportunidade de propor a inversão do fluxo desenhado por Maria Duschenes, quando veio da Inglaterra para o Brasil, ao propor a saída do Brasil para a Inglaterra em cidades como Guildford, Bedfordshire, Londres e Totnes em Devon. Nessas cidades tive acesso a documentos, materiais e danças. Para além desses abriu-se a possibilidade de olhar para a pesquisa a partir da experiência de liminaridade presente no ser estrangeira ao me colocar, em um outro país, envolvida por outras culturas e línguas. Esse processo de inversão potencializou minha perspectiva de análise ao proporcionar tensões diversas entre as performances de Duschenes presentes em textos, imagens e vídeos e aquelas desenvolvidas por suas/seus alunas(os). Efetivamente tais financiamentos ampliaram significativamente as margens da pesquisa favorecendo uma maior aproximação da trajetória vivida por Maria Duschenes.

AGRADECIMENTOS

Ao longo da caminhada em direção ao mestrado e durante todo o seu percurso, laços foram feitos, desfeitos, fortalecidos, estremecidos e alimentados. Redemoinhos, brisas, tempestades aproximaram-se e se distanciaram de mim. Sapos e seus poderes de metamorfosear, investidos em pessoas especiais se aproximavam, provocavam, cutucavam, transformavam minhas formas de ver, perceber, sentir, experienciar e viver. A força que move o Universo lançando-me à pesquisa no olho de um furacão. É desse lugar que agradeço a todos que nela encontrei, em especial à Maria Duschenes que, com persistência, força e delicadeza fomentou e impregnou de sentido os vieses pedagógico, artístico e teórico da dança no Brasil.

Às(os) ex-alunas(os) de Maria Duschenes tais como Maria Mommensohn, Lenira Rengel, Solange Arruda, Renata Macedo, Acácio Vallim, Cybele Cavalcanti, Yolanda Amadei, Cleide Martins, Analívia Cordeiro, Daraína Pregnolato, Cilô Lacava, Uxa Xavier, Ronaldo Duschenes e Lia Robatto entre outras(os), que contribuíram de forma direta e/ou indireta com a pesquisa.

Para além delas/deles, a presença e a ausência de outras pessoas foram de grande importância para a definição de minhas escolhas e caminho. Dentre essas pessoas especiais que margearam e nortearam a pesquisa, agradeço ao meu orientador, professor Robson Corrêa de Camargo, que ao longo do processo se dedicou ao analisar, provocar, incomodar e sugerir deslocando meu olhar para além de mim, da pesquisa, na pesquisa, alertando-me que no Cerrado não estão plantadas apenas as árvores retorcidas e de raízes profundas que nos enraízam profundamente ao solo, há também plantas de raízes aquáticas que se deslocam facilmente pelas águas da vida, sendo sopradas para qualquer lugar do planeta. Obrigada por compartilhar suas experiências, conhecimentos e me instigar a ir tão longe.

À minha co-orientadora a professora, parceira de trabalho e amiga, Elisa Abrão que, com sua força, conhecimento, generosidade, delicadeza, persistência e criatividade me acolheu e recebeu com muito carinho e cuidado compartilhando vários segundos, minutos, horas de seus saberes e existência nesse mundo. Incentivando-me e cutucando-me sempre na construção desta caminhada de sorrisos, surpresas, broncas, sensibilidades e percepções únicas. Todo o carinho, atenção, dedicação, movimentos, cores e tintas lançados por ela transformaram a minha vida e de meus familiares. Obrigada Elisa e obrigada, querido Thiago Cancelier pela paciência, cuidado e atenção nas dúvidas que tive com a História. Tenho aprendido muito

com vocês e as relações que vocês estabelecem com o mundo, as pessoas, os bichos e as plantas, com o conhecimento e a experiência.

A Lenira Rengel, Marcus Vinícius Machado, Elisa Abrão e Robson Camargo por contribuírem com orientações perspicazes e sensíveis no exame de qualificação. Ao Kleber Damaso e Marina Martins da Silva que suscitaram reflexões importantes no exame de pré-qualificação.

A Melina Scialom por investir no desvelamento do universo labaniano no Brasil e também pela contribuição e mediação na viagem a Londres. À Ciane Fernandes por apresentar a perspectiva do pesquisador que busca desenvolver o estudo com os sujeitos estudados e não sobre os sujeitos estudados.

A Regina Miranda por instigar-me a refletir a vida e da arte, pelas lentes do movimento/dança.

Às companheiras e parceiras do Grupo de Estudo e Pesquisa Acessos ao Movimento e Casulo Coletivo, Elisa Abrão, Ana Carolina Wenceslau, Renata Bastos, Karen Borges Melo, Lanusse Jaime, Karine Januária Borges, Lívia Maria Batista de Sá, Ludmilla Lima e Débora Augusta da Silva que, com dedicação e interesse, ouviram-me, compartilhando a cada encontro, intensas trocas de experiência.

Às companheiras e parceiras de luta do Grupo de Estudo e Pesquisa Cirandança, Alessandra Matos Terra, Cláudia Barreto, Lana Costa Faria, Rejane Bonomi, Maria Amélia Araújo (Amelinha), Itana Parreira Fleury e Monia Santana que se disponibilizaram a compor o grupo com foco no estudo das sistematizações labanianas, questionando-me e colaborando em minhas reflexões e proposições pedagógico-artísticas.

Aos colegas do mestrado que gentilmente estiveram sempre presentes colaborando, acalmando, nas angústias, propondo, debatendo e sugerindo trocas, diálogos, autores, vídeos, oficinas...

A Deusimar Gonzaga e Ceila Maciel pela colaboração e revisão das traduções para o Inglês. Obrigada!

Ao Antônio Lopes pela revisão cuidadosa e atenta de minhas cacofonias poético-científicas, obrigada pelo envolvimento e empenho na leitura, correções e sugestões e também pelos vários caminhos apontados para a disseminação desta semente investigativa.

A Ana Paula Teixeira e aos colegas das três turmas do Grupo de Estudo em Performances Culturais e Artísticas do Ciranda da Arte que colaboraram e enriqueceram nas leituras e debates em Performances Culturais no desejo de entrar neste Programa de Mestrado.

Aos colegas professores da Rede Estadual de Goiás que estiveram ao meu lado, trocando experiências, reaprendendo e aprendendo, repensando e refletindo as questões que estão em torno da dança, do teatro, das performances, das artes e de seu ensino.

A todas(os) que abriram seus espaços para o desenvolvimento da pesquisa em Goiânia, São Paulo e Basingstoke. Agradeço a Jordana Dolores e Júlia Indira Peixoto por me receberem, em São Paulo, de forma tão solícita, colaborando na compreensão de meus percursos e deslocamentos na cidade; Andrea Carla de Miranda Pita que gentilmente cedeu sua casa e proporcionou-me experiências únicas de autonomia; Carol e Jefferson Garcia que me receberam tão carinhosamente em Basingstoke, colaborando significativamente com o levantamento de dados na Inglaterra. Obrigada por terem sido pessoas tão queridas, acolhedoras e dispostas a colaborar e compartilhar histórias, choros, memórias e muito trabalho de forma tão generosa; ao Dojoty João Felipe Baptista, Camilla Peron Minaray, Leia Oliveira da Silva e a todas as pessoas que tão carinhosamente me orientaram, acompanharam e ofereceram okyome, no Dojo da Mahikari, em Goiânia, proporcionando-me momentos ímpares de imersão nesses últimos momentos de escrita.

A Marlini Dorneles de Lima pelo acolhimento e incentivo para recomeçar, rever e refletir os meus lugares de atuação. Obrigada pelas questões lançadas, as discussões, encontros e compartilhamentos que provocaram em mim vários deslocamentos perceptivos nas relações entre dança, arte e educação.

A Renata Lima pelo apoio e dedicação na formação dos pequenos capoeiristas, minha filha Jasmine e sobrinha Hadassa e também pela força e contribuição, colaboração e aconselhamentos tais como: “Meta-se debaixo de uma água fria, minha filha”. Agradeço muito pelas várias vezes que ouvi a palavra sossego, algo muito importante na pesquisa e na vida. Ah! Valeu pelo apoio às viagens, a São Paulo, que me possibilitaram romper o medo do desconhecido e ir adiante nesta cidade tão imensa.

Ao Ciranda da Arte na representação de Luz Marina de Alcântara e Henrique Lima Assis que, com sutileza, força e muita persistência vem contribuindo para a construção do ensino de Arte, em Goiás, por intermédio da Rede Estadual de Goiás.

À Escola Especial Elysio Campos e à Associação dos Surdos de Goiânia pela compreensão nos momentos difíceis e por abrir mais uma possibilidade instigante de atuação.

À Secretaria de Educação do Estado de Goiás pela licença concedida, por seis meses, colaborando nos encaminhamentos da escrita dissertativa.

Aos meus pais, Silvanei Paiva da Silva e Wilson Guedes de Paiva, que, por me lançarem no jogo da vida, instigaram-me a aprender a dançar, a bailar a própria vida, vivê-la com insistência, dedicação, força e um tanto de sutileza.

A Jasminne de Paiva Barbosa, minha queridíssima filha, que acompanhou com muita alegria, saudade e uma compreensão inimaginável todo o percurso da pesquisa.

Ao meu companheiro de anos, Ricardo de Sousa Barbosa, que, na (in)compreensão desse processo lançou-me desafios e reflexões constantes. Obrigada!

Aos meus queridos familiares que acompanham pelas frestas, faces, conversas, cada etapa da pesquisa e, em especial, à minha tia Oneida Mariza, que muito me ensinou, cuidou, aconselhou, conversou e orgulhosa desse meu caminhar, nos deixou.

As queridas amigas e amigos que me apoiaram, questionaram, instigaram e provocaram-me continuamente.

RESUMO

Essa pesquisa nasceu do interesse de estudar a trajetória da dançarina e professora, diretora e coreógrafa húngara, naturalizada brasileira, Maria Duschenes (1922-2014) nos aspectos histórico, artístico e pedagógico apresentando os desdobramentos de seu trabalho na introdução e desenvolvimento da dança moderna no Brasil. Duschenes atuou, em São Paulo, entre as décadas de 1940 e 90, tendo um importante papel na recepção, introdução e desenvolvimento das propostas labanianas e dalcrozeanas no Brasil. Apesar da importância ímpar, seu trabalho intelectual, artístico, pedagógico, político e social foi pouco explorado no meio acadêmico. Duschenes teceu teias de conhecimento que envolvem nomes relevantes da vanguarda artística europeia: em Budapeste, estudou na escola de Olga Szentpál (1895-1968), na perspectiva de Jaques Dalcroze (1865-1950) e com Aurel von Milloss (1906-1988), ambos atravessados por conhecimentos labanianos; e na Inglaterra, com Rudolf Laban (1879-1958) e seus colaboradores e parceiros, Kurt Jooss (1901-1979), Sigurd Leeder (1902-1981) e Lisa Ullmann (1907-1985). Desse mergulho formativo Duschenes desenvolveu como eixo de seu trabalho a improvisação de movimento, colaborando com transformações na arte, pedagogia, pesquisa, terapia e reabilitação. Esse é um trabalho de natureza qualitativa e explorativa, que envolve pesquisa documental e de campo, trilhando indícios e memórias deixados por ela e por suas/seus importantes alunas(os) e colaboradoras(es) em entrevistas, conversas, aulas, análises de vídeos, artigos e documentos. Essa pesquisa aborda o cenário histórico, cultural e artístico que teceu seus caminhos de formação e atuação, em especial, as espacialidades construídas em sua casa/estúdio e as propostas pedagógicas e artísticas desenvolvidas entre as décadas de 1940 e 90. Esse estudo compreende que a continuidade, potencialidade e o desdobramento, de forma singular de seu trabalho, no Brasil, se constituiu pela sobreposição de camadas diversificadas compostas pela intensidade de sua presença nas performances de vida e arte.

Palavras-chaves: Maria Duschenes; Dança Moderna em São Paulo; Performances; Performances de vida e arte.

Maria Duschenes: webs of knowledge and meetings

ABSTRACT

This research has arisen out of the interest to study the trajectory of the Hungarian born, naturalized Brazilian dancer and teacher, director and choreographer Maria Duschenes (1922-2014). Our interest is in the historic aspects as well as in the artistic and pedagogical ones. We present the enfoldments of her work in the introduction and development of modern dance in Brazil. Duschenes worked in São Paulo from decades of 1940 to 1990 and had an important role in the reception, introduction and development of the labanian's and dalcrozean's proposals in Brazil. Despite its great importance, her intellectual, artistic, pedagogical, political and social work has been little explored in the academic field. Duschenes wove webs of knowledge evolving important names of the artistic european avant guard: in Budapest, she studied at Olga Szentpal's school (1895-1968) in Jaques Dalcroze's perspective (1865-1950) and with Aurel von Millos (1906-1988), both crossed by labanians's knowledge; in England, with Rudolf Laban (1879-1958) and his collaborators and partners Kurt Jooss (1901-1979), Sigurd Leeder (1902-1981) and Lisa Ullmann (1907-1985). Drawn in these universes, Duschenes developed as an axis of her work the improvisation of the movement aiding with transformations in the artistic scene, in pedagogy, in research, in therapy and in rehabilitation. For that purpose this is a work of qualitative and exploratory nature, which includes field research as well as documental research. It has being built with the objective of tracing the vestiges left by Duschenes as well as the vestiges and memories of her former students and her collaborators, through the means of interviews, conversations and classes as well as video, essays and documents analyses. This research begins weaving the paths that have subsidized her formation, making its way towards the bases and propositions which have composed her trajectory of work, from the decades of 1940 to 90. In sum, this study understands that the continuity, the potentiality and the unfolding of the unique manner of her work in Brazil is constituted by overlaying of diversified performing levels, which are composed by the intensities of her own presence in her life and art performances.

Keywords: Maria Duschenes; Modern Dance in São Paulo; Performances; Performances of life and art.

LISTA DE ABREVIATURAS

Abrace - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas
ANHEMBI MORUMBI - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo
CEAFI - Centro de Estudos Avançados e Formação Integrada, Goiânia
CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.
DNB - Dance Notation Bureau, Nova Iorque
EAD - USP - Escola de Arte Dramática - USP
ECA - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
ESEFEGO - Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás
ETFG - Escola Técnica Federal de Goiás
FAAP - Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo
FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo
FAV-UFG – Faculdade de Artes Visuais - UFG
FUD – Fundamentos da Dança
GDU - Grupo de Dança Univérsica
IFG - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação
MASP - Museu de Arte de São Paulo
PCN’S – Parâmetros Curriculares Nacionais
PUC-SP - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SDU - Sistema Universal de Dança
Seduce-GO - Secretaria Estadual de Educação de Goiás
UFBA - Universidade Federal da Bahia, Salvador
UFG - Universidade Federal de Goiás, Goiânia
UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro
Unicamp - Universidade Estadual de Campinas, SP
USP - Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem gráfica do Anel de Moebius e etapas para sua criação.....	25
Figura 2: A espiral de Maria Duschenes	30
Figura 3: François Delsarte	36
Figura 4: Jaques-Dalcroze ao piano	39
Figura 5: A Plastic Exercise (Um exercício de Plástica)	43
Figura 6: Dalcroze em aula de improvisação ao piano para crianças.	45
Figura 7: Cidade Jardim de Hellerau, em 21 de junho de 1913. O Festival contou com mais de cinco mil espectadores. Fonte: Sociétés suisse de Théâtre, 1983.....	47
Figura 8: Palco do Teatro de Hellerau	47
Figura 9: Rudolf Laban	48
Figura 10: Laban's dance school in Berlin, 1929 (Escola de dança Laban em Berlin).....	51
Figura 11: Laban chorus, Fleyhausen (Coral Laban).....	51
Figura 12: Mapa da divisão política entre Áustria e Hungria.	54
Figura 13: Fotografias da cidade de Budapeste.	54
Figura 14: Olga Szentpal, 1923.....	55
Figura 15: Aurel Von Milloss	58
Figura 16: Sigurd Leeder e estudantes da Jooss-Leeder School no teatro de arena, com o castelo ao fundo, 1935.	59
Figura 17: Teatro de Arena de Dartington Hall, 2014.	59
Figura 18: Jardim e Castelo de Dartington Hall, 2014.....	60
Figura 19: Currículo da Jooss-Leeder Dance School, em Dartington Hall, do final da década de 1930. Parte 1.	65
Figura 20: Currículo da Jooss-Leeder Dance School, em Dartington Hall, do final da década de 1930. Parte 2.	66
Figura 21: Currículo da Jooss-Leeder Dance School, em Dartington Hall, do final da década de 1930. Parte 3.	66
Figura 22: Herbert Duschenes.....	80
Figura 23: O primeiro da esquerda para a direita é Herbert Duschenes, no jardim de sua família, fazendo aulas com base na proposta labaniana.	83
Figura 24: Magitex, 1978. Pavilhão da Bienal, São Paulo.....	95
Figura 25: Magitex, 1978. Pavilhão da Bienal, São Paulo.....	95
Figura 26: Magitex, 1978. Pavilhão da Bienal, São Paulo.....	96

Figura 27: Espetáculo Cinético, 1973. Museu de Arte de São Paulo – MASP.	96
Figura 28: Capa e sumário da pasta-portifólio do projeto Dança/Arte do Movimento nas Bibliotecas da cidade de São Paulo.	101
Figura 29: Crinças no Parque Ibirapuera, 1979. Preparativos para a Dança Coral comemorativa do Centenário de Rudolf Laban.	102
Figura 30: Dança Coral o Navio da Noite, 1989. Crianças de projetos de dança e música; e material de divulgação do trabalho. Fonte: Associação Morungaba.	104
Figura 31: Dança Coral Origens I. 1990. Teatro Municipal de São Paulo. Dançantes: 150 funcionários das secretarias do Bem-Estar Social, Saúde, Esportes e Cultura....	105
Figura 32: Dança Coral Origens I, 1990. Material de Divulgação. Oficinas na Marquise do Parque Ibirapuera.	105
Figura 33: Material de divulgação da Dança Origens II, 1991.	106
Figura 34: Dança Coral Origens II, 1991. Parque Ibirapuera. XXI Bienal Internacional de São Paulo.	106
Figura 35: Dança Coral Origens II, 1991. Parque Ibirapuera. XXI Bienal Internacional de São Paulo.	107
Figura 36: Primavera de Duschenes – instrumentistas	109
Figura 37: Dança Coral Primavera de Duschenes – momento liminar.	109
Figura 38: Porta da Paróquia de São Domingos conhecida por Igreja dos Dominicanos em Perdizes, São Paulo. Pichação feita no início da década de 60.	119
Figura 39: Obra de Alex Flemming na Estação Sumaré do Metro – Projeto Arte na Linha. Ao fundo uma das vistas do Bairro Sumaré e do distrito de Perdizes.	121
Figura 40: Lareira e quadro com foto da cidade de São Paulo.	123
Figura 41: Mosaico de Duschenes. Peças do piso da cozinha e varanda compondo o muro da casa nova.	124
Figura 42: Vista do distrito de Perdizes, da varanda da casa, 2014.	138
Figura 43: Jardim da casa e espaço onde era o estúdio, 2014.	139
Figura 44: Jardim e seus declives, 2014.	139
Figura 45: O Leque de “Dona Maria”	169

SUMÁRIO

ATRAVESSAMENTOS QUE ANTECEDERAM A PESQUISA	16
<i>Minhas danças.....</i>	<i>16</i>
<i>Inquietações, a pesquisa.....</i>	<i>22</i>
<i>Como a pesquisa foi ganhando corpo e movimento.....</i>	<i>24</i>
<i>Mapa dissertativo</i>	<i>28</i>
1. MARIA DUSCHENES: INDÍCIOS DE SUAS TRAJETÓRIAS	30
1.1 Caminhos em construção na Europa da década de 30.....	33
1.1.1 Delsarte, Dalcroze e Laban: correntes de pensamentos e proposições que compuseram a atmosfera de conhecimentos de Maria Duschenes	36
<i>François Delsarte e a Estética Aplicada.....</i>	<i>36</i>
<i>Émile Jaques-Dalcroze e a Rítmica.....</i>	<i>39</i>
<i>Rudolf Laban e a Arte do Movimento.....</i>	<i>47</i>
1.2 Maria Duschenes: fluxos formativos	53
2. MARIA DUSCHENES NO BRASIL: ATUAR E CONTINUAR APRENDENDO A DANÇAR.....	69
2.1 A chegada em um Rio de Janeiro dançante	70
2.2 Perspectivas da atuação de Duschenes no Brasil.....	87
3. A CASA E O UNIVERSO	110
3.1 A casa	116
3.2. Em direção à casa, uma experiência de percurso	121
3.2.1 Outros tempos e experiências de chegada, a entrada na casa	125
3.2.2 Da casa ao estúdio.....	127
<i>Fluxos moebianos entre as escadas interna e externa</i>	<i>127</i>
<i>O quarto de se trocar e o ato de despir-se</i>	<i>128</i>
<i>Estúdio de Duschenes: do sótão ao porão, da sala à varanda e ao jardim – transformações dimensionais</i>	<i>129</i>
<i>O Jardim.....</i>	<i>137</i>
<i>O espelho e a barra</i>	<i>140</i>

<i>A lousa e a biblioteca</i>	142
<i>A kinesiôfera de Maria Duschenes</i>	145
3.3 Entre limiares: as aulas como performance	148
<i>Da chegada</i>	151
<i>Das aulas teórico-práticas</i>	152
<i>Das “aulas de técnica”</i>	155
<i>Da improvisação de movimento</i>	156
<i>Do repertório sonoro</i>	163
<i>Do encerramento</i> ..	165
LEQUE DE CONSIDERAÇÕES EM CONTÍNNUM.....DEVIR	168
<i>O devir</i>	173
REFERÊNCIAS	175
APÊNDICES	186
<i>Apêndice 1</i>	186
<i>Apêndice 2</i>	187
ANEXOS	188
<i>Anexo 1</i>	188
<i>Anexo 2</i>	189

ATRAVESSAMENTOS QUE ANTECEDERAM A PESQUISA

A academia é um lugar para todas as vozes.
(Robson Corrêa de Camargo)¹

Ao tatear uma rede de estudiosos, fui ampliando a compreensão sobre experiência e percebendo como essa se relaciona com o entendimento de performance e memória. E trançando, experimentando, movendo em torno dessas três compreensões a pesquisa ganhou corpo e compôs a história. Para iniciar, tornou-se relevante trazer à tona um dos elementos que os conectam, trata-se da relação entre presente e passado, na qual Victor Turner ressalta que a experiência se constrói na fricção dessas duas temporalidades (TURNER, 2005, p.179)².

Percebo que, para compreender a trajetória e o trabalho desenvolvido por Maria Duschenes, preciso recorrer às experiências que vivi ao longo de minha caminhada e que foram atravessadas pelo movimento/dança como elementos de investigação. Caminhando compreendi que as experiências construídas ao longo da pesquisa são as lentes por onde percebo e reflito o desenvolvimento da mesma. Elas projetam contornos que, à medida que se expandem, ampliam os limites que delineiam a mim e à pesquisa. É por esse entendimento que necessito localizar de onde falo e com que lentes olho, pois desse lugar se tecem experiências, memórias e histórias que compõem as bases do meu encontro com os rastros de memória de Maria Duschenes.

Minhas danças

*As emoções de experiências passadas dão cor
às imagens e esboços revividos pelo choque no presente.*
(TURNER, 2005, p.179)

Para continuar recorro a memória de meus primeiros passos na dança. Esses nascem no bojo das relações sociais familiares, povoadas pelo desejo de meus pais nos forrozinhos dançados em família, nas fantasias e nos confetes das festas de carnaval no Clube da Saneago³, em Goiânia.

¹ Anotações de orientação no dia 7 de junho de 2014.

² Ao longo da escrita dissertativa, por orientação do professor Robson Corrêa de Camargo, as sínteses reflexivas das citações indiretas apresentam a indicação de uma ou mais páginas como referência para a construção da mesma, porém não utilizo aspas por não se tratar de transcrição textual de parte da obra na íntegra.

³ Empresa de Saneamento do Estado de Goiás.

Imersa no universo dançante de meus pais, cresci na vontade de encontrar os desafios da vida, não como revolucionária que rompe com todas as regras e constrói histórias marcantes, como o fez, em certa medida, Maria Duschenes, mas inspirada em suas vidas. No entanto, a timidez que preenche minha existência, intensificava a ação da gravidade com tamanha força que quase me impediu de olhar adiante. No entanto, essa mesma força me impulsiona cotidianamente a sustentar a extensão de minha coluna, romper os desafios da vida e favorecer a visualização do meu caminhar e dos diversos caminhos que o entrecortam, com seus movimentos, pessoas, saberes e sabores.

A enxurrada de sensações provocadas pelas experiências de percepção de meu movimento no espaço, construindo rastros, lançou-me, por incentivo de minha mãe, à Escola Técnica Federal de Goiás – ETEFG⁴, entre 1994 e 1997. Foi a partir da escola que me deparei com o universo escorregadio e misterioso das artes. Pois nesse ínterim, Henrique Rodovalho⁵ atuava como professor de dança da instituição e tinha como dançarinos os estudantes dos cursos técnicos. Um desses estudantes-dançarinos, Kleber Damaso, amigo querido dos tempos do voleibol, lançava-me lampejos referentes ao mundo imagético criado para cada uma das apresentações artísticas proposta pelo grupo. Elas inquietavam-me, transbordavam minhas percepções e concepções de corpo, movimento e dança. Cada elemento composicional que conseguia perceber nos meus anos iniciais de apreciadora da dança me surpreendia.

Após essa formação, em 2002, iniciei a licenciatura de Educação Física na Universidade Federal de Goiás - UFG. No primeiro ano do curso me deparei com a disciplina Dança e Educação, ministrada pela professora Marina Barbieri Ferrari⁶ que nos propôs, a mim e aos colegas de turma, as primeiras aproximações com nomes de mulheres que foram destaques na dança moderna. Lembro-me de estudar o trabalho desenvolvido por Isadora Duncan (1877-1927) e investigar os desdobramentos desses conhecimentos, em Goiânia, ao encontrar com Maria Amélia Araújo, Lana Costa Faria⁷ e Lenir Miguel de

⁴ Atualmente conhecido por Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG).

⁵ Diretor e coreógrafo da Quasar Companhia de Dança de Goiânia.

⁶ Marina G. Barbieri Ferrari foi professora substituta da disciplina de Dança e Educação do Curso de Licenciatura em Educação Física (UFG), entre os anos de 2001 e 2002.

⁷ Maria Amélia Araújo (Amelinha) e Lana Costa Faria atuaram no ensino de dança, em Goiânia, em escolas de arte da cidade e no ensino formal. Ambas atuaram na Escola de Artes Veiga Valle e atuam em escolas da rede municipal e estadual ensino. Lana Faria atuou também no curso de Educação Física da UFG de Catalão, cidade do interior de Goiás e hoje atua no ensino de dança do Centro Livre de Artes, uma instituição da Secretaria Municipal de Cultura e no Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte, instituição vinculada a Secretaria Estadual de Educação de Goiás.

Lima⁸, pessoas de significativa relevância no contexto da dança no Estado.

No segundo momento da disciplina, a professora Marina Ferrari abordou elementos dos conhecimentos propostos por Rudolf Laban⁹ (1879-1958), como subsídio para uma criação em dança. Para tanto ela abordou alguns aspectos históricos e, em seguida, enveredou pela improvisação como princípio para a autonomia criativa do intérprete. Essa importante atividade foi a geradora de minhas primeiras experiências como criadora-intérprete¹⁰. Um lugar que despertou em mim o processo de me reconhecer como artista investigadora do movimento, algo complexo em Goiânia, tendo em vista o pouco investimento e a descontinuidade das ações e da formação em arte. Curiosamente, o trabalho desenvolvido por Maria Duschenes não foi abordado.

No ano seguinte desenvolvi, na disciplina de Oficina Experimental, com orientação do professor Ari Lazzarotti Filho, uma pesquisa sobre o ensino de dança na formação continuada de professores da rede estadual de Goiás. Esses estudos e investigações, ocorridos na graduação, vão colaborar de forma extensa no meu percurso de atuação, por despertarem-me o desejo pela formação em Arte para além da graduação. Por isso, ao longo do ano de 2005, fui reencontrar Kleber Damaso que, naquele momento, me recebeu na Quasar Cia de Dança por vários finais de semana pelo Projeto Formação e Intercâmbio¹¹.

⁸ A professora Lenir Miguel Lima trabalhou na Escola Superior de Educação Física do Estado de Goiás – ESEFEGO, no período de 1970 a 1976. Ela fez formação com a professora Helenita Sá Earp (1917-), na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) para começar a ministrar a disciplina Rítmica, seguindo os princípios propostos pelo Sistema Universal de Dança (SDU), segundo o professor Marcus Machado, que atua na UFRJ, a proposta de Helenita Sá Earp foi cambiada para Fundamentos da Dança (FUD). A disciplina Rítmica foi implantada na UFRJ, por Sá Earp e “tinha sustentação teórica nos princípios básicos da rítmica de Dalcroze, na dança educativa de Rudolf Laban e no movimento revolucionário de Isadora Duncan” (FÁTIMA; LEMOS; LIMA, 2004, p.17). Paralelamente a tal formação no Rio, Lenir Lima estudou “jazz, com Nino Giovannetti, dança afro-brasileira, com Mercedes Batista e dança moderna, com Nina Verchinina e com Angel Viana” (RIBEIRO, 2010, p.135). A partir desse momento, Lenir Lima foi responsável pela criação do Grupo de Dança Univérsica – GDU, e pelo Festival Goiano de Dança Estudantil (1973-1978). Em 1976, Lenir Lima começou a trabalhar no Departamento de Educação Física e no Instituto de Artes da UFG. Nesse período, a professora Lenir Lima criou o Grupo Dançarte (1979-1986). Lenir Lima colaborou no processo de criação dos cursos de Educação Física e de Dança na UFG, aposentando-se em 2010. Ao longo desse período, a professora Lenir atuou como dançarina, deixando as marcas de sua história no trabalho artístico chamado “Tempo”, realizado em parceria com Paulo Guimarães, atual diretor do Meme: Grupo de Pesquisa do Movimento de Porto Alegre. Lenir Lima, ao longo de sua carreira, influenciou e/ou colaborou com o trabalho de inúmeras pessoas como: Antônio Luiz de Moraes, Angela Barcelos Café, Cecelo Coelho, Cirene Lopes Botelho, Conceição Viana de Fátima, Estércio Márquez Cunha, Ferreira Nascimento, Jandernaide Resende, Jose Reinaldo do Amaral, Iara Costa, Lana Costa Faria, Marta Carvalho, Maria Eliete Costa, Maria Zita Ferreira, Regina Hermano de Brito, Sanclair de Oliveira Lemos, Tarcísio Climaco, entre outros (Troca de e-mails com a professora Lenir ocorridas em agosto de 2014) (FÁTIMA; LEMOS; LIMA, 2004; RIBEIRO, 2010).

⁹ Há muitos trabalhos escritos, que abordam a proposta de movimento desenvolvida por Rudolf Laban. Para conhecer a perspectiva apresentada por algumas estudiosas brasileiras ver: Lenira Rengel (2005), Maria Mommensonh (2006), Regina Miranda (2008), Ciane Fernandes (2006), Isabel Marques (2008, 2010), Melina Scialom (2009), entre outros.

¹⁰ Cf. NUNES, Sandra Meyer. **O criador-intérprete na dança contemporânea**. In *NUPEART Núcleo Pedagógico de Educação e Arte*, Santa Catarina, v. 1, n.1, setembro de 2002.

¹¹ O Projeto Formação e Intercâmbio foi realizado através da Lei Municipal de Incentivo à Cultura, no ano de 2005, tendo a Quasar Cia de Dança como sede das ações que envolveram apresentações artísticas, debates, cursos e oficinas com pessoas que atuavam no Brasil e/ou exterior como Antrifo Sanches, Lina do Carmo Melo, Dudude Herrmann, Nirvana Marinho, Giovane Aguiar, entre outros.

Concluída a licenciatura, em 2006, mergulhei no universo da dança que me parecia possível e aberto ao diálogo. Assumi o concurso para professores de dança da rede estadual de Goiás¹² e fui convidada pela professora Lana Faria para atuar na equipe de dança do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte¹³. Nele, fui acolhida em meio a estudos e debates muito instigadores que me apontaram a necessidade para a construção de pontes¹⁴. Mas como construí-las? Aprendi com a professora Lana Faria e com Maria Duschenes que essas se constroem, a cada dia, e dependem de muito trabalho, pois carecem da criação de teias articuladoras das pessoas e de suas experiências. Portanto, trabalhar na rede proporcionou uma outra forma de articulação com a realidade, provocadora de novas questões e diversificadas tentativas de respostas. Essas tiveram como base as publicações de ex-alunas¹⁵ de Duschenes tais como Lenira Rengel (2005), Solange Arruda (1988), Maria Mommensohn (2006), assim como o diálogo com outras estudiosas da relação entre dança e educação como Márcia Strazzacappa¹⁶ (2006) e Isabel Marques (2003, 2008, 2010)¹⁷.

¹² O primeiro concurso realizado para professores de arte na rede estadual de ensino, região metropolitana de Goiânia, ocorreu em 2003, contemplando apenas a área de artes visuais. Nos concursos de 2005 e 2007, passou-se a contemplar as quatro áreas – Dança, Teatro, Artes Visuais e Música. Nos concursos de 2009 e 2010, expandiram-se as vagas para as regionais do interior do Estado.

¹³ O Ciranda da Arte é um departamento da Secretaria de Educação, Cultura e Esporte do Estado de Goiás (Seduce-GO) articulador de ações voltadas a formação de professores em arte, nas quatro áreas artísticas – Dança, Teatro, Música e Artes Visuais. Ele foi criado, em 2005, inicialmente contando como componentes de sua equipe a professora de Música Luz Marina de Alcântara, como diretora, o professor de Artes Visuais Henrique Lima Assis e a professora de Dança Lana Costa Faria. Eles representaram o tripé central das ações desse Centro por um longo período. Maiores detalhes no site do Ciranda da Arte. Disponível em: <http://cirandadaarte.com.br/site2/>. Acessado desde 2009.

¹⁴ “As pontes” foi um dos temas abordado por Henrique Lima – coordenador das ações pedagógicas da instituição - nas reuniões de estudo e planejamento a partir da pintura *La Pont* (1899) de Claude Monet. Essas reuniões ocorreram nas segundas-feiras entre os anos de 2005 a 2011, neste último ano sob a coordenação de Eliton Perpétuo Rosa Pereira. Em 2012 e 2013 não houveram reuniões com essa perspectiva, sendo que as mesmas retornaram, em 2014, sob coordenação do professor Henrique Lima.

¹⁵ Ao longo da pesquisa encontrei vários nomes de pessoas citadas como alunas(os) de Duschenes, entre essas estão Acácio Ribeiro Vallim Júnior, Ana Cristina C. de Araújo Petersen (Nininha), Analívia Cordeiro, Augusto César Pereira da Rocha, Arlete Mammana Concílio, Beatriz Maria Luiz Matalon, Cecília Cavalcanti, Cláudia Homburger, Cybele Cavalcanti, Cleide Fernandes Martins, Denilton Gomes, Daraína Pregnolato (conhecida anteriormente por Tuca Pregnolato), Dulce Maltez, Flaviana Cordeiro, Fernanda Abujamra, Frederico Barbosa, Helena Vilar, Irinia Klaiss, J. C. Viola, Janice Vieira, Jéssica Portella, Joana Lopes, Juliana Carneiro da Cunha, Karen Müller, Lala Deheinzelin, Lenira Rengel, Lia Robatto, Lidia Chamis, Lili Puddles, Lúcia Helena Navarro, Margarida Krepel, Maria Cecília P. Lacava (Cilô), Maria Esther Stockler, Maria Mommensohn, Marta Teresa Labriola, Miriam Dascal, Norma Ribeiro, Patrícia Noronha, Paula Carneiro da Cunha, Regina Faria, Regina Machado, Renata Neves (atualmente Renata Macedo Soares), Rogério Costa Migliorini, Ronaldo Duschenes, Rosemarie Mafei, Ruth Mehler, Sérgio Govito, Sandra Rodrigues, Sílvia Duschenes, Solange Arruda, Solange Garbaz, Sônia Klias, Suzanna Maturi, Uxa Xavier, Vera Kumpera, Vera Korngold, Yolanda Amadei (AMADEI, 2006; NAVAS, 1992; SCIALOM, 2009).

¹⁶ Márcia Strazzacappa desenvolveu, em 2000, em seu doutoramento, na Paris 8, estudos em torno dos fundamentos e do ensino das técnicas corporais de artistas da cena, do Estado de São Paulo, no século XX. Entre os artistas abordados por ela está Maria Duschenes. Recorrerei a alguns aspectos de seus estudos ao longo desse trabalho.

¹⁷ Strazzacappa e Marques contribuíram com as reflexões sobre o ensino de Dança no Seminário do Ensino de Arte: desafios e possibilidades contemporâneas, ocorridos, respectivamente, em 2009, em Caldas Novas – Goiás e em 2010, em Goiânia – Goiás, e também em publicações lançadas pela Secretaria Estadual de Educação. Ver: Lana Faria (2009) e Rosirene Santos (2011).

Diante desses desafios e na procura por compreender o universo do movimento e a minha busca pela arte, cursei, entre 2009 e 2010, a especialização em Pedagogias da Dança pelo CEAFI/PUC-Goiás¹⁸. Nela, ainda instigada pela proposta do criador-intérprete e da improvisação como base investigativa e cênica, desenvolvi como trabalho final o artigo *Composição coreográfica: o jogo poético da amarelinha dançante*¹⁹ me referenciando, entre outros(as) autores(as), nas proposições do livro *Arte da Composição: Teatro do Movimento* elaborado por Lenora Lobo, ex-aluna de Maria Duschenes e Klaus Vianna. Esse trabalho me proporcionou participar do Grupo de Estudo Interdisciplinar Corpo, Jogo e Criação Cênica (IPU)²⁰ e do Grupo Experimental em Dança, Arte e Educação da UFG²¹. Ambos envolveram produção artística, acadêmica e atuação pedagógica.

Ainda assim, a necessidade de fusão com outros conhecimentos continuava instigando-me, por isso adentrei, em 2011, ao curso de licenciatura em Dança da UFG²². Nele tive a oportunidade de reencontrar e encontrar pessoas com perspectivas e propostas de dança que despertaram em mim outros canais de percepção que possibilitaram visualizar a existência de diferentes camadas de investigação do movimento. Entre estas estava Elisa Abrão, que iniciara seu trabalho no curso, em 2011, ministrando aulas, juntamente com Valéria Figueiredo, na disciplina *Estudos Introdutórios em Laban*. Esse foi o momento de maior aproximação com as proposições desenvolvidas por Maria Duschenes. Visto que, nessa disciplina, as professoras abordaram tais conhecimentos reportando-se ao vídeo *Mar e Moto: Herbert e Maria Duschenes* (2002), dirigido por Maria Mommensohn e ao livro *Reflexões sobre Laban: o mestre do movimento* (2006), organizado por Maria Mommensohn e Paulo Petrela.

Mesmo acabando a disciplina, continuei tais estudos, pois Elisa Abrão, que fazia sua formação em Laban/Bartenieff, no Rio de Janeiro, convidou-me para compor o que se tornaria

¹⁸ O curso de especialização em Pedagogias da Dança foi proposto por Valéria Figueiredo e Luciana Gomes Ribeiro. A especialização iniciou, em 2009, enquanto resposta a uma demanda de aprofundamento na área, formando duas turmas. A primeira em 2009/2010 e a segunda em 2011/2012. Com a abertura das licenciaturas em Dança, em 2011, em Goiânia, pela UFG e, em 2013, em Aparecida de Goiânia, pelo IFG, o foco de formação voltou-se para a graduação, inviabilizando a continuidade do curso de especialização.

¹⁹ Para este estudo dialoguei com autores, tais como Lenora Lobo e Cássia Navas (2008); Laura Pronsato (2003); Guilherme Schulze (1997).

²⁰ Grupo coordenado por Maria Ângela de Ambrosis, professora do Curso de Graduação em Artes Cênicas - UFG.

²¹ Grupo coordenado pela professora Marlini Dorneles de Lima do Curso de Licenciatura em Dança - UFG.

²² O curso nasceu em 2011, acompanhando o contexto de ampliação da formação em dança no País. Segundo Molina foram criadas “39 ofertas de cursos de dança em nível superior, sendo 12 para bacharelado e 27 de licenciatura. Estes 39 cursos estão organizados em 29 instituições, das quais 21 são públicas – 15 federais e seis estaduais. As instituições que oferecem cursos superiores de dança estão assim localizadas: duas no Norte do Brasil, sete no Nordeste, três no Centro-Oeste, 12 no Sudeste e cinco no Sul” (MOLINA, 2013 apud MARQUES, 2013, p.2). Disponível em: <http://www.portalandia.org.br/anaisarquivos/1-2013-01.pdf>. Acessado em março de 2015.

o grupo de estudo e pesquisa Acessos ao Movimento²³ onde estudávamos, no entrelaçamento entre teoria e prática, os princípios de movimento abordados por Laban, a partir do estudo de Irmgard Bartenieff (1900-1981) e das brasileiras Ciane Fernandes (2006) e Regina Miranda (2008)²⁴.

Essa caminhada colaborou para a efetivação, nos anos de 2012 e 2013, de duas parcerias no âmbito da pesquisa que entrelaçavam minha atuação no Ciranda da Arte com os diálogos que se construía na UFG. A primeira, com a professora Marlini Dorneles de Lima, na qual participei da pesquisa intitulada *A formação profissional e o ensino da dança na escola*²⁵ (2013). A segunda parceria foi Ana Paula Teixeira, professora de Teatro da rede estadual e o professor Robson Corrêa de Camargo²⁶, da UFG. Essa foi geradora da criação do Grupo de Estudo em Performances Culturais e Artísticas para professores da rede estadual de ensino.

Esses entrelaçamentos colaboraram para a construção do tema de pesquisa, que foi se delineando melhor sob o olhar atento de Elisa Abrão²⁷, com a colaboração inquietante do professor Robson Corrêa de Camargo²⁸, meu orientador, que, entre muitas outras questões, me perguntou se conhecia Maria Duschenes, ao que respondi que sim mas, insatisfeita com minha resposta, investiguei um pouco mais e fui surpreendida pela presença do seu nome e referências ao seu trabalho em variadas publicações, porém também fiquei surpresa por não encontrar um material de maior fôlego sobre o trabalho artístico e pedagógico desenvolvido por Duschenes no Brasil.

Outro delineamento muito importante, ocorrido ao longo do processo da pesquisa, foram as contribuições apresentadas, no momento do exame de qualificação, pelos professores Marcus

²³ Atualmente o grupo Acessos ao Movimento está vinculado ao Laboratório de Poéticas Corporais e Tecnologia da FEFD/UFG. Maiores detalhes disponível em: <http://poeticascorporaisetecnologias.blogspot.com.br>. Acessado desde junho de 2014.

²⁴ Uma proposta de desdobramento do Sistema Laban a partir dos estudos desenvolvidos por Irmgard Bartenieff tem se dissipado no Brasil pelo trabalho desenvolvido por Regina Miranda pela Faculdade Angel Vianna e por Ciane Fernandes pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), entre outras pesquisadoras(es).

²⁵ Essa foi uma pesquisa vinculada ao programa de bolsas – PROLICEN (2012-2013).

²⁶ Ambos vinculados à Rede Goiana de Pesquisa em Performances Culturais: Memórias e Representações da Cultura em Goiás.

²⁷ A professora, pesquisadora e artista Elisa Abrão colaborou no desenvolvimento dessa pesquisa desde a escrita do projeto, perpassando por contribuições significativas na pesquisa de campo e no processo de desenvolvimento da escrita, tecendo críticas e incentivando o debate ao longo do trabalho, corroborando de forma mais incisiva no terceiro capítulo. Nesse caminho ela compôs a banca de qualificação e a partir dessa foi convidada a co-orientar o trabalho.

²⁸ O professor, pesquisador e diretor de teatro Robson Corrêa de Camargo instigou-me na escolha desse tema de pesquisa, bem como, acompanhou, orientou e incentivou os vários âmbitos desta pesquisa, assim como, o encontro com outros(as) pesquisadores(as) de diferentes áreas do conhecimento, como antropologia e história, e também com pesquisadores(as) da arte e da dança favorecendo a organização de momentos de avaliação e debate, na disciplina de Seminários de Pesquisa. Para esse momento foram convidados para contribuir com a pesquisa o professor Kleber Damaso da UFG e a professora Marina Martins da Silva da UFRJ.

Vinícius Machado, da UFRJ, Lenira Peral Rengel, da UFBA, Elisa Abrão e meu orientador Robson Corrêa de Camargo. Com critérios bem definidos, criticidade e criatividade, eles contribuíram de forma decisiva com a escrita dissertativa tecendo comentários que enriqueceram grandemente as possibilidades de reflexão e revisão deste texto.

É a partir dessas bordas e encontros, muitas vezes inusitados, que me lanço, com persistência e determinação, nas teias que tecem a proposta de trabalho desenvolvido por Maria Duschenes, em São Paulo, com a intenção de percorrer, nos leitões do movimento e da dança dessa artista e professora, o fluxo construído pela presença de tais estudos e práticas labanianas no Brasil.

Inquietações, a pesquisa

Em face do desejo de compreender mais profundamente os princípios que permeiam esse trabalho, deparei-me com questões que giram em torno do como fazer. Como se constroem os aspectos artístico e pedagógico em dança/movimento, que nasceram do diálogo com a arte do movimento proposta por Rudolf Laban? Nesse caminho, encontrei o trabalho desenvolvido por Melina Scialom (2009), no qual, ela aponta Maria Duschenes como um dos grandes galhos²⁹ da influência labaniana no Brasil. A partir desse momento, vi-me diante de outras questões: quem foi Maria Duschenes? Quais foram suas produções? O que há de registro do seu trabalho? Como seu trabalho e sua trajetória dialogam com a dança/movimento e seus estudos, hoje, no Brasil? Quais seriam as especificidades presentes na formação proposta por ela em São Paulo? Como Duschenes abordava os conhecimentos artísticos e pedagógicos em suas aulas? Quais foram e são as dobras e os desdobramentos de seu trabalho? E entre essas questões se levantavam outras envolvendo o como percorrer tal trajetória? Será que a aproximação destas pessoas que foram suas alunas(os) possibilitariam a aproximação com a proposta duscheneana?

Diante das questões que brotavam e começando a perceber a dimensão por onde me enveredava, adentrei a pesquisa, não com o intuito de chegar a respostas rápidas e definitivas, mesmo porque o universo com o qual me deparei era imenso e bastante complexo, mas sim no intuito de perceber as sutilezas e camadas espaciais e temporais que perpassavam essas questões. Foi a partir de então, que comecei a percorrer os indícios deixados por Maria

²⁹ Me reporto aos galhos, pois, Melina Scialom, em sua dissertação, refere-se metaforicamente a uma estrutura arbórea – a figueira tipo ficus elástica – como metáfora do panorama brasileiro dos estudos em Laban. Ler: SCIALOM, Melina. **Laban plural**: um estudo genealógico do legado de Rudolf Laban no Brasil. Bahia, 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br:8080/ri/handle/ri/9666>. Acessado em 19 de julho de 2012.

Duschenes ao longo de sua vida. Este processo nasceu amparado por um complexo de relações espiraladas que vão, desde os debates e orientações ocorridas, ao longo da formação no mestrado, às proposições e diálogos realizados com ex-alunas(o)³⁰ de Duschenes, bem como com o grupo Acessos ao Movimento e a equipe de dança do Ciranda da Arte.

Esse processo foi delineando o objetivo central da pesquisa: estudar a trajetória da dançarina e professora, diretora e coreógrafa húngara, naturalizada brasileira, Maria Duschenes (1922-2014) em seus aspectos histórico, artístico e pedagógico apresentando alguns dos desdobramentos de seu trabalho na introdução e desenvolvimento da dança moderna³¹ no Brasil.³²

Ao percorrer indícios da trajetória de Duschenes cheguei à hipótese de que existe um “universo duscheniano” tão complexo quanto o universo labaniano³³, resguardadas as devidas singularidades. Para levantar o universo labaniano no Brasil, Melina Scialom (2009) recorreu à relação estabelecida pelo historiador entre passado e presente, amparando-se em Foucault (1977) quando o mesmo coloca que não se trata de “descobrir uma identidade esquecida, ávida por ser descoberta, mas um sistema complexo de múltiplos e distintos elementos, incapaz de ser dominado pelo poder da síntese” (apud SCIALOM, 2009, p. 70).

É desse complexo Universo, incapaz de ser dominado pelo poder da síntese, que compreendo as dimensões tangíveis e intangíveis de Duschenes extravasarem minha capacidade de compreensão e síntese. Diante disso, lancei-me em um emaranhado de relações entendendo que o percurso percorrido, por Maria Duschenes, é um ponto em *continuum* que nasce dos processos de ritualização e segue se transformando, a cada pessoa que o acessa, a cada contexto que se insere. Tal como descreve Schechner ([1977] 2003, p. XVI - XIX), na

³⁰ Ao longo da dissertação inverte a ordem do gênero dos substantivos masculino(feminino) para feminino(masculino) no intuito de reconhecer e valorizar a presença das mulheres nesse contexto, tendo em vista que essas se apresentam em número maior.

³¹ Ao longo do texto dissertativo recorro, por várias vezes, à expressão "dança moderna", o termo, neste caso, abarca genericamente o amplo movimento da dança que se seguiu durante todo o século XX, com diferentes estéticas e proposições, em resposta ao contexto cultural da época. Estes conceitos, moderno e pós, em suas diversas elaborações, muitas vezes contraditórias, não são de grande valia para a definição do trabalho da dançarina objeto deste trabalho, nem são o objeto deste trabalho. A proposta de Maria Duschenes atua em um momento de grandes transformações dos paradigmas da dança, em diálogo constante com a vanguarda artística de seu tempo e suas várias correntes. Por vezes, Duschenes se apoiou em questões da dança que poderiam ser caracterizadas como moderna, outras vezes, ao que será denominado de pós-moderno. O último trabalho coreográfico de Duschenes, Magitex, foi dançado pelo Grupo de Dança Contemporânea Maria Duschenes. Não há como circunscrever a proposta desenvolvida por Duschenes em categorias estanques, herméticas, determinadas.

³² O objetivo da pesquisa passou a abranger os aspectos históricos por sugestão do professor Marcus Machado, na banca de qualificação, correspondendo ao que já havia sido desenvolvido na dissertação até aquele momento.

³³ Melina Scialom (2009) destaca a palavra Universo, iniciando com letra maiúscula, para se referir ao arcabouço deixado por Laban envolvendo arte, vida, religiosidade, transcendência, filosofia, movimento, aspectos relacionados à sua criação e ação na vida e na arte, um alimentando o outro, dando suporte para o desenvolvimento de seu trabalho prático, teórico e filosófico.

introdução do *Performance Theory* (Teoria da Performance), ao relacionar o teatro à performance³⁴ destacando que múltiplas e sobrepostas faces a compõem e, nesse caso, a história/performance de Maria Duschenes que buscarei aqui apresentar, considerando sua dinamicidade ao longo deste *continuum*.

Como a pesquisa foi ganhando corpo e movimento

A mente que se abre para uma nova ideia nunca mais voltará ao seu tamanho original.
(Albert Einstein apud Lina do Carmo Mel)³⁵

Foi embalada pela proposta do trabalho em si, e a linha de pesquisa que a ampara, que surgiu a necessidade do encontro presencial com as pessoas envolvidas neste processo. Isso por compreender que a memória acionada, no presente, e devido à presença entre pesquisadora e pesquisadas(os) provocaria desdobramentos metodológicos no “entre” pesquisas exploratória e interdisciplinar, de campo e documental.

Portanto, para o desenvolvimento desta investigação foi necessário compreender seu pano de fundo. Por isso, atentei-me, desde o início, às provocações lançadas por Laban, quando ele propôs, no prefácio da primeira edição de seu livro *The Mastery of Movement*, 1950 (O Domínio do Movimento, 1971), que para compreender seus escritos e se tornar mestre do movimento era preciso um tipo flexível de leitura, visando com isso, incentivar o leitor a se movimentar, experimentar corporalmente os conceitos apresentados. Tecer diálogos “entre” teoria e prática, ciência e arte. Fernandes (2006, 2007), ao retomar as reflexões tecidas por Laban (2011a, p.97-98) em torno da *lemniscate*, estabelece que:

Todos os sistemas corporais, e estes com os emocionais, mentais e espirituais, relacionam-se num contínuo processo de influência e alteração. Na pesquisa em artes cênicas, o Anel de Moebius permite um formato científico-artístico, em que nem a teoria nem a prática se antecipam uma à outra, mas se desafiam e se recriam continua e mutuamente... (FERNANDES, 2006, p.33).

Certamente essa aproximação metodológica se coaduna com as preocupações científicas e artísticas que se estabeleceram, no início do século XX, sobre o papel da experiência no conhecimento do mundo. Essas ressaltavam a importância da construção da experiência em movimento *contínuum*. Portanto, foi diante de tais proposições que percebi os

³⁴ Adiante, desenvolverei mais essa questão.

³⁵ CARMO, Lina do. Projetos de dança. 2009. Disponível em: <http://www.linadocarmo.de/70-2-Projetos-Danca.html>. Acessado em março de 2013.

aspectos metodológicos dessa pesquisa dentro da configuração do “Anel de Moebius”³⁶, sem início e sem fim, sem lado, entrelaçado, onde um se torna o outro, introjeta-se, transforma-se no outro. Na figura 01 está uma imagem gráfica seguida das etapas que compõem a elaboração de um anel de moebius.

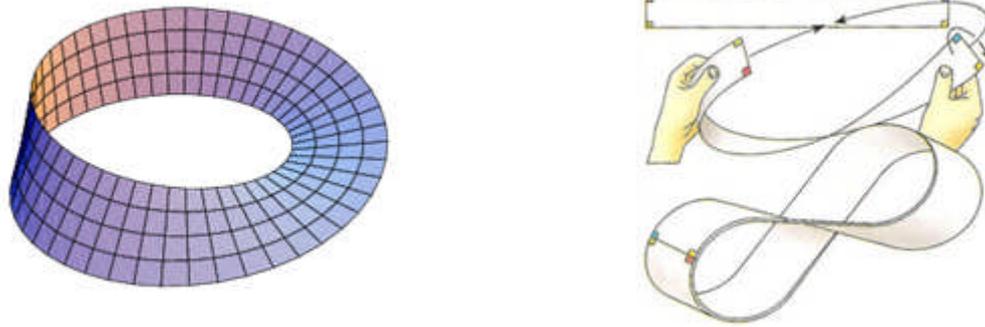


Figura 1: Imagem gráfica do Anel de Moebius e etapas para sua criação.
Fonte: <http://cienciapatos.webnode.pt/news/paradoxos-da-razao-parte-ii/>

Essas elaborações se apresentam nessa metodologia e no ato de pesquisar, colaborando para a construção de inúmeras tramas. Essas nascem da compreensão de que a performance, assim como o movimento que a impulsiona e a transforma, dizem respeito ao ato da presença no mundo, ao ato da existência. No entanto, essa presença se presentifica por diversificadas intensidades, alcançando o que Paul Zumthor (2000, p.69) denominou de performance completa, aquela que envolve a presença corporal plena e intensa de pessoas com suas potencialidades sensoriais, e ao mesmo tempo, em vigília, atentos às nuances relacionais entre pessoas e o espaço que ocupam.

Ele entende que a performance em seu ato, jamais pode ser recuperada, ela pode sim, ser acionada pelos dispositivos de memória e registro, perdendo elementos de sua composição, ocorrendo, portanto, uma redução de intensidade do grau performancial da performance (ZUMTHOR, 2000, p.69). Diante disso, para a compreensão do universo duscheneano, em um momento em que as performances em ato, na presença corporal de Duschenes, não mais compõem o cenário atual. Tendo em vista que ela encerrou sua atuação em 2000, e que por sofrer de Alzheimer há mais de 15 anos, as memórias de suas experiências vividas se perderam em seu esquecimento, gerando com isso, a necessidade de percorrer por

³⁶ O Anel de Moebius foi proposto, há cerca de 150 anos atrás (1858), pelo matemático e astrônomo alemão August Moebius, por sua vez, filho de um bailarino (1790-1868). Laban (2011a, p.98) se refere a Moebius destacando que ele descobriu uma fita, na qual, possibilita-se percorrer por toda superfície sem atravessar uma extremidade.

outras intensidades performanciais possibilitadas pela pesquisa de campo e pesquisa exploratória.

Com a necessidade de me aproximar ao máximo dos indícios performanciais do trabalho de Duschenes me amparei com Malinowski ([1922]1976), em *Argonauts of the Western Pacific* (Argonautas do Pacífico Ocidental), reconhecendo a observação direta e experiência singular do pesquisador em campo como imprescindível para essa pesquisa. Assim, da pesquisa de campo, considerei como algo muito relevante o encontro, a presença corporal com as pessoas que foram alunas(os), parceiras(os) de Duschenes por mais de 15 anos. Esses encontros foram mediados por conversas informais; bem como a participação em aulas de dança/movimento, posteriormente descritas; e nas entrevistas semi-estruturadas que foram transcritas, ouvidas e relidas, diversas vezes, no intuito de ampliar as possibilidades da apropriação e análise.

Com relação aos critérios de seleção das(o) entrevistadas(o) e o roteiro de entrevista (Anexo 01), esses foram construídos a partir da relação entre a pesquisa bibliográfica, o reconhecimento das fontes, assim como conversas abertas e explorativas sobre o tema da pesquisa com Solange Arruda, Maria Mommensohn e Lenira Rengel. A partir dessas conversas, delimitou-se, como critério, que as entrevistas contemplariam pessoas das três gerações apontadas por Duschenes³⁷ em entrevista a Navas (1992), representantes dos diferentes focos de trabalho desenvolvido por ela. Dentre as entrevistadas(o) estão Maria Mommensohn, Lenira Rengel, Solange Arruda, Cybele Cavalcanti, Renata Macedo, Acácio Vallim e Yolanda Amadei. Outras pessoas corroboraram e/ou se disponibilizaram em contribuir com a pesquisa, dentre elas Daraína Pregnoatto, Cilô Lacava, Analívia Cordeiro, Uxa Xavier, Ronaldo Duschenes e Lia Robatto, por questões diversas, não foi possível realizar as entrevistas.

Com relação ao roteiro de entrevista, esse foi elaborado constando pontos norteadores para o desvelamento da atuação de Maria Duschenes, em âmbito mais geral e histórico e em recorte mais específico, considerando aspectos pedagógicos e artísticos e suas metodologias. Para tanto, trabalhei a partir de quatro eixos: 1) Trajetória de formação e atuação da(o) entrevistada(o); 2) Aproximações temporais e espaciais de Maria Duschenes; 3) Memórias das aulas ministradas por Duschenes; 4) Aproximações entre o trabalho desenvolvido por Maria Duschenes e Rudolf Laban, entre outras referências abordadas por ela. Ao longo das entrevistas, percebi uma performance consensual e conflituosa entre o que se quer investigar e

³⁷ Duschenes trabalhou com uma turma de psicólogos voltada para pessoas com formação em Psicologia. No entanto, nesta pesquisa, não me detive às ações que ela desenvolveu com relação à esta categoria.

o que se quer dar visibilidade, gerando diferentes expectativas por parte dos envolvidos na mesma. Com relação aos lugares estipulados para os encontros, esses foram propostos pelas(o) entrevistadas(o), nas cidades em que moram e desenvolvem seus trabalhos.

Ao longo do processo de entrevista, houve, por parte de todos os entrevistados, um momento no qual evocavam em suas memórias a casa de Maria Duschenes com seus espaços e visualidades. Um detalhe que também aparece no texto de abertura do livro *Reflexões sobre Laban – o mestre do movimento humano*, organizado por Maria Mommensohn e Paulo Petrella.

Com relação à pesquisa documental, busquei por materiais tais como vídeos, fotos e textos. Dentre os documentos encontrados, no Brasil, destaco uma cópia da monografia elaborada por Maria Duschenes para o *Laban Art Movement Center*³⁸; três pastas organizadas e conservadas na Associação Morungaba, como arquivos do projeto de dança nas bibliotecas de São Paulo³⁹; o vídeo-documentário *Mar e Moto: Herbert e Maria Duschenes* (Anexo 2) dirigido por Maria Mommensohn⁴⁰; e uma das versões da apostila *Método Laban: nível básico*⁴¹ (1989). Entre os documentos encontrados em instituições inglesas⁴² destaco os materiais ligados diretamente a *Jooss-Leeder School*, em Dartington Hall, e o artigo *Forty years in Brazil* (Quarenta anos no Brasil), produzido por Maria Duschenes e publicado na revista número 65 da *The Laban Art of Movement Guild Magazine* (Revista Laban Arte do Movimento) em 1980.

Ainda sobre a pesquisa documental, nas primeiras conversas com Maria Mommensohn (em 28/07/2013), ela relatou que grande parte do acervo do casal Duschenes foi doada pela família ao Centro Cultural São Paulo; porém, constatei, em julho de 2013, que a grande maioria do arquivo ainda não foi catalogado e, portanto, não pode ser disponibilizado ao público, não havendo previsão de catalogação para os próximos anos. Isso ocorre por várias questões como o grande volume de acervos para catalogação e o pouco interesse e investimento do poder público com a organização e manutenção da memória no Brasil.

Reunido os dados, no início eles surgiram como algo nebuloso e arriscado, sem muitas possibilidades de articulação, porém, a cada retorno ao campo, novas articulações foram se

³⁸ Documento disponibilizado por Lenira Rengel, em agosto de 2014.

³⁹ Documento apresentado por Renata Macedo, em julho de 2013. Trata-se de documentos emitidos por Maria Duschenes e pela Prefeitura de São Paulo. Nelas estão contidos os projetos, registros, avaliações, reportagens de jornais e atividades desenvolvidas pelas crianças. Esse é um material muito rico que abre diversas possibilidades para o desdobramento de outras pesquisas.

⁴⁰ Tais cópias foram disponibilizadas para que as mesmas colaborassem com a pesquisa e fossem doadas a ex-alunas(os) de Duschenes e instituições de formação de professores de dança, em Goiânia.

⁴¹ Documento disponibilizado por Cybele Cavalcanti, em agosto de 2013.

⁴² As instituições visitadas na Inglaterra, por incentivo da Fapeg, foram a biblioteca da Universidade de Surrey, em Guildford; os acervos da Dartington Hall School, em Devon, e a biblioteca do Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, em Londres.

estabelecendo. Considero então que os dados gerados no campo, no ato de suas produções, seriam compreendidos como performances completas. No entanto, no início da pesquisa, esses materiais apresentavam intensidades performanciais bastante reduzidas e à medida que as relações com a pesquisa e as(os) pesquisadas(os) foram se complexificando, as performances de percepção, leitura e análise dos materiais também se intensificaram.

Mapa dissertativo

Recorrendo ao mosaico que compôs os arranjos do universo duscheniano no processo da pesquisa, proponho, ao longo deste texto, apresentar o leque e a teia em espiral de Duschenes. Essa foi engendrada no entrelaçamento dos acontecimentos que permearam o contexto histórico, cultural e artístico da virada do século XIX, na Europa, se desdobrando nas performances liminares da vida e arte de Duschenes entendidas como e enquanto performances (SCHECHNER, 2006).

Mediante as questões expostas que amparam a perspectiva de investigação apresento os três atos que constituíram e foram constituintes do Universo Duscheniano.

No primeiro ato, *Maria Duschenes: Indícios de suas Trajetórias*, evidencio no *Caminhos em construção na Europa da década de 30*, o cenário europeu que amparou os primeiros passos da caminhada de Maria Duschenes rumo ao estudo do movimento, a partir de agentes e correntes de pensamento que contribuíram com os fluxos de conhecimento que subsidiaram o trabalho desenvolvido por Duschenes no Brasil. Na sequência, *Maria Duschenes: fluxos formativos*, descortinam-se a primeira cena com foco em Duschenes e suas trajetórias formativas em Budapeste, na Hungria até Devon, na Inglaterra.

No segundo ato, *Maria Duschenes no Brasil: Atuar e Continuar Aprendendo a Dançar*, estão quatro cenas. Na primeira, *A chegada em um Rio de Janeiro dançante*, os focos dessa cena sobrecuem sobre os aspectos da performance de vida de Duschenes, desde sua chegada ao Brasil, perpassando por momentos liminares como a apreensão da Língua, seu casamento com Herbert Duschenes, o início de sua atuação e a aquisição da poliomielite. Momentos esses entendidos enquanto performances de base para a edificação e os desdobramentos singulares da sua proposta de trabalho, em São Paulo, nas décadas de 1950 a 90. Na segunda cena, *Perspectivas da Atuação de Duschenes no Brasil*, encontra-se um panorama das performances artísticas e pedagógicas propostas por Duschenes às/com suas/seus alunas(os). Finalizando esse ato, lanço um olhar para o ritual de separação e reagregação proposto por pessoas que fizeram formação com Maria Duschenes, apontando fios de uma trajetória que não se desfaz no tempo.

