

revista  
brasileira  
de estudos  
em dança

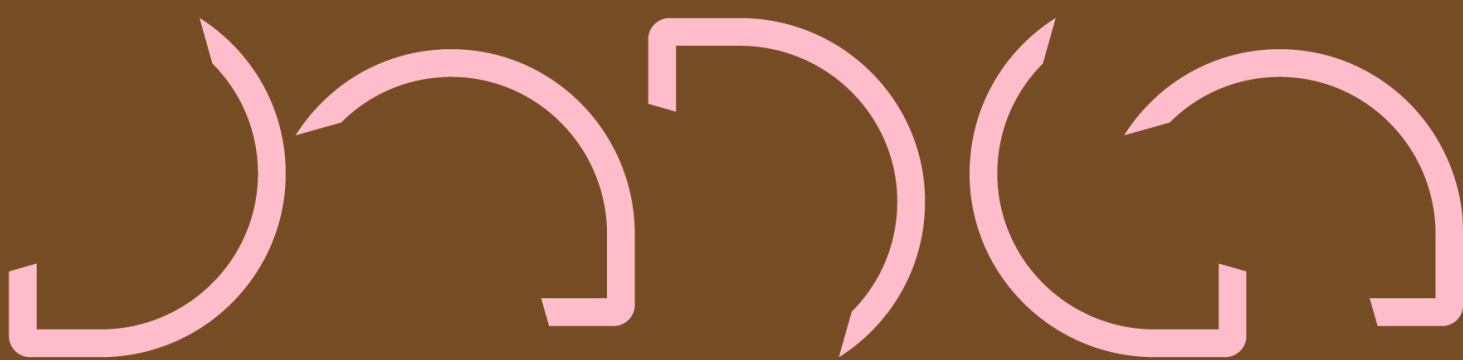
# Cinesferas partilhadas

Do espaço individual ao espaço coletivo

*Shared Kinespheres  
From individual to collective space*

Vivian Vieira Peçanha Barbosa

BARBOSA, Vivian V. Peçanha. Cinesferas Partilhadas: Do espaço individual ao espaço coletivo. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, 03(05), p. 386-406, 2024.1.



## RESUMO

O presente artigo busca refletir e conceituar a noção de cinesfera partilhada, que vem sendo elaborada pela autora em suas experimentações com o Sistema Laban em ações de ensino, pesquisa e extensão em dança desde 2013. Aborda o conceito de cinesfera advindo da Corêutica labaniana, bem como apresenta e discute seus desdobramentos a partir de estudiosos e artistas como Monica Allende Serra, Ciane Fernandes e William Forsythe, que especificaram formas próprias de uso do conceito em suas investigações e práticas artísticas e pedagógicas. Em seguida, disserta e reflete sobre o compartilhamento de uma esfera comum de movimento entre duas ou mais pessoas, abordando implicações que a imagem e a sensação da cinesfera partilhada pode ter na qualidade de encontros improvisacionais e na criação de outras dinâmicas e tensões espaciais para duplas, trios ou grupos que dançam juntos.

PALAVRAS-CHAVE Espaço; Dança; Cinesfera; Sistema Laban

## ABSTRACT

This paper reflects and conceptualises the notion of shared kinesphere, which has been elaborated by the author in her Laban Movement Analysis experiments in dance activities since 2013. It approaches the concept of kinesphere from Labanian Choreutics, as well as presents and discusses its developments from scholars and artists such as Monica Allende Serra, Ciane Fernandes and William Forsythe, who specified singular ways of using the concept in their artistic and pedagogical investigations. Then, it discusses and reflects on the sharing of a common sphere of movement between two or more people, addressing implications that the image and sensation of the shared kinesphere can have on the quality of improvisational encounters and on the creation of other dynamics and spatial tensions for duos, trios or groups that dance together.

KEYWORDS Space; Dance; Kinesphere; Laban Movement Analysis

# Cinesferas Partilhadas: Do espaço individual ao espaço coletivo

Vivian Vieira Peçanha Barbosa (UFU)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Artista e pesquisadora da área da dança. Professora do Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia - UFU, atuando principalmente nas áreas de técnica e criação em Dança. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA, com doutorado sanduíche realizado na Middlesex University - Londres, Reino Unido - com orientação da Profa. Dra. Vida Midgelow e bolsa CAPES/PDSE. Mestre em Ciência da Arte (atual programa de Estudos Contemporâneos das Artes) pela Universidade Federal Fluminense - UFF (2011), com bolsa CAPES. Bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (2008), com bolsa de Iniciação Artística e Cultural. Vem se dedicando a investigar as proposições de Rudolf Laban, pesquisando seus princípios e conceitos em interlocuções filosóficas, pedagógicas e artísticas. Tem interesse pelos processos de criação em dança, pelo estudo criativo do movimento pautado por princípios tais como os abordados no Sistema Laban, pelas metodologias e métodos de pesquisa baseados na prática artística, além de interlocuções entre dança, filosofia e educação.

E-mail: [vivieirap@gmail.com](mailto:vivieirap@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9375-6293>

## Preliminares

Inúmeras contribuições e inovações foram trazidas pelo trabalho de Rudolf Laban (1879-1958). Isto é perceptível, por exemplo, no estudo das qualidades dinâmicas do movimento (Teoria do Esforço ou Eukinéctica), mas também na compreensão de elementos espaciais anteriormente não sistematizados (Teoria das Harmônias Espaciais ou Corêutica). Nas investigações e elaborações que fez, a transformação da concepção do espaço na dança representa um salto de compreensão que é útil até os dias de hoje aos mais diversos campos de estudo que se interessam pelo movimento humano. Em sua compreensão holística, que integrava os aspectos físicos, mentais, emocionais e espirituais de quem se move, Laban também não via o corpo e o espaço como elementos apartados. Pelo contrário, enfatizava que “Além do movimento dos corpos no espaço, existe movimento do espaço nos corpos.” (LABAN, 1984, p. 23)<sup>2</sup>; e ainda que “O espaço é uma característica escondida do movimento e o movimento é um aspecto visível do espaço.” (LABAN, 2011a, p. 4)<sup>3</sup>. Ou seja, a visão do espaço em Laban é uma visão de um organismo vivo, dinâmico, que a tudo permeia, que está tanto fora como dentro do corpo humano.

