

# A CORPOREIDADE E SEUS DESDOBRAMENTOS NA DANÇA MODERNA DE RUDOLF LABAN

## CORPOREITY AND ITS DEVELOPMENTS IN RUDOLF LABAN'S MODERN DANCE

Mauricio Marques Ramos Junior  
Universidade de São Paulo

Gustavo Soares Domingues  
Hilda Rosa Capelão Avoglia  
Universidade Católica de Santos

**Resumo:** O presente estudo é fruto de uma indagação frequente acerca do corpo que dança. Assim, o objetivo consistiu em articular a corporeidade sob o olhar da fenomenologia existencial heideggeriana com a dança moderna de Rudolf Laban. A partir do caminho trilhado, foi possível identificar que a dança é uma arte imbuída de expressividade e criações. O corpo expressivo se manifesta de forma poética no mundo – emaranhado de relações humanas, no qual o artista é envolvido pelos fenômenos no espaço dançado junto a outras pessoas e, também, à sua própria história. Sobretudo, a dança do bailarino expressa sua existência que corrobora para com a construção da sua trajetória existencial.

**Palavras-chave:** Corporeidade, Dança moderna, Improviso, Rudolf Laban, Fenomenologia existencial.

**Abstract:** The present study is the result of a frequent inquiry about the dancing body. Thus, the objective was to articulate corporeality from the perspective of phenomenology Heideggerian existentialism with Rudolf Laban's modern dance. From the path followed, it was possible to identify that dance is an art imbued with expressiveness and creations. The expressive body manifests itself in a poetic way in the world – a tangle of human relationships, in which the artist is involved in the phenomena in the danced space together with other people and, also, in his own story. Above all, the dancer's dance expresses his existence that corroborates the construction of this existential trajectory.

**Keywords:** Corporeity, Modern dance, Improvisation, Rudolf Laban, Existential phenomenology.

*Recebido em: 07/03/2025*

*Aceito em: 05/06/2025*

Revista Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 16 n. 2, jul-dez 2025

## Introdução

Pensar em Martin Heidegger (1889-1976), o criador da fenomenologia existencial, é compreender que o homem é concebido como ser-no-mundo, uma vez que a sua existência é construída a partir de experiências. O filósofo considera o modo de ser do homem como *Dasein*, ser-aí que é lançado no mundo, que é uma característica tipicamente humana (SAPIENZA, 2015). A forma de ser-no-mundo é ser corporalmente, o que será explorado ao imergir-se na leitura.

O corpo é o que acompanha o homem em seu dia, o qual deve ser experienciado com uma determinada dureza, espessura e peso, sendo estas dimensões físicas importantes para o conhecimento desse fenômeno expressivo, segundo Michelazzo (2003). O autor pontua que é o corpo que possibilita fazer conexões com o mundo, de modo que as situações rotineiras nas quais o indivíduo gesticula, experimenta e comporta-se faz com que ele exista no mundo. Dessa forma, algumas ações que se têm como exemplo é dormir quando se está com sono, beber água para saciar a sede, a tremulação das mãos em episódios de raiva e o sentimento de frio na barriga quando se está prestes a subir no palco para dançar. No entanto, Allemmand (2021) e Slomp (2021) fazem uma ressalva quanto à última assertiva, uma vez que não é necessário um palco para dançar, muito pelo contrário, a dança pode ser realizada nos mais diferentes espaços.

Considerando-se que o homem é visto como *Dasein*, os fenômenos corporais só podem ser compreendidos a partir da sua relação de entendimento com o ser e o encontrar-se (TIRICO, 2004). A autora ratifica que só é possível compreender o corpo humano quando for factível o entendimento da própria vida, de quem se é, no que se acredita, para o que se planeja, o que se deseja e as dificuldades em que se vive. Conforme aponta Cytrynowicz (2003), essa compreensão só é concebível quando o homem apreende a importância de ser-no-mundo como uma totalidade.

Michelazzo (2003) afirma que Heidegger não se dedicou tanto às questões acerca do corpo, como fez em relação ao ser e ao tempo, mas ele apontou que o corpo vai além de algo material, um corpo vivo, mas que pertence ao âmbito da existência. A corporeidade e a existência pertencem ao mesmo acontecimento, no qual o modo de ser corpo é sempre estar-aqui, ou seja, ele concerne às modulações do tempo – passado, presente e futuro

(MICHELAZZO, 2003). O corpo conduz essa presença existente dirigida ao futuro ou ao passado, mas sempre estando aqui em total harmonia com a vivência.

Nesse sentido, de acordo com Critelli (2006, p. 49):

[...] o ser é dado ao homem, entre outras condições, como vida biológica, aparente num corpo. O corpo é de propriedade de cada homem – é ele, é dele – e desse corpo tem que dar conta, por ele tem que responder. O corpo/vida biológica é também sua facticidade. Nele foi lançado e, através dele, é lançado num mundo como quem ele mesmo é. Seu corpo é, ainda, sua projeção, aquilo de que tem que cuidar, inclusive para se manter vivo; seu corpo lhe é dado, mas é resultante, também, do seu cuidado, do que fizer com ele.

