

A Casa e o Universo de Maria Duschenes¹

Warla Gianly de Paiva

Instituto de Pesquisa, Ensino e Extensão em Arte Educação e Tecnologias Sustentáveis – Ipeartes, Alto Paraíso de Goiás/GO, Brasil.

E-mail: warladan@gmail.com

Elisa Abrão

Universidade Federal de Goiás - UFG, Goiânia/GO, Brasil.

E-mail: elisaabrao@ufg.br

Resumo

O artigo apresenta um estudo referente a trajetória da dançarina, professora, diretora e coreógrafa húngara, naturalizada brasileira, Maria Duschenes (1922-2014), partindo de algumas aproximações entre dança, memória e espaço. Duschenes atuou em São Paulo entre as décadas de 1940 e 90, tendo um importante papel na recepção, introdução e desenvolvimento das propostas labanianas no Brasil. Nesse texto destacam-se os dados coletados em entrevistas com ex-alunas(os) de Maria Duschenes, analisados no diálogo com o conceito de espaço em Rudolf Laban e Gaston Bachelard. Para isso o artigo está organizado em dois eixos. O primeiro versa sobre formação e atuação de Maria Duschenes, abordando os percursos, desvios e transformações vividos por ela no cenário nacional e internacional. Uma trajetória apresentada de forma discursiva e também imagética e metafórica por meio do desenho de um leque. O segundo eixo, versa sobre a casa-estúdio de Maria Duschenes a partir das memórias das ex-alunas(os) dela. Trata-se do lugar que se tornou ponto de partida, disparador de memórias e espaço de convergência das experiências de dança trabalhadas por Maria Duschenes. A casa-estúdio foi analisada a partir dos estudos labanianos da categoria Espaço, com destaque para os conceitos de kinesfera e escala dimensional, no diálogo com os estudos do espaço, em Bachelard, especificamente, quando tece analogias e reflexões sobre “a casa”.

Palavras-chave

Maria Duschenes. Rudolf Laban. Formação e Atuação. Casa-Estúdio. Espaço.

Abstract

This article presents a study on the trajectory of the Hungarian dancer, teacher, director and choreographer, that was granted Brazilian citizenship, Maria Duschenes (1922-2014), beginning from some approximations between dance, memory and space. Duschenes worked in São Paulo between the 1940s and 90s, playing an important role in the reception, introduction and development of Labanian proposals in Brazil. In this text, the data collected in interviews with former students of Maria Duschenes stand out, this data was analyzed alongside the concept of space in Rudolf Laban and Gaston Bachelard. For this, the article is organized in two axes. The first deals with the formation and performance of Maria Duschenes, addressing the paths, deviations and transformations experienced by her on the national and international scene. A trajectory presented in a discursive and also imagetic and metaphorical way through the drawing of a fan. The second axis is about Maria Duschenes' home studio based on the memories of her former students. It is the place that has become the starting point, trigger of memories and space for the convergence of dance experiences worked by Maria Duschenes. The studio-house was analyzed based on Labanian studies in the Space category, with emphasis on the concepts of kinesphere and dimensional scale, in dialogue with the studies of space, in Bachelard, specifically, when it weaves analogies and reflections on “the house”.

Keywords

Maria Duschenes. Rudolf Laban. Formation and Performance. Home Studio. Space.

Introdução

O que há de proximidade entre dança, memória e espaço? Nesse artigo apresentaremos algumas aproximações entre esses conceitos analisando intensidades performanciais² de experiências singulares vividas na casa-estúdio de Maria Duschenes por suas ex-alunas(os)³. Essas experiências foram analisadas no diálogo com o conceito de espaço em Rudolf Laban e Gaston Bachelard⁴.

Inicialmente será apresentada uma breve contextualização da formação e atuação de Maria Duschenes no cenário nacional e internacional. Tal trajetória é exposta, para além da escrita, por um mapa imagético e metafórico de um leque, intitulado Leque de “Dona Maria”. O leque é apresentado aberto para possibilitar a visualização e percepção dos percursos, desvios e transformações vividos por Maria Duschenes. Apesar do leque de “Dona Maria” ter aparência estática, ele é um objeto com movimentos, pois é na movimentação dele que se evidenciam as

conexões diversas e constantes que interligam as várias camadas da vida à arte de Maria Duschenes.