Em pesquisa de doutorado, defendida em 2019, realizei uma investigação nos Arquivos Laban da Surrey University, na Inglaterra, em busca de outras pistas de sua visão sobre a conexão entre corpo e espaço e sobre a Teoria do Esforço. (BARBOSA, 2019) Descobri que em artigo não publicado, Laban explicitou a existência de um espaço intersticial entre corpo e ambiente, uma co-implicação entre interno e externo a partir da utilização de uma metáfora que nos aproxima mais de sua percepção. Em suas palavras,

O espaço vazio dentro de um corpo não é uma entidade com um limite definido, mas é intrinsecamente o mesmo espaço vazio que está fora do corpo. A situação pode ser comparada com a água dentro e ao redor de uma esponja. É uma massa ininterrupta de água, na qual a esponja é

---

<sup>2</sup> No original: “Besides the motion of bodies in space, there exists motion of space in bodies.”

<sup>3</sup> No original: “Space is a hidden feature of movement and movement is a visible aspect of space”

inserida, onde seus interstícios são preenchidos com água. Pode-se imaginar a rede de faíscas de material inseridas de maneira semelhante no espaço vazio. Isso significa, obviamente, que o espaço vazio dentro do corpo participa de todos os atos de resiliência da tensão de energia também no espaço vazio fora do corpo (s.d., arquivo L / E/ 5/15, p.13, tradução nossa).<sup>4</sup>

É notório que a metáfora da esponja imersa em água, sendo a esponja o corpo e a água o espaço em que o corpo humano habita - e que o habita -, traz a ideia de porosidade e de intercambiamento dentro-fora que nos remete à importância que o ato de respirar, por exemplo, tem no trabalho de Irmgard Bartenieff - imprescindível discípula de Laban e renovadora de suas teorias. A metáfora apresentada por Laban também remete ao trabalho de Regina Miranda (2008, p. 32), que interessada nas trocas entre corpo e ambiente a partir de Laban e Bartenieff, enfatiza justamente a respiração como suporte primordial do movimento, compreendendo “corpo-espaço” enquanto relação. Miranda aponta para um corpo cujas fronteiras se flexibilizam, para um corpo “encharcado de espaço” (2008, p. 33), assim como a esponja imersa em água em que o dentro participa do fora e vice-versa.

Imagino que essa percepção labaniana de um espaço relacional, pulsante e vivo, aliada talvez a uma visão crítica sobre um senso comum de que as referências espaciais de quem dança estavam do lado de fora do corpo, ajudaram Laban a colocar o próprio corpo do agente como sua referência de espaço - o dentro na relação com o fora, o eu na relação com o mundo. Assim, sendo este corpo que se move a referência espacial primeira, tornava-se possível pensar e experimentar a especificação de 27 direções de movimento e a criação de imagens que ampliassem o vocabulário corporal. O corpo, então, poderia não só dobrar e esticar, mas também torcer e espiralar, já que um de seus funda-

---

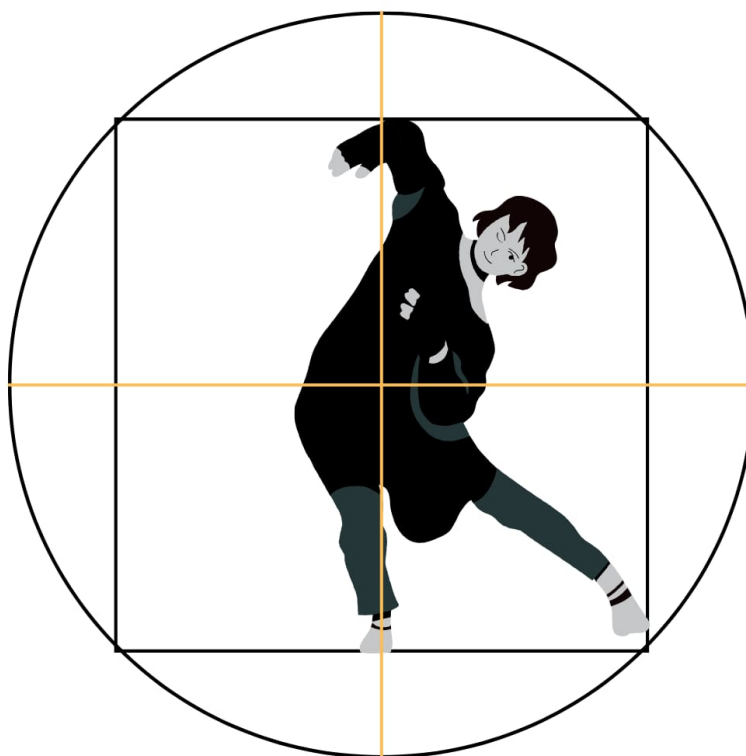
<sup>4</sup> No original: “The empty space within a body is not an entity with a definite boundary, but it is intrinsically the same empty space as that outside the body. The situation can be compared with the water in and around a sponge. It is one uninterrupted mass of water, in which the sponge is inserted, whereby its interstices are filled with water. One can imagine the network of material spark dances inserted in a similar manner in empty space. That means obviously that the empty space within the body participates in all the resiliency acts of the strain of energy also in the empty space outside the body.”

mentos é, justamente, sua característica tridimensional. Disto resulta uma capacidade extraordinária de visitar os mais variados pontos no espaço, com as mais variadas trajetórias. No entanto, as descobertas labanianas possibilitaram pensar e experimentar, também, outras formas de conexão de quem dança consigo mesmo, com outras pessoas, objetos e o ambiente.

Quando nos atentamos ao modo pelo qual Laban enxergava o corpo no espaço em sua Corêutica, sempre dentro de algum poliedro (icosaedro, dodecaedro, octaedro, cubo) ou dentro do que nomeou como cinesfera ou kinesfera, observamos não somente o agente disposto no centro dessa forma geométrica tridimensional, mas o centro de seu corpo como o centro de onde se irradiam os movimentos e de onde partem as direções. Desse modo, Laban se interessava pelo estudo do espaço individual ao imaginá-lo dentro de uma esfera ou de um outro sólido geométrico regular. Nas próprias palavras de Laban, “A cinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada pelos membros facilmente estendidos, sem pisar para longe do local que é o ponto de suporte quando de pé sobre uma perna, que chamaremos de ‘lugar’”. (2011a, p. 10, tradução nossa)<sup>5</sup> Laban complementa dizendo que somos capazes de alcançar e de traçar os limites dessa esfera imaginária com as extremidades de nosso corpo e afirma que, mesmo que haja uma locomoção ou deslocamento pelo espaço, nós carregamos essa esfera sempre conosco, como uma aura. (2011a, p. 10)

---

<sup>5</sup> No original: “The 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’.”