Para elucidar essa dimensão corporal, Tirico (2004) ressalta que Heidegger diferencia duas palavras que são designadas para o corpo: *Körper* e *Leib*, sendo a primeira definida como um corpo material e a segunda em um sentido existencial. Com isso, Michelazzo (2003) e Tirico (2004) afirmam que Heidegger criou o verbo “corporar”, uma vez que todos os comportamentos, atividades, atitudes e gestos possuem uma relação com si mesmo. Ou seja, o corpo testemunha, por meio dos desejos e dos gestos existentes, os acontecimentos da existência.

Conforme a perspectiva heideggeriana, o corporar do corpo é uma forma do Dasein que se abre à ação e suas possibilidades (HEIDEGGER, 1959-1969/2001; TIRICO, 2004). O filósofo tentou interpretar o corpo como fenômeno, expressando-o como uma concepção e linguagem verbal. No entanto, como supracitado, o fenômeno do ser-corpo é representado a partir dos acontecimentos que ocorrem no cotidiano, como também as etapas que perpassam ao longo da trajetória existencial do homem (MICHELAZZO, 2003).

Portanto, considera-se que o indivíduo é o próprio corpo e, com isso, ele é tudo o que faz. O homem vivencia as experiências de forma singular, ao dançar e/ou ao improvisar, cada profissional das artes da cena se expressa de uma forma. Partindo desse pressuposto, o objetivo do presente estudo consistiu em articular a corporeidade sob o olhar da fenomenologia existencial heideggeriana com a dança moderna de Rudolf Laban.

Com a finalidade de alcançar o objetivo do estudo, realizou-se uma análise qualitativa na perspectiva fenomenológica dos seguintes objetos de pesquisa: corpo dançante, teoria labaniana e possibilidades de manifestação da corporeidade por meio do dançar. O uso da dimensão filosófica se deu justamente pelo fato de a pesquisa qualitativa

fenomenológica aproximar-se de um caráter heurístico em relação ao fenômeno estudado (MAEDER; HOLANDA; COSTA, 2019). Da mesma forma, segundo os autores, o olhar fenomenológico é um olhar que parte ao campo livre de preconceitos, permitindo-se contemplar as coisas mesmas e o essencial, sendo que postulam que o método fenomenológico adequa seu olhar ao campo de estudo e ao seu contexto, sem pré-delimitações teóricas.

### **Que abram as cortinas para o corporar**

O corpo não possui somente um caráter físico. Pompéia (2003) disserta que um pianista possui belas mãos que tocam o aprazível piano, do mesmo modo que o bailarino tem todo o seu corpo para movimentar-se. O que está sendo discutido é que a corporeidade se refere ao corpo que somos, visto que sua dimensão participa das ações humanas, nas quais o ser humano é incitado pelas coisas do mundo (CARDINALLI, 2003; POMPÉIA, 2003; TIRICO, 2004). Com isso, Vianna (2018) inclui que, quando a dança é incorporada inteiramente, o bailarino não dança, mas passa a ser a dança.

Para reforçar esse pensamento, Vieira (1997) pontua que a relação entre homem e mundo é concretizada pelo corpo, uma vez que o ser humano é eminentemente corporal. Essa afirmação se refere à ideia de que o homem não está longe nem perto do referido corpo, mas ele é o próprio corpo. Portanto, estudar uma fenomenologia da corporeidade não tem o objetivo de caracterizar o corpo, mas de buscar a qualidade de uma vivência que está diretamente relacionada com o corpo (POMPÉIA, 2003). Sendo assim, Cardinalli (2015) afirma que a corporeidade é entendida como inseparável dos outros âmbitos existenciais, pensando que o homem é considerado uma totalidade.

Por sua vez, a corporeidade atende a uma solicitação na qual o corpo participa intimamente desta e de sua resposta no sentido de poder apreender cada significação que vem ao seu encontro (CARDINALLI, 2015). Nesse sentido, Pompéia (2003) afirma que a corporeidade anima qualquer conduta humana, permitindo-a ser o que ela é, isto é, o ser corporal elucidada que existir é indigência e potência. Assim, o autor destaca que o *Dasein*,

por ser no mundo corporalmente, é um ente<sup>131</sup> que muda e causa mudanças e, por isso, não pode escolher ser de outra maneira.

Conforme aponta Pompéia (2003), a condição de indigência se expressa por meio da não suscetibilidade à mudança, pois implica em carência, falta e perda, em contrapartida, as mudanças propiciam o crescimento e o desenvolvimento. Por si só, estas podem ser experienciadas como ganhos e perdas, como envelhecimento e decadência, em que o *Dasein* está sempre se transformando, sempre vindo-a-ser. Por outro lado, a corporeidade, na condição de potência, traz experiências pertinentes à potência do ser, como um poder fazer, poder realizar e poder ter prazer (POMPÉIA, 2003).

A experiência do poder fazer é de suma importância, uma vez que, para Heidegger, o homem é ação, mesmo antes de ter alguma possibilidade de compreensão de si mesmo é no manuseio e na utilização dos entes que o *Dasein* faz o seu próprio desvendamento (TIRICO, 2004). A experiência do poder realizar refere-se ao cuidar que o *Dasein* tem a respeito da manifestação e da comunicação dos significados e sentidos embutidos no mundo, no qual é dividido com outros seres humanos (POMPÉIA, 2003). Essa articulação é concretizada na fala, na linguagem, na comunicação, e é fundamentada pelo ser-corporal do *Dasein*, pois permite o comportamento verbal no qual o homem pode compartilhar o mundo com os outros. Nessa condição do homem ser-no-mundo-com-o-outro, Sartre (1943/2011) complementa que o corpo tem como caráter particular ser conhecido pelo outro, já que ele existe para si e para o outro.