No terceiro ato, *A Casa e o Universo*, entram em cena os aspectos espaciais presentes na proposta duscheneana, ressaltando em *A casa*, questões que permearam a construção desta como espaço íntimo, familiar e de trabalho. Na segunda cena *Em direção à casa, uma experiência de percurso*, descortino percepções de trajeto que tecem percursos da cidade à casa e da casa ao estúdio, destacando no espaço os lugares e junto com esses as memórias, as temporalidades, as sensações, a relação entre o passado, presente e futuro. E em *Entre liminares: as aulas em movimento*, ressalto algumas experiências contadas relativas às aulas propostas por Maria Duschenes, no estúdio, em sua casa, na tentativa de realçar elementos que compuseram o fazer e pensar pedagógico e artístico de Maria Duschenes.

Para dar continuidade é importante colocar que Duschenes desenvolveu um número de ações em seu estúdio abarcando processos de criação e composição articulados à formação de profissionais de diferentes áreas. Isso proporcionou que seu estúdio servisse como laboratório de criação, sala de aula, sala de ensaio ou de apresentações. Essas ações compartilhavam do mesmo espaço e apesar de possuir questões comuns, as ênfases, uma a uma dependiam da natureza de cada proposição. Teço estas reflexões no sentido de evidenciar que tais processos se estabelecem no “entre” o fazer pedagógico e o fazer artístico. O intuito não foi o de evidenciar dicotomias. Entendo que o fazer e pensar pedagógico e artístico se complementam e, que um está imbuído do outro, como na fita de Moebius, um e outro estão em contínuo processo de transformação e tensão provocadoras de reflexões e novas articulações. Portanto, quando ressalto um ou outro, não é no intuito de dicotomizar, mas sim de ressaltar as ênfases presentes em cada um.

Essa perspectiva de análise dialoga com a compreensão de que a vida é composta por “entres”, aqui entendidos como estados de liminaridades, estados de passagem, instabilidade de certezas, necessidades de novas experiências considerando que os resquícios de uma vida passada persistem em permanecer como vestígios em outros estados de maior estabilidade no presente, mesmo que se insista em romper por completo com o passado. O “entre” dialoga também com o ser estrangeira, estar continuamente entre lugares e sendo atravessada por esses, nesse sentido, foram muitos os entres que compuseram a vida de Duschenes e a deixaram em estados intensos de liminaridade.

1. MARIA DUSCHENES: INDÍCIOS DE SUAS TRAJETÓRIAS



Figura 2: A espiral de Maria Duschenes

Fonte: <https://www.facebook.com/groups/211638072278916/?fref=ts>
 [Grupo: alunas e alunos de Maria Duschenes. Acessado em setembro de 2015]

Me detive atentamente e por um longo tempo, na imagem acima, da jovem Maria Duschenes. Identifiquei que no olhar de Duschenes o tempo parece prolongar-se. A partir de seu olhar fui instigada a experimentar a espiral proposta por ela, com os membros superiores. Percebi que essa espiral se estende muito para além de suas mãos, direcionando-se ao seu passado pela mão que busca as costas, presentificando-se por seu olhar atento e vivaz, e continuando à sua frente, em um processo de torção, transformação e desdobramento de seu futuro. Essa imagem representa e apresenta o que busco com a pesquisa. Projetar alguns pontos da intensa e marcante vida de Maria Duschenes.

Maria Ranschburg nasceu em 1922, em Budapeste, atual Hungria, chegando ao Brasil em 1940, onde ficou conhecida como Maria Duschenes, nome adquirido após seu casamento com o arquiteto Herbert Duschenes, em 1942. No entanto, as pessoas mais próximas a ela, alunas(os) e parceiras(os) de trabalho que frequentaram sua casa/estúdio a chamavam, e ainda a chamam carinhosamente, por “Dona Maria”. É dessa forma que se inicia esta história. Pela busca do olhar sutil, persistente e determinado da jovem Maria, como na imagem acima, e no intento de perscrutar Maria Duschenes em suas várias Marias. Como em uma espiral, em que camadas vão se sobrepondo a cada fala, movimento, imagem, experiência espacial e temporal, abrindo muitos ângulos e modos de relação com a história e o pensamento que embalou a constituição da dança moderna, e o como essa se desdobrou no Brasil, a partir do caminho trilhado por Duschenes.

Duschenes atuou no Brasil a partir da década de 40, até o início do século XXI, fomentando ações que entreteciam aspectos pedagógicos, artísticos e teóricos. Nessa pesquisa

ênfase os aspectos pedagógicos⁴³. Para ilustrar tal questão, a professora, pesquisadora e artista Márcia Strazzacappa destaca que “Duschenes sempre foi ligada à educação, e, portanto, à formação de artistas da dança [...] “Dona Maria” [...] é acima de tudo uma mestre-pedagoga” (2012, p.77). A proponente e diretora artística Maria Mommensohn, ex-aluna de Duschenes, enfatiza que ela desenvolveu seu trabalho definitivamente voltado ao magistério (2006, p.17).

A pesquisadora e proponente artística Isabel Marques ressalta que, “de fato, os ensinamentos de Laban chegaram ao Brasil trazidos por Maria Duschenes, principalmente pela via da educação para professores e crianças, mas {seu trabalho} nunca deixou de ter vínculo com a formação artística” (2010, p.66). Nesse mesmo caminho a historiadora da dança, Cássia Navas pontua que a atividade mais intensa de Duschenes “referiu-se à educação {e que} sua atividade didática aumentou, ano a ano, atingindo várias gerações de bailarinos, professores, psicólogos e pedagogos – profissionais que lidavam com o corpo em movimento” (1992, p.72). Navas acrescenta ainda que “Duschenes parece ter atuado com a convicção de que a atividade pedagógica também pode ser exercida como um processo de criação artística (1992, p.78).

A própria Duschenes descreve que atuou na área da dança como educação respondendo aos vários convites que recebeu ao longo de sua carreira (DUSCHENES, 1980, p.15). Isso demonstra que Duschenes atuou entretecendo diálogos entre a arte do movimento e a educação, realçando a educação como uma grande articuladora e potencializadora de suas ações.

Ao buscar compreender os caminhos e escolhas de Duschenes, em relação à articulação entre arte e educação do movimento, encontrei, em Inês Bogéa, a afirmação enfática de que “Duschenes introduziu no Brasil os métodos de Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban (1879-1958), tecendo fios adensadores do meio artístico” (BOGÉA, 2006, s/p). A própria Duschenes declara que estudou o método Dalcroze, na infância, na escola de Olga Szentpál (1895-1968) e a proposta labaniana, em sua juventude, em Dartington Hall, na Inglaterra, o que é reafirmado por suas ex-alunas, Maria Mommensohn (2006) e Yolanda Amadei (2006) e também pela pesquisadora Márcia Strazzacappa (2012) (in NAVAS, 1992, p.54-55).

Dalcroze e Laban, nomes de referência para o estudo do movimento, foram artistas questionadores dos caminhos pedagógicos do ensino de arte, lançando novos paradigmas para

⁴³ Ao longo do levantamento de dados, aspectos de várias ordens foram surgindo e ampliando o leque da pesquisa, porém o que mais se evidenciou entre as(os) entrevistadas(os) foram os momentos de encontro com Duschenes para o desenvolvimento das aulas, portanto o aspecto pedagógico foi ganhando foco ao longo do processo da pesquisa.

a formação artística mirando uma formação humana abrangente. Ambos se confundem e se fundem com os princípios e concepções que deram suporte ao nascimento da dança moderna alemã. Elisa Souza (2011), José Madureira (2002; 2008), Matteo Bonfitto (2007) e Laurence Louppe (2012) afirmam que, para além de Dalcroze e Laban, os princípios e concepções que se constituíram como referência ao que foi denominado posteriormente, dança moderna, partiram dentre outros agentes, das análises e estudos desenvolvidos por François Delsarte. Assim temos que, Delsarte, Dalcroze e Laban, em suas complexas perspectivas, contribuíram nos fundamentos dos aspectos pedagógicos, artísticos e estéticos da arte do movimento propondo transformações na forma e no conteúdo, assim como no espaço e tempo da aprendizagem, alterando as relações entre professor e estudante, coreógrafo e dançarino.

Instigada por tais colocações e no intuito de perceber, de forma mais aproximada, o trabalho desenvolvido por Duschenes, notei que se fazia necessário conhecer os cenários e atores que ampararam sua formação, atenta às problemáticas e inquietações que lançaram foco aos aspectos pedagógicos da arte. E por esse caminho esboçar, ao longo da pesquisa, os traços que compõem a trajetória de Maria Duschenes, destacando aspectos de sua formação e atuação no Brasil.

Em *Performance Theory* (Teoria da Performance), Richard Schechner ([1977] 2003, p. XVI - XIX)⁴⁴, um dos teóricos dos estudos da performance, apresenta como metodologia para a organização de seus ensaios, um sistema que pode ser configurado como “o leque” e “a rede”. As escolhas propostas pelo autor se baseiam na forma de distribuição dos ensaios publicados neste livro, tecendo teias de reflexões relativas à compreensão da performance e suas relações com o teatro.

Ao seguir o mesmo processo, busco aproximar o estudo das performances culturais aos estudos da arte do movimento e da dança, propostos por Maria Duschenes, no Brasil. Compreendo que os estudos das performances culturais podem contribuir com a pesquisa ao proporcionar que aspectos da vida e arte de Duschenes sejam observados tanto como leque, quanto como rede. Entendo pela perspectiva de Schechner que “a rede não é uniforme conexões [...] podem ser investigadas historicamente e vinculadas à performance ao redor do mundo” outras conexões “revelam ‘profundas estruturas’ da performance”, ativando outros planos de ‘realidade’ (2012, p.17).

Diante disso, intento elaborar o leque e a teia em espiral, de Duschenes, compreendendo esses como bússola, que indicam a direção e evidenciam os caminhos performatizados por Duschenes, e enquanto mapa, para permitir a visualização mais dilatada

⁴⁴ Traduzido por Zeca Ligiéro com o título de *A Teoria da Performance* (2012, p.17-19).

dos percursos. O leque e a teia são elaborações que, por considerar a dinâmica da vida, não estão fixadas no tempo e no espaço, eles se transformam. Camadas históricas e camadas estruturais se entrelaçam. Portanto, mesmo mirando continuamente na direção Norte da bússola, no decorrer da escrita dissertativa, a cada nova articulação realizada, novos rearranjos foram possíveis de serem evidenciados.

Se o leque é movimentado, estando fechado, ele corta ou perfura o ar em movimentos diretos, aberto ele conduz, de um lado ao outro, porções de ar. Ambas as ações provocam alterações perceptivas e sensoriais leves ou intensas, dependendo da velocidade dessa condução, além de propagar-se pela sonorização do espaço ao redor. Nas mãos de uma pessoa o movimento de fechar e abrir pode esconder ou expor pontos que o compõem, assim como estabelecer relações de aproximação e distanciamento entre esses pontos/feixes.

Então, é movendo o leque e o transformando em teia que apresento inicialmente os aspectos que constituíram o cenário da arte e pedagogia do movimento anteriores ao nascimento de Duschenes. Esses foram espaços fecundos para a gestação de Maria Duschenes no que tange à sua formação e atuação.

1.1 Caminhos em construção na Europa da década de 30

O movimento é fundamental à vida. O movimento, quando acontece, envolvendo a personalidade do ser humano como um todo, leva a um estado de ânimo que traz bem-estar e alegria.
(DUSCHENES in CAVALCANTI et al, 1989, contra-capá)

Maria Duschenes nasce no “Entre Guerras”, na primeira metade do século XX, e é acolhida por um contexto muito fértil e em transformação intensa. É desse contexto que ela se alimenta culturalmente, sóciopoliticamente, esteticamente e existencialmente. É nesse contexto que disseminam os princípios e concepções de movimento encampadas por François Delsarte, Jaques-Dalcroze, Rudolf Laban, além de outras artistas do movimento e da dança como Isadora Duncan (1877-1927), Mary Wigman (1886-1973) e Olga Szentpál.

Para o entendimento desse contexto que constituiu o substrato nutritivo do estabelecimento da dança moderna e dos objetivos de muitos de seus atores, nas primeiras décadas do século XX, recorro às descrições do antropólogo Victor Turner⁴⁵ (1929-1983) em torno do entendimento de liminaridade para refletir o contexto de constituição da arte desse período.

⁴⁵ É importante considerar que Victor Turner é filho de Violet Witter, uma das atrizes fundadoras do Teatro Nacional Escocês, que se dedicou a divulgar a proposta delarteana nos Estados Unidos.

Victor Turner, ao tecer reflexões em torno da antropologia da experiência e antropologia da performance apresenta:

A liminaridade pode talvez ser descrita como um caos frutífero, um armazém de possibilidades, não uma montagem aleatória, mas uma busca por novas formas e estruturas, um processo de gestação, uma irrupção fetal de modos apropriados de existência pós-liminar (TURNER, 2005, p.183-184).

A arte no contexto da virada do século XIX passou por processos de fragmentação proporcionados pelas transformações da modernidade em torno das relações que foram se constituindo em torno da organização do trabalho fomentado pelo sistema capitalista. Essas foram bem envidenciadas também por Walter Benjamin (2012, p.179) ao perceber que as experiências estética, espacial, tátil, ótica, auditiva e de movimento das pessoas encontrava-se em um grande processo de restrição e empobrecimento. Tais perspectivas, logicamente, geraram movimentos de resistência que tiveram como um de seus pensamentos norteadores a luta pela união ou re-união entre vida e arte, homem e natureza, em oposição às separações que começaram a se processar entre a vida, o trabalho e a arte, ampliando o tempo de trabalho em detrimento das demais atividades humanas como a arte, o jogo e o lazer. O intuito da resistência contra os desdobramentos desse modelo foram, no sentido de provocar e acreditar que a dimensão artística e estética da vida eram tão relevantes quanto a dimensão do trabalho.

Em resposta a esse contexto, surgiram grupos sociais pretendendo a re-ligação entre arte e trabalho. Esses incentivaram o re-encontro com a natureza, o artesanato, a produção coletiva, a compreensão de corpo integral e a valorização de uma percepção mais holística do ser humano em sociedade e em seu processo produtivo. Uma dessas frentes foi o *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios) que surge, na Inglaterra, na segunda metade do século XIX. Um movimento estético que objetivava “revalorizar o trabalho manual, unindo a arte à vida cotidiana” (BARBOSA, 2011, p.39). Esse pretendia antepor uma resistência aos efeitos do processo de industrialização, visando promover uma reforma da sociedade em geral. A partir daí importantes discussões e propostas foram se desdobrando e produzindo movimentos artísticos, como o francês *Art Nouveau*, influenciador da Bauhaus⁴⁶ (1919-1933), na Alemanha.

Nesse mesmo contexto inicia-se também um movimento complexo para a história dos países de cultura alemã, denominado como *körperkultur* (cultura do corpo), onde jovens estudantes pretendiam “redescobrir o corpo” a partir de um processo de revolução da

⁴⁶ A Bauhaus foi uma escola/filosofia das artes, da arquitetura, do *design*, que procurou estabelecer uma relação harmoniosa do homem com os produtos produzidos pela sociedade contemporânea, de onde saíram vários artistas e profissionais fomentadores do Movimento Modernista. Para saber mais sobre a Bauhaus acessar site. Disponível em: <http://www.bauhaus.de/bauhausarchiv/>. Acessado em maio 2014.

“mentalidade, do gosto e do uso da higiene” (BONFITTO, 2007, p.10). Esse influenciará os caminhos de vários artistas e intelectuais, entre esses, Delsarte, Dalcroze e Laban, inclusive pela perspectiva da fusão entre a pesquisa estética e a prática pedagógica (BONFITTO, 2007, p.10).

Estabeleceram-se ainda duas outras iniciativas, o *Jugendbewegung* (Movimento da Juventude), que se contrapunha aos problemas colocados pela urbanização e pretendia maior aproximação com a natureza com vistas à criação de corpos sãos e vitais, e o *Lebensreform* (Reforma da vida), que intentava o retorno das “forças geradoras da vida” e a regeneração do homem e da sociedade” (BONFITTO, 2007, p.10). Tais propostas provocaram questionamentos nas compreensões de corpo, do movimento e da sociedade.

Ainda com relação a esse momento da história, Matteo Bonfitto aponta

Pelo menos duas referências teóricas importantes para o processo de constituição da *Körperkultur*: A corrente estética que parte de Schopenhauer, envolvendo Nietzsche e Wagner [...], a partir de suas teorizações e realizações artísticas; as teorizações e práticas de F. Delsarte presentes em seu Sistema de Estética Aplicada [...] (BONFITTO, 2007, p. 10)

O filósofo Nietzsche e o compositor Wagner contribuem também com as transformações propostas pela dança moderna, tendo em vista que tais perspectivas se disseminam entre artistas e intelectuais contemporâneos a eles. Nesse panorama que surge o trabalho desenvolvido por François Delsarte (1811-1871), nome de grande relevância para os desdobramentos da dança moderna, na Alemanha e nos Estados Unidos, tendo suas teorizações percutidas na formação e atuação de Maria Duschenes, através do trabalho desenvolvido por Dalcroze e Laban.

Assim, aspectos das teorizações e práticas propostas por Delsarte vão ser revisitados e atualizados por Dalcroze, Laban e depois, certamente, por Duschenes. Dessas destaca-se a busca pelo estabelecimento da unidade mente e corpo, a valorização dos conhecimentos artísticos a partir de parâmetros científicos, a busca por propostas pedagógicas de âmbito experimental, a observação e estudo do corpo humano em sua expressividade cotidiana, o estabelecimento da correspondência entre emoção e ação, interno e externo, vida e arte, tensão e relaxamento, dentre outros. Essas ações, proporcionadas pelas vanguardas artísticas do período, levaram à percepção da arte enquanto área de conhecimento, abrindo portas para o questionamento das propostas pedagógicas tradicionais e trazendo a um lugar de destaque as novas propostas pedagógicas que surgiam (BARBOSA, 2011, p.20).

Mediante esse contexto, peço licença para, no decorrer das próximas páginas, me deter com maior exclusividade nas performances de vida e arte desses práticos-teóricos, estudiosos

do movimento, apresentando questões históricas e estruturais embasadoras de suas práticas e teorizações, que percebo como relevantes para trabalho desenvolvido por Maria Duschenes no Brasil⁴⁷.

1.1.1 Delsarte, Dalcroze e Laban: correntes de pensamentos e proposições que compuseram a atmosfera de conhecimentos de Maria Duschenes⁴⁸

François Delsarte e a Estética Aplicada

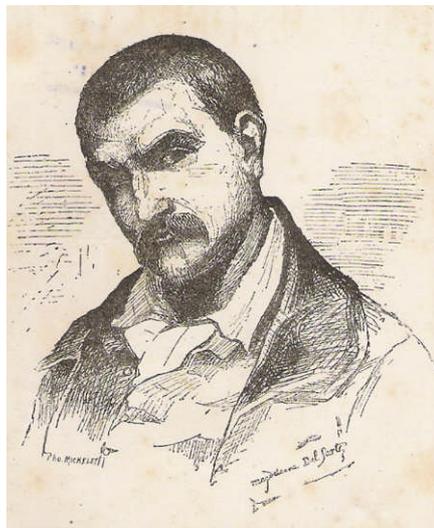


Figura 3: François Delsarte

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Delsarte.jpg>. Acessado em junho de 2015

François Delsarte é uma referência indireta na trajetória de Maria Duschenes. Delsarte se enveredara pelos estudos de questões pedagógico-artísticas por ter perdido a capacidade de cantar, apontando a causa na metodologia do ensino de música que pautara sua formação. Como nesse contexto a ciência ampliava sua projeção, Delsarte interessou-se na aproximação entre arte e ciência em busca de investigar as expressões vocal e gestual na expressividade humana (MADUREIRA, 2002). Para Bonfitto, esse foi um momento importante de Delsarte, pois, pela via negativa, ele se viu provocado a desenvolver estudos específicos, pautados na análise de como as pessoas agem, movem-se e falam, atentando-se às condições emocionais. A observação e o estudo minucioso das pessoas em situações cotidianas levou-o a

⁴⁷ Elisa Teixeira tem importante estudo sobre a relação entre as proposições de Delsarte e Dalcroze. Sua pesquisa trouxe contribuições para a relação entre Delsarte, Dalcroze e Laban, abrindo perspectiva de análise para as aproximações desses com o trabalho desenvolvido por Maria Duschenes, no Brasil.

⁴⁸ A proposta aqui não é desenvolver os conceitos e esmiuçar a obra desses práticos e teóricos do movimento humano, o intuito foi de apresentar alguns traçados em torno das aproximações desses estudiosos com a proposta desenvolvida por Maria Duschenes, em São Paulo.

desenvolver um sistema teórico com aplicações práticas, denominado por ele de Estética Aplicada. A partir desse estudo, e da divulgação do mesmo por meio de palestras, houveram transformações da “percepção e categorias utilizadas para pensar e realizar o trabalho artístico”, principalmente nos Estados Unidos (BONFITTO, 2007, p.2).

Assim como Delsarte, Duschenes ampliou seu leque em torno de questões pedagógico-artísticas por, entre outras questões, ter tido graves problemas de saúde provocados pela aquisição de uma poliomielite que reduziu grandemente a sua capacidade de movimentar. Com isso, pode-se dizer que Maria Duschenes desenvolveu, pela via negativa, os aspectos que deram base à sua proposta de atuação, necessitando criar um caminho metodológico amparado no autoconhecimento, na experimentação e consciência de movimento (MOMMENSOHN, 2006, p.17; DUSCHENES in NAVAS, 1992, p.62; STRAZZACAPPA, 2012, p.23).

Adentrando particularmente ao contexto que embalou as proposições de Delsarte, seu sistema percorreu as décadas iniciais da segunda metade do século XIX e influenciou fortemente a França e os Estados Unidos da América, alcançando também a Alemanha, Suíça, Itália e Rússia. Segundo Elisa Teixeira de Souza (2011, p.23), “suas ideias [...] nutriram, em uma medida ou outra, produções teóricas e práticas, artísticas e pedagógicas do meio das artes cênicas desenvolvidas nas primeiras décadas do século XX”. Isso por Delsarte ter ministrado o curso de Estética Aplicada a autoridades importantes da época, como os cantores e atores Rachel, Malibran, Macready, Sonntag; advogados e pregadores como o juiz Duprès e o abade da Notre Dame; musicistas como Bizet e Rossini; os literatos Lamartine, Dumas, Gautier; artistas tais como Delacroix. Em seus cursos ele apresentava e divulgava o sistema com seus princípios e leis da expressão apresentando a “Trindade” como imagem fundamental sintetizada na Lei da Trindade e na Lei da Correspondência (MADUREIRA, 2002, p.18).

Com relação à Lei da Trindade, essa abrange uma complexa rede que se desdobra infinitamente, se subdividindo em tríades correspondendo à obsessão de Delsarte pelas triangulações. Essa regra “é a própria lei da existência, onipotente e onipresente” (SOUZA, 2011, p.44).

É o princípio regulador de todas as coisas, do homem em particular. O homem participa da tríplice natureza dividida (a qual tem como modelo a Trindade Pai – Filho – Espírito Santo) por meio de três componentes (vida, alma e espírito), que por sua vez estão relacionadas a três estados (sensível, moral e intelectual) (BONFITTO, 2007, p.3).

O estudioso de Delsarte, Rafael Madureira acrescenta que na Lei da Trindade estabelece-se o equilíbrio triádico do ser humano à imagem e semelhança de Deus: a

fisicalidade da VIDA indica o estado sensível, as sensações corpóreas que podem ser expressas através da VOZ. O ESPÍRITO está relacionado ao pensamento, à intelectualidade, às ideias, que é expresso através da PALAVRA. A ALMA se relaciona à condição moral, síntese da emoção, dos sentimentos, da vontade (de Deus) expressos pelo GESTO. Criando com isso associações entre Vida – Sensações (estado sensível) – Voz; Espírito – Pensamento (estado intelectual) – Palavra; e Alma – Sentimento (estado moral) - Gesto (MADUREIRA, 2002, p.55).

Com relação à Lei da Correspondência, Souza e Bonfitto (2007), se referindo à obra do bailarino e pedagogo Ted Shawn⁴⁹, *Every Little Movement* (Cada Pequeno Movimento), descrevem que se trata da correspondência em dupla dividida entre ação e emoção entendendo que “todo gesto, ou voz, nasce de uma emoção, pensamento ou sentimento” (SOUZA, 2011, p.42) estabelecendo relações entre ação e sensação, interior e exterior, gesto e respiração. Essa lei aponta como critério de verdade que cada modalidade expressiva exterior corresponde intrinsecamente a um impulso interior (MADUREIRA, 2002, p.4). Elisa Souza desenvolve mais esses aspectos destacando o quanto Delsarte se atentou para o papel da respiração na expressão gestual. Um aspecto que será retomado por artistas e pedagogos da dança moderna (2011, p.43).

Essas duas leis foram desenvolvidas a partir de estudos detalhados dos aspectos gerais utilizados na análise das expressões, movimentos e gestos, nos quais Delsarte se embasou para a elaboração dos “parâmetros concretos de aplicação de seus princípios no corpo humano” (BONFITTO, 2007, p.7). Entre esses estão: a) os sete agentes anatômicos e as três zonas do corpo; b) as grandes ordens de movimento como oposições, paralelismos e sucessões (ou inversões) – inclinações – quedas; c) as nove leis do movimento, tais como altura, força, movimento (expansão, normal, contração), sequência, direção, forma, velocidade (pêndulo), reação-recuo (tensão e relaxamento), extensão, balanço-presença-equilíbrio (estático, dinâmico, cinético). Dentro dessa perspectiva o movimento tem uma natureza expressiva tripla estabelecendo-se no ato de expandir, recolher e buscar o equilíbrio entre a expansão e o recolhimento (SOUZA, 2011, p.46).

Esses princípios serão apropriados e atualizados por vários pesquisadores, dançarinos e estudiosos do século XX, dentre esses os maiores protagonistas do nascimento da dança moderna alemã, Dalcroze e Laban, dando forma e cor ao movimento de dança moderna no Brasil por intermédio de pessoas como Maria Duschenes, Renée Gumiel (1913-

⁴⁹ Ted Shawn (1891-1972) foi dançarino, professor e estudioso de dança que, juntamente com sua companheira Ruth Saint Denis, abriu a escola e companhia Denishawn School of Dancing and Related Arts, em Chicago, estabelecendo-se as bases dos primeiros criadores da dança moderna norte-americana (SOUZA, 2011; BOURCIER, 2001; GARAUDY, 1980).

2006), Yanka Rudzka (1916-2008), Rolf Gelewski (1930-1988), Chinita Ullmann (1904-1977), Helenita Sá Earp (1970-) e outros.⁵⁰

Émile Jaques-Dalcroze e a Rítmica

Com relação a Dalcroze e o desenvolvimento de suas perspectivas relativas à Arte e Pedagogia da Arte é importante salientar que, desde sua infância, Dalcroze lançava questionamentos a seus professores em torno da metodologia de ensino nos âmbitos da educação escolar e ensino de música. Isso ocorria ao mesmo tempo em que ele se formava um exímio pianista.



Figura 4: Jaques-Dalcroze ao piano

Fonte: Andrew Davidson, 1998. Disponível em: bridgestomusic.com.au/about/dalcroze/. Acessado em junho de 2015

Émile Jaques-Dalcroze⁵¹ nasceu na cidade de Viena, na Áustria, em 6 de julho de 1865, mudando-se com a família para Genebra, Suíça, aos 10 anos⁵², onde estudou no Colégio

⁵⁰ Chinita Ullmann, brasileira, de Porto Alegre, atuou com as danças moderna e clássica, em São Paulo, depois de ter retornado de sua formação, na Alemanha, com Mary Wigman, em 1932. A polonesa Yanka Rudzka chegou ao Brasil, em 1952, a convite do maestro e compositor Hans Joachim Koellreuter (1915-2005), para lecionar na Pró-Arte, em São Paulo, dando início ao Conjunto de Dança Moderna da Pró-Arte e ao curso de Dança Moderna no Museu de Arte de São Paulo (Masp). Em 1956, dá início ao curso de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A Francesa Renée Gumiel chegou ao Brasil, em 1957, estabelecendo escola, em São Paulo, fundando o Ballet Contemporâneo Brasileiro e colaborando com o Ballet de Câmera. Rolf Gelewski (1930-1988) foi aluno de Mary Wigman, atuando, a partir de 1960, como professor da Escola de Dança da UFBA, assumindo cargos de direção da escola, bem como do Grupo de Dança Contemporânea da escola e o Departamento de Integração e Educação Artística. Divulgando sua proposta de dança moderna em cidades do Nordeste brasileiro. Helenita Sá Earp (1970-) fez formação com Mary Wigman, José Limon entre outros artistas modernos contemporâneos a ela, desenvolveu uma proposta de trabalho: Os Fundamentos da Dança, implantada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, inicialmente no curso de Educação Física, abrindo e se desdobrando nos cursos de bacharelado e licenciatura em Dança e Teoria da Dança (AMADEI, 2006).

⁵¹ Para conhecer amplamente as proposições de Dalcroze, ler a tese de Madureira (2008).

⁵² Madureira (2008) e Souza (2011) em suas pesquisas ressaltam que Dalcroze se mudou para Genebra, aos 10 anos de idade, no entanto, Percy B. Ingham, o fomentador do método Dalcroze, na Inglaterra, na obra de Jaques-Dalcroze (1915, p.31) descreve que tal mudança ocorreu quando Dalcroze estava com oito anos.

Calvino. Um espaço que mesmo contribuindo significativamente na formação intelectual de Dalcroze, foi retomado e questionado por ele em seus aspectos pedagógicos (MADUREIRA, 2008, p.45). Sobre sua experiência no Colégio ele descreve:

Ao rememorar minha vida escolar, quando eu era um menininho, percebo com clareza que foram as recordações da minha infância e da minha adolescência que me colocaram no caminho dos estudos de pedagogia. A maior parte dos professores do colégio, desde a tenra idade, impunha-nos deveres sem nos explicar o seu sentido e eles não faziam – salvo raras exceções – qualquer esforço para nos conhecer, motivar ou ajudar (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées (1948) in MADUREIRA, 2008, p.33).

Ainda nesse caminho, Dalcroze relembra aspectos da metodologia do ensino de música em seus anos de escola.

Logo nos primeiros dias do colégio, eu acabara de entrar no 6º ano do clássico, eu pensava somente nas lições de música que me aguardavam no final da semana. Eu era tomado de contentamento, mas, oh! Que desilusão! O ensino era baseado no método de Galin (Paris-Chevé), cujo iniciador parece ter sido Jean-Jacques Rousseau. A música era numerada e os ritmos eram divididos pelas palavras ta, te, ti constantemente repetidas. Sequer uma palavra sobre as sonoridades musicais, sobre as melodias e harmonias, sobre as acentuações dinâmicas e temporais. Não havia emoção ou estilo, nem qualquer citação das belas obras, em uma palavra: não havia música. Recusei-me a cantar com os meus colegas e o austero professor me interrogou sobre a razão do meu silêncio; respondi melodramaticamente: “Não canto por serem esses exercícios demasiado estúpidos!” Fui severamente punido e classificado na categoria dos incapazes. Pobre música! *Quantum mutata ab illa!* (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées (1948) in MADUREIRA, 2008, p.33).

Aos 12 anos, Dalcroze iniciou, paralelamente aos estudos escolares, sua formação no Conservatório de Música de Genebra e, aos 16 anos, ele inicia o ginásio e escreve sua primeira grande composição, associando-se a grupos de estudantes para estudar Teatro, Escrita e Música retomando e adotando como um de seus interesses, a interrelações entre música e movimento corporal, especificamente os métodos ginásticos que nasciam no período. Esse percurso de formação levou-o, ainda na juventude, a tecer também reflexões relativas as interseções entre a Música e Pedagogia.

Dividido entre a música e a pedagogia, eu desejei simplesmente apresentar certas experiências que me provaram que esses dois elementos de vida se completam, que a pedagogia é uma arte e que a arte é o mais ativo instrumento de educação⁵³. Impulsos e raciocínios, ritmo e métrica, sensações e sentimentos, comparações e

⁵³ A compreensão da arte como instrumento de educação foi e continua a ser um dos tópicos que tem sido amplamente debatido pelos especialistas do ensino de arte no intuito de garantir que a arte seja uma área de conhecimento autônoma das demais áreas que compõem o currículo escolar. Tais debates atualmente compõem os espaços de discussão em torno da Base Nacional Comum Curricular, uma iniciativa do Governo Federal, no sentido de universalizar o ensino em todo o território brasileiro.

continuações caminham fraternalmente, lado a lado, de mãos dadas. Isso explica que – no meu espírito – as minhas observações sobre a canção popular, sobre as minhas próprias canções, sobre a vida das crianças, sobre os Festspiels que dirigi e sobre o ensino da Rítmica formam um todo indivisível (JAQUES-DALCROZE. Souvenir, Notes et Critiques (1942), in MADUREIRA, 2008, p. 52).

Dalcroze, assim como Delsarte, esteve envolvido como um dos propositores do sistema do *körperkultur* (cultura do corpo) (PARTSCH-BERGSOHN, 2003, p.6). Como apresentado anteriormente, esse movimento foi um dos mobilizadores de experimentações e teorizações em torno da fusão de diferentes artes e entre a Arte e Pedagogia. Entre um de seus representantes esteve o compositor Richard Wagner (1813-1883) e seu conceito estético de Obra de Arte Total, uma referência para Dalcroze, que contribuiu para a criação de uma atmosfera de pensamento, que atravessará os tempos chegando no trabalho desenvolvido, por Duschenes, no Brasil.

Dalcroze, interessado em aprofundar seus estudos desloca-se, aos 19 anos, para Paris no intuito de se aprofundar no estudo de Música e Teatro, esse último, sob a perspectiva de Denis Talbot⁵⁴ (1824-1904), um ator e professor francês de Declamação e Dicção, estudioso das proposições de Delsarte. Sua estada em Paris lançou-lhe reflexões em torno do “movimento” como sendo a interseção entre Música e Teatro (SOUZA, 2011, p.146) provocando-o a investigar a “expressividade do corpo e suas implicações na formação de um artista completo” (MADUREIRA, 2008, p.80).

Para além dessas experiências no Ocidente europeu, Dalcroze foi convidado a dirigir a orquestra de valdeville em Argel, na Argélia, África, à época, colônia francesa. Sobre essa experiência ele relata:

Eu sempre penso nos tempos que passei na Argélia, durante o inverno, e na influência que essa experiência provocou em minha carreira. Privado de professores (eu estava designado como segundo regente do Teatro de Variedades), eu pude realizar sozinho experiências de ordem musical, pedagógica e cênica. Em seguida, eu aprendi a me governar, a me adaptar aos acontecimentos e também a reconhecer o valor dos ritmos árabes (JAQUES-DALCROZE. Notes Bariolées (1948) in MADUREIRA, 2008, p.49).

Duschenes, no curso de sua vida, no Brasil, também ficou privada de seus professores(as), tendo a necessidade de conduzir, sozinha, e na articulação com seu marido, experiências de movimento na improvisação envolvendo a dança, a pedagogia e a cena artística. E, assim como Dalcroze coloca que precisou se adaptar aos acontecimentos e reconhecer o valor cultural dos ritmos árabes, Duschenes relata que adentrou em

⁵⁴ Denis-Stanislas Montalant Talbot atou no teatro, especificamente com a comédia francesa. Ver em [https://fr.wikipedia.org/wiki/Talbot_\(acteur\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Talbot_(acteur)).

determinados universos de sua atuação, como a educação e a reabilitação, a convite de outras pessoas. Esses convites geraram nela a necessidade de desenvolver novas abordagens com base em seus estudos na Europa e a valorização de manifestações da cultura brasileira como a Capoeira (DUSCHENES, 1980, p. 9-15).

As experiências de formação e atuação vividas por Dalcroze, no início de sua carreira, possibilitaram, em 1892, o convite para trabalhar como professor de Harmonia no Conservatório de Música de Genebra. Essa esfera de atuação se mostrou promissora, porém tornou-se decepcionante e ao mesmo tempo instigante por vários fatores. Entre esses, Dalcroze descreve que identificava equívocos na formação dos futuros músicos profissionais como a ênfase dada à formação das capacidades técnicas como um fim e não meio, valorizando a automatização do gesto em detrimento da *self expression* (auto-expressão), necessária a expressão estética (1915, p.15). Dalcroze percebeu que seus estudantes “*had not the slightest power of giving musical expression to their simplest thoughts or feelings*”⁵⁵ (INGHAM, P. in DALCROZE, 1915, p.32). Atento a essas problemáticas ele identificou, em suas aulas, que seus alunos apresentavam dificuldades com a compreensão do ritmo e da escuta musical (DALCROZE, 1915, p.27; SOUZA, 2011, p.147). Isso levou-o a investigar empiricamente quais caminhos favoreceriam a expressão criativa de seus alunos. Sobre tal processo Dalcroze descreve:

This method is entirely based upon experiments many times repeated, and not one of the exercises has been adopted until it has been applied under different forms and under different conditions and its usefulness definitely proved (DALCROZE, 1915, p.18)⁵⁶.

Em sua iniciativa Dalcroze trouxe, no cerne de seus pensamentos e práticas, a proposta do professor, pesquisador e artista⁵⁷ em potencial por principiar um estudo minucioso do ritmo a partir de três pilares: pedagógico, científico e artístico.

O amparo nesses três pilares provavelmente foi um dos fatores que o impulsionaram a continuar seus estudos tendo em vista que os mesmos não foram muito bem recebidos no Conservatório pela direção, seus colegas e pais dos alunos. Esses ficaram escandalizados com as mudanças propostas por Dalcroze com relação à inserção do movimento corporal nas aulas

⁵⁵ “Não tinham o menor poder de dar expressão musical a seus pensamentos ou sentimentos mais simples” (INGHAM, P. in DALCROZE, 1915, p. 32, *tradução livre*).

⁵⁶ “Este método é inteiramente baseado em experiências, muitas vezes repetidas, e nenhum dos exercícios foi adotado até que tenha sido aplicado diferentes formas e diferentes condições e sua utilidade definitivamente provada” (DALCROZE, 1915, p.18, *tradução livre*).

⁵⁷ Discussões relacionadas ao professor-artista podem ser encontradas no trabalho de Isabel Marques (2008) e Márcia Strazzacappa e Carla Morandi (2006).

de música, uso dos pés descalços e braços descobertos até à altura das axilas (INGHAM, P. in DALCROZE, 1915, p.32; MADUREIRA, 2008, p.54). Proposições que se propagaram no Brasil, com Duschenes, e outras(os), cerca de meio século depois das iniciativas de Dalcroze, em Genebra.

Segue uma imagem das aulas de plástica na qual quatro mulheres, com os pés descalços, braços desnudos e vestes soltas⁵⁸, lembrando a República de Platão, uma das inspirações de Dalcroze, lançam-se para cima, simultaneamente, construindo uma imagem harmônica e simétrica atravessada pela singularidade dos corpos e seus movimentos em uma experiência embebida pela potencialidade da presença.



Figura 5: A Plastic Exercise (Um exercício de Plástica)

Fonte: <http://www.gutenberg.org/files/21653/21653-h/21653-h.htm>. Acessado em junho de 2015

Mesmo assim, Dalcroze propôs à direção a criação de uma turma experimental para investigação e aplicação das perspectivas de formação, atuando à revelia de muitos de seus contemporâneos. Mediante esses desafios e repreensões Dalcroze trabalhou, persistentemente, almejando revolucionar a proposta de educação de sua época ao propor diálogos com a Psicologia, a Medicina (MADUREIRA, 2008, p.20) e com propostas modernas de educação contemporâneas a ele (DALCROZE, 1915, p. 16; INGHAM P. in DALCROZE, 1915, p.35). Sua crença abriu possibilidades para o desenvolvimento de seu método, a *Ginástica Rítmica*, tratada posteriormente simplesmente por *Rítmica*, para evitar aproximações com os sistemas ginásticos que surgiam no mesmo período.

A Rítmica propunha uma educação musical com eixo central no corpo humano como construtor de conexões intermediadas por sons e pensamentos. No estudo da Rítmica,

⁵⁸ Dalcroze foi rechaçado por muitos de seus pares ao propor alterações nas vestimentas e proposta pedagógica tradicional para o ensino de Música (MADUREIRA, 2008).

Dalcroze propôs o ensino cuidadoso e experimental do movimento ao som do piano, tocado por ele, improvisadamente. A partir desse estudo propôs a exploração de diversas maneiras das potencialidades da marcha, que para ele, seria o modelo natural de medida de tempo. Por isso inicia com os membros inferiores passando aos membros superiores, provocando várias possibilidades de diálogo e dissociação entre esses. Para exemplificar, ele lançava, em suas aulas desafios tais como acelerar o movimento das pernas; desacelerar o dos braços; explorar compassos e mudanças rítmicas abruptas por meio de jogos e orientações (INGHAM, P. in DALCROZE, 1915, p.37; INGHAM, E. in DALCROZE, p.48-54)

Dalcroze propôs também que se explorassem as pausas, a relação entre música e movimento, os conhecimentos em torno da sintonia do movimento no tempo e no espaço, tecendo estudos espaciais, bem como experiências pessoais de percepção e consciência do peso, força e movimento corporal. Instigando, na última etapa da formação, o estudo da Plástica Animada, na qual o estudante tem a oportunidade de retomar os conhecimentos aprendidos e aplicá-los a partir de um sistema de relações entre música e movimento expressivo, explorando as capacidades criativas e auto-expressivas (DALCROZE, 1915, p.17, 24-25; MADUREIRA, 2008, p. 64-72).

Com isso os estudantes perpassam por três etapas na formação: (a) *Rhythmic gymnastics proper* (ginástica rítmica apropriada) tendo como referência a marcha e movimentos de braços e pernas; (b) *Ear training* (formação da audição musical) desenvolvida por meio de jogos; e (c) *Improvisation* (improvisação) na qual se trabalhava a improvisação ao piano, considerado uma atividade de grande sofisticação e complexidade, assim como a Plástica Animada, um dos pontos de maior contato entre a proposta de Dalcroze e a dança. Essa visa expressar, em movimentos, o tipo de música que está sendo tocada (INGHAM, P. in DALCROZE, 1915, p.36-47).

A improvisação, para Dalcroze, compunha a última etapa da aprendizagem musical responsável por agrupar os conhecimentos apreendidos nas etapas anteriores enfocando a auto-expressão e a criatividade do estudante. Para Duschenes a improvisação de movimento atravessou, transversalmente, suas aulas tornando uma referência significativa de seu trabalho. Pela improvisação ela incentivava que cada pessoa-dançante criasse o seu repertório de movimento, “a sua dança”, e que a partir da consciência de seus movimentos buscassem aprimorar suas afinidades e explorar as desafinidades.

Retomando, a Rítmica, método desenvolvido por Dalcroze, foi reconhecida, em 1905, em uma demonstração pública, no Festival de Solothurn, e seu valor na formação de músicos

foi percebido imediatamente, naquela ocasião atentou-se também que se tratava de uma proposta de abrangência ampla para a educação (INGHAM P. in DALCROZE, 1915, p.34; SOUZA, 2011, p.147,153,154). Essa mudança de perspectiva aparece nas palavras de Dalcroze:

It is true that I first devised my method as a musician for musicians. But the further I carried my experiments, the more I noticed that, while a method intended to develop the sense for rhythm, and indeed based on such development, is of great importance in the education of a musician, {but} its chief value lies in the fact that it trains the powers of apperception and of expression in the individual and renders easier the externalization of natural emotions (DALCROZE, 1911 in INGHAM, P., 1915, p.35).⁵⁹

Dalcroze percebe a abrangência de seu método e investe na inserção deste no espaço das escolas europeias (SOUZA, 2011, p.147). Dalcroze tinha grandes expectativas em relação às crianças e suas capacidades de aprendizagem. Retomando suas memórias de infância em torno das experiências frustrantes que viveu no âmbito dos ensinamentos escolar e de música, ele investiu grandes esforços na divulgação de sua pedagogia nas escolas tendo a alegria, o divertimento e jogo como um axioma estético-pedagógico das lições de *Rítmica* (MADUREIRA, 2008, p.34).



Figura 6: Dalcroze em aula de improvisação ao piano para crianças.

Fonte: Andrew Davidson, 1998. Disponível em: bridgestomusic.com.au/about/dalcroze/. Acessado em junho de 2015

⁵⁹ É verdade que eu inventei meu primeiro método como um músico para músicos. Mas quanto mais eu levava meus experimentos, mais eu notei que, enquanto um método destina-se a desenvolver o senso de ritmo, e de fato com base em tal desenvolvimento, é de grande importância na educação de um músico, porém seu principal valor reside no fato de que ele treina os poderes de percepção e de expressão no indivíduo e torna mais fácil a exteriorização das emoções naturais (DALCROZE, 1911 in INGHAM, P., 1915, p.35, *tradução livre*).

Em 1909, Dalcroze, percebendo o reconhecimento de seu trabalho, fora dos âmbitos do Conservatório, e diante das constantes negativas da direção em apoiar suas proposições, aceitou o convite dos irmãos Wolf e Harald Dohrn para atuar, juntamente com o arquiteto e cenógrafo suíço Adolph Appia (1862-1928), em um instituto voltado exclusivamente para a aplicação de seu método, a Escola Internacional de Hellerau. Uma cidade jardim, nas proximidades de Dresden, na Alemanha, arquitetada sob a utopia de uma sonhada revolução social pelo importante industrial alemão Karl Schmidt, para se tornar um centro de arte destinado à formação dos filhos de seus operários (INGHAM P. in DALCROZE, 1915, p.36; SOUZA, 2011, p.148; MADUREIRA, 2008, p.55-57, 99-108)

No entanto, as projeções do instituto foram muito além dos interesses de Schmidt, pois seu instituto recebeu jovens artistas, coreógrafos(as) e bailarinos(as) de várias partes da Europa como Mary Wigman; Hanya Holm (1893-1992); Marie Rambert (1888-1982); Uday-Shankar (1900-1977) (AMADEI, 2006, p.32). E também Olga Szentpál, a primeira professora de dança de Duschenes, em Budapeste. As atividades na escola eram intensas, iniciando-se com o alvorecer e se encerrando entardecer, enfatizando temas como: “solfejo, anatomia, improvisação, música coral, dança, ginástica e os exercícios de Plástica Animada, constituídos como tônica do Instituto” (MADUREIRA, 2008, p.104).

Hellerau, mesmo tendo um curto período de vida, estabelecido entre 1910 a 1913, atraiu espectadores renomados – entre diretores, músicos, coreógrafos, bailarinos, pintores, empresários - da época. Em seu segundo festival contou com a presença do ator, pedagogo, diretor e escritor russo Stanislavski (1863-1938); o pintor, escritor, teórico e professor Kandinski (1866-1944); “o dramaturgo e poeta Paul Claudel (1868-1955); o dramaturgo e jornalista Bernard Shaw (1856-1950); o russo produtor e crítico de Arte e Dança Serguei Diaghilev (1872-1929); um dos grandes diretores teatrais do século XX, Max Reinhard (1873-1943) e o bailarino e coreógrafo Nijinski (1889-1950)” (FERNANDES, 2010, p.3). Além desses, estiveram Kurt Jooss (1901-1979) e Rudolf Von Laban (1879-1958). Após tais demonstrações Laban desenvolveu as bases de seu trabalho tendo como parceiras duas exímias ex-alunas e ex-professoras de Dalcroze, Mary Wigman e Suzanne Perrottet (1889 - 1983) (MADUREIRA, 2008, p.105; FERNANDES, 2010, p.3-6; SOUZA, 2011, p.148).



Figura 7: Cidade Jardim de Hellerau, em 21 de junho de 1913. O Festival contou com mais de cinco mil espectadores. Fonte: Société suisse de Théâtre, 1983. Disponível em: <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/levitz/levitz1.html>. Acessado em junho de 2015

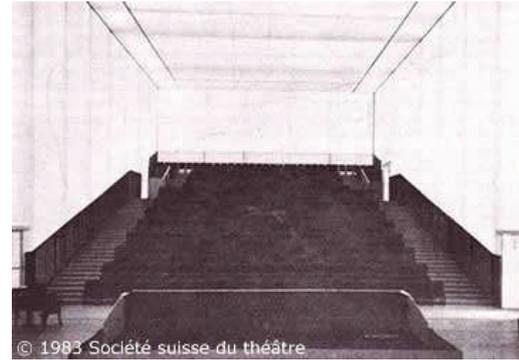


Figura 8: Palco do Teatro de Hellerau
Fonte: Société suisse de Théâtre, 1983.
Disponível em: <http://www.echo.ucla.edu/Volume3-issue2/levitz/levitz1.html>. Acessado em junho de 2015

As perspectivas pedagógica e estética, desenvolvidas por Dalcroze, na Hellerau, propagaram-se por diferentes lugares, adentrando as investigações artísticas de nomes da vanguarda artística novecentista ao problematizar a formação em Arte e se colocar no ambiente escolar de várias escolas da Europa. Dalcroze criou como necessidade para a formação humana, os saberes rítmico-musicais, propiciando com que esses conhecimentos ultrapassassem os muros dos conservatórios de música. A atmosfera de conhecimentos criada por Dalcroze expandiu e se dissipou, no tempo e no espaço, chegando a Budapeste no início da formação em Arte de Duschenes. Dissipou-se também na Suíça e Inglaterra, pelos ventos que disseminaram aspectos de sua proposta, tanto pela negação como no compartilhamento de suas ideias, nutrindo as inquietações de Rudolf Laban e seu ex-aluno e parceiro Kurt Jooss. Dois propositores da Arte do Movimento que alimentará de conhecimentos a proposta duscheneana.

Rudolf Laban e a Arte do Movimento

Continuando na tessitura do cenário que amparou as proposições teórico-práticas e o pensamento em torno da atuação pedagógica e artística de Duschenes. Rudolf Laban, um dos arrebatados pelo Festival da Hellerau de 1913, nasceu na Bratislava, antigo Império Austro-Húngaro, em 15 de dezembro de 1879. Assim como Dalcroze, ele também foi incompreendido por muitos de seus familiares, mestres, professores e contemporâneos. Desde tenra infância olhava para o mundo pelas lentes da imaginação, escondendo-se, dançando e se mostrando nas histórias contadas por sua bisavó. As plantas, animais, duendes, espíritos do bosque, ninfas do rio e outros seres inanimados despertaram nele o desejo pelo Teatro e Dança, áreas de pouco prestígio na época (LABAN, [1975] 2001, p. 20; PRESTON-DUNLOP, 2008, p.8).



Figura 9: Rudolf Laban

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_von_Laban

Sua imaginação transbordante, brotada às margens do Rio Danúbio, onde nasceu. A necessidade e curiosidade artística de acompanhar seu pai, um militar que atuava em diferentes regiões da Europa, possibilitou-lhe uma formação bastante diversificada e eclética. Entre as várias marcas inscritas por essa multiplicidade de experiências, uma das mais marcantes e motivadoras para o desenvolvimento de seus estudos sobre o movimento foram as danças dervixes, manifestação presente nos Balcãs, em uma região entre o Oriente Próximo e a Ásia Menor (PARTSCH-BERGSOHN, 2003; HODGSON, 2001; GUIMARÃES, 2006).

A oposição entre seus desejos artísticos e as possibilidades de seguir a carreira militar, aberta por seu pai levou-o, em 1899, a entrar na *Military Academy at Wiener Neustadt* (Academia Militar de *Wiener Neustadt*). No entanto, um ano depois, a experiência no Exército o impulsionou a opor-se à família e se dedicar à arte pelo estudo da pintura, escultura e arquitetura, artes de maior prestígio na época. Ao longo desse percurso, Laban teve a oportunidade de encontrar diversos pensadores que o influenciaram a tecer reflexões sobre o movimento na vida, no cosmos e no corpo humano. Um dos artistas relevantes na formação de Laban foi Hermann Obrist (1862-1927), um dos propositores da Arte Moderna no início do século XX (PRESTON-DUNLOP, 2008, p.7).

Para além de Obrist, Laban se aproximou também da:

filosofia chinesa de Lao-tsé e K'ung Fu-tsé, [...] filósofos como Nietzsche, Kierkegaard e Heidegger; [...] psicologia de Freud como da de Jung; [...] misticismo do tarô, dos princípios da maçonaria, da antroposofia de Rudolf Steiner, da cristalografia de Goldschmidt, como também da matemática de Platão e Pitágoras, da obra de Darwin, de estudos sobre anatomia e fisiologia; isso sem contar os estudos específicos sobre dança e seus sistemas de escrita (tais como Noverre), sua convivência com artistas ligados ao expressionismo e ao dadaísmo, as novidades que surgiam no mundo da dança etc (GUIMARÃES, 2006, p. 40).

Laban tinha grande interesse pelos conhecimentos que envolviam o corpo em movimento, e essa obsessão o levou de Pitágoras a Platão, bebendo na compreensão dos sólidos platônicos e na geometria euclidiana; do delsartismo a ginástica rítmica de Dalcroze. Da Antroposofia de Rudolf Steiner à maçonaria e à cultura oriental, numa busca por aproximações no estudo da Religião, Filosofia e de práticas culturais holísticas. De Isadora Duncan, com sua dança livre, às transformações do ballet com Noverre, Nijinsky e Diaghilev. Dos movimentos da köperkultur (cultura do corpo) às ideias de retorno à natureza reportando ao nudismo, cultura da terra, trabalho do artesão. Da ginástica Mensendieck, ao cubismo, simbolismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo a Art Nouveau (PRESTON-DUNLOP, 2008, p.9).

O contexto europeu contemporâneo de Laban questionava, propunha, negava, buscava interações entre as artes, mergulhava em filosofias múltiplas, amparava-se nas esferas mais diversas do conhecimento. E a curiosidade de Laban, alimentada por sua imaginação poética, o transportou a diferentes lugares, abrindo possibilidades para que ele pudesse se deleitar e adentrar o universo das artes. Entre Paris, Viena, Ascona e Munique, Laban gestou o nascimento de suas sistematizações a partir das experimentações ocorridas no verão dos anos de 1913 e 1914, no Monte Verità, em Ascona, na Suíça, em parceria com Suzy Perrottet e Mary Wigman. Esse movimento impulsionou a abertura de uma escola, em Munique, em 1913, juntamente com Perrottet, Wigman e Karl Weysel, assistente de Wigman, tendo como tema e perspectiva de trabalho a *Tanz, Ton, Wort* (dança, som, palavra) (HODGSON, 2001; GUIMARÃES, 2006; PRESTON-DUNLOP, 2008). Laban, assim como Delsarte, recorreu às tríades, porém sem enfatizar subdivisões. Pode-se dizer que ele, assim como Dalcroze, compartilhou das ideias artísticas do compositor Richard Wagner em torno da “obra de arte total”, ao buscar também reunir as linguagens artísticas.

Laban dedicou sua vida à sistematização criativa do movimento a partir de estudos e experimentações em três frentes de pesquisa: a *Choreutics*, a *Eukinética* e a *Labanotation*. Na *Choreutics* (LABAN, 2011a; PRESTON-DUNLOP, 2011, p.176) ele desenvolveu estudos estabelecendo relações, entre o movimento corporal e o espaço, a partir da referência arquitetural numa relação entre arquitetura espacial e arquitetura do corpo humano, considerando os aspectos psicossociais. Para tais estudos, Laban buscou referência nas formas cristalinas presentes nos sólidos platônicos e também na geometria euclidiana, vislumbrando aspectos da geometria não-euclidiana (MIRANDA, 2008, p.12, 51-56).

A partir do estudo do espaço, Laban levantou conceitos e questões fundamentais, como a compreensão de *kinesfera* (cinesfera) ou espaço pessoal, o estudo do alcance de movimento, percurso, direção e níveis, entre outros. Esses se desdobram a partir do estudo das escalas de movimento. Dessas, resalto a escala dimensional que tem como referência a figura

do octaedro, a escala diagonal que parte da imagem do cubo e a escala do icosaedro que parte de uma relação entre as duas figuras anteriores. Trata-se, portanto, de uma proposta prático-teórica que possibilita a realização de combinações amplas entre a *corêutica* e a *eukinética* (LABAN, [1966] 2011a).

A *Eukinética* (LABAN [1950] 1978, 2011b) enfatiza o estudo do que Laban denominou de *Effort*. Esforço⁶⁰ – na língua inglesa - significando “*the inner impulses from which movement originates*”⁶¹ (LABAN, 2011b, p.9) e *Antrieb* – no alemão, significando “propulsão, ímpeto, impulso para o movimento” (FERNANDES, 2006, p. 120).

Esse impulso movente que é ação e que, portanto, não apenas impulsiona o movimento, mas já é movimento, confere qualidades e singularidades a cada indivíduo. “Estas, por sua vez, em confronto com o meio-ambiente interno-externo, configuram diversas paisagens psicossociais” (MIRANDA, 2008, p.20). A partir dessa compreensão, juntamente com a percepção de elementos invariáveis, em qualquer movimento, Laban identificou qualidades expressivas do movimento, expressas pelos fatores de movimento: fluxo, espaço, peso e tempo. Entretanto, ele destaca que, no movimento humano, esses fatores aparecem em combinações, sendo que, os estudos dessas combinações geram: estados, impulsos e ações (LABAN, 2011b; FERNANDES, 2006).

Outro viés de seus estudos é a escrita do movimento, a *Kinetographie*, conhecida no Brasil por *Labanotation* (GUEST, 2005) – nomenclatura inglesa. Trata-se de uma partitura de movimento configurada numa pauta, chamada *staff*, como na partitura musical, tendo como base, princípios espaciais e dinâmicos flexíveis, podendo ser aplicada a um amplo leque de possibilidades de movimento corporal. Para o desenvolvimento da *Labanotation*, Rudolf Laban teve como referência a notação de movimento, *Chorégraphie* (Coreografia) publicada em 1700, no período de Luiz XIV, pelos *maitres de ballet* do século XVII e XVIII, Pierre Beauchamp e Raoul Feuillet (GUEST, 2005, p.2-3; RENGEL, 2005, p.81)

Ainda sobre a escrita de dança labaniana, Ciane Fernandes, estudiosa do Sistema Laban/Bartenieff esclarece:

A descrição de movimento no Sistema Laban/Bartenieff pertence a um contexto múltiplo [...], a descrição de movimento não forma uma unidade com seu movimento original. Há necessariamente uma diferença entre a descrição e a dança. Pesquisadores não pretendem descrever com absoluta precisão, nem preservar a dança, mas abrir novas possibilidades de entendimento. Ao invés de estabelecer correspondentes, símbolos e significado, a descrição multiplica as possibilidades de interpretação, de associações teóricas, e a criação de mais material escrito e coreográfico. A descrição torna-se uma ‘força semântica pluralizadora: um instrumento linguístico, artístico e filosófico (FERNANDES, 2006, p.32).

⁶⁰ Essa categoria é abordada por Ciane Fernandes (2006) como Expressividade.

⁶¹ “[...] impulsos internos dos quais o movimento se origina” (LABAN, 2011b, p.9, *tradução livre*).

Assim, a escrita labaniana, o estudo do espaço e dos esforços criam novas possibilidades de entendimento, experimentação e reflexão do movimento e da dança. Trata-se de um arcabouço de conhecimento sistematizado aberto a investigações diversas entre o estético, o artístico, o pedagógico e o terapêutico. Caminhos bastante explorados por Duschenes no Brasil.

Na primeira guerra, Laban se exilou em Zurique, onde teve contato com o dadaísmo. Após a guerra, ele retornou à Alemanha, ganhando tamanha notoriedade, que possibilitou a abertura de escolas Laban por toda a Alemanha e para outras cidades europeias, inaugurando, em 1926, o *Instituto Coreográfico de Berlim*. Por essa trajetória Laban atuou artisticamente colaborando no nascimento da dança moderna europeia, da *Ausdruckstanz* (dança expressionista ou dança de expressão), o *Tanztheater* (dança-teatro) e o Movimento Coral ou Dança Coral, uma proposta celebrativa, comunitária e participativa de se fazer dança (SCIALOM, 2009; BARBOSA, 2011).

As imagens a seguir apresentam diferentes princípios espaciais do trabalho proposto por Laban. A primeira, voltada à dança-teatro e, a segunda, à dança coral. Na figura 10, percebo três princípios espaciais diferentes, dois relacionados aos planos. Para os homens da esquerda, ao plano sagital ou plano roda enquanto que para os da direita ao plano vertical ou plano porta. No centro da figura 10, a ênfase das mulheres na vertical para baixo, indicada pela mão esquerda sugere um movimento inverso ao da figura 11. Nessa última, a postura e projeção dos olhos e da mão direita, para cima, em oposição à mão esquerda, que se direciona para baixo, apresentam similaridades com o estudo da escala dimensional, realizada no espaço do octaedro.



Bundesarchiv, Bild 102-08707
Foto: s. Aug. 1 November 1929

Figura 10: Laban's dance school in Berlin, 1929 (Escola de dança Laban em Berlin).
Fonte: Bundesarchiv, Bild 102-08707 / CC-BY-SA in https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_von_Laban#/media/File:Bundesarchiv_Bild_102-08707,_Berlin,_Tanzschule_Laban.jpg



Figura 11: Laban chorus, Fleyhausen (Coral Laban).
Fonte: <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=5002>

Duschenes atuou de forma muito aproximada ao trabalho de Rudolf Laban, buscando abranger as várias direções e facetas do estudo desenvolvido por Laban. Scialom, ao recorrer a Vera Maletic (1987, p. 32), ressalta que Laban, refletindo sua trajetória, apontou como objetivos:

Ter lembrado as pessoas da importância do movimento expressivo na vida individual e coletiva, abrangendo do trabalho à recreação, da arte à terapia e da educação à ciência; de ter compreendido que cada período histórico possui sua representação artística e estética particular (de acordo com as implicações temporais e espaciais postas sobre as necessidades do ser humano); e de ter difundido que o movimento é algo a ser observado, das formas simples da natureza à complexidade do homem e que sua consciência fortalece a existência do ser humano (apud Scialom, 2009, p.51).

Maria Duschenes parece ter atuado com objetivos bem próximos aos propostos por Laban, pois várias questões que contribuíram para os desdobramentos da proposta labaniana, se assemelham aos desdobramentos propostos por Duschenes, no Brasil.

Scialom (2009) ao refletir e levantar os desdobramentos de Laban no Brasil, realça alguns aspectos singulares que favoreceram a criação da teia de conhecimentos, pessoas e proposições tecidas em torno dele. Entre os pontos levantados por Scialom (2009) estão o seu ímpeto iniciador, cativante e disseminador; o senso de observação e análise do movimento; a atenção com relação aos conhecimentos que instigavam suas alunas(os), estimulando-as(os) a continuarem seus estudos; a criação de formas de credenciamento das pessoas e escolas que tinham interesse de se tornarem Labanschule (Escolas Laban), como forma de garantir coerência na proposta e também a sobrevivência financeira de Laban.

Scialom, embasada em relatos de ex-alunas de Duschenes, como Solange Arruda, Renata Macedo, Cybele Cavalcanti e Lenira Rengel, destaca que ambos, Laban e Duschenes, impulsionavam suas alunas(os), dançarinas(os), pesquisadoras(es) a se expressar e a criar (SCIALOM, 2009, p. 120-123). Um aspecto que também amparou a proposta de Dalcroze. Duschenes, assim como Laban e Dalcroze não estagnou seus ensinamentos, pois teceu diferentes investigações e proposições a cada turma que trabalhava e, a cada desafio surgido, fomentou a docência, a criação artística e os estudos teóricos.

Maria Duschenes, ao longo de sua formação, foi envolvida por saberes fomentados pelos estudos de Delsarte, Dalcroze e Laban relativos à compreensão da relação entre corpo e mente, enquanto unidades indissociáveis; ao princípio da correspondência, com o estabelecimento de relações entre ação e emoção, gesto e expressão, dentro e fora, tangível e intangível; à associação entre arte e ciência que pressupõe a aula como espaço da investigação de movimento; ao desenvolvimento de propostas práticas articuladas a propostas teóricas; à busca pelo estudo e sistematização da expressividade humana, bem como a observação e

análise do movimento humano no cotidiano e na arte; ao princípio do desenvolvimento de propostas de ensino que abordassem os aspectos pedagógicos, artísticos e teóricos; à compreensão do autoconhecimento como princípio básico conectado ao entendimento de que o aprendizado só acontece a partir da experiência própria do sujeito numa relação que ultrapassa e explode a transmissão da “técnica”.

