



SIMPÓSIO DE INTEGRAÇÃO, INOVAÇÃO E TECNOLOGIA

UMA EXPERIÊNCIA COM ENSINAMENTOS DE DANÇA DE DORIS HUMPHREY E O ENCONTRO COM SEU PENSAMENTO FUNDANTE

Elisa Teixeira de Souza¹
Fabiana Costa Coelho²

RESUMO: A pesquisa apresentada neste artigo consiste em um estudo teórico-prático da técnica de dança desenvolvida por Doris Humphrey (1895-1958) conforme apresentada no livro *The dance technique of Doris Humphrey and its creative potential*, de 1978, escrito por Ernestine Stodelle. O livro apresenta desenhos de movimentações corporais com representações gráficas de direcionamentos e intenções espaciais, e a maior parte destes foi analisada, tendo sido os movimentos estudados na prática. A pesquisa também se debruçou sobre o livro *The art of making dances*, de 1959, escrito pela própria Humphrey, a fim de encontrar nesta obra fundamentos que ajudassem a compreender a proposta descrita por Stodelle, pois há uma filosofia e um conjunto de fundamentos expressivos embasando as movimentações. Com a compreensão dos movimentos, foi feita uma gravação que resultou em um vídeo divulgado abertamente no *YouTube*.

Palavras-chave: Técnica Doris Humphrey; Técnica de dança; História da dança; Pensamento de dança; Dança moderna

ABSTRACT: The research presented in this article consists of a theoretical-practical study of the dance technique developed by Doris Humphrey (1895-1958) as presented in the book *The dance technique of Doris Humphrey and its creative potential*, 1978, written by Ernestine Stodelle. The book presents body movements' drawings with graphic representations of spatial directions and intentions, and most of these were analyzed, with the movements studied in practice. The research also focused on the book *The art of making dances*, 1959, written by Humphrey, in order to find in this work foundations that would help to understand the proposal described by Stodelle, as there is a philosophy and a set of expressive foundations supporting the movements. With the understanding of the movements, a recording was made that resulted in a video published openly on YouTube.

Keywords / Palavras clave: Doris Humphrey Technique; Dance technique; Dance history; Dance thought; Modern dance;

¹ Docente, pesquisadora e artista de Dança. Doutora em Artes pela UnB. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB). E-mail para contato: elisa.souza@ifb.edu.br

² Instrutora de Yoga. Graduanda da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB). E-mail para contato: fabianacostacoelho1205@gmail.com

Introdução

Este artigo aborda reflexões elaboradas durante e após uma pesquisa de PIBIC que estudou o trabalho pedagógico em técnica de dança, assim como o legado reflexivo sobre dança desenvolvidos por Doris Humphrey (1895-1958), conhecido nome da dança moderna estadunidense. A pesquisa de PIBIC, intitulada *A proposta pedagógica de Doris Humphrey para a dança moderna: de representações gráficas para registros audiovisuais*, consistiu em um estudo teórico-prático voltado para a compreensão e divulgação de ensinamentos presentes em dois livros importantes para a memória do legado de Humphrey: *The dance technique of Doris Humphrey and its creative potential*, de Ernestine Stodelle, publicado primeiramente no ano de 1978, do qual foi consultada a edição de 1990 e *The art of making dances*, escrito pela própria Humphrey no ano de 1959, pouco antes de seu falecimento.

O objetivo da pesquisa foi investigar o trabalho pedagógico de Doris Humphrey na dança moderna por meio do cruzamento do entendimento de seu pensamento de dança com a experimentação de propostas de dinâmicas corporais formativas (movimentos corporais). Focando um adentramento de tal objetivo no campo empírico, a pesquisa abarcou a experimentação da maioria dos exercícios descritos no livro de Stedille (1990). Ao fim do período de experimentação, foi feita a filmagem da realização desses exercícios por uma equipe formada pela discente pesquisadora, pela docente, pelo dançarino Paulo Victor e pelo dançarino Hórus, ambos estudantes da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (LIDAN-IFB).