A experiência do poder ter prazer, segundo Tirico (2004), corresponde à satisfação de uma carência, de uma falta, que, por mais que esta experiência não se restrinja a isso, o prazer pode ser provindo do alívio de uma necessidade, sendo que este alívio é experienciado pelo corpo, como o prazer do aquecimento, do contato, de dançar em qualquer lugar. Sobre o prazer, Pompéia (2003) pontua que está relacionado ao contato que o homem tem com as coisas do mundo que se manifestam em sua beleza, como, por exemplo, um espetáculo de dança.

Com isso, Pompéia (2003) afirma que o *Dasein* expressa aos outros o seu entendimento por meio da música, dos movimentos da dança e do espaço, levando-o a um

---

<sup>131</sup> Ente, segundo Zuben (2011), é definido por tudo o que se é e o que se manifesta no mundo, em especial o homem, que é o único ente que existe. Diante disso, o ser humano, de acordo com Critelli (2006), é o único ente que se compreende como ser, percebendo-se como múltiplo de possibilidades cabíveis em sua existência.

nível de transcendência, ou seja, que se eleva e se supera. Nesse sentido, o corpo que dança é território e espaço ao transcender do indivíduo, aproximando-o dos fenômenos presentes no espaço (NASCIMENTO, 2013). Segundo o autor, a corporeidade do bailarino verifica-se a partir da cognição de variáveis cinesiológicas, anatômicas, fisiológicas, culturais, emocionais e sociais.

O corpo de quem dança está intensamente vinculado aos estímulos experienciados pelo indivíduo. Isto é, a quantidade de vivências que ele acumula no decorrer de sua vida, bem como a magnitude dos estímulos da dança, contribui para a ideia de corpo, ainda conforme Nascimento (2013). Por isso, vale uma reflexão a respeito da corporeidade do bailarino profissional ou que está em processo de formação, e de quem dança por lazer ou simplesmente não dança.

A respeito do bailarino profissional ou daquele que está em processo de formação há alguns anos, ele possui um número maior de horas de movimentação corporal, sendo assim, sua corporeidade é garantida pela magnitude de suas vivências. No que tange às horas, aqui é caracterizado não apenas em dados quantitativos, mas pelo cerne da sua movimentação, uma vez que isso o diferencia, por exemplo, de atletas profissionais, que também possuem alta carga horária de movimentação corporal. Ademais, o bailarino é detentor de habilidades técnicas, as quais funcionam como procedimentos à captação de dados (NASCIMENTO, 2013). À vista disso, Marques *et al.* (2017) pondera que a técnica pode ser compreendida de duas maneiras: a) ela está voltada ao domínio das movimentações para alcançar um padrão de movimento; b) a técnica é vista de uma forma a se organizar corporalmente e suplantar a aprendizagem dos gestos, enlaçada à dimensão expressiva.

Partindo dessas considerações, a técnica de dança não pode ser entendida como uma ferramenta disciplinadora ou civilizadora do corpo, mas como facilitadora à apreensão de informações (NASCIMENTO, 2013). A dança, sendo de ordem expressiva, tem a técnica como um saber fazer que coaduna com a singularidade de cada um, visto que essa arte vai além da padronização (MARQUES *et al.*, 2017). Dessa forma, toda técnica qualifica os fragmentos corporais, proporcionando que o corpo do bailarino crie e assuma ângulos ou posições no ambiente, com menor gasto energético e maior eficiência.

Acerca do indivíduo que dança por prazer ou até aquele que não dança, não é concebível declarar que sua corporeidade seja deficiente ou baixa, em virtude de que isto

não existe (NASCIMENTO, 2013). Conforme aponta o autor, essa pessoa contém outras aptidões corporais que, por mais que não sejam inerentes da movimentação ritmada, são indiscutivelmente partes de sua corporeidade. Sendo assim, a corporeidade é específica de cada ser humano, ou seja, não está relacionada a talento artístico, estético ou esportivo.

## **Envolvendo-se com a arte da dança de Rudolf Laban**

Rudolf von Laban (1879-1958) foi um bailarino, coreógrafo, teórico da dança, musicólogo, teatrólogo, intérprete e um dos artistas mais conhecidos do mundo que marcou o século XX. Laban nasceu na atual Bratislava, capital da Eslováquia no ano de 1879, e faleceu no Reino Unido, em 1958. As suas contribuições para o universo da dança foram revolucionárias, no que se refere às movimentações, expressões e criações em uma época em que o ballet clássico era predominante, carregando consigo uma gama de padronizações estéticas, corporais, sociais e de movimentos.

Laban, quando morou em Munique, na Alemanha, sentiu-se inspirado pelo vigor artístico da cidade, por isso tentou “formalizar uma nova forma (e estética) para a dança como linguagem” (SCIALOM, 2017, p. 23). Desta forma, iniciou um modelo de experimentação poética original para a dança, inclinando-se aos estudos do movimento humano em diálogo com a cultura e sua dimensão social, bem como as qualidades dinâmicas e de esforço (SCIALOM, 2017). Isso buscou promover uma utilização mais espontânea dos movimentos, visando a integração entre corpo e espírito.