Esses princípios aparecem no trabalho de Maria Duschenes e foram destacados por Inês Bogéa, quando a mesma relata que Maria Duschenes buscava acentuar “sempre a ligação do corpo com o intelecto [...] a dança à disposição de todos [...] o abandono de formas fixas e corpos padronizados [...] a dança {não como} um trabalho em busca da perfeição, mas sim uma interrogação do espaço, de sua estrutura e possibilidades [...]” (BOGÉA, 2006, s/p). Ainda, segundo Bogéa, Duschenes se interessava “nas diferenças e identidades que podem surgir de cada um” (BOGÉA, 2006, s/p). Sintetizando o cenário apresentado e o diálogo desse com a proposta duscheneana. Todos esses artistas-pedagogos estudiosos do movimento humano almejavam disseminar uma perspectiva humanista e holística de perceber o mundo.

Esses foram os delineadores diretos e/ou indiretos das bases do pensamento e do trabalho de Duschenes, como residuais de um momento histórico movido pelo desejo de transformação e mudança dos rumos da sociedade.

1.2 Maria Duschenes: fluxos formativos

Dançar significa [...] estar conectado e interligado por uma grande e complicada teia de nervos vigorosos comandando-nos a contrair e expandir, a respirar, comandando o batimento cardíaco, criando ritmos, permeando todos os poros, tecidos e veias, unindo-nos com nós mesmos, nossa esfera pessoal, nosso ambiente, outras pessoas e o universo.
(MARIA DUSCHENES, 1970, p. 3/8)

Neste segundo momento apresento, de forma narrativa, as performances de movimento de Maria Duschenes que foram geradoras das suas danças na vida, pela sobrevivência e na arte, na busca de um lugar de existência. Enfoco com isso, os aspectos da formação de Duschenes antes de sua migração, para o Brasil, relacionando seu percurso a elementos dos contextos cultural, artístico, socioeconômico e político da Europa do início do século XX.

Maria Duschenes nasceu no dia 26 de agosto de 1922, em Budapeste⁶², em meio ao processo de dissolução do Império Austro-Húngaro. Esse se organizava com uma população

⁶² Rudolf Laban, quando jovem, viveu em Budapeste e se deteve na observação dos elementos transformadores que deram à capital uma atmosfera cosmopolita (BRADLEY, 2009, p.3).

multiétnica, vivendo entre tensões e pressões internas e externas, decorrentes da diversidade étnica e das derrotas ocorridas na Primeira Guerra Mundial. Com o fim da guerra, em 1918, iniciou-se um grande dismantelamento do império que o deixou em meio ao caos econômico, político, social e moral. Nesse contexto de reorganização, em 1920, o Tratado de Trianon foi assinado, levando a Hungria a abrir mão de dois terços de seu território, cerca de 10 milhões de húngaros e grande parte dos fornecedores de matéria-prima para as indústrias situadas no país. Tais questões apresentadas são relevantes pois refletem na saída de Duschenes e sua família da cidade de Budapeste. Vejam o mapa após a divisão do território e imagens da capital húngara.



Figura 12: Mapa da divisão política entre Áustria e Hungria.

Fonte: Viena. <http://vienayyo.wordpress.com/2011/06/02/el-imperio-austrohungaro/>
Acessado em 13 de março de 2014.



Figura 13: Fotografias da cidade de Budapeste.

Fonte: <http://www.almadeviajante.com>
Acessado em 13 de março de 2014.

Foi em meio a esse processo de reestruturação que o “entre guerras” abriu caminho para o nascimento de Maria Ranschburg. E, mesmo, em meio à depressão econômica e à aproximação política entre Hungria e Alemanha de Hitler, Maria Ranschburg iniciou, em 1932, ainda em Budapeste, sua formação em dança na escola dirigida por Olga Szentpál. Observe, na figura 14, uma de suas imagens. Seus movimentos, atitudes, figurino e cabelo apresentam grandes semelhanças com o trabalho de Mary Wigman, tecendo associações entre Szentpál e os movimentos da nascente dança moderna.



Figura 14: Olga Szentpál, 1923

Foto: ERFURTH Hugo, 1874-1948 (Germany).

Fonte: <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/szemely/szentpal.htm>

Acessado em 5 de junho de 2015

Segundo a própria Duschenes⁶³, Szentpál era uma pessoa muito conhecida no meio da dança e pedagogia. Szentpál, diplomada pelo método Dalcroze, em 1917, abriu sua escola *Olga Szentpál's art of movement School* (Escola Arte do Movimento de Olga Szentpál), na cidade de Budapeste, em 1919, após retornar de Hellerau. Duschenes coloca sobre o período de sua formação com Szentpál, que a proposta de Jaques-Dalcroze, na perspectiva de Olga Szentpál “[...] já não era um método tão rígido como antigamente. Porque o ser humano, então sente, pensa e os pensamentos alteram um pouquinho o movimento, mesmo durante um andar” (in NAVAS, 1992, p. 54).

Dalcroze trabalhou com grande foco no ritmo corporal e um dos caminhos utilizados por ele, em suas formações, foram as caminhadas seguidas de movimentos dos braços. Ambos buscavam uma associação direta entre os ritmos corporal e musical. Essa foi uma das questões de divergência entre a proposta dalcrozeana e labaniana. Talvez Duschenes estivesse se

⁶³ Por vários momentos, ao longo do texto, recorri aos relatos de Maria Duschenes em entrevista a Cássia Navas (1992).

referindo a essas tensões entre o trabalho desenvolvido por Dalcroze e a perspectiva apresentada por Rudolf Laban. Segundo Elisa Teixeira de Souza, várias foram as similaridades entre as duas propostas, no entanto, apesar de os desdobramentos da dança moderna sofrerem bastante influência dalcrozeana, Dalcroze foi bastante criticado por suas alunas Annie Beck, Myriam Ramberg, Suzanne Perrottet e Mary Wigman (2011, p. 243-246). Para elas, Dalcroze negava, limitava e censurava as investigações de movimento no silêncio, em função do vínculo de dependência entre movimento e música defendido por ele. Isso fez com que essas mulheres buscassem outros meios para ampliar seus desejos de investigação. Um dos caminhos seguidos por Perrottet e Wigman foi se associar a Laban, que compreendia o ritmo no próprio movimento como porta-voz da emoção. Segundo Hodgson, Laban dizia: “*That dance was an art in its own right which did not need music to release it*”⁶⁴ (HODGSON, 2001, p. 70-71).

Há também que se considerar as relações construídas por Olga Szentpál que possibilitaram maior flexibilização e ampliação da abordagem dalcroziana. Segundo Dienes (2005), a escola de Szentpál é lembrada por ter introduzido, a partir da década de 1930, a *Labanotation* – escrita de dança proposta por Rudolf Laban – para o registro das danças populares húngaras. Ela também tentou misturar os motivos e costumes populares das danças populares húngaras com o vocabulário de dança moderna da época (GRAU; JORDAN, 2000, p.83). Duschenes, no Brasil, também tece aproximações e misturas entre os conhecimentos de dança moderna e manifestações da cultura brasileira como a Capoeira. Duschenes demonstra bastante interesse pela cultura e história do Brasil (DUSCHENES, 1980, p.10-11).

Retomando a sua formação, Duschenes ao iniciar seus estudos em dança, encontra um terreno muito fértil. Esse foi constituído pelas transformações artístico-pedagógica e estética propostas por Olga Szentpál, que tecia um diálogo entre o método Dalcroze, as propostas labanianas, as danças populares húngaras e estudos voltados à pedagogia e cena artística. Agregado a esse contexto, tal período, em Budapeste, foi marcado por grandes circulações de apresentações artísticas de dançarinas (os) da recente dança moderna. Dienes destaca:

[...] picture of the modern dance stage in Hungary it should be mentioned that foreign modern dancers visited this country in very large numbers during the first half of the 20th century. I only quote the most characteristic names, like Isadora Duncan, Loie Fuller, Grethe Wiesenthal, Ella Ilbak, Mary Wigman, Rosalia Chladek, Lotte Wilke, Alexander Sakharoff and Clotilde von Derp, Gret Palucca, Niddy Impekoven, Ellen Tells, Valeska Gert, Harald Kreutzberg, and many others (DIENES, 2005, s/p)⁶⁵.

⁶⁴ "Que a dança era uma arte em si mesma, que não precisa de música para liberá-la"⁶⁴ (HODGSON, 2001, p.70-71, *tradução livre*).

⁶⁵ “[...] imagem da dança moderna de palco na Hungria mencionam que as dançarinas (os) estrangeiras (os) modernas (os) visitaram o país inúmeras vezes durante a primeira metade do século XX. Eu apenas cito os nomes mais característicos, como Isadora Duncan, Loie Fuller, Grethe Wiesenthal, Ella Ilbak, Mary Wigman, Rosalia Chladek, Lotte Wilke, Alexander Sakharoff e Clotilde von Derp, Gret Palucca, Niddy Impekoven, Ellen Tells, Valeska Gert, Harald Kreutzberg, e muitas outras (os) (DIENES, 2005, s/p, *tradução livre*).

A citação de Dienes demonstra que houve um número significativo de mulheres atuando no cenário da dança moderna no início do século XX, em Budapeste, nos momentos dos primeiros passos da formação de Duschenes. Isso nos leva a acreditar que esse momento foi potencializador dos desejos de Duschenes pelo viés da dança moderna, tanto pela atuação das artistas mulheres, que carregavam em suas práticas artísticas atitudes na vida, quanto pela possibilidade de acesso a tais conhecimentos em função dos espaços de formação que foram se constituindo.

Retomando os aspectos históricos mais amplos, por volta de 1935, devido a fortes pressões econômicas e ameaças militares feitas por Hitler à Hungria, com grandes reflexos em Budapeste, dá-se início a um processo de grandes conflitos políticos e econômicos, dificultando ainda mais a entrada de matéria-prima no país. Tendo em vista esse momento de crise e incerteza, o pai de Maria Ranschburg, fabricante de borracha, viu-se diante da problemática da escassez de matéria-prima que saía da África. A necessidade de insumo ampliada e o contexto político ameaçador, levaram a família a analisar as possibilidades para abandonarem o país.

Enquanto se delineavam os caminhos de Maria Ranschburg e sua família, em Budapeste, no ano de 1936, Maria Ranschburg começou a fazer aulas de dança clássica com Aurélio Milloss (1906-1988), bailarino, coreógrafo e professor húngaro. Milloss trabalhava uma proposta de balé diversificada dos moldes tradicionais. Conforme Karina e Kant (2004), “os representantes desta nova onda {de dança/movimento expressivo}, labanistas como Kurt Jooss, Aurél von Milloss, [...], quebraram radicalmente com as tradições [...] {criando uma} arte da dança que queria ser reconhecida como independente, inclusive do teatro” (apud SCIALOM, 2009, p.36).

A citação de Karina e Kant ressalta que Milloss, assim como Jooss e Wigman, foram um dos representantes da segunda geração do movimento de dança moderna europeia. Na busca por sua formação com pessoas da vanguarda artística, Milloss estudou com Hertha Feist⁶⁶ (1896-1990) de 1925 a 1928, enveredando-se também pelo curso de coreografia no Instituto Von Laban de Berlin. Com essa bagagem Milloss abriu escola em Budapeste, em 1936, trabalhando até 1938, ano em que precisou fugir do regime nazista para a Itália (GUIMARÃES, 1998).

⁶⁶ Hertha Feist fez formação na Hellerau, com Dalcroze, entre 1914 e 1917, associando-se posteriormente a Laban e colaborando com suas produções.

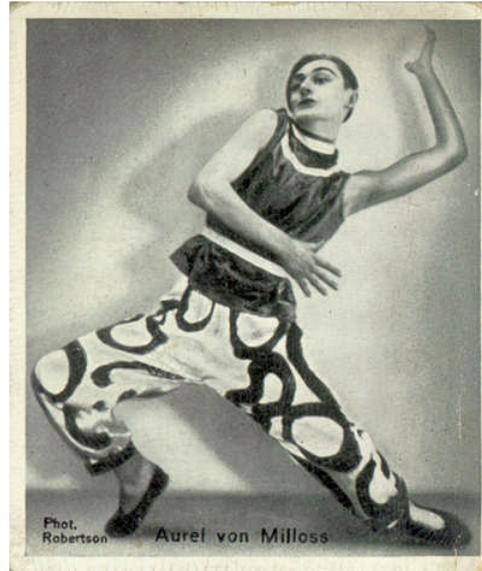


Figura 15: Aurel Von Milloss

Fonte: <http://www.body-pixel.com/2009/07/24/cool-boys-from-the-past-male-dancers/>

É curioso notar que anos mais tarde, entre 1953 e 1954, este mesmo coreógrafo será convidado a dirigir o Ballet IV Centenário, uma companhia criada, em São Paulo, como uma das ações propostas pela elite paulistana para a comemoração dos 400 anos da cidade. Esse foi um processo ocorrido em meio à tensão política e social além da multiplicidade de interesses público e privado que compunham o contexto de São Paulo, naquele momento, sendo posteriormente reconhecido como bastante significativo, pois reverberou na criação de grupos de dança na cidade, fomentando o movimento de profissionalização da dança em São Paulo (NAVAS, 1992, p.35; DIAS, 1992, p.88-94). Esse fato anuncia parte do contexto no qual Maria Duschenes irá inserir e desenvolver seu trabalho no Brasil.

Com a necessidade de migração ampliando, Duschenes descreve que seus pais investigaram os espaços de vanguarda na formação em dança que se localizavam fora das áreas de conflito e que poderiam contribuir na continuidade de seus estudos artísticos (in NAVAS, 1992, p.54). Essa investigação apontou para a *Jooss-Leeder Dance School em Dartington Hall*, localizada em Devon, no Sul da Inglaterra. No programa da escola trabalhava-se, à época, com dança, teatro e música. A *Jooss-Leeder Dance School* impressionava pela estrutura e concepção, ela contava com um castelo em área rural e um jardim de grandes dimensões, proporcionador das mais diferentes experiências sensoriais. Constando diversos espaços cênicos, incluindo-se o teatro de arena gramado e limitado por uma escadaria larga, a arquibancada com mata ao fundo e, do outro lado da mesma, árvores com vista para o castelo.

Nas figuras 16 e 17 estão duas imagens do teatro de arena. Na primeira, de 1935, se apresenta um momento de aula e a estrutura do castelo, ao fundo. Na segunda, de 2014, segue a vista espelhada da imagem da figura 16, uma das fotos que tirei experienciando o teatro de arena com suas arquibancadas de amplas dimensões. No jardim, espaço para as aulas da Comunidade de Dartington Hall, tive a oportunidade ímpar de perceber suas dimensões, cheiros, temperatura, cores, sabores e formas, ampliando minhas possibilidades de compreensão da proposta de formação em dança da escola. Nessa oportunidade experienciei que aquele espaço propiciava uma proposta estética e pedagógica singular e intensa.⁶⁷



Figura 16: Sigurd Leeder e estudantes da Jooss-Leeder School no teatro de arena, com o castelo ao fundo, 1935.

Foto: Charles E Brown [Deutsches Tanzarchiv Köln]

Fonte: NICHOLAS, Lorraine. *Dancing in Utopia: Dartington Hall and its Dancers*. Hampshire: Dance Books Ltd, 2007.



Figura 17: Teatro de Arena de Dartington Hall, 2014.

Fotografia: Jeferson Garcia

⁶⁷ Pela proposta metodológica da pesquisa busquei percorrer os trajetos de formação e atuação de Maria Duschenes me aproximando de documentos, imagens, memórias, experiências pedagógicas e artísticas ao transitar por espaços da sua formação e atuação, especificamente, Dartington Hall, na Inglaterra e a casa/estúdio, no Sumaré, em São Paulo.

Diante do contexto vigente, Duschenes diz se mudar para Devon, em 1937, porém, só foi encontrado registro de sua passagem pela Escola, no ano de 1939 (CAVALCANTI, at al., 1989, p.07). Uma das hipóteses levantadas em diálogo com Maria Mommensohn (em 03/09/2014) foi o fato de Duschenes ter iniciado seus estudos na escola, ainda muito jovem perante seus colegas de turma, entre 15 e 16 anos, enquanto seus colegas tinham de 20 a 21 anos (DUSCHENES in NAVAS, 1992, p.58). Talvez esse tenha sido o motivo pelo qual seu nome não conste nos arquivos da escola nos anos de 1937 e 1938. Pode ser que se tenha registrado em outro espaço que não os livros de frequência das aulas. De todo modo, é algo inquietante, já que a própria Duschenes reafirma ter estudado em Dartington Hall nesse período.

Com relação a Dartington Hall, Duschenes coloca:

Era um antigo condado do Rei Henrique VIII comprado e dirigido por um casal muito altruísta [...]. O marido (Mr. Elmhirst) era do governo inglês, estivera servindo muitos anos na Índia. Ele gostava muito de música e tinha afinidade com a filosofia e a religião hindu. Tinha conhecido Gandhi. O casal juntou as ideias para criar comunidades onde pobres e ricos, intelectuais e artistas pudessem trocar experiências [...] Era um lugar fora da realidade, com uma linda paisagem. [...]. Davam lugar para morar e uma cultura geral, necessária para a dança, onde entrava teatro, música e também artesanato para saber criar a iluminação, enfim, tudo o que pertence ao palco, às artes cênicas. Lá tinha tudo [...] (in NAVAS, 1992, p.54-55).

Efetivamente, Dartington Hall é um lugar impressionante por suas dimensões e proposta de formação. Segue fotografia tirada de um dos pontos mais elevados do jardim em direção ao castelo.



Figura 18: Jardim e Castelo de Dartington Hall, 2014
Fotografia: Warla Paiva

Com relação à formação em arte, na comunidade de Dartington Hall, essa foi concebida dentro de um projeto experimental, influenciado e orientado por Rabindranath Tagore⁶⁸ e pela proposta desenvolvida na escola de Santiniketan, em Bengal Oeste, onde Leonard Elmhirst colaborou, entre outras questões, para a implantação da escola. Tal experiência corroborou com a criação da comunidade de Dartington Hall, para cuja implantação o casal Elmhirst adquiriu o amplo terreno numa área rural, em um dos lugares mais bonitos da Inglaterra, visando “*that arts, education and work could be integrated into an abundant life for the participation of all*”⁶⁹ (NICHOLLS, 2007, contracapa).

A comunidade de Dartington Hall foi concebida, segundo Michael Young:

“[...] was not to be a school of the sort that most people would recognize. There were to be children in it, but it was not to be an institution of the book. Its classrooms were to be ‘a farm, a garden, workshops, playgrounds, woods and freedom’⁷⁰ (apud NICHOLLS, 2007, p.376).

A expectativa do casal com a criação da comunidade de Dartington Hall, segundo os preceitos das concepções filosófica e de vida indianas, é apresentada por Doroty Elmhirst em uma carta a Tagore em que ela diz: “*In our dream of a good life we counted on the human values of kindness and friendship to bind the community together...*”⁷¹ (in NICHOLLS 2007, p.380) enquanto Leonard Elmhirst descreve alguns dos princípios que ele buscava cultivar em Dartington Hall:

“To respect the individual, to treat each day as a new opportunity for some creative experiment, to look upon the whole life and all its processes as the natural playground for human art and measurement, those habits of mind I have learnt, to appreciate from our Founder-President. It is some of these same principles that we learnt from the Poet that we have even trying out at Dartington since 1925” (in NICHOLLS, 2007, p.379 e 380)⁷²

⁶⁸ “Músico, poeta, contista, teatrólogo e filósofo que publicou muitas obras de cunho místico e profundamente humano. Filho de uma família de reformadores religiosos e sociais, que procurou [...] libertar a Índia dos preconceitos milenares que esmagavam o povo. Em 1901 [...], fundou uma escola superior de Filosofia em Santiniketan, que depois foi transformada em Universidade, em 1921” (AFONSO, 1965, s/p). Ver: Nobel de Literatura – Targore. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1913/tagore-bio.html. Acessado em setembro de 2014.

⁶⁹ “[...] que as artes, a educação e o trabalho poderiam ser integradas em uma vida abundante com a participação de todos” (NICHOLLS, 2007, contracapa, *tradução livre*).

⁷⁰ Não era para ser uma escola do tipo que a maioria das pessoas reconhece. Havia de ter crianças na mesma, mas não era para ser uma instituição do livro. Suas salas de aula seriam “uma fazenda, um jardim, oficinas, parques, bosques e a liberdade” (YOUNG apud NICHOLLS, 2007, p.376, *tradução livre*).

⁷¹ Em nosso sonho de uma vida boa, nós contávamos com os valores humanos de bondade e amizade para manter o vínculo da comunidade (YOUNG apud NICHOLLS 2007, p.380, *tradução livre*).

⁷² Para respeitar o indivíduo, para tratar cada dia como uma nova oportunidade, para um experimento criativo, olhar para toda a vida e todos os seus processos em um parque natural para a arte e mensuração humana, os hábitos da mente que eu aprendi para apreciar a forma do nosso Fundador-Presidente. É alguns desses mesmos princípios que aprendemos com o Poeta, que nós ainda temos experimentado em Dartington desde 1925 (ELMHIRST in NICHOLLS 2007, p.379-380, *tradução livre*).

Pelo interesse dos dirigentes na abertura da escola, notam-se elementos de um contexto de trânsito entre culturas, favorecendo a ampliação de perspectivas com relação à percepção do fazer-pensar artístico que atravessa a vida, a arte e o trabalho como um todo integral. É nesse contexto de trânsitos políticos que o casal Elmhirst convidou Kurt Jooss para trabalhar na escola, quando o mesmo atuava como diretor da *Folkwang School*, em Essen, na Alemanha, desde 1927, um centro de formação em artes integradas fundado por Jooss, Laban, entre outros⁷³. A princípio ele rejeitou o convite.

No entanto, em 1933, em meio à intensificação das questões políticas e econômicas de repressão aos judeus, Jooss deixou a *Folkwang School* por ser pressionado a retirar de sua Companhia de Dança-Teatro as pessoas de etnia judaica. Diante dessa represália, ele, por não se submeter à situação imposta, aceitou o convite do casal Elmhirst, transferindo-se, juntamente com a Companhia, para a Inglaterra, em 1934, ano em que iniciou suas ações em Dartington Hall, em parceria com Sigurd Leeder, preparador corporal e Lisa Ullmann, dançarina. Juntos eles desenvolveram uma proposta de trabalho, em entrelaçando os princípios labanianos, as experiências de integração entre as artes, seguindo a experiência da *Folkwang School* e o projeto de comunidade da Dartington Hall.

Assim, Jooss inicia seus trabalhos em Dartington Hall, no ano de 1934, e Maria Duschenes inicia as atividades na escola, em 1937, três anos após em um contexto no qual a Inglaterra havia se tornado uma opção de fuga das áreas de conflito. Esse contexto refletiu-se diretamente em Dartington Hall, que foi se tornando como apresentando por Duschenes, o “último refúgio dos grandes artistas e intelectuais antes de fugirem do totalitarismo” na Europa (in NAVAS, 1992, p.55). Tal fato foi um dos elementos provocadores da diversidade presente no programa da escola.

Sobre a proposta da *Jooss-Leeder School*, de Dartington Hall, Duschenes descreve que o curso foi organizado para durar três anos, no entanto, sua formação sobreviveu dois anos completos, de setembro de 1937 a setembro de 1939, (in NAVAS, 1992, p.58; BOGÉA, 2006, s/p). Porém, é importante ressaltar que houve, ao longo do mês de agosto de 1937, um curso de verão intensivo ministrado por Leeder, Ullmann e Jooss como uma síntese do programa da escola, contudo, quem frequentava tal curso teria a carga horária do mesmo acrescentada na

⁷³ Estiveram envolvidas na criação da *Folkwang School*, em Essen, Kurt Jooss, Rudolf Schulz-Dornburg, Hein Heckroth, Rudolf von Laban, Hermann Erpf and Vilma Mönkeberg que foram responsáveis pela abertura da “Westphalia Academy of Movement, Language and Music “ (Academia Westphalia de Movimento, Linguagem e Música) em Münster, predecessora da *Folkwang School* em termos de conteúdo. Em 1927, o diretor de ópera Rudolf Schulz-Dornburg e o coreógrafo Kurt Jooss se mudam para Essen e, com apoio do gestor da cidade, Dr. Franz Bracht abriram a “*Folkwang School of Music, Dance and Speech*”. Maiores detalhes: *Folkwang School of Music, Dance and Speech*. Disponível em: <http://www.folkwang-uni.de/en/home/hochschule/about-folkwang/history>. Acessado em julho de 2014.

formação de três anos. Não é possível afirmar que Duschenes tenha feito esta formação, pois não encontrei listas de frequência do mesmo, porém este e outros cursos de verão ocorreram, abrindo as possibilidades de sua formação na Inglaterra.

Com relação aos dois anos cursados por Duschenes, na *Jooss Leeder School*, ela coloca que, no primeiro ano, as aulas aconteciam por um período de seis horas por dia, começando pela “manhã com um esquentamento geral do corpo”⁷⁴ (in NAVAS, 1992, p.57) ministradas pelas(os) próprias(os) alunas(os), seguindo-se para uma aula de técnica, baseada em um “repertório de movimento geral” em frases rítmicas mediadas pela *Labanotation*, utilizando-se a barra, centro e chão da sala. Essas aulas seguiam as notações feitas por Sigurd Leeder (1902-1981) que ao ministrá-las, passava as partituras para as alunas(os) da turma. Duschenes destaca que ela, como ex-aluna de Leeder, trouxe as partituras de movimento trabalhadas por ele, de Devon para o Brasil. E a partir dessas partituras desenvolveu aqui uma proposta de aprendizagem “mais técnica” tendo essas como uma de suas referências (in NAVAS, 1992, p.57).

Continuando com as explicações de Duschenes sobre as atividades, após a aula técnica, as(os) alunas(os) e os professores propunham atividades de “reconhecimento do espaço”, denominadas por eles de “dinâmica” ou “eucinéctica”. Logo após havia uma dinâmica de improvisação com ênfase nos Esforços. Para além dessas ações, Duschenes coloca que fazia uma aula de improvisação bem dramática, nessa, problemas eram lançados as alunas(os) para que tentassem solucioná-los de maneira criativa e expressiva. Com relação à sonorização das atividades, essas pouco aconteciam e, quando eram acionadas, partiam da percussão de partes do corpo como palmas ou instrumentos percussivos (in NAVAS, 1992, p.56).

Pela forma como Duschenes expõe as aulas ministradas, os conteúdos relativos à harmonia espacial, “o reconhecimento do espaço” e a teoria dos esforços que enfatizam as “dinâmicas” ou “eucinéctica”, eram trabalhados de forma entrelaçada. Isso é compreensivo tendo em vista que Laban compreendia que a expressão de um movimento depende de muitos fatores, como “a localização espacial, incluindo forma, e conteúdo dinâmico, incluindo esforço” (LABAN, 1990, p.94), ele esclarece também que “a forma criada por tramas espaciais e os ritmos criados pelos lapsos, {são} executados ambos pelo corpo ou algumas de suas partes” (LABAN, 1990, p.94). Espaço e Esforços são trabalhados conjuntamente no sentido de potencializar ambos pela relação estabelecida entre eles.

⁷⁴ Atividades preparatórias com o objetivo de aquecer o corpo e prepará-lo para as demais atividades que aconteceriam ao longo do dia.

Duschenes apresenta também que fez, por escolha sua, aulas de conscientização, relaxamento e concentração com Gertrud Heller⁷⁵, considerando essas como de grande relevância, pois eram fundamentais para as bases de um trabalho de dança (in NAVAS, 1992, p.57). Percebe-se com isso que a proposta do curso não era completamente fixa, havendo possibilidade de se enveredar por outros ensinamentos, permitindo que, em certa medida, as(os) dançarinas(os) em formação tecessem seus próprios caminhos, fazendo escolhas de aulas fora de um percurso comum, abrindo-se espaço para atividades avulsas. Isso parece ter proporcionado uma diversidade ainda maior nos estudos do movimento realizados por Duschenes.

No segundo ano, ela apresenta como foco de estudo as aulas de artes cênicas, maquiagem, música e uma maior complexidade nas aulas teóricas. Esse momento, segundo ela, investia-se na criação de sequências de movimento, reduzindo-se assim, as aulas de improvisação e ampliando o tempo voltado à criação (in NAVAS, 1992, p.57). Percebe-se com isso que a escola explorava tanto as possibilidades de investigação do movimento pela improvisação como pelo estudo desse por meio de sequências de movimento. Ambas, a improvisação e a composição, se apresentavam como possibilidades de estudo e criação em dança/movimento.

A formação proposta pela escola contemplava, também, apresentações das danças de grupo realizadas por Sigurd Leeder junto às(aos) alunas(os) com idades maiores, entre 20 e 21 anos, além de acompanhamento da rotina de trabalho da Companhia de Dança dirigida por Jooss. A formação em Dartington Hall contava também com a apreciação de trabalhos artísticos de companhias visitantes, pois, segundo Duschenes, “a escola era um centro de artes, de festivais de arte” e, por isso, recebiam trabalhos artísticos de vários lugares. Tal perspectiva pode ser percebida nos programas de divulgação da escola, bem como nos programas de espetáculo e recortes de jornais que compõem o acervo da *Devon Record Office*⁷⁶.

Para aproximar o leitor das áreas que compunham o programa da escola, segue na figura 19, a imagem das partes do catálogo de divulgação dos cursos, ressaltando sua proposta de

⁷⁵ Sobre Gertrud Heller (1891-1984) - “[...] she left us in 1940 to study at the Institute of Occupational Therapy. [...] She uses a system of relaxation and exercise which emphasises the necessity of conscious control of the psychophysical mechanisms of the body.” (DEVON RECORD OFFICE, 2014, s/p). NT: A professora Gertrud Heller saiu de Dartington Hall, em 1940, para estudar no Instituto de Terapia Ocupacional, colaborando na criação de uma nova forma de tratamento [...] Ela desenvolveu um sistema de relaxamento e exercícios que enfatizava a necessidade do controle consciente dos mecanismos psicofísicos do corpo (DEVON RECORD OFFICE, 2014, s/p, *tradução livre*).

⁷⁶ Acesso à descrição dos arquivos em: Devon Record Office. Disponível em: <http://www.dartington.org/archive>. Últimos acessos em setembro de 2014.

formação e as atividades adicionais. Nesse explicitam-se que haviam aulas de técnica de dança, nessa incluía-se aulas de balé; Eukinéctica, para trabalhar os conteúdos expressivos do movimento; Coreutica, envolvendo o estudo da forma e do espaço; improvisação para fortalecer e despertar a imaginação e a espontaneidade; estilos de dança visando ampliar e desenvolver os repertórios de movimento estudando danças de diferentes períodos históricos e nacionalidades, a escrita de dança tendo como referência a *kinetographie* ou *labanotation*; educação musical na relação entre dança e música com usos de instrumentos percussivos; composição em dança envolvendo a criação individual e a participação em grupo de dança e balés; prática de experiência de produção para o palco e método de ensino para iniciantes. Para além dessas aulas oferecia-se atividades extras como o estúdio de dança-teatro, estabelecendo uma ponte entre a escola e a dança-teatro, o Balé Jooss, diferentes trabalhos artísticos e os cursos de verão.

CURRICULUM	
DANCE TECHNIQUE	Complete Body Control in relation to every technique required in modern expressive dancing taught by means of specially composed studies. Training in such values of Classical Ballet as are of general importance is included.
EUKINETICS	Practical studies covering the entire sphere of dance expression. Enriching and clarifying the expression-content of movement. Cultivation of perfect presentation.
CHOREUTICS	Theoretical knowledge of the harmony of form and practical training in sequences of dance movements. The technique of composing from the point of view of form and space expression.
IMPROVISATION	Awakening and strengthening both of imagination and of spontaneous reactions.
DANCE STYLES	Training in dances from different periods and in various national folk dances with special reference to their respective characteristics. Emphasis is placed on cultivating a feeling for style in individual composition and presentation.
DANCE SCRIPT	Notation of dance movements by means of the special system of "Kinetographie Laban" for the purpose of recording and reproducing exercises, dances and ballets.

Figura 19: Currículo da Jooss-Leeder Dance School, em Dartington Hall, do final da década de 1930. Parte 1.
Fonte: Devon Record Office, 2014.

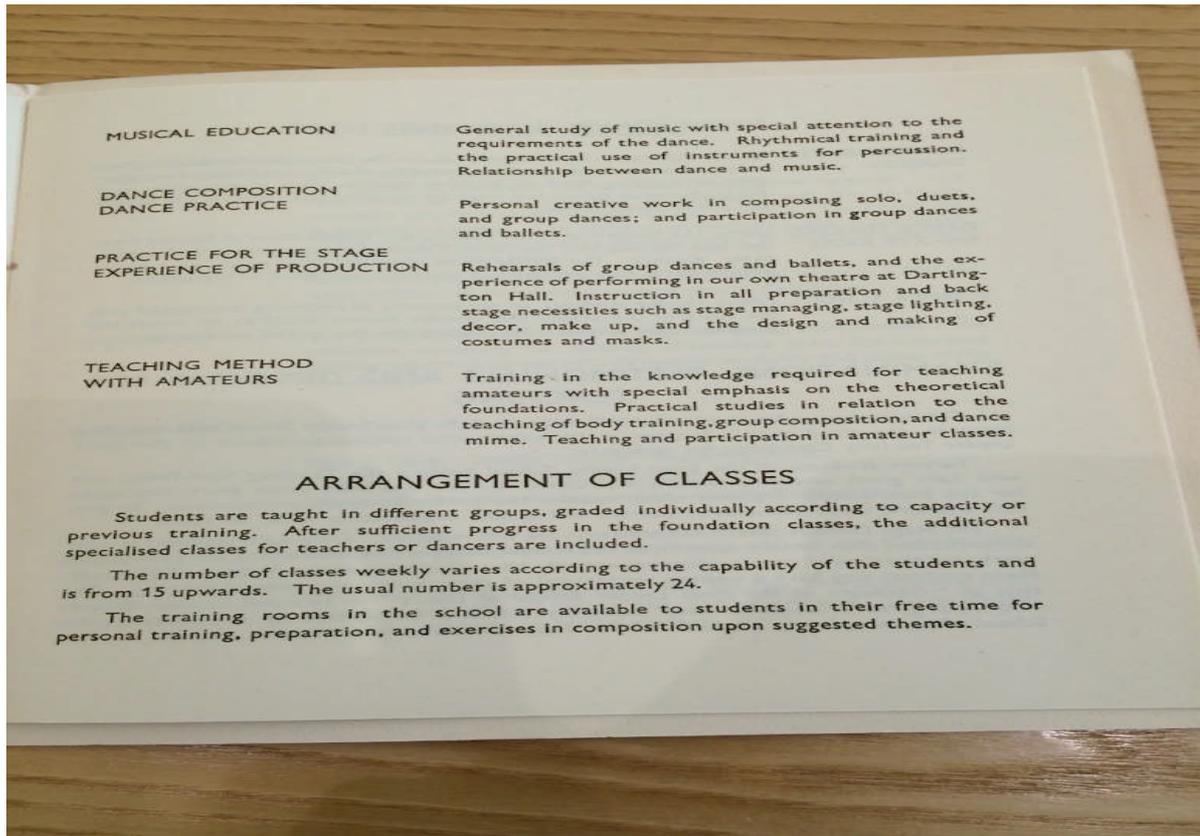


Figura 20: Currículo da Jooss-Leeder Dance School, em Dartington Hall, do final da década de 1930. Parte 2.
Fonte: Devon Record Office, 2014.

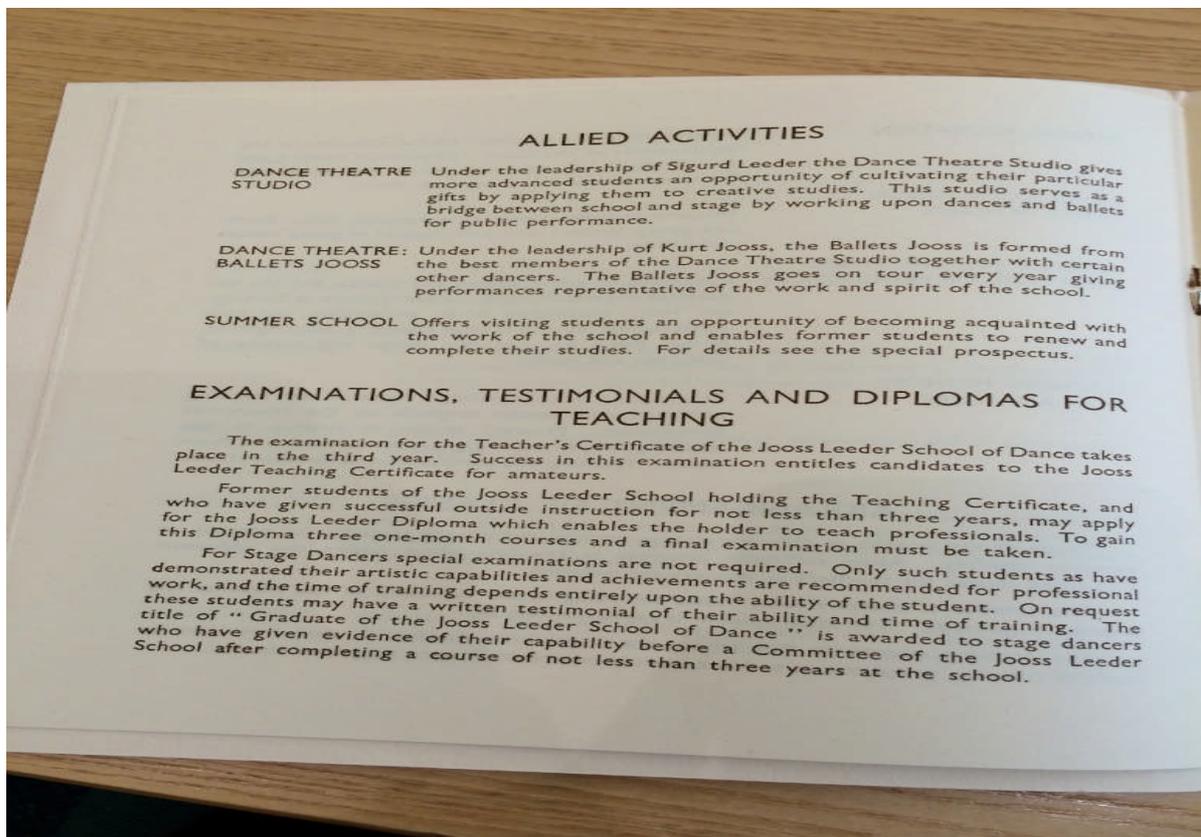


Figura 21: Currículo da Jooss-Leeder Dance School, em Dartington Hall, do final da década de 1930. Parte 3.
Fonte: Devon Record Office, 2014.

Sintetizando, no primeiro ano do curso a ênfase se debruçava sobre as bases de estudo propostas por Rudolf Laban como a Eukinética, Coreutica e o Sistema de Notação, seguido pela improvisação como metodologia e forma expressiva de investigação e exploração dos conhecimentos apreendidos. No segundo ano, ampliava-se a complexidade dos conteúdos teóricos e investia-se no desenvolvimento dos trabalhos artístico e estético das(os) estudantes. Ao analisar tal proposta, Renné Gumiel, que fizera formação em Dartington Hall entre os anos de 1933 e 1936, pontua em entrevista a Navas (1992) que a organização do curso se aproximava muito da proposta desenvolvida por Jooss na *Folkwang Schule* em Essen, na Alemanha. Sobre tal estruturação, a pesquisadora Maria Grebler destaca que na Folkwang, Jooss:

Implantou um currículo interdisciplinar moderno que contemplava tanto as ideias de Laban como sua própria visão pedagógica para o ensino da dança e o desenvolvimento artístico do bailarino. Jooss sempre foi um partidário do ensino interdisciplinar para dançarinos atores e cantores, e quando elaborou o currículo do curso de dança ele incluiu tanto a notação para o movimento, assim como integrou o ballet (excluindo as pontas e os battus), a dança de salão e a dança folclórica (GREBLER, 2008, p.122).

Luíza Romanini Ferreira Banov, ao recorrer a Grebler (2008) e em Markard e Markard (1985), aponta os eixos do programa para formação de dançarinos proposto pelo departamento de dança coordenado por Kurt Jooss e Sigurd Leeder. Nesse, tais autoras destacam:

No departamento de dança da escola, era ensinado o material de dança moderna contemporânea que estava sendo desenvolvido por Jooss. Neste material estava incluída uma já modificada aula de ballet clássico que contemplava a aula de dança moderna com exercícios na barra, adágio, allegro, mas sem a bravura das batterie e técnica de pontas. O plano das aulas incluía ainda Eukinetik (dinâmica expressão do ensino, análise prática), Choreutik (aprendizado do espaço, teoria e prática), improvisação e composição, escrita da dança (Cinetografia, Labanotation), Música, Anatomia, História da Dança e outras disciplinas complementares (MARKARD e MARKARD apud BANOVA, 2011, p.28-29).

Como apresentado acima, houve grandes semelhanças curriculares nos programas de formação da *Folkwang Schule* e da *Jooss-Leeder em Dartington Hall*. Nesse sentido, o desejo de Jooss em transformar o corpo do dançarino em instrumento artístico, envolvendo a técnica, a consciência da honestidade, humanidade e precisão (BANOVA, 2011) foram também elementos influenciadores da formação de Maria Duschenes, assim como colaboraram na formação de outros artistas como a diretora e coreógrafa Pina Bausch.

As atividades da *Jooss-Leeder School* em Dartington Hall foram suspensas, em 1939, em função dos bombardeios da Segunda Grande Guerra. Em seguida, a escola foi fechada, a

pedido do governo britânico, por se localizar muito próximo à fronteira e ter um potencial para atender às demandas do Exército, fazendo com que as pessoas que estavam ali buscassem refúgio em outros países ou em outras regiões da própria Inglaterra.

Como apresentado anteriormente, o fechamento de *Dartington Hall* impossibilitou que Maria Duschenes concluísse seu curso. Isso a colocou diante da necessidade de sair da Inglaterra para se reunir com seus pais, no Brasil, em 1939.

2. MARIA DUSCHENES NO BRASIL: ATUAR E CONTINUAR APRENDENDO A DANÇAR

<p>A constant driving And thriving Always chancing But never dying Eternal flow Of living forms Which move and grow Which even without Your awareness Sometimes as a lovely And sometimes As a twisted Likeness Are mirrored In your soul.</p>	<p>Uma condução constante E bem-sucedida Sempre arriscando Mas nunca morrendo Fluxo eterno De formas de vida Que se movem e crescem Que mesmo sem Consciência Às vezes como um encanto E, por vezes, Como uma torção Semelhanças Espelham Sua alma</p>
--	--

(Maria Duschenes, 1970, p.1/2)

(Maria Duschenes, 1970, p.1/2)⁷⁷

Neste capítulo ressaltarei, na primeira parte, a chegada de Maria Duschenes ao Brasil e como foram se construindo as bases para o desenvolvimento de seu trabalho. Na segunda parte evidenciarei aspectos de sua atuação. Para tanto, as principais referências foram a entrevista realizada com Duschenes, por Cássia Navas (1992), no artigo *As mães da modernidade* do livro *Dança Moderna*; depoimentos de Maria Duschenes e Herbert Duschenes nos videodocumentários *Maria Duschenes, o Espaço do Movimento*, produzido por Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit (2006); *Mar e Moto: Herbert e Maria Duschenes*, produzido por Maria Mommensohn e Sérgio Roizenblit (2002); e o artigo *Forty years in Brazil* (Quarenta anos no Brasil), de 1980, escrito por Maria Duschenes na revista número 65 da *The Laban Art of Movement Guild Magazine*.

Ao longo do capítulo apresento parágrafos inteiros escritos por Duschenes por esse ser um material não acessível no Brasil e também por considerar relevante evidenciar as perspectivas, os caminhos, os conflitos e as projeções da própria Duschenes sobre sua atuação. Conhecer como Duschenes percebia a cultura brasileira e os brasileiros com os quais conviveu, colabora na compreensão da maneira que ela concebeu a sua proposta de atuação. Deixa evidente também quais foram os cuidados empreendidos por Duschenes para estabelecer sua relação com os brasileiros, em São Paulo, e como sua perspectiva de olhar para o País foi se transformando no tempo.

⁷⁷ Tradução livre.

2.1 A chegada em um Rio de Janeiro dançante

Maria Duschenes chegou ao Brasil em 1940, próximo de completar 18 anos, deixando para trás, em Dartington Hall, seu último ano de formação e as relações sociais e culturais construídas em torno das tensões e temores da guerra. Sobre esse conflito entre deixar seus estudos em arte incompletos e ter que se mudar para um país desconhecido, ela escreveu:

In 1940 I left the Jooss Leeder School of Dance at Dartington Hall, England, to join my family in São Paulo, Brazil, wild and unknown, was struggling for her survival, just cut off from her spiritual and material source of supply through the Second World War. Brazil was trying to find herself and her destiny (DUSCHENES, 1980, p.9)^{78 79}.

O relato revela que sua luta era pela sobrevivência material e espiritual. Pois, mesmo tendo que se distanciar da formação artística e ficar diante dos receios de adentrar um país desconhecido, que por ser estranho ou talvez desvelado, a partir de uma atmosfera eurocentrista, gerou nela imagens ambíguas, irrigadas por princípios de preconceitos em torno de um Brasil selvagem. Mesmo assim o Brasil representava, para ela, uma esperança de continuidade. O lugar onde Duschenes se encontraria e conheceria seu próprio destino. Ou seja, não parecia haver, naquele momento, uma expectativa de retorno para a Europa. O Brasil não se apresentava como uma casa de passagem, na qual, ela se protegeria da guerra e, quando essa acabasse, ela retornaria para a Europa.

No entanto, é relevante destacar que sua chegada acontece em meio à ditadura getulista (1937-1945). Um momento marcado pelo grande crescimento urbano, acompanhado de um desenvolvimento econômico nacional sem o devido aparato estrutural. Sobre esse contexto Duschenes apresenta uma visão singular, e talvez premonitória, de nosso País naquela época, como um lugar que dançava. Sobre tais impressões ela relatou: “Nós chegamos para o Rio, ainda em *blackout*, não dava para ver primeiro. E no Rio, as pessoas dançavam nas ruas, com guerra e tudo. Não era nem carnaval, mas as pessoas estavam dançando” (MOMMENSOHN, 2002, 6:50 – 7:09).⁸⁰ Duschenes anteviu o brasileiro como

⁷⁸ Em 1940, eu deixei a escola, para me juntar à minha família, em São Paulo, Brasil, selvagem e desconhecido [...] estava lutando pela sobrevivência, separada da fonte espiritual e material de suprimento em função da Segunda Guerra Mundial. No Brasil estava [...] tentando encontrá-la e encontrar o seu destino (DUSCHENES, 1980, p.9, *tradução livre*).

⁷⁹ Apesar de parecer incompleto, esse trecho foi transcrito conforme o texto original em inglês.

⁸⁰ Duschenes chega, no início de julho de 1940, no período das férias escolares. Curiosamente, Carmen Miranda também retorna ao Brasil, no início de julho de 40, sendo acolhida pela população no cais e nas ruas do Rio de Janeiro, recebendo apoio do Departamento de Imprensa e Propaganda do governo de Getúlio Vargas. Maiores detalhes em: Carmen Miranda. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=amJIAH_gN2I. Acessado em janeiro de 2015.

alguém que vivia em uma cultura dançante onde ela poderia disseminar seus estudos de movimento estando distante dos conflitos da Segunda Guerra. Isso porque, mesmo em um contexto de guerra em grandes dimensões, o Brasil não teve seu território diretamente bombardeado, ou seja, os conflitos internacionais mantenedores da Segunda Guerra não chegaram a afetar diretamente a cultura dançante dos brasileiros. No entanto é importante salientar que as problemáticas brasileiras existiam, porém giravam, principalmente, em torno de conflitos internos.

Quarenta anos após a chegada de Duschenes ela reavalia a relação da dança, no Brasil, tomando como referência o contexto da cidade de São Paulo.

In the first years after my arrival here, there was also very, very much dancing everywhere. Many holidays with celebrations through dance and song which could go on day and night even in the cities which still had many open spaces surrounded by lush vegetation. There was very little in the streets, the bands played contagious rhythms and everybody, without having to know each other, joined in. Now the holidays are very restricted and conditions don't help dancing together in the streets. São Paulo, coffee, bank and industrial centre of South America is rapidly growing into one of the biggest cities in the world with noise, pollution problems, and an infuriating lack of planning. It also has all the impact and inspiration which only a great city can provide. Money buys culture and throws it upon people unaccustomed to the more sophisticated things in life until very recently. People who still feel the need to dance have to do so inside studios, or even private houses. Here the Art of Movement, or bodily expression as the like to call it, helps.

For the middle class adults, women with grown up children, men who are directors of schools with new methods, social workers, artists, journalists and even business men the dance sessions are a substitute for the missing celebrations, the community dancing in the streets (DUSCHENES, 1980, p.12-13)⁸¹.

Duschenes avalia que o crescimento acelerado da cidade de São Paulo ocasionou alterações na concepção e prática da dança na cidade. Um processo que, segundo ela, foi provocando a substituição da dança que acontecia nas ruas através das celebrações e festividades para uma dança que passou a ocorrer em casas particulares, chegando aos

⁸¹ Nos primeiros anos após a minha chegada aqui, havia também muita, muita dança mesmo por toda parte. Muitos feriados com celebrações através da {com} dança e música, que poderia durar dia e noite, mesmo nas cidades que ainda tinham muitos espaços abertos cercados por vegetação exuberante. Havia muito pouco nas ruas, as bandas tocavam ritmos contagiantes e todos, sem se conhecerem uns aos outros, juntavam-se. Agora, os feriados são muito restritos e as condições não ajudam a dançar juntos nas ruas. São Paulo, café, banco e centro industrial da América do Sul está rapidamente se tornando uma das maiores cidades do mundo, com problemas de ruído, poluição e a irritante falta de planejamento. Tem também todo o impacto e inspiração que só uma grande cidade pode oferecer. O dinheiro compra cultura e a atira sobre as pessoas que, até muito recentemente, eram desacostumadas às coisas mais sofisticadas na vida. As pessoas que ainda sentem a necessidade de dançar têm que fazê-lo dentro de estúdios, ou mesmo em casas particulares. Neste ponto, o *Art of Movement*, ou expressão corporal como gostam de chamá-lo, ajuda. Para os adultos de classe média, mulheres com filhos crescidos, homens que são diretores de escolas com novos métodos, assistentes sociais, artistas, jornalistas e até mesmo homens de negócios, as sessões de dança são um substituto para as celebrações que estão em falta, a comunidade dançando nas ruas (DUSCHENES, 1980, p.12-13, *tradução livre*).

estúdios de dança⁸². Ao continuar ela ressalta que a Arte do Movimento, proposta por Laban, chamada de expressão corporal é uma proposta que ajudaria as pessoas que se encontravam nesse contexto de transformação. Tais reflexões apresentadas por Duschenes dizem, indiretamente do processo de inserção na cidade a partir da sua chegada e interesses com a disseminação da dança/movimento. Sobre esses ela esclarece:

[...] I also present choreography on the stage. These productions have to be sporadic, because I think dance for the layman is more importante. People in São Paulo need to move themselves so as to keep their balance and their extremely sunny, sometimes irreverente and always friendly personality through all the wrenching growing pains of a society such as exists in this big and fascinating country (DUSCHENES, 1980, p.15)⁸³.

Algo similar foi proposto por Laban em decorrência das transformações provocadas pela Revolução Industrial. Ele e outros artistas, filósofos e intelectuais da época diziam que a máquina restringia a experiência de movimento humano e, como forma de compensação dessa mecanização do movimento, Laban propôs aos operários as danças corais, uma experiência de movimento compartilhada (LABAN, 2001, p.135-137). Essa proposta se reverberou no Brasil por intermédio de Duschenes.

Retornando à entrada de Duschenes no País, logo após a sua chegada, os desafios foram aparecendo. Vivia ela em um período de margem, momento de suspensão de papéis sociais, tal como define o antropólogo Arnold Van Gennep⁸⁴, em *Os ritos de passagem* (2011) quando argumenta que: “Qualquer pessoa que passe de um (lugar) para outro, acha-se, assim, material e mágico-religiosamente, durante um tempo mais ou menos longo, em uma situação especial, uma vez que flutua entre dois mundos” (GENNEP, 2011, p.35).

Continuando tais reflexões, Victor Turner no intuito de desenvolver uma antropologia da experiência tendo como referência o conceito de margem apresentado por Gennep descreve, no artigo *Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência* (2005, p.178) e em seu livro *From Ritual to Theatre* (Do ritual ao teatro) (1982, p.17-18) a etimologia da palavra inglesa “experiência”.

⁸² No terceiro capítulo tratarei, com maior amplitude, aspectos que envolvem o crescimento da cidade de São Paulo, apresentando alguns pontos de tensão e resistência, inclusive, trabalharei algumas questões apontadas por Duschenes nessa citação como as problemáticas relacionadas ao meio ambiente, o desenvolvimento urbano e alterações das práticas de dança.

⁸³ Eu também apresentei coreografias no palco. Estas produções precisaram ser esporádicas, porque eu acho que a dança para o leigo é mais importante. As pessoas, em São Paulo, precisam mover-se de modo a manter o seu equilíbrio e sua personalidade extremamente solar, às vezes irreverente e sempre cordial, através de todas as violentas dores de crescimento de uma sociedade como a que existe neste País grande e fascinante (Duschenes, 1980, p.15, *tradução livre*).

⁸⁴ Esse livro de Gennep se tornou um dos referenciais de base para o estudo das Performances Culturais.

Derivando-a da base indo-europeia *per-*, {significa} “tentar, aventurar-se, arriscar” [...]. O cognato germânico de *per* relaciona experiência com “passagem”, “medo” e “transporte”, [...]. O grego *perão* relaciona experiência a “passar através”, com implicações em ritos de passagem. Em grego e latim, experiência associa-se a perigo, pirata, ex-per-imento.

Seguindo pelas abordagens de Turner e Gennep, a experiência está relacionada a instantes em que é preciso correr riscos, permitir deslocamentos, transformações, passagens de um estado a outro, morrer e renascer outro. Esses momentos vividos por cada pessoa têm como referência os limites de cada um e são carregados de traços do passado que preenchem de sentido e significado as práticas sociais e coletivas.

Duschenes precisava renascer em outro país, em outra cultura, para propor as suas performances de vida e arte. Essas são compreendidas, nesta pesquisa, a partir da abordagem do professor de Antropologia da USP Jonh Dawsey, quando o mesmo destaca, no diálogo com Turner, a etimologia da palavra performance, que por ser derivada do francês antigo *parfournir*, relaciona-se ao ato de “completar”, “realizar inteiramente”. Para Turner e Dawsey a performance relaciona-se ao momento da expressão, pois completa uma experiência (2005, p.164). Duschenes, em sua chegada ao Brasil, vive momentos intensos caracterizados por um processo de margem, por isso liminar. Sobre sua experiência de chegada ela descreve:

For someone like me, a very young dancer suddenly torn away from European grounded training and upbringing, it was challenging start. There was no chance whatsoever of working in the traditional European manner; There was no example, no tradition, neither enough schools nor sufficient number of teachers over here. There simply did not exist a middle class. The upper class, mostly coffee barons and feudal landowners would only accept Paris at her 19th century best as their capital. Nothing else was tolerated. There were besides this snobbish and outdated society only their serfs, the poor and bonded. However, this situation of being suddenly cut off from abroad and having to rely on herself, did Brazil a world of good. It became the beginning of the beginning, and for us, the immigrants from Europe, our great chance. We had to survive, we had to start from zero. We had to find ourselves and adapt ourselves to these new conditions. The slow process of building up began - there simply was no alternative (DUSCHENES, 1980, p.9).⁸⁵

A experiência vivida por Duschenes ao tentar, arriscar, passar através, a deixou entre dois mundos - Inglaterra e Brasil. E no “entre” esses dois espaços e culturas, a atitude dela

⁸⁵ Para alguém como eu, uma dançarina muito jovem, arrancada repentinamente de sua formação e educação fundamentalmente européia, era um início desafiador. Não havia nenhuma chance de trabalhar da forma tradicional européia; não havia exemplo, nenhuma tradição, nem escolas suficientes, nem número suficiente de professores por aqui. Simplesmente não existia uma classe média. A classe alta, principalmente barões do café e latifundiários feudais só aceitaria a melhor Paris do século 19 como sua capital. Nada mais era tolerado. Havia além desta sociedade esnobe e ultrapassada apenas seus servos, os pobres e dependentes. No entanto, essa situação de ser subitamente arrancada do estrangeiro e ter que depender de si mesmo, fez do Brasil um mundo bom. Tornou-se o começo do começo, e para nós, imigrantes da Europa, a nossa grande chance. Nós tivemos que sobreviver, tivemos que começar do zero. Tivemos que nos encontrar e nos adaptar a essas novas condições. O lento processo de construção começou - simplesmente não havia alternativa (DUSCHENES, 1980, p.9, *tradução livre*).

que parece ter prevalecido não foi de desenvolver no Brasil uma proposta estanque e aos moldes da tradição europeia. Percebo com isso que Duschenes não partiu de um princípio colonizador, ela, ao contrário, se viu diante da necessidade de se transformar, construir uma outra realidade tanto para si como para o País. Uma perspectiva que vai se desdobrar a partir de suas performances⁸⁶.

Essas performances foram se estabelecendo em seus fluxos diários. Sobre parte desses ela descreve: “Não parava de dançar, {dançava} dia e noite, horas e horas [...]. Eu não falava. Tinha muita dificuldade. Eu dançava sozinha, improvisava sozinha [...]” (in NAVAS, 1992, p.60). Pelo ímpeto de dançar, aos poucos, Duschenes edificou as conexões e margens que compuseram as bases de sua atuação. Esse foi um de seus lugares do “entre” favorecedor do redimensionamento de novas maneiras para se colocar no mundo.

Para além desses primeiros estados de liminaridade outros “entres” vão deixá-la em situações especiais, flutuando entre dois mundos. No entanto, destaco, nesta pesquisa, quatro momentos que considere marcantes e potencializadores de sua atuação, em São Paulo, a partir da década de 40: o primeiro diz respeito à sua condição de estrangeira em um País distinto, diante da necessidade de estabelecer comunicação com/em uma “outra” cultura, “outra” língua; o segundo encontra-se em sua primeira experiência como professora e artista em uma escola de ensino básico no Brasil; o terceiro “entre”, foi marcado pelo casamento de Maria Duschenes com o arquiteto e professor de História da Arte Herbert Duschenes; e o quarto, os redirecionamentos de sua vida a partir da aquisição de uma poliomielite.

Com relação ao lugar de estrangeira no Brasil, esse tencionou a existência de Duschenes ressaltando seus múltiplos papéis de atuação na vida e na arte de forma peculiar. Esses papéis construíram-se como o duplo que se estabelece na arte do ator, no qual o ator se constitui por um *não eu* e um *não não eu* (SCHECHNER, 2011a, p.160-161). Nessa perspectiva, ele não é o personagem e também não deixa de sê-lo. Isso o coloca, portanto, em constante transformação a cada personagem que concretiza. O mesmo ocorre na Arte do Movimento e na Dança que se adensou na vivência do ser estrangeira, pois essa distinção se torna permanente. Desse modo, Maria Duschenes foi construindo e reconstruindo suas formas de atuar, dançar e viver no reelaborar da sua proposta de trabalho e na constituição dos *não eus* e *não não eus* de sua vida.

Ao refletir sobre essas questões encontro, em Regina Miranda, questionamentos que contribuem para compreensão da vida múltipla de Maria Duschenes. Sobre esse lugar do

⁸⁶ Reflexões desenvolvidas em conversas com a professora Elisa Abrão, co-orientadora da pesquisa no dia 02/09/2015.

múltiplo, a autora questiona: “Quem mais teria a coragem de, voluntariamente, disponibilizar o corpo para a entrada de seus múltiplos e se jogar nos abismos do outro, sair de si e assumir os personagens mais díspares e os movimentos mais abismais e perigosos?”. A própria Regina Miranda levanta, como possibilidade de resposta, que é o ser artista, e que também é o “ser humano na arte de viver e se recriar a cada momento” (MIRANDA 2008, p.83). Esse múltiplo “ser” humano e “ser” artista “recria a sua possibilidade de sobrevivência, permanentemente [...] com a imaginação e sua potência de criação” (MIRANDA 2008, p.83), na arte e na vida.

É desse lugar de margem que incita a transformação imaginativa e criativa que Duschenes iniciou o aprendizado da língua portuguesa, um dos vieses de nossa complexa brasilidade. Sobre seus desafios com a língua ela relata:

My first step, to be at all able to start working, was to find someone who could teach me Portuguese language as spoken in Brazil. The first teacher I found was a nice, soft-spoken old gentleman. He taught me 19th century poetry from Portugal and translated from the French about swallows coming over and going back to Europe, and the Brazilian little bird, Sabiá, which sang in the palm trees. This was of little help to me and could not go on. I needed after all a vocabulary with which to explain dance over here, its meaning and its way of communicating in artistic form (DUSCHENES, 1980, p.9-10).⁸⁷

Duschenes ao expressar, de forma poética, sua trajetória para a apreensão do Português falado no Brasil evidencia, a partir de seu primeiro professor, um estado de liminaridade ao apresentar dois caminhos de desejo expressos, primeiramente pelas andorinhas e depois os sabiás. O primeiro foi ilustrado pelo percurso das andorinhas, que saíam da Europa, em direção ao Brasil, retornando à Europa. Tal percurso parece remeter o desejo em Duschenes de retornar e dar continuidade à sua formação artística européia. Quanto ao segundo percurso, esse foi metaforizado pelo sabiá, o pássaro brasileiro da poesia *Canção do Exílio* do maranhense, nacionalista e defensor da flora e fauna brasileiras, Gonçalves Dias. Nesse Duschenes parece demonstrar um desejo de permanecer na terra onde cantam os sabiás, onde o céu tem mais estrelas, as várzeas têm mais flores, os bosques têm mais vida e a vida mais amores (DIAS, 1846, p.2). Esses dois imaginários se mantiveram pulsantes em Duschenes proporcionando a permanência e construção de seu caminho, em São Paulo, em paralelo aos diversos deslocamentos realizados por ela e as alunas(os), por seu intermédio.

⁸⁷ Meu primeiro passo, para ser capaz de começar a trabalhar, de qualquer maneira, era encontrar alguém que pudesse me ensinar o Português falado no Brasil. O primeiro professor que eu encontrei foi um bom e velho senhor de fala mansa. Ele me ensinou a poesia do século 19, a partir de Portugal, e traduziu do francês sobre andorinhas vindo e indo de volta para a Europa, e o pequeno pássaro brasileiro, sabiá, que cantava nas palmeiras. Ele foi de pouca ajuda para mim e não poderia continuar. Eu precisava, afinal, de um vocabulário com o qual pudesse explicar a dança por aqui, seu significado e sua maneira de comunicar de forma artística (DUSCHENES, 1980, p.9-10, *tradução livre*).

Esse lugar do “entre” favoreceu, portanto, os fluxos de transformação e continuidade que ampararam sua proposta⁸⁸.

No entanto, esse primeiro professor não supriu suas expectativas, tendo em vista que Duschenes considerava “importante aprender Português para poder ensinar” (in NAVAS, 1992, p.60), explicar o significado da dança/movimento na forma artística. E, para além disso, ela tinha interesses em se comunicar com as(os) brasileiras(os), pela língua falada e escrita, no intuito de aprender diferentes aspectos de nossa história e complexa cultura brasileira. Sobre isso, ela escreveu:

I had to learn more Portuguese in order to be able to read and talk to people and ask them what they knew about their history and also to learn more about their ethnic composition and their religious beliefs (DUSCHENES, 1980, p.10).⁸⁹

Na segunda tentativa de aprendizagem da língua, Duschenes percebeu seu entusiasmo percutir na professora.

I managed to find the right teacher in a small, dark haired Brazilian lady, a very lively teacher from a former American school. She knew English well and became somehow impressed by my enthusiasms for my wonderful classes and my deep emotions as provoked by the rehearsals and recitals of the Jooss Ballet in England (DUSCHENES, 1980, p.9-10).⁹⁰

Esse encontro com a professora de Português alimentou os interesses de Duschenes e possibilitou a ela novas articulações e contatos. Duschenes relata que nas aulas particulares de Português, ela falava constantemente de Kurt Jooss e do trabalho dele, pois tinha o desejo de traduzir ‘tudo’ para “poder passar adiante” (DUSCHENES, 1980, p.10), como fizeram seus professores em Budapeste e em Dartington Hall. Esse, como percebido anos depois, passou a ser o seu projeto de vida. Ela, assim como seus professores, abraçou uma proposta de vanguarda artística, estética e pedagógica, desenvolvendo projetos que garantissem a continuidade, atualização e desdobramentos necessários das propostas dalcrozeana e labaniana colaborando muito para o processo de internacionalização das mesmas, ao semeá-las, em diversos outros países e continentes⁹¹.