Tal empreitada de iniciação científica foi um elo entre pesquisa discente e estudo docente, pois a orientadora da pesquisa ministrava a componente curricular ‘Dança Moderna’, que faz parte da grade curricular da LIDAN-IFB, e como preparação para tal docência, desenvolvia, há alguns semestres, leituras e análises de vídeos referentes ao legado de Humphrey. Foi desse elo docente-discente que se originou este texto, o qual, por sua vez, objetivou apresentar, introdutoriamente, a contribuição de Humphrey à dança cênica. Buscou-se, de modo relacional, na construção de nexos, articular informações importantes referentes a aspectos biográficos, historiográficos, conceituais e organizacionais, no que tange à prática de dança que Humphrey fomentou.

A justificativa para a investigação feita na iniciação científica se mescla à justificativa que legitima a importância deste texto, e consiste na importância da técnica de Doris Humphrey para a dança moderna, visto que Humphrey foi professora em uma das primeiras escolas de dança moderna do mundo, a Denishawn School (mencionada, em diversas fontes, como sendo

a primeira), e mestra de José Limón (1908-1972), também emblemático artista da dança moderna, reconhecido internacionalmente, assim como Humphrey. Como há pouca produção acadêmica voltada para a compreensão e reconhecimento do valor do seu trabalho, sendo mesmo escassa no Brasil, para não se dizer ‘inexistente’, a iniciativa investigativa da iniciação científica em questão, assim como o trabalho organizador e reflexivo de escrita deste texto dão importantes contribuições para o pensamento de dança no país.

Referencial teórico/Revisão de literatura

Apesar de muito ativa na formação de dançarinos, Humphrey não registrou uma sistematização de seu trabalho pedagógico. Coube a Stodelle (mencionada no primeiro parágrafo desta introdução) a publicação do único livro dedicado inteiramente à proposta pedagógica de Humphrey (também mencionado no primeiro parágrafo da introdução: *The dance technique of Doris Humphrey and its creative potential*). Stodelle trabalhou com Humphrey, tendo sido dançarina na companhia que Humphrey dirigiu com Charles Weidman.

José Limón (mencionado no parágrafo final da introdução), foi parceiro de dança de Stodelle na companhia de Humphrey e Weidman, e desenvolveu uma abordagem pedagógica para o preparo do dançarino que é tida como uma espécie de continuidade das propostas de Humphrey. Limón, assim como Humphrey, não sistematizou seu trabalho de formação de dançarinos. Coube a Daniel Lewis a autoria da única publicação do mercado editorial dedicada inteiramente à proposta pedagógica de Limón, a qual fora lançada no ano de 1984: o livro *The illustrated dance technique of José Limón*. Seu conteúdo não foi utilizado nesta investigação. Contudo, ao levar-se em conta o título do livro, é possível observar que a abordagem preparatória de Limón acabou sendo difundida como uma técnica, e também ficou conhecida como Técnica Humphrey-Limón.

O livro de Humphrey mencionado na introdução, *The art of making dances*, é essencial para o conhecimento da filosofia de dança de Humphrey. Apesar do foco do livro ser a dimensão coreográfica de seu trabalho, não havendo nele análises voltadas para a formação e preparação corporal dos dançarinos, essa obra é importante para o entendimento do pensamento de dança construído por Humphrey durante sua vida; um pensamento que não pode ser considerado como algo independente ou separado da construção corporal diária vivenciada em lições de movimento de Humphrey.

Em livros panorâmicos brasileiros dedicados à história da dança, a grande maioria antigos, os poucos trechos que abordam o trabalho de Humphrey (não existe nenhum livro

especializado no assunto) fazem breves apresentações do treinamento em dança desenvolvido por ela, sendo estes abordados superficialmente. Os principais desses livros são: *Dançar a vida*, de Roger Garaudy, publicado no Brasil no ano de 1980; *Pequena História da dança*, de Antonio José Faro, publicado pela primeira vez no ano de 1986; *História da Dança no Ocidente*, de Paul Bourcier, publicado no Brasil pela primeira vez em 1987; *História da dança*, de Maribel Portinari, publicado no ano de 1989; *Dança e pós-modernidade*, de Eliana Rodrigues Silva, publicado no ano de 2004.