A partir disso, o artista fundou alguns centros de estudos no decorrer da sua carreira, como discorrem Brasil (2010) e Scialom (2017): 1) Schule für Bewegungskunst (Escola de Artes de Movimento) foi fundada em Munique, em 1910, sendo a primeira instituição na qual Laban iniciou seus estudos; 2) Choreographic Institute (Instituto Coreográfico de Laban) foi concebido em Zurique e Monte Verità, na década de 1920, um período em que muitos artistas se refugiavam em meio ao vanguardismo suíço; 3) Laban Art of Movement Studio foi fundado na Inglaterra juntamente a Lisa Ullmann, em 1946. Ademais, foram fundadas outras escolas de ensino e pesquisa em dança no entremeio dos centros citados, porém destaca-se que o Monte Verità apresentou influência em seus aprendizados, visto que Mary Wigman, Susane Perrottet e Katja Wolff foram suas

primeiras discípulas na colônia, assim como Isadora Duncan, uma das precursoras da dança moderna, também foi visitá-lo (SCIALOM, 2017; SASTRE, 2020).

Com isso, para se aprofundar nos seus estudos, Laban introduziu o termo *coreologia*<sup>132</sup> em união a outros artistas e pesquisadores, especialmente Valerie Preston-Dunlop, no antigo centro do Reino Unido – nomeada, atualmente, como Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance (SCIALOM, 2020). A *coreologia* foi proposta com a finalidade de compreender a dinâmica do movimento, desde sua concepção até o seu funcionamento artístico, e sua relação com o corpo do bailarino, a coreografia e a recepção dos espectadores (LABAN, 2011; SCIALOM, 2020). Essa terminologia é uma espécie de sintaxe e gramática da linguagem do movimento no âmbito das artes cênicas, a qual embasa a pesquisa em dança como forma expressiva (LUNA, 2018). Esse pensamento é fundamentado na convicção de que movimento e emoção, conteúdo e forma, corpo e mente são uma aliança inseparável (LUNA, 2018).

Nóbrega (2015) complementa que a *coreologia* refere-se principalmente ao estudo das qualidades cinéticas dos detalhes dos movimentos e pelas mudanças tênues das dinâmicas, estabelecendo-se como uma disciplina prática relacionada à montagem coreográfica. Entretanto, vale salientar, como adverte a autora, que não se deve confundir-la como um método de análise do movimento. Os estudos coreológicos foram criados a fim de conceber o movimento como um sistema universal, ampliando-se para outros campos, como o teatro, a Educação Física, a Filosofia e a Psicologia (LABAN, 2011; SCIALOM, 2020).

Diante disso, Scialom (2017) pontua que Laban iniciou suas pesquisas em 1910, por meio de suas inquietações e inspirações advindas de Munique, bem como sua vida artística na juventude, passando a refletir que os mundos interno e externo são desencadeadores do movimento e da ação. O início de suas experimentações serviu para entender a fluidez e a expressividade do movimento, atestando eficácia na agilidade (MIRANDA, 2008).

Conforme aponta Laban (1978), o homem se move por uma necessidade que é suscitada por um impulso interno, o que cria o movimento e manifesta ritmo e tensão. Essa

---

<sup>132</sup> A *Coreologia* foi um termo nomeado por Laban com o objetivo de desenvolver o conhecimento acerca do movimento. Na vertente inglesa, permanece como Estudos Coreológicos, já na vertente Laban/Bartenieff, desenvolvida nos EUA, é denominada Sistema Laban/Bartenieff ou LMA (Laban Movement Analysis) (MOTA, 2006).

tensão gera o movimento com diferentes qualidades de esforço e em combinações diversas de espaço, peso, tempo e fluxo. De acordo com Miranda (2008), as experiências que cada ser humano vivencia podem influenciar nas diferentes maneiras de esforço.

Retomando ao conceito de esforço, ele está associado aos movimentos humanos, à capacidade inerente do ser humano de expressão. As qualidades de esforço são possíveis de serem observadas porque são expressas, voluntária ou involuntariamente, é o que se dá para ver; externo e interno conectado (LABAN, 1971). Essa relação pode ser beneficiada com as possibilidades diversas de compor esses segmentos cuja finalidade é criar movimentos com o corpo. Por isso, o referido autor declara que o ser humano tem a capacidade de alterar e transformar seus costumes de esforços para adequar-se ao seu mundo conscientemente. Segundo Leal Junior (2018), esta é uma particularidade do homem, contrariamente aos animais, que já possuem o esforço e fazem suas conexões entre os fatores de movimento, porém de maneira instintiva, ou seja, sem a possibilidade de modificar ou recriar movimentos.

A partir disso, a característica do esforço é um fator importante ao homem no que tange às suas possibilidades de criação. Sapienza (2007) afirma que o ser humano apreende tudo o que vem ao seu encontro, assim, o bailarino dança com seu corpo segundo sua existência, utilizando de todos os movimentos possíveis para ele, sempre em contato consigo mesmo e com os outros. Com isso, pode-se perceber que o homem é o único ente que existe no mundo, visto que existir diz respeito a estar aberto a este emaranhado de relações humanas.