⁸⁸ Reflexões desenvolvidas em conversas com a professora Elisa Abrão, co-orientadora da pesquisa no dia 02/09/2015.

⁸⁹ Eu tive que aprender mais Português, a fim de ser capaz de ler e falar com as pessoas e perguntar-lhes o que eles sabiam sobre a sua história e também para aprender mais sobre a sua composição étnica e as suas crenças religiosas. (DUSCHENES, 1980, p.10, *tradução livre*).

⁹⁰ Eu consegui encontrar a professora certa, uma pequena senhora brasileira de cabelo escuro, uma professora muito cheia de vida, de uma antiga escola americana. Ela sabia bem o Inglês e ficou de algum modo impressionada com meu entusiasmo pelas aulas maravilhosas e minhas emoções profundas relacionadas aos ensaios e apresentações do Ballet Jooss na Inglaterra (DUSCHENES, 1980, p.9-10, *tradução livre*).

⁹¹ Reflexão tecida em diálogos com o professor e orientador da pesquisa Robson Corrêa de Camargo, no dia 15/10/2014.

No entanto, o caminho trilhado por Duschenes não se desdobrou muito pelo viés da tradução. Atualmente, há no Brasil duas publicações de Rudolf Laban traduzidas, a obra *The Mastery of Movement on the Stage* (1950), traduzida para *Domínio do Movimento* (1978) e *The Modern Educational Dance* (1948) que foi traduzida para *Dança Educativa Moderna* (1990)⁹². Dessas traduções, Duschenes escreveu o prefácio da primeira e algumas/alguns de suas/seus alunas(os) colaboraram no processo de tradução, [...] recebida com entusiasmo (VALLIM em 26/08/2013). Entretanto, atualmente várias outras publicações sobre o movimento expressivo tem amparado o cenário brasileiro, sendo muitas dessas, desenvolvidas por pessoas que estudaram com Duschenes ou com ex-alunas(os) de Duschenes e continuam a estudar e pesquisar. A criação da rede de conhecimento em torno do movimento se tornou uma das características difundidas pelos mestres do movimento e da arte. No caso de Maria Duschenes, essa é uma questão central, pois ela foi escrevendo suas descobertas e investigações na vida das pessoas que a cercavam.

Os primeiros passos no aprendizado da língua possibilitaram a sua segunda atitude, a performática, que foi muito significativa para a consolidação de sua atuação, em São Paulo. Essa perpassou pela necessidade de Duschenes em se colocar no “entre”, que entrelaça a experiência pedagógica à experiência artística, no intuito de ministrar aulas em uma escola. Segundo ela, sua professora de Português foi a propiciadora de seus primeiros desafios na docência.

Sobre esse momento, Duschenes escreve que:

She introduced me to the physical instructor of the school, an extremely dynamics lady. Right away I was engaged to prepare a choreography for the whole primary school. It was presented at the yearly event which commemorated the founding of the school. Though a little bit stunned at this big task (it was my first time of ever doing something in this line) and with so many children (there were about a hundred) I accepted (DUSCHENES, 1980, p.10).⁹³

Maria Duschenes ministrou aulas vislumbrando o desenvolvimento de uma proposta coreográfica no Colégio Mackenzie, para o Dia da Mackenzie em 16 de outubro de 1940, às crianças do primário (atualmente denominado, no Brasil, de primeira fase do ensino fundamental). Esse trabalho, segundo Duschenes, reverberou das crianças para as mães,

⁹² Isabel Marques inclusive destaca que uma tradução do original, com maior rigor, seria *Dança Educacional Moderna* e não *Dança Educativa Moderna*, levantando que há diferenciações entre o que seja educacional e o que venha a ser educativo. Essa é uma temática relevante, porém ultrapassa os limites dessa pesquisa (MARQUES, 2010, p. 64, nota 5).

⁹³ Ela me apresentou à professora de Educação Física da escola, uma senhora extremamente dinâmica. Imediatamente eu fui contratada para preparar uma coreografia para toda a escola primária. Ela foi apresentada no evento anual que comemora a fundação da escola. Apesar de um pouco atordoada com esta grande tarefa (foi a primeira vez que fiz algo assim) e com tantas crianças (havia cerca de uma centena) eu aceitei (DUSCHENES, 1980, p.10, *tradução livre*)

seguindo à família inteira e depois para as pessoas da Educação Física, que atuavam como supervisoras (in NAVAS, 1992, p. 60).

Ela trata desse mesmo assunto em uma entrevista para Cássia Navas (1992) ao colocar que iniciou seu trabalho no Colégio Mackenzie, com crianças, propondo um espetáculo que não era uma dança coral, pois, segundo Duschenes:

[...] no Jooss (na Jooss Leeder School em Dartington Hall) a dança era profissional e tudo tinha que ser muito bem estudado, era cem por cento coreografado e seguido. Só que as professoras e os coreógrafos tinham a facilidade de conhecer os dons (os repertórios de movimento) de cada pessoa (in NAVAS, 1992, p.60).

Os professores da *Jooss Leeder School* trabalhavam e criavam propostas coreográficas, partindo do repertório pessoal de cada intérprete. Uma proposta bastante abordada no contexto contemporâneo de dança e teatro, voltada à educação e cena artística. Tal proposta provocou, inclusive, alteração no vocabulário artístico da palavra “intérprete” para “intérprete-criador”, seguindo para “criador-intérprete”, por evidenciar cada vez mais a participação ativa e propositiva do dançarino, ator, intérprete ou performer no processo de criação artística (NUNES, 2002).

Especificando a atuação pedagógica e artística de Duschenes, na Mackenzie, ela mesma descreve:

For my first contact with the children I prepared a session with much improvisation using many contrasting movement themes so as to get to know what the children were able to do and transmit to others by really living the movements. I started teaching them the first part of a very simple choreography to music with contrasting rhythms. There I got a big surprise: these children danced beautifully with a rich effort make-up, a wonderful fluency, rhythm and magnificent dominion of their bodily skills. They danced with me and could reproduce any jump, spinning, flying, falling and many other movements. And so we had a dance session where we made each other dance more and more. The children influenced me and I gave them many new possibilities to use their movement vocabulary in an ever more meaningful way. We did not need words: we communicated with movement. I of course changed my choreography which was too simple. However the time for rehearsals was short and also I needed more time studying and assimilating what I just learned (DUSCHENES, 1980, p.10).⁹⁴

⁹⁴ Para o meu primeiro contato com as crianças eu preparei uma sessão com muita improvisação usando muitos temas contrastantes de movimento, de modo a ficar conhecendo o que as crianças eram capazes de fazer e de transmitir aos outros realmente vivendo os movimentos. Comecei ensinando-lhes a primeira parte de uma coreografia muito simples para uma música com ritmos contrastantes. Então eu tive uma grande surpresa: estas crianças dançaram lindamente com uma composição rica em esforços, uma fluência maravilhosa, ritmo e um magnífico domínio de suas habilidades corporais. Eles dançaram comigo e puderam reproduzir qualquer salto, giro, vôo, queda e muitos outros movimentos. Assim, tivemos uma sessão de dança em que fizemos um ao outro dançar mais e mais. As crianças me influenciaram e eu dei a eles várias possibilidades novas para usar seu vocabulário de movimentos de forma cada vez mais significativa. Nós não precisávamos de palavras: nós nos comunicávamos com o movimento. Eu mudei, claro, a minha coreografia que era muito simples. No entanto, o tempo para ensaios era curto e eu também precisava de mais tempo estudando e assimilando o que aprendi (DUSCHENES, 1980, p.10, *tradução livre*).

O caminho metodológico adotado por Duschenes para o desenvolvimento da proposta envolveu, como um de seus eixos, o dançar junto com os alunos, a improvisação e a composição. Para tanto, Duschenes propôs temas contrastantes de movimento; sequências coreográficas com música de ritmos contrastantes; experimentações moventes a partir de saltos, voos, giros, quedas, entre outros; e atividades diversas para incentivar a exploração do vocabulário de movimento das crianças. Duschenes acrescenta ainda que para o desenvolvimento de um processo, como o que foi proposto, era necessário tempo maior para estudo e assimilação. Ela, enquanto professora, artista, coreógrafa, diretora, figurinista, cenógrafa, entre outras atividades que envolvem a cena artística, estava aprendendo no processo, no desejo de possibilitar escolhas mais adequadas e condizentes com o processo de criação artística e produção do espetáculo. Duschenes não detalha sua atuação na escola até o momento do espetáculo. Ela enfatiza, a princípio, apenas a atuação como professora e coreógrafa, no entanto, acrescento os demais aspectos da atuação e criação artística no intuito de destacar que esta é uma das questões desafiadoras para o professor de dança na escola.⁹⁵

Duschenes aponta outra problemática de suas condições de trabalho enquanto professora de dança na escola: o tempo. Esse, em geral, é restrito a uma aula de 50 minutos, por semana, que muitas vezes é reduzido ainda mais em decorrências das várias atividades, pressões e responsabilidades que as escolas acatam no contexto contemporâneo. Não se pode afirmar que essa tenha sido a realidade vivida por Duschenes, na Mackenzie, de todo modo, pela forma de se expressar, ela e os(as) estudantes passaram por desafios significativos para se apropriar e dilatar os processos de criação e produção trabalhados. Agregado a essa problemática aparece outra, não pontuada por Duschenes, porém frequentemente presente: o espaço, muitas vezes inadequados.⁹⁶

Percebe-se com isso que as proposições lançadas por Duschenes em sua primeira experiência de atuação, em São Paulo, subsidiaram um viés artístico voltado para a cena e outro, pedagógico, direcionado à educação. Porém, ela mesma se apresenta como tendo iniciado na área da didática, com crianças. No entanto, a proposta lançada a ela, pela escola, tinha como interesse a cena artística dentro do espaço escolar. Tratava-se, portanto, de um abraço entre os aspectos artísticos e pedagógicos da dança/movimento.

A terceira conexão materializadora e fundamental nos constructos profissionais e sociais de Maria Duschenes foi o casamento dela com Herbert Duschenes.

⁹⁵ Tenho como referência a minha atuação como professores de dança de escolas do ensino básico de Goiânia e como professora-orientadora na formação de professores de dança da rede, ambas funções vinculadas à rede estadual de educação de Goiás.

⁹⁶ Dilatarei a compreensão de espaço e a relação desse com as escolhas e proposições de Duschenes no capítulo 3.



Figura 22: Herbert Duschene
 Fonte: *www.ribapix.org*. Acessado em junho de 2015

Tal casamento desabrochou a partir de um dos momentos de improvisação em dança, de Duschene, em uma reunião de amigos da família na sua casa. Inês Bogéa (2006, s/p) descreve, poeticamente, que o primeiro encontro do casal aconteceu num silêncio repleto de dança. Sobre esse momento de suspensão Herbert Duschene relata:

Ela me escolheu porque eu reagi à sua linguagem: o movimento. Ela não falava, era muito tímida. Quando eu a vi dançar pela primeira vez, embaixo de uma árvore, fiquei absolutamente tomado. Essa era a língua dela, dessa moça tímida, jovem e tinha muito a falar e muito a dar – foi uma visão fantástica” (in MAR..., 2002, 01:25:00).

Para compreender melhor o fascínio do arquiteto Herbert Duschene, frente à linguagem do movimento, de Maria Ranschburg, é relevante adentrar em aspectos de sua trajetória e formação profissional.

Herbert Duschene nasceu em Hamburgo, Alemanha, em 1914, presenciando, na infância e adolescência a efervescência cultural e artística da então República de Weimar, nas décadas de 1920 e 30. Sua descrição sobre aquela Berlim, antes da noite nazista, vale a pena ser repetida:

Berlim era o centro da cultura europeia. Não era Paris nem Londres, era Berlim. Apesar de ser devastada pela guerra, o fluxo de gente, especialmente da Rússia, gente de talento que queria atividade artística sem censura, gente da Polônia, gente do Oeste, mas também do interior da Alemanha. A época dos grandes premieres de teatro e

sobretudo, musicais, operetas, gigantescas encenações, que logo depois passaram para celuloide, o cinema. O cinema alemão sobre a sigla de UFA, nos anos 20 e 30 em Berlim formava realmente a base do cinema mundial. Mas, sobretudo, o clima de liberdade e falta de censura apoiada por uma imprensa livre facilitou o surgimento de uma nova arte. A Bauhaus contribuía com as ideias, os arquitetos projetavam novos edifícios e novos princípios. Só que a crise de 29 impediu a execução de grandes edifícios, e estes mestres tiveram a sua chance de realização nos Estados Unidos (HERBERT DUSCHENES in DOC..., início da déc. de 90, 00:04:36).

Esse relato apresenta muitos dos elementos que vão alimentar os interesses de Herbert Duschenes ao longo de sua vida, tecendo aproximações dele com Maria Ranschburg. Entre os elementos presentes em seu relato, destaco as questões culturais e políticas da época, o fluxo de pessoas revelando as possibilidades de trânsito entre lugares e culturas diversificadas; a arte, tendo como um de seus expoentes a nova percepção de movimento gerada pelo nascente cinema; a Bauhaus, um dos terrenos da formação de Herbert Duschenes⁹⁷, que apresenta a perspectiva de uma obra de arte total formada pela união de todas as artes.

Além desses, outros detalhes da trajetória de Herbert Duschenes foram apresentados por Joana Melo de Carvalho e Silva (2010). Segundo ela:

[...] Seis meses antes de se formar no curso de Arquitetura da *Technischen Hochschule* de Praga, em 1939, Duschenes fugiu {do regime nazista} para Hungria, Itália, Suíça, Inglaterra, transferindo-se definitivamente no mesmo ano para o Brasil. Vendo suas expectativas de contar com o apoio da família alemã de sua namorada frustradas, o arquiteto se aproximou da colônia judaica estabelecida em São Paulo, especialmente os membros de origem alemã e húngara. A proximidade lhe proporcionou o casamento com a bailarina Maria Duschenes e a indicação de Lujcan Korngold de trabalhar no escritório de Francisco Matarazzo Neto. Por um equívoco banal, foi levado [...] à sede do escritório de Jacques Pilon, que acabou o contratando.

Apesar de intentar se transferir definitivamente para os Estados Unidos, tomando o Brasil como um lugar de passagem de onde teoricamente era mais fácil emigrar, Duschenes acabou permanecendo no País, trabalhando no escritório de Pilon até a segunda metade dos anos 1940. Nesse período, aceita o convite do engenheiro brasileiro Augusto Cincinato de Almeida Lima - filho de fazendeiros paulistas falidos [...] (para) fundar a empresa de arquitetura e construções Acal, da qual permaneceu sócio até os anos de 1970. Além da atividade nessa empresa, também se dedicou à docência, dando aulas de História da Arte da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) a convite do então reitor Roberto Pinto de Souza dos anos de 1950/1960 até 1990 (SILVA, 2010, p.49).

Enfatizando a relação de Herbert Duschenes com a Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), essa proporcionou com que o seu interesse pelo cinema e o registro de diferentes manifestações culturais relacionadas ao cotidiano das pessoas, assim como manifestações artísticas populares e de vanguarda, capturadas em museus, bienais de arte, prédios arquitetônicos e comunidades ao redor do mundo, se tornassem aspectos

⁹⁷ Em entrevista a Marcelo Gallina (2006), Ronaldo Duschenes descreve que seu pai, Herbert Duschenes e avô, eram conhecidos de Walter Gropius, fundador da Bauhaus.

significativos para a atuação de Herbert Duschenes como professor de História da Arte. Isso porque, após a captura das imagens, ele mesmo editava os vídeos criando tessituras entre elementos da cultura, arte, tecnologia cinematográfica e arquitetura, para em um próximo movimento, utilizar os vídeos em suas aulas, narrando aos alunos, as experiências vividas por ele enquanto professor, apreciador e explorador da arte e da cultura de diferentes povos.

Os lugares e culturas visitados pelo casal foram inúmeros. E, em cada visita, Herbert Duschenes criava filmes no formato do Super 8. No documentário *Mar e Moto: Herbert e Maria Duschenes* (2002), Herbert Duschenes e ex-alunos declaram que haviam vídeos que retratavam as danças de mulheres africanas, os templos chineses com seus visitantes, espetáculos como o de Alwin Nikolais, a Bienal de Arte de Veneza, entre outras imagens em movimento. Desse material, Herbert Duschenes faz questão de ressaltar que em todos os filmes de seu acervo havia algo de dança.

Enfim, seu acervo videográfico enriqueceu as aulas de História da Arte que Herbert Duschenes ministrou no curso de Arquitetura e Urbanismo da FAAP, e os encontros que proporcionou em sua casa/cinemateca. Esse material⁹⁸, por vezes, enriquecia também as aulas ministradas por Maria Duschenes em sua casa/estúdio. Referindo-se a tal empreendimento, Roberto Pinto, em depoimento no vídeo *Mar e Moto: Herbert e Maria Duschenes* (2002), descreve que Herbert Duschenes intentava viajar e fazer registros em vídeo numa busca de conhecer e divulgar o acervo de várias culturas antes que as mesmas fossem destruídas pelas guerras (MAR..., 2002, 00:08:10).

Herbert Duschenes relata que seu interesse pela arte foi despertado no início da década de 1920, aos seis ou sete anos de idade. Ele destaca o momento em que viu seu pai escolher, diante da destruição social, econômica e moral da Alemanha, após a Primeira Grande Guerra, alimentar e conviver com uma parte de artistas que não tinham recursos financeiros para sobreviverem àquele momento. A atitude do pai o colocou próximo de muitos artistas e pessoas que se despontavam. Entre esses esteve Rudolf Laban, que passou a ser vizinho e professor de sua mãe no período de elaboração, experimentação e sistematização da proposta prático-teórica da arte do movimento. O intercâmbio de Herbert com Laban e suas proposições foram muito importantes para fomentar e nutrir a relação do casal Duschenes. Maria Duschenes, em materiais distintos, apresenta de forma entusiasmada que Herbert fez aulas com Laban e teve um desses momentos registrado no livro *Des Kindes Gymnastic und Tanz*, no qual aparece fazendo aulas no jardim da casa dele (DUSCHENES, 1980, p.13)

⁹⁸ Alguns desses vídeos podem ser apreciados no filme *Mar e Moto: Herbert e Maria Duschenes* (2002), o restante do acervo foi doado pela família ao Centro Cultural São Paulo e se encontra em processo de catalogação não sendo disponibilizado para visualização e análise.



Figura 23: O primeiro da esquerda para a direita é Herbert Duschenes, no jardim de sua família, fazendo aulas com base na proposta labaniana.

Fonte: vídeo *Mar e Moto: Herbert e Maria Duschenes*, 2002, 00:02:42 – versão do youtube.

Inserido nesse momento histórico e entre artistas, Herbert Duschenes acabou dedicando-se à arquitetura, cinema, à dança e história da arte (MAR..., 2002, 00:02:05).

Também em função deste percurso, Herbert Duschenes se interessou, assim como Dalcroze, Laban e outros artistas, em conhecer outras culturas, registrando vários elementos expressivos da vida e arte de outros povos. Tal curiosidade atrelada ao contexto de guerra e perseguição o instigou a conhecer as paisagens tropicais da América do Sul, trazendo-o ao Brasil. Segundo Silva:

A escolha do Brasil como País de imigração [...] foi pensada [...] como uma estratégia mais viável para a sua transferência definitiva para os Estados Unidos, que acabou não se concretizando, tanto porque, ao contrário do que se imaginava, emigrar para aquele país se mostrou mais complicado financeira e juridicamente, quanto porque as possibilidades de trabalho no Brasil se mostraram muito satisfatórias (SILVA, 2010, p.49).

Para além das questões em torno de uma transferência, para os Estados Unidos, e da abertura de novas possibilidades profissionais, outro ponto forte de manutenção de Herbert Duschenes, no Brasil, foi o encontro com Maria Ranschburg, proporcionado por sua formação e experiência artísticas, bem como a convivência que teve, na infância, com Laban.

Eles se casaram, em janeiro de 1942, e se lançaram na perspectiva da construção de um projeto de vida que contemplasse e fomentasse o contexto artístico e cultural da cidade de São Paulo. Com isso ele acompanhou Maria Duschenes, estabelecendo complementariedades e bases para o florescimento e desenvolvimento dos trabalhos dela.

Eles se mantiveram unidos na vida e na morte. Segundo declaração do filho do casal, Ronaldo Duschenes, nos momentos finais do vídeo *Maria Duschenes, o Espaço do*

Movimento (2006), seus pais não se separaram, nem em vida, nem na morte, pois continuaram unidos em suas memórias, já que não experienciaram a morte um do outro. Herbert Duschenes faleceu, em 2003, e Maria Duschenes não o viu partir, pois estava, há mais de três anos sofrendo as consequências dos sintomas do Alzheimer.

O quarto “entre” da vida de Duschenes que compõe as bases de sua atuação foi a poliomielite⁹⁹, adquirida dois anos após o seu casamento, no período em que o Brasil vivia o início de um surto epidêmico (CAMPOS; NASCIMENTO; MARANHÃO, 2003, p.576). André Campos, Dilene Nascimento e Eduardo Maranhão (2003, p.576) em *A história da poliomielite no Brasil e seu controle por imunização*, aproximam o caso brasileiro da compreensão de Charles Rosemberg (1992). Esse autor caracteriza as epidemias como um “incidente dramático” de uma peça teatral com um roteiro dividido em atos. O primeiro deles marcado pelo momento da negação e progressiva revelação da epidemia; o segundo, a busca por explicações sobre o problema; e o terceiro, as respostas públicas. Esses autores ressaltam que enquanto todo esse processo de compreensão desta problemática acontecia, poucas eram as possibilidades de tratamento, tendo em vista a precariedade do sistema de saúde brasileiro, especialmente na década de 1940.

Assim, como um desvio¹⁰⁰, a poliomielite levou Duschenes a acionar e experimentar vários elementos aprendidos, ao longo de sua formação, que precisavam ser trabalhados dentro das especificidades sintomáticas que surgiam. Esse foi o caso, segundo depoimentos da própria Duschenes, dos conhecimentos propostos por Laban e as aulas de conscientização, relaxamento e concentração, em Dartington Hall, com uma parceira de Michael Tchekhov (1891-1955), a professora Gertrud Heller (in NAVAS, 1992, p.57-58).

Ainda assim, Duschenes precisou acionar outros conhecimentos. Sobre esses, ela relata que a experiência profissional da dra. Ruth Metzner¹⁰¹, professora de Ginástica Corretiva da Mensendieck¹⁰², foi primordial para sua recuperação:

⁹⁹ A poliomielite (*polio* = cinzenta; *mielos* = medula, *ite* = sufixo que indica inflamação), também conhecida como paralisia infantil, é resultante de uma infecção viral que afeta principalmente crianças pequenas, mas que pode também acometer adultos. [...] Quando ataca o sistema nervoso, pode causar paralisias musculares e deformidades no corpo, podendo provocar ou não paralisia. Nas formas não paralíticas, os sintomas mais comuns são febre, mal-estar, dor na cabeça, garganta e pelo corpo, vômitos, diarreia, constipação, espasmos, rigidez na nuca e meningite. Na forma paralítica, quando a infecção atinge as células dos neurônios motores, além dos sintomas já citados, instala-se a flacidez muscular que afeta, em regra, um dos membros inferiores. Disponível em: abc.med.br <http://www.abc.med.br/p/saude-da-crianca/339539/poliomielite-causas-sintomas-diagnostico-prevencao-e-tratamento.htm>. Postagem em: 25 de fevereiro de 2013 - Atualizado em 27/09/2013. Acesso em: 30 setembro de 2014.

¹⁰⁰ Regina Miranda, se referindo à proposta labaniana, tem apresentado a relevância dos desvios como momentos de suspensão que criam possibilidades de sobrevivência da própria área pelos desdobramentos provocados dentro da mesma (Workshop de Sociocoreologia realizado, em janeiro de 2012, no Rio de Janeiro).

¹⁰¹ Desenvolvi investigações sobre Ruth Metzner, porém até o presente momento não encontrei muito dados sobre ela.

¹⁰² Mensendieck, também conhecida por Ginástica Corretiva.

Dra. Ruth [...] ajudou na minha recuperação. [...] Depois me ajudou na criação de danças, porque eu pensava que nunca iria conseguir. Dra. Ruth me ajudou na criação das minhas sequências {de movimento} e me corrigia para que eu pudesse mostrá-las sem errar, porque eu havia perdido a noção de como estava parecendo meu corpo e de como o que eu estava fazendo podia parecer. Meu esquema corporal {a imagem que cada pessoa constrói de seu corpo em relação ao espaço pessoal e sua orientação no espaço geral} mudou totalmente. Ela também ajudava minhas alunas, observando-as (in NAVAS, 1992, p.62).

A experiência vivida por Maria Duschenes, após a descoberta da poliomielite, foi geradora da reconstrução dos diversificados aspectos da vida humana tais como o físico, psíquico e social provocando alterações significativas na sua forma de viver e atuar, pois ela precisou (re) dimensionar suas fragilidades e potencialidades¹⁰³.

Compreendo, em diálogo com Paulo Freire (1979, p.27), que cada ser humano carrega em si, como potência, o inacabamento e a capacidade de interferir e agir no mundo. E juntamente com Genep, que o ato de viver é composto por momentos limiares, entendidos como rituais de passagem. Nas palavras do autor,

Viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer. É agir e depois parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida a agir, porém, de modo diferente. E sempre há novos limites a atravessar, limiares do verão ou do inverno, da estação ou do ano, do mês ou da noite, limiar do nascimento, da adolescência ou da idade madura, limiar da velhice, limiar da morte e limiar da outra vida – para os que acreditam nela (GENNEP, 2011, p.160).

O ato de se construir humano caminha com a necessidade de se fazer escolhas, principalmente diante dos maiores desafios, dúvidas e inquietações. Maria Duschenes, apoiada por seu marido, parentes e familiares, escolheu suspender seus projetos e atravessar o Atlântico em busca de sua recuperação, principalmente pelo fato de ela ter adquirido tal moléstia na vida adulta e não na infância, que era a maior incidência de casos no Brasil. A preocupação girava em torno dos sintomas da doença que podiam levar a espasmos – contração involuntária do músculo – e à paralisia de um dos membros inferiores. Essa realidade para uma dançarina, no início de sua atuação, os lançou na busca por um tratamento que amenizasse as consequências dessa doença e permitisse a reorganização corporal de Maria Duschenes.

Ao longo do processo de tratamento e recuperação, Maria Duschenes foi abrindo espaço para que as viagens destinadas ao tratamento se transformassem em oportunidades de formação.

¹⁰³ Não é o propósito deste trabalho, mas vale ressaltar que várias propostas de trabalho corporal que alimentam o campo da Educação Somática surgiram de inquietações, experimentações e proposições vividas em processos de recuperação de acidentes, lesões ou moléstias, e após a estes. E as propostas somáticas surgidas contribuíram significativamente no desenvolvimento da dança (STRAZZACAPPA, 2000, 2012).

Retornando à Inglaterra, após a Segunda Guerra, Duschenes deu continuidade aos estudos iniciados por ela na *Jooss Leeder School* em *Dartington Hall*. No entanto, nesse segundo momento de formação, os cursos eram organizados em módulos anuais, sob orientação de Lisa Ullmann, no *Laban Art of Movement Centre*, entre as décadas de 1940 e 1970. Não encontrei documentos especificando as datas precisas de sua formação, no entanto, ressalto essas datas pelo fato dela iniciar seu tratamento na década de 40, e ser diplomada na década de 70.

Em 1958, Maria Duschenes buscou, para além da formação na Inglaterra, estudar nos Estados Unidos interessando-se em cursar o *Educators' Course – School of Dance, Connecticut College*¹⁰⁴ - curso para educadores realizado na Escola de Dança da Universidade de Connecticut, na Cidade de Nova Inglaterra. Nesse momento, ela teve a oportunidade de se aproximar das propostas desenvolvidas por José Limon (1908-1972) e Martha Graham (1894-1991), Merce Cunningham (1919-2009) e Doris Humphrey (1895-1958). Um tempo depois, entre 1970 e 1973, Duschenes retornou aos Estados Unidos para a realização do curso de observação do movimento proposto por Irmgard Bartenieff no *Dance Notation Bureau* (DNB), em Nova York¹⁰⁵ (BOGÉA, 2006), instituição da qual se tornou membro (MOMMENSONH, 2006, p.18). Duschenes descreve que apesar de sua valiosa formação com Lisa Ullmann, na Inglaterra, ela tinha interesses em dilatar seus conhecimentos em torno da observação de movimento, pois considerava este um aspecto muito importante para a sua proposta de trabalho (DUSCHENES, 1980, p.15).

E Irmgard Bartenieff foi uma das alunas de Rudolf Laban que teceu estudos específicos em torno da observação de movimento. Curiosamente, seus estudos nasceram a partir de um surto epidêmico de poliomielite, ocorrido na década de 40, nos Estados Unidos. Esse a instigou a desenvolver investigações aplicando seus conhecimentos no trabalho com vítimas de poliomielite. A pesquisa desenvolvida por ela fomentou a criação de uma proposta metodológica denominada Fundamentos Bartenieff, que se desdobrou na criação de um centro de formação conhecido atualmente por *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (FERNANDES, 2006; MIRANDA, 2008).

Esses estados de liminaridade vividos por Duschenes foram, aos poucos, construindo sua brasilidade, em um primeiro momento, no viver a cultura brasileira e, em um segundo momento, oficializando-se essa brasilidade pela aquisição de sua naturalização como brasileira.

¹⁰⁴ Maiores detalhes do histórico sobre os Festivais de Dança que envolviam vários artistas da Dança Moderna em: *Educators' Course – School of Dance, Connecticut College*. Disponível em: <http://www.conncoll.edu/arts-culture/dance/>. Últimos acessos em outubro de 2014.

¹⁰⁵ Maiores detalhes em: *Dance Notation Bureau* - (DNB) em Nova York. Disponível em: <http://www.dancenotation.org>. Últimos acessos em outubro de 2014.

Esses limiaries que adentraram no estudo, como hipóteses, foram reafirmados no artigo elaborado por Duschenes sobre seus 40 anos de atuação no Brasil. Ao analisar o contexto apresentado percebi que os pontos de liminaridade ressaltados se tornaram os pilares do processo de construção da casa/estúdio de dança do casal Duschenes, em 1950, favorecendo a atuação de Maria Duschenes como professora, diretora, artista, investigadora e instigadora da Arte do Movimento e da Dança em São Paulo. Esses foram pontos de significativa relevância, tanto para a estabilização de uma pessoa em um lugar quanto para o fortalecimento e continuidade de sua proposta de trabalho.

2.2 Perspectivas da atuação de Duschenes no Brasil

Para explanação do trabalho proposto por Duschenes, no Brasil, proponho um paralelo entre tabelas, imagens e textos, tecendo reflexões a partir destas.

Antes da construção das tabelas busquei outras formas de representação sintética dos dados no intuito de resolver o problema da visualização das ações desenvolvidas por Maria Duschenes após a construção de sua casa/estúdio. Porém percebi que necessitava do recurso de representação que me possibilitasse visualizar, de forma estendida, mais de uma dimensão dos dados ao mesmo tempo e a tabela se mostrou a forma mais adequada de representação¹⁰⁶.

Diante dos dados, e pela especificidade dos mesmos, identifiquei a necessidade de organização de duas tabelas intituladas: a) Produções artísticas; e b) Cursos, conferências, palestras, publicações e projetos. Destas, relaciono nas colunas, informações comuns às ações propostas por Duschenes e, nas linhas, a descrição dos trabalhos publicados e alguns dos elementos que os constituíram, permitindo a observação entre as ações ocorridas e também uma visualização panorâmica dos trabalhos desenvolvidos¹⁰⁷.

As tabelas foram organizadas em linhas e colunas. Na primeira tabela, as colunas receberam os seguintes dados: ano; espetáculo; grupo; local; participantes; equipe realizadora. Enquanto as linhas foram preenchidas com dados obtidos no intervalo de tempo correspondente às décadas de 1950 a 1990. Com relação à segunda tabela, as colunas sintetizam os dados segundo o ano, ação e local onde cada uma das ações apresentadas ocorreu. Esses dados foram obtidos a partir das informações que compuseram a cronologia do

¹⁰⁶ A escolha da organização dos dados em tabelas foi inspirada, também, no caminho desenvolvido por Melina Scialom (2009) para representar as pessoas que colaboraram no desdobramento da proposta labaniana no Brasil.

¹⁰⁷ É importante ressaltar que a tabela não dá conta de toda a realidade vivida e que os programas de apresentação e as definições como diretora ou coreógrafa possam ter sido extravasados, tendo em vista o contexto nascente da profissionalização em dança, bem como os critérios da definição de qual seria o papel do diretor, coreógrafo e intérprete, naquele contexto.

percurso de vida e obra de Maria Duschenes desenvolvida por Inês Bogéa com colaboração de Acácio Ribeiro Vallim Júnior, Analívia Cordeiro, Cybele Cavalcanti, Maria Mommensohn, Renata Macedo e Yolanda Amadei; também a partir do artigo *As mães da modernidade*, publicado por Cássia Navas, em 1992, no livro *Dança Moderna*; o site da Associação e Núcleo Morungaba; e o livro *Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento* de 2006, organizado por Maria Mommensohn e Paulo Petrela.

É importante ressaltar que os espaços não preenchidos significam ausência de dados e que a proposta da tabela colaborará em reflexões iniciais e continuará contribuindo ao longo do trabalho na medida em que a própria pesquisa exija retornos a ela.

É relevante enfatizar também que essas informações precisam ser lidas de forma dinâmica, levando em consideração que as propostas artísticas foram trabalhadas a partir de uma formação ampla e que uma tabela dialoga diretamente com a outra, na medida em que, no trabalho de Duschenes, as ações artísticas são constituídas por ações pedagógicas e alimentam estas, e que as mesmas constituem e são constituídas por propostas artísticas, retomando a perspectiva do Anel de Moebius, abordado na metodologia dessa pesquisa.

Na primeira tabela realço as produções artísticas e, na segunda, os cursos, conferências, palestras, publicações e projetos desenvolvidos por Duschenes em parceria com suas/seus alunas(os). Seguem as tabelas.

Produções Artísticas

Ano	Ação	Grupo	Local	Participantes	Equipe realizadora
1955	Coreografia: Vivaldi	Alunas de Maria Duschenes (ex-alunas de Yanka Rudzka)	Estúdio de Maria Duschenes	Lia Robatto, Yolanda Amadei, Lídia Chamis, Norma Ribeiro	
1960	Apresentação Artística: Paixão e Ressurreição de Cristo do Henri Guion	Alunas de Maria Duschenes (ex-alunas de Yanka Rudzka)	Altar-mor da Igreja dos Dominicanos	Coro Falado por Atores Coro – canto gregoriano de Frades Beneditinos	Coreografia: Maria Duschenes; Direção e Iluminação: Herbert Duschenes; Igreja de São Domingos; Apoio: Seminário Pró-Arte de São Paulo
1962	Apresentação Artística: Dança em Estilo Arcaico		Auditório do Pró-Arte e 1º Festival de Dança do Estado da Guanabara (Teatro Municipal do Rio de Janeiro)		Direção e iluminação: Maria Duschenes
1963	A Odisséia: versão coreográfica moderna	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Seminários de Música da Pró-Arte de São Paulo		
1964	Fundação	Grupo MóBILE	Apresentação na Pró-Arte e FAAP	Componentes: Maria Duschenes, Maria Esther Stockler, Helena Villar Guanaes, Lili Pudles com participação: Juliana e Paula Carneiro da Cunha	Colaboração de Tomoshigue Kusuno (artista plástico)
1964	Aula Espetáculo: Parte I: Poesia do Movimento no Espaço e no Tempo Parte II: Somos nós donos do Espaço criado por nós?	Conjunto de Dança Contemporânea	Seminários de Música da Pró-Arte		Direção: Maria Duschenes

Cont.

Ano	Ação	Grupo	Local	Participantes	Equipe realizadora
1965	Apresentação de abertura do curso de Férias da Pró-Arte em Teresópolis.	Grupo Móbile	Teatro Ruth Escobar	Maria Esther Stockler, Helena Villar Guanaes, Tomoshigue Kusuno	Direção: Maria Esther Stockler
1965	Apresentação Artística: O Sacro e o Profano: muitas são as faces do homem		Pró-Arte em Teresópolis e no Auditório Theodor Heuberg – Seminário da Pró-Arte de Música de São Paulo		Coreografia: Maria Duschenes; Direção: Herbert Duschenes e Margarida Krepel; Cenário e Figurino: Rodrigo Cid
1966	Apresentação Artística: As aventuras de Ulisses	Conjunto de Dança Moderna Expressiva Maria Duschenes	Colégio Visconde Porto Seguro		Direção: Maria Duschenes; Assistente de direção: Ruth Mehler; Cenário e Figurino: Georgia Hauner; Instalação eletro acústica: Taterka & Cia
1967	Apresentação Artística: Fragmentação, dualismo e suíte medieval	Conjunto de Dança Moderna Expressiva Maria Duschenes			Direção: Maria Duschenes; Coreografia: Maria Duschenes e Grupo; Figurino: Amélia Toledo e Paola Pestalozzi
1968	Apresentação Artística: Isocírculo 4		Teatro Anchieta – São Paulo		Coreografia e Direção: Maria Duschenes; Música: Cronocromia de Oliver Messiaen (1908-1992); Figurino: Analívia Cordeiro; Iluminação: Rodrigo Cid
1971	Apresentação Artística: Espetáculo Cinético Mixed Media	Grupo de Dança Contemporânea e Grupo de Dança Coral de Maria Duschenes	Museu de Arte de São Paulo (MASP)		Direção: Maria Duschenes; Iluminação: Zdenek
1972	Apresentação Artística: Espetáculo Cinético Mixed Media	Grupo de Dança Contemporânea e Grupo de Dança Coral de Maria Duschenes	Museu de Arte de São Paulo (MASP)		Direção e coreografia: Maria Duschenes; Figurino: Analívia Cordeiro; Cenário: Diapositivos, obra de Mira Schendel por Hugo Franco e abstrações coloridas por Herbert Duschenes; Iluminação: Giancarlo
1973	Apresentação Artística: Espetáculo Cinético 2	Grupo de Dança Contemporânea e Grupo de Dança Coral de Maria Duschenes	II Bienal de Artes Plásticas de Santos – Museu de Arte de São Paulo - MASP		Direção e coreografia: Maria Duschenes; Slides: Herbert Duschenes, Hugo Franco (fotos da obra de Mira Schendel); Cenografia: Acácio Ribeiro Vallim Júnior; Fotografia: Marinez Maravalhas Gomes
1974	Apresentação Artística: Mutações	Grupo de Dança Criativa e Danças Corais de Maria Duschenes	Teatro de Ribeirão Preto		
1978	Apresentação Artística: Magitex		I Bienal Latino Americana de São Paulo	Entre os bailarinos que participaram: Marília Souza Aguiar, Lillian van Enk, Regina Faria, Lala Deheinzelin, Tereza Cristina Cruz, Nininha Araújo, Lenira Rengel, Juliana Carneiro, J.C. Viola, Denilton Gomes.	Direção e coreografia: Maria Duschenes; Música: Dinho Nascimento; Iluminação: Rodrigo Cid; Cenografia: Ronaldo Duschenes; Figurinos: Carmem D'Ausilio; Fotografia: Marinez Maravalhas Gomes
1979	Apresentação Artística: Dança Coral Comemorativa do Centenário de Rudolf Laban		Parque Ibirapuera – SP	80 crianças de várias bibliotecas da prefeitura de São Paulo	Assistentes de Duschenes: Solange Camargo e Fernanda Abujamra, Cybele Cavalcanti, Regina Machado
1980		Grupo de Improvisação	Teatro da FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – SP		
1981	São Paulo Madrugada		Museu da Imagem e do Som – SP		Iluminação: Maria Duschenes Música: Dinho Nascimento
1982	São Paulo Madrugada		Mercado de Santo Amaro – SP		Iluminação: Maria Duschenes Música: Dinho Nascimento e Quinteto Armorial

Cont.

Ano	Ação	Grupo	Local	Participantes	Equipe realizadora
1989	Apresentação Artística: Dança Coral O Navio da Noite Comemoração dos 110 anos de Rudolf Laban	Dança: Professoras: Marta Sandler, Renata M. S. Neves e Tuca Pregnoatto Apoio: Cris Costa, Vinciane e Maria Mommensohn	Centro Cultural São Paulo	Crianças: Biblioteca Monteiro Lobato / Biblioteca Clarice Linspector / Coral Monteiro Lobato / Estúdio de dança / Grupo Lisboa / Morro do Querosene / Oficina de música	Dança/Arte do movimento Coordenação: Maria Duschenes Concepção: Renata M. S. Neves/ Tuca Pregnoatto Roteiro: Tuca Pregnoatto Narração: Tião Carvalho / M. Regina Machado Música: Sônia da Silva e alunos/ Tião Carvalho/ Jean-Pierre Kaletrianos Coral: Adilson Luz: Renato
1990	Apresentação Artística: Dança Coral Origens I	Funcionários municipais das secretarias do bem-estar social, saúde, esportes e cultura. Período de Realização: Setembro a dezembro de 1990 Atividades: Oficinas de dança/arte do movimento para trabalhadores dos centros de convivência. Danças corais Curso de formação básico Vivência com crianças para observação e discussão, fazendo uma ligação das atividades com a prática de trabalho em cada setor. Dançarinos: 150 participantes	Teatro Municipal de São Paulo	Dança -Monitores: Aloisio Madureira Vaz, Ana cristina d'Andrea Galmarino, Ana Maria Rodrigues, Annamaria Noêmia Lopes Xavier (Uxa), Celso Donziete Fortunato, Claudio Crespo, Elis Sugimoto, Elizabeth Menezes da Silva, Helena Stilene de Biase, Lucilene Moreira, Maria Denise S. Paiva, Marta Teresa Labriola Sandler, Mônica Rêgo Maciel, Solange Barbosa de Arruda Camargo, Sônia Silva Alunos das oficinas de dança e do curso de formação realizado pelo projeto Laban através da Secretaria Municipal de Cultura / alunos do "Núcleo Lisboa de dança / Arte do movimento" - orientação Renata Neves	Coordenação: Maria Duschenes Concepção: Maria Mommensohn, Renata Neves, Regina Machado, Tuca Pregnoatto Música - Direção musical: Adilson Rodrigues, Sônia da Silva, Tilike Coelho Participação - músicos: Adilson Rodrigues (plano e voz), Sônia da Silva (percussão, voz, flauta e teclado) João Geraldo Alves (clarinete e saxofone), Monica Parmigiani (violoncello) Coro: Rosquilha da Parafuseta Regência: Adilson Rodrigues Alunos da "Oficina de Música" Orientação: Sônia da Silva Luz: Concepção: Silseu Alionço
1991	Apresentação Artística: Dança Coral Origens II Homenagem a Maria Duschenes Seis apresentações nas noites de lua cheia, entre outubro e novembro de 1991, com duração de 50 minutos cada. Datas: 22, 23, e 24 de novembro, às 18h40	Espectáculo infantil com, em torno de 100 crianças; Espectáculo com dançarinos profissionais	XXI Bial Internacional de São Paulo, na instação Slice of Earth de Denise Milan e na arquitetura de Oscar Niemeyer	Elenco infantil: 1º e 2º anos da EMB. Profs Lenira Rengel, Maria Cecilia Lacava e Maria Mommensohn. Alunos do Núcleo Morungaba de Dança / Arte e Movimento, profª Renata Neves. Alunos da Escola Ruth Rachou/ Profª Lenira Rengel. Equipe da dança: Ana de Andrea Galmarino, Anabel Andrè, Celso Fortunato, Denise Paiva, Elizabeth Menezes, Elisa Sugimoto, Lenira Rengel, Lucia Helena Navarro, Marco Antonio Xavier, Maria Mommensohn, Marta Sandler, Renata Neves, Silian Fritschy, Tuca Pregnoatto e alunos do 3º ano da Escola municipal de Bailado, sob a orientação de Lenira Rengel e Maria Mommensohn	Supervisão: Maria Duschenes Concepção e direção geral: Maria Mommensohn, Renata Neves, Solange Arruda e Tuca Pregnoatto Direção Coreográfica: Lucia Helena Navarro Concepção e coreografia / Grupo infantil: Lenira Rengel, M. Cecilia Lacava, Maria Mommensohn e Renata Neves Direção Musical: Adilson Rodrigues, Sônia da Silva e Tilike Coelho Equipe de música: Daniel Allan, Dinho Gonçalves e Grupo Percussão, João geraldo Alves, Monica Permigiane, Sônia da Silva, Tilike Coelho e alunos da oficina de Música sob orientação de Sônia da Silva. Fotografia: Djalma Limongi Batista
1996	Apresentação Artística: Apresentação do grupo de improvisação		FAAP		
1999	Apresentação Artística: Grupo de Improvisação		Instituto Goethe		

Fontes: Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit (2006); Cássia Navas (1992); Renata Macedo (2008); Mommensohn (2006)

Cursos, conferências, palestras, publicações e projetos

Ano	Ação	Local
1962	Conferência	FAAP
1970	V Congresso Internacional de Psicodrama e 1º Congresso da Comunidade Terapêutica – SP	
1971	Curso de Atualização de Professores e Assistentes Pedagógicos sobre Educação pelo Movimento	Sesc Escolas da Prefeitura Municipal de São Paulo e Secretaria de Bem-Estar
1973	Cursos intensivos de Educação pelo movimento para educadores do Departamento de Educação e Recreio da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo	
1974	Organização do Currículo de expressão corporal dos cursos de licenciatura em Educação Artística	Faculdade de Música do Instituto Musical de São Paulo
1974	Curso de pós-graduação de expressão corporal e análise do movimento	Curso de teatro da Escola de Comunicação e Artes - ECA da Universidade de São Paulo
1977	Curso de Especialização e Análise do Gesto	
1978	Organização e realização de palestras e workshops ministrados por Lisa Ullmann (Londres)	Teatro Galpão
1978	Primeiras iniciativas da dança em bibliotecas, realizado pela psicóloga Regina Machado com supervisão de Maria Duschenes	Prefeitura Municipal de São Paulo – com crianças cegas que frequentavam os postos de saúde
1980	Publicação do texto: Forty Years in Brazil	The Laban Art of Movement Guild Magazine - Inglaterra
1983	Projeto Piloto do programa “Danças nas Bibliotecas” públicas de São Paulo realizado com a participação voluntária de Fernanda Abujamra, Renata Macedo Soares, Sandra Rodrigues, Solange Arruda, Sônia Klias, Daraína (Tuca) Pregnoatto, Fernanda, Cibele Cavalcanti e Regina Machado. Secretário de Cultura do Município de São Paulo: Gianfrancesco Guarnieri	Bibliotecas Municipais Infantis de São Paulo
1984-1994	Projeto Dança/Arte do Movimento em Bibliotecas Infante-Juvenis foi encaminhado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo com Maria Duschenes na coordenação e supervisão e Renata Macedo Soares e Daraina Pregnoatto foram contratadas para ministrarem aulas às crianças ¹⁰⁸	Departamento de Bibliotecas Infantojuvenis (BIJs) da Secretaria Municipal de Cultura
1989	1º Encontro Laban: Evento em comemoração aos 110 anos de Laban que reuniu as ex-alunas(os) de Duschenes em três dias de oficinas, debates, vídeos, performances e uma dança coral dirigida por Maria Duschenes.	
1989	Curso de Especialização sobre a Teoria de Laban (duração 1 ano)	Faculdade de Psicologia da USP
1989	Evento que reuniu vários profissionais da área, com cursos, palestras, performances, vídeos e danças corais	
1990	Projeto de Dança/Arte do Movimento voltado para Funcionários municipais das secretarias do Bem-Estar Social, Saúde, Esportes e Cultura. Geradoras da Dança Coral Origens I	Secretaria de Saúde e de Educação do município de São Paulo
1995	“O projeto de dança em bibliotecas teve continuidade sob a responsabilidade de Renata Macedo Soares	

Fontes: Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit (2006); Cássia Navas (1992); Renata Macedo (2008)

¹⁰⁸ Segundo Renata Macedo “o projeto durou até 1994 e, ao longo destes anos, foram criadas equipes de apoio e realizadas contratações provisórias. Solange Garbaz, como funcionária pública, também participou das atividades” (MACEDO, 2008).

Como se vê nas tabelas, Duschenes atuou abarcando diversas áreas do conhecimento e projetando seu trabalho a uma ampla gama das possibilidades de atuação. Analisando tais propostas no tempo, evidencia-se o quanto as mesmas foram se transformando conceitual e pedagogicamente ao longo das seis décadas de sua atuação.

Para colaborar com a leitura e interpretação das tabelas acrescento ainda a compreensão de Duschenes, desenvolvida no ano de 1970, sobre a dança teatro, dança recreativa, dança solo e o grupo de dança. Em sua monografia no final do curso ela descreve:

Theatre dance is directed to a public. It has to use spacial means of communication of projection. It must be executed bu specially trained dancers. We also have to use costume, lighting, [...] and music to enhance the dance, though all this should be used discreetelly so as not to distract from the dancing. It should only said it or be integrated into. [...] Theater dance has also to be rehearsed many times so as to give a very clear image of what it wants to say, be this lyric or dramatic.

Recreational dance is not for an audience but for the performers themselves. These do not necessarily have to be trained dancers. Anybody can take part in it. Neither scenery nor lighting is necessary though different objects can be an interesting means of aiding movement. Visual aids such as projecting slides can be of help too, so musical accompaniment. Costumes are not necessary; the participants should use cloyhes which do not hamper their movements.

Solo dances lend themselves more for representing moods and poetic images, than drama. These can be touching, beautiful and profound as we know from Laban: "Movement is the poetry of space". Group dance can be all this besides being dramatic too (DUSCHENES, 1970, p.3/10).¹⁰⁹

Essas possibilidades de fazer dança compõem o espectro que será representado adiante. Os interesses que nutriram as propostas cênicas, compreendidas por Duschenes como dança teatro, foram se articulando aos solos de dança e a dança recreativa para ser explorado amplamente por aquilo que Duschenes chamou de Grupos de Dança. Pelas definições apresentadas por Duschenes, a dança pode ser dançada por profissionais ou leigos, uma pessoa ou muitas pessoas. Sendo a Dança de Grupo a opção de maior abrangência pois reúne todas essas opções acima citadas. Duschenes parece ter investido bastante nessa última opção.

Diante da tabela e desses parâmetros conceituais apresentados por Duschenes percebe-se que houve um grande investimento de tempo em cada proposta e que cada trabalho passava

¹⁰⁹A dança teatro é dirigida a um público. Tem de usar meios espaciais de comunicação e projeção. Deve ser executada por bailarinos especialmente treinados. Nós também temos que usar figurinos, iluminação, [...] e música para realçar a dança, embora tudo isso deva ser usado discretamente de modo a não desviar a atenção da dança. Só deve (...) ou ser integrado a ela. [...]. A dança teatro também tem que ser ensaiada muitas vezes de modo a dar uma imagem muito clara do que se quer dizer, seja esta lírica ou dramática. Dança recreativa não é para um público, mas aos próprios artistas. Estes não têm que ser necessariamente bailarinos treinados. Qualquer pessoa pode participar dela. Nem cenário, nem iluminação são necessários, embora diferentes objetos possam ser um meio interessante de auxiliar o movimento. Recursos visuais, como projetar slides podem ajudar também, assim como o acompanhamento musical. Figurinos não são necessários, os participantes devem usar roupas que não entrem os seus movimentos. Danças solo se prestam mais para representar humores e imagens poéticas do que dramas. Estes podem ser comoventes, belos e profundos, como sabemos por Laban: "O movimento é a poesia do espaço". Um grupo de dança pode ser tudo isso além de ser também teatral (DUSCHENES, 1970, p.3/10, *tradução livre*).

por longos processos de preparação¹¹⁰ sendo realizado, em geral, uma proposta por ano. Lenira Rengel reafirma tal análise (em 28/05/2013 e 15/08/2013) quando relata: “Passamos o ano de 1978 montando o *Magitex*”. Esse, segundo ela, foi um dos momentos em que mais aprendeu as sistematizações labanianas. Essas dilatações temporais para o desenvolvimento das produções artísticas tornaram-se momentos intensos de formação. Havendo juntamente com tais formações, articulações em prol da disseminação e troca de conhecimentos proporcionadas na realização de conferências, cursos e encontros. As produções duscheneanas não se restringiram, portanto, ao desenvolvimento de apresentações artísticas, pois abriam outros canais de troca com sociedade paulistana.

A urdidura dessas ações gerou em um primeiro momento a formação dos grupos de dança denominados como Grupo Móvil, formado por ex-alunas de Duschenes; Conjunto de Dança Contemporânea; Conjunto de Dança Moderna Expressiva Maria Duschenes; Grupo de Dança Contemporânea; Grupo de Dança Coral de Maria Duschenes; Grupo de Dança Criativa; Grupo de Improvisação. Essas denominações expressam alguns dos diferentes ângulos da atuação de Maria Duschenes em parceria com suas/seus alunas(os). Tais alterações de nomenclatura evidenciam mudanças na compreensão, concepção e abordagem dos trabalhos.

Lançando atenção a essas questões, Duschenes ressalta: “Passei por várias etapas de coreografia” (in NAVAS, 1992, p.64). Quanto a estas etapas, elas adentraram propostas com temas religiosos evidenciando um momento político do País. Adiante desenvolverei essa relação entre o religioso e o político apresentando os motivos de tal aproximação. Algumas propostas lançadas a partir de estruturas narrativas com referência na mitologia grega, enquanto outras enfatizavam o movimento e suas possibilidades expressivas. Percebe-se também uma articulação entre os temas de movimento propostos por Laban e a literatura dialogando com a invenção de histórias e movimentos. Uma nova proposta que se evidenciou no trabalho de Duschenes partiu do grupo de improvisação ou dança expressiva ou ainda dança criativa. Este foi se estruturando a partir do que hoje é denominado de composição instantânea, um caminho artístico de composição que se estabelece no instante da apresentação artística.

Ao realçar alguns dos trabalhos citados a tabela possibilitou identificar no percurso de criação, engendrado por Duschenes, os espetáculos *Paixão e Ressurreição de Cristo do Henri*

¹¹⁰ Regina Miranda em palestra na Associação Brasileira de Artes Cênicas - Abrace 2014 ressalta, em diálogo com Graziela Rodrigues, a dimensão temporal para o desenvolvimento dos processos criativos na criação de espetáculos, destacando uma temporalidade muito mais alargada, em torno de um ano, em comparação ao contexto atual.

Guion (1960); e *O Sacro e o Profano: muitas são as faces do homem* (1965). À primeira vista, esses trabalhos levam a uma aproximação direta com aspectos religiosos. Mommensohn (em 26/08/2013) explicou, sobre o primeiro trabalho, que o mesmo está relacionado realmente com a Paixão de Cristo e que também vai de encontro ao contexto político do início da década de 60. Esse trabalho artístico foi apresentado na igreja dos frades dominicanos, em 1960, em um momento político no qual os frades dominicanos estiveram à frente de fortes movimentos sociais em busca das Reformas de Base¹¹¹. Abre-se, diante de tais declarações, indícios de que Duschenes estava atenta ao momento social e político vivido no País.

Em outra instância, ao deslocar para as propostas conectadas às narrativas textuais, Duschenes descreve que o espetáculo *Magitex* (1978) se baseou no conto da mitologia grega chamado Aracne, a artesã tecelã. Nesse trabalho artístico Duschenes diz que buscou “imprimir, com o corpo, desenhos no espaço” (in NAVAS, 1992, p.65), propondo como norteador para o repertório de movimento aproximações com a máquina de tecelagem. Para isso ela buscou evidenciar os dentes das máquinas, as engrenagens que entram e saem no ato de tecer; apresentou também uma aranha em transformação da boca e do rosto, considerada por ela fabulosa. Duschenes se utilizou de passos de ritmos dóricos como os presentes na literatura grega, “que não eram bem marchas, dos gregos e dos outros, da terra de Aracne [...], reto, elegante e duro”, eram, na proposta cênica, passos flexíveis e redondos. Com relação ao processo de criação desse trabalho, Lenira Rangel (em 28/05/2013 e 15/08/13) relatou que “Dona Maria” foi visitar indústrias de tecelagem para investigar os elementos que a compunham. Dessa visita surgiu a referência simbólica, marcada pela sonorização nos momentos de grupo, o som do movimento de vários tipos de máquinas têxteis.

As imagens que seguem, referentes às figuras 24, 25 e 26, dizem muito do processo de produção cênica de Duschenes. Nelas os dançarinos aparecem com os pés descalços, os cabelos soltos ou amarrados e com *collans* como figurino, elementos evidenciados nas fotos que podem ser associados ao contexto da dança moderna. As propostas de movimento ressaltam uma forte influência dos processos de investigação pela improvisação de movimento. O uso de objetos cênicos, como o espelho, tratado como “*objetos cinéticos*” por algumas de Duschenes (ARRUDA em 27/10/2012), revela outros ângulos da cena, criando ilusões em torno do que se lançou na cena.

¹¹¹ É possível que Mommensohn estivesse se referindo às ações desenvolvidas pelo frei Carlos Josaphat, na Igreja dos Dominicanos, em Perdizes, São Paulo, em torno do *Brasil Urgente*, movimento social liderado pelo frei e constituído por leigos, estudantes, trabalhadores da indústria e do campo, que expressava suas ideias através de um jornal. No início da década de 60, pela militância por Reformas de Base, foi fechado pela Ditadura Militar e o frei convidado a se exilar, por mais de 20 anos, na Suíça (MENESES et al., 2002).



Figura 24: Magitex, 1978. Pavilhão da Bienal, São Paulo.
 Coreografia: Maria Duschenes. Bailarinos: Denilton Gomes, Juliana Carneiro da Cunha, J.C. Violla, Dulce Maltez
 Fonte: Jornal da USP. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp778/pagvamos.htm>. Acessado em junho de 2015

Nessa outra imagem apresentada pela figura 25, encontram-se dois bailarinos e uma bailarina em uma organização espacial que parece remeter ao ato de costurar.



Figura 25: Magitex, 1978. Pavilhão da Bienal, São Paulo.
 Coreografia: Maria Duschenes. Bailarinos: Denilton Gomes, Julina Carneiro da Cunha, J. C. Violla. Fonte: Centro Cultural São Paulo, acervo Maria Duschenes. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/fotos.asp?nfoto=55>. Acessado em junho de 2015

A terceira imagem disposta na figura 26 evidencia, pela singularidade dos corpos e do movimento, a marcha em ritmos dóricos relatada por Duschenes.



Figura 26: *Magitex*, 1978. Pavilhão da Bienal, São Paulo.
 Coreografia: Maria Duschenes. Bailarinos: Tereza Cristina Cruz, Lilian van Enk, Marília Souza Aguiar e
 Nininha Araújo; atrás, Lenira Rengel.
 Foto: Marinez Maravalhas Gomes. Fonte: Centro Cultural São Paulo, acervo Maria Duschenes. Disponível em:
<http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/fotos.asp?nfoto=56>.
 Acessado em junho de 2015

Como exposto, no *Espetáculo Magitex* (1978) o caminho de criação seguido por Duschenes reportou a narrativa literária – o mito –, e ao movimento das máquinas de tecer, como impulso criativo para o desenvolvimento da criação cênica. Seguindo por um outro caminho, no *Espetáculo Cinético* (1971, 1972, 1973), Duschenes buscou, no movimento humano e seus elementos constituintes, o impulso para a criação. Nesse o movimento ganhou maior autonomia e passou a ser o centro da investigação cênica.

Segue, na figura 27, uma imagem do espetáculo com um de seus objetos cinéticos.



Figura 27: *Espetáculo Cinético*, 1973. Museu de Arte de São Paulo – MASP.
 Coreografia: Maria Duschenes. Bailarinas: Solange Arruda e Cybele Cavalcanti. Foto: Bubby Negrão. Fonte:
 Jornal da USP. Disponível em: <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp778/pagvamos.htm>.
 Acessado em junho de 2015.

Segundo Acácio Vallim, nesse espetáculo, Duschenes recorreu à investigação com o uso da “*luz, projeção, sombra, elementos plásticos, o icosaedro, elementos assim com projeção em cima. Às vezes, escuro com lanterna*” (em 26/08/2013). Duschenes explorou os recursos tecnológicos na busca por expressar uma proposta estética de dança que enfatizasse o “movimento puro”, o movimento por si. Algo ainda bastante explorado nos espetáculos contemporâneos de dança.

Quanto ao *Espetáculo Cinético* (1971, 1972, 1973) e suas concepções e escolhas estéticas e conceituais, Duschenes esclarece: “Eu cheguei muito mais a uma dança pura – chamei de dança pura – que até recriava para as pessoas os caminhos dos movimentos através das luzes” (in NAVAS, 1992, p.64-65). Ainda, segundo ela, a dança pura seria uma proposta de dança que tem no movimento seu eixo. Ampliando a compreensão desse conceito, Duschenes acrescenta que com essa proposição, o movimento no espetáculo ficava vivo, concreto, superconcreto, pois não se tinha uma história para contar, uma narrativa, o movimento contava sua própria história no diálogo com a música e demais objetos cinéticos. Esses deslocamentos de perspectiva na criação coreográfica aproximam-se das transformações da dança moderna, ocorridas nas décadas de 1950 e 60, nos Estados Unidos, tendo como principais atores os coreógrafos norte-americanos Merce Cunningham e Alwin Nikolais.

A aproximação de Duschenes com Cunningham foi comentada por Navas a partir da afirmação de Cunningham, citada pela autora, de que “a dança pode tratar de qualquer assunto, mas, primordialmente, deve tratar do corpo humano, do nascimento e da trajetória de seus movimentos” (NAVAS, 1992, p.77). Para essa pesquisadora as declarações de Duschenes, com relação à dança pura, se aproximam do trabalho de Merce Cunningham, a partir dos anos 50, quando ele rompeu com seus antecessores da Dança Moderna, como Doris Humphrey, José Limon, Martha Graham, Ruth St. Denis e Ted Shawn.

Nesse caminho, Navas apresentou a sétima reivindicação, apontada pela historiadora da dança Sally Banes, como norteadora do trabalho de Cunningham. Sobre essas Banes escreve:

His innovations in dance paralleled those of his friend and colleague John Cage in music. Essentially, he made the following claims: 1) any movement can be material for a dance; 2) any procedure can be a valid compositional method; 3) any part or parts of the body can be used (subject to nature’s limitations); 4) music, costume, decor, lighting, and dancing have their own separate logics and identities; 5) any dancer in the company might be a soloist; any space might be danced in; 7) dancing can be about anything, but is fundamentally and primarily about the human body and its movements, beginning with walking¹¹² (BANES, 1980, p.6).

¹¹² As inovações de Cunningham na dança paralelas às de seu amigo e colega John Cage na música. Basicamente, levou-lhe a apresentar as seguintes reivindicações: 1) qualquer movimento pode ser base para uma dança; 2) qualquer procedimento pode ser válido como método de composição; 3) qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas, sujeitas às suas limitações naturais; 4) a música, os figurinos, o cenário, a iluminação e a dança possuem identidade própria; 5) qualquer espaço pode ser utilizado para dançar; 6) qualquer dançarino pode ser solista; 7) a dança pode tratar de qualquer assunto, mas primordialmente deve tratar do corpo humano e do nascimento e trajetória de seus movimentos.

Essas reivindicações vão compondo alguns dos mosaicos propositivos de Duschenes, no entanto considero os sete princípios, apontados por Banes, que deram base aos estudos das performances propostos por Schechner¹¹³ (1985, p.245) como relevantes para refletir um contexto no qual Duschenes também estava inserida. E desse, refletir os desdobramentos e torções que a própria Duschenes foi construindo, com base em suas investigações, que brotavam pela sua inserção no lugar do “entre” culturas, “entre” movimentos artísticos, “entre” modernidade e contemporaneidade. Tal perspectiva leva-me a reafirmar, concordando com as palavras de Acácio Vallim (em 26/08/2013), que seria reduzido dizer que as propostas lançadas por Duschenes no Brasil, foram apenas desdobramentos da perspectiva norte-americana. Duschenes, no Brasil, assim como Cunningham e Nikolais, nos Estados Unidos, estava a tecer suas teias, articulando-se com sua contemporaneidade ao investir na investigação de movimento e no encontro com pessoas de diferentes áreas artísticas, e de outras áreas do conhecimento, adentrando na cotidianidade e na expressividade de culturas diversificadas, ao redor do planeta. Portanto, variados atravessamentos e desejos compuseram as performances de Duschenes.