**Figura 1:** Representação de cinesfera individual. Fonte: Arquivo pessoal. Imagem: Elisa Quintanilha.

Associo à conceituação experiencial da cinesfera original labaniana as chamadas “ações de esforço principais”, que são **recolher e espalhar**. Quando percebemos a irradiação do movimento, a partir do centro do corpo, alcançando a superfície da cinesfera e retornando, por sua vez, ao centro do corpo, vemos que se trata de experimentar as mais diversas maneiras de ocupar a nossa esfera pessoal com nosso movimento. Recolher e espalhar o corpo se atrela, necessariamente, às noções de perto e longe e às noções de dentro e fora, cuja compreensão é facilitada pela imagem da cinesfera. Isso faz com que possamos experimentar diferentes sensações de tamanhos e trajetórias espaciais de cada gesto - mobilizando partes isoladas do corpo - mas também movendo o corpo como um todo em transferências de peso, locomoções, saltos e giros, por exemplo. Ainda, seguindo as contribuições do Dicionário Laban (RENGEL, 2003), as ações de esforço principais - recolher e espalhar - podem também operar em oposição, ou seja, uma

parte de meu corpo recolher enquanto outra parte se espalha, ampliando ainda mais as capacidades criativas de quem dança.

Com isso, o trabalho de Laban revolucionou o modo como organizamos e experimentamos o movimento corporal, trazendo, com o acionamento de apenas alguns princípios, uma imensa abertura criativa. E não podemos deixar de pensar que a própria existência de um espaço pessoal de movimento impulsiona o estudo do que está para além dessa esfera, de um espaço geral ou global, enfim, de um fora; pois se nossa pele demarca um limite e ao mesmo tempo uma porosidade de relação corpo-mundo, também os limites de nossa esfera pessoal de movimento delimitam um espaço individual e uma relação com o entorno. É por apontar para tantos desdobramentos e indagações que as contribuições labanianas continuaram a ser revisitadas e reelaboradas. Isso não se deu de forma diferente com o conceito de cinesfera.

Em uma forte aproximação com a psicologia, a ideia de cinesfera foi compreendida, a partir dos estudos de Monica Allende Serra (apud RENGEL, 2003) como um espaço psicológico a partir do qual o indivíduo interage e se move. A professora e pesquisadora traz a percepção de uma cinesfera móvel, que se expande e se contrai conforme as condições ambientais e psíquicas do agente; ou seja, nosso espaço pessoal de movimento se adequa às exigências que o entorno produz e ao modo como a pessoa se sente. Isso nos permite interagir com outras cinesferas e configurações espaciais diferentes em que não podemos ser tão expansivos, por exemplo. (SERRA apud RENGEL, 2003, p. 33) No Dicionário Laban encontram-se as categorizações propostas por Serra, em que se divide a cinesfera em: externa (associada à elasticidade da pele); interna (associada à estrutura interna dada pelo esqueleto) e média (relacionada à formalidade e gestualidade dada pelos músculos). Já Ciane Fernandes (2002), elenca três tipos de cinesfera conforme o alcance demonstrado pelo corpo: pequena (alcance próximo); média (alcance intermediário); e grande (alcance máximo, denotando a cinesfera original conforme a definição dada pelo próprio Laban). Entendo que tais imagens e compreensões ajudam a organizar, didaticamente, as diferenças entre pequenos,





permitindo um deslocamento da percepção que aguça a imaginação criativa de outras maneiras. Contudo, também no trabalho de Laban podemos nos aproximar, como veremos, da ideia de múltiplos centros que funcionam como ponto a partir do qual os movimentos se irradiam. Olhemos brevemente para seu sistema de notação, a labanotação (*labanotation*).

O desenvolvimento de uma notação tão precisa de movimento, em que houvesse elementos sintéticos o suficiente para simbolizar a complexidade do corpo humano, exigiu que se desenvolvessem conceitos específicos para tratar das diferentes possibilidades gestuais. Daí que, em labanotação, algo básico a ser estudado é a noção de “ponto de attachment”<sup>6</sup> ou “ponto de fixação”, em que a direção do movimento não mais é dada pelo centro do corpo, mas pelo ponto de origem articular em que o movimento de determinada parte do corpo surge. Por exemplo: se imagino uma linha irradiando do centro de meu corpo para frente, isso me dá a direção “frente” para meu corpo como um todo; mas se quero apontar apenas a minha mão esquerda para frente, preciso ter como referência (como ponto de attachment), meu punho. Desse modo, podemos dizer que também em Laban há uma compreensão de outros centros e referências para a irradiação das direções. De acordo com Ann Hutchinson Guest (2005, p. 26),

Para os gestos dos membros, tronco e cabeça, a direção e o nível são determinados pela relação espacial da extremidade (extremidade livre) do membro com a base (ponto de attachment). Uma linha traçada entre a extremidade livre e a base indica em qual direção o membro se moveu. Isso é verdade se o membro está dobrado ou esticado. (tradução nossa)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> A palavra “attachment”, embora incomum, foi utilizada pelo Prof. Dr. Marcus Vinícius Machado de Almeida para traduzir o conceito de “point of attachment” em labanotação, quando pude aprender um pouco dessa grafia do movimento em 2014, na UFRJ. Por isso a expressão “ponto de attachment” aparece aqui nesse texto, já que o pesquisador tem sido uma importante referência nessa área, apontando para uma possível convenção na tradução que pode facilitar o entendimento do conceito.

<sup>7</sup> No original: “For gestures of the limbs, trunk, and head, direction and level are determined by the spatial relationship of the extremity (free end) of the limb to the base (point of attachment). A line drawn between the free end and the base indicates to which direction the limb has moved. This is true whether the limb is bent or stretched.”