Laban (1971) faz uma analogia do corpo com uma orquestra, ou seja, o corpo é o instrumento de expressão por meio do movimento, em que cada seção da orquestra está associada a todas as outras. Essas seções podem se combinar para a realização de um concerto ou simplesmente uma delas pode fazer um movimento solista. Laban (1971) afirma que o bailarino trabalha vigorosa e metodicamente, construindo a sua própria maquinaria, testando-a e experimentando-a a cada movimento. Seguindo esse pensamento, o bailarino concebeu essa perspectiva do corpo com base em observações de danças camponesas de um albergue localizado em uma montanha de Munique, na Alemanha (NÓBREGA, 2015).

A teoria dos estudos de Laban, com as contribuições de Irmgard Bartenieff, constituem hoje o que denominamos de “Sistema Laban/Bartenieff de Análise do

Movimento” que aborda, dentre outras perspectivas, o estudo do movimento a partir de quatro categorias<sup>133</sup>: Expressividade, Forma, Espaço e Corpo (FERNANDES, 2001; RANGEL, 2003; LACERDA, 2018). A Expressividade é formada pelos fatores do movimento e é composta por quatro fatores de esforço: fluxo (contido ou livre), peso (leve ou forte), espaço (direto ou flexível) e tempo (lento ou rápido). A Forma busca compreender como o corpo se organiza e se ocupa no espaço enquanto se movimenta. O Espaço, segundo o estudo da *Coréutica* (COR.) ou Harmonia Espacial, diz respeito à criação e às relações espaciais do corpo em movimento, com direções, dimensões, diâmetros e planos, e escalas espaciais. O Corpo diz respeito à relação do espaço, intenção e transformação, sendo pontos iniciais para compreensão do movimento. Essas ações podem ser executadas com a finalidade de estimular e enriquecer a consciência imaginativa do bailarino.

### **Deleitando-se, expressando-se... um desenho livre no espaço**

Ao retratar a dança como uma arte expressiva do corpo em movimento e elucidar brevemente sobre as contribuições de Laban, o improvisado é uma experiência presente nos processos de criação cênica. Para Ribeiro (2020), a dança abre a possibilidade de construir diversas leituras de mundo, de modo que ela é vivida e compreendida como deleite na experiência do movimento que apura os sentidos no corpo. Sheets-Johnstone (2011) complementa que a dança é criada por si própria, ou seja, sua essência estética prepondera qualquer história ou crítica social que ela possa contar. No entanto, ressalta-se que a intenção, neste momento, é abordar a arte do movimento em uma perspectiva improvisada nos processos de criação, em que o bailarino experimenta, inventa e articula os seus movimentos segundo as suas vivências.

De acordo com Andrieu e Nóbrega (2016), é na improvisação que o bailarino confronta-se com a expressividade por meio do desequilíbrio, mas que, ao mesmo tempo, possibilita a criação de movimentos. Dessa forma, ao dançar, o corpo deve ser direcionado para a consciência corporal, não se limitando à técnica, pois é pela compreensão do próprio corpo que elas podem ser combinadas, bem como produzir um estilo próprio de

---

<sup>133</sup> Esta perspectiva do Sistema Laban/Bartenieff a partir de categorias é uma abordagem do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS)* – Nova York. Esse sistema é organizado com base no modelo *BESS: Body, Effort, Shape, Space* (FERNANDES, 2006).

performar, possibilitando que uma coreografia seja criada por meio da dança – ato que implica ação e corpo. Logo, o sentido que surge em cada movimento, e é expresso pelo bailarino, se dá a partir de suas experiências e da capacidade de desocultar aquilo que está encoberto, sendo, portanto, convocado pelos estilos performáticos na dialética contínua entre improviso e técnica.

Sendo assim, o improviso concerne a expressão de movimentos espontâneos sem uma preparação prévia, ainda que o indivíduo, enquanto *Dasein* permeado pela historicidade, tenha em si experiências veladas, inclusive aquelas que podem referir-se às vivências em contato com a técnica presente na dança. Além da performance da dança, o improviso diz respeito à representação histórica do ser humano, uma vez que alude ao homem da antiguidade, quando realizava movimentos e rituais cujo objetivo era a sobrevivência, fertilidade e comunicação (LANGENDONCK, 2010; ELIAS, 2015). Com isso, Elias (2015) complementa que o improviso se apresenta em alguns contextos, como: o desenvolvimento poético e técnico do bailarino; a composição de coreografia enquanto processo de criação; a elucidação do corpo como linguagem; e, procedimento pedagógico voltado à consciência corporal.

Ademais, a dança na abordagem da improvisação tem como principal objetivo desenvolver a criatividade, pela qual e na qual o bailarino se abre ao seu potencial de criação de movimentos adaptados ou novos, sendo que essa criatividade não pode ser concebida de uma forma isolada. Isto é, deve-se levar em consideração a condição histórica, pois cada ser humano possui uma vivência diferente do outro (ELIAS, 2015). Entretanto, Nascimento (2020) afirma que, além desses princípios, o bailarino deve receber em sala de aula experiências suficientes para que possa aperfeiçoar habilidades para improvisar, compor e apresentar.

Vale ressaltar que, nesse momento, é comum pensar que o improviso está intrinsecamente relacionado à liberdade em um sentido simples de se movimentar, o que não está errado, mas esse método também oferece a possibilidade de aprimorar a técnica quando o bailarino salta, gira e rola. No entanto, nas duas opções é possível observar a espontaneidade do artista e a relação familiar que tem com o seu corpo, em que ele está inserido no mundo e aberto ao nada, ou seja, está disponível para desocultar e mostrar a sua criação. Diante disso, de acordo com Pompéia e Sapienza (2011), a liberdade do

*Dasein* se encontra na manifestação do que estava oculto, na capacidade do que pode ser concretizado a qualquer momento, ainda que criar implique abrir mão de algo.