Em 1978 e 1979, por exemplo, ocorreram grandes mudanças de perspectiva nos trabalhos desenvolvidos por Duschenes no Brasil. Um dos fatos que transformaram significativamente a concepção de trabalho de Duschenes foi a vinda de Lisa Ullmann ao Brasil, a convite da própria Duschenes, em 1978. Esse reencontro foi um dos pontos potencializadores da realização da Dança Coral Comemorativa do Centenário de Rudolf Laban, em 1979, e dos desdobramentos que ocorreram a partir desse momento.

Aprofundando nas tramas que engendraram tais acontecimentos. Lisa Ullmann (1907-1985), foi professora de Duschenes em Dartington Hall e, após o fechamento da escola, ela continuou na Inglaterra em parceira com Laban e com o apoio financeiro do casal Elmhirst. Tal parceria e apoio gerou a abertura, em 1945, do *Laban Art of Movement Guild*, atualmente conhecido como *The Laban Guild for Movement and Dance*. Em seguida, Ullmann e Laban fundaram também o *Laban Art of Movement Centre*, também conhecido por *Art of Movement Studio* em Manchester no ano de 1946. Esse espaço se tornou o Centro de Dança Educacional da Inglaterra, sendo transferido para Alddlestone, em Surrey, no ano de 1953¹¹⁴. Essas

¹¹³ Tecendo um parâmetro contextual mais amplo, Schechner (1985), na obra *Between Theater and Anthropology* [Entre Teatro e Antropologia] elabora seus argumentos urdindo analogias entre performances artísticas e ritualísticas que acontecem no Oriente e no Ocidente, levantando aspecto em torno da proposição de técnicas específicas na dança e no teatro e do como se deram seus sistemas de transmissão oral - “*body-to-body*” (p.245). Nesse caminho ele analisou o Noh, Kabuki e outras formas ao percurso de estabilidade e continuidade da dança moderna norte-americana, a partir da Denishawn, companhia e escola de dança dirigida por Ruth St. Denis e Ted Shawn.

¹¹⁴ Dando continuidade a essas mudanças, Lisa Ullmann contribuiu também para a organização de um local, na Universidade de Surrey, em Guildford, para hospedar parte do acervo Laban, catalogado e organizado por ela. Mais tarde, em 1973, em função da aposentadoria de Ullmann, o Centro foi transferido para Londres e passou a ser dirigido por Marion North, recebendo a nova nomeação *Laban Centre for Movement and Dance*. A partir de 2002, North estabeleceu parceria com o *Trinity College* em *Deptford* passando a ser denominado *Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance*. Com o passar do tempo outras propostas de formação do dançarino e professor de dança foram se apresentando. Essas questões não serão desenvolvidas neste trabalho, porém são questões relevantes para novas pesquisas.

instituições foram criadas para se tornarem centros de formação de professores de dança, atuando também em consultorias e no desenvolvimento de pesquisas em educação através do movimento¹¹⁵. Como apresentado anteriormente, Duschenes deu continuidade em sua formação, na Inglaterra, fazendo cursos modulares anuais, entre as décadas de 1940 e 70 nas instituições criadas por Ullmann, sendo orientada por ela. Isso proporcionou a articulação entre elas para a vinda de Ullmann a São Paulo, com o intuito de ministrar oficinas e palestras, especialmente às/aos alunas(os) de Duschenes, oito anos após a conclusão da formação dela na Inglaterra.

Com relação ao curso ministrado por Ullmann, em São Paulo, as atividades aconteceram no Teatro de Dança Galpão e tiveram como um de seus focos a dança coral, além de esclarecimentos sobre as sistematizações de Rudolf Laban¹¹⁶. Essa ação parece ter impulsionado os caminhos da atuação de Duschenes e seus colaboradores que, a partir desse encontro, passaram a desenvolver várias ações envolvendo as danças corais.

A dança coral foi associada por Laban às celebrações envolvendo multidões de pessoas em propostas que explorassem movimentos opostos aos que as pessoas experienciavam em seus ambientes de trabalhos – as fábricas. Laban buscava, com isso, minimizar os efeitos do processo de industrialização e urbanização entendendo que o movimento expressivo e a dança precisavam ser acessíveis a todas as pessoas. Laban descreve que, nas danças corais, os movimentos eram mais simples e as ideias básicas da obra não tendiam para o cenográfico e espetacular. Sobre suas primeiras experiências com a dança coral Laban relata:

Conquistábamos el espacio mediante giros y saltos, passos lentos y medidos, ágiles caminatas y carreras [...] La sensibilidad y la expresividad espontáneas de los participantes se hicieron intensas y nítidas mediante el movimiento simultáneo ejecutado a un ritmo común (LABAN, [1975] 2001, p.134-135).¹¹⁷

Numa visão bastante aproximada das concepções de Laban sobre as danças corais, Duschenes compreende que:

¹¹⁵ Maiores detalhes em: *The Laban Guild for Movement and Dance*. Disponível em: <http://www.labanguild.org.uk/>. Últimos acessos em setembro de 2014.

¹¹⁶ Segue em anexo anotações de Solange Arruda, relativas ao curso ministrado por Lisa Ullmann, no Teatro Galpão (ANEXO 2).

¹¹⁷ Conquistávamos o espaço mediante giros, saltos, passos lentos e medidos, ágeis caminhadas e corridas [...] A sensibilidade e a expressividade espontânea dos participantes se fizeram intensas e nítidas mediante o movimento simultâneo executado em um ritmo comum (LABAN, [1975] 2001, p.134-135, *tradução livre*).

Para participar de uma dança coral, não é preciso ser bailarino e nem mesmo ter experiências anteriores disciplinadas {ou, seja, práticas corporais com repertório de movimento específico}. Cada participante contribui com as suas próprias características. Se uma contribuição for limitada, ela é relevante para a composição de um todo. O resultado final será a combinação de todas as características individuais, num arranjo de possibilidades quase infinito. E, além disso, não é preciso que esse resultado chegue ao palco. A dança coral interessa, sobretudo, a quem a pratica constantemente (DUSCHENES in BOGÉA, 2006, s/p).

Duschenes procurou reunir profissionais e amadores de diferentes faixas etárias para dançarem juntos. A primeira das ações de Duschenes que envolveram as danças corais nasceu por iniciativa de Regina Machado, uma psicóloga, aluna de Duschenes, que atuava na Prefeitura Municipal de São Paulo. Em 1978, ela pediu a orientação de Duschenes sobre o trabalho que desenvolvia com crianças. Sobre esse contexto, Duschenes descreveu:

A trained psychologist, Mrs. Maria Regina Soneghet {também conhecida por Regina Machado}, suggested we started movement sessions. When she called on me for help, we began planning choric dances. We got help from the diretor of the library who succeeded in providing buses to carry eighty children from different children's libraries to the spot we had chosen, the lovely and huge park, amongst flowers, protected from street traffic. There were always young people there to roller skate and cycle and nice grown-ups walking about. Of course our children would have run wild had we not prepared a programme for them (DUSCHENES, 1980, p.8)¹¹⁸.

Dessa experiência, lançada a Maria Duschenes por Regina Machado, em 1978, inicialmente ligada a crianças com deficiência visual, da Seção de Braile da Biblioteca Monteiro Lobato, surgiu a possibilidade de criação da Dança Coral Comemorativa do Centenário de Rudolf Laban, realizada em 12 de dezembro de 1979, no Parque Ibirapuera – SP¹¹⁹ (DUSCHENES, 1980, p.8). Esse foi um projeto registrado cuidadosamente, organizado em pastas-portifólio e vídeo, sendo este último encaminhado ao Centro Laban, na Inglaterra. Desse projeto Maria Duschenes recebeu uma menção honrosa e o convite para a publicação de um artigo falando dos caminhos construídos para a realização da Dança Coral em comemoração ao Centenário Laban e uma síntese dos 40 anos de sua atuação no Brasil. Sobre essa dança coral, segue capa, índice e fotos que compõem uma das três pastas-portifólio de registro dessa ação.

¹¹⁸ Uma psicóloga formada, a senhora Maria Regina Soneghet, sugeriu que começássemos sessões de movimento. Quando ela me ligou pedindo ajuda, nós começamos a planejar danças corais. Tivemos o apoio do diretor da biblioteca que conseguiu fornecer ônibus para transportar 80 crianças de bibliotecas infantis diferentes, para o local que tínhamos escolhido, um belo e enorme parque, entre flores, protegido do tráfego da rua. Havia sempre jovens por lá, andando de patins e bicicletas e adultos agradáveis que caminhavam nas proximidades. É claro, que nossas crianças teriam corrido soltas se não tivéssemos preparado um programa para elas (DUSCHENES, 1980, p. 8, *tradução livre*).

¹¹⁹ Para esclarecer. Laban nasceu em 15 de dezembro de 1979 e o Centenário Laban foi comemorado, no Brasil, no dia 12 de dezembro de 1979.

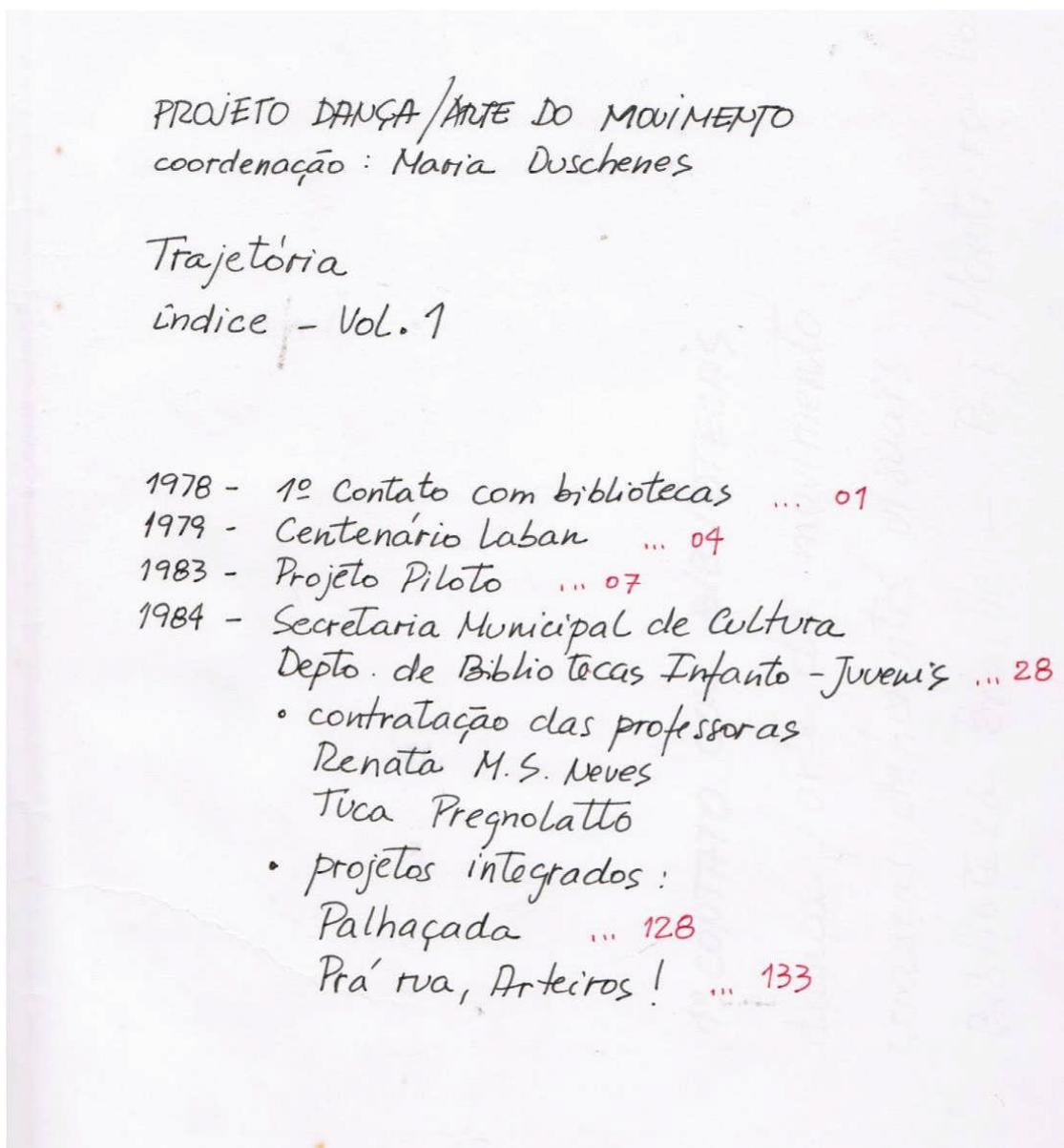
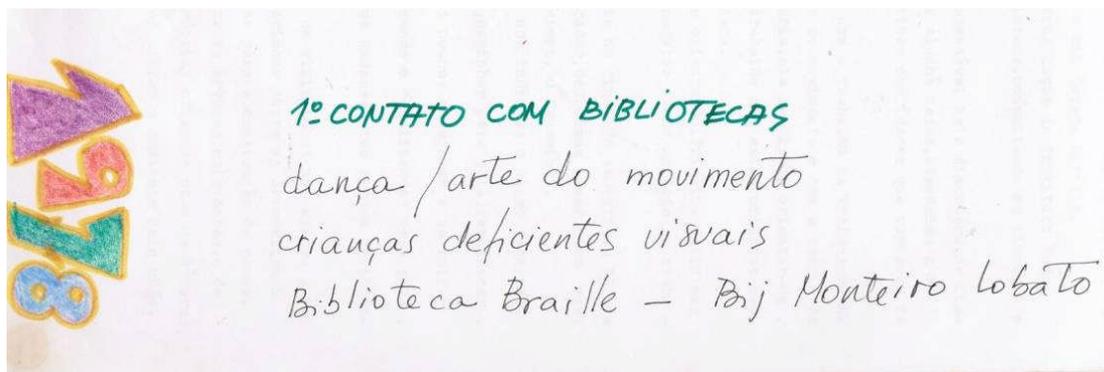


Figura 28: Capa e sumário da pasta-portifólio do projeto Dança/Arte do Movimento nas Bibliotecas da cidade de São Paulo.

Fonte: Renata Macedo, Núcleo Morungaba, maio de 2015.

Seguem algumas imagens representativas desse momento.



Figura 29: Crianças no Parque Ibirapuera, 1979. Preparativos para a Dança Coral comemorativa do Centenário de Rudolf Laban.

Fonte: Renata Macedo. Núcleo Morungaba, maio de 2015.

Para conhecer melhor os caminhos escolhidos por Duschenes e suas colaboradoras, na criação de sua primeira proposição dentro da perspectiva do movimento coral, Duschenes apresenta a história-roteiro que foi trabalhado com as crianças:

It rained Munkst and Ploftis on earth. People had never seen anything like it. Were they surprised; it had never happened before: big hefty fellows, the Munkst, and soft, tiny creatures, the Ploftis, had descended upon planet earth. Their own very distant Munkstplofti had quite unexpectedly broken in two and its inhabitants just dropped into space – until they landed on earth. Everything there was new to

them. They did not even know how to walk on earth, they tumbled, they walked backwards, they were of course afraid of the earthlings. They struggled and argued and fought amongst each other, until they noticed how fascinated the earthling stared at their machines. And so the Munkst and Ploftis started to impress the earthlings with their fancy machines from another world. What a joy for the outer space people to show off and captivate the sympathy of the earth inhabitants. Until it all became a big party of contraternization: for the big ones, 9 to 11 years old, and the little ones, 4 to 8. What lively action (DUSCHENES, 1980, p.8)¹²⁰.

Tal roteiro trata de uma história curiosa e interplanetária que parece envolver, de forma sutil, os conhecimentos, conceitos e concepções que compõem as ideias básicas de movimento sistematizadas pelas experimentações e teorizações labanianas. Ao ler e reler esse roteiro teço associações com a forma arredondada; o peso leve/suave; e as ações como cair, pousar, caminhar, lutar, defender, surpreender-se, impressionar. O associo também ao espaço geral no diálogo com as qualidades do movimento, pois percebo como um ponto potencializador do trabalho, a exploração de características contrastantes tais como quando o roteiro se remete ao espaço sideral e à superfície da Terra. Essa proposição abre diferentes possibilidades de reflexão, descrição e exploração, pois um espaço sofre a ação da gravidade e o outro não, um aspecto que altera as qualidades de movimento de quem os explora.

Com relação ao caminho abordado, Duschenes (in NAVAS, 1992, p.71) relata que trabalhou a partir da relação entre os temas presentes nos livros que as crianças escolhiam nas bibliotecas e os temas de movimentos básicos propostos por Laban considerando as faixas etárias das crianças. Laban, na obra *Modern Educational Dance* (Dança Educativa Moderna) de 1948, sugeriu 16 temas de movimento para serem trabalhados com crianças levando em consideração a faixa etária. Nesses, Laban ressaltou o estudo em torno da consciência do corpo, peso, tempo, espaço, evidenciando o fluxo do peso corporal no tempo e no espaço, a consciência das ações isoladas, o trabalho em pequenos e grandes grupos, temas relacionados ao uso instrumental dos membros do corpo, aos ritmos ocupacionais, as formas de movimento, às combinações das oito ações básicas de esforço, a orientação no espaço, a relação entre desenhos no espaço e os esforços para diferentes partes do corpo, a elevação do solo, o despertar da sensação de grupo e as qualidades expressivas (LABAN, 1990, p.31-53).

¹²⁰ Choveu Munkst e Ploftis na terra. As pessoas nunca tinham visto nada parecido. Elas estavam surpresas; isso nunca tinha acontecido antes: grandes companheiros bolados, os Munkst e minúsculas criaturas suaves, os Ploftis, desceram sobre o planeta Terra. Seu próprio (planeta) Munkstplofti muito, muito distante tinha inesperadamente se partido em dois e seus habitantes caíram no espaço - até que pousaram na Terra. Tudo ali era novo para eles. Eles nem sequer sabiam como andar na terra, eles caíam, eles andavam para trás, eles estavam, naturalmente, com medo dos terráqueos. Eles lutavam e se defendiam e lutavam entre si, até que perceberam como os terráqueos estavam fascinados olhando para suas máquinas. E assim o Munkst e Ploftis começaram a impressionar os terráqueos com suas fantásticas máquinas de outro mundo. Que alegria para os povos do espaço sideral mostrar e cativar a simpatia dos habitantes da terra. Até que tudo se tornou uma grande festa de confraternização: para os grandes, nove a 11 anos de idade, e os mais pequenos, entre quatro e oito. Que atividade animada (DUSCHENES, 1980, p. 8, *tradução livre*).

Dessa articulação entre as histórias infantis e os temas labanianos construiu-se uma outra história com a colaboração das assistentes de Maria Duschenes, Solange Arruda e Fernanda Abujamra. E para o desenvolvimento da proposta, Duschenes e suas assistentes criaram exercícios tendo como referência a capoeira, com o objetivo de colaborar na preparação corporal e fortalecimento das crianças. O trabalho aconteceu durante cinco tardes de uma semana no mês de dezembro. Iniciando com a condução das assistentes de Duschenes e continuando com as crianças que “[...] were quick to take the story up and elaborate until the fanciest details evolved”¹²¹ (DUSCHENES, 1980, p.8, tradução livre)

Dessa iniciativa, envolvendo literatura e dança, outras propostas se desdobraram como o Navio da Noite, a Dança Coral Origens I e a Dança Coral Origens II. Seguem algumas imagens de cada um desses momentos.

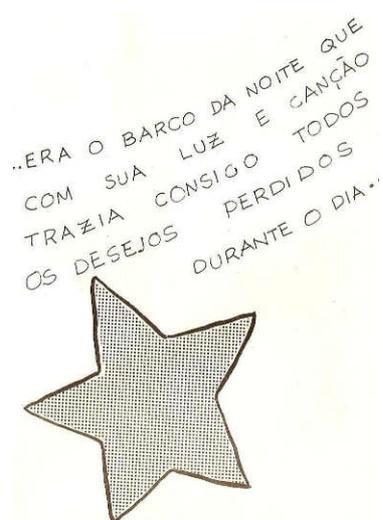
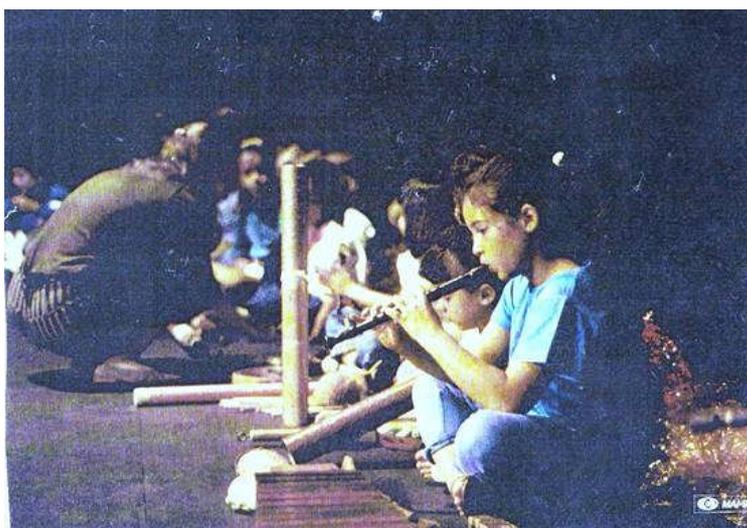


Figura 30: Dança Coral o Navio da Noite, 1989. Crianças de projetos de dança e música; e material de divulgação do trabalho. Fonte: Associação Morungaba.
Disponível em http://www.morungaba.org.br/nucleo/detage_n.asp?id=273

¹²¹ “[...] foram rápidas em conduzir a história e elaborar a evolução dos detalhes mais extravagantes” (DUSCHENES, 1980, p.8, tradução livre).

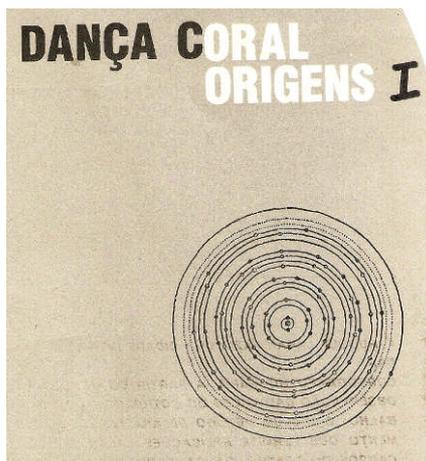


Figura 31: Dança Coral Origens I. 1990. Teatro Municipal de São Paulo. Dançantes: 150 funcionários das secretarias do Bem-Estar Social, Saúde, Esportes e Cultura.

Foto: Herbert Duschenes

Fonte: Contracapa do catálogo do vídeo *Maria Duschenes: o espaço do movimento* dirigido por Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit

Figura 32: Dança Coral Origens I, 1990. Material de Divulgação. Oficinas na Marquise do Parque Ibirapuera.

Dançantes: Funcionários municipais das secretarias do Bem-Estar Social, Saúde, Esportes e Cultura.

Fonte: Associação Morungaba. Disponível em http://www.morungaba.org.br/nucleo/detage_n.asp?id=285.

Disponível em junho de 2015

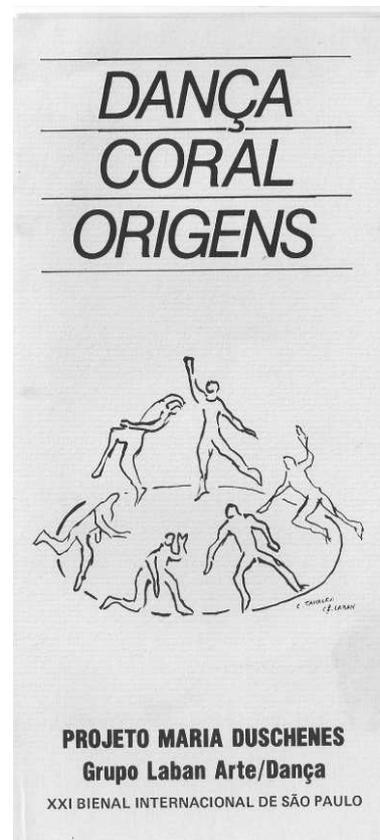


Figura 33: Material de divulgação da Dança Origens II, 1991. Fonte: Associação Morungaba.

Figura 34: Dança Coral Origens II, 1991. Parque Ibirapuera. XXI Bienal Internacional de São Paulo. Direção: Maria Mommensohn; Supervisão: Maria Duschenes. Dançantes: Crianças, Foto: Djalma Limongi Batista. Fonte: Centro Cultural São Paulo.

Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/fotos.asp?nfoto=32>. Acessado em junho de 2015. E Associação Morunga. Disponível em http://www.morungaba.org.br/nucleo/detage_n.asp?id=291. Acessado em junho de 2015

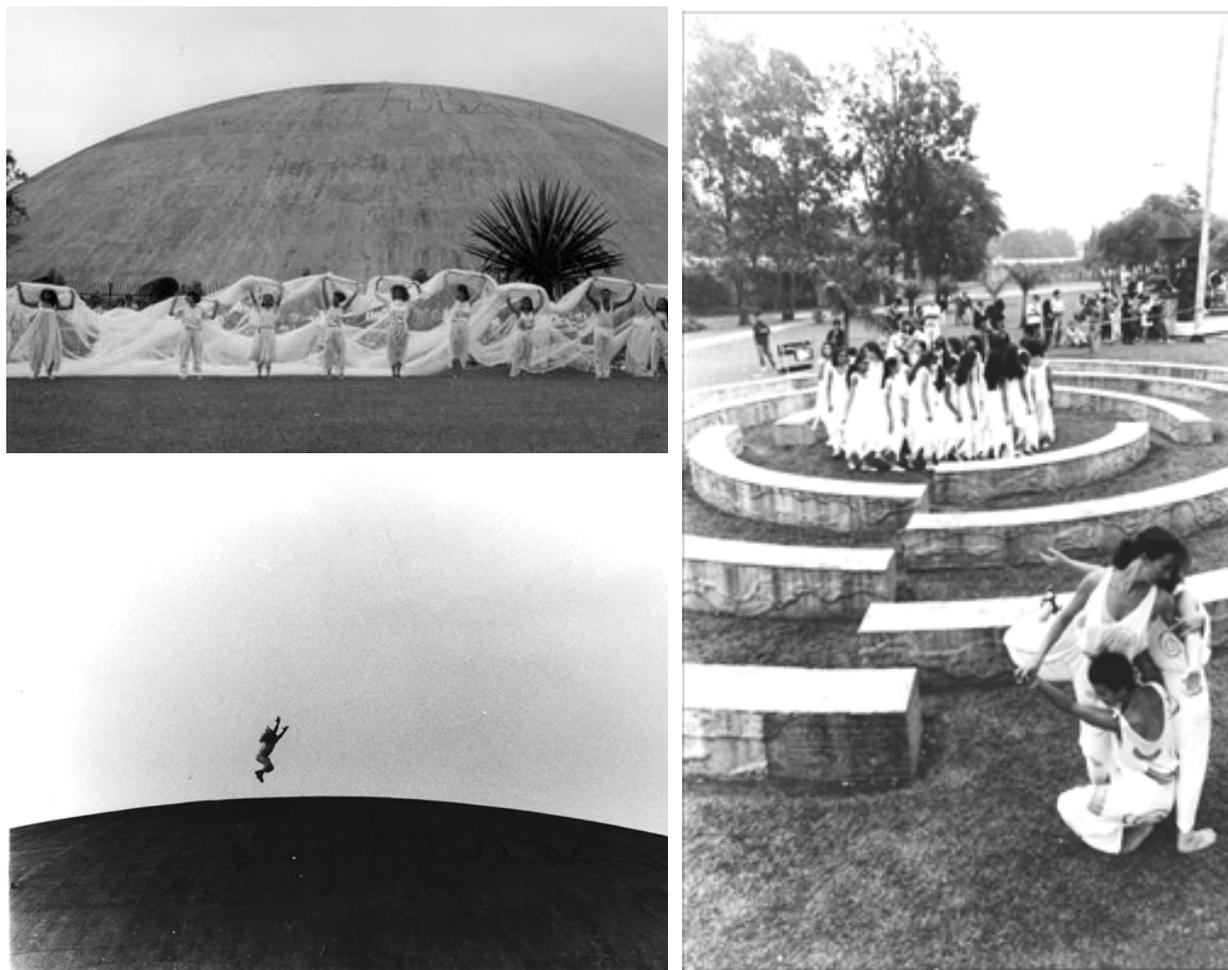


Figura 35: Dança Coral Origens II, 1991. Parque Ibirapuera. XXI Bienal Internacional de São Paulo.
 Direção: Maria Mommensohn; Supervisão: Maria Duschenes. Dançantes: Adultos Profissionais.
 Foto: Djalma Limongi Batista
 Fonte: Centro Cultural São Paulo.

Disponível em <http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/fotos.asp?nfoto=32>. Acessado em junho de 2015. E Associação Morungaba. Disponível em http://www.morungaba.org.br/nucleo/detage_n.asp?id=291. Acessado em junho de 2015

Renata Macedo (em 27/08/2013) relata que a primeira versão do projeto Dança/Arte do Movimento para as bibliotecas infantojuvenis do município de São Paulo surgiu, em 1981, e se desdobrou até 1994. Os formatos variaram bastante e chegaram a envolver muitas pessoas dentre dançarinos e uma grande equipe de preparação e produção. Em 2000, o projeto de dança nas bibliotecas de São Paulo foi assumido pela Associação Morungaba, sob direção de Renata Macedo, “fazendo crescer a semente plantada pela Dona Maria, de levar a dança para todas as crianças, com ou sem deficiência” (MACEDO, s/a, s/p)¹²².

O trabalho nas danças corais com o envolvimento de Maria Duschenes seguiu até o ano de 1991. No restante da década de 90, as ações propostas por Duschenes foram se

¹²² MACEDO, Renata Soares In Site Associação Morungaba. Saiba Mais. Maria Duschenes. Disponível em <http://www.morungaba.org.br/detatuais.asp?id=117>. Últimos acessos setembro de 2015.

reduzindo paulatinamente. Lenira Rengel (em 28/05/2013) relata que, aos poucos, Duschenes foi reduzindo suas turmas e reunindo todas(os) que ainda faziam aula com ela na turma de improvisação dizendo, com frequência, que não daria mais aulas. Rengel compreendeu esse momento como um espaço-tempo de preparação para um modo de separação, distanciamento. E, de fato, era. Em 1999, Maria Duschenes soube que estava sofrendo de Mal de Alzheimer, processo degenerativo de suas células nervosas¹²³. Mesmo assim, ela esteve presente nas aulas do grupo de improvisação até o ano 2000 (VALLIM em 26/08/2013).

A partir do momento que parou de ministrar suas aulas, ela passou a residir definitivamente no Guarujá próximo às águas do mar, não recebendo muitas visitas, a pedido de seu filho Ronaldo Duschenes, em função das inquietações que as mesmas provocavam em sua mãe¹²⁴ (ARRUDA em 27/10/2012).

Maria Duschenes faleceu, já bastante debilitada, em 5 de julho de 2014, aos 92 anos de idade (KATZ, 2014). Sobre sua despedida definitiva, o neto, Daniel Duschenes, publicou:

Minha avó tinha um dom especial: ela era uma transformadora de pessoas. Quem teve o privilégio de conhecê-la, sabe dessa força que emanava dela. Ontem, em sua cama, no apartamento em que vivia no Guarujá, Maria faleceu. Sem alarde, ela se libertou, enfim, do corpo inerte a que o Mal de Alzheimer a havia confinado por muitos anos. Agora, enquanto a matéria se dissipa e volta a dançar a dança dos átomos do universo, seu espírito se projeta em nós, para sempre, transformador (DUSCHENES apud KATZ, 2014, s/p).

Como apresentado poeticamente por Daniel Duschenes, o processo transformador provocado por Maria Duschenes não se esvai no tempo, ele persiste, mesmo depois de sua morte através de suas memórias e nas pessoas que continuam a escrever sua história.

Em 21 de setembro de 2014, celebramos no Parque Ibirapuera, na escultura *Sectiones Mundi*, de Denise Millan, a dança coral Primavera de Duschenes¹²⁵, em prol da paz e em homenagem a Maria Duschenes. Todas(os) de branco, envolvidas(os) pelo canto dos pássaros, os sons de água e vento, os raios solares que atravessavam as folhas multicolores das árvores, e a atmosfera da Bienal Internacional de São Paulo. Iniciou-se o ritual de separação.

¹²³ Mal de Alzheimer – A doença de Alzheimer é uma enfermidade incurável que se agrava ao longo do tempo [...] A doença se apresenta como demência, ou perda de funções cognitivas (memória, orientação, atenção e linguagem), causada pela morte de células cerebrais. Disponível em Associação Brasileira de Alzheimer, disponível em <http://abraz.org.br/sobre-alzheimer/o-que-e-alzheimer>. Acessado em outubro de 2014.

¹²⁴ Maria Duschenes tinha um apartamento, no Guarujá, e o visitava com grande frequência, ela era apaixonada pelas areias da praia e águas do mar.

¹²⁵ Essa foi geradora de movimentos na internet e provocadora de encontros, memórias e histórias. A dança coral contou com a participação de pessoas tais como Ronaldo Duschenes (filho de Duschenes), Solange Arruda, Renata Macedo, Cilô Lacava, Cybele Cavalcanti, Maria Mommensohn, Marília Souza, Claudia Rodriguez (alunas de Duschenes), Dinho Nascimento (músico que colaborava nas aulas e propostas cênicas de Maria Duschenes), Elisa Abrão (professora do curso de Dança da UFG e co-orientadora do trabalho), Jasmine Paiva Barbosa (filha da autora) Warla Paiva (autora), entre outras pessoas.

Começamos a dançar. Do semi-círculo à espiral, do berimbau, à flauta doce e diversos outros instrumentos de percussão a *Clair de Lune* de Debussy. Na dança, Cibele Cavalcanti avançava, na espiral, propondo a direção com movimentos de braços leves, suaves e ondulantes.

Do centro dessa espiral um abraço demorado suspende o tempo e compõe o momento de margem, o limiar performático para, aos poucos, expandir lentamente, iniciando um processo de reagregação, celebração. A abertura para novos encontros e trocas, transformações. Os instrumentistas se aproximam, outras pessoas entram na dança e todos celebram com muita alegria a energia viva e pulsante polinizada por Duschenes.



Figura 36: Primavera de Duschenes – instrumentistas
Foto: Thiago Cancelier



Figura 37: Dança Coral Primavera de Duschenes – momento liminar.
Foto: Thiago Cancelier

3. A CASA E O UNIVERSO¹²⁶

A nuance não é uma coloração superficial suplementar. Portanto, é preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”. Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é ... o nosso primeiro universo.
(BACHELARD, 1996, p.24)

[...] ia então todos os dias a todas as classes. Gostava das aulas, gostava da casa, da escada da casa, da arquitetura, do corredor e dos quartos de Silvinha e Roni, do mate gelado sempre pronto e em profusão, dos quadros, dos objetos, do cheiro. A casa me fazia viajar e me dava vontade de concretizar meus sonhos de viagem
(CUNHA in MOMMENSOHN, 2006, p.9).

Diante do entendimento da casa como primeiro universo e enquanto concretizadora dos sonhos de viagem que aparecem na epígrafe, adentro a casa dos Duschenes no intuito de tecer uma proposta de análise e reflexão, buscando ressaltar aspectos metodológicos que ampararam o desenvolvimento da proposta pedagógica e artística lançada por Maria Duschenes, em São Paulo.

Por que partir da casa? O local foi um tópico bastante destacado pelas(os) ex-alunas(os) de Duschenes¹²⁷, na medida em que buscavam em suas lembranças os momentos vividos e desfrutados por elas e eles ao longo dos vários anos de estudo e compartilhamento de conhecimentos com Maria Duschenes.

A cada retorno ao campo a casa foi retratada de diferentes maneiras, evidenciando-se com isso, como possibilidade de análise, o estudo do espaço. Um tema de discussão que apareceu no início da pesquisa nutrida pelos estudos que desenvolvi relativos à antropologia do lugar, a partir do diálogo com as compreensões de Bachelard (1996) sobre a casa e ao estudo do espaço, proposto por Laban, um dos estudiosos de referência para Duschenes. Essas evidências ocorreram tanto pelos aspectos discursivos da fala, coletados por entrevistas semi-estruturadas, como aspectos relativos à escolha dos espaços para os encontros, bem como o desenho percorrido pelo movimento das pessoas no espaço em composição com suas qualidades expressivas. Foram acionados na memória os espaços da casa e as lembranças de

¹²⁶ Parafraseando o título do segundo capítulo utilizado por Gaston Bachelard, no livro *A Poética do Espaço* (BACHELARD, 1996).

¹²⁷ Foram entrevistadas pessoas representativas das três gerações de ex-alunas e ex-alunos de Duschenes que apresentassem também os vieses e desdobramentos de sua atuação, como: Maria Mommensohn, Renata Macedo, Cybele Cavalcanti, Acácio Vallim, Lenira Rengel, Yolanda Amadei, Solange Arruda.

ocupação da mesma desde o percurso para se chegar à casa até a experiência vivida na sua espacialidade.

Regina Miranda atualizadora de Laban, a partir da categoria Espaço, compreende que o “espaço [...] situa o indivíduo no mundo relacional” (MIRANDA, 2008, p.25). Desse lugar, a casa tornou-se o ponto de partida, o lugar das experiências vividas e imaginadas pelas pessoas que a frequentaram. Um espaço de convergências de memórias, entrecruzando aspectos históricos, sociais e econômicos às questões que giram em torno do movimento e da dança, suas práticas metodológicas, artísticas, pedagógicas e de pesquisa. A casa foi um dos principais pontos de acionamento das memórias vividas e imaginadas, por isso, falar sobre a casa configura um material rico para a análise e discussão das concepções de corpo, movimento e dança propostos por Maria Duschenes (BACHELARD, 1996).

No caminho desse pensamento, Bachelard coloca:

[...] é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas; e quando a casa se complica um pouco, quando tem [...] cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda vida, em nossos devaneios (BACHELARD, 1996, p.27-28).

Bachelard ressalta os espaços da casa como dispositivos acionadores da memória vivida. Tecendo paralelos com as proposições labanianas, as memórias vividas são construídas na dinâmica das relações entre o espaço existencial de cada pessoa e o espaço geral que a envolve. Os espaços pessoal e geral foram categorias propostas por Laban em suas sistematizações. O espaço pessoal é abordado por ele a partir do conceito de kinesfera ou cinesfera. O significado da palavra kinesfera parte da junção da palavra grega *Kínesis*, indicando mudança incessante – movimento, “o devir incessante da natureza” na compreensão filosófica (CASORETTI, 2011, p.30) à palavra esfera, significando, portanto, esfera de movimento.

Reportando ao conceito mais tradicional tecido por Laban, em 1966,

Kinesphere is the sphere around the body whose periphery can be reached by easily extended limbs without stepping away from that place which is the point of support when standing on one foot, which we shall call the “stance” (Sometimes called “place”). We are able to outline the boundary of this imaginary sphere with our feet as well as with our hands. [...] When we move out of the limits of our original kinesphere we create a new stance [...] {a new place}¹²⁸ (LABAN, [1966]2011a, p.10).

¹²⁸ A Cinesfera é a esfera, ao redor do corpo, cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte, quando de pé em uma perna, o que podemos chamar de “base de apoio” (algumas vezes nominado lugar). Somos capazes de desenhar o limite de uma esfera imaginária com nossos pés tanto quanto nossas mãos [...] Quando nos movemos para fora dos limites de nossa cinesfera original, criamos uma nova base de apoio, {um novo lugar} [...] (LABAN, [1966]2011a, p.10 tradução in FERNANDES, 2006, p.182-183).

Refletir o conceito de kinesfera, no contexto contemporâneo, nos lança novamente à percepção do espaço pessoal no âmbito da existência, da memória na relação com o mundo, no qual a potência da circularidade que nos envolve impulsiona a percepção da tridimensionalidade de nossas relações. Lançamo-nos no mundo a partir de nosso espaço pessoal. A partir do que nos limita e conecta nos projetamos ao conhecimento, à experiência, ultrapassando os nossos limites, pois, ao nos deslocarmos no espaço geral, criamos outros lugares de relação. A cada passo no mundo, cada movimento, construímos diferentes tamanhos, desenhos e relações com um novo lugar no espaço geral. Novas plasticidades para o ato de viver. Sendo assim, cada passo das pessoas na casa dos Duschenes foi gerador de novas esferas de movimento, direções, relações e redescobertas daquele lugar por parte de cada um que o percorreu.

Cabe refletir, a partir disso, que essa compreensão de espaço pessoal se complexifica, ainda mais, na relação com as concepções apontadas por Bachelard, a partir da memória, no qual ele coloca que, quando a casa, ou seja, os espaços gerais se “complicam um pouco”, quando eles se apresentam como provocadores e problematizadores da nossa existência e sobrevivência, a nossa movimentação e a nossa percepção do ato de nos mover revelam-se. Isso faz com que acionemos nossos dispositivos de memória e registro dessa experiência. Portanto, nossas lembranças e esquecimentos são construídos nos fluxos constituidores do espaço relacional, no “entre” espaço existencial que é nosso espaço pessoal, nossa kinesfera e o espaço geral e seus aspectos físicos, sociais, culturais, ecológicos, estéticos, políticos, entre outros.

Parto desse conceito para pensar a conexão entre as pessoas e suas experiências de movimento e o espaço da casa. Continuando tal reflexão Bachelard acrescenta, ainda, que:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; [...] Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (BACHELARD, 1996, p.27-28).

Foram muitos passos, muitos deslocamentos e esferas criadas ao percorrer o espaço da casa do Duschenes, no entanto, apenas algumas experiências vividas foram possíveis de emergir da memória, não porque as que estão no esquecimento não sejam importantes, mas sim pela extensão de memórias que as experiências dessas relações entre os espaços pessoais e a casa geraram. Isso porque as experiências vividas na casa se estenderam por longos períodos e, há mais de 15 anos, já que Duschenes encerrou suas atividades no ano 2000.

Pensar na relação apresentada por Bachelard, entre espaço e tempo como disparadores ou não da memória é lembrar que esta agrega lembranças e esquecimentos. Analisando os dados coletados pelas entrevistas, a partir desses dois parâmetros, percebi que o tempo, por sua extensão e alargamento, potencializou o espaço transformando-o no lugar de maior estabilidade da memória. Isso fez com que a casa emergisse como um disparador dos acontecimentos vividos (GAGNEBIN, 2013, 00:00:08).

No caminho da compreensão da casa como disparador de memória, o encontro com os pesquisados deu margem a várias reações inesperadas e exercícios reflexivos, construindo um mosaico de memórias mediadas por reações repletas de emoção percebidas pelos olhos que brilhavam e que ora lacrimejavam, pelos tremores no corpo que se faziam visíveis pelas mãos e experiências significativas que alteravam os estados do corpo¹²⁹, mas que nem sempre são possíveis de serem descritas, ficando principalmente perceptível nas relações marcadas pela presença nos encontros com a pesquisadora. Com relação aos exercícios reflexivos por parte dos entrevistados, elas/eles passaram a acionar o passado a partir do presente, atentos às projeções de futuro. Nesse exercício, reflexões, esclarecimentos e questionamentos foram semeados lançando hipóteses diversas a partir das memórias que emergiam (GAGNEBIN, 2013, 00:01:50).

De minha parte, os embaraços proporcionados pela tentativa de retomar o tempo da experiência acionando, com isso, os espaços da casa fez surgir meu interesse pela reconstrução imagética desse lugar, pensando que, a partir dali os lugares tangíveis da memória fossem se ampliando no tempo. Isso fez com que se permanecesse a relação com o espaço, criando, portanto, a necessidade de refletir sobre ele, reunir fragmentos de memórias a sensações e outros fragmentos, outros registros, outros documentos que, organizados sistematicamente potencializavam o mosaico da memória e corroboravam para a análise que proponho neste capítulo.

É nesse percurso que relaciono a casa ao universo, a morada dos Duschenes ao universo duscheneano. Compreendo que essa ocupa um lugar no espaço/universo e que ao mesmo tempo é um espaço arquitetônico, íntimo e agregador (BACHELARD, 1996). Ela também é compreendida como um universo, espaço geral, no qual as pessoas que também

¹²⁹ Como estados do corpo entendo que seja a capacidade permanente que o ser humano tem de se transformar, de se tornar múltiplo. Na compreensão de Schechner, seria a capacidade do ser humano em ser um e ser outro em performance, “ser eus múltiplos coexistindo em tensão dialética não resolvida” (2011b, p.215). Trata-se de estados corporais acionadores de memórias e experiências em momentos de suspensão da vida cotidiana a partir de todos os tipos de anacronismos e combinações estranhas e incongruentes, marcados por diferentes graus de liminaridades. Exemplificando a pessoa é ela mesma naquele momento de suspensão, mas também é ela muitos anos antes vivendo experiência provocadoras de mudanças profundas definidoras e transformadoras de sua existência, de sua “consciência do ser” (Schechner, 2011b).

ocupam lugar no espaço em suas kinesferas singulares, desenham trajetórias e projeções, construindo seus caminhos e transformando, portanto, os espaços da casa e simultaneamente se transformando. Pois “*wherever the body stays or moves, it occupies space and is surrounded by it*”¹³⁰ (LABAN, 2011a, p.10). Para tais propostas o espaço é vivo e a arquitetura deste dialoga diretamente com a arquitetura individual. Assim, as formas propostas pela arquitetura espacial têm a capacidade de potencializar ou não as formas de interação das pessoas com o espaço.

Ambos espaços pessoal e geral, são compreendidos a partir das relações construídas por Laban entre espaço e movimento, no qual ele destaca que “*empty space does not exist. On the contrary, space is a superabundance of simultaneous movements*”¹³¹ (LABAN, 2011a, p.3). Cybele Cavalcanti, ao refletir o entendimento de movimento proposto por Laban e experienciado com Duschenes coloca:

Vivemos num mundo de movimento: o universo inteiro está em constante moção. Todas as coisas estão em constante estado de evolução e crescimento. Marés fluem na água e uma dinâmica de massas de ar vai produzindo o vento. O homem expande sua vida através do movimento. [...] Movimento é acontecimento. Movimento é arquitetura viva no sentido de mudança de lugares e mudança de relações, arquitetura criada pelos movimentos humanos e feitos de caminhos no espaço (CAVALCANTI et. al., 1989, p.9).

Viver é verbo, é atitude, é movimento. No Universo tudo se move. O Universo respira e a vida de cada pessoa, cada ser, se constitui em fluxo contínuo entre o esvaziar e o preencher, entre o que está interno e externo. Pensar o movimento, estudá-lo, potencializa nossa compreensão de mundo e nossas atitudes nele. Duschenes movia o universo e se movia no universo a partir de seu espaço de atuação, sua esfera de movimento e, o universo a movia.

Quando compreendemos o Universo em movimento, como espaço geral numa dimensão macro, passando ao Brasil, depois ao Estado e à cidade de São Paulo, o distrito de Perdizes, o Bairro Sumaré e a Rua Valença, chegamos ao lote onde foi construída a casa dos Duschenes. Um espaço atravessado por todas essas outras espacialidades. Nesse entendimento, os fluxos de movimento preenchem a relação entre ambiente, espaços geral e pessoal, levando em consideração ritmos, densidades, temperaturas, sonoridades, entre outros aspectos instigadores das nossas percepções cinestésicas e de movimentos visíveis e invisíveis, contrastantes e complementares.

¹³⁰ “Onde quer que o corpo permanece ou se mova, ele ocupa espaço e é cercado por ele” (LABAN, 2011a, p.10, *tradução livre*).

¹³¹ “Espaço vazio não existe. Ao contrário, espaço é uma superabundância de movimentos simultâneos” (LABAN, 2011a, p.3, *tradução livre*).

Assim, o espaço externo do bairro, da rua, lote e casa e as relações sensíveis que os mesmos provocavam nas pessoas, ao se percorrer por eles em fluxo livre, alteravam, a partir de uma via dupla, os fluxos internos do corpo, adentrando-o e permitindo com que muitas pessoas que entravam na casa dos Duschenes se lançassem na proposta de movimento apresentada por “Dona Maria”. Mesmo que essa, a um primeiro momento, se apresentasse estranha aos paradigmas da dança que estavam em construção no Brasil; mesmo que Maria Duschenes apresentasse dificuldades de comunicação provocados pelos desafios de estar em uma outra cultura com uma outra língua; mesmo que para além disso houvesse os desafios lançados pela poliomielite. A conexão do espaço interno do corpo ao espaço externo, pela porosidade da pele, percepção e estudo do movimento, foi permitindo o adensamento das relações e a continuidade do trabalho.

Como Laban, Cybele Cavalcanti nos aponta, o movimento é o que dá visibilidade às coisas, por isso, percebemos os acontecimentos no espaço quando o vemos e sentimos, refletido em nossas vidas. Como o próprio Laban colocou e Cybele Cavalcanti ratificou “O espaço é uma coisa viva” (apud RENGEL, 2008, p.39) e por ser vivo, carrega memória, história e projeção de futuro alterando as atitudes de quem o percorre. Portanto, o movimento corporal é uma arquitetura viva em fluxo contínuo, um aspecto fundamental para o entendimento do corpo no espaço. Para Laban: “*space is a hidden feature of movement and movement is a visible aspect of space*”¹³² (LABAN, 2011a, p.4). É o movimento que dá visibilidade ao espaço. O movimento é a experiência básica da existência que nunca alcança uma estabilidade ou imobilidade completa, por ser “[...] *the result of two contrasting qualities of mobility [...]*”¹³³ (LABAN, 2011a, p.6). Assim, memória é movimento em constante tensão entre qualidades contrastantes, entre o presente que aciona o passado e projeta o futuro. Portanto, cada retomada ao passado amplia a potencialidade dessas relações no presente.

Movimento, espaço e memória, alicerçam histórias e possibilitam a sistematização das ações desenvolvidas por Maria Duschenes. Como âncoras, ativam os contextos vividos pelas pessoas que frequentaram a casa¹³⁴ se tornando referências de grande significação por serem lugares de tangibilidade que se fazem presentes por suas representações imagéticas. A casa marca, portanto, um grande fluxo de intersecção de movimentos, memórias e histórias pelos inúmeros espaços construídos e encontros proporcionados por Duschenes e entre ela e suas/seus ex-alunas(os).

¹³² “O espaço é um recurso escondido do movimento e movimento é um aspecto visível do espaço” (LABAN, 2011a, p.4, *tradução livre*).

¹³³ “[...] a resultante de duas qualidades contrastantes de ação” (LABAN, 2011a, p.6, *tradução livre*).

¹³⁴ Reflexão realizada a partir das aulas na disciplina Antropologia do Lugar com a professora Izabela Tamasso, no ano de 2013, a partir do vídeo-entrevista *Professora Gagnebin: Memória – Parte 1* (2013).

Na sequência deste capítulo busco apresentar essas relações, ressaltando as escolhas que permearam a elaboração do projeto da casa, adentrando, em seguida, a análise das várias espacialidades emergidas das memórias singulares de cada entrevistada(o). Por fim, o capítulo encerra-se com as memórias das aulas, olhadas sobre o espectro de Schechner (2011a; 2011b).

3.1 A casa

O que permeiam os interesses de construção do projeto de uma casa? No caso dos Duschenes recorro à compreensão de Bachelard de que “todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova” (BACHELARD, 1996, p.25). Isso levou-me a refletir: Quais seriam as imagens que poderiam ter corroborado para a realização deste projeto da casa como um espaço de intimidade e também de trabalho e encontro? No intuito de desvelar mais elementos desse percurso, retomo o entrecruzamento do passado no presente de Herbert e Maria Duschenes, no entre Europa e Brasil, atenta aos relatos ressaltados por ambos¹³⁵ sobre os aspectos que compuseram seus acervos culturais e ampararam tal construção.

Uma das primeiras questões que levantei estava relacionada às escolhas que levaram à construção da casa. Sobre essas, Maria Duschenes (1980, p.13) relata: “*My studio was constructed especially by my husband, an architect*”¹³⁶. Acácio Vallim (em 26/08/2013), ex-aluno de Duschenes, que também fez formação em Arquitetura, aciona e organiza suas experiências e memórias de movimento, ao desenhar em um papel, com caneta azul e traços leves, a Rua Valença, enaltecendo suas curvas e inclinações, construindo, entre desenho, gestos e fala, um mapa imagético do lugar que frequentou por mais de 30 anos “*essa é a rua Valência, a rua de sua casa, no Bairro de Sumaré, aqui em São Paulo. Era uma casa modernista, seu marido, Herbert, era um arquiteto*” (Acácio Vallim em 26/08/2013). Corroborando com as percepções de Acácio Vallim, Cybele Calvalcanti (em 02/08/2013) descreve:

Era um espaço muito gostoso. E possuía uma arquitetura muito bonita, planejada pelo marido da Dona Maria, o Herbert Duschenes. Apesar de simples, era muito agradável.

Essas descrições apresentam algumas das bases de referência para as escolhas do projeto de construção da casa. Primeiro, Herbert Duschenes era arquiteto com proximidades

¹³⁵ Declarações feitas em vídeos dirigidos por Maria Mommensohn (2002) e Inês Bogéa (2006).

¹³⁶ Meu estúdio foi construído especialmente por meu marido, um arquiteto (DUSCHENES, 1980, p.13, tradução livre).

com o Movimento Modernista, em diálogo com a Bauhaus, ressaltando aspectos relativos à construção e uso do espaço de forma peculiar. Para além da formação em arquitetura, Maria Duschenes lembra da formação que Herbert teve com Laban, em sua infância.

Nesse sentido, ela descreve: Herbert Duschenes

had classes with a Laban basis and appears in the book “Des Kindes Gymnastic und Tanz”. The photographs were taken in his family’s Garden. He knew the importance Laban placed on the right environment for classes and that he enjoyed dancing out of doors (DUSCHENES, 1980, p.13).¹³⁷

Para Solange Arruda (em 31/07/2013), ex-aluna de Duschenes, assim como para Dona Maria, Herbert Duschenes “*tinha uma visão labanista da dança, em consequência de sua formação com Laban na infância*”. Tais observações ressaltam que a concepção da casa como espaço de intimidade, formação e trocas culturais pode ter nascido da experiência proporcionada pelos pais de Herbert ao acolher artistas na casa deles, criando possibilidades para que a família mergulhasse na atmosfera de trocas artísticas criadas por esses artistas. Segundo Herbert Duschenes, ele e sua mãe fizeram aulas com Laban no jardim de sua casa. Isso revela que a própria residência de Herbert foi um lugar provocador de encontros artísticos. A relação entre casa e arte já existia para ele desde a infância.

Para além das aulas no jardim de sua casa, Herbert continuou a formação, seguindo o caminho da arquitetura e tecendo aproximações entre Bauhaus e as propostas labanianas. Herbert Duschenes, como arquiteto, foi um grande apreciador de dança e, Maria Duschenes, estudiosa da dança/movimento na perspectiva labaniana, era uma conhecedora e estudiosa da arquitetura, já que Laban foi arquiteto e desenvolveu seus estudos na relação entre arquitetura, movimento e dança. Ambos projetaram na casa/estúdio, os conhecimentos que foram construídos ao longo de suas trajetórias, conscientes das relações que se estabeleciam especialmente entre a casa e a arquitetura corporal das pessoas que a frequentariam. Pelos indícios recolhidos, eles vislumbraram como uma edificação é interdependente da outra, como o espaço edificado influencia na formação das pessoas e, de que maneira, as pessoas constroem e dão vida ao espaço edificado.

Outro aspecto proposto na construção da casa que emerge ao longo da pesquisa foi a presença e a relevância das relações estabelecidas com a natureza. Esse se evidencia desde a escolha do distrito de Perdizes e do Bairro Sumaré para a construção da mesma. Por

¹³⁷ Ele teve aulas com uma base Laban e aparece no livro *Des Kindes Gymnastic und Tanz*. As fotografias foram tiradas no jardim de sua família. Ele sabia da importância que Laban colocava no ambiente certo para as aulas e que ele gostava de dançar ao ar livre (DUSCHENES, 1980, p.13, *tradução livre*).

considerar pertinente, apresento algumas características do bairro escolhido pelos Duschenes para a construção da casa/centro cultural.

O Sumaré é um bairro localizado no subdistrito de Perdizes, no alto de uma colina, conhecida por Espigão da Paulista. É um bairro residencial unifamiliar projetado com ruas e praças públicas íngremes e sinuosas, respeitando, assim, as características da colina. Possui alta densidade arbórea com grandes proporções de solo permeável favorecendo a manutenção de um clima mais refrescante, tanto para o bairro, como para a cidade de São Paulo. Nele foram edificadas várias construções arrojadas de linha modernista, mas também prédios arquitetônicos feitos de tijolinho à vista, à semelhança das construções europeias. Esse parece ter sido um bairro que acolheu vários estrangeiros fugidos da Segunda Guerra, dentre eles, o casal Duschenes.

Segundo depoimento de moradores¹³⁸, o bairro foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT), por suas peculiaridades. Entre elas está a preservação ambiental. O tombamento foi conquistado por seus moradores atuais, no intuito de garantir as singularidades do bairro, evitando a especulação imobiliária e a verticalização promovida pela indústria da construção civil. Isso demonstra o quanto a manutenção das características do bairro é importante para os moradores e ex-moradores.

Nele se localiza o Centro de Cultura Judaica. Trata-se, também, de um bairro que carrega em sua história o nascimento dos primeiros estúdios da TV Tupi. Atualmente, possui várias torres de comunicação, entre essas, a da TV Cultura que apresenta uma proposta de programação singular dando vazão a movimentos artísticos e culturais. O Bairro Sumaré situa-se em um distrito com grandes envolvimento na política pela organização e articulação de movimentos sociais e humanistas, que, na busca por promover uma revolução brasileira, se tornaram ponto de resistência ao regime militar. Por essas relações políticas e ambientais, nele residiram vários intelectuais, militantes e artistas, como o educador e estudioso Paulo Freire, que morou a duas casas do casal Duschenes. Considera-se relevante ressaltar que a casa de Paulo Freire, em face de todos os conflitos políticos e ambientais da década de 1960, tinham grades nas portas e janelas¹³⁹ e que a própria Rua Valença possuía e continua a contar com duas guaritas ao longo da mesma.

¹³⁸ Os mesmos foram obtidos a partir de publicações e relatos lançados na página do Facebook: Amigos do Sumaré. Disponível em <https://www.facebook.com/pages/Amigos-do-Sumare/649784521754205>. Acessado em 1º de maio de 2015.

¹³⁹ Atualmente, no bairro se localiza o Centro de Referência Paulo Freire, disponibilizando o acesso público e gratuito do catálogo completo de livros lidos, consultados ou recebidos por Paulo Freire, além de disponibilizar seus manuscritos, anotações, artigos, vídeos entre outros materiais desenvolvidos sobre ele e sua obra. Ver: Centro de Referência Paulo Freire: memória e presença. Disponível em <http://biblioteca.paulofreire.org>. Acessado em 2 de maio de 2015.

Também compõem essa história as ações desenvolvidas na Igreja dos Dominicanos, próximo, visualmente, da casa dos Duschenes. Nela atuaram Frei Carlos Josaphat e Frei Tito de Alencar, entre muitos outros intelectuais que se encontravam e buscavam formas de fazer oposição à ditadura. Na figura 38, segue a fachada da igreja, no início da década de 60, com pichações contra o movimento promovido pela paróquia na cidade (BETTO; MENESES; JENSEN, 2002; DUARTE-PLON; MEIRELES, 2014).

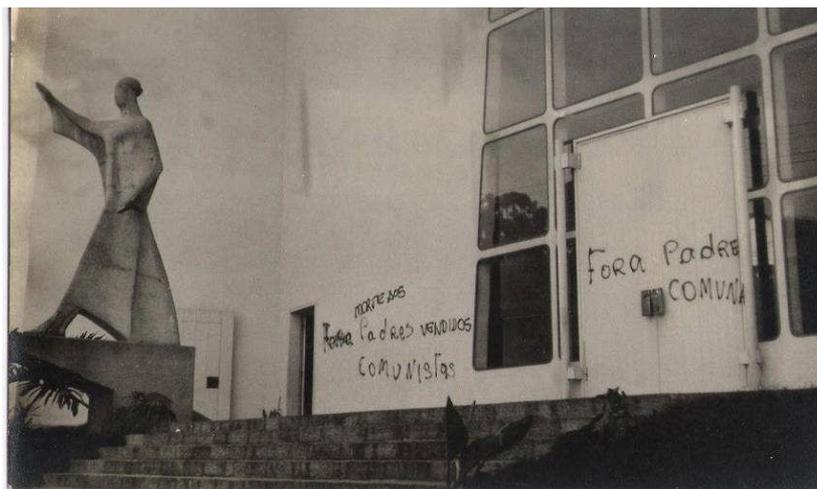


Figura 38: Porta da Paróquia de São Domingos conhecida por Igreja dos Dominicanos em Perdizes, São Paulo. Pichação feita no início da década de 60.

Fonte: Ponto G de Ideias. Disponível em http://ppontogdeideias.blogspot.com.br/2012_09_01_archive.html. Acessado em maio de 2015

Percebe-se com isso que o Sumaré, em Perdizes, era um bairro de natureza singular, situado em um contexto arquitetônico, histórico, político e social gerador de grandes dinâmicas performativas¹⁴⁰, abrangendo aspectos ambientais, políticos e culturais.

Ex-alunas e ex-alunos de Maria Duschenes ressaltam, não apenas nas entrevistas, mas também em publicações como o livro *Reflexões sobre Laban: o mestre do movimento humano* (MOMMENSOHN; PETRELA, 2006), aspectos da vizinhança e da proposta de construção da casa, bem como da sua organização como espaço cultural.

Na abertura da referida publicação citada acima, está o olhar poético de Juliana Carneiro da Cunha, atriz e bailarina do *Théâtre Du Soleil* (França)¹⁴¹ que, dos sete aos 17 anos fez, entre outras coisas, aulas com Maria Duschenes.

¹⁴⁰ Dinâmicas performativas, aqui, partem do entendimento de J. L. Austin (1990) em torno dos “atos de fala” quando o mesmo ressalta que dizer é sobretudo agir, fazer, propor uma ação a um ou vários interlocutores diante das circunstâncias que preenchem as relações e os relacionamentos entre pessoas e o espaço, ambiente, contexto que as cercam. Performativo seria, portanto, a ação de realizar algo em que o falar implique no fazer. Debate ocorrido na disciplina Antropologia e Performance ministrada pela professora Isabela Tamazo em 2014.

¹⁴¹ Para se aproximar e conhecer o trabalho desenvolvido por Juliana Carneiro Cunha, acessar o site do *Théâtre Du Soleil*. Disponível em: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php?lang=fr>.

Sumaré, Rua Poconé, Dona Maria Duschenes, Sr. Herbert... [...]

Quando tomei consciência, já adulta, do que os anos da infância representaram para mim do ponto de vista profissional, percebi que a grande chance, a grande sorte do destino foi o fato de ter morado quase do lado de Dona Maria. Era maravilhoso poder ir a pé à sua casa sem a necessidade de ser acompanhada por nenhum adulto (CUNHA, 2006, p.9).

Juliana Carneiro, como ficou conhecida artisticamente, destaca como foi relevante para a sua vida profissional, o fato de ter morado próximo à casa dos Duschenes. Isso evidencia que nesse bairro fomentavam-se relações de vizinhança, que proporcionaram que Duschenes desenvolvesse projetos para as crianças e adolescentes que eram vizinhos de sua casa, garantindo com isso a continuidade das ações por longos períodos. No caso de Juliana Carneiro, as aulas com Maria Duschenes representaram 10 anos de sua infância e juventude, algo muito relevante para a formação de uma pessoa.

Lenira Rengel (em 15/08/2013), representante da última geração de ex-alunas de Duschenes, falou das facilidades de acesso à casa dos Duschenes e a percepção que ela tinha do bairro:

Quem construiu aquela casa foi o Herbert, marido dela, que era arquiteto, em um lugar lindo do Sumaré. [...] O lugar era arborizado e de fácil acesso. Tinha uma linha de ônibus, existente até hoje, simples de pegar. Nós andávamos um pouquinho. Era um lugar de São Paulo que parecia que você estava mais isolado, pois era um lugar mais calmo (RENGEL em 15/08/2013).

Lenira nos apresenta que Duschenes recebeu pessoas de outras regiões da cidade. Além disso, ela destaca suas memórias das percepções do bairro ressaltando as paisagens, o isolamento e a tranquilidade da região. Havia, então, outras percepções da cidade de São Paulo quando se adentrava o Sumaré. Todos esses aspectos possibilitam uma diversidade de contornos para o desenvolvimento de trabalhos de corpo e movimento, visto que sensibiliza os sentidos, muitas vezes anestesiados pela poluição de toda ordem, assim como pela velocidade cada vez mais acelerada do ritmo das pessoas na cidade.