O livro de Laurence Louppe, publicado no ano de 2012 em Portugal, voltado para teoria da dança, *Poética da dança contemporânea*, trabalha alguns entendimentos da dança e da técnica de Humphrey em trechos dispersos. O livro *Dança Moderna: fundamentos e técnicas*, de Miriam Giguere, publicado em 2016, contém um capítulo sobre história da dança moderna, mas neste há apenas três parágrafos sobre Humphrey. Giguere (2016) menciona que são três as características ou elementos presentes nos movimentos da Técnica Humphrey: expressões pronunciadas, fluência contínua e repouso. No entanto, Giguere não define cada um deles e não exemplifica.

Bourcier (2001) apresenta Humphrey enfatizando a menor visibilidade de Humphrey, se comparada à de Graham e apresenta dados biográficos de Humphrey. Quando se propõe a comentar aspectos do pensamento de seu dança de Humphrey, se baseia no livro *The art of making dances*, mencionando a classificação que Humphrey faz do gesto: gestos sociais, gestos funcionais, gestos rituais e gestos emocionais. Classificação na qual nota-se a influência do sistema teórico de François Delsarte para a gestualidade humana, o que não seria improvável, já que a ginástica expressiva pantomímica delartista era material utilizado pela *Denishaw* (companhia e escola), ambiente que fez parte da vida profissional de Humphrey por vários anos. Não é apenas na classificação gestual que atua a influência delartista, mas também em classificações de movimento: simétricos, assimétricos, angulosos, arredondados.

Segundo Bourcier (2001), Humphrey queria encontrar o valor primitivo do gesto e o ritmo fundamental do movimento no espaço por meio do peso, tendo gerado uma técnica corporal baseada na queda vinculada à recuperação da verticalidade. Trazendo palavras de Humphrey para seu livro, Bourcier descreve o pensamento de Humphrey como centrado no equilíbrio-desequilíbrio e nos variados dinamismos que esta exploração frutifica, considerando não apenas o ritmo, mas a intensidade também.

Louppe (2012) elenca elementos da dança comuns a diversos criadores atuantes desde o início do século XX, na defesa prévia de uma continuidade entre dança moderna e dança contemporânea, tratando-se, para ela, de uma unicidade. Humphrey é mencionada

inúmeras vezes, em diversos capítulos, mas sem haver aprofundamento das características específicas da dança e pensamento de Humphrey, já que a proposta do livro é exatamente falar do compartilhado, não do singular de cada artista. Louppe atribui ao movimento corporal na obra coreográfica de Humphrey um “caráter profundamente melodioso [...] oriundo da modulação da respiração e do peso” (Louppe, 2012, p. 96). Nota-se que Louppe dá ênfase à respiração no trabalho de Humphrey, aspectos de fato importantíssimo em seu trabalho, algo que Bourcier não enfatiza.

Garaudy dedica nove páginas de seu livro a Humphrey, trazendo, no início destas páginas, a frase “um movimento sem motivação é inconcebível para o dançarino” (Garaudy, 1980, p. 122), segundo ele, de autoria de Humphrey, já que “a dança se alimenta dos movimentos da vida” (Garaudy, 1980, p. 122). Garaudy explica a classificação gestual utilizada por Humphrey. Ele expõe que procurar o valor primitivo de um gesto significava ter conhecimento do percurso cultural deste gesto ao longo da história, de sua corporalidade mutável, podendo-se inspirar em forças simbólicas mais profundas, o que já não existe no gesto atual, mais banalizado. Garaudy (1980, p. 123) tenta levar o leitor a compreender o salto significativo do gesto nos ideais artísticos de Humphrey: “Este é o material básico da dança. No entanto, embora alimentando-se dos movimentos da vida e redescobrimo-lhes as raízes, a dança não visa jamais ao realismo, já que do gesto ela faz um movimento, e este gesto não é mímico, mas rítmico”.