Seguindo esse pensamento, os movimentos variam de pessoa para pessoa na dança improvisada, pois cada ação está implicada na historicidade do indivíduo, que necessita se expressar de alguma forma (ELIAS, 2015). Isso é reforçado por Franco, Santos e Caminha (2020), ao afirmarem que as vivências dos seres humanos apresentam sentidos e significados diferentes, segundo a singularidade de cada um.

Portanto, cada bailarino tem a sua dança, o seu movimento, a sua expressão, a sua forma de se comunicar com o mundo. Por mais que em uma sequência de aula o professor passe a mesma coreografia para todos, observa-se que cada indivíduo possui a sua própria corporeidade e maneira de se movimentar, uns com mais intensidade, outros com mais sutileza. No entanto, é válido afirmar que todos estão na cena, visto que os homens são seres-no-mundo, pois a ação neste momento é de movimentar o corpo para fazer arte, propiciando uma conexão com as afinações<sup>134</sup> que encontram.

Além de sua singularidade, há uma variação conforme o estilo de dança e a cultura que ela representa. Diante disso, o improvisado é uma prática que circunda muitas danças, dentre elas a dança moderna e a dança contemporânea, sendo um estilo capaz de criar, inovar, despadronizar normas e regras, e que se diferencia desde o seu surgimento (SÃO JOSÉ, 2011). Segundo a autora, isso estimula o artista a compor partituras cênico-coreográficas, desvelando formas diferentes da linguagem expressiva do corpo e evidenciando seu modo de ver, sentir e pensar sobre as coisas. Em uma perspectiva fenomenológica, essa intimidade entre corpo-bailarino-dança faz com que ele esteja sempre presente com a realidade e com o mundo.

Por si só, a arte é imersiva e faz com que o bailarino tenha intimidade e familiaridade com seu corpo, porém faz-se fulcral um adendo de que algumas danças possuem uma padronização de movimentos, como o ballet, o que não favorece à exploração de movimentos do indivíduo. Ressalta-se isso para que não deva ser pensado que a dança moderna é a única arte expressiva, porém é um estilo que surgiu para questionar os padrões da estética da dança clássica com a intenção de explorar os

---

<sup>134</sup> Segundo Pompéia (2004), na perspectiva da *Daseinsanalyse*, o conceito ontológico da afinação diz respeito às emoções. O autor afirma que a afinação é um existencial, ou seja, uma característica presente na estrutura do *Dasein*, em que ele nunca pode vivenciar algo que não esteja marcado por uma afinação. Isto significa que as emoções sempre estão presentes na vida do ser humano.

movimentos. No entanto, vale ressaltar que, *a posteriori*, a dança moderna passou por algumas mudanças com o surgimento da dança contemporânea, visto que teve o objetivo de propor novas concepções de corpo dançante, do espaço e da relação com o público. Laban permanece atuante nas duas vertentes, pois estudou o movimento como ampliador de possibilidades, não se restringindo apenas à técnica (BRASIL, 2010).

Com isso, ao realizar o improviso, o bailarino não se pauta pelas qualidades elucidadas pela música, suas pausas, seus ritmos e sua melodia, visto que não é sua finalidade. Na verdade, é contrário a isso, pois o corpo cria, intensifica e decide as pausas e as intensidades segundo o fluxo do seu movimento e nas relações com os outros e o meio. Andrieu e Nóbrega (2016) afirmam que improvisar é estar aberto à incerteza, ao nada, gerando insegurança a quem dança, porém neste momento o corpo produz movimentos e gestos imprevisíveis. Nesse contexto, para os autores, é necessário desprender-se de padrões estabelecidos para estar suscetível à criação artística.

Além de Laban, há bailarinos que contribuíram para o estudo do improviso, dentre eles Steve Paxton (1939), o criador do Contato Improvisação (ANDRIEU; NÓBREGA, 2016). Segundo os autores, o bailarino e coreógrafo fundou esse método para realizar experimentações por meio do contato de dois ou mais corpos, utilizando princípios do momento, da fluência, do peso e da confiança. Esses exercícios tinham o objetivo de os corpos formarem um só corpo, promovendo a criação do gesto dançante e a fluência dos movimentos.

Como afirmado no presente estudo, a dança é uma arte expressiva que é gerada intencionalmente pelo bailarino ao movimentar-se, contudo o improviso é um momento de expressividade natural, que liberta o indivíduo do convencionalismo. Nesse sentido, apesar de Laban ter sido um nome importante na dança moderna, suas proposições também são encontradas com fortes influências em aulas de contemporâneo e improviso, sendo visíveis suas contribuições para a exploração de movimentos naturais.

Essa discussão propõe um diálogo com a fenomenologia existencial, visto que essa abordagem lida com a fluidez do existir humano, ou seja, expressar-se por meio da dança é estar aberto à desconstrução de padrões de movimento. Posto isto, não há fórmulas a serem seguidas quando alguém improvisa, muito menos uma verdade absoluta, pois cada bailarino se expressa de uma maneira.