Um dos aspectos que contribuíram para a continuidade da proposta pedagógica e artística, desenvolvida por Duschenes, esteve na localização, arquitetura e organização espacial de sua casa constituída, em parte, como seu espaço de trabalho, dentre os quais ressaltam as percepções do bairro, como uma suspensão do tempo na cidade de São Paulo, uma suspensão que não a distanciava do fluxo de movimento da cidade, pela facilidade de acesso proporcionada por linhas de ônibus e metrô. Enfim, esses foram destacados como elementos de grande relevância para a formação das pessoas pois ampliavam suas percepções, sensoriais e estéticas, favorecendo a dilatação das percepções artísticas e pedagógicas.

3.2. Em direção à casa, uma experiência de percurso

Na tensão e torção entre passado e presente dos indícios de memória deixados pelos rastros de Duschenes, lancei-me em 2014, na busca pelo lugar que foi a casa dos Duschenes informada de que a mesma tinha sido demolida. Nesse subtópico, transcreverei o percurso e as impressões registradas ao longo da trajetória que fiz até o espaço que, tempos atrás, era a casa dos Duschenes. Ressalto que, há várias maneiras de se chegar até ao alto do Sumaré. Optei por percorrer a cidade de transporte público, atenta ao percurso e elementos que dele surgissem.

Percorri pela cidade em meio a inúmeras pessoas desconhecidas e entrei no metrô, Linha 2 verde, em direção à Estação Sumaré. Desci na Estação, deixando para trás, a velocidade da cidade com um tempo que se esvai pela urgência de deslocamento e compressão de si.

Em frente à saída do metrô, deparo-me com outras pessoas, outras imagens, que transformavam a Estação Sumaré do metrô em “uma das estações mais curiosas, pelo vidro que separa e nos une à cidade e as imagens dos rostos de pessoas anônimas preenchidas por poesias soltas” (Diário de bordo em 07/04/2014).

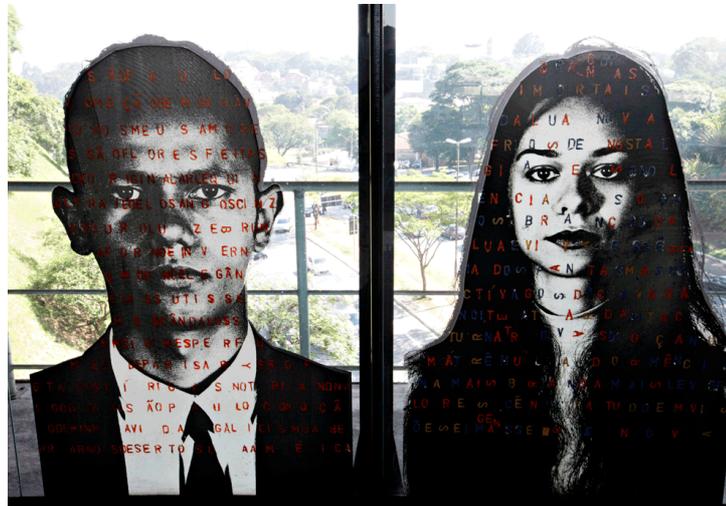


Figura 39: Obra de Alex Flemming na Estação Sumaré do Metro – Projeto Arte na Linha. Ao fundo uma das vistas do Bairro Sumaré e do distrito de Perdizes

Fonte: <https://artelinha.wordpress.com/2012/07/03/a-arte-de-alex-flemming-na-estacao-sumare>

Sobre a obra o artista descreve suas intenções:

Quis refletir um pouco [...], sobre a população anônima que transita conosco sentada encostada no banco ao lado e que, na maioria arrasadora das vezes, não chegamos a perceber o manancial de poesia que se esconde atrás de um muro de paletós embrutecidos ou de vestidos plissados como armaduras (FLEMMING, 2012, s/p).

Pude, então, me deter um pouco e apreciar de perto a obra de Alex Fleming que tanto me impressionava de dentro do metrô. Diante das personagens anônimas colocadas por Fleming, ficava me perguntando quem eram aquelas pessoas, quais foram seus contextos de vida, onde moraram, quais histórias contavam. Por que estavam na Estação Sumaré? Da mesma forma que me questionava: quem foi Maria Duschenes?

Atentei-me que estava diante das imagens de personagens desconhecidas e que também tinha deixado para trás inúmeras pessoas desconhecidas, que preenchem diariamente os canais tumultuados do metrô e das regiões de maior densidade da cidade. Ao mesmo tempo e, curiosamente, percorria toda a cidade em direção à casa de alguém que não conheci pessoalmente, mas que buscava descobrir por rastros e indícios de poesias soltas, recortes de memória.

A pausa, depois da descida do metrô e diante das imagens, foi aos poucos permitindo a dilatação do tempo e das percepções contrastantes que o lugar proporcionava. A temperatura ensolarada que aquecia o corpo deu lugar a um frescor mareado pelo vento, a paisagem da cidade com seus inúmeros carros e prédios foi invadida pela natureza esverdeada das árvores e as cores das flores, as pessoas no metrô e pelas ruas da cidade, com suas kinesferas reduzidas e entrelaçadas pela proximidade física. Ao mesmo tempo separadas pela indiferença, ao descer do metrô na Estação Sumaré, a espacialidade se expandiu tanto, proporcionando que eu ficasse por um longo tempo sozinha diante da obra de Fleming, vendo o intenso fluxo da cidade ao longe.

Isso porque quando olhei para além das imagens das pessoas anônimas, me percebi no cume da colina com uma linda vista da estação para o Bairro Sumaré e outras regiões do distrito de Perdizes. Esse realmente era um bairro bastante peculiar que impressionava pela arborização.

Envolvida por esta atmosfera, saí da estação seguindo em direção à casa. Entrei na rua e saí, várias vezes, na dúvida entre as ruas Poconé e Valença, citadas por Carneiro (in MOMMENSOHN, 2006, p.9). Acabei por escolher a circularidade da Rua Valença.

A rua, as árvores, o frescor, tudo dava uma impressão de suspensão do tempo, parecia me transportar para outro tempo. Percorrendo pela rua, avistei uma guarita. Havia duas guaritas distribuídas na rua. Lá trabalhava um senhor, perguntei por quanto tempo trabalhava naquele posto, ele respondeu, em torno de 20 anos. Fiquei surpreendida com a resposta, mas segui com a investigação falando da pesquisa, no que ele me interrompeu e começou a descrever algumas características de Herbert e Maria Duschenes. Por fim, ele apontou o lugar onde moravam, depois me apresentou uma rede de relações e graus de parentesco na vizinhança da atual moradora, finalizando falando que podia ir até lá que eu seria bem recebida (Diário de bordo, 07/04/2014).

Fiquei surpreendida com as respostas do senhor que trabalhava na guarita pelo grau de complexidade, proximidade e conhecimento da teia de relações espaciais e temporais que foi se estabelecendo na rua ao longo de seu tempo de trabalho e também no fato de ele trabalhar,

por tantos anos, como segurança de uma rua da cidade. Percebi que havia muitos laços e vínculos entre ele e os moradores.

Em frente à casa, prestes a tocar a campainha, fui retomando as descrições e percepções das ex-alunas(os) de Duschenes colhidas em entrevistas, lembrando-me de suas movimentações e alternâncias da voz, mudanças que criavam diversificadas intensidades para cada espaço do bairro e da casa que era descrito. Aos poucos e a partir das descrições a casa, que foi demolida para a reconstrução de outra, permanecia na memória das ex-alunas(os). E as impressões dessas memórias me permeavam, possibilitando com que outros elementos fossem acrescentados; dando volume, densidade, textura, cores e movimentos à memória em relação à casa e as aulas, desde o portão de entrada, passando pelo corredor e o jardim, quarto de se trocar, a biblioteca e as escadas, o estúdio de dança até chegar ao espaço onde Maria Duschenes ficava para ministrar as aulas.

Adentrei pelos fundos na nova casa. Sobre essa experiência de entrada, Solange Arruda (em 31/07/2013) descreve: “[...] *Era tudo muito peculiar, eu nunca tinha visto nada parecido. Chegávamos e entrávamos pelo fundo.*”. Enquanto Cybele Cavalcanti (em 02/08/2013) coloca “[...] *Nós chegávamos e entrávamos pela entrada da casa.*”. Muitas casas no Sumaré eram construídas tendo a frente voltada para os fundos do lote e não para a rua de acesso, isso para garantir e favorecer a visualização e percepção da cidade do alto da colina.

De dentro da casa, a moradora atual foi relatando que quase toda a casa foi demolida, no entanto, permaneceu, como demonstrado na figura 40, a sala/sacada, onde ficava a lareira e um quadro com a imagem, em preto e branco, de um avião sobrevoando a cidade de São Paulo. Ambos foram preservados e compõem a arquitetura da casa recém-construída.



Figura 40: Lareira e quadro com foto da cidade de São Paulo.
Foto: Warla Paiva

A moradora atual relatou que reutilizou partes da demolição dos pisos da cozinha e varanda da casa dos Duschenes na decoração do muro dos fundos e da parede divisória que conecta os cômodos, do andar de cima ao andar de baixo. A figura 41 apresenta em destaque dois desses fragmentos. O da cozinha, em verde, e o da varanda, em vermelho terroso.



Figura 41: Mosaico de Duschenes. Peças do piso da cozinha e varanda compoendo o muro da casa nova.
Foto: Warla Paiva

Como se percebe, as transformações da residência, entre demolição e reconstrução, resguardaram indícios de memória, na casa nova. Ou seja, mesmo com a demolição da materialidade da casa, fragmentos arquitetônicos deram continuidade à história dos Duschenes.

Segundo relatos da moradora atual, justificando suas escolhas, em resguardar lugares e fragmentos da casa, ela colocou que o espaço era muito aconchegante e com uma arquitetura muito interessante, no entanto, achava a casa muito fria no inverno, principalmente o lugar onde era o estúdio, por ter um pé-direito muito alto, por isso, quase não o frequentava. Esse foi um dos motivos relatados por ela para a reestruturação dos ambientes e a demolição de partes da casa. Nessa reestruturação, a área do estúdio teve seu pé-direito reduzido, a porta de correr, que saía para uma varanda, passou a alcançar diretamente o jardim. As barras foram retiradas e se encontravam próximas ao muro aguardando outro destino.

Ao longo da visita, envolvida por camadas de memórias e histórias, a moradora atual foi retomando as impressões e memórias da casa dos Duschenes antes da demolição. Fui, portanto, percorrendo a obra recém-construída, percebendo o lugar ao percorrê-lo e acioná-lo na memória, pelas descrições que a atual moradora fazia da casa. E foi assim, envolvida pela atmosfera do lugar, que pude ampliar minhas percepções, da casa e do estúdio de dança, propiciando a construção de relações em torno dos aspectos que sustentaram os fluxos de conhecimento propostos por Maria Duschenes em suas aulas.

A seguir, percorrerei pelos espaços da casa, desde a entrada, passando pelo jardim e chegando ao estúdio, que se fizeram presentes no entrecruzamento dos relatos e aulas das ex-alunas(os) de Maria Duschenes, em diálogo com as impressões que fui construindo da espacialidade da casa, bem como da proposta de atuação de Duschenes, buscando analisá-las a partir de conceitos labanianos e bachelardianos.

3.2.1 Outros tempos e experiências de chegada, a entrada na casa

Ao longo da entrevista com roteiro semiestruturado, ex-alunas de Duschenes como Lenira Rengel, Acácio Vallim e Solange Arruda relataram suas impressões de chegada apresentando algumas características da casa. Lenira Rengel (em 28/05/2015) coloca: “*A casa era linda, não chegava a ser uma mansão. Tinha dois andares. Nós entrávamos por um portão lateral. Nunca tocávamos a campainha*” e Acácio Vallim detalha:

Era uma casa construída ao nível da rua, havia um primeiro andar com sala e quartos. [...] Havia um portãozinho de ferro no jardim sem nenhum tipo de tranca ou chave, depois um caminhezinho cheio de pedras e plantas [...] Nunca encontramos essa porta ou esse portão trancados, não havia recepcionista ou secretária: era tudo com ela {Maria Duschenes} (VALLIM em 26/08/2013).

Pela descrição de Vallim, elas/eles chegavam e adentravam os portões e o corredor da casa até chegar ao estúdio sem precisar tocar a campainha ou chamar alguma pessoa, pois os portões e portas ficavam destrancados, não havia recepcionista possibilitando com que elas/eles chegassem até o estúdio. Solange (em 31/07/2013) ressalta a sensação que tinha ao percorrer o caminho de entrada: “*Após isso {o portão}, descíamos umas escadas. Era muito estranho descer essas escadas sem ninguém para nos receber [...]*”. Percebe-se que havia, por parte delas/deles uma certa estranheza no fato da entrada acontecer num fluxo livre e sem mediações.

Eles entravam pelo fundo da casa. O acesso era livre, não havia nada que impedia o trânsito de outras pessoas que não estavam integradas ao processo de trabalho. Há, à primeira vista, uma abertura ao risco, no entanto, essa mesma entrada era filtrada por Maria Duschenes. Vallim (em 26/08/2013) fala do primeiro dia em que foi ao encontro de “Dona Maria”, relatando que na chegada Duschenes o recebeu, tateou seus desejos, analisou seus movimentos e o orientou a participar de uma turma específica, em um dia específico. Ela analisava os interesses, movimentos e atitudes das pessoas que apareciam para fazer aulas com ela.

Então, mesmo o portão tendo a potência da passagem em fluxo livre, principalmente por não se manter trancado, ele também era o lugar de se permitir ou não a entrada. Controlar o fluxo ou deixá-lo livre. O ingresso na casa tinha um fluxo livre para os que já tinham

conquistado a permissão de entrar, porém, para os que ainda não haviam conquistado tal passagem, tal percurso era restrito e controlado. Segundo Lenira (em 09/10/2014), para convidar outras pessoas para assistir às propostas de improvisação, era preciso falar com “Dona Maria”.

Esse controle de fluxo, aliado a um movimento em prol da criação de público para a improvisação em dança, abriu possibilidade para a compreensão da improvisação como estética de dança. Algo pouco explorado no Brasil no período em que Duschenes iniciava seu trabalho. Duschenes, desde a década de 1940 deu bastante vazão à improvisação como uma estética de dança e proposta metodológica para os processos de criação em dança. Um movimento que se reverbera nos dias de hoje, na dança, mas que ainda provoca bastante estranhamento e desconhecimento, tanto por parte do público como dos artistas de dança.

Voltando ao portão de entrada da casa dos Duschenes, esse, além de possuir a potência da passagem, também construía, estando trancado ou não, os limites físicos, psíquicos, sociais e culturais das pessoas que o atravessavam ou deixavam de atravessá-lo. Ele era a linha que ligava os fluxos entre o dentro e o fora, a casa e a cidade, era também a linha que separava, tornando-se mais um dos dispositivos de proteção, juntamente com as duas guaritas na rua, acompanhando e filtrando o fluxo dos passantes.

Outro aspecto que mediava a entrada na casa era o econômico. Lenira Rengel (em 15/08/2013) colocou que as aulas eram cobradas e os valores eram altos. No entanto, logo em seguida, ela enfatizou que nem todas as pessoas pagavam, pois Duschenes abria exceções. Nesse mesmo caminho, Vallim (em 26/08/2013) relatou que Duschenes não cobrava, mensalmente, os valores. Ela deixava um cestinho para que cada pessoa depositasse o valor estipulado, em dinheiro ou cheque. Ao retomar o entendimento do espaço como um espaço vivo, percebe-se que o cestinho de cobrança, na sala, compunha e estabelecia novas relações entre as pessoas e o espaço tornando-se desnecessárias as inquirições verbais.

A partir das entrevistas e conversas, evidenciou-se que era cobrado uma mensalidade, mas o que mais foi destacado pelos entrevistados foi a necessidade de compromisso com a proposta, destacando-se como critérios a assiduidade, frequência, participação e o interesse. Isso proporcionou um processo de formação e estruturação de um caminho para a profissionalização de pessoas que atuassem na dança/movimento e através da dança/movimento. Maria Duschenes valorizava seu trabalho ao investir profundamente na formação abrindo caminhos para que as(os) veteranas(os) começassem a ser suas/seus assistentes ao criar e responder, com essa atitude, às demandas que surgiam na produção artística, através da terapia, pela educação e por meio da pesquisa.

3.2.2 Da casa ao estúdio

Ao focar o entorno do estúdio, e o próprio estúdio de Maria Duschenes, destaca-se uma escada interna e outra externa; uma saleta para se trocar de roupa; uma biblioteca; a sala onde aconteciam as aulas; a varanda e o jardim. Dentro da sala para as aulas e processos de criação havia uma lousa pequena, barras, um espelho e o espaço de recuo onde ficavam o aparelho de som, alguns instrumentos de percussão, livros, objetos para serem utilizados nas aulas e uma cadeira. Esses foram os espaços gerais criados e transformados ao longo dos anos, por Herbert e Maria Duschenes, no intuito de acolher e envolver as pessoas que o adentravam em uma proposta de formação ampla, aliada às escolhas de vida do casal.

Nos tópicos a seguir, abordo cada espaço em suas plasticidades e possibilidades formativas.

Fluxos moebianos entre as escadas interna e externa

A performance de entrada das(os) alunas(os) e a performance de entrada de Duschenes, no estúdio, percorriam por lugares distintos. A trajetória das(os) primeiras(os) ocorria pelo espaço externo da casa, nas laterais da mesma, passando pelo corredor ornado por um pequeno jardim até chegarem ao vestiário. Duschenes adentrava o espaço por uma escada interna que dava acesso ao vestiário. Pode-se compreender que tais trajetórias criavam um Anel de Moebius entre o percurso de entrada e saída e o espaço comum do vestiário. Podemos notar tal relação com as percepções de entrada de Acácio Vallim (em 26/08/2013): “*Abria uma porta, descia a escadinha, virava pelo jardim e chegava ao quatinho para se trocar*”. Sobre a percepção da entrada de Duschenes, Lenira Rengel (em 28/05/2013) relatou: “*Havia uma escada por onde ela descia*”.

Esses percursos construíram, ao longo dos anos, os rituais de chegada, marcados pelas entradas diferenciadas que ampliavam a expectativa do encontro pelos tempos estabelecidos por ambos e nos limites espaciais criados arquitetonicamente. Uma escada interna e outra, externa, criam relações de tensão e fluxo entre os percursos propostos para quem adentra o espaço de uma casa. Sobre essas, Lenira (em 28/05/2013) destaca: “*Nós nunca adentrávamos demais dentro da casa. Eu fui tendo um maior contato com o passar dos anos, eu fui frequentando mais. Nós entrávamos por este portão lateral, então, tinha uma sala pequena*”.

Percebe-se que os fluxos de entrada perpassavam por momentos de maior restrição por uma delimitação temporal. Com o tempo, os espaços do encontro abriam possibilidades para a

inversão dos fluxos por reduzir a restrição de entrada na casa. Com isso, a formação proposta por Duschenes por longos períodos se complementava quando as(os) alunas(os) adentravam a casa para além do estúdio. Quando as(os) mesmas(os) se tornavam assistentes, estudiosas(os), professoras(es), pesquisadoras(es), terapeutas dedicadas(os) aos processos de investigação do movimento. Ampliavam-se, portanto, os acessos ao espaço da casa e aos acervos culturais dos Duschenes, principalmente os de Dona Maria.

Por outras palavras, a inversão do fluxo expandia as margens da relação arte e vida, aproximando as(os) alunas(os) dos rituais cotidianos de “Dona Maria”. Lenira Rengel (em 28/05/2013 e 09/10/2014) relata que “Dona Maria” buscava assistir os trabalhos artísticos apresentados por suas alunas e, para além disso, ela coloca que teve a oportunidade de assistir junto com “Dona Maria” aos espetáculos de Kazuo Ohno (1906-2010) e Suzanne Link (1944-2006), nomes de referência da cena na contemporaneidade. Dessa experiência, Lenira ressalta que teve a oportunidade de ver Kazuo Ohno reverenciar Maria Duschenes e Suzzane Link, reconhecê-la e cumprimentá-la afetuosamente. Essas duas experiências vividas por Rengel ao lado de Maria Duschenes a impressionaram, ficando registradas em sua memória como uma marca de sua história e formação em dança.

O quarto de se trocar e o ato de despir-se

O vestiário era o espaço de encontro para trocas, não só de roupas, pois esse era o espaço de encontro de kinesferas, ou seja, dos universos culturais de cada pessoa que adentrava o espaço. Esse era um espaço de grande intimidade, proporcionado, inclusive por seu tamanho, que por vezes, aparecia no uso do diminutivo na fala das(o) entrevistadas(o). Mommensohn (em 26/08/2013), por exemplo, colocou: “*Tinha a salinha de se trocar*”. Pelas observações tecidas por Lenira Rengel (28/05/2013): “*A casa também tinha um vestiário e um banheiro. Então, por exemplo, quem não queria se trocar na frente de todo mundo ia ao banheiro*”.

O vestiário atraía as pessoas por gerar encontros íntimos. Ele funcionava como um ativador dos fluxos de energias e focalizador desse, esse espaço potencializava o diálogo entre as pessoas e seus espaços existenciais. Sobre esse momento, Solange Arruda lembra:

[...] chegávamos no “quarto de vestir”. Era uma espécie de quarto de empregada. Esse era o espaço que tínhamos para conversar, fazer folia etc. Enquanto isso, a Duschenes estava lá em cima, na casa. Quando ela chegava ao quarto, ela se integrava na “bagunça” (SOLANGE ARRUDA em 31/07/2013).

Solange Arruda evidencia que esse era o espaço da espera. A espera por todos que faziam a aula e, principalmente, por Dona Maria. Solange comentou, em entrevista, que o

compromisso com a proposta, e com Duschenes, era tal que elas/eles chegavam com 30 minutos de antecedência para percorrerem todo o ritual de entrada e garantir que estavam prontos para o início das sessões de investigação no horário proposto por Duschenes a cada turma.

Maria Duschenes, ao descer a escada interna da casa, adentrava, segundo Arruda, o espaço do vestiário. Isso alterava as percepções da relação professora/alunas(os), pois ampliavam os laços de intimidade e aproximação, ao construir mais um aspecto para as trocas de conhecimentos e conexão com a proposta. Esse foi mais um dos vieses lançados que possibilitaram com que a proposta fosse tão amplamente desdobrada.

Saindo do quarto de se trocar, Solange descreve o percurso para se chegar ao estúdio: “*Após o quarto de vestir tinha uma escadinha que nos levava para a sala de dança*” (SOLANGE ARRUDA em 31/07/2013).

Estúdio de Duschenes: do sótão ao porão, da sala à varanda e ao jardim – transformações dimensionais

A espacialidade do estúdio foi apresentada pelos pesquisados como algo de grande plasticidade e versatilidade. Na busca por tentar compreender suas descrições e levantar os aspectos que colaboraram para os desdobramentos da proposta, busco tecer um encontro entre os pensamentos, experimentações e reflexões que fiz a partir das dimensões da escala dimensional proposta por Laban e a compreensão de Bachelard (1996), com relação à verticalidade e centralidade da casa.

Laban, em suas investigações, apresenta como uma proposta de estudo do movimento no espaço, as escalas, levantando como algumas de suas características, a continuidade. As escalas, assim como o Anel de Moebius, acionados por Laban, Fernandes e Miranda e a Garafa de Kleim apresentada recentemente por Miranda¹⁴² (2014) representam o estado de continuidade e a persistência dos fluxos da vida compreendidos como sendo compostos por ciclos heterogêneos, organizados em espiral. É significativamente relevante a aproximação do estúdio da casa às escalas labanianas, pois ambas apresentam a continuidade e a persistência como um aspecto de sustentação e desdobramento.

Laban propôs as escalas para o estudo e ampliação dos repertórios singulares do movimento de cada pessoa, no desejo de opor-se à restrição de movimento vivida pelos trabalhadores da sociedade Pós-Revolução Industrial propondo, também, a ampliação da

¹⁴² Em palestra proferida no VIII Congresso da Abrace, em 3 de novembro de 2014, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em Belo Horizonte.

compreensão de dança para além da organização de passos. Cada escala aciona aspectos diferentes da percepção de movimento no espaço, portanto, possuem características específicas. No caso da escala dimensional, essa apresenta como ênfase a estabilidade provocada pela exploração da tridimensionalidade da relação do corpo com o espaço organizados, ambos, a partir das três dimensões propostas pela geometria euclidiana. Trata-se, portanto, de um estudo de movimento do corpo no espaço explorando as atitudes de expansão e contração tendo como referência as dimensões vertical, horizontal e sagital. Compreendo que tal estudo extrapola os aspectos da fisicalidade e materialidade corpóreas. Por isso, abre possibilidades para a tessitura de relações com os estudos de Bachelard.

Bachelard, refletindo sobre a casa e as pessoas que a ocupam, e transitam por ela, escreve que o “ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo” vivendo cada espaço em sua realidade e virtualidade, proporcionando às pessoas que o compõem “razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 1996, p.36). Para a construção de seu pensamento ele ressalta as imagens e as percepções da casa, analisando-a em sua verticalidade, a partir de dois espaços que se opõem e que são complementares, o sótão e o porão.

Acácio Vallim (em 26/08/2013) quando foi tecer suas percepções do estúdio que frequentou, por mais de 30 anos, relatou que “[...] *entrava-se num sótão onde havia uma imensa sala, com janelas que davam para o jardim, duas que se abriam inteiras [...]*”. Em sua descrição, ele apresenta o estúdio como sótão, um lugar que é compreendido por se localizar na parte superior de uma casa. Porém o espaço do estúdio se localizava no piso inferior da casa, podendo se aproximar das qualidades de um porão.

Retomando Bachelard e a sua proposta de análise, ele convida o leitor a imaginar a casa, como um ser vertical, que se diferencia no sentido da verticalidade, sendo esse um dos aspectos da consciência humana. A verticalidade da casa na qual ele se detém, nasce da polaridade entre o sótão e o porão. Do sótão, ele ressalta como característica a racionalidade que se faz presente no teto por esse ter claro a sua razão de ser: cobrir os que temem a chuva e sol, ele também é caracterizado por se relacionar com a claridade, que também aciona a racionalidade, o visível e os fatos. Do porão, ele ressalta a irracionalidade, destacando este como “o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas, as profundezas do ser. Segundo ele, o habitante do porão apaixonado “cava-o cada vez mais, tornando ativa sua profundidade [...] com relação a terra cavada, os sonhos não têm limite [...]. O sonho do porão aumenta invensivelmente a realidade” (BACHELARD, 1996, p.37-38). Para o habitante do porão os fatos não bastam, pois, o sonho, a imaginação e os devaneios trabalham dando margem ao que é invisível.

Laban (2001a), Cavalcanti (1989), Fernandes (2006) e Miranda (2008) também apresentam uma compreensão de verticalidade, relacionando-a com a gravidade. Laban aciona a figura geométrica do octaedro para refletir sobre as nuances presentes entre o “para cima” e o “para baixo”, ativando a vertical, tendo como atitude o subir, no entre alongar-se, acionando como afinidade o “Leve” presente na movimentação das densidades do ar. Em oposição e complementaridade ao “para baixo”, tendo como atitude o descer, encurtar acionando como afinidade o “Forte”, dialogando com as densidades da terra. A verticalidade é, para Laban, o eixo que revela a nossa relação com o fator de movimento “Peso”, este por suas afinidades ou tendências associativas, apresenta como correspondência, sensações em torno “de quem sou, de minha força, de meu autocentramento em relação às minhas próprias ideias e fisicalidades” (FERNANDES, 2006, p.243).

Diante das reflexões tecidas, tencionando a verticalidade do ser no estudo do espaço de Laban e a verticalidade da casa, que também é o ser que se lança à racionalidade e ao devaneio, no estudo do espaço em Bachelard, o estúdio de Duschenes apresenta como potência a torção de todas essas dimensões. Lenira Rengel (em 28/05/2013) coloca que “*o pé-direito era mais alto. O teto foi pintado de preto e passava uma sensação de ampliação do espaço*”; Cybele Cavalcanti (em 02/08/2013) descreve que “*havia [...] um teto mais alto, até porque teto baixo não combina com dança. Era um lugar realmente agradável [...] paredes brancas [...]. O piso era de taco, bastante liso, bastante delicioso, afinal nós dançávamos sem sapatos*”. No entanto, momentos seguintes, ela acrescentou: “*Porém, no inverno, haviam dificuldades. Pois o terreno era bastante úmido e frio. No inverno não era fácil, mas no verão era gostoso, por causa das árvores que tampavam o sol forte*”.

Pelas colocações de Acácio Vallim, o estúdio foi considerado um sótão, que é um lugar alto, iluminado e aquecido pela luz do sol, com a potência do “para cima” e a atitude do “subir”. Essas qualidades foram destacadas por Cybele como relevantes para um espaço que se proponha a trabalhar com dança. Ao mesmo tempo, Lenira ressaltou a ideia do sem fim, passando a sensação da imensidão do espaço, no sentido de sua verticalidade, pelo fato de o mesmo ter sido pintado de preto, algo que provoca aproximações com a infinitude do Universo. Paralelo a essas descrições das qualidades de um sótão, foram destacadas também descrições, apresentando afinidades com a qualidade de um porão. Vallim aproximou o estúdio a um porão quando destacou a sua proximidade com o chão, pois o estúdio era a parte da casa que ficava em contado direto com a terra que cobre o chão e que, no caso de um porão, envolve também as suas paredes. Cybele relata que dançavam em um piso liso, descalças, algo que promove uma relação de aderência e aproximação com a terra, o chão que

sustenta. Para além disso, Cybele se lembra do frio, umidade e as dificuldades que preenchiam os períodos de inverno que, atrelado à escuridão do teto, intensificavam as proximidades com um porão.

Nota-se com isso que o estúdio possuía qualidades de sótão e porão. Pois ao mesmo tempo em que possuía um pé-direto, em torno de seis metros, alcançando o segundo andar da casa, ele se apoiava no chão constituindo uma das bases de sustentação de toda a casa. Ao mesmo tempo em que o teto trazia a profundidade no “para cima”, ele também compunha o espaço pela escuridão. Ao mesmo tempo em que se tratava de um espaço aconchegante e agradável por suas dimensões e localização, em um momento do ano, ele repelia devido ao desconforto provocado pela sensação térmica do frio. Na torção dessas polaridades, levantadas na experiência das pessoas com o espaço e das polaridades apresentadas pelas relações propostas por Laban e Bachelard, o estúdio foi se construindo como o ser de Bachelard e colaborando na formação das pessoas, ao mesmo tempo em que estas foram se constituindo como ser e dando vida ao estúdio na torção entre a leveza e o peso, a racionalidade e a irracionalidade, a claridade e escuridão, a visibilidade e invisibilidade, a realidade e o sonho, o devaneio e a imaginação.

Além do visível e da racionalidade do movimento que preenchiam a verticalidade do estúdio em sua dimensão “para cima”, estava o “para baixo”, o invisível, os medos, desejos, sentimentos, emoções, devaneios e a imaginação que se escondem nas profundezas de cada ser. Pensar a entrada no estúdio de Duschenes abre, pelos contrastes, oposições e afinidades, constituídos na relação entre a verticalidade do estúdio e a verticalidade na investigação do movimento das pessoas que o exploravam, um portal para a exploração de si, o cavar-se a si mesmo na experiência do mover-se em relação aos estados de composição.

Retomando as reflexões ressaltado, agora, aspectos relativos à horizontalidade do estúdio. Este alterava suas dimensões e as percepções dessas dimensões, dependendo das relações estabelecidas entre os espaços pessoal e geral e as interrelações entre esses, mediadas pelo movimento. Ambos possuem grandes capacidades de transformação.

Sobre tais percepções, Bachelard nos apresenta que “a casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade” (BACHELARD, 1996, p.36). Com isso, ele sugere que cheguemos à primitividade de nossos refúgios, ao destacar:

[...] para além das situações vividas, cumpre descobrir situações sonhadas. Para além das lembranças positivas [...], é preciso reabrir o campo das imagens primitivas que talvez tenham sido os centros de fixação das lembranças que permanecem na memória (BACHELARD, 1996, p.47).

Ele apresenta a casa em seu sentido de cabana perdida em meio a um bosque, ressaltando no centro dela, a sala familiar com seus ninhos e cantos, como sendo o centro de força, uma zona de proteção maior. Nesse lugar, uma pessoa viveria para além das imagens humanas, por acionar em sua primitividade o desejo de se encolher como um animal em sua toca (BACHELARD, 1996, p.47-48). Poeticamente, ele acrescenta “quantos valores difusos poderíamos concentrar se vivêssemos, com toda a sinceridade, as imagens dos nossos devaneios!” (BACHELARD, 1996, p.48).

Bachelard traz para o diálogo a capacidade de centramento da casa. A compreensão do espaço como centro de força que acolhe, protege. Desse lugar, ele destaca o desejo e o prazer pelo encolher, retomar ao centro, retornar ao útero em estado de feto, concentrar-se em um pequeno espaço. Fazendo um paralelo com suas reflexões o estúdio de Duschenes acolheu inúmeras pessoas, criando um espaço propício para a experimentação, um lugar que passava segurança, confiança para que as pessoas se permitissem investigar e aprender pela descoberta e tentativa de se lançar a grandes desafios e, ultrapassá-los. Lenira Rengel (em 28/05/2013) destaca que jamais seriam taxados ou julgados por suas propostas. Esse talvez seria um dos aspectos que garantiu a constituição de uma tradição eficaz, no sentido apontado por Marcel Mauss (2003)¹⁴³, prolongando o tempo da experiência.

Bachelard ainda nos lança:

As imagens princeps, as gravuras simples, os devaneios da cabana são convites para recomeçar a imaginar. Elas nos devolvem moradas do ser, casas do ser, onde se concentram uma certeza de ser. Parece que habitando tais imagens, imagens tão estabilizadoras, recomeçaríamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser.” (BACHELARD, 1996, p.50).

As imagens apontadas, por Bachelard, parecem ter aberto caminhos ao trabalho proposto por Duschenes no Brasil. As experiências proporcionadas na casa não só levavam o corpo a se encolher, pelo frio do inverno, elas também acionavam o retornar à primitividade do ser. O desejo de viver intensamente e com sinceridade, os devaneios e sonhos da imaginação, permitindo extrapolar a racionalidade do movimento utilitarista para se permitir adentrar e se adensar em um processo de investigação intenso, dando à luz ao nascimento de outros processos de descoberta e aprendizado.

No intuito de dar continuidade à reflexão sobre as transformações nas dimensionalidades do estúdio, retomo novamente o estudo da escala dimensional proposta por Laban (LABAN, 2011a; CAVALCANTI, 1989; FERNANDES, 2006). Para o estudioso, o

¹⁴³ Ampliarei essa discussão quando tratarei do espaço de recuo da sala.

eixo horizontal é o que revela a nossa relação com o fator de movimento “Espaço”. Nesse sentido e por essa dimensão, evidencia-se a largura do corpo com a capacidade que temos em abrir, alargar o corpo ou fechar, estreitá-lo, transitando na horizontal entre as laterais direita e esquerda do corpo, acionando, na atitude de fechar, movimentos cruzados que se abrem em seguida. Portanto, o eixo horizontal carrega a potência do estreitar, acionando como afinidade uma atenção direta, focada e do alargar e a afinidade com movimentos flexíveis, indiretos e multifocados. Para Fernandes: “Esta dimensão corresponde à nossa atenção e relação com as coisas e pessoas [...]” (2006, p.243) possibilitando as percepções do dividir, distribuir, reunir e recolher.

Agora, envolvida pela compreensão de Bachelar relativa à centralidade da casa e pelas sistematizações labanianas, com relação ao eixo horizontal da escala dimensional, apresento as percepções dos pesquisados relativas à dimensão do estúdio. Mommensohn (em 26/08/2013) relatou que *“o espaço físico era muito engraçado porque ele era muito pequenininho, mas depois que começava a dançar parecia que ele era imenso. Que cabia um monte de gente, muito engraçado [...]”*. Lenira (em 28/05/2013) colocou: *“Mas a Dona Maria também nunca deu aula para muitas pessoas. Eram de 12 a 15 pessoas. Até porque não cabia uma quantidade maior de pessoas lá. Já no Magitex cabiam cerca de 20 pessoas e também era uma delícia [...]”*. Nesse mesmo caminho, Solange (em 31/08/2013), ampliando os detalhes e com maior objetividade esclarece: *“A sala tinha uma área que media algo em torno de 36 metros [...] nos organizávamos em grupos de seis ou oito pessoas. Quando {Duschenes} pretendia fazer algo maior, ela nos levava para o espaço do SESC”*.

O estúdio, mesmo possuindo uma área construída fixa, possuía dimensões que se alteravam pela percepção do espaço construído a cada encontro. Essas alterações tornam-se evidentes nos vários momentos em que os espaços da casa, inclusive o estúdio, foram apresentados com palavras no diminutivo, como Mommensohn o fez, ao expressar que o espaço físico era pequenininho. O uso do diminutivo retoma o grau de intimidade que o local proporcionava para os encontros, garantindo a presença de poucas pessoas. No entanto, a ocupação do espaço da sala é apresentada como paradoxal, na medida em que se relata que o mesmo era super pequeno, pois cabiam, segundo Solange, de seis a oito pessoas; conforme Rengel, entre 12 e 15. Porém, no processo de preparação do *Magitex*, que durou o período de um ano, couberam 20 pessoas trabalhando em torno de quatro horas por dia. Isso fazia do espaço da sala, um lugar imenso.

Essas variações estão relacionadas à plasticidade tridimensional do corpo no diálogo com a plasticidade tridimensional da sala. Essas tridimensionalidades ganham contornos

diferenciados, variando de acordo com o grau de intimidade e familiaridade entre as pessoas e dessas com o espaço, como destacado por Bachelard. Elas também se alteram a partir das negociações presentes na “investigação da arquitetura móvel do corpo em associação às numerosas tensões espaciais” (MIRANDA, 2008, p.25), provocadas por linhas em tensões unidirecionais, bidimensionais, tridimensionais, possibilitando a transformação do corpo ao se mover. Um gerador das transformações da Forma, categoria labaniana compreendida por Miranda, como:

A plasticidade do corpo nos processos de configuração do movimento: as maneiras pelas quais o corpo se modifica ao se mover, suas mudanças de volume e o processo contínuo de aparecimento, desaparecimento e reaparecimento que fala sobre a adaptabilidade do corpo às suas necessidades interno/externas (MIRANDA, 2008, p.24).

Trata-se, portanto, de uma composição em relação, na qual, corpos se expandem ou contraem para qualquer uma das três dimensões no diálogo com outros corpos, criando oposições, paralelismos, atravessamentos, torções, espirais, envolvimentos, aproximações, distanciamentos entre outros elementos composicionais. A composição em relação à improvisação nasce das propostas de movimento lançadas por cada dançante e depende da forma como as(os) mesmas(os) exploravam seus espaços pessoais e relacionais, incluindo a estes o espaço geral. Ou seja, as transformações propostas pelo volume do corpo em movimento no espaço e os modos de ocupação do espaço. A compreensão e o conhecimento da relação com o espaço, em estado de composição, geram novas percepções das dimensões tridimensionais do corpo no espaço.

O nosso corpo é tridimensional, o espaço é tridimensional. A partir do momento em que somos capazes de perceber isso, em nosso corpo e no espaço, entramos na relação corpo/espaço. Ou seja, mesmo em uma sala de dimensões pequenas, quando um grupo de pessoas percebe todos se alargando, ocupando o espaço com ênfase na dimensão horizontal, os demais podem se organizar explorando, com maior ênfase, a dimensão vertical ao se alongarem. Se as pessoas estão se organizando em profundidade, investigando a sagital do corpo, outras podem investigar a direção oposta, ocupando os demais espaços. Isso significa que o conhecimento da categoria espaço, por aquelas e aqueles que o frequentaram, possibilitou que o estúdio se transformasse plasticamente, de tal forma, que proporcionasse a ele receber até 20 pessoas. Enfim, ao mesmo tempo em que a plasticidade do corpo altera a percepção do espaço, cada pessoa que ocupava o estúdio lidava com sua estrutura e as relações que o mesmo proporcionava.

Para além das transformações na plasticidade da relação corpo/espaço, pela percepção e modos de ocupação, o casal propôs um local de trabalho que se alterava também em sua

fisicalidade, pois proporcionaram duas possibilidades de extensão do lugar: a primeira até à varanda, a segunda, até o jardim. Dialogando com as percepções emergidas da memória das entrevistadas(o). Solange Arruda (em 31/07/2013), na tentativa de localizar e mapear a relação entre a sala e a varanda, diz “[...] *do lado contrário à janela (da sala que era voltada para o jardim), tinha uma porta de vidro que dava acesso a um espaço coberto com um chão de cerâmica ao ar livre*”. Mommensohn (em 26/08/2013) complementa tal descrição, adentrando a aspectos da fisicalidade e dimensionalidade da varanda: “[...] *e tinha uma varandinha com uma cerâmica vermelha no chão.*”. Lenira Rengel (em 28/05/2013) também apresenta suas percepções da dimensionalidade da sala quando coloca “[...] *tínhamos o hábito de abrir a porta e sair para a varanda, que também não era muito grande*” e Cybele Cavalcanti (em 02/08/2013) relaciona a experiência nas aulas aos processos de ampliação da sala: “[...] *Então você estava dançando na sala e havia uma continuação em um espaço aberto que também dava acesso ao jardim*”.

Essa porta, assim como as janelas, também em vidro, mesmo fechadas, ampliavam o espaço da sala por proporcionar a visualização do espaço externo. Mesmo assim, por vezes se tornava necessário abrí-la. Sobre os motivos que levaram à abertura da porta e à conexão direta entre os espaços da sala com os da varanda e jardim, Mommensohn (em 26/08/2013) relata: “[...] *e tinha essa coisa que tinha uma porta de correr que quando ficava muito quente, muito lotado abria-se assim [...]*”. E Cybele coloca:

É! Aquela sacada ficava mais aberta durante o verão. Era um espaço utilizado. No geral era a sala. Mas havia aulas com muitos alunos, aulas com poucos alunos. Então, esse espaço era aberto de acordo com a necessidade (CAVALCANTI em 02/08/2013).

Pelas lembranças que emergiram da memória, a ampliação horizontal do espaço de aula, abrangendo a varanda e o jardim, aconteciam em decorrência do aumento do número de pessoas em movimento na sala. Isso principalmente no verão, tendo em vista que, nesta estação, o calor provoca movimentos de expansão enquanto que, durante o inverno, o frio provoca a necessidade de proteção, calor e proximidade. No entanto, outros motivos podem ter influenciado a criação e utilização dos três espaços, entre esses, está a compreensão de mundo e aprendizagem que amparavam a proposta pedagógica e artística de Duschenes. Tal reflexão pode ser analisada quando Lenira Rengel (em 15/08/2013) descreve: “às vezes, no verão, ela abria a porta da sala que dava para o jardim, e nós dançávamos na grama, na varanda. A música estava rolando aqui, e você estava lá na grama, experimentando, e nem estava ouvindo a música”. A partir dessas percepções, apresentadas por Lenira, evidencia-se

que cada uma das espacialidades apresentavam desafios diferenciados para quem os explorava. Como se vê, a música que tocava na sala perdia a sua relevância quando se adentrava ao jardim e, no jardim, outros elementos contribuía, outras relações se estabeleciam para a sensibilização e proposição de movimento. Continuando, Mommensonhn (em 26/08/2013) expressa suas experiências vividas na casa: “*Para mim, era muito mágico porque era um lugar onde você podia sentir você*”.

Retomando as reflexões tecidas a partir dos conhecimentos lançados por Bachelard e Laban, percebe-se que o processo de transformação horizontal do espaço das aulas proporcionou a abertura da capacidade de expansão do corpo para além do espaço físico, pois, ao ampliar as possibilidades na investigação de movimento e na exploração das imagens, extrapola-se, para além das imagens humanas, propondo aproximações e transformações de si no aproximar-se e se transformar nos seres da natureza, dando vazão à nossa primitividade e aos devaneios poéticos.

O Jardim

O espaço verde foi bastante evidenciado pelas(o) pesquisadas(o). Esse compôs parte do ambiente externo da casa dos Duschenes. Sobre a localização e as impressões do lugar, as(os) ex-alunas(os) disseram: “*Depois (de passar pelo portão e de descer uma escada) atravessávamos um jardim, que era, na nossa visão, um bosque*” (SOLANGE ARRUDA em 31/07/2013); “[...] *descendo uma escadinha, se deparava com um jardim*” (ACÁCIO VALLIM em 26/08/2013); “[...] *um belo jardim, bastante arborizado*” (CYBELE CAVALCANTI em 02/08/2013); “[...] *belíssimo jardim*” (LENIRA RENGEL em 28/05/ 2013).

Como se vê nos relatos, o casal Duschenes propôs um jardim como espaço de passagem para a entrada no estúdio e uma extensão deste. Algo de tanta relevância para Maria Duschenes que foi registrado e publicado em um artigo, em 1980, na Inglaterra, para os estudiosos da proposta labaniana:

My studio overlooks a tropical garden; it has the city and lovely mountains in the background. It is connected by a terrace to a lawn. There is a mirror and that sometimes reflects the moon. It is a place where movement stimuli can come from nature (DUSCHENES, 1980, p.13)¹⁴⁴.

Duschenes ressalta a importância da presença de elementos da natureza em suas aulas, enfatizando que as propostas de investigação do movimento, lançadas por ela, estavam

¹⁴⁴ Meu estúdio tem vista para um jardim tropical; que tem ao fundo a cidade e encantadoras montanhas. Ele é conectado por um terraço com um gramado. Há um espelho que, às vezes, reflete a lua. É um lugar onde os estímulos de movimento podem vir da natureza (DUSCHENES, 1980, p.13, *tradução livre*).

imersas na relação com a natureza, pela lua que refletia no espelho, o jardim que se fazia visível na sala pelas janelas de vidro e por abrir possibilidades de adentrá-lo.

Essas foram imagens retomadas por quem frequentou a casa. Lenira Rengel (em 28/05/2013) relata em entrevista que: *“Tinha uma janela através da qual nós víamos o jardim. Durante à noite nós víamos a lua e as estrelas. Durante o dia tinha às árvores”*. Sobre esse mesmo assunto Cybele Cavalcanti (em 02/08/2013) acrescenta que: *“As janelas amplas davam a possibilidade de ver a natureza”*. Sobre as janelas, Solange Arruda (em 31/07/2013) ressalta: *“[...] de um lado tinha uma janela, que ocupava quase a parede inteira, com vista para o jardim”*. Os elementos da natureza apresentam uma presença muito marcante na proposta de aula de Maria Duschenes, eles criam conexões entre as partes interna e externa da casa, ampliando ainda mais a extensão da sala. Na sequência, segue, na figura 42, uma imagem retirada da sacada da casa nova, enquadrando a vista e fundos da casa.



Figura 42: Vista do distrito de Perdizes, da varanda da casa, 2014.
Foto: Warla Paiva

Em diálogo com essa descrição e atenta ao interesse do casal pela natureza, a arte e a cultura dos povos, conhecendo aspectos de suas formações e os prováveis diálogos que teceram é possível aproximá-los, novamente, dos três espaços que influenciaram as transformações do pensamento e prática do movimento/dança na virada do século XX: a Hellerau em Dresden, na Alemanha, dirigida por Dalcroze; o Monte Verità, na Suíça, experienciado por Laban; Dartington Hall em Devon, Inglaterra, proposta pelo casal Elmhirst, onde trabalharam Kurt Jooss, Sigurd Leeder, Lisa Ullmann e o próprio Laban¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Esses espaços foram abordados no capítulo relativo à formação de Maria Duschenes na Europa.

O jardim dos Duschenes, apesar de ser proporcionalmente muito menor que o jardim de Dartington Hall, Monte Veritá e da Hellerau foi comparado, por Maria Mommensohn (em 29/07/2013) e Solange Arruda (31/08/2013), a um bosque. Para elas, essa comparação talvez se relacione ao grau de importância que o jardim foi adquirindo ao longo do tempo. Agora, para outras pessoas como Juliana Carneiro, que iniciou suas aulas aos sete anos, as dimensões do jardim apresentavam maiores proporções devido às percepções de dimensão na infância. Vejam as imagens atuais nas figuras 43 e 44, disparadas do espaço que antes era o estúdio. A primeira, apresenta o jardim, visto de dentro da sala e, na segunda, evidencia-se a declividade do terreno e algumas árvores, algo que parece, à primeira vista, dificultar um trabalho de dança, porém quando se percorre por ele, abrem-se novas possibilidades de relação e movimento.



Figura 43: Jardim da casa e espaço onde era o estúdio, 2014.
Foto: Warla Paiva



Figura 44: Jardim e seus declives, 2014.
Foto: Warla Paiva

Percebe-se que a relação entre corpo, natureza e arte foram trabalhadas de forma esgarçada na proposta duscheneana, criando um pensamento de dança, tendo como referência essa relação. Esse foi um aspecto que emergiu na pesquisa a partir dos espaços escolhidos pelas(os) entrevistadas(os) Lenira Rengel, Maria Mommensohn, Renata Macedo, Solange Arruda e Cybele Cavalcanti.

Solange Arruda sugeriu como espaço para as entrevistas e experimentação que propus, os parques de São Paulo, situados na Avenida Paulista e, quando o encontro ocorreu, nos fundos do ateliê de um artista plástico, num espaço de alvenaria mais restrito e em menor dimensão, duas plantas, penduradas em vasos, criavam a atmosfera de aproximação com a natureza e, um cavalete de artista, com pintura exposta, criava camadas de aproximação às artes visuais. Mommensohn ministra aulas em sua casa, um lugar de três pisos decorado com

vários objetos de arte, artesanato brasileiros, internacionais e que tem como vista o parque Butantã. Para se chegar no estúdio de Mommensohn, percorre-se pela sala, descendo uma escada interna em espiral. O estúdio de dança se conecta por meio de janelas de vidro ao jardim, que também, por possuir grandes árvores, parece um bosque. Renata Macedo dirige o Núcleo Morungaba que nasceu em sua casa, como nas propostas de Duschenes e sua mãe, em uma área bastante arborizada ao lado de uma praça também utilizada pela instituição. Na estrutura interna do núcleo toda a área foi construída, no entanto, em frente à porta e divisória de vidro do estúdio de dança, há plantas em vasos.

O espelho e a barra

Outras escolhas pedagógicas das aulas/processos criativos, propostas por Maria Duschenes, diz respeito ao uso do espelho que se apresentou no vídeo *Mar e Moto: Herbert e Maria Duschenes* e nos relatos de Solange Arruda (em 31/07/2013), Cybele Cavalcanti (em 02/08/2013) e Maria Mommensohn (em 26/08/2013), revestindo a porta de entrada do estúdio. Segue o relato de Mommensohn: *“Tinha um espelho bem fininho na porta, para fazer uma correção ou outra, também não era muito usado. É, ele era do lado de fora, e tinha que sair da sala para olhar”*.

No vídeo *Mar e Moto: Herbert e Maria Duschenes* aparece um espelho na parte interna de uma porta que se localizava próximo ao espaço de onde Duschenes ministrava as aulas. No entanto, Mommensohn colocou que se lembra dele fixado na parte externa da porta. Pelo que parece, a proposta do espelho, na sala, era algo que suscitava questionamentos, tanto pela dimensão quanto a presença ou não, dentro da sala.

Com relação à dimensão, as imagens no vídeo mostravam que se tratava de um espelho comprido, em formato retangular, acompanhando as dimensões da porta, que, portanto, refletia as pessoas ou parte delas que se colocassem à sua frente. Solange Arruda (em 31/07/2013) descreve: *“Chegando lá, tinha um espelho que dava para ver o corpo inteiro na porta”*.

Para Cybele, o espelho era pequeno, provavelmente ela o estava relacionando àqueles que ocupam as salas convencionais de dança. Nessas, geralmente, o espelho ocupa praticamente todo o comprimento de uma das paredes, refletindo a sala, quem e o que estiver nela. Pelos relatos apresentados e as imagens, no vídeo, a forma de organização da relação espelho/estúdio, proposta por Duschenes, rompe com as propostas dos espaços convencionais de dança, nos quais o espelho se torna o mediador da relação professor(a)/dançarinas(os) –

estudantes, por intermédio de uma referência visual, bidimensional, tanto de um quanto de outro. Já que tradicionalmente o aprendiz de dança acompanha a aula observando, muitas vezes, o professor(a) de costas em sua tridimensionalidade e o reflexo frontal de si e do professor(a) no espelho em sua bidimensionalidade. Há, nessa organização pedagógica, uma busca pela forma do movimento, pelos contornos e desenhos do corpo no espaço.

No caso do espelho, proposto por Duschenes, que se fixa na porta de entrada, esse apresenta como perspectiva a compreensão de cada pessoa sobre si, menos pela forma e mais pela experiência, no ato de se mover pelo espaço. Tendo em vista que a aula não era mediada pelo espelho e que esse era usado esporadicamente para uma ou outra correção específica, o papel do professor se altera. Não se pauta mais apenas na transmissão das sequências de movimento elaboradas por ele e mediadas pelo espelho, às(os) alunas(os). As propostas nascem do desejo de investigação do corpo em movimento e passam a ter como referência parâmetros para a exploração destes movimentos. Assim, o fluxo de movimento passa a ser o conector entre professor(a) e estudante. Segundo Elisa Souza (2011), uma das semelhanças presentes nas propostas de Delsarte e Dalcroze estava no fato de que ambos acreditavam que a chave da totalidade para a expressão humana era o movimento. Este também será o norteador dos estudos desenvolvidos por Rudolf Laban relativos à Arte do Movimento. Para Laban:

One of the most obvious differences between the traditional European dances and modern dance is that the former are almost exclusively step dances, while the later uses the flow of movements pervading all articulations of the body¹⁴⁶ (apud MCCAWE, 2011, p.XVIII).

A proposta duscheneana também tem como foco o movimento e a percepção de si pelo autoconhecimento. Nessa perspectiva, o espelho das salas de dança convencionais, como mediador primário, perde a primazia. Em outras palavras, nas propostas que nascem, tendo como base o trabalho de Delsarte, Dalcroze e Laban, outras proposições pedagógicas e artísticas foram exploradas para fomentar uma proposta paradigmática que tivesse como base principal o movimento e a busca por expressá-lo, levando em consideração a sensação do movimento entre os impulsos internos e externos de cada dançante e o espaço externo. O espelho para Delsarte, Dalcroze e Laban tornou-se a alma do próprio performer (SOUZA, 2011).

Outro elemento que passou a compor o espaço das aulas de Duschenes foram as barras. Sobre essas, Cybele (em 02/08/2013) relata que, “*bem no início só havia um espelho*

¹⁴⁶ “Uma das diferenças mais óbvias entre as danças tradicionais europeias e dança moderna é que as primeiras são quase exclusivamente passos danças, enquanto a última usa o fluxo de movimentos que permeiam todas as articulações do corpo” (LABAN apud MCCAWE, 2011, p. XVIII, *tradução livre*).

pequeno. Depois ela colocou as barras". Algo que parece paradoxal, pois as barras são objetos que marcam presença, especificamente, nas aulas de balé.

Retomando a história da dança, nos rompimentos ocorridos do balé para a dança moderna, as barras, assim como a técnica, vestimentas e a pedagogia do ensino do balé, deram lugar ao uso do chão e à investigação do fluxo de movimento na improvisação. No entanto, Kurt Jooss, diferentemente de Wigman e muitos outros que compuseram o movimento da dança expressionista, preocupado com a pedagogia e a estética da dança que estava propondo, buscou combinar várias estéticas de dança como o balé, danças populares e dança expressionista. Foi nesse sentido que Kurt Jooss, em companhia de Sigurd Leeder, fez formação em balé e propôs a incorporação deste com adaptações no treinamento dos dançarinos e também no currículo das escolas de formação que dirigiu (SCHAFFNER, 2012, p.42).

Duschenes, uma das ex-alunas de Kurt Jooss e Aurel Milloss, viveu essas experiências do uso da técnica do balé com objetivos diferenciados das técnicas tradicionais.

A lousa e a biblioteca

Outro elemento que compunha o espaço geral de trabalho de Duschenes era uma lousa pequena em que ela tecia a relação entre prática e teoria, explicando e esclarecendo os conceitos labanianos que ela trabalhava durante as sessões. Acácio Vallim destaca a presença da lousa ao apresentar aspectos da metodologia de trabalho proposta por Duschenes:

Havia uma lousinha onde ela explicava tudo. Então tudo vinha com a informação teórica junto. Eu sei que outros grupos eram mais teóricos ainda. Mas o nosso era o básico, o essencial. Ela não se arriscava muito, sabia que o nosso negócio era o movimento. Então ela sempre dava o elemento para a gente pesquisar, investigar, trabalhar (VALLIM em 26/08/2013).

Na reflexão tecida por Vallim, ele ressalta a lousa como um dos elementos de ligação para o desenvolvimento da relação de complementariedade entre teoria e prática. Nessa mesma citação, ele destaca que as proporções e ênfases dessa relação variavam conforme a turma e os interesses do grupo e de Duschenes.

A lousa foi também um elemento que compôs as propostas de aula desenvolvidas por ex-alunas de Duschenes na pesquisa. Maria Mommensohn, no primeiro encontro de aula, abordou a escala dimensional. Para o desenvolvimento dessa proposta, Mommensohn iniciou a aula desenhando em uma pequena lousa branca, com linhas, a estrutura de um corpo humano, tecendo reflexões em torno da circularidade das articulações do corpo. À medida que explicava, ela fazia interferência na figura, desenhando círculos nas articulações, enfatizando

que a proposta labaniana tem como referência o estudo do círculo. Após tais explicações e detalhamento das dimensões do octaedro, em cada articulação, partiu-se para a compreensão de tal conceito, na prática, acionando a teoria.

No segundo encontro, Mommensohn retomou a lousa novamente no início da sessão, para dar continuidade à proposta anterior, tecendo paralelos entre a escala dimensional e o potencial de nossas articulações com o movimento circular. No terceiro encontro, a aula foi iniciada ao som de um instrumento de percussão e a lousa foi utilizada, na metade da oficina, para apresentar e esclarecer conceitos trabalhados ao longo da aula. Como se percebe, em todos os encontros a lousa esteve presente, ora com o intuito de impulsionar o transcorrer das aulas, ora na tentativa de buscar esclarecer conceitos e concepções em torno da abordagem já trabalhada no encontro.¹⁴⁷

Esses foram os caminhos propostos para esses três encontros. Vivenciar cada um deles me possibilitou visualizar diferentes maneiras de articulação entre a teoria e a prática. Porém identifiquei que a presença e utilização de uma pequena lousa não era uma regra e nem o único recurso de interseção entre teoria e prática. Era, sim, uma das possibilidades de intensificação da performance do professor-artista, porém como outros recursos, a utilização ou não depende das circunstâncias. Nesses mesmos encontros, outros recursos imagéticos foram acionados. Um deles foi a construção de linhas imaginárias se estendendo do centro do corpo até às extremidades de cada um dos eixos vertical, horizontal e sagital para o estudo da escala dimensional. Outro foi a utilização de barbantes para a explicação de conceitos. Como é possível notar, a lousa foi um dos recursos explorados, havendo outros.

Ainda sobre a temática da associação entre teoria e prática, Lenira Rengel (em 28/05/2013) coloca que Maria Duschenes: “[...] foi a primeira que me ensinou a teoria e a prática, foi a primeira pessoa que me fez entender”. Lenira ressalta tal questão, explicando que fez aulas de dança com muitas pessoas, entretanto, ela diz ter despertado para a relação entre teoria e prática nas aulas de Duschenes. Lenira participou das turmas para a formação de dançarinos - sendo uma das intérpretes-criadoras do *Espetáculo Magitex*, da turma para a formação de professores e também aquela que tinha como ênfase a improvisação. Rengel relatou também que se deparou com a biblioteca de Duschenes em um momento de sua vida em que precisava escolher sua trajetória profissional. Nesse caminho, ela descreve suas impressões ao chegar na casa de Duschenes e se deparar com a biblioteca:

¹⁴⁷ É relevante destacar que Mommensohn tem participado de vários cursos, no exterior, no intuito de dar continuidade aos seus estudos em Laban. Para além disso ela tem apresentando trabalhos, a partir de suas investigações, nos eventos de maior relevância da área como na Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace) e na Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA).

Aliás, no primeiro dia que eu cheguei lá, isso em 1977, eu vi ao lado da sala de aula uma biblioteca. E quando eu vi isto eu fiquei muito encantada, pois eu consegui ver a dança com a teoria. E achei incrível. Claro que eu não tive essa consciência, a racionalização que eu estou tendo agora, mas logo depois eu tive. Aquilo me chamou muito a atenção. A dança através daqueles livros. Tinham muitos livros de dança e não somente livros que falavam sobre o método Laban (LENIRA RENGEL em 28/05/2013).

No entanto a biblioteca, por ser um espaço íntimo que requer cuidados específicos para a conservação dos livros, não era frequentada por todas alunas(os) logo que iniciavam suas aulas. O acesso ao acervo da biblioteca era permitido somente a partir do momento que Duschenes notava o interesse e o comprometimento com a proposta. Solange Arruda (em 31/07/2013), inclusive, descreve: *“Tinha um quarto onde funcionava uma espécie de escritório, onde ela preservava os livros dela e os trabalhos das alunas, e foi onde eu frequentava bastante quando me tornei sua assistente”*.

Isso significa que o acesso para consulta era disponibilizado, principalmente, quando as(os) alunas(os) se tornavam assistentes de Duschenes e/ou quando começavam a desenvolver pesquisas. Muitas alunas dela desenvolveram pesquisas acadêmicas e investigações artísticas, tendo como eixo o estudo do movimento. Lenira Rengel (em 15/08/2013), teve acesso ao acervo, que ela considerou riquíssimo e atualizado, para desenvolver sua pesquisa de mestrado, o gerador do *Dicionário Laban* (2005). Sobre a pesquisa ela relatou que foi à Inglaterra para concluí-la, na busca por outras obras às quais ela não tinha tido acesso no Brasil, no entanto ela diz que praticamente não teve muito para acrescentar, tendo em vista que os livros investigados na biblioteca de Duschenes, praticamente, eram os mesmos que ela encontrou na Inglaterra.

Isso diz da atuação de Duschenes, tendo em vista que os livros que ela adquiriu, se interessou, ganhou, conservou e os que ela não se interessou e não acrescentou a seu acervo, dizem das construções e experiências que ela propôs; e falam também das projeções ocorridas por extensão do trabalho desenvolvido por suas/seus ex-alunas(os). No caso apresentado acima, Rengel esmiuçou as categorias e conceitos labanianos criando um dicionário. Assim como Laban propôs uma relação infinita no estudo das escalas de movimento pelas sensações provocadas nos exercícios de continuidade investigativa; uma biblioteca, seus livros e o aprofundamento na investigação de movimento geram também relações infinitas na busca pelo conhecimento.

Nesse sentido, a relação entre dança e livros aparece de diferentes formas no trabalho de Duschenes, tais como em sua casa e durante as aulas e nos processos criativos e composicionais. Duschenes propôs trabalhos cênicos a partir da Mitologia. Propôs e orientou

projetos de dança nas bibliotecas de São Paulo, impulsionando a criação de movimento a partir de livros escolhidos e histórias inventadas pelas crianças junto as professoras/artistas.

Pelas descrições de aula que ficaram na memória, os livros e suas histórias compuseram o universo de aulas de Duschenes, como bases para a experimentação das proposições labanianas e também no intuito de despertar a investigação, a partir da imaginação e dos devaneios ressaltados por Bachelard, que também se referenciou na literatura e universo infantis.

A kinesfera de Maria Duschenes

Outro elemento que compôs o espaço geral proposto por Maria Duschenes foi um espaço de recuo, em uma das paredes da sala, onde Duschenes se colocava para ministrar as aulas. Esse foi um dos primeiros elementos apontados por Acácio Vallim (em 26/08/2013) durante a descrição do estúdio: *“Como era essa sala? Na vista interna dessa sala tinha uma espécie de dente que era um nicho onde ela (Maria Duschenes) sentava”*.

O espaço de recuo foi percebido diferentemente pelas(o) entrevistadas(o). Vallim, com formação em Arquitetura, denominou o espaço primeiramente de dente e depois de nicho, ambos podendo significar uma cavidade na parede ou uma estrutura que sai da parede. Mas nicho também é um termo usado na ecologia significando a parte de um *habitat* com condições específicas, onde cada espécie vive e sobrevive. No diálogo com essas definições e recorrendo novamente a Bachelard (1996), o nicho pode ser considerado o lugar de centramento de Duschenes, seu ninho, um de seus cantos e zona de proteção. O lugar de retorno à sua primitividade ativadora de devaneios. Um espaço no qual ela amparou e delimitou fisicamente a sua Kinesfera.