O movimento deveria ser autêntico, fazendo-se em qualidades amplificadas coerentes com sua origem ou social, ou emocional, ou funcional ou ritualística. Não seria possível apenas imitar. A primeira coisa que um coreógrafo deveria buscar é “nutrir-se da seiva do mundo em que vive, penetrar na sua cultura e no ardor da sua civilização” (Garaudy, 1980, p. 124). Pode-se notar como Humphrey desejava se afastar do principal cânone coreográfico da Denishawn: o culturalmente exótico em sua faceta chamativa. Seria necessário achar o âmago do gesto: a resistência à gravidade no diálogo constante que se trava com ela. O ritmo primordial estaria nisso e dele se desenvolveriam as estilizações do movimento corporal. Silva ressalta a característica da autenticidade do trabalho corporal e artístico de Humphrey como um diferencial, com sua adaptabilidade em relação a diferentes estilos pessoais de dança:

A combinação e recombinação de sequências, a interpretação pessoal, a abertura para criar movimentação a partir de princípios básicos, tornaram este trabalho muito diferente da linha desenvolvida por Martha Graham, que possuía um vocabulário rico, porém fechado em possibilidades criativas. (Silva, 2004, p. 100).

Ao realizar buscas, no *Google* e no *Google Scholar*, Dentre artigos brasileiros, os que tratem da pedagogia de Doris Humphrey são: *As danças de Martha Graham e Doris Humphrey, no ensino/prática da dança*, de 2012, de Marcílio de Souza Vieira e *Dança moderna americana: um esboço*, de 1998, escrito por Claudia Gitelman. No entanto, os dois textos não trouxeram acréscimos à revisão bibliográfica realizada. Vieira desenvolve pouco o tema das técnicas corporais de Graham e Humphrey, dando mais ênfase a um breve histórico de vida pessoal e profissional de cada uma destas artistas, no qual transcreve frases de Bourcier e outros autores sem abrir aspas. Gitelman desenvolve um texto bastante panorâmico no que tange informações históricas, sem adentrar a teoria e a pedagogia desenvolvidas pelos nomes mencionados.

Lesley Main (2012) em seu livro *Directing the dance legacy of Doris Humphrey*, no qual compartilha processos de reconstrução de obras coreográficas de Humphrey:

As danças de Humphrey são mais que um corpo de obras; são representações teatrais de um estilo e filosofia de movimento que permanecem relevantes. Apesar de enraizado na experiência americana [estadunidense], seu trabalho tem apelo internacional [...] A proeminência de Humphrey não está onde deveria, dado seu lugar na história da dança moderna americana [estadunidense]. (Main, 2012, p. 3, tradução nossa).

Como se pode observar nas palavras de Main (2012), mesmo nos EUA a visibilidade do emblemático trabalho de Humphrey é baixa. No Brasil acontece algo ainda mais injusto, já que os livros de história da dança usados em todos os cursos superiores de dança do país mencionam Humphrey como uma das criadoras mais importantes da dança moderna ao mesmo tempo que não se encontra nenhum livro no mercado editorial brasileiro que apresente sua filosofia, teoria, arte e pedagogia da dança detalhadamente, em suas especificidades.

Metodologia

Pesquisa bibliográfica e apreciação de vídeos são metodologias compartilhadas tanto pela pesquisa de iniciação científica em questão, quanto pelo trabalho de organização do conhecimento realizado para a concretude deste texto. Na pesquisa de iniciação científica houve também o estudo de imagens contidas no livro de Stodelle, além das experimentações de movimento já mencionadas, as quais culminaram em uma filmagem e disponibilização desse material audiovisual no YouTube³ (conteúdo aparentemente não existente na *web* brasileira anteriormente). Os desenhos são representações corporais esquemáticas que ilustram posições

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ORagbg4yXYg>>.

corporais sugerindo movimentações por meio de setas indicadoras de direção espacial⁴. Por meio do cruzamento do entendimento do pensamento de dança de Humphrey com a experimentação e apreensão de suas propostas de dinâmicas corporais formativas, foi possível a elaboração deste artigo. Para se chegar até aqui, uma pergunta motivadora foi presente durante todo o tempo, instigando a ação investigativa: Como usar um pensamento de dança para compreender sua prática preparatória ou de seu caráter formativo?

Para além de tal pergunta motivadora, a reflexão que concretizou este texto foi movida por um problema de pesquisa, o que caracteriza a indagação como parte do método. O problema: ‘O enclausuramento de determinados ensinamentos de dança à experiência da leitura histórica acaba por fortalecer perspectivas segregadoras entre teoria e prática e desperdiçar o potencial de certos ensinamentos, em sua atemporalidade’.