Os conceitos de espaço trabalhados no artigo são perpassados pela percepção do Universo como espaço infinito e em constante moção. Com essa perspectiva espacial analisa-se a casa-estúdio de Maria Duschenes percorrendo mapas que direcionam ao Brasil, depois ao Estado e à cidade de São Paulo, chegando ao distrito de Perdizes, Bairro Sumaré, Rua Valença, terreno onde foi construída a casa-estúdio de dança de Maria Duschenes. Para analisar tal espaço parte-se das memórias das ex-alunas(os) de Maria Duschenes. São tecidas inter-relações entre as memórias, os estudos labanianos de kinesfera e escala dimensional e o estudo do espaço, em Bachelard (1996), no qual ele relaciona a casa ao universo. A casa-estúdio se configura como ponto de partida, disparador de memórias e espaço de convergência das experiências estéticas, dancísticas, históricas, sociais, políticas, econômicas e culturais que atravessaram o trabalho de Maria Duschenes.

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

2 Esse conceito foi abordado ao longo da dissertação *Maria Duschenes: teias de saberes e encontros* (PAIVA, 2015), na qual propôs-se um diálogo com a compreensão de Paul Zumthor (2000, p. 69) sobre performance, quando descreve que “performance, assim como o movimento que a impulsiona e a transforma, diz respeito ao ato da presença no mundo, ao ato da existência [...] presentificada por diversificadas intensidades e [...] potencialidades sensoriais” (PAIVA, 2015, p. 25).

3 Dentre as pessoas que contribuíram diretamente com a pesquisa estiveram: Maria Mommensohn, Lenira Rengel, Solange Arruda, Cybele Cavalcanti, Renata Macedo, Acácio Vallim e Yolanda Amadei. A pesquisa de campo foi realizada por meio de encontros mediados por conversas informais, participação em aulas de dança/movimento, entrevistas semi-estruturadas e a observação direta junto às(aos) ex-alunas(os) de Maria Duschenes.

4 Esse artigo é fruto da dissertação *Maria Duschenes: teias de saberes e encontros* desenvolvida por Warla Giany de Paiva no Programa de Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, em 2015, sob orientação do professor Robson Corrêa de Camargo e co-orientação da professora Elisa Abrão.

Um pouco sobre Maria Duschenes

Maria Ranschburg⁵, nascida em 1922, em Budapeste, atual Hungria, foi uma mulher com vasta gama de conhecimentos e os compartilhando com generosidade no intuito de disseminar saberes de dança. Em seu caminhar, nutriu-se dos saberes de dança da vanguarda europeia e os compartilhou no Brasil, principalmente em São Paulo, entre a década de 1940 e o ano 2000.

5 Nome de solteira de Dona Maria. Em 1942, ela casou-se com Herbert Duschenes, incluindo em seu nome o sobrenome Duschenes. As duas maneiras mais frequentes das pessoas se referirem a ela é como Dona Maria e Maria Duschenes. Dona Maria é o modo carinhoso e afetivo como as ex-alunas(os) e parceiras(os) de trabalho a chamavam e Maria Duschenes foi o nome artístico e profissional que ela assumiu. Ao longo do texto serão utilizadas as duas maneiras de se referir a ela, pois essas apresentam muito das camadas existentes entre a vida pessoal e profissional dela..

Quando Dona Maria nasceu 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. Portanto, quando Maria Ranschburg iniciou seus estudos em dança, ainda na Europa, entre 1932 e 1939, ela viveu em um contexto de muitas mudanças com larga gama de proposições pedagógicas e artísticas da vanguarda europeia. Nesse caminhar ela experienciou saberes de dança com artistas pesquisadores, como Kurt Jooss, Lisa Ullmann, Sigurd Leeder e Rudolf Laban e ainda por intermédio de Olga Szentpál acessou os saberes desenvolvidos por Émile Jaques-Dalcroze. Mais tarde, nos Estados Unidos, vivenciou saberes produzidos por Irmgard Bartenieff, Alwin Nikolais, José Limón, Martha Graham, Merce Cunningham, Doris Humphrey, entre vários outros⁶.