Nesse sentido, Solange Arruda (em 31/07/2013) descreve: *“Depois ela fez uma divisória”*. Tendo como referência a temporalidade expressa pela palavra “depois”, o que parece indicar é que esse espaço não esteve nos projetos iniciais da casa. Pela forma como ela coloca, o espaço de recuo surgiu de uma necessidade a posteriori. É relevante destacar juntamente com isso que Solange o compreende como divisória – algo que divide dois espaços.

Desse nicho, dente e/ou divisória, Duschenes se expunha e externava suas propostas de movimento, atuando como performer enquanto explicava com movimentos precisos de braços e mãos a proposta da aula¹⁴⁸. E as(os) alunas(os), sentadas(os) ou deitadas(os) à frente

¹⁴⁸ O movimento das mãos e dos braços de Duschenes ficaram registrados na memória por ter sido filmado e por compor, no formato de vídeo, os registros de memórias sobre ela e seu trabalho.

do espaço de recuo, acompanhavam atentas(os) cada detalhe da movimentação de Duschenes, atentas(os) às qualidades gestuais e vocais no intuito de se aproximarem da proposta lançada e no desejo de ver, observar, sentir, perceber e aprender com as nuances, contornos, impulsos, sequenciamento e detalhes da performance de Duschenes. E nesse fluxo de conexão e troca, Duschenes, uma analista do movimento, também era plateia ao se colocar atenta aos movimentos que preenchiam a sala, mesmo quando suas/seus alunas(os) a observavam.

Esse nicho, dente ou divisória aproximava-se da estrutura de um palco teatral ao se estruturar a partir de quatro paredes das quais três são físicas, sendo a quarta, uma parede imaginária que tece a conexão entre performer e público. Percebe-se, portanto, que, deste recuo, Duschenes estabelecia um importante eixo da relação entre os espaços ocupados por ela e aqueles ocupados por suas/seus alunas(os). Assim as relações que se estabeleciam, a partir desse lugar, abriam possibilidades para um duplo movimento de observação, pois a quarta parede não apenas separava performer e público, ela propunha uma direção em duplo sentido, separando, unindo e também transformando as relações entre quem é público e quem é performer.

Diante disso, quando partimos para a análise dessa espacialidade, pela separação que ela provoca, é possível perceber que Duschenes buscava um estado de isolamento, segurança, levantando imaginária e fisicamente os limites que separavam sua kinesfera do espaço que compunha o restante da sala.

Era nesse espaço que se localizavam os equipamentos e objetos que Duschenes utilizava na aula. Esse foi o lugar no qual ela “colocou o DVD, uma cadeira e uns livros. Além disso, ela utilizou esse espaço para guardar os materiais (pandeiro, por exemplo) que ela usava nas aulas” (ARRUDA em 31/07/2013). Confirmando as colocações de Solange Arruda, Vallim (em 26/08/2013) descreve que esse era o espaço onde “*tinha o equipamento de som do lado e um ou outro instrumento musical que ela usava como estímulo [...]*”.

A proximidade dos equipamentos, objetos, instrumentos, livros e outros materiais propostos para a aula facilitava a manipulação dos mesmos por Duschenes, tendo em vista suas dificuldades de deslocamento, resultantes da poliomielite, além de proporcionar possibilidades de intervenção na aula, principalmente pelos repertórios sonoros que ela propunha.

Se retomarmos as reflexões tecidas sobre as dimensões do estúdio, o espaço de recuo também era uma extensão horizontal do mesmo, já que Duschenes pouco ocupava o espaço destinado às aulas, reduzindo suas dimensões. Ela ficava para além desse espaço e em conexão com ele. Solange Arruda (em 31/07/2013), inclusive, destaca: “[...] *sobrava para*

gente, portanto, o restante do espaço [...]” e Vallim também se posicionou dizendo: “[...] improvisávamos no resto do espaço da sala”. Mommensohn (em 26/08/2013) coloca ainda a percepção de que a experimentação realizada, em todo o restante da sala, não tinha uma frente específica: “[...] e essa sensação de não ter frente. Não tinha nenhuma frente. Embora a Dona Maria ficasse no cantinho”.

As declarações de Mommensohn suscitam que ao longo do momento de improvisação, as(os) dançantes perdiam por alguns instantes a referência do canto de Maria Duschenes e da presença dela no espaço. Mesmo porque, conforme Maria Mommensohn (em 26/08/2013) declara: “[...] em termos de energia ela não invadia a sala. Só em determinados momentos, que ela resolvia trocar uma música, fazer uma observação mais geral [...]”. Inclusive sobre os momentos de expansão da sala, até à varanda e jardim, Lenira (em 28/05/2013) relata que, nessas situações, a música continuava tocando e preenchendo o espaço e Duschenes se mantinha no recuo aguardando o retorno das pessoas.

Dessa maneira, percebe-se que a existência de espaços específicos para quem propunha e fazia a aula favoreciam princípios filosóficos e metodológicos, propostos por Laban, como o da observação e análise do movimento, da não interferência e do não julgamento e o da liberdade de experimentação e criação de movimento (THORNTON, 1971 apud MARQUES, 2010, p.96).

É possível perceber também, que esse espaço com sua duplicidade, no “entre” oposição e união, foi dando base para a construção dos rituais da aula. No entanto, havia momento em que o isolamento era rompido pela subversão física, criando frestas no espaço-temporal da quarta parede.

Uma das formas de subversão destacada por Cilô Lacava, em vídeo, diz respeito aos momentos em que Duschenes se colocava no espaço da sala, juntamente com as alunas(os) para fazer seus estudos de movimento. Lacava pontua sobre esse momento:

A alegria com que ela vinha para aula já era uma festa quando a gente chegava para fazer os estudos e ela fazia os estudos dela durante a aula e aquilo para mim era um momento sagrado que eu assistia sem dar muita bandeira que era o que eu podia oferecer para ela de respeito por aquela liberdade que ela também tinha com a gente (LACAVA in MARIA..., 2006, 00:02:57).

Tais momentos ampliavam os diálogos e compartilhamento entre Duschenes e suas/seus alunas(os) pela união dos espaços que, por vezes, ocorria na subversão que proporciona o mesmo espaço e tempo para exploração de movimento das(os) alunas(os) e de Duschenes. Isso torna difuso a relação entre performer e público, entre quem olha e quem é olhado, fortalecendo ainda mais a eficácia ritual da aula.

Ressalto tal questão amparada no antropólogo Marcel Mauss (2003, p.407) quando ele conceitua como “técnica um ato tradicional eficaz”, ou seja, um “ato mágico, religioso, simbólico”. Segundo esse estudioso, para ser tradicional e eficaz, é preciso considerar a transmissão da técnica que apenas ocorrerá mediada pelo conjunto das técnicas corporais. Essas serão mais eficazes quanto mais espesso for o fio condutor do processo de transmissão. Um desses fios está na construção da relação professora/aluna(os). Compreendo que um dos aspectos de construção dessa eficácia esteja nos movimentos de separação e ligação proporcionados pelo recuo, pois ele funciona como um potencializador dos momentos de compartilhamento do espaço.

Cilô Lacava, em sua fala, destaca o “sagrado” como um dos componentes do momento vivido por ela nas aulas. Se retomarmos Marcel Mauss (2003), o ato sagrado/religioso, mágico, simbólico estabeleceu fios adensadores da técnica corporal proposta por Maria Duschenes. A conjugação entre tradição e eficácia, que venho apresentando ao longo do texto, na perspectiva de Mauss (2003), estabelece um grande potencial de conhecimentos ao garantir a continuidades dos fluxos no e através do corpo, do espaço e do tempo.

Esses se reverberaram nos encontros para as aulas e processos de criação deixando reminiscências de memórias que serão tratadas no subtópico seguinte.

3.3 Entre limiares: as aulas como performance

As aulas me faziam viajar também.
Viagens deliciosas por paisagens da natureza do nosso, do meu
imaginário. Ventos, ondas, vãos, quedas. Flores, plantas, rios e Ícaro.
Os contos, as lendas, os poemas. Gregos e egípcios e a onça da
floresta brasileira.
(Juliana Carneiro Cunha in Mommensohn, 2006, p.9)

Para descrever e refletir os indícios de memória colhidos que remetem às aulas propostas por Duschenes, recorro ao pensamento lançado por Schechner (2011a, p.222-223), no diálogo com Genep (2011), referente à Sequencia Total da Performance. Sobre essa, Schechner (2011a; 2011b) argumenta, tendo como referência a sequência dos ritos de passagem de Genep (2011, p.37)¹⁴⁹, que no Ocidente, as artes da cena, como o teatro e a

¹⁴⁹ Arnold Van Genep (2011, p.37) propõe em seu livro *Os ritos de passagem*, a partir do estudo de um conjunto de cerimônias rituais, uma sequência típica, denominada por ele de *o esquema dos ritos de passagem*. Ele reconhece que os ritos se expressam por multiplicidades de formas, mantendo um eixo comum denominado por ele: ritos preliminares que são os ritos de separação do mundo anterior, ritos liminares que são os ritos executados durante o estado de margem e os ritos pós-liminares, compreendidos por ele como os ritos de agregação ao novo mundo.

dança se detiveram principalmente ao estudo das performances em si e dos performers em ato, ou seja, aos aspectos que compuseram e compõem os espetáculos, performances, eventos, seus treinamentos e ensaios, deixando de lado outros elementos tais como as oficinas, aquecimentos, resfriamentos e desdobramentos.

No caso da performance de vida e arte de Duschenes, considero relevante extravasar seu estudo para além das performances em si dirigidas, roteirizadas e/ou coreografadas por ela, como os espetáculos e as danças corais. Viso com isso focar o que geralmente é deixado às margens dos estudos em arte. O que é considerado como cotidiano – as aulas. Essas, se pensadas a partir da Sequência Total da Performance proposta por Schechner (2011a; 2011b), adentrariam os momentos preliminares da performance. No entanto, aqui as abordarei como performance ao evidenciar as aulas como instantes de margem, os momentos do “entre”. Nessas destacarei os rituais performativos que envolvem a chegada, alguns elementos que perpassam pelo processo de troca e aprendizado abordado nas aulas teórico-práticas, nas aulas técnicas e processos de improvisação, suas temáticas e diálogos com o repertório sonoro, objetos de arte, imagens, entre outros. Destacando também alguns dos processos de encerramento das aulas (GENNEP, 2011, p.30).

No que se refere especificamente às aulas, essas foram se estabelecendo ao longo dos anos pela continuidade, visto que “*Duschenes fazia questão de ter um aluno regular*” (RENGEL em 15/08/2013). Isso viabilizou o desenvolvimento de uma proposta metodológica plural criando um leque vasto das possibilidades de atuação. Nessa direção Lenira Rengel (em 15/08/2013) comentou: “[...] *participei das turmas para dançarinos e professores e também da turma de improvisação, [...] as abordagens eram muito flexíveis, pois dependiam muito da turma e dos(as) alunos (as)*”. Porém, no início de sua atuação, Duschenes começou a atuar com uma turma formada por bailarinas que dançavam com Yanka Rudzka. Aos poucos, e continuamente, Duschenes foi dilatando suas proposições e o fluxo de pessoas interessadas no estudo do movimento e da dança aumentou, ampliando o número de turmas e as possibilidades de abordagens do conhecimento.

Houveram, portanto, turmas de crianças e adolescentes, jovens e adultos. Ao longo das décadas, turmas foram nascendo e outras perecendo, com Duschenes, para ter continuidade com suas/seus alunas(os) como Cybele Cavalcanti. Dentre as turmas de jovens e adultos Duschenes criou, no diálogo com os interesses e as demandas que surgiam, turmas para formações específicas, tais como citado por Lenira: a turma de dançarinas(os), a de professoras(es), de improvisação (denominada por ela como turma de leigos) e a turma dos

psicólogos¹⁵⁰. Lenira Rengel, por ter tido a oportunidade de participar de quase todas as turmas, ressalta quão vastas eram as aulas de Duschenes e que essas dependiam dos objetivos, intenções e da interação das(os) alunas(os). Pois para Duschenes:

[...] cada pessoa lida diferentemente com o imaginário, a interpretação e tradução das palavras, algumas conseguem trabalhar melhor com as metáforas, outros com os conceitos, outros com o vocabulário labaniano. Duschenes era muito sensível a isso e por isso variava bastante as formas de abordagem de um conteúdo (RENGEL em 15/08/2013).

Nessa citação, Lenira Rengel destaca alguns dos aspectos metodológicos que compuseram as proposições da mestra, enfatizando a flexibilidade de sua abordagem, mediante a sensibilidade de Duschenes aos processos diferenciados da aprendizagem de cada ser humano. A professora e artista recorria ao imaginário disparado por imagens e percepções metafóricas; a interpretação e tradução de palavras; conceitos e vocabulário labaniano. Um caminho infinito de possibilidades e associações.

Diante dessa dimensão, percebi que analisar as aulas propostas por Duschenes, sem ter vivido a experiência de fazer suas aulas, seria uma tarefa bastante desafiadora, pois só seria possível pela articulação e composição de um mosaico com fragmentos de memórias. Mas o que garante a fidelidade das imagens lembradas por suas alunas(os)? Já que essas são reminiscências do passado que dependem do momento presente para serem afirmadas, questionadas, reconsideradas e movimentadas a cada vez que são lembradas. Restou-me, então, costurar as várias impressões e negociações do passado que, aos poucos, foram emergindo das trajetória e caminhos das pessoas que viveram a história. Nesse movimento de lembrar e esquecer, associando o presente ao passado e futuro, o que lembrar e o que guardar é revisto e analisado, ciente de que alguns fragmentos ficam escondidos para nunca serem achados (GAGNEBIN, 2013, 00:06:22).

Nessa análise destaco momentos, não no intento de criar fissuras, cisões entre esses, por considerar que eles não são fixos. Ao contrário, a flexibilidade de abordagem, apontada por Lenira, provoca plasticidades temporais e espaciais, tanto para cada um desses momentos, alargando-os, estreitando-os, sobrepondo e torcendo-os, como para os “entres” que se

¹⁵⁰ Duschenes trabalhava com pessoas de várias formações, uma delas, que se destaca na turma para formação de professores, é Renata Macedo Soares, formada em Fonoaudiologia. Quando se refere à turma de leigos, nesta estavam arquitetos, artistas plásticos, professores, atores entre outros. Porém, Duschenes e suas/seus alunas(os) e colaboradoras(es) também ministraram aulas a pessoas sem formação superior. Na turma de dançarinas, as experiências vivenciadas pelas(os) alunas(os) eram diversas. Lenira Rengel destaca que anteriormente e paralelo a Maria Duschenes ela fez aulas de balé, circo, dança moderna, danças populares. Nesta relação entre especificidades, apenas a turma dos psicólogos se restringia a pessoas formadas em Psicologia.

estabeleciam nas fronteiras desses. Entendo, então, que as fronteiras desses momentos são flexíveis, borradas, pois se objetivam ao urdir conexões e, simultaneamente, abrir possibilidades para a criação de ênfases. Logo, é importante que o leitor fique atento a esse fluxo, colocando em movimento os momentos que serão descritos a seguir.

Da chegada...

Uma das características que se evidenciou na chegada ao estúdio foi que as alunas(os) de Duschenes adentravam o espaço com os pés descalços, roupa de tecidos flexíveis e cabelos soltos, opondo-se ao contexto de formação em dança que propõe a uniformização dos corpos pela vestimenta e amarração do cabelo. Essa proposição remete à discussão levantada por Lisa Ullmann¹⁵¹, em 1978, no curso ministrado, em São Paulo, ao analisar o cenário que possibilitou as transformações do paradigma da dança. Segundo ela: “Neste século estamos muito mais pé na terra, temos revoluções, operários, massa. Laban, então, conseguiu mostrar que o movimento não é só lá em cima, pé no ar, mas pode ser, também, no chão com movimentos mais compactos” (ARRUDA, 1978). Ullmann enfatiza a relevância do pé na terra, pés descalços, propostos por Isadora Duncan, acompanhados do rompimento exclusivo com a verticalidade e frontalidade dos corpos para o investimento na investigação das torções e movimentos que também exploram o chão como possibilidade expressiva.

Ainda sobre a chegada, Solange Arruda continua (em 26/11/2012): “[...] *normalmente Maria chegava depois que já estávamos, há alguns minutos, nos aquecendo*”,

“dessa forma, cada um ia buscando a própria maneira de fazer o aquecimento, de vez em quando, todavia, a Duschenes conduzia alguma dinâmica [...] ela deixava os alunos irem para dentro, buscando o próprio movimento, sentindo o corpo” (ARRUDA em 31/08/2013).

Essa concepção do início de um trabalho corporal se aproxima do relato de Duschenes sobre a formação em Dartington Hall, quando ela descreve que, na preparação da aula, o aquecimento era conduzido por uma das(os) alunas(os) da turma. No caso de suas aulas, os indícios levantados evidenciam que as(os) alunas(os) buscavam se preparar individualmente e, Duschenes, por vezes, tecia uma preparação coletiva. No entanto as aulas variavam em tempo, forma e conteúdo, de acordo com os objetivos e interesses da turma.

¹⁵¹ Anotações de aula organizadas por Solange Arruda a partir do curso ministrado por Lisa Ullmann, em São Paulo, entre 6 e 22 de junho de 1978.

Das aulas teórico-práticas

Cybele Cavalcanti¹⁵², descreve que existiram aulas com ênfase no entrelaçamento entre teoria e prática. Nessas, buscava-se compreender os conceitos labanianos em movimento. Para tanto, Duschenes se utilizava das traduções de pequenos trechos dos textos, os quais ela ditava para que as(os) alunas(os) anotassem em seus cadernos.

Exemplo: as dinâmicas. Dentro do texto ela explicava os fatores do movimento, como funcionava cada dinâmica [...]. Por vezes, Maria Duschenes pegava um tópico como “o tempo”. A partir disso ela dissertava a respeito, dava exemplos, mas eram textos curtos. E depois do texto nós experimentávamos na aula. E procurávamos depois algum lugar para aprofundar no assunto [...], uma espécie de tarefa de casa (CAVALCANTI em 02/08/2013).

Sobre os momentos de experimentação desses conceitos ela exemplifica:

[...] ora você experimentava a sensação do leve, ora experimentava a sensação do pesado, e ia procurando, procurando, e fazia sua improvisação a partir disso, mas sem muitos temas. Ela pegava, no geral, alguma música que combinava completamente com aquilo nós buscávamos sentir no corpo tudo o que a teoria falava (CAVALCANTI em 02/08/2013).

Ainda sobre a proposta das aulas teóricas e práticas, Cybele, que por um tempo, ministrou aulas para Duschenes e sob sua orientação à adolescentes entre 13 e 17 anos, relatou que nas turmas para as adolescentes também haviam atividades de improvisação atreladas à teoria.

Continuando dentro dessa relação com as aulas para a turma de professores, Lenira Rengel destaca que foi a partir dessas, que teve a oportunidade de estudar os 16 temas de movimento propostos por Laban (1990). Na formação para professores, Rengel (em 15/08/2013) relata que Duschenes desenvolvia “*toda a teoria, os fatores de movimento, as esferas, os conceitos. Ela escrevia na lousa, planejava a aula, discutia qual era a idade*”. Com relação à turma de bailarinos¹⁵³, Lenira Rengel (em 15/08/2013) relata que: “*Dona Maria utilizava bastante com os bailarinos*” as conceituações propostas por Laban em seus estudos da Corêutica e da Eukinética. Se referindo a tal estudo, Rengel coloca ainda (em

¹⁵² Cybele Cavalcanti diz ter começado a estudar com Duschenes, em 1968, ficando até 1975, participando das turmas de dançarina e outras. Segundo ela sua formação se deu no âmbito da improvisação, didática e teoria. Após 1975 ela passou a colaborar junto ao grupo de professoras (es) contribuindo no projeto de *Dança nas Bibliotecas*, nas apresentações de dança em escolas, entre outras coisas.

¹⁵³ Utilizo a mesma terminologia empregada pela entrevistada. Ressalto aqui, que, em outros momentos, a mesma entrevistada utilizou “a turma de dançarinos”. Percebo, no entanto que dançarinos e bailarinos se remetem à mesma turma.

15/08/2013): “*Nós montávamos a cinesfera, inúmeros exercícios de diagonais, fazíamos as escalas*”. Essas atividades compõem os conteúdos da categoria Espaço abordadas por Laban. Ainda sobre as escalas labanianas, Rengel, que abordou essa temática em suas publicações, descreve: “A maioria das séries das escalas [...] foram aprendidas durante treinamento com a Professora Maria Duschenes [...]” (2005, p.53).

Na turma de improvisação, Vallim destaca que Duschenes, também passava pelo aprendizado dos conceitos propostos por Laban. Sobre esse momento, Vallim (em 26/08/2013) descreve “*ela explicava conceitos [...] “porta”, “roda”, “mesa”. Ela nos dava esses elementos, nós pesquisávamos¹⁵⁴ e depois partíamos para a improvisação. [...] sempre tinha uma raiz em algum elemento do Laban*”. Com relação a esses conteúdos, esses também são desdobramentos dos estudos labanianos relativos ao entendimento do espaço pessoal – kinesfera -, e seus planos: vertical, horizontal e sagital.

Em um outro momento da entrevista ele colocou:

E se ela desse uma proposta ligada a uma dinâmica: “hoje vocês vão flutuar” [silêncio] Ela sempre trazia trilhas sonoras apropriadíssimas. [...] Se fosse flutuar: “vocês tentem isso, tentem aquilo... o braço ...” A gente explorava as dinâmicas todas a partir de propostas dela. Ela explicava para nós todos, os elementos do flutuar, como ele se compunha: um movimento flexível, um movimento leve. E tudo vinha da teoria. Ela dava os elementos. [...] Eu sei que outros grupos eram mais teóricos ainda. Mas o nosso era o básico, o essencial. Ela não se arriscava muito, sabia que o nosso negócio era o movimento. Então, ela sempre dava o elemento para a gente pesquisar, investigar, trabalhar. Depois a gente mesmo se soltava (VALLIM em 26/08/2013).

Isso evidencia que, na turma de improvisação, Duschenes não se detinha em explicações muito complexas sobre o método Laban¹⁵⁵. Dona Maria instigava as alunas(os),

¹⁵⁴ Com relação ao termo pesquisa, utilizado por Vallim, ele parece se referir a uma investigação das possibilidades de se movimentar de cada dançarina(o) que eram realizadas, anteriormente àquele destinado à improvisação. Este foi um procedimento adotado por Maria Mommensohn no primeiro encontro prático-teórico ocorrido no dia 29/07/2013. Neste dia ela abordou questões relacionadas à escala dimensional na lousa, em seguida, buscou ampliar a compreensão deste entendimento se utilizando e demonstrando em si e sinalizando para que eu a acompanhasse e imaginasse imagens de linhas que percorriam meu corpo na horizontal, vertical e sagital. Em seguida, com um repertório musical ímpar, pediu que explorasse as possibilidades de movimento dentro desta perspectiva. Depois de um tempo lançou-me numa proposta de improvisação indicando que eu parasse de racionalizar a linha e o percurso (parasse de pensar naquilo que tinha explorado até aquele momento) e explorasse o espaço, deixasse o movimento fluir. E incrivelmente a percepção do espaço e do corpo se alteraram e a exploração das dimensões fluiu alcançando lugares bem mais inusitados e surpreendentes.

¹⁵⁵ Duschenes e seus alunos por vezes se referem as proposições e sistematizações propostas por Laban as denominando de método, no entanto, ao longo das entrevistas e diálogos ficou perceptível que elas/eles não compreendem a proposta labaniana como restrita, mas sim como uma proposta aberta, um sistema amplo e em constante atualização e não uma proposta determinada por parâmetros definidos. No entanto, tendo em vista as discussões atualizadas já levantadas com relação a estas nomenclaturas, opto por não a reafirmar. Este é um tema que foi debatido por Marques (2010, p.93-97), mas que merece ainda maiores aprofundamentos em outras pesquisas.

que participavam de outras turmas a esclarecer as dúvidas e tecer explicações que por ventura gissem na aula, além de ela mesma desenvolver alguns temas.

De todo modo, evidencia-se, com as entrevistas, que nas turmas para dançarinas(os), adolescentes, professoras(es) e leigos/artistas, Duschenes abordou, de forma teórica e prática, conceitos labanianos de Espaço e Esforço. Tendo em vista a ampla dimensão e detalhamento da teoria labaniana; ao longo das entrevistas, não tive a intenção de levantar tais conceitos. Fui colhendo, portanto, os que foram emergindo da memória dos pesquisados e que se relacionavam com aspectos marcantes de suas experiências nas aulas de Duschenes. Dentre os conceitos emergidos estiveram a escala diagonal com uma das ações do esforço – o flutuar, o espaço pessoal com o estudo da cinesfera e dos planos, e os fatores de movimento como o tempo e o peso.

Sua proposta pedagógica abrangia momentos para explicações, esclarecimentos e associações. Outros instantes eram utilizados para decompor os conceitos, por exemplo, uma ação como a de flutuar, em seus fatores de movimento. Havia também momentos no qual ela propunha exemplos relacionados ao conceito. Por fim, Duschenes seguia para as possibilidades de experimentações corporais proporcionados pela improvisação de movimento, como metodologia para a apropriação e incorporação dos conhecimentos abordados.

Relativo à forma da abordagem de tais conceitos, Solange Arruda (em 31/07/2013) aponta que *“o método dela era a palavra. [...] Dessa forma, a fala era o principal instrumento”*. Continuando nesse mesmo assunto ela ressaltou que *“uma particularidade de Duschenes é o ensino através da palavra [...] tem a modulação da voz, os espaços, a entrada no tempo onírico [...] lidando com os ritmos das palavras”*. Ao se referir a tais características, Arruda propõe associações com a proposta labaniana. Laban construiu um vocabulário amplo de palavras no intuito de viabilizar uma maior gama de possibilidades para a exploração de movimento. No entanto, não basta a palavra, era preciso compreender o conceito e experimentá-lo, já que Laban reportou a muitas palavras do cotidiano, provocando algumas confusões no seu entendimento. De todo modo, para além das palavras, seu conceito e experimentação, Solange ressalta a performance da fala como uma das singularidades do modo de abordagem de Duschenes realçando as sutilezas na forma de pronunciar e compor as explicações.

Para além da performance da fala, outro fator que intensificava a performance nas formas de abordagem do conhecimento desenvolvido pedagogicamente, era a intenção de movimento ao associar gesto e voz na construção da proposta que seria trabalhada na aula. Com tais elementos, Duschenes potencializava o aprendizado ao tecer associações entre os sentidos da audição, visão e percepção cinestésica, ampliando as capacidades de apropriação

do conhecimento e fornecendo elementos para a improvisação e análise do movimento. Percebo com isso que ela dançava para explicar um ou outro elemento de investigação, atenta às qualidades e espacialidades de seus movimentos (ZUMTHOR, 2000, p.69).

Das “aulas de técnica”

Duschenes desenvolveu um grupo de atividades denominadas “Aulas de Técnica”¹⁵⁶, principalmente, na turma de dançarinas(os) e adolescentes. Sobre essas aulas Cybele Cavalcanti (em 02/08/2013) descreve:

No geral, eram {aulas} curtas, duravam cerca de uma hora. O principal, para ela, era passar tipos de coordenação que te levassem a determinados movimentos. Assim, Dona Maria elaborava todo um trabalho para a coluna. Trabalho este ausente no balé. Nas aulas de técnica, as sequências que ela criava, tinham todo o trabalho da coluna. Então, por exemplo, fazíamos movimentos que não eram gestos separados; um movimento de braço que vem do tronco. Sempre ligando o tronco aos membros. Então, durante as aulas, ela insistia bastante para que você pegasse aquela coordenação. Uma vez que Laban também era assim. Com todos os seus swings que saem do centro do corpo e vão pelo peso. Basicamente esta era a aula técnica de Duschenes (CAVALCANTI em 02/08/2013).

Nestas aulas, segundo Duschenes (in NAVAS, 1992, p.68), eram trabalhadas sequências de movimentos tendo como referência uma das disciplinas que foram ministradas, em Dartington Hall, por Sigurd Leeder, no qual ele enfatizava os *swings*, que para Duschenes (in NAVAS, 1992, p.68) é uma proposta de movimento:

*Onde o acento do movimento está no meio. Então, o movimento continua e não cansa. Não se contrai aqui ou aqui, no fim, ou nas juntas, mas solta pelo peso. Ela ainda ressalta que usou em suas aulas e nas coreografias *swings* com as pernas, braços e pulos.*

Outra referência de treinamento, abordada por Duschenes nas “aulas de técnica”, foi apontada por Mommensohn (em 07/07/2014) e Cavalcanti como sendo as escalas labanianas. Sobre o estudo destas escalas, na perspectiva duscheneana, Cybele Cavalcanti (em 02/08/2013) comentou que Dona Maria orientava “*para que você não chegasse no fim do movimento e pensasse que ele acabou. Mas que você pensasse em todo o trajeto. Isso era o básico que ela trabalhava nas aulas que ela chamava de ‘técnica’*”. Tratava-se, portanto, da associação entre a proposta de *swings* e o estudo das escalas.

¹⁵⁶ Este assunto foi tratado anteriormente no capítulo 1.

Outro conteúdo que compôs as “aulas de técnica” de Duschenes foram as técnicas de Graham, Humphrey, Limon e Cunningham. Sobre elas, Lenira Rengel (em 28/05/2013) citou que, para o treinamento e preparação do *Espetáculo Magitex*, Duschenes trabalhou técnicas de Graham e Humphrey. Navas (1992) aponta do diálogo entre Duschenes e Humphrey, que Duschenes investiu em trabalhos com foco na queda e recuperação. Segundo Dona Maria, ao buscar referência em Laban, era importante potencializar as afinidades de movimentos de suas alunas(os) dançarinas(os), já que elas/eles “tinham caídas [quedas] tão macias, tão flexíveis e a recuperação tão natural! Elas gostavam de se jogar, mas se soltar mesmo” (in Navas, 1992, p.66). Duschenes descreve, inclusive, que ela nunca tinha visto nenhum europeu ou americano cair daquela forma sem treinamento.

Nas aulas de técnica Duschenes propunha sequências criadas por ela. Sobre esse momento, Lenira Rengel ressalta:

Dona Maria tem uma sequência de dança que é o famoso *pliê* brasileiro. Ensaíamos [...] exaustivamente, ela fazia um *pliê* e nós vínhamos em espiral lá de baixo (do nível baixo em relação ao corpo). Nós fazíamos o primeiro, o segundo, o terceiro e ensaiávamos bastante. Então tinha várias sequências que ela criou naquela época que eu me lembro muito bem, com música de Naná Vasconcelos, de um CD chamado *Amazonas*, lindíssimo (RENGEL em 28/05/2013).

O relato de Rengel demonstra os vários fluxos de conhecimento que foram compoendo a proposta desenvolvida por Duschenes. Quando focamos atenção no nome proposto “pliê brasileiro”, e na sugestão de movimento descrita, é possível visualizar associações com o balé, pois o “*pliê*” é uma palavra francesa que nomeia e identifica um tipo de movimentação específica do balé, uma técnica de dança que também compôs a preparação corporal do *Espetáculo Magitex* (RENGEL em 28/05/2013). Pelo movimento proposto, intuo que esse foi nutrido por elementos da dança moderna ao tecer relações com o nível baixo e a espiral. E a denominação “brasileiro” realça o som percursivo do berimbau de Naná Vasconcelos e a singularidade de movimento de cada uma/um das dançarinas(os).

Da improvisação de movimento

Uma das propostas que atravessou transversalmente o trabalho desenvolvido por Duschenes foi a improvisação¹⁵⁷. Como visto anteriormente, as aulas teórico-práticas eram

¹⁵⁷ A improvisação em dança foi o tema de mestrado e doutorado investigado pela pesquisadora Cleide Martins (1999; 2002), sendo também referência para os estudos de mestrado de Karen Muller (1984), ambas, ex-aluna de Duschenes.

mediadas por momentos de improvisação. As aulas com as adolescentes tinham pequenos momentos de improvisação atreladas à teoria, também havia aulas específicas para a improvisação. Com o tempo, formou-se uma turma de improvisação que continua ativa até hoje, contando com mais de 43 anos de encontros. Segundo Cybele Cavalcanti (em 02/08/2013): “A improvisação de movimento compôs todas as aulas. Com as crianças o tempo era menor, já com o grupo de leigos e o grupo das dançarinas(os) o tempo era bastante estendido, muitas vezes abrangendo quase toda a aula.”

Como visto no primeiro capítulo, Dalcroze e Laban, como referências ao trabalho de Duschenes, exploraram a improvisação enquanto possibilidade pedagógica, artística e de pesquisa. Isabelle Launay, professora de História e Estética da Dança Contemporânea da Universidade Paris 8, argumenta, inclusive, que na perspectiva de Laban: “[...] o saber-improvisar reúne opostos que, todavia, se complementam, como a memória e o esquecimento, a consciência plena do movimento e o deixar-se entre moção e emoção, propiciando a descoberta de um ser movente com potencialidade para a criação de novas formas de se mover que correspondessem às transformações da vida moderna” (1999, p.75).

Pelas lentes de Maria Duschenes:

A Improvisação, de sua parte, constitui uma técnica de conhecimento das capacidades expressivas de cada um [...] A pessoa cria sua própria dança e quanto mais culta¹⁵⁸ for, tanto mais rica em sua movimentação, em sua improvisação (in BOGÉA, 2006, s/p).

Duschenes compreende que o ato de improvisar em dança parte dos conhecimentos e capacidades expressivas e criativas de cada dançarina(o). Ela entende a improvisação na relação entre o alcance cultural e o acesso ao movimento da pessoa que improvisa como um fator enriquecedor de sua dança. As colocações de Duschenes remetem ao entendimento de que, quanto maior forem as experiências de movimento na vida, maiores podem ser as possibilidades de invenção. Esse pode sim ser um fator preponderante para a pessoa que

¹⁵⁸ O conceito de cultura reconfigurado ao longo da história se tornou foco da discussão de pesquisadores dos Estudos Culturais, como Raymond Williams e Edward P. Thompson, e da Antropologia Cultural a partir da perspectiva do relativismo cultural. Williams levantou, das transformações histórico-sociais do conceito de cultura, que o mesmo, a partir do século XVIII, esteve associado a conhecimento erudito, desenvolvimento e progresso social em um contexto europeu de transformações econômicas e sociais que tiveram como um de seus nortes a concepção de civilização. Por um período o conceito esteve ligado à cultura da elite, passando a ser compreendido, após as duas Grandes Guerras e as transformações dos meios de comunicação, no plural, reconhecendo que haviam culturas, ligando-se aos modos de viver da perspectiva antropológica. Duschenes foi atravessada por essas várias compreensões de cultura e por isso, tais entendimentos aparecem em seus discursos de forma mesclada. Ao mesmo tempo que ela reconhecia e valorizava a pluralidade cultural, por vezes, Duschenes recorreu a termos que traziam outras concepções de cultura como em “mais culta” ou quando se referiu ao Brasil como selvagem, o contrário de civilizado, educado. Algo que evidencia o contexto em que ela viveu e as concepções que o atravessavam (RAQUEL, 2009).

improvisa, no entanto, não é o único parâmetro. No próprio trabalho, desenvolvido por Duschenes, são ressaltados a consciência e o estudo do movimento e do espaço como aspectos relevantes para o ato de improvisar.

Outro aspecto destacado nas aulas de improvisação de Duschenes diz respeito à possibilidade da(do) performer atuar como co-criadora(o) da ação performática. Nesse caminho, Rengel (em 28/05/2013) lembrou que, no processo de criação do espetáculo *Magitex*: “*Dona Maria fez um solo para cada um/uma (das(os) doze bailarinas(os)). Esse solo era tirado de nossa movimentação (nos momentos de improvisação), porém podíamos improvisar em cena*”. A improvisação, nesse contexto, adentrava o processo de criação realçando escolhas de movimento que, em um segundo momento, eram colhidas e urdidas em uma composição coreográfica. Isso provoca na pessoa que improvisa a criação de uma dança autoral ao proporcionar um movimento de autonomia e co-responsabilidade na criação coreográfica, algo que vem amparando várias propostas no contexto contemporâneo de dança.

Duschenes percebia a improvisação, portanto, como um ato de composição¹⁵⁹, tanto no que corresponde às experiências individuais quanto no caso das experiências coletivas, em que as(os) dançarinas(os) profissionais e não profissionais, ao longo das aulas e, portanto, amparadas(os) por um repertório de movimento amplo, propunham variadas interlocuções a partir deste. Relações de perigo, pois essas não eram apenas proposições familiares. Elas carregavam frestas de liberdade, autonomia e revolução.

A improvisação proposta por Duschenes foi acionada, portanto, ora como abordagem metodológica para criação em dança, ora como uma das possibilidades estéticas de dança. Um dos caminhos percorridos por Duschenes para o desenvolvimento de suas propostas de improvisação foi a investigação de movimento tendo como referência um tema propulsor.

Sobre a escolha dos temas, Solange Arruda (em 31/07/2013) ressalta que Dona Maria “*usava imagens de referências artísticas ou mitológicas, cósmicas, tecelagem, engrenagem, algumas referências literárias, que ela se apropriava como tema para as aulas, ela usava palavras [...]*”. Essas propostas, pela vastidão que preenchem os 60 anos de sua atuação, foram se apagando pelo tempo e na superabundância de outros movimentos e outras danças que compuseram o universo de suas(os) ex-alunas(os). No entanto, ao longo das entrevistas e conversas, alguns temas foram lembrados e revividos por performances que envolvem os atos de fala das(o) pesquisadas(o), com o intuito de provocar uma aproximação dos caminhos inventivos de Maria Duschenes.

¹⁵⁹A discussão da improvisação como ato de composição em dança foi desenvolvida por Zilá Muniz (2004).

Cybele Cavalcanti, aluna da turma de dançarinas da segunda geração e, Acácio Vallim, aluno da turma de improvisação da terceira geração recordam alguns temas:

O brilho da lua na água (CAVALCANTI em 02/08/2013).

'Então tem um muro e vocês se relacionem com os dois lados do muro'. Ponto. Quem era muro, quem estava de um lado ou de outro não era indicado por ela. Era nos dado uma imagem que poderia estar ligada às questões do corpo, do espaço [...]. Então era isso: o muro [...]' (VALLIM em 26/08/2013).

Com relação aos temas norteadores para os caminhos de improvisação, Cavalcanti e Vallim apresentam uma das estruturas trabalhadas: a frase. Destaco, do primeiro tema, uma visão poética associada à relação entre o concreto e abstrato. A lua como um satélite da Terra ao refletir, na água, um espelho líquido, promove diferentes percepções e relações de significados, abrindo margens à criação de novas metáforas. Quanto ao segundo tema, percebo que a palavra muro, na relação com seus dois lados, aciona a imagem do muro com suas características e constituições, assim como as experiências significativas vividas por cada improvisador, abrindo um leque de escolhas. Para citar algumas: um muro, geralmente é estrutura arquitetônica construída de materiais resistentes diversos, podendo apresentar diferentes alturas, larguras e comprimentos. É relevante destacar que os muros constroem concepções de sociedade, materializando questões culturais, envolvendo a Política, Economia e a Arte. Para ilustrar: existem muros de placa, tijolo, barro, também há muretas, muros altos com cerca elétrica, a muralha da China. Há um amplo leque de opções e questões que atravessam a construção e constituição de um muro social, cultural e psicologicamente, portanto, artisticamente.

Outro tema proposto por Duschenes foi o lembrado por Solange Arruda, aluna da turma de dançarinas(os). Arruda relata:

*Teve um dia que Dona Maria começou a **falar sobre pedras**. Portanto eu fui tentando ir para dentro, me concentrar, me sentir uma pedra. Após isso, eu não conseguia voltar a me movimentar, tinha-me "petrificado" por um momento. Tínhamos essas experiências ultra sensoriais com muita frequência. [...] A **Duschenes nunca apressava o movimento, você tinha o tempo que fosse necessário para poder manifestá-lo**, portanto quando ele surgia, vinha de um lugar desconhecido (não era mecânico, não era racional, era de um lugar muito profundo). A experiência da pedra foi a minha primeira com o meu interior mais profundo. Nesse sentido tinha essas experiências lisérgicas. Era tudo fascinante: a oportunidade de **descobrir pedaços internos próprios, novos e a ciência de que seu corpo expressa** coisas sozinho sem ser comandado. Dessa forma, eram experiências inexprimíveis de interessantes (ARRUDA em 31/07/2013).*

Arruda apresenta outra perspectiva para o processo de lançar as temáticas e acompanhar como as reverberações das mesmas se desdobravam na aula. Do lançar a temática, Arruda

destaca que havia um foco: “pedras”. E que a partir, e entorno desse, Duschenes tecia uma trama que envolvia, provavelmente, uma gama de características intensificando, na relação entre a performance de Duschenes e a performance de suas/seus alunas(os), as possibilidades de percepção e criação. Do desenvolvimento dessa aula Arruda aborda a categoria tempo, ao destacar a existência de um tempo de resposta, um período de aprendizagem alargado, espesso, que ampliava os espaços de imersão na capacidade de atenção, observação, conscientização de si e do movimento e de sensibilização de cada pessoa.

A dimensão tempo da aprendizagem desperta atenção sobre os momentos de intervir ou não no momento de investigação de cada pessoa. Sobre esses Lenira colocou: “[...] *em algumas aulas Dona Maria não fazia intervenções, simplesmente não dizia nada. Já em outros dias ela resolvia falar. Ela deixava fluir. Fizemos isso (a improvisação) por muitos anos*”. Com relação à não intervenção, Solange Arruda apresentou:

Dona Maria nunca corrigia algum erro com a intenção de cortar o fluxo criativo, mas sempre buscando acrescentar algo. Duschenes possuía uma maneira cuidadosa de fazer essa correção, semelhante a um artista que está pintando um quadro, fazendo com que (a correção) fosse bem recebida (ARRUDA em 31/07/2013).

Cybele Cavalcanti analisa no presente, tal processo, ao compará-lo à experiência que viveu em um curso, com Alwin Nicholais, nos Estados Unidos. Segundo Cavalcanti o tempo de curso com Nicholais era limitado, portanto exigia uma abordagem mais direta, mediada por intervenções constantes. Em relação a Duschenes, Cybele argumenta que “*Dona Maria sabia que nós ficaríamos um longo tempo ao lado dela*” (CAVALCANTI em 02/08/2013). E por isso, na perspectiva crítica de Cybele, existia uma falta de objetividade em Duschenes que proporcionava com que ela raramente interrompesse os processos de improvisação.

Para refletir tal questão é relevante destacar que os tempos de aula variavam dependendo da turma, em alguns encontros, duravam em torno de 50 minutos a uma hora semanais, em outros se alongavam mais, chegando a três ou quatro horas vários dias por semana, quando se tratava da proposta de produção cênica. No caso do processo de criação do *Magitex*, os encontros ocorreram de uma a duas vezes, por semana, ao longo de um ano, entre três e quatro horas diárias (RENGEL, 15/08/2013). Em relação ao tempo de duração de 50 minutos, Arruda (em 31/07/2013) considerava curto.

Para as turmas com aulas de 50 minutos, se associarmos o tempo de aula e o destinado às improvisações de movimento, fica perceptível que os momentos para a improvisação não eram tão longos se pensarmos cronologicamente. Isso talvez seja uma das justificativas para o fato da não intervenção. No entanto, a percepção temporal de cada pessoa varia imensamente

dependendo de cada pessoa e das relações que a mesma estabelece com o espaço e o movimento. Por vezes, uma ação, dependendo das qualidades impressas no movimento, pode suspender o tempo ou acelerá-lo.

Percebo nos relatos que Duschenes tinha a não intervenção no processo de improvisação como princípio e não norma. Portanto, ao longo de todo o seu tempo de atuação houveram momentos em que ela fez suas intervenções. Esses apareceram em uma das falas de Lenira Rengel quando ela colocou que: “*Em trabalhos específicos ela fazia correções tocando o corpo das dançarinas*” e, por vezes, no meio do trabalho ela lançava: “*está flutuando*” (RENGEL em 28/05/2013). Nesse sentido, Solange Arruda (27/10/2012) pontuou que Duschenes também chamava a atenção para uma das pessoas que estavam no processo de improvisação. Pois ela, às vezes, destacava como uma/um ou outra(o) aluna(o) dançarina(o) se movia e buscava solucionar, em seu corpo, a problemática apresentada por ela no início do encontro, enriquecendo as possibilidades de análise do movimento de cada dançante criador ao longo da aula.

Ainda com relação aos temas, Lenira Rengel descreve com olhar brilhante, voz e gestos de braços leves e ondulantes que Duschenes:

[...] tinha visto a foto de um barco, num mar da China, cheio de luzes em volta desse barco. E que a água era muito delicada fazendo ondulações em volta do barco e as luzes também balançavam e esse barco também estava na água (RENGEL em 28/05/2013, 15/08/2013 e 09/10/2014).

Outra proposta que emergiu da sua memória, de forma pulsante e contínua¹⁶⁰, por ter gerado desejos e desdobramentos criativos e propositivos, foi performada por Lenira a partir das qualidades dos movimentos tais como: o leve, o flexível e o lento. Dançando, Lenira Rengel relatou:

*[...] criei várias coreografias. Uma delas, a Aquarium, nasceu de uma improvisação que nós fizemos. Foi incrível a imagem que ela {Maria Duschenes} trouxe de **um aquário**, que estava **no fundo do mar**. Nesse aquário tinha [...] tipo de águas, pedras, cavernas, outras coisas, tudo encoberto por vários outros **tipos de água**. Era uma mistura de você, **o cérebro, a mente, isso de nos separarmos, de libertar o que está preso**. Portanto, quando nós saíamos do aquário, nós expandíamos **a mente e o corpo**. Como se você estivesse presa em um lugar cheio de água. Nós imitávamos todos os tipos de movimento de peixe, de sereia, de lagosta; [...] eram apenas inspirações. Eu desenvolvi outras ideias a partir da ideia dela. Outra coisa que eu aprendi com ela. Eu nunca criei uma sequência [durante a improvisação], tampouco ficava imaginando que eu era a lagosta, ou que eu sentisse estar em*

¹⁶⁰ Descrevo desta forma pois foi um dos fragmentos de memória que foram descritos por Lenira Rengel em todas as vezes que tive oportunidade de conversar com ela. Isso demonstra que foi uma experiência que se mantém latente.

determinado lugar. Eu somente ia dançando e às vezes eu tinha alguma sensação. Em certo momento eu até me esquecia que estava no aquário. E Dona Maria, com qualidade [na voz], dizia "Está flutuando". Como você está na água não dava para fazer um movimento mais direto, precisava de mais flexibilidade. Eram tipos de água, tipos de flexibilidade diferentes. Então você tinha que estar atenta, que você pensa enquanto faz. É o pensar fazendo. Mas, as imagens para mim, assim como era para a maioria, era só uma ida {um primeiro impulso}. Eu também trabalhava a fluência libertada, movimento flexível (RENGEL em 28/05/2013).

Lenira, com seu relato, abre caminho para inúmeras questões e reflexões. Primeiramente ela apresentou que Duschenes lançava uma proposta bastante imagética com várias camadas sobrepostas e supostamente livre, pois cada pessoa podia interpretá-la e explorá-la de diversas maneiras e com diversas qualidades de movimento. Com isso ela se reporta aos princípios da liberdade de experimentação, comunicação e expressão tendo como referência a percepção e criação de cada pessoa.

Com relação às categorias propostas por Laban, percebo que tais imagens lançavam diálogos entre questões que envolvem a relação entre Espaço Geral e as qualidades de movimento. A descrição de Lenira remete aos 70%, 75% de água que compõem o corpo humano fluindo em um espaço existencial que pulsa no estabelecimento de fluxos entre o que está interno e o que está externo ao corpo (aquário – corpo/ mar - ambiente). Para além disso, esse aquário com peixes se encontrava no fundo do mar. Isso intensifica e complexifica ainda mais o estudo das qualidades de movimento tendo em vista que cada detalhamento descritivo acrescentado no espaço suscita novas relações espaciais. Isso proporciona a criação de um repertório de movimento amplo, variado e preciso, assemelhando-se a uma paleta cromática de cores infinitas e que, quando recombinações, geram espaço para novas experiências estéticas. Lenira ao se remeter a citação de vários tipos de água e suas diferentes flexibilidades, evidencia que Duschenes provocava a investigação de diferenciadas nuances, da mais sutil à mais extravagante, no intuito de instigar a exploração das qualidades de movimento levando em consideração as possíveis combinações e recombinações dos fatores do movimento: Peso, Fluência, Espaço e Tempo.

Rengel apresenta ainda questões que permearam no pensamento duscheneano e também no de outras(os) dançarinas(os) e propositoras(es) modernas(os), abordados no primeiro capítulo. Trata-se da relação entre corpo e mente, movimento e pensamento, interno e externo, uma discussão apresentada por Platão e retomada por Delsarte, Dalcroze e Laban na busca por tentar minimizar a dicotomia e construir uma proposta de fluxo entre esses pares, para a compreensão do ser humano integral, dentro das perspectivas holística e somática. Essa investigação se manteve latente em Lenira Rengel, desdobrando-se em seus estudos posteriores, como em sua tese de doutorado, intitulada *Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação* (2007).

Seguindo no desvelamento dos elementos que compuseram a atuação pedagógica e artística de Maria Duschenes, segundo recordações apresentadas por Vallim e outras alunas, bem como os escritos de Lenira Rengel no livro *Temas de Movimento de Rudolf Laban*¹⁶¹ (2008) é possível supor que Duschenes também se utilizava dos jogos das palavras/ações a partir de significados/ações semelhantes, aproximadas, complementares e contrastantes. Havia uma atenção e dedicação na tradução das palavras em movimento.

Para exemplificar, Lenira Rengel propõe no livro *Os temas de movimento de Rudolf Laban* que se “explore **ações contrastantes**: correr – parar; crescer – diminuir; aparecer – sumir [...] e **ações complementares**: desmanchar – derreter – ruir – desmoronar; fugir – desaparecer; agradar – envolver [...] (RENGEL, 2008, p.21). É importante destacar que estas ações, ao serem contrastantes, são também complementares pois uma é referência para a outra. O correr existe porque existe o parar, e entre estes, há uma ampla variedade de possibilidades temporais e espaciais. Outro exemplo é o crescer e o aparecer que apenas se manifestam pela potência do diminuir e sumir.

Analisando essa proposição percebo uma grande versatilidade linguística verbal e não verbal. A partir disso me arrisco a dizer que um elemento que pode ter contribuído com esta versatilidade pode ter sido o aprendizado da língua portuguesa entrecortado pelos saberes da língua inglesa, de sua língua nativa, do alemão e outros idiomas e dialetos que Duschenes foi aprendendo ao longo de sua trajetória na vida. Em diálogo com essas, podemos considerar também indícios dos modos de ensinar enriquecidos pelo vocabulário labaniano e performances de Duschenes ao lançar as temáticas. Com isso, gestos, movimentos e sons enunciados de um modo singular, no momento da explicação, alimentaram os processos de investigação de cada pessoa criando e intensificando a teia de relações que se estabelecia entre elas, no espaço e no tempo das aulas.

Do repertório sonoro

A sonoridade musical inusitada e variada proposta por Maria Duschenes nos momentos de improvisação é outro recurso artístico e pedagógico bastante enfatizado por suas/seus alunas(os). Para Vallim, o mesmo era “apropriadíssimo” (em 26/08/2013) e para Rengel “uma sequência muito bem elaborada” (em 15/08/2013).

¹⁶¹ É interessante lembrar que segundo Lenira Rengel, os 16 temas de movimento propostos por Laban em seu livro *Temas de movimento de Rudolf Laban* (2008) foram conteúdos trabalhados por Maria Duschenes nas aulas destinadas à formação de professores.

Este foi um ponto ressaltado de várias formas por suas/seus alunas(os) tendo em vista que a precisão na escolha e variedade musical eram elementos que impressionavam, principalmente porque, segundo Rengel (em 15/08/2013), “*naquela época nós não tínhamos a facilidade de hoje, não tínhamos internet e outros recursos tecnológicos*”. Até hoje, mesmo com a internet possibilitando um acesso tão amplo, as escolhas e associações entre dança e música são temáticas que ainda precisam de muitos estudos, experimentações e investigações.

Segundo as entrevistadas e os vídeos analisados, Maria Duschenes utilizava no repertório sonoro de suas aulas, músicas de compositores nacionais, internacionais, clássicos e contemporâneos como Claude Debussy, compositor associado à música impressionista; Paul Horn, flautista americano de jazz; Stjepan Hauser, violoncelista e Naná Vasconcelos, percussionista brasileiro, conhecido pela atuação artística com o berimbau. Duschenes utilizava também sons recolhidos nas viagens que fazia com Herbert Duschenes a diversos países como Japão, Paquistão, Afeganistão, Birmânia, entre outros. Além dos sons de instrumentos de percussão tocados por ela, ou instrumentistas convidados tais como Dinho Nascimento.

Segundo Cilô Lacava, nas palavras de Melina Scialom, elas, as ex-alunas de Duschenes:

[...] percebiam a riqueza cultural de sua mestra. Cilô Lacava lembra e ressalta a educação musical que Duschenes preparava para suas alunas(os). [...] Toda vez que ela viajava para a Europa, “voltava com uma pesquisa sonora que não era comum no Brasil. Ela trazia um material com uma ótica de escuta para o movimento. Essa, para Lacava ‘já era sua própria ótica sobre Laban que já era uma autoria sobre o olhar labaniano, sem desvirtuar a atitude principal do Laban’ (SCIALOM, 2009, p.121).

Sobre suas escolhas musicais Duschenes coloca: “Eu tinha as trilhas sonoras para as aulas que criava. Para isso acho que minha base de Dalcroze deve ter ajudado, porque incluía música nas aulas” (in NAVAS, 1992, p.68). Ainda remetendo à sua formação, Duschenes complementa que, em Dartington Hall, muitas aulas aconteciam sem utilização de música, pois fazia-se uso, com frequência, da percussão com palmas e instrumentos (NAVAS, 1992, p.57).

Duschenes continua a reflexão em torno de suas escolhas sonoras ao destacar:

Os estudos de movimento também [contribuíram], porque a gente aprende os tipos de clima. Porque a música cria clima, o tipo de clima que a gente consegue criar ou deve criar através das frases (musicais e de movimento), o lugar das acentuações e a sonoridade mais forte (in NAVAS, 1992, p.68)

Reafirmando os dizeres de Duschenes, Solange Arruda (em 31/07/2013) concluiu que as músicas propostas nas aulas “*sugeriam mais estados de ânimo do que ritmos.*

Eventualmente ela trabalhava mais com o ritmo, que era quando ela trazia alguns batuqueiros como o Dinho Nascimento, por exemplo, para nos auxiliar”.

Porém, mesmo desenvolvendo uma sofisticada associação entre música e dança/movimento expressivo, Lenira (em 28/05/2013) ressalta uma das frases pronunciadas por Duschenes: *“Vai com a música, vai sem a música, [...] faz o que faço desta imagem ou não faz nada”*. Uma questão bastante aproximada do movimento Dadaísta e também da oposição entre Laban e Dalcroze, em torno do ritmo do movimento e do ritmo da música. Mais tarde, essas relações e debates aproximaram-se das proposições lançadas por Merce Cunningham e John Cage, em torno da autonomia entre som e movimento, acionando como perspectiva de criação o acaso.

Outro aspecto em torno do repertório musical que se evidenciou ao longo da pesquisa foi com relação à identificação dos artistas e, nesse caso, os músicos utilizados no encontro para a aula. Nesse sentido, Lenira (em 28/05/2013) inclusive ressalta a importância de apresentar os referenciais artísticos que compõem as escolhas artísticas e pedagógicas da aula.

Do encerramento ...

Quanto aos momentos finais das aulas de improvisação, Acácio Vallim descreve:

A gente percebia que ia acabando. Captávamos o final dela. A música acabava e a gente continuava e já sabia que era para terminar. Não tinha corte dela. A gente via as pessoas do outro grupo chegando. Então era um funcionamento bem fluido. Combinava com ela e com a informalidade das aulas: falta de portão, secretária, recebimento das aulas [silêncio]. Era tudo muito orgânico (VALLIM em 26/08/2013).

E Solange Arruda (em 31/07/2013) apresentou o encerramento da aula na turma das dançarinas: *“[...] às vezes terminávamos em roda, discutindo alguma coisa ou respondendo perguntas que ela fazia. Outras vezes terminávamos deitadas no chão, permanecendo no estado onírico e relaxante da aula.”* E Rengel (em 28/05/2013) relatou que *“no fim nós comentávamos sobre o que tinha acontecido e todos tinham liberdade para falar. Ela sempre tinha muita delicadeza [...]. Ela chegava em nós para falar com muito jeitinho, ela nunca dizia – é isso que aconteceu. Ela nos fazia dizer o que tinha acontecido. Mas ela tinha muitas pontuações, ela fazia questões [...]”* (LENIRA RENGEL em 28/05/2013).

Estas proposições parecem se aproximar, em alguma medida, das propostas lançadas por Paulo Freire, apesar de alunas como Solange Arruda e Cybele Cavalcanti frisarem que

Duschenes não buscou referências nele, enfatizando que estes procedimentos eram adotados por Laban. No entanto há, de todo modo, aproximações e dentre essas evidencio o aprender pelo caminho do questionamento¹⁶².

Cybele Cavalcanti (em 02/08/2013) ao tecer comentários em torno do momento destinado ao diálogo¹⁶³, cita: “[...] *quando a improvisação chegava ao fim, Dona Maria dizia ‘não era nada disso, mas ficou ótimo’ [...], ‘está lindo, está ótimo’*”. Nessa mesma direção Vallim (em 26/08/2013) coloca: “*Sentávamos em volta dela e ela primeiramente dizia ‘foi bonito’, não tinha nada de certo ou errado: ‘foi bonito’, ‘poxa, que lindo o que vocês fizeram!’*”.

Percebo que tal forma de abordagem do conhecimento, mediada pela roda de conversa e principalmente pelo elogio, confortavam e inquietavam a todas(os). Cybele levanta inclusive que os elogios, por vezes, confundiam algumas pessoas, criavam dúvidas. Nesse caminho, Lenira (em 28/05/2013) relata:

[...] questionei, querendo saber o porquê tudo estava ótimo. Em resposta ela me fez uma lista, porque vocês se colocam, porque é muito importante experimentar em dança, porque você está usando o espaço assim. Dessa forma, conseguíamos entender o porquê tudo estava ótimo, o porquê não existia uma regra para isso.

Continuando tal reflexão Vallim (em 26/08/2013) enfatiza: “[...] *não havia certo ou errado direito [silêncio]. Ela apontava as descobertas*” [...]. *Você hoje descobriu uma coisa! Hoje movimentou mais determinada parte do corpo!*”. Nesse sentido, Duschenes apresentava, de forma cuidadosa, os limites, as descobertas e possibilidades elogiando e também problematizando, questionando, inquietando.

Esses foram elementos que estiveram presentes, em alguma medida, na primeira aula que fiz com Maria Mommensohn (em 29/07/2013). Ao final dessa aula ela retirou a música e continuei em meu processo de investigação tentando dar conta de uma de suas problematizações, lançada durante a improvisação, a partir dos seguintes dizeres: “*Seus membros inferiores podem ser explorados não só para sustentação, eles também são expressivos*”. Quando acabou, me alonguei e tentei compreender um pouco melhor o desafio, pelo qual, havia passado com relação à movimentação de meus membros inferiores. E depois

¹⁶² As aproximações entre o trabalho desenvolvido por Maria Duschenes e Paulo Freire podem ser um caminho interessante para o desenvolvimento de outras pesquisas, já que Freire foi vizinho dos Duschenes, além de ter atuado na Educação. Maria Duschenes também fez algumas proposições para a Secretaria de Educação e para a Secretaria de Cultura do município de São Paulo.

¹⁶³ No entanto este não era um recurso muito presente na turma de formação de professores, pois estes possuíam longos momentos de discussão e debate.

de um silêncio longo, Mommensohn colocou, em poucas palavras, que eu estava utilizando meus membros inferiores apenas como apoio, base de movimento e que há uma relação de complementariedade entre a parte de cima (tronco e membros superiores) e a parte de baixo (quadril e membros inferiores). Este foi, para mim, um objeto de reflexão até o próximo encontro.

Sintetizando, essas foram algumas das estruturas metodológicas abordadas nas aulas. Compreendo que essas são propostas muito potentes e passíveis de inúmeros desdobramentos, análises e aproximações na dança, no teatro e na arte, bem como outras áreas do conhecimento.

LEQUE DE CONSIDERAÇÕES EM CONTÍNNUM.....DEVIR

*À porta quem virá bater?
Em uma porta aberta se entra
Uma porta fechada um antro
O mundo bate do outro lado de minha porta.*
(PIERRE ALBERT-BIROT,
Les amusement naturels, p.217 apud BACHELARD, 1996, p.23)

No primeiro capítulo deste texto expus que esta dissertação se construiria, inicialmente como bússola, para indicar a direção e projetar o caminho da escrita dissertativa e como mapa, para visualizar a percepção da trajetória percorrida de forma mais dilatada. Agora, trago a visualização imagética e metafórica do leque e da teia como a síntese conclusiva dos três capítulos.

Para a construção dessa síntese destaquei aspectos da formação de Maria Duschenes constando local, período da formação e principais referências. Aspectos relativos aos períodos de atuação em temas específicos como aulas, cursos, pesquisas, produção cênica, produção da vinda de Lisa Ullmann, danças corais, projeto de dança nas bibliotecas, e outros. Também feixes relacionados aos rituais da vida de Duschenes por esses torcerem com os aspectos da formação e atuação, criando possibilidades singulares de relação, proposição e vida. Dentre esses, sobressaíram-se: a chegada de Duschenes ao Brasil, o casamento, a casa, a poliomielite e o mal de Alzheimer.

Segue a síntese, inicialmente, no formato leque, para em seguida ser torcido e se transformar na teia em espiral de Duschenes.

Apresentei o leque aberto para possibilitar a visualização e percepção dos percursos, desvios e transformações vividos por Duschenes. No entanto, construí o leque e a dissertação entendendo que os mesmos não poderiam ficar fixados por linhas, letras, palavras e frases em determinado espaço do papel. Isso porque a escrita dissertativa, como uma forma de expressão humana, foi uma experiência vivida que, ao ser consumada e publicada, se transforma em uma das performances da vida.

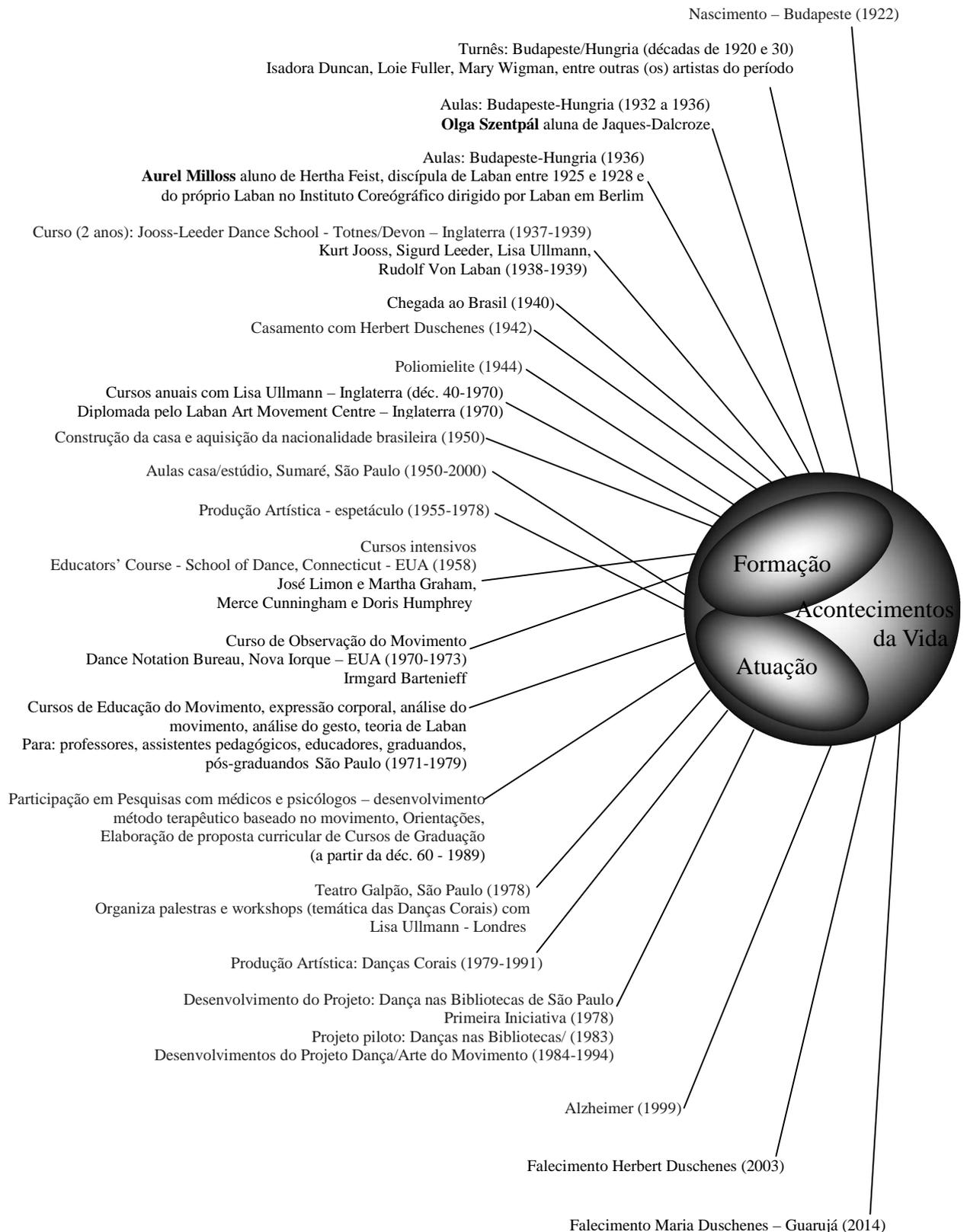


Figura 45: O Leque de “Dona Maria”

Por isso, o leque de “Dona Maria”, apesar de ter aparência estática, foi um objeto tratado, considerando seus movimentos, pois foi na movimentação dele que o percurso de “Dona Maria” foi ganhando vida. Entre os vários movimentos que fiz ao longo da pesquisa para o desenvolvimento desta, um dos mais relevantes foi o movimento de transformação do leque na “teia em espiral de Dona Maria”. Teia, para evidenciar que houveram conexões diversas e constantes interligando as várias camadas que entrelaçam a vida à arte e o espaço ao tempo.