Resultados e discussão

Muitas técnicas de danças treinam o corpo dentro de um código específico de movimentos, em exercício de gradação, do simples para o complexo. Diferentemente disso, a técnica desenvolvida por Humphrey se baseia na experiência do movimento como procedimento (Stodelle, p. 18). Nas palavras da própria Humphrey: “Sendo a dança cinética, não primariamente literária, dramática e musical... o treinamento deve objetivar primeiro o sentimento do movimento na forma, no ritmo, na qualidade” (Humphrey *apud* Stodelle, 1990, p. 18, tradução nossa). No entendimento de Humphrey, os balés de repertório são histórias que falam sobre a realeza, e que possuem aspectos mais técnicos do que históricos, tendo sido deles retiradas as partes mais duras e dramáticas das histórias originais, para que ficassem leves de assistir.

Humphrey observa que Isadora Duncan retirou a contação de história da dança defendendo a dança como emanção da alma e suas emoções; que Ruth St. Denis e Ted Shawn construíram danças inspirados na experiência e ritual religioso; e que novas perspectivas psicológicas acabaram trazendo um novo olhar para ‘personagem’ e ‘performance’, voltando-se para temas baseados na realidade humana. Assim como Martha Graham, após deixar a Denishawn Company, Humphrey se desconectou das temáticas trabalhadas pela Denishawn, que eram centradas em estilizações pantomímico-cinéticas de símbolos ou arquétipos místicos

⁴ O livro de Stodelle apresenta um conjunto de sessenta exercícios, sendo que alguns destes são ilustrados em fotos e a grande maioria, nos desenhos gráficos mencionados. O vídeo produzido pela pesquisa focou 42 movimentos deste conjunto de sessenta, abarcando a parte do treinamento voltado para o trabalho de centro, tanto em pé, quanto de chão. Os exercícios feitos à barra não fazem parte do vídeo.

ou religiosos considerados exóticos para a cultura burguesa euramericana. No entanto, afirmar isso não significa que Humphrey não tenha trazido personagens crentes para a cena, pois ela o fez, mas trabalhou nos movimentos e formas alguma presença da realidade, não havendo a atmosfera de ‘algo exótico’ ou metafísico na cena.

Como escritora, Humphrey escreveu uma autobiografia e o livro *The art of making dances*, dedicado à arte da composição em dança. Com este livro, ela desejou colaborar para o desenvolvimento do conhecimento coreográfico. De acordo com sua visão, as teorias sobre composição em dança surgiram apenas na década de 1930, passando a serem usadas em contextos de formação em dança. Antes disso, a dança teria sido guiada pelo instinto. Observemos as especulações montadas por ela a respeito desta ausência/surgimento:

A falta de um corpo de teoria por tantos anos parece apresentar três pontos de especulação. Primeiro: ‘Como a dança aflorou muito bem sem regras ou guias de composição e por que precisamos de regras e guias agora?’. Segundo: ‘Como as outras artes sempre foram abundantes em análises intelectuais e ideias sobre forma e por que a dança foi desprovida disso até recentemente?’. E finalmente: ‘Por que houve um desenvolvimento repentino de teorias nos anos 30?’ (Humphrey, 1959, p. 16-17, tradução nossa).

A partir da leitura destas questões levantadas por Humphrey, fica nítido que a empreitada de compreender a composição em dança como objeto de ponderações investigativas teorizantes exige um olhar histórico que considere o aspecto sociocultural envolvido. Humphrey, ainda que sinteticamente, realiza este exercício. Em resposta à primeira questão, ela argumenta que o estudo da arte vem sendo subsidiado pela ‘teoria do artesanato’, que considera que o fazer artístico sempre gerou maneiras de falar sobre si, de entender como acontece. Ela aponta para a impossibilidade do fazer arte separado do compreendê-la e dá a entender que muitas teorizações podem ter sido feitas sem que isso tenha chegado até a atualidade. Ao defender isso, ela enfatiza a importância de não se compreender a arte como um território no qual racionalizações não são importantes.