Dançar, improvisar e se expressar são formas de desprender-se desses padrões, de buscar nuances para compartilhar as suas vivências por meio do movimento e de estar presente em um mundo que é um entrelaçamento de relações. Com isso, ninguém dança sozinho, apesar do bailarino ter a sua própria dança, ele compartilha os seus movimentos com outras pessoas que também outorgam o seu corpo para fazer arte. Nesse contexto, muitas vezes, a intenção do movimento não é de ser explicado, mas é manifestar que o artista é um ser humano envolvido diretamente com o mundo em que está inserido.

## **Considerações finais**

Diante dos pressupostos fenomenológicos suscitados acerca da corporeidade e sua articulação com a dança, pode-se afirmar que a dança é uma arte da cena imbuída de expressividade no que tange às possibilidades de movimentos. No espaço cênico, o bailarino se depara com os fenômenos que vêm ao seu encontro, libertando-se no processo de criação a fim de destinar-se àquilo que lhe dê sentido de vida. Assim, cada ser humano é singular e possui a sua própria história para compartilhar com os outros.

Em relação à dança improvisada e ao diálogo com a teoria de Laban, o bailarino tem clareza da sua capacidade de expressão corporal e da técnica que essa arte apresenta. Sendo assim, há muito tempo a dança não se dispõe à necessidade de transmitir uma mensagem, ou seja, os gestos podem ou não ter a finalidade de comunicar algo a quem assiste. Sobretudo, ao dialogar a dança com a fenomenologia, compreende-se que não é necessário que a dança transmita uma mensagem. Dessa forma, possibilita ao espectador fazer a sua reflexão pessoal.

Enquanto corpo expressivo que se manifesta e pode existir de diversas formas, o artista cria a coreografia e constrói sua existência junto com os outros devido a sua condição de coexistência, isto é, ele não existe sozinho. As composições corporais dizem respeito à fluidez que o bailarino possui ao se desprender de padrões que, por si só, restringem-no das suas criações e, em consequência, do seu modo de ser. Por fim, vale evidenciar que os movimentos são dotados de emoções intrínsecas ao homem, colocando a dança moderna como manifestação poética do corpo que somos, que expressa angústias, desejos e projetos.

## Referências

- ALLEMAND, D. S. Porta que com-porta a dança: Aberturas para a criação artística no ensino remoto. **Revista da FUNDARTE**. [S. l.], v. 47, n. 47, 2021. DOI: 10.19179/rdf.v47i47.1036. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/1036>. Acesso em: 10 jul. 2024.
- ANDRIEU, B.; NÓBREGA, T. P. A emersiologia do corpo vivo na dança contemporânea. **HOLOS**. Ano 32, Vol. 3, 2016. DOI: <https://doi.org/10.15628/holos.2016.4079>. Disponível em: <https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/4079>. Acesso em: 08 maio 2024.
- BRASIL, I. A. **Corpo mosaico**: transformações espaço-temporais na dança. Dissertação de Mestrado em Ciência da Arte. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010.
- CARDINALLI, I. E. Daseinsanalyse: corpo e corporeidade. **Revista da Associação Brasileira de Daseinsanalyse**. n. 12, São Paulo: A associação, 2003.
- \_\_\_\_\_. Heidegger: o estudo dos fenômenos humanos baseados na existência humana como ser-aí (Dasein). **Psicologia USP**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/0103-656420135013>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/8MvnGRb8yrCX7vT3bB3rZYp/>. Acesso em: 08 maio 2024.
- CRITELLI, D. M. **Análítica do sentido**: uma aproximação e interpretação do real de orientação fenomenológica. 2. ed. São Paulo: EDUC/Brasiliense, 2006.
- CYTRYNOWICZ, M. B. Teoria existencial, daseinsanalyse e a psicossomática. **Revista da Associação Brasileira de Daseinsanalyse**. n. 12, São Paulo: A associação, 2003.
- ELIAS, M. Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**. v. 5, nº 10, p. 173-182, 2015.
- FERNANDES, C. Estruturas líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa (pós) moderna. **Caderno CEDES**. Ano XXI, nº 53, 2001.
- \_\_\_\_\_. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2a ed. São Paulo: Annablume, 2006.
- FRANCO, M. A.; SANTOS, L. A. M; CAMINHA, I. de O. Subjetividade, corpo e intercorporeidade a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty. **HOLOS**. Ano 36, v. 8, e 9620, 2020. DOI: <https://doi.org/10.15628/holos.2020.9620>. Disponível em: <https://www2.ifrn.edu.br/ojs/index.php/HOLOS/article/view/9620>. Acesso em: 08 maio 2024.
- HEIDEGGER, M. Seminários de Zollikon. ed. Medard Boss. In: \_\_\_\_\_. **Seminários de Zollikon**: protocolos - diálogos - cartas. Trad. Gabriella Arnhold, Maria de Fátima de Almeida Prado. São Paulo: EDUC; Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2001. (Original de 1959-1969).
- LABAN, R. **Choreutics**. Annotated and edited by Lisa Ullmann. Hampshire: UK, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- \_\_\_\_\_. **The mastery of movement**. London: Macdonald and Evans Limited, 1971.

LACERDA, C. M. C. L. **Contraespaços entre dança e arquitetura**: uma perspectiva coreológica da obra de Zaha Hadid. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2018.

LANGENDONCK, R. **História da dança**. In: Teatro e dança: repertórios para a educação. v. 1. São Paulo, 2010.

LEAL JUNIOR, M. A. Ação dramática, movimento funcional e teoria do esforço: origens do pensamento teatral na obra de Rudolf Laban. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, v. 2, n. 11, p. 169-176, 2018. DOI: 10.5965/1414573102112008169. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008169>. Acesso em: 12 set. 2024.

LUNA, S. J. A. **A narrativa corporificada na dança**: um caminho para a resiliência e a ressignificação do indivíduo. Tese de Doutorado em Estudos da Linguagem. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

MAEDER, B. J.; HOLANDA, A. F.; COSTA, I. I. DA. Qualitative and phenomenological research in mental health: mapping as a proposed descriptive method. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**. v. 35, p. e35439, 2 dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/0102.3772e35439>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ptp/a/9PjLJMSjZN5DH4QJKXSThzL/>. Acesso em: 23 ago. 2023.

MARQUES, D. A. P. et al. Dança e técnica: uma aproximação com a fenomenologia. **Pensar a Prática**. Goiânia, v. 20, n. 4, 2017. DOI: <https://doi.org/10.5216/rpp.v20i4.44171>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/fef/article/view/44171/pdf>. Acesso em: 06 maio 2024.

MICHELAZZO, J. Corpo e tempo. **Revista da Associação Brasileira de Daseinsanalyse**. n. 12, São Paulo: A associação, 2003.

MIRANDA, R. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MOTA, J. C. S. **A poética em que o verbo se faz carne**: um estudo do teatro físico a partir da perspectiva coreológica do sistema Laban de movimento. Tese de Doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2006.

NASCIMENTO, M. M. Dança e conhecimento: reflexões sobre o corpo vivido. **Motrivivência**. Florianópolis, v. 32, n. 62, 2020. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8042.2020e65366>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2175-8042.2020e65366>. Acesso em: 10 jul. 2024.

\_\_\_\_\_. Dança e corporeidade: considerações fenomenológicas do espaço dançado e corpo percebido. **Cena**. [S.l.], n. 13, 2013. DOI: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.41142>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/41142>. Acesso em: 10 jul. 2024.

NÓBREGA, T. P. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar...** Natal: IFRN, 2015.

POMPÉIA, J. A. Aspectos emocionais na terapia daseinsanalítica. **Revista da Associação Brasileira de Daseinsanalyse**. n. 13, São Paulo: A associação, 2004.

\_\_\_\_\_. Corporeidade. **Revista da Associação Brasileira de Daseinsanalyse**. n. 12, São Paulo: A associação, 2003.

POMPÉIA, J. A.; SAPIENZA, B. T. **Os dois nascimentos do homem** - escritos sobre terapia e educação na era da técnica. São Paulo: Ed. Via Verita, 2011.

RANGEL, L. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

RIBEIRO, M. M. A dança que nos escapa: o instante da presença. **Revista Internacional em Língua Portuguesa**. [S. l.], n. 38, p. 69-80, 2020. DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.rilp2020.38/pp.69-80>. Disponível em:

[http://scielo.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S218244522020000200069&lng=pt&nrm=iso](http://scielo.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S218244522020000200069&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 08 maio 2024.

SÃO JOSÉ, A. M. Dança contemporânea: um conceito possível? V Colóquio Internacional: Educação e Contemporaneidade, 2011. São Cristóvão. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/10215>. Acesso em: 06 maio 2024.

SAPIENZA, Bilê Tatit. **Conversa sobre terapia**. 2 ed. São Paulo: Escuta, 2015.

\_\_\_\_\_. **Do desabrigo à confiança**: Daseinsanalyse e terapia. São Paulo: Escuta, 2007.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada** - ensaio de ontologia fenomenológica. Trad. de Paulo Perdigão. 20. ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SASTRE, C. Labirinto Laban. **Cena**. Porto Alegre, nº 32, p. 233-245, set./dez. 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/104833/59470>. Acesso em: 10 jul. 2024.

SCIALOM, M. **Laban plural**: arte do movimento, pesquisa e genealogia da práxis de Rudolf Laban no Brasil. São Paulo: Summus, 2017.

\_\_\_\_\_. Os estudos coreológicos como práxis para construção de uma dramaturgia afetiva. **Cena**. Porto Alegre, nº 32 p. 128-139, set./dez. 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/104341/59474>. Acesso em: 10 jul. 2024.

SHEETS-JOHNSTONE, M. **Fenomenologia da dança**. Entrevista concedida a Mónica Alarcón. Tradução de Charles Feitosa. *O Percevejo*, v. 03, nº 02, 2011.

SLOMP, S. V. **Danças em exposição**: travessias do teatro ao museu. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2021.

TIRICO, P. P. Anorexia nervosa: uma aproximação daseinsanalítica. **Revista da Associação Brasileira de Daseinsanalyse**. n. 13, São Paulo: A associação, 2004.

VIANNA, K. **A dança**. 8. ed. São Paulo: Summus, 2018.

VIEIRA, A. I. **Deste corpo que dança...**: o significado da dança para o indivíduo portador de lesão medular. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Arte, 1997.

ZUBEN, N. A. A Fenomenologia como retorno à ontologia em Martin Heidegger. **Trans/Form/Ação**. 34 (2), 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732011000200006>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/S88GZKLhd9TXk4b9w4vQYcr/>. Acesso em: 23 ago. 2023.