Essa estrutura cartográfica possibilitou olhar para o contexto vivido por Duschenes e visualizar que, ao longo de sua formação e atuação, ela construiu ao lado de seu marido, Herbert Duschenes, uma teia de encontros composta por fios urdidos na organicidade do fluxo de sua vida/arte. Diante desses movimentos, identifiquei que os aspectos da formação nutriram intensamente os percursos de atuação e os aspectos desta foram fundamentais para potencialização de sua formação, abrindo possibilidades de experimentação do que foi aprendido de forma mais intensa e engajada para, a partir desse aprendizado, criar outros feixes de relação entre atuação e formação.

O leque e a teia, como síntese dissertativa, deixaram evidentes que, quando Duschenes nasceu, em 1922, aspectos do pensamento delarteano já haviam migrado para os Estados Unidos e retornado à Europa pelas proposições das dançarinas modernas; Dalcroze já havia contribuído com inúmeros artistas visitantes ou em formação na Hellerau; Laban já havia criado várias escolas na Alemanha, ministrado diversos cursos e produzido muitos trabalhos artísticos. Ou seja, muito do que Duschenes se aproximou em seu processo de formação estava em um grande processo de florescimento e transformação, sendo ora apropriado, ora refutado por seus agentes. Portanto, quando Duschenes iniciou seus estudos em dança, entre 1932 e 1939, ela adentrou em um contexto de muitas mudanças com larga gama de proposições pedagógicas e artísticas da vanguarda europeia. Esse foi um período marcado pelo contexto econômico de restrição da capacidade de se movimentar devido a industrialização e racionalização do movimento do trabalho; pelo contexto político de guerra, ditaduras e repressão; e por um momento cultural e artístico rico em transformações, proposições e teorizações.

Isso exigiu que Duschenes, em sua adolescência e juventude, percorresse por longos deslocamentos em busca de sua formação e pela sobrevivência, lançando-se aos devires da vida com persistência. Nesse caminho ela foi atravessada por artistas pesquisadores, tais como Kurt Jooss, Lisa Ullmann, Sigurd Leeder, Laban e Dalcroze por Olga Szentpal, Irgard Bartenieff, Alwin Nicholais, José Limon, Martha Graham, Merce Cunningham, Doris Humphrey, Dinho Nascimento, Naná Vasconcelos entre vários outros. Um caminho edificado

com a parceria de Herbert Duschenes, na cultura brasileira e no trânsito com outras culturas de outros continentes como o africano e o asiático. Isso na crença de que a dança/movimento, embebida pela arte do movimento, proposta por Laban, na relação com os conhecimentos Dalcrozeanos em torno da música, era para todas as pessoas e tinha como potencialidade a transformação da sociedade.

Em sua atuação, Duschenes buscou enfatizar e dar vazão à indissociabilidade entre mente e corpo; à potencialização da relação entre arte, ciência e educação: ensino, teoria e prática; à valorização e redimensionamento da relação entre prática artística e pedagógica; à compreensão de cada ser humano como um ser singular; fomentando também a improvisação como processo e produto artístico e a dança coral, um espaço poético de encontro em movimento para profissionais da dança e não profissionais. Almejou e projetou a inserção da dança na escola por intermédio da formação de professores.

Esses lugares de significação, propostos por Duschenes, impulsionaram muitas pessoas em várias áreas do conhecimento a atuarem com dança e através da dança e da Arte do Movimento em universidades, escolas de arte, grupos artísticos, organizações não governamentais, associações, grupos de pesquisa, na terapia, arte e tecnologia, com grupos em situação de risco, em escolas, bibliotecas e outros espaços. Um caminho dilatado e aberto ao desenvolvimento de novas pesquisas.

Com relação aos aspectos metodológicos adotados por Duschenes para o desenvolvimento de sua proposta artística e pedagógica foi evidenciado com a pesquisa o conhecimento relativo à espacialidade projetada para os encontros a partir da construção do estúdio e da casa; os conhecimentos propostos por Laban a partir da relação entre os fatores do movimento, o espaço no diálogo intrínseco com os fatores do movimento e a *labanotation*; o tempo da aprendizagem como incentivador de descobertas individuais e coletivas; a forma de abordagem que se destacou por não julgar ou taxar as pessoas que faziam aula com ela, não dando ênfase ao certo ou errado e sim ao acolhimento e elogio; a escolha pelo diálogo e questionamento como possibilidades de mediação do conhecimento; o esclarecimento e potencialização das afinidades e a conscientização das desafinidades de movimento de cada pessoa; o desenvolvimento de uma relação professora/aluna(os), coreógrafa/dançarinas(os) profícua e duradoura, que transformou com o tempo e pelo tempo numa relação de orientação e parceria.

Com a pesquisa identifiquei que Duschenes, como uma pessoa concreta, viveu e fez escolhas, muitas acertadas e outras nem tanto. Conviveu e se transformou com as intempéries da vida, adentrou e saiu de diversos limiares que a lançaram ao desconhecido, ao devir com suas dúvidas, receios e conflitos, por reunir como perspectivas de transformação, o

aprendizado à colaboração. Portanto, não se trata, de um mito ou uma lenda. Duschenes foi, sim, uma pessoa que viveu em um determinado contexto, percebendo-o e atuando nele, sensivelmente atenta, agindo com gentileza e também com firmeza e persistência. Ela precisou atravessar as fissuras da guerra e da ditadura para possibilitar a construção de novos caminhos, novos movimentos na vida, no teatro e na dança, terapia, pesquisa e ensino.

Com o caminho percorrido, compreendo melhor porque Duschenes foi e é tão valorizada e respeitada por suas alunas(os) e, por vezes, pouco investigada no universo acadêmico. Ela atuou com um número significativo de pessoas, porém restrito, se olharmos para o contexto das artes e a dimensão do Brasil. Ela não criou uma escola ou um grupo Duschenes com uma técnica, método ou sistema. Ela não restringiu suas/seus alunas(os) a se formarem apenas com ela, ao contrário, Duschenes as(os) instigou a investir em seus estudos e a buscarem experiências de movimento significativas presentes nas várias manifestações da cultura humana. Ela contribuiu e projetou a continuidade da formação de suas/seus alunas(os), nos centros oficiais de formação em Laban, buscando incentivá-las(os) e orientá-las(os) em suas diversas atuações e pesquisas, não apenas restritas ao espaço artístico. Por suas propostas pedagógica e artística ela enriqueceu o universo cultural de suas/seus alunas(os) com aspectos que entrelaçavam arte e cultura.

Duschenes foi uma pessoa com vasta gama de conhecimentos que persistiu e investiu em suas investigações e devaneios, acolhendo desafios e compartilhando-os com generosidade e na perspectiva de disseminar sementes em processos de germinação, florescimento e frutificação. Uma pessoa que formou outras pessoas, tanto pelas performances que engendram o ato de ser professora como através das performances cotidianas e ritualísticas.

Não se tratava, portanto, de um olhar e atitude colonizadora de exploração, usurpação e determinação da forma de pensamento. Tratou certamente do desejo de compartilhamento com intuito de valorizar, criar espaços, brechas e buracos em um lugar que parecia marginal e pequeno, no intuito de lançar feixes de continuidade dos saberes em torno da arte do movimento.

Maria Duschenes observou os espaços em que estava inserida, as pessoas e seus movimentos para, então, intervir e mixar, propor ações. Essas nasceram tímidas, com precisão, persistência e disponibilidade para mudança. Foi nessa caminhada que as propostas de improvisação de movimento lançadas por Duschenes¹⁶⁴ alargaram a compreensão de dança/movimento expressivo e favoreceu desdobramentos na aprendizagem e estudos teóricos do movimento e da dança, bem como nos processos de criação e produção cênica.

¹⁶⁴ Outras pessoas, contemporâneas de Duschenes, trabalharam no Brasil, tendo a improvisação como proposta de trabalho para a experimentação e criação de movimento, entre elas Rolf Gelenski, Yanka Rudska e Renée Gumiel.

O devir

É uma tarefa gigantesca levantar o histórico de como uma pessoa atuou num contexto em que ela não possa mais falar por si, no presente. Mesmo assim, os indícios levantados sobre sua formação e atuação apresentam vários pontos para a reflexão, ampliam e propõem outras formas de olhar.

Ao longo da pesquisa, muitos materiais foram levantados, entretanto há, ainda, muitos outros a serem levantados e analisados. O próprio acervo dos Duschenes que se encontra no Centro Cultural São Paulo está ainda em processo de catalogação. Há, provavelmente, vários documentos e imagens que compõem os acervos pessoais das pessoas que fizeram formação com Duschenes. O próprio Acácio Vallim relatou que possui os programas dos espetáculos e performances artísticas propostos por Duschenes. Há, ainda, muitas pessoas a serem investigadas. Os próprios trabalhos artísticos, teóricos e pedagógicos desenvolvidos pelas(os) ex-alunas(os) de Duschenes são fontes riquíssimas para o desdobramento de novas pesquisas. A oportunidade de desenvolver parte do levantamento de dados, na Inglaterra, contribuiu significativamente com a pesquisa, porém um tempo maior, no país, favoreceria maiores articulações e descobertas dessa relação.

Temas como a improvisação que transpassa todo o trabalho desenvolvido por Duschenes; as propostas de espetáculo; a formação nas bibliotecas de São Paulo e as Danças Corais foram pouco explorados nessa dissertação. Esse é um arcabouço riquíssimo para outras pesquisas. A temática da improvisação, por exemplo, abre grandes possibilidades de diálogos das propostas desenvolvidas por Duschenes, pela relação dessas com sua formação junto a Kurt Jooss, Sigurd Leeder e Lisa Ullmann, na Inglaterra, bem como por seu interesse nas manifestações culturais brasileiras, como a capoeira.

Outra possibilidade de desdobramento está na aproximação, já iniciada por Márcia Strazzacapa, entre a proposta duscheneana e a educação somática. Além de se abrirem também possibilidades de estudos da relação entre o trabalho desenvolvido por Duschenes e a profissionalização na dança, teatro e terapia. Há também uma possibilidade de lançar reflexões sobre as relações da dança moderna e a dança contemporânea, partindo do universo duscheneano. Enfim, cada um dos feixes do leque pode e merece ser retomado em novas pesquisas.

Essas são apenas algumas das muitas possibilidades de ampliação dos estudos das proposições que agregam o universo duscheneano. Cada um desses possíveis temas criam um

amplo arcabouço de conhecimento, um mosaico de saberes, abrangendo várias áreas de estudo esgarçando as frestas e feixes que entrelaçam o presente ao passado e futuro de Duschenes.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

- AMADEI, Yolanda. Correntes migratórias da dança: modernidade brasileira In MOMMENSENHN, Maria & PETRELLA, Paulo. (org.) **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.
- ARRUDA, Solange. **Arte do movimento**: as descobertas de Rudolf Laban na dança e ação humana. São Paulo: PW Gráficos e Editores Associados Ltda, 1988.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**: palavras em ação. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.
- BACHELARD, Gaston. A casa. do porão ao sótão. O sentido da cabana In. BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BANES, Sally. Introduction: sources of Post-Modern Dance. In _____. **Terpsichore in Sneakers**: Post-Modern Dance. Boston: Houghton Mifflin, 1980.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In _____. **Obras Escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BETTO, Frei; MENESES, Adélia Bezerra; JENSEN, Tomaz. (Org.) **Utopia urgente**: escritos em homenagem a Frei Carlos Josaphat nos seus 80 anos. Editora Casa Amarela e EDUC: São Paulo, 2002.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**: as ações físicas como eixo. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban**. England, Estados Unidos, Canada: Routledge, [1951] 2009.
- CUNHA, Juliana Carneiro da. Lembranças e reflexões. In MOMMENSENHN, Maria & PETRELLA, Paulo. (org.) **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.
- DALCROZE, Emile Jaques. **The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze**. Boston Small Maynard And Company: Great Britain, [1915] June 1, 2007 [EBook #21653]. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/21653/21653-h/21653-h.htm#frontis>.
- DIAS, Linneu. As companhias estáveis. In NAVAS, Cássia & DIAS, Linneu. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- DUARTE-PLON, Leneide; MEIRELES, Clarisse. **Um homem torturado**: nos passos de Frei Tito de Alencar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- FARIA, Lana; RODRIGUES, Edvânia Bráz Teixeira. (org.) **O ensino de dança**: desafios e possibilidades contemporâneas. Seduc/GO: Goiânia, 2009.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação.** São Paulo: Annablume, 2007.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 1979.

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

GRAU, Andrée; JORDAN, Stephanie. **Europe Dancing: perspectives on theatre dance and cultural identity.** London: Routledge, 2000.

GUEST, Ann Hutchinson. **Labanotation: the system of analyzing and recording movement.** New York and London: Routledge, 2005.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento. In MOMMENSONHN, Maria & PETRELLA, Paulo. (org.) **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Summus, 2006.

HODGSON, John. **Mastering movement: the life and work of Rudolf Laban.** Methuen Publishing Ltd: London, 2001.

INGHAM, Ethel. Lessons at Hellerau. In DALCROZE, Emile Jaques. **The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze.** Boston Small Maynard And Company: Great Britain, [1915] June 1, 2007 [EBook #21653]. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/21653/21653-h/21653-h.htm#frontis>.

INGHAM, Percy B. The method: growth and practice. In DALCROZE, Emile Jaques. **The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze.** Boston Small Maynard And Company: Great Britain, [1915] June 1, 2007 [EBook #21653]. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/21653/21653-h/21653-h.htm#frontis>.

LABAN, Rudolf. **Choreutics.** Alton, Hampshire, United Kingdom: Dance Books Ltd, [1966] 2011a.

_____. **Dança Educativa Moderna.** São Paulo: Icone, 1990.

_____. **Domínio do movimento.** Lisa Ullmann (org.) São Paulo: Summus, [1971] 1978.

_____. **Modern Educational Dance.** London: Macdonald & Evans, 1948.

_____. **The mastery of movement.** London: Dance Books, [1950] 2011b.

_____. **Una vida para la danza.** Coyoacán, Mexico: Ríos e raíces, Teoría y práctica del Arte, [1975] 2001.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição: teatro do movimento.** Brasília: L.G. Editora, 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental.** Coleção Os Pensadores, Abril Cultura, 1976.

MARQUES, Isabel. **Dançando na Escola.** São Paulo: Cortez Editora, 2003.

_____. **Ensino de dança hoje: textos e contexto.** São Paulo: Cortez, 2008.

_____. **Linguagem da dança: arte e ensino.** São Paulo: Digitexto, 2010.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MENESES, Adélia Bezerra; CUNHA JR., Melchíades; JENSEN, Tomaz; TENÓRIO, Waldecy. Brasil Urgente: do movimento social ao jornal fechado por ordem da Ditadura. In BETTO, Frei; MENESES, Adélia Bezerra; JENSEN, Tomaz. (Org.) **Utopia urgente**: escritos em homenagem a Frei Carlos Josaphat nos seus 80 anos. Editora Casa Amarela e EDUC: São Paulo, 2002.

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

MOMMENSONHN, Maria & PETRELLA, Paulo. (org.) **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

NAVAS, Cássia. As mães da modernidade. In NAVAS, Cássia & DIAS, Linneu. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

NICHOLLS, Lorraine. **Dancing in Utopia**: Dartington Hall and its Dancers, Alton: Dance Books, 2007.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa; BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany**: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown, New Jersey: Princeton Book Company, 2003.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban**: an extraordinary life. London: Dance Books, 2008.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **Os temas de movimento de Rudolf Laban**: Modos de aplicação e referências I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII. São Paulo: Annablume, 2008.

ROSEMBERG, Charles. **Explaining epidemics and other studies in the history of medicine**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

SANTOS, Rosirene; RODRIGUES, Edvânia Bráz Teixeira. **O ensino de dança no mundo contemporâneo**: definições, possibilidades e experiências. Goiânia: Kelps, 2011.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **A dança expressionista**. In SCHAFFNER, Carmen Paternostro. *A dança expressionista*: Alemanha e Bahia. Salvador: EDUFBA, 2012.

SCHECHNER, Richard. Introdução. In LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. **Performance theory**. Routledge: London, [1977] 2003.

_____. Performer training interculturally. In _____. **Between Theater and Anthropology**. University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 1985.

_____. What is performance? In **Performance Studies**: an Introduction. Second edition. Routledge: New York e Londres, 2006.

STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. São Paulo: Papirus, 2006.

_____. Dançando na chuva... e no chão de cimento. In STRAZZACAPPA, Márcia e MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança**. São Paulo: Papirus, 2006.

_____. **Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações**. São Paulo: Papirus, 2012.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**, PAJ: Publications paperback, 1982.

VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis: Vozes, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

Relatórios de Pesquisas, Monografias, Dissertações e Teses

ABRÃO, Elisa. **Um continuum de mudança no acesso ao movimento**. 2013. Monografia (Especialização em Laban/Bartenieff) – Faculdade Angel Vianna. Rio de Janeiro, 2013.

BANOV, Luiza Romani Ferreira. **Dança Teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entrelaços**. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2011.

BARBOSA, Vivian Vieira P. **Sobre a autonomia da forma na dança – Rudolf Laban confrontado a partir de Theodor Adorno**. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arte), Instituto de Artes e Ciências Sociais, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2011.

CASORETTI, Anna Maria. **A origem da alma: do Orfismo a Platão**. 2010. Monografia (Graduação Interdisciplinar) Curso de Filosofia, Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo, 2010. In Revista Pandora Brasil, Edição especial, nº 5, Fevereiro de 2011. Disponível em http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/anna_maria_casoretti.pdf. Acessado em maio de 2015.

DUSCHENES, Maria. **Arte do Movimento**. 1970. Monografia de Obtenção de Certificado. Laban Art of Movement Centre. Londres, Inglaterra, 1970.

GALLINA, Marcelo Catto. **Ações do líder na gestão do design como auxílio na formação do branding: um estudo de caso em uma empresa do setor do mobiliário**. 2006. Dissertação (Mestrado em Engenharia Mecânica) - Pós-Graduação em Engenharia Mecânica, setor de Tecnologia, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. **Vestígios da dança expressionista no Brasil: Yanka Rudzka e Aurel von Milloss**. (1998) Dissertação de Mestrado do Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. Campinas, 1998.

LIMA, Marlini Dorneles; PAIVA, Warla Giany. **A formação profissional e o ensino da dança na escola**. 2013. Relatório de Pesquisa – PROLICEN (2012-2013). Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2013.

MADUREIRA, José Rafael. **Émile Jaques-Dalcroze**: sobre a experiência poética da Rítmica: uma exposição em nove quadros inacabados. 2008. Tese. (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

_____. **François Delsarte**: personagem de uma dança (re)descoberta. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

MARTINS, Cleide. **A improvisação em Dança**: um processo sistêmico e evolutivo. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Católica de São Paulo – PUC-SP. São Paulo, 1999.

_____. **Improvisação Dança Cognição**: os processos de comunicação no corpo. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Católica de São Paulo – PUC-SP. São Paulo, 2002.

MULLER, Karen. **O jogo dramático**: uma experiência de vida. (1984) Dissertação de Mestrado do Departamento de Teatro da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP. São Paulo, 1984.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. (2004) Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes – CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis, 2004.

PRONSATO, Laura. **Composição coreográfica**: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da Improvisação. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas – São Paulo, 2003.

RENGEL, Lenira. **Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**. 2007. Tese (Doutorado) - Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Disponível em <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp039250.pdf>. Acessado em outubro de 2014.

RIBEIRO, Luciana Gomes. **Breves danças à margem**: a constituição de uma história artística da dança em Goiânia (1982-1986). 2010. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, Universidade Federal de Goiás–UFG. Goiânia, 2010.

SCHULZE, Guilherme B. **Da quietude à ação**: a busca pela unidade entre criação e expressão em dança. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas - SP, 1997.

SCIALOM, Melina. **Laban plural: um estudo genealógico do legado de Rudolf Laban no Brasil**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2009. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=2355. Acessado em julho de 2012.

SILVA, Joana Mello de Carvalho. **O arquiteto e a produção da cidade**: a experiência de Jacques Pilon em Perspectiva 1930-1960. Doutorado (Tese em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU, Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2010.

SOUZA, Elisa Teixeira de. **O sistema de François Delsarte, o Método de Émile Jaques-Dalcroze e suas relações com as origens da Dança Moderna**. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte) Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília – UnB. Brasília, 2011.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Fondaments et enseignement des techniques corporelles des artistes de la scène dans l'état de São Paulo, au XX e siècle**. 2000. Tese (Doutorado em Estética, Ciências e Tecnologia das Artes) Universidade Paris VIII. Paris, 2000.

Artigos, Revistas, Jornais, Apostilas, Anotações de cursos e Catálogos

AFONSO, Nelson. **Rabindranath Tagore 1861 – 1941**. In Filigranas de luz: Grupo Editorial Spiritvs, 1965. Acessado em 30 de setembro de 2014, Disponível em http://www.feparana.com.br/biografia.php?cod_biog=240. Acessado em setembro de 2014.

ARRUDA, Solange. **Anotações do curso ministrado por Lisa Ullmann**. São Paulo. 06 a 22 de julho de 1978.

BOGÉA, Inês. Catálogo. In **Maria Duschenes, o Espaço do Movimento**. BOGÉA. Produção de Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit. São Paulo: Miração Filmes, 2006. 1 DVD (17 min).

CAMPOS, André Luiz Vieira de; NASCIMENTO, Dilene Raimundo do; MARANHÃO, Eduardo. A história da poliomielite no Brasil e seu controle por imunização. **História ciência saúde Manguinhos**. Rio de Janeiro, v.10, supl.2, 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702003000500007&lng=en&nrm=iso. Acessado em setembro de 2014.

CAVALCANTI, Cybele; CORDEIRO, Analivia; HOMBURGER, Claudia. **Método Laban: nível básico**. 1989. Apostila. São Paulo, 1989.

CERON, Lia. O movimento é uma dança viva. **Jornal da USP**. Ano XXII. no.778. 25/09 a 1/10/2006. Disponível em <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2006/jusp778/pagvamos.htm>. Acessado em agosto de 2012.

COELHO, Marcelo. **Dança, vida, doença**. Disponível em http://marcelocoelho.folha.blog.uol.com.br/arch2006-09-01_2006-09-30.html. Acessado em abril de 2014.

DAWSEY, John. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de campo**. São Paulo nº 13, p. 163-176, 2005.

DIENES, Dr. Gedeon P. **Early days of modern dance in Hungary**. Budapeste. 2005. Disponível em: http://www.heptachor.ru/Early_Days_of_Modern_Dance_in_Hungary. Últimos acessos em setembro de 2014.

DUSCHENES, Maria. **Forty years in Brazil**. The Laban Art of Movement Guild Magazine. Brighton, England, n. 65, novembro de 1980.

FERNANDES, Adriana. Dalcroze, a música e o teatro: fundamentos e práticas para o ator compositor. **Revista de História e Estudos Culturais**. vol. 7, nº 3, set/dez, ano VII. 2010. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br>. Acessado em fevereiro de 2013.

GREBLER, S. A. Maria. A dança-teatro e as formas coreográficas da modernidade. *Cadernos do JIPE – CIT no.18 – Estudo em movimento I: Corpo, Crítica e História*. Salvador, Universidade Federal da Bahia/UFBA/PPGAC, 2008, pp. 114 a 126.

KATZ, Helena. **O legado de Maria Duschenes, a dança democratizadora**. Caderno 2 – C5 “Memória” – O Estado de S. Paulo, 26 de agosto de 2014. Disponível em <http://www.helenakatz.pro.br/interna.php?id=16>. Acessado pela última vez em novembro de 2014.

LAUNAY, Isabelle. Laban, ou a experiência da dança. Trad. Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto & SOTER, Silvia (orgs). **Lições de Dança I**. Rio de Janeiro: Univercidade Editora, 1999.

LIMA, Raquel Sousa. Raymond Williams e Edward P. Thompson: breve apresentação das ideais de materialismo cultural e experiência. In **Revista Cantareira**. 8ª Edição – on-line. História. Universidade Federal Fluminense. 2002-2005. Disponível em <http://www.historia.uff.br/cantareira/novacantareira/artigos/edicao8/artigo02.pdf>. Acessado em setembro de 2015.

MACEDO, Renata. Maria Duschenes. São Paulo, 2008. In **Site da Associação Morungaba**. Disponível em http://www.morungaba.org.br/nucleo/detger_n.asp?id=117. Primeiros acessos em: julho de 2013.

MARQUES, Roberta Ramos. Dança em mediações educacionais: sintomas de uma área específica e autônoma de conhecimento In **Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA**, 2013. Comitê Dança em Mediações Educacionais – Maio/2013. Disponível em <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/1-2013-01.pdf>.

NÉSPOLI, Beth. Uma aula com a mestra Maria Duschenes. **O Estadão de S.Paulo**. Disponível em <http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,uma-aula-com-a-mestra-dona-maria-duschenes,482627,0.htm>. Publicado em: 16 de dezembro de 2009. Acessado em abril de 2014.

NUNES, Sandra Meyer. O criador-intérprete na dança contemporânea. In **NUPEART Núcleo Pedagógico de Educação e Arte**, Santa Catarina, v. 1, n.1, setembro de 2002.

PAIVA, Warla. **Composição coreográfica: o jogo poético da amarelinha dançante**. (2010) Artigo - Trabalho final da Especialização em Pedagogias da Dança – CEAFI/PUC-GO. Goiânia, 2010.

SCHECHNER, Richard. Performers e espectadores: transportados e transformados. In **Revista Moringa**, João Pessoa, v. 2, n.1, p.155-185, jan./jun. 2011a.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral. In **Caderno de Campo**, São Paulo, n.20, p. 213-236, jan./jun. 2011b

TURNER, Victor. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte), de Victor Turner. Tradução: Herbert Rodrigues e Revisão John Cowart Dawsey. **Cadernos de campo**, São Paulo, nº 13, p. 177-185, 2005.

Dossiê

FÁTIMA. Conceição Viana de; LEMOS. Jandernaide Resende; LIMA, Lenir Miguel de. **A dança em Goiás nos anos 70 memória e identidade** (dossiê). Goiânia: FUNDETEG, 2004.

Vídeo-documentários

Documentário sobre Rudolf Laban parte 1.flv. Roteiro: Leo Halsman e Maria Mommensohn. Direção: Leo Halsman. Produção: Nívea Rocha e Maria Mommensohn. Imagens: Celso Yamaschita, Paulo Neto e Bisconcini Gama. Edição e som: Leo Halsman. Música: David Michael, Greg Stewardt, Stanley Jordan, Steve Roach e Vangelis. (9 min e 15 seg), Realização: diretoria técnica deptº Cinema e Vídeo da Fundação para o Desenvolvimento da Educação – FDE / Secretaria de Estado da Educação do Governo do Estado de São Paulo. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ptU4HQx8oeY>. Produzido no início da década de 90. Publicado em 17 de março de 2012. Acessado desde 20/03/2013.

Mar e Moto: Herbert e Maria Duschenes - São Paulo. Direção e Produção: Maria Mommensohn e Sérgio Roizenblit, São Paulo: Telecinagem, Recplay, videcom, TV Cultura, 2002. (9 min e 11 seg). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=3dRhicIIhrA>. Acessado em 20 de março de 2013.

Maria Duschenes, o Espaço do Movimento. BOGÉA. Produção de Inês Bogéa e Sérgio Roizenblit. São Paulo: Miração Filmes, 2006. 1 DVD (17 min).

Profª Gagnebin: Memória - Parte 1 e Parte 2. Entrevista realizada por Sammy Jafet com Entrevista com a professora de filosofia Jeanne Marie Gagnebin para o programa Na Íntegra, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Dr7jJoqxFfU>. Acessado em fevereiro de 2013.

Trabalhos artísticos

ARRUDA, Solange; CORDEIRO, Analívia. **Primavera de Duschenes.** Dança Coral em homenagem a Duschenes e ao dia da Paz. Local: Escultura Secciones Mundi, Denise Milan e Ary Peres, 1988 In Jardim da Esculturas, Parque Ibirapuera, São Paulo, 21. Setembro de 2014.

DEBUSSY, Claude. **Clair de Lune.** 1905. In Suíte Bergamasca.

DIAS, Gonçalves. Canção do Exílio, Coimbra, 1843. In **Primeiros Cantos.** Poesia. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=ma5OAQAIAAJ&printsec=frontcover&dq=primeiros+cantos&hl=pt-BR&sa=X&ei=7FNpUb-kDpK89gTC7ICwAw#v=onepage&q=primeiros%20cantos&f=false>. Acessado desde Setembro de 2015.

FLEMMING, Alex. **Projeto Arte na Linha.** Estação Sumaré do metro: SP, 2012

MONET, Claude. **La Pont** (pintura). 1899.

Palestras e Cursos

MIRANDA, Regina. **Conexão Corpo-Espaço (CCE): Atualização e Desdobramento do Sistema Laban.** Palestra. VIII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2014

_____. **Workshop de Sociocoreologia.** Rio de Janeiro. Janeiro de 2012

Acervos Pesquisados

"Archive Footage" (c.1950), Rudolf Laban: NRCO. URL: <http://www.dance-archives.ac.uk/media/12397>. Acessado em abril de 2014

Centro de Referência Paulo Freire: memória e presença. Disponível em <http://biblioteca.paulofreire.org>. Acessado em 02 de maio de 2015.

Dance Heritage Coalition. Disponível em <http://danceheritage.org>. Últimos acessos em outubro de 2014.

Devon Record Office. Disponível em <http://www.dartington.org/archive/display/T/PP/EST/1/033>. Últimos acessos em setembro de 2014.

Digital Dance Archives. Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance. Disponível em <http://www.dance-archives.ac.uk/about/laband>. Acessado em 13 de abril de 2014.

Encyclopedia of World Biography. 2004. Retrieved April 13, 2014 from Encyclopedia.com. Disponível em <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3404703281.html>

Library & Learning Support. Lisa Ullmann Archive. Disponível em <http://www.surrey.ac.uk/library/nrcd/archives/collections/laband/lisaullmann/>. Acessado junho de 2014.

National Resource Centre for Dance. Disponível em <http://www.surrey.ac.uk/nrcd/archives/index.htm>. Últimos acessos em outubro de 2014.

The Laban Guild for Movement and Dance. Disponível em <http://www.labanguild.org.uk/>. Últimos acessos em setembro de 2014.

Outros sites visitados

ABC.MED.BR, 2013. Poliomielite: causas, sintomas, diagnóstico, prevenção e tratamento. Disponível em <http://www.abc.med.br/p/saude-da-crianca/339539/poliomielite-causas-sintomas-diagnostico-prevencao-e-tratamento.htm>. Acesso em: setembro de 2014.

Amigos do Sumaré. Amigos do Sumaré. Disponível em <https://www.facebook.com/pages/Amigos-do-Sumare/649784521754205>, Acessado em 1 de maio de 2015.

Anhembi Morumbi. Disponível em <http://portal.anhembi.br/estude-aqui/graduacao/cursos/teatro-bacharelado-e-licenciatura>. Últimos acessos em outubro de 2014.

Arte Laban. Solange Arruda. Disponível em wartelaban.blogspot.com.br. Últimos acessos em outubro de 2014.

Associação Brasileira de Alzheimer, site <http://abraz.org.br/sobre-alzheimer/o-que-e-alzheimer>. Acessado em outubro de 2014.

Associação Morungaba. Disponível em <http://www.morungaba.org.br>. Últimos acessos em outubro de 2014.

Bauhaus. Disponível em <http://www.bauhaus.de/bauhausarchiv/>. Acessado em maio 2014.

Carmen Miranda. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=amJIAH_gN2I. Acessado em janeiro de 2015.

Ciranda da Arte. Disponível em <http://cirandadaarte.com.br/site2/>. Acessado desde 2009.

Cybele Cavalcanti Espaço de Dança. Disponível em <http://cybelecavalcanti.blogspot.com.br/>. Últimos acessos em outubro de 2014.

Dance Notation Bureau - (DNB) em Nova York. Disponível em <http://www.dancenotation.org>. Últimos acessos em outubro de 2014.

Educators' Course – School of Dance, Connecticut College. Disponível em <http://www.conncoll.edu/arts-culture/dance/>. Últimos acessos em outubro de 2014.

Estudio Laban. Maria Mommenshn. Disponível em <http://estudiolabandedanca.webnode.com.br/cursos/>. Últimos acessos outubro de 2014.

Folkwang School of Music, Dance and Speech”. Disponível em <http://www.folkwang-uni.de/en/home/hochschule/about-folkwang/history>. Acessado em julho de 2014.

Funarte. Cilô Lacava. Disponível em <http://www.funarte.gov.br/evento/encontro-do-grupo-de-improvisacao-de-movimentos-maria-duschenes-sp-5/>. Últimos acessos em outubro de 2014.

Laboratório de Poéticas Corporais e Tecnologia da FEFD/UFG. Disponível em: <http://poeticascorporaisetecnologias.blogspot.com.br>. Acessado desde junho de 2014.

Lina do Carmo. Projetos de dança. 2009. Disponível em <http://www.linadocarmo.de/70-2-Projetos-Danca.html>. Últimos acessos em julho de 2014.

Linguee English-Portugues, Disponível em: <http://www.linguee.com/english-portuguese>. Acessado desde 2013.

MACEDO, Renata Soares in Site Associação Morungaba. Saiba Mais. Maria Duschenes. Disponível em <http://www.morungaba.org.br/detatuais.asp?id=117>. Últimos acessos em setembro de 2015.

Macmillan Dictionary. Disponível em <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/thriving>. Acessado desde 2012.

Meme: Grupo de Pesquisa do Movimento de Porto Alegre. Disponível em <http://grupomeme.blogspot.com.br>. Acessado desde março de 2014.

Na dança. Uxa Xavier. Disponível em: <http://nadanca.blogspot.com.br>. Últimos acessos: outubro de 2014.

Nobel de Literatura – Tagore. Disponível em http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1913/tagore-bio.html. Acesso em setembro de 2014.

Olga Szentpál, 1923, Foto: ERFURTH Hugo, 1874-1948 (Germany). Disponível em <http://www.mozdulatmuveszet.hu/tartalom/mozdmuv/szemely/szentpal.htm>. Acesso em 05 de junho de 2015

Portela da Silva, Vivian Pinto. Biografia: Milloss, Aurélio. Disponível em <http://blogeducativodaperformance.blogspot.com.br/2013/11/biografia-milloss-aurelio-1906-1988.html>. Últimos acessos em setembro de 2014.

Talbot, Denis – Stanislas Montalant. Disponível em [https://fr.wikipedia.org/wiki/Talbot_\(acteur\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Talbot_(acteur)). Acesso em setembro de 2015.

Théâtre Du Soleil. Disponível em <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/index.php?lang=fr>. Últimos acessos em setembro de 2014.

Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance. Disponível em <https://www.trinitylaban.ac.uk/about-us/our-history/rudolf-laban>. Últimos acessos em outubro de 2014.

Viena. Disponível em <http://vienayyo.wordpress.com/2011/06/02/el-imperio-austrohungaro/>. Acesso em março de 2014.

Sites de busca

<http://global.britannica.com>

<http://www.biography.com/people/>

<http://www.ppgac.tea.ufba.br/revista/revista-repertório>

http://www.unicamp.br/unicamp/servicos/servicos_arqbibl.htm

<http://www.rebeca.eca.usp.br/>

http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/index.php?tipoPesquisa=1

<https://scholar.google.com.br/>

<http://bdtd.ibict.br/vufind/>

APÊNDICES

Apêndice 1:

ROTEIRO DE ENTREVISTAS

- 1) Trajetória das formações artística e acadêmica
- 2) Atuação atual
- 3) Percorso histórico
 - a) Como ficou sabendo das aulas ministradas por Maria Duschenes?
 - b) Para além das aulas com Maria Duschenes você participava de outros espaços de formação em dança, arte?
 - c) Com relação às aulas
 - i) Quais eram os rituais (preparação, desenvolvimento, encerramento)? Como as aulas eram organizadas? Pedir para que descreva em detalhes.
 - ii) Tempos? (Da aula, horários das aulas, frequência semanal, quantos anos para a formação? Quando começou a fazer aulas com Maria Duschenes? Quanto tempo durou sua formação com ela?
 - iii) Espaços? (Descrever a casa, a sala de aula, como se davam a ocupação do espaço (média de alunos por turma)
 - iv) Relação de Duschenes com a turma e da turma/alunos (as) com Duschenes.
 - v) Conteúdo (quais conteúdos foram trabalhados? Como eram trabalhados? Quais os estímulos/impulsos/recursos/procedimentos abordados por Maria Duschenes para o desenvolvimento das aulas? (diário, caderno de anotações, investigação?... Por que se trabalhavam estes conteúdos e não outros?
 - vi) Quais aproximações entre o trabalho de Maria Duschenes e Herbert Duschenes?
- 4) Memórias e marcas
 - a) Descreva uma ou algumas aulas que te marcaram (trazendo elementos do que foi trabalhado, como foi trabalhado e por quê?
 - b) Que desdobramentos foram gerados?
 - c) O que de Maria Duschenes há nas aulas que ministra sobre as proposições de Laban?
 - d) Quais as possibilidades para eu vivenciar tais propostas?
 - e) Para você quais aspectos da atuação de Maria Duschenes foram responsáveis por capturar e potencializar várias pessoas?
 - f) Quais as especificidades do ensinar de Maria Duschenes?
- 5) Método ou Sistema
 - a) O que se compreendia por método no período de atuação de Maria Duschenes?
 - b) Como você percebe tais proposições hoje?
 - c) Qual perspectiva que ela tinha para pensar e propor um trabalho pedagógico/ artístico / científico?

Apêndice 2

TERMO DE CONSENTIMENTO (DECLARAÇÃO)

Eu,.....RG:.....,
Residente e domiciliado à Av./Rua....., Bairro....., na
cidade deUF.....CEP.....

Declaro estar ciente dos objetivos do trabalho de pesquisa **Maria Duschenes: Performances do Movimento**, realizado pela acadêmica Warla Giany de Paiva, sob orientação do professor doutor Robson Correa de Camargo, co-orientado da professora doutora Elisa Abrão, manifestando o meu consentimento com relação a publicação dos dados obtidos, sejam eles favoráveis ou não, na forma da dissertação e de artigos apresentados em reuniões científicas e publicados em revistas científicas.

Goiânia, de de

Assinatura: _____

ANEXOS

Anexo 1

Vídeo-documentário *Mar e Moto: Herbert e Maria Duschenes*

Anexo 2

Anotações de aula elaboradas por Solange Arruda, no curso ministrado por Lisa Ullmann, em 1978, em São Paulo.

Nesse material constam aspectos históricos e conceituais, bem como a descrição das atividades desenvolvidas no curso acompanhadas das orientações em torno da proposta labaniana na perspectiva desenvolvida por Lisa Ullmann.

Lisa Ullmann

1. Dança Moderna Educacional ou Arte do Movimento - Rudolf Laban

Esta apostila foi retirada dos cursos de Lisa Ullmann datados de 6 a 22 de junho de 1978.

Lisa Ullmann, aos 71 anos de idade, é sem dúvida, uma educadora nata e sua temática é a dança e o movimento. Foi assistente de Laban e contribuiu diretamente com seu trabalho. Vem divulgando e dando continuidade à obra de Laban, de um lado, escrevendo livros a respeito, de outro, cuidando ativa e mundialmente da sua vivência.

Maria Duschenes, ex-aluna de Lisa é e tem sido o ponto de ligação entre nós e a arte do movimento de Laban. Este texto são as palavras de Lisa, que pude anotar, nos seus três cursos práticos para bailarinos, professores e leigos.

I – Educação do Movimento

O começo é o movimento. O movimento é um sinal da vida, qualquer criatura viva se mexe, se movimenta. O ser humano é a única criatura que pode ter consciência dos seus movimentos. Na educação do movimento trabalhamos com algo que é natural e através da experiência aprendemos como podemos entender o movimento humano. O corpo é um instrumento que produz movimento. O impulso do movimento vem de dentro de nós e se transmite através do corpo para o espaço. É este fluir de dentro para fora, de fora para dentro que devemos estudar em movimento. Este fluxo de movimento pode ter ritmos, dinâmicas e formas diferentes, tudo isso é condicionado pela estrutura do corpo e capacidade humana de sentir e pensar. Na dança o objetivo é a integração de tudo isso.

No movimento pode-se distinguir dois aspectos principais: os movimentos que fazemos para conseguir executar uma tarefa prática e, por outro lado, fazemos várias ações que não têm objetivo prático como os gestos, andares e balanços. Estes dois campos do movimento contêm os mesmos elementos, utilizo o corpo; uso diferentes qualidades de tempo, duração, podemos estar mais ou menos apressados; uso o espaço porque todos os movimentos acontecem no espaço ao redor de nós; os movimentos, os fazemos em fluência contínua ou controlada.

2. Exercícios

Vamos agora descobrir os atributos das diferentes partes do corpo:

- Andar nas quatro patas (mãos e pés);
- Devagar, façam o que fizemos através da evolução, endireitem a coluna até ficarem em pé,

- Comecem a sentir, de diferentes maneiras, o peso do corpo e sintam que o equilíbrio vai se transformando.

Quando estamos em pé podemos nos tornar muito conscientes da postura de nosso corpo que pode assumir várias formas. Há uma multiplicidade de posturas. A parte do corpo que tem a função principal de produzir a postura é a coluna. Podemos usar as mãos para fazer, coletar, jogar fora coisas. Começamos a usar as mãos, não só para fazer coisas práticas, mas também para realizar os movimentos de natureza expressiva. Comunicamos-nos então entre nós com gestos de mãos que se relacionam com expressões do rosto.

Exercícios

- Achando-se agora numa posição sentada ou ajoelhada, experimentar movimentos de trazer de fora e levar para fora (gestos), e podem ir mudando a postura de sentado para ajoelhado, deitado ou em pé;
- Podem fazer um gesto com um braço só e outro gesto com o outro braço para outra direção, mudando a postura.

Não é só de fora para o centro, e vice-versa, que acontecem os gestos mas também ao redor do corpo:

Exercícios

- Inventem uma sequência, um braço vai para fora e o outro vai ao redor.

Quando esticamos o braço longe ou quando ficamos com o braço perto do corpo, o equilíbrio se modifica:

- Experimentar movimentos longe e perto do corpo;
- Sequência, movimento longe, movimento ao redor, movimento perto.

3. Agora vamos fazer passos. Cada passo com uma intenção definida. Estamos agora preocupados com a terra e com o chão que pisamos. Utilizamos os braços para nos equilibrar. É preciso transferir o peso de um lado para o outro do corpo, pelo fato de termos duas pernas, podemos brincar com a locomoção, indo aqui e ali, fazendo combinações como ir de uma perna para as duas, ir de uma perna para a outra, ir das duas pernas para uma, ou ir das duas pernas para as duas. Podemos apoiar o peso do corpo só nas pontas dos pés ou nos calcanhares, ou deixar o peso cair um pouco para a frente:

- Apoiem-se nas duas pernas, levantem uma e coloquem-na em algum lugar, fiquem nas duas pernas novamente. Pulem nas duas pernas.

Para fazermos uma postura temos que carregar o corpo, não o deixando relaxado ou solto:

- Mudem a postura enrolando a coluna, vire-se para a direita, faça a volta por trás e vire-se para a esquerda.

Postura é então a maneira de carregar o corpo. Não há um modelo fixo ou certo de postura, como acontece por exemplo no Exército:

- Coloquem dois dedos ao lado de cada orelha e levantem a coluna; pescoço e queixo ficam retos.

No momento em que se faz um movimento acentuado para cima o corpo deve estar leve e equilibrar na base em que se está apoiado:

- Experimentem locomover-se (fazer passos, balançar) mantendo a coluna bem para o alto, como se quisessem voar.

As pernas e os braços têm várias juntas. Na perna o joelho é a mais importante. Quando nos locomovemos, os joelhos devem estar soltos não totalmente esticados (tensos).

As juntas são elásticas, são os joelhos que produzem os movimentos delicados das pernas:

- Mexam os joelhos no lugar, com pequenos pulos (saltitar leve).

4. Temos a postura, os gestos dos membros superiores e com os membros inferiores podemos nos locomover, levantar e abaixar o corpo.

Há várias partes do corpo e podemos fazer diferentes movimentos com uma dessas partes liderando:

- Experimentem liderar os movimentos com os joelhos;
- Bata nos joelhos (palmadinhas), bata um joelho no outro;
- Com a cabeça também podemos fazer muitos movimentos para longe ou ao redor. A cabeça pode fazer você dançar, plantar bananeira ou virar cambalhota.

Podemos liderar os movimentos com qualquer parte do corpo. É muito fácil conscientizar as partes do corpo, principalmente com as crianças, e o importante é fazê-lo não de maneira isolada, mas com o corpo todo reagindo.

O corpo se movimenta no espaço e é necessário um certo tempo para se movimentar através do espaço. Vamos agora prestar mais atenção no espaço-tempo. Ajuda com as crianças, relacionar as direções alto com teto, ou baixo com chão, ou lado com paredes para orientá-las no espaço. Mas, eu mesmo tenho uma frente, um atrás de mim:

- Vamos fazer um círculo e andar para trás, concentrando a atenção para a área atrás de si;
- Andar agora para frente, com muito mais segurança;
- Sequência, cruzem os braços e digam: sou eu (concentrados em si mesmos), abram os braços e digam: você (todo mundo), voltem para vocês, vão em direção ao céu e ao chão. Temos então: eu, você, o céu e a terra,
- Sequência: recuar (afastando-se dos outros), avançar (aproximando-se dos outros), respirar, céu (com pulos), terra (bater as mãos no chão), eu (cruzo os braços e viro para o lado direito) e você (abro os braços e volto o corpo), eu (lado esquerdo) e você (um giro completo), afasto (braços para trás), avanço vários passos para frente, braços para frente e respiro (com giro).

5. Fizemos uma introdução no pensar em termos de movimento.

O movimento para o céu nos leva psicologicamente ao mundo da imaginação porque não tocamos em nada concreto. O movimento para o chão é concreto, eu toco concretamente o chão, eu sinto o fim. Temos frases que exemplificam esta objetividade: mantenho minha posição. Bato o pé.

As crianças sentem dificuldade para entender estreito e largo, por isso falamos em seres que se amassam (estreitos) ou gigantes (largos). É importante dar para as crianças um ponto de referência da qual elas se afastam ou se aproximam.

Os movimentos que saem do corpo para dentro do espaço podem ser executados com maior ou menor energia. A energia pode ir aumentando ou diminuindo e pode ser mantida:

- Experimentem movimentos sustentado (muito tempo) e com resistência (muita força);
- Movimentos súbitos com resistência;
- Movimentos súbitos sem resistência.

O ESPAÇO também é um fator de movimento, e absorve os movimentos, ou nos movimentamos indo por todos os lados nos espalhando, ou nos movimentamos indo diretamente para uma direção. Assim, me movimento de uma maneira mais linear, o oposto, quando me movimento para várias direções ao mesmo tempo de maneira flexível, uso minhas articulações:

- Faça movimentos flexíveis com os braços, com o corpo todo;
- Movimentos diretos com os braços, com o corpo todo;
- Sequência, três movimentos muito flexíveis súbitos e leves e um movimento direto súbito e leve. Escolha uma posição de começo, os movimentos flexíveis são em volta de si e o direto no alto.

Vocês sentiram como o estado de ânimo se transforma. Estas transformações se produziram porque eu pedi movimentos mais fortes ou mais flexíveis. Gostaria agora que vocês produzissem estas mudanças de ânimo de dentro de vocês.

6. Como a dança acontece com pessoas é importante estar consciente dos outros e estabelecer relações com eles.

Estamos aprendendo as diferentes qualidades de esforço que produzem os movimentos. Para as crianças é bom associar estes esforços com coisas ou pessoas. Eu bato no chão ou me movimento leve para o alto imaginando alcançar algo, ou me afasto de você. Assim elas podem se conscientizar das diferentes atitudes possíveis.

AÇÕES BÁSICAS se assemelham às cores básicas: resistir ou entregar-se ao tempo ou espaço ou peso.

1ª ação básica - é de lutar contra três elementos ao mesmo tempo: SOCAR.

2ª ação básica - é o oposto extremo. Gostamos de nos entregar ao espaço, temos muito tempo e nos entregamos ao peso (leveza): FLUTUAR.

3ª ação básica - não temos tempo nem espaço, mas não lutamos contra o peso: PONTUAR.

4ª ação básica - temos tempo e espaço e resistimos ao peso: TORCER.

5ª ação básica - fazemos agora o soco, mas com muito tempo: PRESSÃO.

6ª ação básica - temos o movimento de espalhar ou espanar ou esvoaçar ou agitar, que é leve, flexível e súbito (rápido). Resistimos, portanto somente ao tempo: ESVOAÇAR.

7ª ação básica - não resistimos ao tempo nem ao peso, mas ao espaço: DESLIZAR.

8ª ação básica - temos o movimento forte, flexível e súbito: TALHAR.

RESUMINDO:

- 1- SOCAR ou BATER: movimento forte, direto e rápido.
- 2- FLUTUAR: movimento flexível, lento e leve.
- 3- PONTUAR ou TREMER: movimento rápido, direto e leve.
- 4- TORCER: movimento direto, forte e lento.
- 5- ESVOAÇAR: movimento leve, flexível e rápido.
- 6- DESLIZAR: movimento direto, leve e lento.
- 7- TALHAR ou CHICOTEAR: movimento forte, flexível e rápido.
- 8- PRESIONAR: movimento direto, forte e lento.

7. Histórias com movimentos.

- Formem pares;
- Fiquem num determinado ponto da sala, longe um dos outros;
- Sozinhos, numa determinada postura;
- Olhem para o companheiro e estabeleçam uma relação com ele através do olhar;
- Aproximem-se uns dos outros;
- Escolham de que maneira irão se aproximar:
 - a) diretamente;
 - b) sinuosamente;
 - c) com movimentos decididos e fortes;
 - d) com movimentos delicados e leves;
 - e) de repente, rapidamente;
 - f) lenta e gradualmente;
 - g) com movimentos fluentes;
 - h) com movimentos controlados:
- Chegar até o companheiro e sentir essa aproximação;
- Tocá-lo;
- Criar algo (alguma movimentação) com o companheiro.

Movimento significa mudança, transformação. Vocês estão sentados numa posição, mudem de posição e vocês se movimentarão.

Descobrimos as quatro principais posições em que o corpo chega ao repouso, não são posições, mas situações.

8. Vocês estão numa posição sentada, observe como cada um está sentado, ajoelhado ou em pé. Podemos estar em pé esticados para cima ou torcidos ou abrindo o corpo todo para fora ou abaixado.

Vamos fazer uma sequência simples:

- Em pé numa perna só, ajoelhar com um joelho, sentar apoiado num lado do quadril e deitar apoiado num lado do tronco,
- Fazer o mesmo com o outro lado.

O importante é cada vez ter consciência do processo e do resultado da ação:

- Vamos fazer a volta, primeiro a cabeça sobe, o tronco leva você a ficar sentado, depois o quadril sai do chão e você se ajoelha, finalmente se estica em pé para o alto.

Fizemos a sequência devagar e com cuidado, faremos agora mais depressa, caímos quando deitamos e voamos quando ficamos em pé. Façam o corpo todo entrar no ímpeto de voar e cair.

Movimento é sempre mudança e esta mudança pode ser mais fluente como quando voamos e caímos, ou podemos inibir a fluência e o movimento ficará estancado. Pode ser um movimento lento, que dure muito tempo e depois para, e pode ser um movimento rápido que estanca. Depois transformar isto num movimento mais fluente que não para nunca e possa voltar para fluência controlada e parar o movimento.

Nós damos forma ao corpo porque temos uma relação com o espaço. Nós podemos dar uma forma ao corpo que pode PENETRAR o espaço, transformamos o nosso corpo numa espécie de linha. No estilo clássico de dançar, os arabesques são selecionados, mas na verdade existe muitas outras possibilidades de modelar o corpo para penetrar o espaço. Penetrar o espaço é como enfiar uma linha na agulha, o corpo se afina e se alonga.

O oposto disso é abraçar ou ENVOLVER o espaço. O corpo se curva para abraçar o espaço. Não precisa abraçar só o que está na frente, mas também o que está ao lado ou atrás.

9. No ballet clássico também existe uma forma específica. Temos então maneiras diferentes de penetrar ou envolver o espaço. É uma ação do corpo em relação ao espaço.

Há outra que é DIVIDIR o espaço, esta forma se chama muro porque eu pareço uma parede dividindo o espaço em frente e trás. Posso dividir o espaço que está embaixo e em cima de mim. Há também um movimento ondulante como uma cobra, como uma curva em S.

Quando estudamos Laban, percebemos que ele nos deu os elementos da dança universal. Os estilos se compõem quando se seleciona alguns elementos dando ênfase a eles. O ballet clássico selecionou movimentos onde o corpo apresenta linhas bonitas e o cuidado de não mostrar as costas. O ballet se preocupava em deixar a terra para trás, afastar-se e em seres como fadas e anjos. Neste século estamos muito mais pé na terra, temos revoluções, operários, massa. Laban então conseguiu mostrar que o movimento não é só lá em cima, pé no ar, mas pode ser também no chão com movimentos mais compactos. Com isso ele tornou o movimento mais atraente para os homens. Quando estudamos a dança para fins educativos não estamos ensinando para a dança, mas através da dança. E isso se torna possível, de maneira verdadeira através das coisas que Laban nos ensinou. Como vocês sabem, a matéria-prima da dança é o movimento. Temos que entender esta matéria-prima, manuseá-la, explorá-la e aprender como reagimos a ela enquanto pessoas humanas.

O livro *Modern Education Dance* contém 16 temas de movimento para se usar no ensino. O começo é sempre o mesmo com crianças ou adultos. A primeira coisa é a consciência do corpo, o corpo é o instrumento da expressão. O corpo em si não é nada. Há um grande perigo que se dê atenção demais às funções do corpo sem objetivo nenhum. O corpo deve servir à expressão e à experiência. Descobrimos que as partes do corpo podem dirigir os movimentos. O corpo se movimenta com uma certa força muscular, que pode ser maior ou menor. E que a duração do movimento pode ser súbita (rápida) ou sustentada (lenta) e de maneira mais flexível ou direta.

10. Experimentamos também a fluência dos movimentos que atravessam o espaço. O movimento mais fluente não significa mais rápido, mas mais agradável, curtido, sentindo muito prazer; ou fluência controlada onde estamos sempre parando o movimento.

O mais importante na arte do movimento é aprender a se relacionar com alguém ou alguma coisa. Eu e você ou eu e vocês todos. Quando fazemos uma roda podemos nos relacionar com um centro comum.

- Escolha um parceiro
- Você vai tentar se relacionar com o seu parceiro. Você é A e o parceiro é B
- A faz um movimento e B faz um outro oposto, respondendo a A e procurando criar uma relação
- A responde a B:

1- De maneira sustentada (lenta)

2- De maneira súbita (rápida)

É necessário dar às crianças, ou qualquer indivíduo que está aprendendo, um quadro de referências onde vai se atuar. A tarefa agora é perceber a relação do companheiro com o espaço, se está enrolado ou alongado ou dividindo o espaço e eu devo produzir uma ação oposta. Existem mil maneiras de fazer isto.

Agora em grupo de três ou cinco pessoas entramos numa relação de dança coral:

- Faremos um movimento simples em Canon.
- Escolhemos agora três movimentos. A segunda pessoa faz um movimento logo após a primeira e a terceira, logo após a segunda.

II – DANÇA CORAL

A primeira coisa é saber como a gente se comporta quando está no meio de uma multidão. Temos os nossos sentidos para percebermos o que acontece ao nosso redor.

11. Temos os nossos olhos:

- Olhar para cada pessoa procurando ver todas
- Conforme for vendo as pessoas, sentir a distância em que o outro se encontra, deixando os olhos dirigir o corpo, sentando ou até mesmo dando um ou dois passos
- Tentem olhar por cima ou por baixo
- Tentem dobrar ou torcer o corpo para ver alguém atrás
- Agora preenchem toda a sala e continuem vendo-se de outras maneiras

Os olhos são importantes para termos percepção e consciência de nós mesmos e dos outros.

Separem-se em três subgrupos:

- Fechem os olhos, vamos usar a audição. Um som vai acontecer, quem achar que está perto deste som deverá participar, responder
- Depois o segundo e finalmente o terceiro grupo deverão responder ao som do primeiro.

Lisa determinou uma pessoa para iniciar o som (baixo).

Tentem ouvir e responder e não impor sua própria ideia.

Existe uma tendência a apressar, a acelerar o som com muita rapidez.

Pudemos perceber que em algumas situações sentimo-nos com indivíduo, completamente impotente para mudar o conjunto. Outras vezes sentimos que foi possível conduzir todo o grupo. Aprendemos quanto somos capazes de contribuir com o todo; isto quer dizer que é necessário ter consciência do todo

O terceiro sentido é o tato.

Formem entre vocês, grupos de três ou cinco, ocupando todo o espaço:

- Fechem os olhos, e tentem movimentar juntos através do tato
- Façam movimentos fortes e também movimentos não tão fortes
- Vão chegando a uma posição final
- Olhem ao redor e percebam a posição em que estão

Tornem a se reagruparem em número de 10 a 20 pessoas:

- Distaciem-se do grupo, espalhando-se pela sala e voltem a se reunir
- Procurem ir se reunindo gradualmente, percebendo os companheiros do grupo. Não se apertem, toquem-se com delicadeza

Sequência:

- Estamos sozinhos, tomem consciência de si mesmo

Saindo da posição de repouso, vão se endireitando:

- Estiquem as mãos e tentem alcançar alguém

Finalmente tentem encontrar-se com alguém, formando um grupo

Próximo motivo:

- Cada grupo tem seu próprio centro. Vamos girar na direção do relógio, é uma rotação, um giro ao redor do centro,

Vão se afastando do centro sem soltar as mãos, olhando para fora do grupo:

- Tornem a girar fechando o grupo, tornem a abrir. Quando abrir o grupo, procurar estender o tronco para fora

Terceiro motivo:

Em qualquer dança coral, tem-se que ter consciência do movimento inteiro. O movimento que faremos agora começa com uma rede espalhada, e depois o próximo motivo é fazê-la abaixar e levantar, balançando de uma altura para a outra.

Quarto motivo:

- Todos juntos formando mais ou menos uma roda compacta

- Dando pequenos passos cruzados para trás, abertos para o lado, o grupo irá se abrindo formando um grande círculo
- Correndo na roda

Quinto motivo:

- cinco pessoas, uma em cada ponta da roda, irão separar-se da roda
- Os outros farão rodas em torno de cada um dos cinco
- Cada roda menor, criará sua própria dança com movimentos de aproximar, separar, pular ou balançar

Sexto motivo:

- Os cinco grupos vão se juntando, formando uma grande linha diagonal, que atravessa a sala de um ponto ao outro oposto. Esta linha é alta no começo e baixa no fim
- Vão se deitando, começando pelo primeiro e sucessivamente até o último
- Ajoelhem-se num só joelho, formando duas filas
- Juntem as mãos com as do companheiro em frente

Balancem para a esquerda, direita, esquerda, levantando-se:

- Um grupo forma uma espiral de um lado da sala e o outro, outra espiral ao lado oposto da sala

III – A DANÇA CORAL E SUA RELAÇÃO COM O ESPAÇO

Este curso destinou-se a bailarinos e foi básico-prático. As anotações abaixo são a partir dos exercícios, observações e colocações teóricas feitas por Lisa durante o curso.

Estas aulas foram dadas no sentido de conscientizar o espaço. Estudo da relação entre o corpo e sua estrutura e as dimensões do espaço:

CRUZ DIMENSIONAL: forma a figura do **octaedro**. É como se fossem seis ímãs atraindo o corpo para as direções cima-baixo, lado direito-esquerdo e frente-trás.

- Direção cima-baixo: é importante sentir o corpo dobrado perto da terra (chão), depois sentir a coluna esticar-se para o céu (infinito); num ritmo que pode ser contínuo e lento ou brusco e rápido.
- Direção lado direito-esquerdo: afastando-se e aproximando-se do centro, não só os braços e pernas, mas também o tórax. Sentimo-nos largos. Os braços devem abrir-se mantendo relação com a lateral do corpo (tronco).

Sequência:

- Os dois braços juntos, dedos se torcendo,
- Movimento para cima
- Movimento para o centro
- Movimento para baixo
- Movimento para o centro
- Movimento para a direita, cruzando os braços
- Movimento para a esquerda, abrindo os braços

- Direção frente-trás: recuando rapidamente para trás com passos ou avançando lentamente para frente, os braços esticados para frente

Os movimentos na cruz dimensional (octaedro) levam a posições e posturas.

Os movimentos quando contínuos devem ser arredondados. Sou eu e a minha esfera.

Posso sair do centro para a periferia, mas aí eu tenho um fim, um lugar onde parar.

O 8 é a situação plena do gesto humano, a figura do 8 é a transição entre os 2 gestos fundamentais de apanhar e rejeitar. O movimento contínuo aparece principalmente nas transições. Os movimentos transitórios são movimentos que não podemos parar, como o voo e a queda.

ESCALAS DAS DIAGONAIS (movimentos transitórios)

São quatro diagonais com oito direções:

1ª diagonal: do encontro dos pontos cima-frente-direita ao encontro dos pontos baixo-trás-esquerda.

2ª diagonal: do encontro dos pontos frente-baixo-direita ao encontro dos pontos trás-cima-esquerda.

3ª diagonal: do encontro dos pontos frente-baixo-esquerda ao encontro dos pontos trás-cima-direita.

4ª diagonal: do encontro dos pontos cima-frente-esquerda ao encontro dos pontos baixo-trás-direita.

As diagonais acontecem dentro da figura do cubo. Suas oito direções partem do centro do cubo para os cantos:

- 1- Cima direita (cruzado) – frente.
- 2- Cima esquerda (aberto) – frente.
- 3- Baixo-direita-frente.
- 4- Baixo-esquerda-frente.
- 5- Trás-baixo-direita
- 6- Trás-baixo-esquerda
- 7- Trás-alto-direita.
- 8- Trás-alto-esquerda.

As oito dinâmicas ou ações básicas encontram posição mais adequada em cada região do **cubo**. Temos então:

- 1- Cima- direita-frente – DESLIZAR.
- 2- Cima-esquerda-frente- FLUTUAR
- 3- Baixo-direita-frente – PRESSIONAR
- 4- Baixo-esquerda-frente – TORCER

- 5- Trás-baixo-direita – SOCAR ou BATER
- 6- Trás-baixo-esquerda – TALHAR ou CHICOTEAR
- 7- Trás-alto-direita – PONTUAR ou TREMER
- 8- Trás-alto-esquerda – ESVOAÇAR

Sequência:

- Dar 2 passos cruzados para trás, com a perna direita com movimento de socar
 - Dar um giro no ar, com movimento de chicotear
- Tudo para o outro lado
- Passos lentos para frente com movimento de deslizar, aproximando-se
 - Girar com movimento de esvoaçar, afastando-se
 - Podemos fazer sons vocais que correspondem à ação que estamos desempenhando.