Na Teoria Fundamentos da Dança (TFD), desenvolvida por Helenita Sá Earp, professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), um paralelo pode ser traçado quando estudamos os chamados “movimentos segmentares”. Nesse caso, são abordadas as possibilidades de cada articulação do corpo, e conceituamos a “raiz do segmento”. (EARP, 2010; MOTTA, 2006) A ideia de “raiz do segmento” faz pensar de onde o movimento parte em termos articulares. Por exemplo: ao mover o braço, é o úmero que se move dentro da cavidade glenoide, isto é, o movimento ocorre na articulação glenoumeral e, portanto, no ombro. De modo similar com o que vemos em labanotação, em TFD se eu movo meu antebraço, a “raiz do segmento” ou o “ponto de attachment” é meu cotovelo - é de onde o movimento surge. Se eu movo a coxa, a raiz do segmento é o quadril (articulação coxofemoral); se eu movo a perna, a raiz do segmento é o joelho e assim por diante. Ainda assim, a ideia de segmentação/fragmentação do corpo em suas partes parece manter o foco somente nas articulações. Mas e as outras regiões do corpo? Poderiam ter sua própria cinesfera e ser seu próprio “centro”?

Ao tratar do corpo no espaço e das ações de recolher e espalhar (que também aparecem em seus escritos como crescer e encolher ou expandir e contrair), percebemos que Laban, em seu livro *Modern Educational Dance* (1975), pensava a possibilidade de se trabalhar “outros centros” no corpo, não somente nas articulações. Vejamos:

Quando influenciados por uma tendência de crescer ou encolher na área central, nossos braços e pernas se animam à medida que se afastam ou se aproximam do centro do corpo, mas sem viajar pelo espaço. O fluxo do movimento atinge os membros superiores pela cintura escapular e os inferiores pela cintura pélvica. Em pequenas áreas do corpo pode-se obter uma experiência semelhante, por exemplo, dos dedos ao redor do centro da palma da mão, ou da boca ao redor do centro entre os lábios, ou das pálpebras ao redor do centro dos globos oculares (LABAN, 1975, p. 122, tradução nossa).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> No original: “When influenced by a growing or shrinking tendency in the central area, our arms and legs are enlivened as they strive away from or towards the body centre, but without travelling through space. The movement flow reaches the upper extremities via the shoulder girdle, and the lower ones via the pelvic girdle. In small areas of the body a similar experience can be gained, for example, of fingers around the centre of the palm, or the mouth around its centre between the lips, or the eyelids around the centres of the eyeballs.”

Ou seja, para Laban era possível ter como referência espacial e sensório-motora várias partes do corpo (incluindo articulações e outras regiões), não somente o seu centro global, que foi por ele utilizado, basicamente, para estabelecer as Harmonias Espaciais ou Corêutica (LABAN, 2011a), com suas 27 direções, escalas, e associações entre locações espaciais e qualidades dinâmicas do movimento. Portanto, se a palma da mão pode ser o centro de referência para que se movam os dedos, isto significa que a própria ideia de centro em Laban não era assim tão fixa, mas sim que se apresentou mais enfaticamente de determinado modo, talvez para facilitar a compreensão de sua teoria espacial.

Também em seu conhecido *The Mastery of Movement* (Domínio do Movimento), Laban (2011b) emprega uma imagem interessante que nos faz pensar em uma descentralização do foco espacial que migra para regiões específicas do corpo. Ao propor que o peito, a sola do pé, a bacia ou as palmas das mãos “olhem” ou “apontem” para direções espaciais específicas (LABAN 2011b, p. 54-55), Laban está não só reconhecendo a autonomia das partes do corpo, como também estabelecendo a ideia de iniciação do movimento, em que uma região lidera uma trajetória espacial de um segmento do corpo, de vários segmentos ou do corpo como um todo.

Desse modo, creio que é condizente pensar que, embora haja a ideia de um centro de corpo individual e de uma cinesfera como espaço individual na Corêutica (2011a), no trabalho de Laban como um todo há a perspectiva de que os espaços imaginados e suas referências são ilimitadas e seus centros deslocáveis, abrindo caminho para que outros artistas, professores e pesquisadores aprofundem e estructurem seus estudos em outras descobertas. Laban organiza o espaço de modo a conferir maior autonomia e diversidade de movimentos para quem dança, o que é uma contribuição magnífica até os dias de hoje. Isso possibilitou que Forsythe, por exemplo, aproveitasse tais contribuições para imaginar outros espaços de apoio criativo - no corpo e fora dele. É nesse ponto que podemos pensar que o núcleo de uma cinesfera pode estar em um “espaço vazio”, fora do próprio corpo. Essa noção é crucial para que possamos compreender como podem

funcionar as cinesferas partilhadas, conforme fui elaborando ao longo dos anos.

Ao orientar improvisações em duplas e grupos com foco na descoberta, por exemplo, de qualidades dinâmicas específicas de movimento, fui notando como as referências imagéticas que eu trazia em minhas palavras ajudavam a modificar a qualidade das interações de estudantes de graduação. Nas disciplinas de Análise do Movimento, Improvisação, Práticas Corporais e Dança Contemporânea: técnica e composição - lecionadas por mim para o Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia desde 2013 - pude amadurecer, processualmente, uma transição dos espaços individuais para os espaços partilhados a partir da imagem da cinesfera. Também os trabalhos realizados no MÖBIUS - Grupo de Pesquisa Arte do Movimento, fundado e coordenado por mim em 2023, fizeram disparar uma série de reflexões e experimentações. Elenco aqui algumas perguntas que foram surgindo ao longo destes processos:

- Como se define uma cinesfera partilhada? Quando ela acontece?
- Que implicações a imagem da cinesfera partilhada tem nas percepções individuais enquanto dançamos?
- Como a qualidade da presença das pessoas é afetada a partir do trabalho com a cinesfera partilhada?
- Que qualidades espaciais podem ser experimentadas quando o centro do espaço sai do centro do corpo individual e vai para o centro de um espaço comum?
- Que metáforas podem ser utilizadas para operacionalizar a noção de cinesfera partilhada?
- Que outros princípios de movimento podem ser aprofundados com a prática da cinesfera partilhada?

Sigamos para reflexões iniciais guiadas por estas perguntas.

Em uma primeira acepção da ideia de partilhar com outras pessoas uma cinesfera, podemos pensar em formas espaciais coletivas circulares, simétricas, ou formas em que necessariamente as pessoas precisam se olhar ou até mesmo fazer os mesmos movimentos. Estes são lugares comuns que podem ocorrer, mas que

não são condição para que a noção de cinesfera partilhada se corporifique. Ao contrário, trata-se mais de uma ideia de *sustentar um espaço comum* e de *sustentar um estado de atenção coletiva*, baseado em qualidades relacionais e interacionais, do que de uma regra formal que determine a relação entre as pessoas que dançam juntas ou que predeterminem seus movimentos.