No entanto, ao passar para a resposta à segunda questão (a demora do surgimento de teorias na área da dança), Humphrey expõe que o aspecto físico da dança, ou seja, a presença do movimento corporal como essência artística, fez com que as teorizações chegassem mais tardiamente à dança. Para ela, quem se dedica à dança seria “[...] notoriamente um não intelectual que pensa com seus músculos. Se delicia com expressões do corpo, não das palavras; acha que análise é dolorida e enfadonha, e é uma criatura de entusiasmo físico” (Humphrey, 1959, p. 17, tradução nossa). Nessa visão, o que teria feito a dança se perpetuar em coreografias seria o fato de sempre ter havido, ao longo de séculos, algumas poucas pessoas habilitadas, por vocação, a juntar movimentos e posturas, criando composições em dança. Em

seguida, contrapondo tal calmaria com cataclismos sociais, Humphrey entra na resposta à terceira questão. Para ela, a violência e perturbação ocorridas na Primeira Guerra Mundial gerou em artistas da dança a necessidade de racionalizar sua arte.

Ao abordar características necessárias à uma coreógrafa/coreógrafo, Humphrey enfatiza um senso profundo de identidade, para que o coreógrafo não guie suas criações pela cópia de seus professores ou de outros artistas. Isso é muito caro para Humphrey: a personalidade própria estar na coreografia. Na identidade autêntica, extroversão, senso de observação e curiosidade seriam as qualidades gerais mais importantes. Por meio dessas qualidades, o movimento, a forma e a qualidade das coisas chamariam a atenção da coreógrafa/coreógrafo no mundo ao seu redor:

[o coreógrafo] não é apenas interessado, mas fascinado por todos os tipos de manifestações e formas. Ele percebe o desenho em sua rotina, onde quer que esteja. Na cidade? Enxerga as variações da arquitetura, o horizonte, os emaranhados grotescos dos tanques de água, fios de televisão, ventiladores, a sensação de congestionamento, a preponderância de linhas retilíneas... A natureza apresenta uma panorâmica sem fim de vento e nuvem, forma de coisas crescendo, vida animal, planícies, montanhas e água. Tudo isso tem muito a ensinar ao coreógrafo sobre formas e relacionamentos (Humphrey, 1959, p. 22, tradução nossa).

Mas em sua contemplação de formas, texturas e movimentações existentes no mundo, o maior interesse de quem coreografa seriam as pessoas:

pessoas em massa, como em uma rua, se movendo em padrão de caleidoscópio... [quem coreografa] nunca está entediado quando está sozinho em lugares públicos, as pessoas do mundo estão sempre dando um show. [quem coreografa] também é um bom observador de pessoas em situações íntimas: 'Qual o movimento que elas fazem quando estão sob estresse de tais emoções como raiva, afeição, entusiasmo ou tédio?' (Humphrey, 1959, p. 22, tradução nossa).

A paixão seria o motor de todo esse envolvimento: “O bom coreógrafo é um amante ardente e cheio de entusiasmo pelo seu novo amor, a próxima dança” (Humphrey, 1959, p. 24, tradução nossa). No entanto, o intuitivo deveria ir se transformando em algo mais preparado. Por exemplo, para conversar com o compositor, o coreógrafo precisaria entender de música.

No que tange aos ingredientes do movimento corporal, Humphrey (1959) elenca: desenho no espaço, incluindo relacionamento com outro corpo ou objeto; fluxo de energia ou dinâmica; ritmo; e motivação. Ela destaca que as motivações para o movimento, voluntárias ou involuntárias, podem ser físicas, psíquicas, emocionais ou instintivas, sendo que, sem motivação, não há movimento. Os conselhos elencados por ela são: simetria é algo sem vida; desenhos dimensionais são sem vida; o olho é mais rápido que o ouvido; os movimentos parecem mais devagar e mais fracos no palco; todas as danças são muito longas, não faça mais uma que também o seja; um bom final é 40% da dança, pois monotonia é fatal e contraste,

necessário; não seja escravizada pela música, nem a mutile; ouça conselhos de pessoas qualificadas, não seja arrogante; não intelectualize, motive o movimento; não deixe o final para o fim.