Chega no Brasil, em 1940, com a crença de que a dança/movimento, embebida pela arte do movimento proposta por Laban, na relação com os conhecimentos em torno do ritmo propostos por Dalcroze, eram para todas as pessoas e tinham como potencialidade a transformação da sociedade. Nessa busca produziu/orientou 23 propostas artísticas em dança, participou e/ou propôs aulas, cursos, workshops, conferências, palestras, publicações e projetos disseminando a relevância do estudo do movimento na formação humana à dançarinos, professores, terapeutas, psicólogos, atores e público em geral⁷. Maria Duschenes por sua atuação, impulsionou muitas pessoas a atuarem com/através da dança e da Arte do Movimento em diferentes espaços, como em escolas de arte e de educação

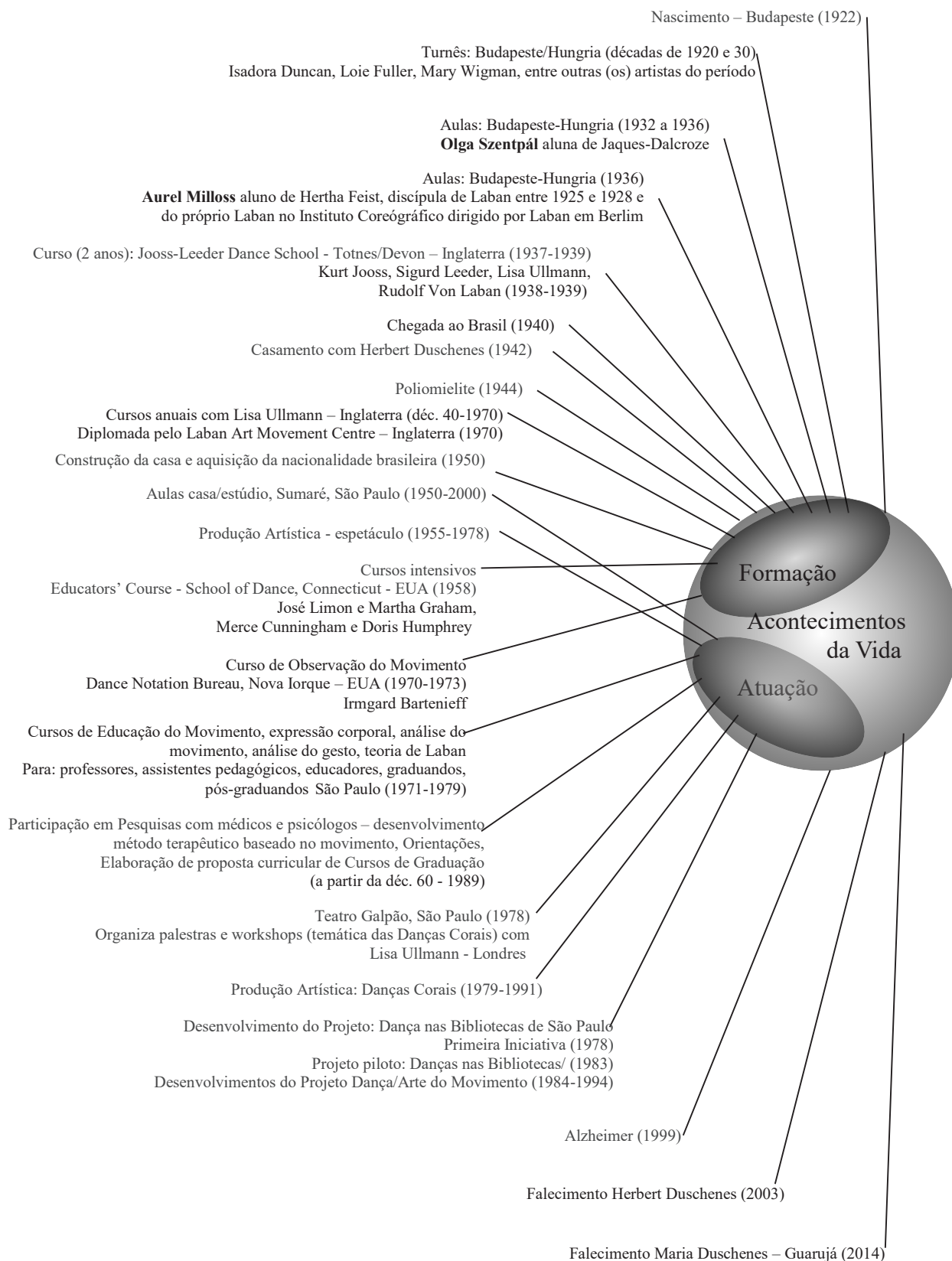
formal, universidades, organizações não governamentais, associações, bibliotecas, dentre outros.

Segue, em formato de leque, uma síntese que apresenta aspectos do caminhar de Maria Duschenes nos âmbitos de sua formação e atuação.

6 Para saber mais sobre a trajetória de formação de Maria Duschenes na Europa e nos Estados Unidos acesse o capítulo um e dois da dissertação, base de referência desse artigo.

7 Para saber mais sobre as perspectivas de atuação de Maria Duschenes, no Brasil, acesse o capítulo dois da dissertação, base de referência desse artigo.

Figura 46 - O Leque de “Dona Maria”



No trabalho de Maria Duschenes era enfatizado 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; o fomento a improvisação como processo e produto artístico e a dança coral como uma poética do encontro para profissionais e não profissionais da dança. Ela almejou e projetou a inserção da dança na escola por intermédio da formação de professores e de projetos específicos.

Com relação aos aspectos metodológicos da atuação de Maria Duschenes pode-se afirmar que ela acionou 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 mediação, como ato de agradecer a presença sem julgar e sem dar ênfase ao certo ou errado, bom ou mal, fácil ou difícil, validando com isso a escolha singular de cada pessoa tendo o fomento a imaginação criativa, o diálogo, o elogio e a pergunta como potencializadores do conhecimento, da curiosidade, da partilha e valorização das experiências vividas; a conscientização das desafinidades de movimento e o esclarecimento e potencialização do que é percebido como afinidades de movimento proporcionando o acesso à várias dimensões da existência. Estes foram aspectos que fomentaram o desenvolvimento de relações de aprendizagens profícuas e duradouras, que se transformaram com o tempo em relações de orientação e parceria prolongadas.

Maria Duschenes iniciou seu trabalho no Brasil na década de 40 e encerrou nos anos 2000, ficando em torno de 50 a 60 anos disseminando, aprendendo, ensinando e criando espaços de trabalho contínuo e colaborativo por mais de três gerações de artistas e artistas-professores da arte do movimento.

Dona Maria foi e é muito valorizada e respeitada por suas/seus alunas(os) e, relativamente 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, Maria Duschenes as(os) instigou a investir em seus estudos e sonhos buscando experiências de movimento significativas que estivessem 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. Enriqueceu o universo cultural de suas/seus alunas(os), e por elas/eles contribuiu significativamente para profissionalização da dança e a disseminação de saberes em dança por várias partes do Brasil.

— A casa-estúdio: espaços e memórias

[...] 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, 2006, p. 9).

[...] 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).

O relato de Juliana Carneiro da Cunha⁸, na epígrafe acima, refere-se a casa de Maria Duschenes. Espaço esse que se tornou uma âncora de memórias (GAGNEBIN, 2013), pois na medida

⁸ Atriz e bailarina do *Théâtre Du Soleil* (França) que fez, entre outras coisas, aulas com Maria Duschenes dos sete aos dezessete anos.

em que as(os) ex-alunas(os)⁹ de Dona Maria eram entrevistadas(os), elas(eles) relatavam as lembranças que tinham das aulas, as quais eram permeadas de cheiros, sabores e imagens. Descreviam mapas dos trajetos percorridos até a chegada na casa-estúdio, ou seja, as subidas e descidas no bairro do Sumaré, em São Paulo. Comentavam com detalhamento sobre a casa, descrevendo o jardim, os corredores, as escadas, o quarto de se trocar, a lousa, a biblioteca, o espelho, a barra e o canto de onde Maria Duschenes conduzia as aulas.

As lembranças provocavam nas(os) entrevistadas(os) várias reações inesperadas, percebidas nos olhos que brilhavam e que ora lacrimavam e também pelos tremores no corpo que se faziam visíveis pelas mãos. As descrições da casa eram bastante afetuosas e carinhosas e a cada novo encontro com as(os) ex-alunas(os) de Dona Maria a casa era retratada por diferentes pessoas de diferentes maneiras.

A casa de Maria Duschenes é um espaço, que se aproxima do que Bachelard aponta na epígrafe, ou seja, um espaço provocador e problematizador da existência de quem a frequentou. Um espaço que permanece vivo pelas memórias que acompanham as(os) alunas(os).

Nas relações dos espaços pessoais das alunas(os) de Dona Maria com o espaço geral, configurado aqui como sendo a casa dela, outros lugares de relação foram criados. Cada passo na casa dos Duschenes¹⁰ foi gerador de diversas esferas de movimento e experiências, possibilitando a criação de novas direções, relações e (re)descobertas na vida por

parte de cada um que a percorreu. A partir do espaço pessoal, a kinesfera, pode-se perceber a potência do ser em circularidade e tridimensionalidade em relação a tudo que o envolve e impulsiona a avançar ou recuar, a se esticar ou encolher, a se abrir ou se fechar.

As(os) entrevistadas(os) fizeram comentários sobre as percepções que tinham sobre as transformações da dimensionalidade do espaço geral do estúdio na relação com o espaço pessoal de cada uma. Maria Mommensohn (em 26/08/2013), por exemplo, 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 Rengel (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 Arruda (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 {Maria 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, ora se estreitava, ora alargava-se, multiplicando-se. Essas alterações se tornam evidentes nos vários momentos em que os espaços da casa, inclusive o estúdio, eram apresentados com palavras no diminutivo, como Maria 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 entrevistados. No entanto, a ocupação do espaço da sala foi apresentada como paradoxal, na medida em que se relata que o mesmo era super pequeno, pois cabiam, segundo Solange Arruda, de seis a oito pessoas; conforme Lenira Rengel, entre doze e quinze, e ao iniciar as movimentações o espaço parecia enor-

9 Foram entrevistadas pessoas representativas das três gerações de ex-alunas(os) de Duschenes que apresentassem também os vieses e desdobramentos de sua atuação.

10 Importante ressaltar a relevância do esposo de Maria Duschenes, Herbert Duschenes, na construção da casa-estúdio. Ele foi arquiteto e professor de história da arte. Um homem apaixonado por cinema, dança e culturas diversas. Na infância teve oportunidade de fazer aulas com Rudolf Laban, no jardim da casa dele. Rudolf Laban foi vizinho dele e professor de sua mãe no período de elaboração, experimentação e sistematização da proposta prático-teórica da arte do movimento.

me. E ainda, no processo de preparação do **Magi-text**, 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.

Percebe-se com essas primeiras impressões que a casa-estúdio de Maria Duschenes ocupava um lugar no universo, ao mesmo tempo que era um espaço arquitetônico, íntimo e agregador. Pessoas e lugares que proporcionaram com que os saberes labanianos chegassem ao Brasil e fossem disseminados pelo território brasileiro.

Estúdio de Maria Duschenes: transformações dimensionais

A espacialidade da casa-estúdio, assim como o trabalho desenvolvido por Maria Duschenes, foram apresentados pelas(os) entrevistadas(os) como algo de grande plasticidade e versatilidade, continuidade e persistência. Na busca por compreender as descrições dos entrevistados e levantar os aspectos que colaboraram para os desdobramentos da proposta, propõe-se um encontro entre os pensamentos, experimentações e reflexões realizadas a partir da escala dimensional apresentada por Laban e a compreensão de Bachelard (1996), com relação à verticalidade e a centralidade da casa.

O que seriam as escalas labanianas? Laban propôs o estudo do movimento a partir de “escalas”, tendo como uma de suas referências, as escalas musicais. O objetivo, entre outras questões, era de ampliar a consciência das percepções espaciais, estudar o espaço e o movimento humano em sua diversidade, possibilitar a ampliação consciente dos repertórios singulares de movimento e questionar as experiências de movimento restritivas que os trabalhadores da sociedade Pós-Revolução Industrial passaram a viver. Algo que ressoou e questionou a compreensão do movimento na dança. Várias escalas foram criadas acionando e trabalhando aspectos diferentes da percepção de movimento na relação com o espaço e as qualidades de movimento.

No caso da escala dimensional, essa apresenta

como ênfase a estabilidade provocada pela exploração da tridimensionalidade do corpo na relação com a tridimensionalidade do espaço, organizados ambos a partir das três dimensões propostas pela geometria euclidiana e relacionado ao sólido geométrico do octaedro. Trata-se de um estudo do corpo em movimento nas dimensões vertical, horizontal e sagital.

Na sequência serão apresentados os resultados do encontro entre os estudos labanianos relativos à escala dimensional, a percepção de Bachelard sobre a casa, ambos, no diálogo com trechos das entrevistas realizadas com ex-alunas(os) de Maria Duschenes. Para ampliar a experiência de aproximação com a proposta de análise a mesma será apresentada em dois momentos distintos, o primeiro tratando da aproximação entre a dimensão vertical e as compreensões de sótão e porão, em Bachelard (1996) e o segundo apresentando as dimensões sagital aproximando-a do conceito de centralidade da casa, em Bachelard (1996).

Dimensão Vertical – do sótão ao porão

Laban (2011), Cavalcanti, Cordeiro e Homburger (1989), Fernandes (2006) e Miranda (2008) (2014) apresentam uma compreensão do estudo da dimensão vertical, relacionando-a com a gravidade. Experimentar a dimensão vertical proporciona refletir sobre as nuances presentes entre o “para cima” e o “para baixo”, ativando a vertical, tendo como atitude o subir, alongar-se, acionando como afinidade a qualidade de movimento “Leve” presente na movimentação das densidades do ar. Em oposição complementar está o “para baixo”, tendo como atitude o descer, encurtar acionando como afinidade, a qualidade de movimento “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, [...] minha força, [...] meu autocentramento em relação às minhas próprias ideias e fisicalida-

des” (FERNANDES, 2006, p. 243). Compreende-se que tal estudo extrapola os aspectos da fisicalidade e materialidade corpóreas, algo que possibilita 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, como o cima e baixo da escala dimensional, também são opostos complementares, o sótão e o porão.

Ele convida o leitor a imaginar a casa, como um ser vertical, 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, a palavra 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.

Diante das reflexões tecidas, tencionando a verticalidade do ser no estudo do espaço de Laban e a verticalidade da casa, que também lança o ser à racionalidade e ao devaneio, no estudo do espaço em Bachelard, o estúdio de Duschenes apresenta como potência a torção entre as qualidades do sótão e do porão.

Acácio Vallim (em 26/08/2013) ao 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. Nesse caminho, 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 Cavalcanti como relevantes para um espaço que se proponha a trabalhar com dança. Assim como, Lenira Rengel 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. Acácio Vallim aproximou o estúdio a um porão quando destacou a sua proximidade com o chão, pois o estúdio era na parte da casa que ficava em contado direto com a terra que, no caso de um porão. Cybele Cavalcanti relata que dançavam em um piso liso, descalças, algo que promove uma relação de aderência e aproximação com a terra, o chão que sustenta e acolhe. Para além disso, Cybele Cavalcanti 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-direito, 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 ideia de infinitude no “para cima”, ele também era composto pela escuridão, que compõe o universo. 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 um ser, na compreensão de Bachelard, colaborando na formação das pessoas, ao mesmo tempo em que estas foram se constituindo como seres moventes que levavam vida ao estúdio ao fazer existir as qualidades de movimento que vão do leve ao forte, quando se refere ao fator de movimento Peso; e que vão da racionalidade a irracionalidade, da claridade a escuridão, da visibilidade a invisibilidade, da realidade ao sonho, quando se refere às percepções de Bachelard sobre a casa.

Além do visível que preenchiam a verticalidade do estúdio em sua dimensão “para cima”, estava o invisível, os medos, desejos, sentimentos, emoções, devaneios e a imaginação que se escondem nas profundezas de cada ser, preenchendo a verticalidade do estúdio no “para baixo”. Pensar o estúdio de Maria 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 na experiência do mover-se em relação, em estado de composição com o espaço do estúdio.

— Dimensão sagital e a centralidade da casa

Seguindo a análise do estúdio no diálogo com a escala dimensional proposta por Laban, percebe-se que a dimensão sagital possui grandes potenciais de aproximação com o conceito de centralidade de Bachelard.

No conceito de centralidade de Bachelard, ele apresenta que “a casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade” (BACHELARD, 1996, p. 36) que sugere uma aproximação com a primitividade do refugiar-se. Segundo ele “[...] 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. Neste 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 com o conceito de centramento da casa compreende o espaço como centro de força que acolhe e protege. Desse lugar, ele destaca o desejo e o prazer pelo encolher, recuar, voltar ao centro, retornar ao útero em estado de feto, concentrar-se em um pequeno espaço, centrar-se.

Quanto a dimensão sagital, essa é proposta no sentido de contribuir com a análise do movimento de ocupação do espaço. A dimensão sagital labaniana propõe o estudo do avançar, na direção para frente e o recuar, na direção para trás. Trata-se do ir para frente em direção ao inusitado, o novo, a experiência do vivenciar no corpo os sentimentos de ousadia e coragem. E no oposto complemen-

tar, vivenciar a experiência do recuar, com rapidez e segurança. A dimensão sagital contém a “dinâmica de nossa intenção com relação à evolução dos fatos no tempo, num diálogo entre experiências obtidas e a obter” (FERNANDES, 2006, p. 243).

No caso do estúdio de Maria Duschenes, pode-se trabalhar com a hipótese de que ele também propunha experiências entre o lugar de segurança e o da ousadia. Essas aconteciam, entre outras possibilidades, quando a fisicalidade do estúdio era alterada proporcionando a extensão do lugar até à varanda e/ou até ao jardim, oportunizando a experiência de sair da sala cabana e avançar ao espaço externo, na relação com as plantas, o céu e a terra.

Dialogando com as memórias das entrevistadas(os) com relação à percepção das experiências vividas nessa transição das espacialidades do estúdio, 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”. Maria Mommensohn (em 26/08/2013) complementa tal descrição quando fala, “[...] 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 descreve “[...] 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) ao relacionar a experiência nas aulas aos processos de ampliação da sala coloca: “[...] 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 abri-la. Sobre os motivos que levaram à abertura da porta e à conexão direta entre os espaços da sala, varanda e jardim, Maria Mommensohn (em 26/08/2013) relata: “[...] e tinha essa coisa que tinha uma porta de correr que quando ficava muito quen-

te, muito lotado abria-se assim [...]”. E Cybele Cavalcanti (em 02/08/2013) 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”.

Pelas lembranças que emergiram da memória, a abertura da sala para a varanda e o jardim, aconteciam em decorrência do aumento do número de pessoas em movimento na sala e durante o verão pelo calor. 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 Maria Duschenes. Tal reflexão pode ser notada 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 Rengel, evidencia-se que cada uma das espacialidades apresentava propostas de investigação criativa diferenciadas. Como se vê, a música que tocava na sala perdia a sua relevância quando se adentrava ao jardim e, no jardim, outros elementos contribuíam, outras relações se estabeleciam para a sensibilização e proposição de movimento. Algo que Maria Mommensohn (em 26/08/2013) expressa quando fala: “Para mim, era muito mágico porque era um lugar onde você podia sentir você”.

Retomando as reflexões tecidas a partir dos conhecimentos lançados por Laban, na dimensão sagital, percebe-se que o processo de transformação do espaço das aulas proporcionou a abertura da capacidade de avançar para o jardim e recuar a sala. Ao ampliar as possibilidades na investigação de movimento e exploração de outras sensações, percepções e imagens, extrapolava-se a experiência da casa, propondo-se outras formas de reconhecer a si mesmo, outras formas de criar e investigar as potencialidades criativas.

Entrecruzando dimensões espaciais e a centralidade da casa

Voltando ao paralelo com as reflexões de Bachelard, o estúdio de Maria 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 Dona Maria. Esse pode ter sido um dos aspectos que garantiu a continuidade do trabalho de Maria Duschenes por longos anos e com muitas pessoas.

As experiências proporcionadas na casa não só levavam o corpo a se encolher, pelo frio do inverno ou a recuar ao espaço de maior conforto, elas também acionavam o retornar à primitividade do ser. O desejo de viver intensamente e com sinceridade os devaneios e sonhos da imaginação, permitiu o adentrar nos processos de investigação com intensidade e criatividade incentivando o avançar para além da casa.

Essas variações espaciais, no sentido labaniano, 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 no conceito de cabana apresentado por Bachelard, quando fala do lugar de centramento.

Considerações em fluxo

Maria Duschenes ao longo de sua formação e atuação construiu uma teia de encontros, no desejo de valorizar, criar espaço, feixes de continuidade dos estudos desenvolvidos por Rudolf Laban. Por essa intenção fomentou a formação de professores, artistas e pesquisadores da dança e da arte do movimento, que hoje atuam em diferentes partes do país. Produziu trabalhos artísticos, incentivou a profissionalização nas áreas de dança, tea-

tro, terapia, dentre outras áreas do conhecimento.

Em sua casa-estúdio acolheu diversas pessoas, por várias gerações e as instigou a investigar a arte do movimento. Pelas falas das entrevistadas(os) e as análises tecidas juntamente com os estudos de Laban e Bachelard, percebe-se que o espaço da casa-estúdio apresentava uma arquitetura relativamente pequena em sua fisicalidade e imensamente grande em seu potencial de criação. Tratava-se de um espaço de grande plasticidade e versatilidade, criadas tanto pela diversidade de experiências sensoriais-sinestésicas que ele provocava, como pelas capacidades imaginativas e perceptivas fomentadas com as proposições de dança. Assim, a casa-estúdio representa o viver em fluxo contínuo e atento aos fluxos da natureza e da vida no qual a persistência, versatilidade e plasticidade se fazem intrínsecos ao existir. Um existir circular, que se encontra entre o repetir e transformar, como no movimento da espiral presente no vortex solar, continuamente a se provocar novas experiências, outras escolhas, novos movimentos.

Referências

BACHELARD, Gaston. A casa. do porão ao sótão. O sentido da cabana. In: BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1996].

CAVALCANTI, Cybele; CORDEIRO, Analivia; HOMBURGER, Claudia. *Método Laban: nível básico*. 1989. Apostila. São Paulo, 1989.

CUNHA, Juliana Carneiro da. Lembranças e reflexões. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo. (Orgs.). *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

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.

LABAN, Rudolf. *Choreutics*. Alton, Hampshire, United Kingdom: Dance Books Ltd, [1966] 2011.

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

_____. *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.

PAIVA, Warla Giany de. *Maria Duschenes: teias de saberes e encontros*. 2015. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais), Instituto de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.

Recebido: 25/06/2020

Aceito: 24/08/2020

Aprovado para publicação: 28/11/2020