Por essa via, a prática da cinesfera partilhada se aproxima tanto da ideia original de cinesfera individual, como pensada por Laban, quanto da qualidade atencional preconizada pelo trabalho de seu fator de movimento espaço.<sup>9</sup> Ou seja, pensar em cinesferas partilhadas é tanto pensar na ocupação dessa esfera comum de movimento quanto pensar na atenção que os corpos, que se transformam em um corpo coletivo, dão a este espaço compartilhado. Mas, voltemos à ideia de cinesfera original.

Quando o corpo individual está imbuído de carregar sua cinesfera como a uma aura, tal imagem traz em si muito mais possibilidades de movimentos, direções e princípios diferentes que diversificam o mover do que uma lógica de restrição em que o corpo só pode visitar certas formas e trajetórias. Além disso, a ideia de “carregar” um espaço pessoal de movimento pode provocar sensações que trazem em si uma possibilidade de trabalho sobre a qualidade da própria presença de quem dança. Por uma lógica de correlação, é de se concluir que a cinesfera partilhada também não restringe as formas que o grupo que dança assume. Ao contrário, a sensação de “carregar” um espaço comum permite trabalhar variadas qualidades de espaço e movimento que promovem diversas configurações e tensões espaciais. Também por analogia, tanto a cinesfera individual quanto a partilhada podem operar diferentes qualidades de atenção e, portanto, qualidades de presença individuais e coletivas, tendo em vista que são imagens que acionam e integram dimensões psicofísicas de quem se move.

---

<sup>9</sup> Os fatores de movimento têm a ver com a atitude da pessoa que se move em relação a determinado conceito, sendo eles: peso, tempo, fluxo e espaço. As atitudes de espaço transitam entre duas polaridades: 1) espaço direto e 2) espaço flexível. Tais polaridades, respectivamente, dizem respeito à atenção corporal que 1) se afunila ou se foca em um ponto/direção; ou que 2) se dispersa em vários pontos e direções.

Tratar dessa integração psicofísica, da consciência de si e do entorno, do estabelecimento de relações consigo e com quem dança ao redor - perto ou longe - remonta aos fundamentos holísticos do próprio pensamento labaniano. Desde seu primeiro livro publicado, O Mundo do dançarino [Die Welt des Tänzers], de 1920, Laban já intuía e identificava que um tipo diferente de saber, peculiar à construção gestual, estava implicado e implícito aos movimentos humanos, diretamente ligado às tensões geradas na percepção. Nesse primeiro texto, Laban nomeia como *dance sense*<sup>10</sup> aquilo que os bailarinos percebem enquanto dançam, percepção esta que integra aspectos sensórios, emocionais e intelectuais em uma unidade, conforme tradução para o inglês do texto original alemão, realizada por Stefanie Sachsenmaier e Dick MacCaw (MCCAW, 2011). O que ele chamou como *dance sense* nesse texto de 1920 tem a ver com os modos como os artistas processam os acontecimentos a partir das inúmeras sensações e tensões que tais acontecimentos geram. Laban chama atenção, assim, para a construção de uma sensibilidade, para a construção de um saber-sentir no ato de perceber-dançar. Isto faz com que reste algo de não completamente capturável no movimento, algo que engloba mais que o movimento visível, mas toda uma paisagem interna de impressões, que, integradas ao mundo, formariam o que o autor chamou, em um primeiro momento, de *dance sense* e que, em meu ponto de vista, se relaciona com a qualidade da presença que pode e deve ser desenvolvida por quem dança.

Três décadas mais tarde, em *The Mastery of Movement* (2011b), primeiramente publicado em 1950 como *The Mastery of Movement on the Stage*, Laban nomeou o que os bailarinos experimentam enquanto dançam como “pensamento-movimento”: modos particulares de modular e articular um pensamento diretamente

---

<sup>10</sup> *Dance sense* poderia ser traduzido para o português como sensação da dança, sentido da dança, percepção da dança, sensibilidade da dança. Preferi manter a expressão em inglês por compreender que talvez nenhuma palavra portuguesa possa ser compatível com o significado que Laban almejava que, em minha leitura, contém todas as expressões em português mencionadas, bem como todos esses significados das expressões mencionadas parecem estar contidos na palavra *sense*.

enlaçado ao fazer.<sup>11</sup> A união das duas palavras, conectadas por traço, hífen, anuncia uma certa inteligência que envolve o pensamento não como submissão de algo a um processo de reflexão ou raciocínio lógico, mas que conecta movimento interior e exterior por meio de impulsos, sensibilidade direta do mover no mover.

O pensamento-movimento pode ser considerado como uma reunião de impressões de acontecimentos na própria mente, para a qual falta uma nomenclatura. Este pensamento não serve, como o pensamento por palavras, de orientação para o mundo externo, mas sim à orientação perfeita do homem em seu mundo interior, no qual os impulsos continuamente surgem e buscam uma saída no fazer, no atuar e no dançar (LABAN, 2011b, p.15, tradução nossa).<sup>12</sup>

Ou seja, o pensar-mover tem relação direta com os movimentos intuitivos de um mundo interior, criando um saber prático que demanda uma abertura e uma atenção aos menores acontecimentos que, por sua vez, encontram saídas no fazer, que, potencialmente, transformam novamente os impulsos. Trata-se de um pensar que se faz na ação enquanto ação, e que não é, portanto, o pensar categorizante, descritivo e interpretativo do intelecto, mas o pensar próprio da dinâmica dos órgãos, músculos e ossos, do peso, do espaço, do fluxo e do tempo e que precedem ou se descolam, portanto, das cadeias interpretativas. O corpo, seguindo os tais impulsos que Laban evoca, não é o corpo que submete objetos à análise; “pensar em termos de movimento”, como diz Laban (2011b, p 17), está atrelado à existência de um saber do corpo que é anterior a essa submissão, como o é na consciência pré-reflexiva pensada por Merleau-Ponty, por exemplo.

O filósofo francês separa a consciência reflexiva da consciência perceptiva para interrogar esse modo menos tributário ao

---

<sup>11</sup> Pensamento-movimento foi traduzido como “pensar por movimentos” por Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto em *Domínio do Movimento* (LABAN, 1978, p. 42), livro originalmente publicado em 1950, e, ainda, traduzido por Launay (1997) em sua tese como “pensée motrice” (pensamento motor).