Nas palavras de Stodelle, o assunto vital para Humphrey em seu trabalho com a dança era “O porquê e o como da ação humana, da relação do homem com seu ambiente” (Stodelle, 1990, p. 2). Contextualizando esta frase, vale mencionar alguns aspectos referentes a influências que agiram sobre ela. A ideia de Nietzsche a respeito de uma natureza dionisíaca-apolínea atuante no ser humano inspirou Humphrey em seus entendimentos sobre a dança. A anatomia e cinesiologia também marcaram suas sondagens temáticas, em uma ligação de perspectivas que confluía para a consideração de profundos impulsos de movimento agindo no ser humano. Este exercício de conexões entre filosofia e prática corporal em uma análise de movimento a fez voltar-se para respostas universais concernentes à ação de forças naturais dentro do corpo e fora dele. Segundo Stodelle (1990), o resultado disso foi que o trabalho pedagógico de Humphrey com seus dançarinos/alunos lhes proporcionava a experiência do movimento como uma ponte entre o pessoal e o universal, em uma estimulação da criatividade que misturava realidade e imaginação.

As forças naturais mencionadas no parágrafo anterior são aquelas “[...] inerentes à natureza assim como ao homem” (Stodelle, 1990, p. 17, tradução nossa). Esta explicação não clarifica tanto o entendimento, mas, quando é dito que os “movimentos naturais do corpo humano são evidências visíveis da habilidade do homem de sobreviver em um mundo dominado pela gravidade” (Stodelle, 1990, p. 17, tradução nossa), fica nítido que esta é a força primordial a mover o mundo de dança de Humphrey: a gravidade. Ter a gravidade como fundamento do aprendizado e da expressão na dança significa que o conhecimento de dança, e sua incessante busca, é ancorado na consciência do peso e de sua superação, o que, por sua vez, traz para o cerne da experiência da dança a alternância entre equilíbrio e desequilíbrio na ocupação espacial, assim como o jogo entre tensionamento e relaxamento.

Neste ponto, é importante lembrar que ‘peso’ e ‘equilíbrio’ possuem significados que extrapolam a dimensão puramente física, sendo elementos participantes de nossa vida psicológica, assim como seus antônimos. Nas palavras de Stodelle: “A abordagem do movimento natural desenvolvida por Humphrey não apenas aceita a realidade dramática da coexistência humana com a gravidade, mas também constrói toda a sua estética em elementos de movimento subjacentes a esta coexistência” (Stodelle, 1990, p. 17-18, tradução nossa). Na prática, os aprendizados envolviam “Queda e Recuperação, Sucessividade no Fluxo, Ritmos de Respiração, Oposição no Movimento e Mudança de Peso” (Stodelle, 1990, p. 18, tradução

nossa) – os princípios de movimento fundantes. Estes princípios, ao serem entrelaçados em um uso consciente de seu potencial de técnica corporal, tornam-se a base da compreensão de ritmo, forma (ou desenho) e dinâmicas (ou qualidades de movimento). Para Stodelle, “[...] o estilo de dança que disso emerge é, em essência, lírico. Expressa o poder inato do espírito humano de triunfar sobre forças adversas” (Stodelle, 1990, p. 18, tradução nossa).

Sobre a organização pela qual acontecia o trabalho corporal de treinamento para dança desenvolvido por Humphrey, a aula acontecia na seguinte ordem: trabalho básico para aquecimento corporal, dando boa atenção à mobilidade da coluna; trabalho de chão concentrado nas pernas, assim como no alongamento e fortalecimento das costas e do *core* (centro corporal); trabalho de barra para treinamento especializado de extensões, descidas, giros e movimentos sucessivos envolvendo quedas; e sequências de movimento em ocupações direcionadas do espaço, como as diagonais, para coordenações motoras e rítmicas em larga escala (Stodelle, 1990).

Conclusão

Nutridas pelas ponderações, a pergunta motivadora da investigação provocou tentativas de conexões entre os entendimentos teóricos alcançados com as leituras e a experiência de realizar exercícios trabalhados por Humphrey. Notou-se que o encontro de tais conexões demanda familiaridade com a movimentação corporal proposta no livro, assim como com a ideia de dança de Humphrey. Uma conexão observada foi a relação entre autenticidade dos movimentos do corpo (um fundamento do pensamento de Humphrey ligado à ideia de *gesto primitivo*) e o estudo prático de diálogo com a gravidade por meio de desequilíbrios e equilíbrio, assim como de utilização da respiração na movimentação, em suas diferentes fases (inspiração, suspensão, expiração e pausa). Outra conexão é o fato de que existe, no estudo de Humphrey, um olhar focado na movimentação de queda e recuperação, inserindo o rebote como parte do processo natural de experimentação, o que é denominado *arco entre duas mortes*. A partir dessa premissa, foram compreendidas as relações entre as categorias de movimentos oposicionistas e sucessivos. Observou-se que a força expressiva (potencialmente dramática) de cada categoria é diferente. Uma é mais ressoante, a outra mais harmonizada.

No trabalho de decifrar as movimentações pedagógicas de Humphrey trazidas para os leitores no livro de Stodelle, notou-se que detalhes precisam ser muito bem observados, como o direcionamento das setas que acompanham as representações gráficas corporais, para que a

orientação espacial do movimento não seja mal compreendida, já que, muitas vezes, a descrição escrita de cada exercício não esmiúça o movimento tanto quanto seria necessário. Como uma estratégia para aumentar o conhecimento a respeito de cada movimento/exercício, foi iniciado um procedimento de registro processual: filmagens (amadoras) das movimentações feitas com a câmera do celular, para olhá-las de fora, compreendendo-as de mais uma forma pelo olhar externo. Desse modo, quando a filmagem profissional aconteceu, houve condições de vivenciar as movimentações/exercícios com mais apropriação.

O todo da investigação mostrou que há um paradigma formalista presente na dança moderna de Humphrey. Ela se refere intensamente à gravidade em suas observações apresentadas em seu livro, mas, apesar de ser a relação com a gravidade um fundamento de sua técnica corporal, trata-se de uma relação controlada em trajetórias de movimento sustentado, valendo mencionar que isso é uma característica não apenas da dança de Humphrey, mas de outras e outros artistas da dança moderna. No intuito de destacar um dos elos entre a dança moderna de Humphrey e a dança contemporânea, observa-se que a ‘questão gravitacional’ é, na atualidade, explorada por uma perspectiva diferenciada: uma corporalização mais repleta de veracidade tônica tanto no ceder, quanto no empurrar ou se levantar.

Ainda é possível observar que não há, na proposta preparatória de Humphrey, um desbravamento significativo da horizontalidade do movimento no nível baixo, assim como não há nas outras criadoras/criadores da dança moderna, observando-se que isso foi ocorrer apenas na dança contemporânea, na exploração de rolamentos em entrega gravitacional. Por fim, pode-se concluir ainda, é que, além da relevância da gravidade, outra coisa que vale a pena aprender com a proposta de Humphrey é a força expressiva (não necessariamente dramática) das formas corporais em toda sua potência de versatilidade temporal e plástica.

Referências

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001

FARO, Antônio José. **Pequena História da dança**. Florianópolis: Zahar, 1986.

GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GIGUERE, Miriam. **Dança Moderna: fundamentos e técnicas**. São Paulo: Manole, 2016.

GITELMAN, Claudia. Dança moderna americana: um esboço. **Pró-Posições**, v. 9, n. 2, 1998. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.fe.unicamp.br/pf-

fe/publicacao/1968/26-artigos-gitelmanc.pdf>. Acesso em: 3 out. 2025.

HUMPHREY, D. **The art of making dances**. Princeton: Princeton Tec Book Company Publishers: 1959.

LOUPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAIN, L. **Directing the dance legacy of Doris Humphrey: the creative impulse of reconstruction**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2012.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1989.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2004.

SOUZA VIEIRA, Marcilio de. As Danças de Martha Graham e Doris Humphrey, no Ensino/Prática da Dança. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 9, n. 1, 2014. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/154>>. Acesso em: 3 out. 2025.

STODELLE, E. **The dance technique of Doris Humphrey and its creative potential**. Princeton: Dance Horizons; Princeton Book Company, 1990.