<sup>12</sup> No original: “Movement-thinking could be considered as a gathering of impressions of happenings in one's own mind, for which nomenclature is lacking. This thinking does not, as thinking in words does, serve orientation in external world, but rather it perfect man's orientation in his inner world in which impulses continually surge and seek an outlet in doing, acting and dancing.”



intelectualismo a partir do qual conhecemos e organizamos o mundo e seus fenômenos. Em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty (2006) articula a experiência pré-reflexiva, essa que é da ordem do corpo vivido antes das formulações conceituais, própria da consciência perceptiva, assim como Laban evoca a lida do bailarino com uma espécie de não-saber, ou ao menos com um outro tipo de saber, não mais calcado exclusivamente pela via do intelecto (aquilo que ele chama de “pensar em palavras”). Aqui, a cadeia de tensões da *dance sense* labaniana parece se conectar com seu posterior “pensamento-movimento”, posto que ambos dependem da exploração de um saber-sentir que põe em diálogo e tensionamento a atenção, a percepção e o movimento corpóreo.

Integrar-se consigo e com o mundo, integrar em si aspectos sensoriais, motores, intelectuais e emocionais, tomar consciência da relação estabelecida com outras pessoas, com o chão, o ar e os objetos, isso tudo também tem a ver com uma concepção específica de espaço - um espaço que não é somente a demarcação de um “fora” do corpo, mas que é, especialmente, a gênese de uma relação. Tanto no caso da cinesfera individual como no da cinesfera partilhada, é crucial entender que se o espaço, no pensamento labaniano, é coisa viva, dinâmica, permeável, também a esfera de movimento não deveria ser estática, estanque. Ao contrário, a maleabilidade e resiliência da cinesfera permite ao corpo individual e/ou coletivo se dispor e se moldar das mais variadas maneiras - sempre em busca de qualidades de interação. Desse modo, uma cinesfera partilhada constrói relação e, portanto, presença(s).

Em termos de movimento, uma cinesfera partilhada pode acolher corpos em relações espaciais experimentais, de aproximação e afastamento, de simetria e assimetria, visitando diferentes níveis espaciais (alturas em relação ao solo), e em que as formas coletivas circulares (em roda) não sejam uma regra, como no exemplo a seguir (Figura 3).



**Figura 5:** Criação de espaço comum em cinesfera partilhada. Fonte: Arquivo pessoal. Imagens da disciplina de Análise do Movimento. Bacharelado em Dança da UFU. (Uberlândia, 2023) Ilustração: Elisa Quintilha.

Embora mais difícil de sustentar, uma cinesfera partilhada por corpos que se distanciam espacialmente serve como exercício de grande importância, trazendo um elo comum de conexão coletiva, mesmo que cada pessoa realize movimentos diferentes, longe das outras pessoas e até mesmo de costas para as outras pessoas. Nesse ponto, a imaginação de um núcleo para a cinesfera partilhada pode ser uma estratégia significativa. Aqui, nos perguntamos: se para a cinesfera individual seu centro equivale ao centro do corpo de quem dança, onde e como localizar o centro da cinesfera partilhada? Não existe uma resposta estática para esta pergunta, tendo em vista que a própria cinesfera se move com o grupo. O que podemos dizer é que o grupo inventa esse espaço comum e que, portanto, inventa também esse centro compartilhado. Além disso, é fato que a intenção imaginativa coletiva, por si só, na tentativa de criar um centro espacial comum a todas as pessoas enquanto dançam, é capaz de mobilizar a atenção de um modo diferente, conectando quem dança independentemente da forma, da posição e da trajetória dos movimentos.



**Figuras 6, 7, 8 e 9:** Cinesfera partilhada em experimentações dos fatores espaço e tempo. Fonte: Arquivo pessoal. Imagens da disciplina de Análise do Movimento. Bacharelado em Dança da UFU. (Uberlândia, 2023).

Há um percurso, um processo para encontrar, conectar e sustentar esse “lugar comum” que chamo de cinesfera partilhada e que está em constante investigação, se remodelando a cada encontro, se refazendo a cada improvisação. Algumas palavras-chave ou expressões têm se destacado nesta prática, e são utilizadas quando oriento ou faço a mediação deste trabalho, tais como: sair de si/ abrir-se ao outro; dançar em relação; construir corpo com os outros; carregar a esfera coletiva; imaginar um centro comum ao grupo; expandir, contrair e ocupar a cinesfera partilhada; sustentar um espaço comum; trazer densidade ao espaço comum, habitar a esfera coletiva. São algumas imagens ou metáforas que auxiliam o

coletivo a encontrar conexão e a compreenderem, enquanto dançam, que a individualidade e a coletividade não estão em disputa, mas em colaboração, em sintonia, alimentando-se mutuamente.

Tais imagens ou metáforas auxiliam na descoberta de outros princípios já trazidos por Laban - sejam temas ou elementos específicos de compreensão do movimento, do espaço ou do esforço. Vejamos alguns exemplos. A ideia das ações de esforço principais, que, como anteriormente apresentadas neste texto, são **recolher e espalhar**, podem aparecer tanto na referência do corpo individual como na do corpo coletivo. Isto é, do mesmo modo que quem dança afasta e aproxima as partes do corpo para o centro e para a periferia da cinesfera individual também os corpos que compõem e sustentam um espaço comum podem se espalhar (se afastar deste centro imaginado) e se recolher (se aproximar deste centro imaginado). Tais ações podem ocorrer também em relações de simultaneidade - todas as pessoas recolhendo e espalhando ao mesmo tempo - e de sucessividade - quando as pessoas se voltam para o centro da cinesfera partilhada e para sua periferia em tempos diferentes, umas após as outras. Acredito que as palavras **ocupar** e **habitar** trazem uma intensidade e uma maleabilidade para este espaço partilhado, diversificando o modo como o grupo se organiza espacialmente, mas sem que as descobertas individuais se percam.

Outro exemplo interessante é a investigação dos fatores de movimento (peso, tempo, espaço e fluxo) na cinesfera partilhada. Obviamente, é importante a compreensão e a incorporação dos conceitos da Eukinética ou Teoria do Esforço no corpo individual, pois, didaticamente falando, pode ser muita informação para um grupo menos experiente lidar. No entanto, uma vez compreendidos os fatores de movimento, suas polaridades e gradações<sup>13</sup>, a prática conjunta com a atenção coletiva que a cinesfera partilhada demanda aguça outros graus de sensibilidade para si e para os outros. Uma fase intermediária, antes de experimentar os fatores em conexão com um grupo grande, é partilhar uma cinesfera em dupla,

---

<sup>13</sup> As polaridades são as seguintes: 1) Fator tempo: do urgente ao sustentado; 2) Fator espaço: do direto ao flexível; 3) Fator peso: do firme ao leve; 4) Fator fluxo: do contido ao livre.

transitando a ênfase corporal em determinadas qualidades de movimento. Seja em duplas ou grupos, a conexão e a sustentação de um espaço comum podem ser reforçadas tanto pelas estratégias e metáforas já mencionadas, como por orientações específicas relativas aos fatores de movimento e suas combinações. Assim, ocupar, habitar e sustentar uma cinesfera partilhada pode se aliar a uma estratégia de contágio de qualidades específicas de movimento, por exemplo, em que as pessoas transitam, ao mesmo tempo, para uma ou outra polaridade de um fator. Sendo mais específica neste último exemplo, imaginemos uma dupla que ao longo de uma improvisação vai transitando sua atitude em relação ao fator tempo, entrando juntas em um tempo mais urgente e em um tempo mais sustentado, sucessivamente, seja pela aceleração e desaceleração gradativa, seja pela mudança súbita de uma polaridade de tempo para outra. Ainda neste exemplo, podemos iniciar os trabalhos de improvisação orientando que as pessoas permaneçam próximas na cinesfera partilhada e que aos poucos experimentem se afastar sem deixar que a conexão se perca.

### **Considerações finais**

O intuito deste artigo foi trazer uma conceituação inicial sobre uma investigação praticoteórica que vem sendo desenvolvida ao longo dos últimos anos em contextos de ensino-aprendizagem que são, intrinsecamente, contextos de pesquisa. Tais contextos são, prioritariamente, coletivos e, embora a ideia de ampliar a cinesfera para acolher mais de uma pessoa - formando as cinesferas coletivas - tenha partido de mim, seu desenvolvimento contou com a colaboração de inúmeras pessoas, que foram ou são membros da comunidade acadêmica do Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia.

Os exemplos trazidos no texto não devem ou não necessitam de ser encarados como modelos ou fórmulas a serem seguidas, mas sim como possibilidades de acesso, pois são modos de experimentar que fizeram parte dessa articulação das experiências e, portanto, de conhecimentos encarnados. Por isso, destaco que cinesfera partilhada é uma imagem que pode ser experimentada

das mais diversas formas e atender ou auxiliar nos mais diferentes contextos e necessidades, se remodelando e se adaptando às pessoas conforme seus usos e desejos e, também, conforme o estabelecimento de conexão com outras referências. Mesmo a referência da cinesfera individual ou, ainda, das cinesferas setorizadas nas partes do corpo (conforme elaborou Forsythe) podem operar em concomitância à noção de cinesfera partilhada.

Com isso, reconheço uma dimensão política que atravessa horizontes artísticos e educacionais trazidos pela cinesfera partilhada. Isto porque, nestas experiências, importa abrir-se para o outro enquanto me movo, importa a escuta. Nesse sentido, cinesferas partilhadas podem ser um meio para estar junto, dançar com e dançar para (para mim e para o outro) - dançar, enfim, como organismo coletivo e vivo, como comunidade. Cinesferas partilhadas podem ajudar, portanto, as pessoas a encontrar conexão e a compreender, enquanto dançam, que a individualidade somente pode florescer através do fortalecimento e da atenção à coletividade.

#### Referências Bibliográficas

BARBOSA, V.V.P. **Entre o cultivo e a espera**: caminhos para uma poética de permanência e transformação na dança. 2019. 233 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2019.

CALDAS, Paulo. **Linhas Serpentinhas**: Notas sobre uma abordagem labaniana do espaço. Revista Cena, Porto Alegre, nº 32 p. 58-72 set./dez. 2020 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

EARP, Ana Célia de Sá. **Princípios de conexões dos movimentos básicos em suas relações anátomo-cinesiológicas na dança segundo Helenita Sá Earp**. In: VI Congresso de Pesquisa e Pós - Graduação em Artes Cênicas. 2010, São Paulo. V Congresso da Abrace. São Paulo: ABRACE, 2010. v. 1. p. 1-7.

GUEST, Ann Hutchinson. **Labanotation**: the system of analyzing and recording movement. Fourth Edition. Illustrated by Doug Anderson. New York: Routledge, 2005.

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Annotated and edited by Lisa Ullman. Hampshire, UK: Dance

Books, 2011a.

LABAN, Rudolf. **The Mastery of Movement**. Fourth Edition. Revised by Lisa Ullman. Hampshire, UK: Dance Books, 2011b.

LABAN, Rudolf. **A vision of dynamic space**. London and Philadelphia: The Falmer Press, 1984.

LABAN, Rudolf. **Modern Educational Dance**. Third Edition. Revised with additions by Lisa

Ullman. London, MacDonald & Evans, 1975.

LABAN, Rudolf. **Rudolph Laban's unpublished article**. Guildford: University of Surrey Library, Laban Archive, L/E/5/15, s.d.

LAUNAY, Isabelle. **A la recherche d'une danse moderne: Rudolf Laban et Mary Wigman**. Université de Paris 8, Saint-Denis - Département Danse, 1997.

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.

MCCAW, Dick (org.). **The Laban Sourcebook**. London and New York: Routledge, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1908-1961). **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

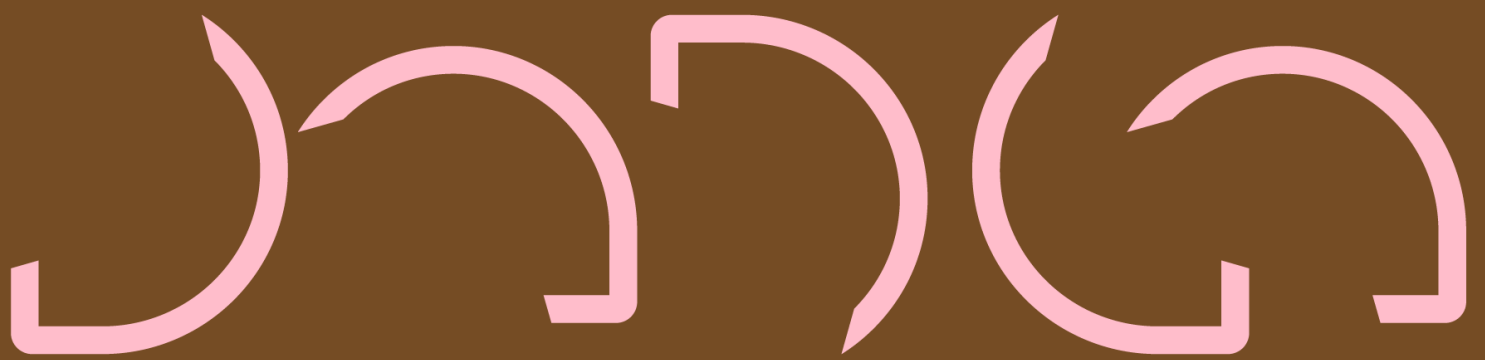
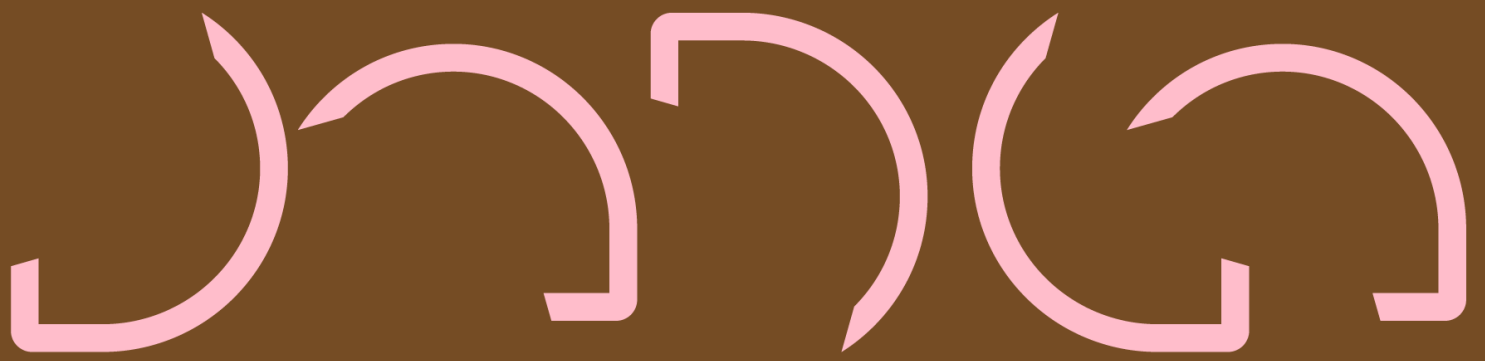
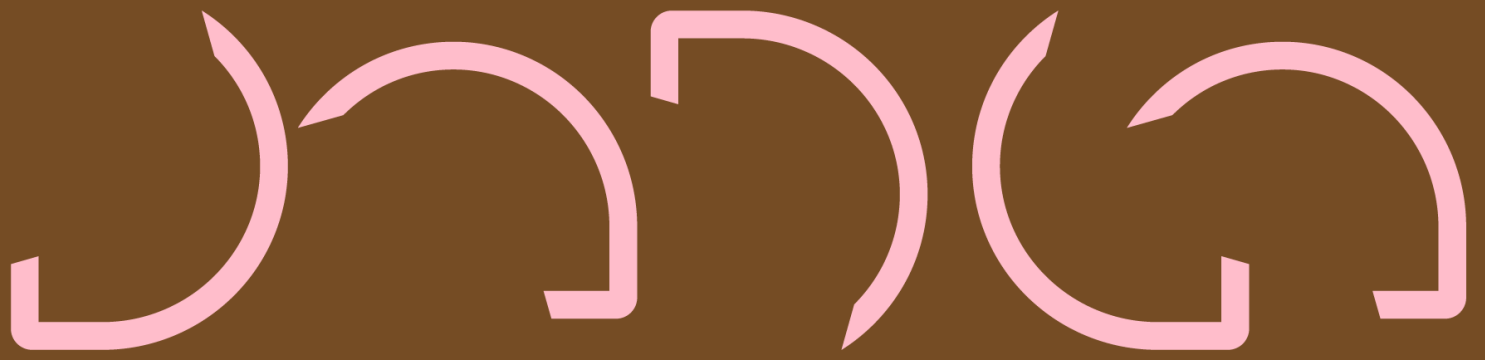
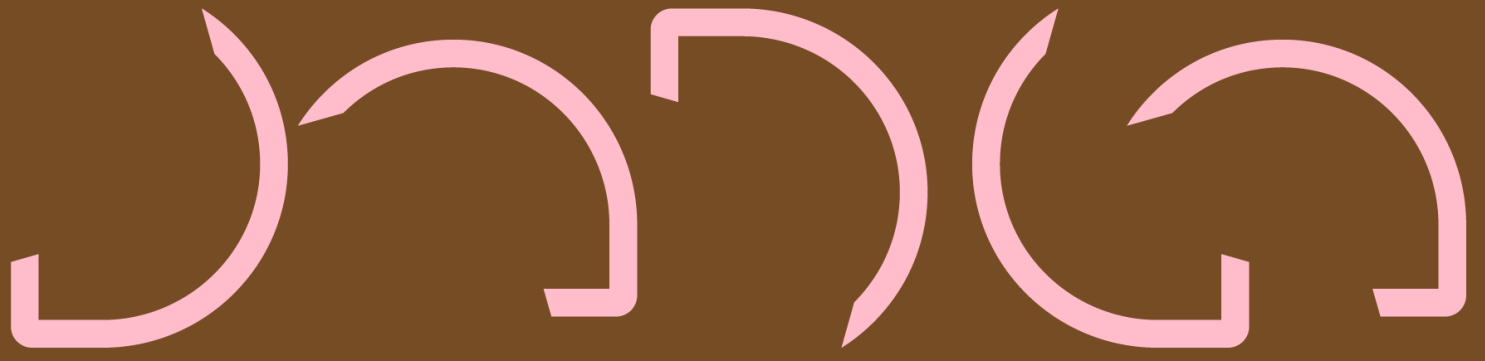
MOTTA, Maria Alice Monteiro. **Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas**. (Dissertação) Mestrado em Ciência da Arte. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2006.

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

**Recebido em 03 de maio de 2024.**

**Aprovado em 19 de agosto de 2024.**





REALIZAÇÃO



UFRJ

PPGDAN  
UFRJ

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança