

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA**

ITALO DA SILVA BRITO

POLE DANCE: ESTUDO DE LABAN APLICADOS À VERTICALIDADE DO POLE

MANAUS-AM

2018

ITALO DA SILVA BRITO

POLE DANCE: ESTUDOS DE LABAN APLICADOS À VERTICALIDADE DO POLE

Pesquisa apresentada ao curso de bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo – Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para conclusão de curso.

MANAUS-AM

2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos aqueles que um dia terão a oportunidade de experimentar a Dança e novos caminhos de descoberta que ela instiga a trilhar.

ITALO DA SILVA BRITO

POLE DANCE: ESTUDO DE LABAN APLICADOS À VERTICALIDADE DO POLE

Este trabalho de conclusão foi julgado adequado para obtenção de Grau de Bacharelado em Dança da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas e aprovado, em sua forma final, pela Comissão Examinadora.

Manaus, 03 de dezembro 2018

Nota Final: 8,2

Banca Examinadora:



Orientadora: Prof.^a Ma. Raíssa Caroline Brito Costa



Prof.^a Ma. Yara dos Santos Costa Passos



Prof.^a Esp. Rosilene Rosa Coutinho

AGRADECIMENTO

Inteiramente grato a Deus por ser meu Pai, Ele é o dono dos meus dias. À minha família, que sempre estiveram comigo, e sempre será o meu porto seguro em todos os momentos da minha vida, em especial minha mãe Alcilene Brito, e o meu pai Sebastião Brito, que esteve comigo me apoiando todos os dias, por seus cuidados e preocupações, pela força e amor que me cerca nessa pequena jornada, diante de tantas que ainda virão sem eles coisa alguma seria.

Ao STUDIO MANAUS POLE DANCE, onde encontrei uma nova família que foi o motivo de inspiração desse trabalho, onde descobri que não há limite em fazer aquilo que amamos e sempre se desafiando para provar a nós mesmo que somos vencedores e que podemos acreditar na nossa capacidade e na nossa força de vontade, as minhas melhores professoras amigas e companheiras de todos os dias, Vivian Alencar, Noelia Key e Vivian Kramer, quando mais precisei se desdobraram para me ajudar, sem elas nada teria acontecido, elas é quem me motivam e não me deixam desistir do Pole Dance.

A minha orientadora Raíssa Costa, por sua dedicação e paciência, que mesmo estando focada em outros projetos, não deixou de acompanhar e se preocupar com o trabalho que estava sendo realizado, gratidão pelo seu profissionalismo.

Aos amigos que a universidade me deu, por acreditarem em mim, reconheço toda a ajuda dada durante estes anos, guardarei com imensa gratidão todos no coração. E claro, a todos que de alguma forma contribuíram para esse trabalho.

EPIGRAFE

“Todas as coisas contribuem juntamente para o bem daqueles que
amam a Deus”

Romanos 8:28 (A BÍBLIA, 2009).

RESUMO

A verticalidade dos corpos da dança, embora ainda seja um assunto que possibilite novos estudos, tem se tornado uma área mais procurada em pesquisas recentes no que diz respeito aos suportes circenses como tecido, trapézio e lira e quando ao rapel que advêm dos esportes radicais. No entanto, quando se pesquisa sobre processos artísticos voltados ao Pole Dance ainda é escasso no meio acadêmico trabalhos que o associem a criação, sendo o mesmo ainda estabelecido como um esporte competitivo. Este trabalho de pesquisa propõe realizar aproximações entre o Pole e alguns fatores do estudo de Laban, visando novas possibilidades artísticas a este modo de verticalizar o corpo. Para isto utilizou-se uma metodologia de abordagem qualitativa e de caráter exploratório e descritivo. A associação dos elementos escolhidos para compor a pesquisa foi realizada com base no tempo de vivência que o pesquisador apresenta com a técnica do Pole Dance. O trabalho tem como finalidade acrescentar na produção acadêmica de acervos referentes e fortalecer a idéia do mesmo do Pole ser considerado uma vertente dança vertical, e possibilitar novos estudos para processos de criação utilizando esta técnica de verticalizar o corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Pole dance, Laban, Processo de criação

ABSTRACT

The verticality of the bodies in dance, although still a subject that makes possible new studies, has become more sought after area in the last vintages that are not focused on the circus like the fabric, the trapeze and the lira and the abseil that advances in extreme sports. However, when research into the artistic processes aimed at pole dancing is still scarce and medium, the works that associate it with creation, being the same still established as a competitive sport. This work has access to the examination of discoveries between the Pole and some factors of the study of Laban, destining new artistic possibilities to this way of verticalization the body. For this, the methodology of qualitative and exploratory and descriptive approach is used. The class of the chosen elements to compose a research was realized based on the time of experience that the researcher presents with technique of Pole Dance. The work has a scholarly growth trend from a pole dance issue, strengthen an idea of the pole being a vertical dance strand, and enable new studies for the creation processes using this body verticalization technique.

KEYWORDS: Pole dance, Laban, Creative process

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 CAPITULO I -REVISÃO DE LITERATURA	3
1.1 O RISCO E A VERTICALIDADE DO CORPO	3
1.2 POLE DANCE.....	18
1.3 ESTUDOS DE LABAN	22
1.4 ASSOCIAÇÃO DO POLE DANCE E LABAN	24
2 CAPITULO II-METODOLOGIA.....	30
2.1 DELINEAMENTO DA PESQUISA	0
2.2 CARATERIZAÇÃO DO AMBIENTE, DOSS SUJEITOS E DA PESQUISA ..	31
2.3 INSTRUMENTOS E PROCEDIMENOS PARA COLETA E ANÁLISE DE DADOS	31
3 CAPITULO III-ANALISE DOS EXPERIMENTOS.	33
3.1 EXPERIMENTOS	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	37
REFERÊNCIAS.....	39

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta aproximações entre o Pole Dance e os estudos de Rudolf Laban. Ele parte das vivências do presente pesquisador, praticante de pole dance desde 1 ano, professor de pole nível básico. Neste período de experiências articuladas entre a prática do pole dance e a dança na universidade foi possível pensar numa aproximação entre esses dois contextos e conseqüentemente, uma necessidade de associar ao Pole referências abordadas no curso de dança sobre os pensamentos de Rudolf Laban.

Algumas pessoas procuram a dança para poder se expressar, segundo Stokoe e Harf (1987) em cada indivíduo existe a necessidade de poder se expressar tal como é de maneira que esta expressão possa ser compreendida por ele e por outros, desta forma algumas pessoas buscam essas habilidades e questões na dança vertical, pela beleza e curiosidade dos movimentos realizados no ar.

Partindo das pesquisas realizadas e dos conceitos sobre a dança vertical. O presente trabalho busca agregar aos conceitos de dança vertical as categorias de expressividade de fatores desenvolvidas por Laban, como fluxo, espaço, tempo e peso citado por Fernandes (2002).

Tentando unir esses conceitos, acredita-se que a criação do movimento no Pole pode ainda mais estudado e melhor compreendido possibilitando uma evolução na performance do intérprete. O trabalho teve como o objetivo geral criar um espetáculo em uma barra vertical (pole), investigando os fatores Espaço, Peso, Tempo e Fluxo de Rudolf Laban, compreendendo, investigando e descrevendo o processo de construção do espetáculo, destacando pontos facilitadores e bloqueadores durante a pesquisa.

A pesquisa buscou ainda esclarecer que o Pole não deve ser entendido somente como lazer e um ato de manter a boa forma, mas que pode ser estudado por meio de estudos teóricos para que a sua prática possa ser melhorada, permitindo um maior conhecimento e aprofundamento na modalidade. Podemos ainda perceber que o Pole Dance é, uma nova possibilidade de investigação para corpo do intérprete de dança, possibilitando um novo horizonte de pesquisa na área da dança, e como acadêmicos e pesquisadores da área, devemos perceber que é possível investigar essas novas possibilidades de criação, pensando na interação de fatores da dança como os elementos de Laban, associados à verticalidade.

O primeiro capítulo deste trabalho está dividido em quatro partes. No primeiro momento, é abordado sobre a Verticalidade do corpo e o conceito de postura corporal, trazendo um breve histórico de como essa postura era compreendida, vista e trabalhada até

chegar aos dias de hoje. O segundo momento refere-se ao desenvolvimento do Pole Dance, quanto sua estrutura e onde foi iniciado o movimento, apresentando um breve histórico até chegar ao Brasil e especificando as modalidades. O terceiro momento trata-se das teorias de movimentos de Rudolf Laban, onde são apresentados os fatores espaço, tempo, peso e fluxo do corpo e movimento.

No último momento, é discorrido sobre associação do Pole dance e Laban, relatando as finalidades e os benefícios que traz como: fortalecimento de criação de movimentos, trabalho do equilíbrio do corpo na execução dos movimentos, distribuição do peso corporal e o aprimoramento da consciência postural, além de ser uma oportunidade para se adentrar no universo do processo de criação. Aponta-se também os quesitos mais importantes que são trabalhados para a melhor execução da técnica, com a descrição de alguns exercícios que devem ser realizados durante o processo.

No segundo capítulo, é descrito os aspectos metodológicos que foram utilizados no estudo. E o terceiro capítulo refere-se à descrição dos resultados encontrados por meio dos dados coletados, além da descrição das ocorrências durante o período da pesquisa, procurou-se dividir de forma organizada as informações adquiridas pela vivência de estudo.

1 CAPÍTULO I - REVISÃO DE LITERATURA

1.1 O RISCO E A VERTICALIDADE DO CORPO

No decorrer do século XX testemunhou diversas transformações que se fizeram notar em todas as áreas do conhecimento. A partir de mudanças que aconteceram nas áreas científicas e sociais, revelações foram mudando também a visão e o entendimento de mundo, tecendo novas relações entre corpo e ambiente, arte e ciência.

Nessa dinâmica, as concepções de corpo também não podiam deixar de seguir novos caminhos. Na dança cênica, surgem diversos artistas criadores, cada qual com concepções bastante distintas sobre dança, impulsionando reflexões sobre as relações entre esta e as demais artes cênicas, suas abordagens e dramaturgias possíveis. Abriu-se uma gama de possibilidades para a inovação referentes aos espaços de apresentação utilizados por esta arte.

Dentro desse contexto, a década de 1960 parece ter se apresentado como de especial relevância, já que a dança cênica começa a invadir mais intensamente ambientes externos, tais como parques, topos de prédios, dentre outros espaços. Além disso, os limites do que poderia ser apropriado para coreografia se expandiram, de forma que diversas suposições sobre a dança foram questionadas, ignoradas ou vieram abaixo. As plateias viram os coreógrafos mudando as orientações espaciais, dançarinos colocaram seus corpos suspensos no ar (BERNASCONY; SMITH, 2008, p. 4).

Partindo destes acontecimentos, o conceito de corpo foi se modificando. Na dança contemporânea temos corpos ocupados em experimentar diversas linguagens corporais, cênicas, técnicas, e em entrelaçá-las. Não há, então, um modelo de corpo ou padrão de movimento, ou mesmo uma técnica dita universal. Cada investigação coreográfica irá escolher o seu suporte técnico, podendo-se, dessa maneira, reconhecer a diversidade e estabelecer interseções com múltiplos estilos e técnicas de treinamento.

Ratificando a tendência do corpo contemporâneo em habitar diversidades, pensando na relação dança – corpo – ambiente (BRITTO, 2008), sugere, por exemplo, uma vertente da dança contemporânea que, procurando dinamizar-se diante de um mundo cheio de velozes transformações, de uma busca desenfreada pelo novo, encontra no elemento risco um dos aspectos condutores da narrativa circense um forte componente para se expressar. O risco como estética assume forma em muitos espaços na contemporaneidade.

O homem realizador, moderno, necessita arriscar-se. De acordo com Guzzo (2004) a ciência, assim como a política, tomou o conceito de risco como base para seu discurso e

tornou-se autoridade para falar do que é ou não seguro para nós humanos. A ciência por sua vez, apoia-se num uso de riscos para futuros muito distantes de nós, riscos que influenciarão nossos netos, nossos bisnetos. Por exemplo, a clonagem de seres-humanos, o advento da inteligência artificial. Somos obrigados a optar agora para riscos prováveis em 100, 200 anos. A incerteza do presente nos faz desejar o futuro, muitos assuntos estão constantemente nos tomando a atenção e acabam por habitar nosso imaginário.

Estas são forças que convivem diariamente com a subjetividade humana no século XXI e transformam seus hábitos, seus sonhos, suas formas de cultura, seus corpos. Mudam as ameaças, mudam os medos, mudam os riscos (GUZZO, 2004, p. 62). Tal relação faz-se notar, conseqüentemente, nas formas de representação simbólica do corpo, que também se transformam. Este fenômeno torna-se compreensível quando partimos do entendimento de corpo como um corpo que se organiza criando, recriando e sendo recriado pelo ambiente que o cerca, simultaneamente contaminador e contaminável de culturas (FREITAS, 2009).

Um corpo permeável, múltiplo, cuja busca por ferramentas simbólicas também tende a ser múltipla complexa. De acordo com Freitas (2009, p. 4), capaz de dar visibilidade simultânea às possibilidades do universo. Um corpo cuja existência perfaz-se nas relações entre permanência e mutação, similitudes e diferenças, tendências e espontaneidades. A dança, então, se apresenta como um processo investigativo e comunicativo que expõe peculiarmente o trânsito corpo-cultura através do enredamento de diversos componentes sógnicos presentes em seus procedimentos, os quais envolvem, entre outras coisas, processos criativos, configurações, abordagens pedagógicas, temas de inspiração, relações entre o intérprete e o público, instâncias que se transformam à medida que o ambiente e o corpo também se modificam.

De acordo com Britto (2008, p. 15) quando se entende a dança como algo que se inscreve no corpo esse comprometimento tácito (que toda criação humana expressa) entre as explicações de mundo e o modo de viver nele, faz com que o corpo passe a ser compreendido como uma narrativa cultural que se constrói evolutivamente. Aqui se sugere que, ao organizar-se no corpo, a dança assuma a peculiaridade deste (e da arte como um todo) de ser uma antena do seu tempo, configurando mecanismos de comunicação entre o mundo, o corpo que nele vive e a dança que esse corpo faz.

Então, na busca por ressignificações para o elemento risco, tão presente no imaginário contemporâneo, é possível que uma vertente sua tenha se aproximado do circo, sendo o risco uma das bases da dramaturgia circense. Essa tendência à simulação do risco se faz notar no aumento do número de coreografias com um forte caráter acrobático e proezas corporais de

risco, algumas vezes utilizando-se de aparelhos típicos do circo na verticalidade, ou modificados a partir de uma releitura destes.

Figura 1. Cia Dani Lima



Fonte: <http://danilima-ciadanilimacriacoes.blogspot.com/2009/04/preparadora-corporal.html>

Alguns exemplos são coreografias da Cia Dani Lima, que desenvolveu intensa pesquisa relacionada à dança no tecido aéreo. Esta companhia foi criada em 1997, no Rio de Janeiro, pela dançarina, coreógrafa e artista circense de mesmo nome, cujos primeiros trabalhos estavam centrados na pesquisa da dança aérea, com forte influência da linguagem circense, e que a lançaram em destaque na cena contemporânea da dança.

Figura 2. Furia Del Baus



Fonte: <http://artehistoriaepci.blogspot.com/2012/02/la-fura-dels-baus.html>

Figura 3. De La Guarda 1998, Doma



Fonte: <http://aweb.blogspot.com/2005/07/n-gel-castro-de-la-guarda-1998-doma.html>

Outros exemplos que apresentam características híbridas entre estas artes são o grupo *Furia del Baus*, da Espanha, que mescla dança, teatro físico, circo e novas tecnologias; o *De La Guarda*, da Argentina, que segue uma mesma linha; a Companhia de Danza Aérea Angiels, também da Argentina; e o Grupo Ares, de São Paulo, de circo e dança Brenda, e a Cia

índios.com no Amazonas, associando elementos do corpo suspenso a questões e pesquisas da cultura indígena.

Figura 4: Grupo Ares em apresentação com o espetáculo “Circo Funâmbulos”, no espaço caixa cultural, no centro de SP, 2010



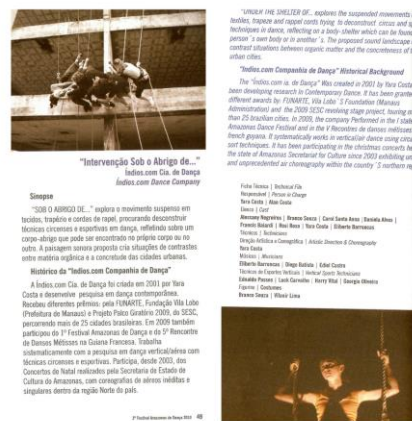
Fonte: http://entretenimento.uol.com.br/album/circo_funambulos_praca-da-se_album.htm

Figura 6: Cia Índios.com, 1º FESTIVAL AMAZONAS DE DANÇA, 2009



Fonte: <http://culturarteepesquisa.blogspot.com/2011/07/1-festival-amazonas-de-danca-2009.html>

Figura 5: Cia Índios.com, 2º FESTIVAL AMAZONENSE DE DANÇA, 2010



Fonte: <http://culturarteepesquisa.blogspot.com/2011/07/2-festival-amazonas-de-danca-2010.html>

Há, também, algo em comum com certo aspecto da dramaticidade característica dos números de risco no circo, onde a representação está em demonstrar e vivenciar, em público, o próprio processo de adaptação do corpo a situações extra cotidianas e de risco. No entanto, é importante notar que existem peculiaridades quanto à maneira de se abordar e investigar os

elementos risco e espaço aéreo, sendo algumas mais relacionadas à estética e operacionalidade da dança, e outras mais relacionadas às do circo. No meio circense, por exemplo, notamos que a dança ocupa um papel fundamental não só na preparação do artista e na estética dos espetáculos, mas, simultaneamente, na produção de novos entendimentos de corpo dentro do ambiente circense.

A dança, como uma área de conhecimento, estimulou processos investigativos no corpo do circense. Observa-se, em alguns espetáculos, um detalhamento do movimento e sua especificidade ao que se pretende transmitir, no uso do corpo, no uso das suas diversas articulações fica evidente, o cuidado em construir uma trajetória de movimento em que o esforço físico é utilizado de modo mais fluido, combinando força, ritmo e dinâmicas variadas que trazem outras qualidades às nuances dos saltos, às pegadas firmes das mãos dos trapezistas, aos saltos mortais dados no ar e sustentados na trajetória do corpo no ar, aliando lirismo ao risco explícito ou disfarçado, rearranjados tecnicamente no corpo habilidoso do circense.

Pesquisas de movimento presentes nessas ações são impulsionadas pelas próprias necessidades do fazer do corpo, e emergem dos deslocamentos propiciados pelo trânsito de informações e diálogos cruzados entre estes campos (circo e dança), e todos os outros que estão no seu entorno. Na área da dança, por sua vez, a sua vertente denominada dança aérea não apenas se utiliza de diversos aparatos típicos do circo, como também tem se alimentado da técnica circense. Para uma maior habilidade do intérprete no espaço aéreo, ele está cada vez mais se apropriando do vocabulário circense (PEIXOTO, 2010).

É importante notar que entendemos aqui a técnica não de forma dicotômica, em que os movimentos apreendidos estariam dissociados das emoções, imagens, percepções suscitadas, mas como o conjunto de tudo isso, através de correlações simultâneas. Assim, aspectos ditos emocionais também são exercitados para uma adaptação no espaço aéreo, um espaço além do domínio em que estamos habituados, onde a perspectiva muitas vezes se torna invertida, o mundo vira de cabeça para baixo, os pés ficam fora do chão, necessitando um suporte emocional próprio em que, por exemplo, coragem e confiança aparecem como uma contribuição importante do treinamento circense para a dança.

Vemos atualmente companhias que desenvolvem a dança aérea, em que não são necessariamente identificados nos seus resultados artísticos técnicas ou aparelhos típicos circenses, mas que trazem em seu elenco artistas familiarizados, de alguma maneira, com técnicas aéreas circenses, de modo a poderem sentir-se confortáveis no espaço aéreo. No entanto, a partir de um olhar proveniente da dança, do uso de procedimentos e parâmetros de

pesquisa próprios dessa área, a bagagem circense se transforma, o foco muda e aspectos que não tinham importância se tornam relevantes e outros, antes protagonistas, desaparecem.

Cada modificação ou transformação nas áreas do circo ou da dança, cada encontro com uma nova informação constrói conhecimentos que, por sua vez, condicionam as próximas trocas. As interações disponibilizam novas aberturas, novas formas de se conectar a outros conhecimentos. É no diálogo entre velho/novo, tradicional/contemporâneo que novas abordagens vão se configurando, abrindo-se novas brechas. A permanência das áreas artísticas no ambiente cultural ao longo do tempo será condizente com a capacidade que elas possuem de interagir com o seu meio e, a partir dessas trocas interativas, reorganizarem-se continuamente (PEIXOTO, 2010).

O corpo em meio ao dualismo existente na verticalidade, passa por relação de poder, negação, queda e recuperação, estudo dos eixos e níveis. A verticalidade, portanto, traz atrelada a ela uma nova perspectiva de estudo que necessita de adaptação corporal, que esta associada a riscos que são potencializados pela ação de gravidade gerando uma relação de medo referente a esta dimensão.

1.2 POLE DANCE

O Pole Dance é uma arte praticada há mais ou menos 250 anos, mais conhecida através de mulheres que dançavam em boates fazendo o famoso Striptease. No entanto, a arte foi inicialmente praticada por ginastas homens em postes de madeiras nos circos. A medida que o tempo foi passando o material da barra foi mudando, e passou para barra de metal, a mais usada no Pole Dance.

Com o passar do tempo, a técnica passou a ganhar espaço entre as dançarinas burlescas, que com sensualidade e graça divertiam as plateias, fazendo danças eróticas com a barra. Foi só nos anos 1980 que as documentações sobre *striptease* e *poledancing* começaram a surgir nos Estados Unidos e Canadá.

Devido ao fato de o Pole Dance derivar da dança erótica e historicamente ter sido associado à casas noturnas, foi considerado uma forma controversa de exercício físico durante um longo período. Nos últimos anos, o Pole Dance evoluiu e agora é uma forma de treinamento físico consistindo em elementos tecnicamente difíceis de dança, ginástica e acrobacias (NAWROCKA et al, 2016).

Atualmente o pole dance é divulgado como esporte, ganhando espaço diferenciado entre as modalidades dentro da própria dança como o Pole Fitness. É considerado um esporte que treina os músculos inferiores, superiores, abdômen e coluna, pois utiliza-se apenas da força do corpo como resistência na barra para realizar movimentos estáticos e giratórios que incorporam a ginasta olímpica, o balé, dança contemporânea e movimento livre.

Entendem-se por Pole Dance uma atividade física que utiliza do atrito e oposição entre o corpo e uma barra vertical para realizar movimentos, ações corporais com elementos da ginástica e acrobacias circenses, compondo danças. A estrutura da barra vertical do Pole Dance é feita com aço inoxidável ou ferro, possui espessura variante entre 42-52 milímetros, e o diâmetro varia em relação a altura do chão e o teto, onde a barra está instalada. Ainda existem outros tipos de barras: a locomóvel e as desmontáveis, estas podem ter alturas variam em metros e diâmetro em centímetros (MUNDOPOLE, 2011).

Pole Dancing (PD) é a arte de executar uma seqüência de figuras plásticas tanto estaticamente como dinamicamente com um fundo musical, estando o corpo suspenso em um mastro vertical sendo segurado unicamente pela força da pegada da mão e utilizando as forças de atrito das diferentes partes do corpo em contato com o mastro para controlar a postura e a suspensão, durante a apresentação e / ou competição, de acordo com o objetivo do desempenho. E assim, alcançar e manter harmoniosamente essas figuras, evoluindo para as subsequentes, de acordo com os esquemas adequadamente concebidos dentro das regras das diferentes federações que regem esta prática em todo o mundo (RUSCELLO et al, 2016).

Não existem conhecimentos relativos a quanto tempo a barra vertical é utilizada enquanto elemento material de valor estético, porém há registros de culturas onde existe a prática de movimentos nesse tipo de barra. Na Índia, por exemplo, o movimento em barra vertical é vivenciado através do *Mallakhamb*, praticado há mais de dois séculos e atualmente reconhecido como esporte em todo mundo.

O *Mallakhamb* é um combinado de arte e ginástica que explora movimentos de equilíbrio, força e flexibilidade usando de exercícios de travas e ações que utilizam a barra para realização de apoio corporal. Neste esporte é utilizado um poste de madeira do tipo *teca* ou *sheesam* que é fixada no chão e é untada com óleo de mamona para minimizar o atrito. A espessura do poste desta prática difere do pole dance, pois no esporte indiano a barra varia de espessura ao longo da sua base ao topo, onde existe uma esfera. O *Mallakhamb* tem predominância do sexo masculino, contudo existe outra prática do mesmo esporte que utiliza uma corda para seu desempenho, neste a hegemonia é de indivíduos do sexo feminino (BORGES, 2011).

Figura 7. Mallakhamb, praticado por homens na Índia.



Fonte: <http://metro.co.uk/2010/09/14/pictures-mallakhamb-gymnastics-pole-3058182/>

A técnica do pole dance como conhecido atualmente teve início durante os anos 20, nos Tour Fair shows, nos circos itinerantes e em tendas paralelas dentro das cidades. A dança, realizada nos postes que estruturavam as tendas dos circos, era marcada por movimentos de quadril junto a giros. Durante as décadas de 20 e 50, o pole dance ganhou popularidade dentro do estilo burlesco, atualmente conhecidos como pole gamour ou exotic pole dance. Na década de 60, houve a introdução de acrobacias, através da dançarina e atleta Belle Jangles. Durante a década de 80, a prática do pole dance começou a se popularizar na Europa, Inglaterra, Austrália, Canadá e Estados Unidos. Nos anos 90, Fawnia Mondey-Dietrich, atleta e professora de pole dance, praticante das modalidades fitness e burlesca, lança o primeiro DVD instrutivo, tratando como atividade física na modalidade pole fitness. Essa atitude popularizou a prática, exaltando os exercícios isométricos e isotônicos⁶ que podem ser realizados na barra vertical, com intuito de hipertrofia, definição muscular, ganho de força e a melhoria das condições físicas do praticante (POLE DANCE BRASIL, 2015).

A partir dos anos 2000, a prática do Pole Fitness e da modalidade artística na barra vertical torna-se popular. Na modalidade artística, destaca-se o Pole Art que apresenta características mais performáticas nas estruturas coreográficas, as quais revelam traços estéticos-conceituais da dança contemporânea, em seus aspectos e elementos criativos. As acrobacias rítmicas são executadas de forma fluente, além de apresentarem o virtuosismo evidenciado na barra.

Figura 7. Imagens de treinamento de pole.



Fonte: Arquivo pessoal.

A primeira escola de Pole Dance brasileira conhecida foi fundada na cidade de Curitiba pela professora e bailarina desta prática Grazieli Brugner, diretora do seu próprio estúdio e linhas de barras portáteis. Brugner foi pioneira ao criar e registrar na Biblioteca Nacional do Brasil, em dezembro do ano de 2008, sua metodologia de ensino de Pole Dance para curso de capacitação de instrutores. Também foi a primeira a introduzir o Pole Dance dentro das universidades como curso de extensão, no ano de 2013, na cidade de Curitiba no Paraná. Atualmente esta educadora de Pole Dance atua como professora do curso de extensão para instrutores de Pole Dance Fitness, que também dispõe do curso em suas filiais existentes nas cidades de São Paulo/SP, Curitiba/PR e Porto Alegre/RS. Grazieli Brugner também realizou o primeiro campeonato brasileiro de Pole Dance no ano de 2008 na cidade de Curitiba/PR (JUNIOR, 2013).

Constata-se que, a dança em barra vertical vem conquistando mais espaço tanto no âmbito esportivo, quanto no acadêmico e artístico. Portanto, faz-se necessário destacar que o pole dance torna-se cada vez mais fonte de pesquisa para pesquisadores que se interessam pela prática e buscam entender a mecânica de seus movimentos ou buscar novas possibilidades por meio de associações com outras técnicas. Neste trabalho o pole dance é estudado em sua aproximação com os conhecimentos da dança, mais especificamente com os estudos de Rudolf Laban.

1.3 ESTUDOS DE LABAN

Rudolf Laban nasceu em 1879 em Bratislava Hungria, e morreu em 1958. Desenvolveu uma forma de Dança Expressionista em que o objetivo principal residia na expressão das emoções e toda a sua vida foi dedicada à dança (OLIVEIRA, 2009). No início do século 20, ele era considerado o grande mestre da dança e uma grande força impulsionadora em tudo o que dizia respeito à dança e ao movimento criativo. Conseguiu quebrar as duras doutrinas dos movimentos estereotipados atribuídos à dança e à ginástica e criou, em vez disso, um modo de ver muito mais amplo no que diz respeito aos movimentos do corpo e trabalhando com a forma natural das pessoas se movimentarem.

Foi um grande impulsionador do chamado movimento criativo. Fundou muitas escolas em toda a Europa, destacando-se a Suíça, Alemanha e Inglaterra e dirigiu os estudos iniciais na Escola de Belas Artes de Paris, onde estudou música, anatomia e fisiologia (OLIVEIRA, 2009).

Em 1930 foi coreógrafo na Ópera de Berlim, e, durante este tempo, lidou com muitos operários da indústria onde tomou consciência dos seus movimentos. A sua maior escola foi aberta no Reino Unido, local para onde fugiu dos nazistas em 1938. Teve um contributo importantíssimo para a Dançaterapia, criando uma metodologia própria: o seu ‘sistema de análise’, categorização e notação de movimento (OLIVEIRA, 2009). Este sistema permitiu o acesso a uma linguagem descritiva dos movimentos dos pacientes, referindo que partes do corpo o indivíduo move, quando, onde e como (LABAN, 1960; PAYNE, 1990; LEVY, 1992, apud OLIVEIRA, 2009).

Todos os trabalhos que desenvolveu foram sobre os elementos que constituem o movimento e a sua utilização, dando ênfase aos aspectos psíquicos e fisiológicos que levam o ser humano ao movimento. A metodologia e a profundidade do seu estudo ajudam-nos a perceber o ser humano através do movimento nos mais diversos aspectos e pode ser aplicada nos diferentes setores da atividade humana, artes, educação, trabalho, psicologia, sociologia etc.

Laban desenvolveu um sistema de análise e notação de movimentos baseado em quatro fatores: espaço, peso, tempo e fluxo e que se tornou o modelo teórico utilizado por inúmeras dançoterapeutas (HARDING, 2003, apud OLIVEIRA, 2009). Ele providenciou um dos primeiros modelos de análise do movimento, incluindo uma linguagem profissional que os dançoterapeutas podem utilizar na descrição do trabalho com os seus pacientes. Em 1965, um dos seus seguidores, Warren Lamb adicionou outro fator: a forma, que descreve a forma

como o corpo se move no espaço. Para Laban, estes elementos são fundamentais para que se possa ter uma imagem visual do movimento.

Corroborando com as informações supracitadas, Susan Tortora (2006) diz que Laban estabeleceu cinco elementos fundamentais para que se pudesse fazer uma análise e uma descrição concreta do desempenho dos movimentos realizados. Estes são fundamentais para que se possa ter uma imagem visual do movimento: Corpo, Esforço, Forma, Espaço e Ritmo. Por meio destes fatores o corpo descreve como e que aspectos do corpo (como por exemplo, que partes do corpo são usadas e trabalham em conjunto ou separadamente) são usados para executar as ações, as posturas, os gestos, ou a sequência de movimentos.

O esforço descreve a intenção qualitativa que cria o tom do sentimento ou da atitude interna de um movimento em quatro fatores do movimento: espaço, peso, tempo e fluxo (TORTARO 2006). O esforço nunca está completamente formado. Nas idades mais baixas, devido a toda a formação muscular e à pouca força muscular, as intenções qualitativas das ações (esforço) não estão completamente aperfeiçoadas. Kestenberg (1975, apud OLIVEIRA, 2009), estabeleceu o sistema de análise do movimento de Kestenberg e criou uma categoria denominada de pré – esforço para catalogar esta fase do desenvolvimento.

Esforço tem quatro subcategorias, sendo que cada uma tem duas polaridades opostas. Espaço (Direto / Indireto); Peso (Forte / Leve); Tempo (Súbito / Deferido) e Fluxo (Limite (contido) / Livre).

Refletindo sobre as leituras de materiais sobre os trabalhos de Laban, podemos entender ainda que ações moldadas são os movimentos que ocorrem para fora do corpo e as suas interações com o espaço exterior. Estes têm os limites do corpo e funcionam sobre objetos no espaço. Fluxos de ações são aqueles movimentos que ocorrem internamente, dentro das fronteiras do corpo, como por exemplo, os movimentos respiratórios. E os movimentos direcionados são aqueles que partem do centro do indivíduo e executam linhas claras no espaço.

O Espaço nos permite descrever como o corpo de um indivíduo se desloca para viajar através da área envolvente. Estilo, semelhante ao seu homólogo musical, estilo musical, descreve como uma pessoa executa ações em conjunto, ao longo de um período de tempo, criando um fluxo, pulso, ritmo e a ações como começar, continuar, fazer pausas e parar.

Ainda segundo os trabalhos desenvolvidos por Laban, podemos observar que o ser humano se movimenta para satisfazer alguma necessidade, retirar prazer e satisfação de algum desejo ou algo que tenha representatividade para ele próprio.

1.4 ASSOCIAÇÃO DO POLE DANCE E LABAN

No Pole Dance, os movimentos são formados por transições do corpo nos seguintes apoios: corpo/chão/barra, corpo/chão e corpo/barra. A presença de transferências de peso é nítida ao contemplar a prática, assim como as situações de equilíbrio e desequilíbrio. Outras relações importantes para o Pole Dance, como o tempo e o espaço, a suspensão e o balanço, e também as intenções, podem ser observadas.

Quanto à composição da partitura coreográfica no Pole Dance, assim como na dança, faz-se o uso das características básicas da movimentação como: fluidez, precisão e harmonia. Utilizando as definições de Hannelore Fahlbusch (1990) sobre cada um dos elementos citados anteriormente:

Fluidez é a união ininterrupta de diversos elementos de um movimento ou de vários movimentos, até a composição de uma estrutura total; precisão é um complexo fenômeno senso-motor caracterizado por numerosos aspectos parciais ou componentes, destacando-se os seguintes: precisão na observação, capacidade de imitação do movimento observado, controle, velocidade de relação, capacidade de concentração, capacidade de orientação, inteligência, capacidade de repetir e com precisão, um gesto; e harmonia é a concentra relação ente as faces de um movimento e as partes do corpo que nele atuam (FAHLBUSCH, 1990, p. 85).

Na estrutura do Pole Dance é possível reconhecer, desde o aprendizado da técnica até o processo criativo da dança, a atenção denotada à noção de esforço, visto que os movimentos devem ser apresentados ao público da maneira mais limpa, segura e fluída possível. Para alcançar este status o praticante de Pole dance utiliza fatores de movimentos, expressos nas perspectivas labanianas de Eukinética, “peso, espaço, tempo e fluência” e a intencionalidade expressiva que estes formam. Ressalta-se que segundo Barreto (1998) os fatores de movimentos se subdividem em: (a) peso – firme/forte, (b) espaço – direto/indireto, (c) fluência – livre/controlada (d) tempo – rápido/lento.

A eukinética foi definida por Laban enquanto parte de uma relação estrutural em movimentos, em que se inclui o quarteto: corpo, esforço, forma e espaço, estas são categorias inter-relacionadas que se informam mutua e continuamente (MIRANDA, 2008) sobre o esforço Patrícia Leal traz em seu livro que:

Um dos maiores fundamentos de Laban para compreensão do movimento é o esforço ou a expressividade, base de sua Eukinetica. Esforço para Laban não tem uma conotação de força, mas de expressividade. Quando se refere a esforço, Laban evidencia a expressão externa do movimento decorrente de uma atitude interna. Isto significa dizer que o movimento se inicia a partir de uma condição interna do individuo e se concretiza externamente através do esforço. Os elementos que

caracterizam o esforço são os fatores do movimento: fluência, espaço, tempo e peso (LEAL 2009, p. 64).

O Pole dance está diretamente relacionado à gravidade, pois a dança nele é feita reagindo a influência desta. A relação de troca de apoios e o princípio de relaxamento e tensão para o deslocamento ocorrem no Pole Dance utilizando os apoios do corpo com a barra. Porém falar em peso para Laban não está ligado a ceder ou resistir à gravidade, mas sim a sensação de “leve e pesado”.

Exercitar as qualidades do fator peso significa modificar os graus de intencionalidade do movimento: de firme a leve, com as diversas nuances possíveis entre uma qualidade e outra. As qualidades do fator peso afetam o movimento em termos de sensação, e informam sobre o movimento (LEAL, 2009, p. 55).

Durante o desempenho o intérprete varia as qualidades estéticas do movimento entre leve e pesado, explorando os pontos de apoio e a musicalidade. Assim a impressão do intérprete é de flutuar. Existem ainda no Pole Dance os movimentos de queda, que são a transição de um movimento ao outro cedendo à gravidade, nestes movimentos a sensação é a de que o corpo é empurrado para baixo, no sentido literal da palavra – uma queda da barra. Neste instante o espectador vivencia a sensação do peso corporal do intérprete e observa o impacto causado pelo movimento de queda seguida da suspensão e trava na barra. Ao longo da ação, os apoios na barra variam entre os estágios de apoio inicial, nenhum apoio, recuperação do apoio e apoio final cuja consequência é a ilusão da queda.

O fator peso determina as qualidades de firmeza à leveza. Considerado que estes são os dois extremos entre as qualidades determinadas pelo fator peso, e que existe uma variedade gradual de um a outro extremo, o que acontece também com os outros fatores. A qualidade de peso muito leve pode sugerir sensação de leveza, suavidade; enquanto o peso firme pode demonstrar assertividade, segurança, firmeza (LEAL, 2006 p 57).

Dentro do Pole Dance a variação dos movimentos podem ser utilizada de várias formas, visto que o mesmo mescla movimentos no chão com a suspensão proporcionada pela barra, que são explorados de acordo com a escolha do coreógrafo de utilizar os elementos do movimento.

É visível no Pole Dance a ampliação espacial proporcionada pelo uso da barra vertical, e acredita-se erroneamente que o espaço no Pole Dance é predominante restrito, considerando a barra como única área permitida à movimentação. Entretanto durante o desempenho do

intérprete na composição coreográfica de Pole Dance, este permeia por três momentos distintos: o momento solo, que não se trata apenas de uma composição executada por um singular do intérprete, mas, trata-se do momento em que o artista desenvolve partituras coreográficas no chão, utilizando do espaço ampliado; momento na barra giratória onde entende como a parte coreográfica, técnica e exploração cênica executada na barra dinâmica, que se diferencia da estática por girar em seu próprio eixo; e o momento na barra estática, onde o dançarino executa movimentos técnicos e movimentos coreográficos na barra fixa, ou seja, que não possui movimentação ou rotação própria. Nas barras são realizados exercícios técnicos, trocas de apoios e transições de movimentos de modo rítmicos (CAMPEONATO BRASILEIRO DE POLE DANCE, 2014).

Na composição de Pole Dance realizada no solo é visível à criação do personagem assumido pelo dançarino, com o objetivo de criar uma estrutura narrativa e dramática para seu desempenho. Observamos momentos de queda e recuperação, saltos e suspensões corporais. A estrutura dançada no solo deve estabelecer relação fluida e uma comunicação compositiva e complementar com a estrutura de barra, ou seja, o intérprete deve construir uma relação dramática entre a cena realizada no solo, seu corpo e a barra vertical. Percebe-se que comumente o indivíduo, trabalha realizando movimentos esféricos. Este fenômeno acontece principalmente durante os momentos em barra (dinâmica e estática), onde o espaço disposto cria um "efeito compasso", em que a barra é o eixo principal e o corpo do dançarino o raio da circunferência. Durante o desempenho o intérprete pode explorar o palco relacionando-o à proposta de espaço Labaniano, explorando os níveis espaciais: alto, médio e baixo; o espaço interno e externo; cinesfera: reduzida ou ampliada; os planos espaciais, o espaço como direto ou multifocal e as direções espaciais.

O fator espaço determina qualidades de atitude em relação ao meio, graduadas entre focalizada (espaço direto) até multifocada (espaço flexível). As qualidades do fator espaço demonstram a qualidade da atenção contínua no movimento, afetando o pensamento no que se refere à organização de ideias. O espaço exageradamente multifocado, por exemplo, pode expressar confusão de ideais; enquanto o espaço exageradamente focalizado pode sugerir rigidez de pensamentos, boicotando as ações por estreiteza de visão (LEAL, 2006, p. 57).

O espaço predominante na vivência do Pole Dance é o focalizado, porém dada a necessidade criativa e demanda da composição coreográfica há a exploração do espaço multifocado e alternância entre os dois. Sobre o espaço, é possível atentar ainda sobre o estudado na corêutica, este que se trata “dos princípios espaciais envolvidos no movimento humano” (LABAN, 1990).

A corêutica atem-se as dimensões espaciais, comprimento, amplitude e profundidade. Estas dimensões delimitam também planos e direções no espaço: o comprimento esta relacionado ao plano vertical, que enfatiza as direções alto e baixo. A amplitude esta relacionada ao plano horizontal, enfatizando as direções direitas- esquerdas (lado/lado). A profundidade relaciona-se ao plano sagital e as direções frente e trás, do mesmo modo que os planos anteriores (LEAL, 2006, p. 56).

É possível observar o movimento da dança quanto ao espaço em duas referências: na primeira delas, o ‘espaço no corpo’, torna-se como referência o próprio corpo, e a partir deste definem-se direções e lugares; na segunda, o ‘corpo no espaço’, torna-se determinado espaço externo (palco, sala) como referencia direcional para o corpo (LOBO; NAVAS, 2007). Ao pensar tais questões na verticalidade do Pole, pretende-se explorar novas possibilidades dentro da composição entre o chão e a suspensão.

Compreende-se a desenvoltura do movimento como fluência. Ela está classificada como livre e controlada, e determina as qualidades de fruição do movimento, de um fluxo mais liberado até o mais controlado possível, que define a pausa do movimento (LEAL, 2009).

No Pole Dance, a dificuldade das sequências na barra vertical se dá ao realizar os movimentos fluidos livremente. Desta forma durante a exibição coreográfica a fluência varia em qualidade livre e controlada. É possível a variação de fluência entre os movimentos durante a performance, o uso desta fica a critério do compositor. O fator fluência determina qualidades de fruição do movimento, graduada do fluxo livre até o controlado. Portanto, o

fator fluência demonstra a precisão do movimento, afetando o controle dos movimentos para a expressão de sentimentos. A fluência controlada em demasia pode evidenciar, por exemplo, uma pessoa introspectiva, fechada, isolada; enquanto a fluência livre pode expressar a liberdade, a espontaneidade (LEAL 2006, p. 57).

A fluência predominantemente livre é visível no Pole Dance principalmente no momento solo e em transições entre o solo e a barra. Nestes instantes o movimento tem a tendência a ser circular e conexos, ou seja, as partituras criadas tendem a ser ligadas por movimentos circulares que dão início a outros movimentos, interligando-os e tornando-os de fluência livre.

As transições executadas nos momentos de barra tendem a ser controladas, pois para haver a continuidade da partitura é necessário mudar de um movimento técnico a outro, e na maioria das vezes esta mudança vem juntamente com a variação do sentido do movimento,

fazendo assim com que a linearidade do movimento seja angular, e possua momentos de suspensão e quebras na partitura. A predominância da fluência livre durante o momento solo e transições entre o solo e a barra, e a predominância da fluência contida durante os momentos em barra, não inviabilizam a experimentação da alternância da fluência em ambos os momentos, apenas atenta para a variação da fluência dos movimentos que sobressai em tais momentos um modo de fluir que difere em seus aspectos qualitativos.

Ao pensar em tempo, logo relacionamos a musicalidade, ritmo e permanência de uma ação. Para Laban o tempo é associado ao acontecer da ação, ou seja, se esta movimentação realiza-se de forma rápida ou lenta. O movimento que acontece rapidamente pode ou não prolongar sua execução. De outro modo um ato rápido não necessariamente considerado breve. Logo, um ato lento, não necessariamente pode ser considerado como extenso.

No Pole Dance, observam-se duas intervenções temporais: a rítmica, aparente pela música na cena; e a sensitiva, manifestada pelo jogo de movimentos que variam entre o tempo lento e acelerado durante a partitura coreográfica. A oposição observada durante o instante em barra giratória é um bom exemplo da variação de tempo no movimento. Enquanto a barra gira continuamente em seu eixo, o intérprete executa movimentos que podem ser rápidos ou lentos. O dançarino pode ou não seguir o sentido do giro da barra, resistir ou ceder à gravidade.

Após esclarecer o elo entre o Pole Dance e os fatores de movimento, podemos ainda pensar em questões como os estados que podem ser classificados como: rítmico (refere-se às possíveis combinações entre peso e tempo: forte – lento; leve – rápido; forte – rápido; leve – lento); o onírico (refere-se às possíveis combinações entre peso e fluência: forte – livre; forte – contido; leve – livre; leve – contido); o estável (se refere às possíveis combinações entre peso e espaço: forte – indireto; forte – direto; leve – indireto; leve – direto); o remoto (refere-se às possíveis combinações entre fluência e espaço: livre – indireto; livre – direto; contido – indireto; contido – direto); o móvel (se refere às possíveis combinações entre fluência e tempo: contido – rápido; contido – lento; livre – rápido; livre – lento) e o alerta (se refere às possíveis combinações entre espaço e tempo: indireto – lento; direto – lento; lento – rápido; direto – rápido).

Cada estado faz relação com o efeito de sentido que suas variações de movimento podem provocar, ou seja, caso o interprete, ao criar uma partitura ou explorar o movimento, deseje trazer ao seu corpo o sentido de alerta, deve então enfatizar em seus movimentos os fatores espaço e tempo. Este caso pode ser exemplificado como no movimento de queda no qual a alteração do espaço da barra (do alto da barra a baixo da barra) com a variação do

tempo do lento para o súbito, cria no público a ilusão de uma queda e traz ao corpo o estado de alerta utilizando espaço direto e tempo súbito/rápido.

Também está relacionada à produção de sentido a relação dos impulsos do movimento, descritos como “Impulso apaixonado (*passion Drive*), que entrelaça elementos de peso, tempo e fluxo; Impulso Mágico (*spell Drive*), que entrelaça elementos de peso, espaço e fluxo; e Impulso visual (*visual drive*) que entrelaça elementos de fluxo, tempo e espaço” (MIRANDA, 2008, p. 22).

Ao relacionar cada ação ao Pole Dance percebemos que Miranda corrobora com a ideia da associação de fatores de Laban para o entendimento de trajetos do movimento quando diz estes:

funcionam mais como uma partitura que indica percursos de acesso à experiência e não a descrição desta. Assim em Laban, parece-me importante tratar signos, palavras e articulações não em termos de definição, mas como uma indicação de um complexo de relação e um mapa para o entendimento e geração de novos conceitos em/sobre movimento (MIRANDA, 2008, p. 24).

Como dito por Miranda é preferencial termos os impulsos de ações como artifício para pesquisa e exploração dos movimentos. Visto isso, considera-se o uso destes impulsos de ações dentro de movimentos do Pole Dance. Por fim, observa-se que muitas associações podem ser realizadas e experimentadas a fim de que o processo criativo possa ser pensado de várias formas, e construído saindo de padrões que já são constantemente realizados.

2 CAPÍTULO II – ASPECTOS METODOLÓGICOS

2.1 DELINEAMENTO DA PESQUISA

2.1.1 Quanto à finalidade

O estudo buscou levantar dados, que, além de servir de insumo para responder a problemática de campo humanístico, possuem uma aplicação prática previamente estabelecida. Portanto, caracteriza-se como uma pesquisa aplicada (PRODANOV, FREITAS, 2013), que realizou-se experimentos de trechos coreográficos de dança para o Pole Dance com o interesse associar a este técnica os fatores de Laban estudados e experimentados em cada ponto de processo de movimentação coreográfica.

2.1.2 Quanto aos objetivos

A pesquisa teve ainda caráter descritivo, pois apresentou como objetivo primordial a descrição das características de determinada população, fenômeno ou, então, o estabelecimento de relações entre variáveis. “As pesquisas descritivas são juntamente com as exploratórias as que habitualmente realizam os pesquisadores sociais preocupados com atuação prática” (GIL, 2002, p. 42). Portanto, o trabalho descreve os pontos potencializadores e bloqueadores que encontrados no decorrer dos experimentos e laboratórios de criação desta pesquisa.

2.1.3 Quanto a abordagem

Do ponto de vista da abordagem do problema, a pesquisa foi qualitativa, pois considerou a relação dinâmica entre o mundo real e o sujeito, compreendendo portanto, o vínculo indissociável entre o mundo objetivo e a subjetividade do sujeito, para Prodanov e Freitas (2013), tais aspectos não são entendíveis em números. Neste sentido, buscou-se realizar um processo de interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados, devido aos objetivos desta pesquisa. Portanto, os resultados versaram sobre os fatores que influenciaram as escolhas das associações para a composição dos experimentos.

2.1.4 Quanto ao delineamento (Procedimentos)

Para a concepção da pesquisa foi realizada uma pesquisa de campo e um estudo de caso, onde o próprio pesquisador buscou experimentar as possibilidades da associação dos elementos escolhidos para o presente trabalho. Nesta ótica, o pesquisador ou pesquisadora vai

ao campo para coletar dados que serão depois analisados utilizando uma variedade de métodos tanto para a coleta quanto para a análise (SPINK, 1999). Esta ida ao campo e o estudo de caso para o desenvolvimento dos laboratórios possibilitaram a concepção da análise dos elementos de Laban e associados ao Pole Dance que foram selecionados e estudados na pesquisa e nos experimentos.

2.2 CARACTERIZAÇÃO DO AMBIENTE, DOS SUJEITOS E DA PESQUISA

A pesquisa foi realizada no Studio Manaus Pole Dance, que é localizada na Rua Rio Purus, 1100 – Vialves, Manaus-AM. O estúdio existe desde 2010, dirigido pelas professoras Vivian Alencar e Noelia Key.

O próprio pesquisador foi o indivíduo atuante nos experimentos de movimento de Pole Dance associado aos fatores espaço, tempo, peso e fluxo de Laban. Vale ressaltar que por se tratar de um estudo inicial, não pretendeu-se criar nenhuma coreografia, mas entender como essa associação se torna possível por meio de estudos de movimentos e sequências de células coreográficas menos extensas a fim de que a análise pudesse ser compreendida pelo pesquisador-sujeito.

A pesquisa foi desenvolvida em etapas, sendo estas:

Primeira Etapa – Revisão de Literatura: momento em que foram analisados e estudados todos os textos que compõem as literaturas utilizadas como base para os experimentos em laboratórios.

Segunda Etapa – Experimentos e Laboratórios: realização de laboratórios para experimentar as possíveis combinações de literatura sobre Laban e Pole Dance, com intuito de pensar formas desta associação para o corpo na verticalidade da barra.

Terceira Etapa - Descrição dos resultados: Análise e discussão dos resultados advindo dos experimentos.

2.3 INSTRUMENTOS E PROCEDIMENTOS PARA COLETA E ANÁLISE DE DADOS

Na presente pesquisa foi utilizado ainda o diário de campo, o que possibilitou anotações e reflexões com continuidade durante todo o campo de trabalho e de pesquisa. O diário de campo é o relato escrito daquilo que o investigador ouve, vê, experiencia e pensa no decurso da recolha, refletindo sobre os dados de um estudo qualitativo (SPINK, 1999).

Normalmente as escritas do diário possibilitam uma discussão sobre algumas implicações da proposta para o processo de pesquisa e para as práticas narrativas, que serão

usadas para relatar as suas conclusões. O registro fotográfico, neste viés tornou-se fundamental para evidenciar o que foi observado na descrição dos fenômenos identificados nos laboratórios, portanto, durante o processo da pesquisa em campo foram realizados registros de imagem, que juntos ao diário serviram para a análise e discussão dos resultados.

3 CAPITULO III - ANÁLISE DOS EXPERIMENTOS

Analisando o processo de trabalho foi possível captar durante o tempo de percurso pontos facilitadores e intrigante para a construção de células experimentais no Pole Dance. São reconhecidos no pole dance seus espaços definidos e a exploração do movimento em barra vertical, a vivência do espaço a partir dos planos (mesa, porta e bola), dos níveis (alto, médio e baixo), da amplitude (espaço reduzido e espaço ampliado) e do foco de direção (direto e indireto).

Destaca-se ainda a exploração da expressão a partir dos conteúdos de dança como: “improvisação, composição coreográfica, exercícios técnicos de dança, consciência corporal. Pensando na consciência de esforço partindo da exploração dos estados impulsos de ação como “socar, pressionar, flutuar, espanar, açoitar, pontuar, torcer, deslizar” e a exploração do efeito de sentido e criação de relações de significado e significância.

A partir do discurso proporcionado por este trabalho, é possível reconhecer as relações entre o pole dance e os conhecimentos produzidos na área da dança ou mesmo de reconhecer a pole dance como um gênero de dança. A análise do movimento do pole dance, enquanto processo criativo, exploração cênica e relacionada à performance, pode se beneficiar de forma significativa das variações da dança como área de conhecimento, e mais especificamente dos estudos de Rudolf Laban, cujo teor pode apresentar aberturas de possibilidade para ampliar os sentidos já dados a prática do Pole Dance.

A consciência sobre os fatores de movimento e suas combinações proporciona ao coreógrafo de pole dance possibilidades de inovação de caminhos para explicar o movimento de pole dance, além de proporcionar ao bailarino compositor propostas de explorações cênicas que ampliam a criação com a barra vertical enquanto elemento cênico.

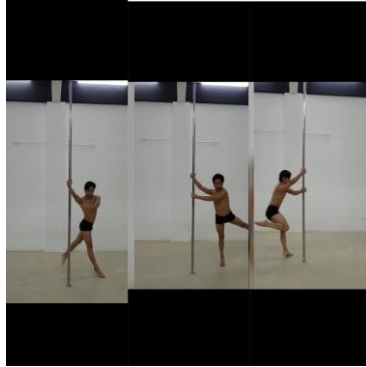
3.1 EXPERIMENTOS

Foram introduzidas cinco movimentações básicas para fazer o estudo da combinação dos movimentos com o pole. Sendo eles:

Compasso: o movimento pode ser considerado um giro ou transição, a execução é deixar o braço bem esticado para que possa sustentar seu corpo, teoricamente a pessoa estará usando o fator peso, o braço que estar livre ele ficará em baixo empurrado o pole, fazendo força contraria, na parte de baixo do seu corpo a perna que estar por lado fora do pole, estará

totalmente esticada, e a outra perna estará no solo como base, usando o fator fluxo para fluir no tempo controlado chegando uma perna e saindo outra esticada. Na movimentação foram usados os fatores; peso, fluxo controlado e tempo.

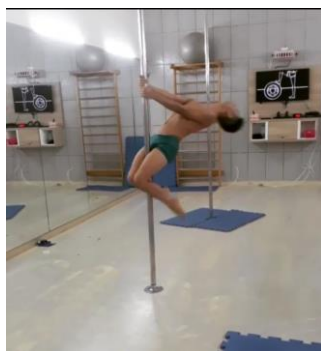
Figura 8. Compasso.



Fonte: Arquivo de Italo.

No movimento Bombeiro/Fireman: que pode ser usado como figura estática ou em uma barra giratória, a execução deve ser realizada com um com o braço direito segurando firme, colocando a mão esquerda na altura do peito, saindo com pé direito e girando sobre ele, com os braços faz-se uma lanca para sustentar o corpo, usando o peso controlado e forte pode-se observar a facilidade para os dois joelhos na barra, conseqüentemente com ajuda dos braços deixa o tronco suspenso fazendo que o fluxo do giro seja lento até parar, e se for ao contrario com corpo próximo do pole faz o giro acontecer mais rápido. Na execução os fatores que foram experimentados são peso/forte, e o fluxo/rápido/lento.

Figura 9. Bombeiro/Fireman.



Fonte: Arquivo de Italo.

Split: o movimento exige técnica e força, mas também tem ajuda do apoio e alavancas para fazer a figura, a cintura é o principal ponto de apoio, ela deve estar bem apoiada durante toda a inversão, o troco deve ser jogado pra trás e os braços alongando ao mesmo tempo em que puxa as pernas. Usando o fator peso/forte ao jogar o tronco pra trás deve puxar as pernas estendidas e bem próximas ao tronco, e os braços deve estar alongados, para conseguir melhor equilíbrio e sustentação, estende os joelhos para o foco de trás usando o fator espaço, alongando as pernas para as duas laterais. Fatores utilizados para executar o movimento são peso/forte e espaço.

Figura 10. Split.



Fonte: Arquivo de Italo.

Seat Águia: subindo na barra com a subida básica, fazendo uma trava de crucifixo com os internos da coxa, usando o fator peso/forte nos membros inferiores do corpo para estar seguro no pole, passando o corpo pro lado da perna que estar na frente, os braços vão para trás fazendo uma trava, travando tudo, perna de trás vai sair do pole e o da frente vai dobrar. Fator usado foi peso/forte para sustentar o corpo no pole.

Figura 11. Seat Águia

Fonte: Arquivo de Italo.

Seat Berço/queda-livre: a introdução para fazer o Seat Berço é o mesmo do Seat Águia, o que modifica é que abraçar os joelhos na frente e fazendo uma posição fetal utilizado o fator do espaço/direto levemente vai afrouxar as travas para executar no a queda antes de chegar para parar antes de chegar no chão aperta a trava novamente, fatores utilizado para fazer o movimento foram fator peso/forte pra sustentar o corpo e o espaço/direto para execução de queda livre.

Figura 12. Seat Berço/queda-livre.

Fonte: Arquivo de Italo.

Se formos pensar especificamente nos movimentos utilizados pelo Pole Dance e associá-los as ações podemos citar o *Hand Spring* no qual as combinações de espaço direto, peso forte, e tempo súbito são vivenciados no movimento que se subdividi em três instantes que acontecem simultâneos: o primeiro o lançamento das pernas do chão ao alto da barra (sustentadas pelos braços); o segundo é a retirada das pernas do chão levando-as até o alto, mudando o sentido do corpo; e o terceiro é a sustentação do peso que deixar de ser pelos pés e passar a ser pelo braço.

Para a ação pressionar, podemos pensar no *Full Braquete* no qual as combinações são: espaço direto, tempo lento e peso forte. O movimento é tido em dois momentos: o

primeiro é a colocação dos braços que gera uma tensão na barra aproximando-a do corpo e o outro gera tensão na barra afastando-o do corpo; e o segundo momento, que as pernas são retiradas do chão pela força do abdômen e sustentadas por isometria.

Figura 13. Full Braquete.



Fonte: Arquivo de Italo.

A ação de torcer pode ser associada ao movimento **cisne** no qual o espaço é indireto, o peso forte, e o tempo lento, o movimento é feito com intérprete transpassando o corpo em diagonal pela barra, ficando uma das pernas na barra e retirando a outra em oposição com um dos braços.

Para a ação açoitar, podemos pensar no movimento reverso **Split** no qual o espaço é indireto, o tempo é rápido e o peso é forte. Este movimento é dividido em dois momentos: as pernas são arremessadas em diagonal e barra gerando uma torção corporal onde os braços seguram ao alto da barra com o corpo de costas para a barra; o segundo momento com a recuperação que parte pelo abdômen onde o braço de baixo empurra o corpo que retorce virando de frente para a barra e segurando as mãos uma no alto e outra a baixo da barra a frente do corpo.

Figura 14. Cisne/Split



Fonte: Arquivo de Italo.

Para a ação deslizar, associou-se o mesmo ao movimento ‘caminhada preguiçosa’, onde o espaço é direto, o tempo lento, e o peso leve. O movimento consiste em mover os pés segurando com uma das mãos no alto da barra, mantendo o contato entre o chão e o pé a todo instante e utilizando dos dedos dos pés durante este contato. Já para a ação espanar: a ‘pirueta com uma mão’, foi associada, visto que o espaço é indireto, o tempo rápido e o peso leve. Neste movimento o corpo começa de frente para a barra com uma das mãos no alto da barra. O corpo irá realizar uma volta de 360° mantendo uma das mãos ainda na barra.

Na ação pontuar, onde o movimento *Step a Round* foi encaixado, já que o espaço é direto, o tempo rápido e o peso forte. O movimento consiste em demarcar com os pés o caminho para a barra acentuando o corpo em lateral a barra, o corpo de frente para a barra e o corpo de costas para a barra.

Para finalizar as interlocuções, pensamos na ação flutuar e a associamos ao movimento *Phoenix*, onde o peso é leve, o espaço é indireto e o tempo é lento. O movimento consiste em girar em torno do eixo da barra, sustentado pelos braços e variar o corpo da posição com os pés no chão e abdômen lateral à barra, até os pés ao alto da barra com a abdômen de frente para a barra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve como abordagem reconhecer no pole dance e em seus movimentos em barra vertical, a vivência do espaço a partir dos planos (mesa, porta e bola), dos níveis (alto, médio e baixo), da amplitude (espaço reduzido e espaço ampliado) e do foco de direção (direto e indireto). Destaca-se ainda a exploração da expressão a partir dos conteúdos de dança.

Destaca-se ainda a relação com a consciência de esforço partindo da exploração dos estados impulsos de ação como “socar, pressionar, flutuar, espanar, açoitar, pontuar, torcer, deslizar” e a exploração do efeito de sentido e criação de relações de significado e significância do praticante de pole dance e do público de acordo com as relações entre os fatores de esforços.

A partir dos experimentos e análises proporcionadas por esta pesquisa, é possível reconhecer as relações entre o pole dance e os conhecimentos produzidos na área da dança ou mesmo de reconhecer a pole dance como um gênero de dança, porém isto não invalida a possibilidade de trabalhar o pole dance também como exercício físico esportivo, isolando seus movimentos direcionados a modificação corporal. Pode se ter como exemplo desta nuance o ballet fitness, modalidade esportiva, no qual a dança clássica é desnudada de todos os artifícios dos conteúdos da arte e trabalhada apenas como exercício mecânico com intuito da modificação corporal.

A análise da associação realizada pela presente pesquisa pode beneficiar de forma significativa as criações de variações da dança dentro dos processos, cujo teor pode apresentar aberturas de possibilidade para ampliar os sentidos já dados a prática do Pole Dance. A consciência sobre os fatores de movimento e suas combinações, proporciona ao criador/pesquisador novas possibilidades de caminhos para explicar o movimento de pole dance, além de proporcionar ao bailarino compositor propostas de explorações cênicas que ampliam a criação com a barra vertical enquanto elemento cênico.

A discussão aqui apresentada traz possibilidades de ampliação futura no âmbito da dança, ou seja, trabalhar o pole dance como processo criativo pode ser um tema a ser investigado visto que poucas pesquisam versam sobre esta temática. Esta pesquisa não apresenta uma reflexão finalizada, mas sim uma porta de possibilidades para estudos futuros, e espera-se que de muitos profissionais das áreas de Dança, Educação Física, e principalmente, do Pole Dance, possam se interessar em buscar novas possibilidades partindo

dos estudos que já estão publicados, a fim de que possamos fortalecer esta área de pesquisa da dança.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Débora. Dança: ensino, sentidos e possibilidades na escola. CampinasSP: Cortez Editora, 1998.
- BARTHES, Nathalie; POLTAU, Myriam; DELACHAIR, Elsa. L'Histoire du Moulin Rouge et de ses Revues, 2013. Disponível em: <<http://www.moulinrouge.fr>>. Acesso em 03 de setembro de 2014.
- BRASIL, Roxana; DE OLIVEIRA RODRIGUES, Flávia; BARBOSA, Fernanda Rodrigues Vaz. QUALIDADE DE VIDA EM MULHERES PRATICANTES DE POLE SPORT. Revista Presença, v. 1, n. 1, p. 218-228, 2015.
- BRASIL. Secretaria de Educação Ministério da Educação e do Desporto. Parâmetros curriculares nacionais: arte. 2009.
- BURGNER, Grazy. Disponível em: <<http://home.studiograzybrugner.com.br/>>. Acesso em 07 de setembro de 2014.
- CAMPEONATO BRASILEIRO DE POLE DANCE. Disponível em: <<http://www.cbpoledance.com.br/>> Acesso em 31 de agosto de 2014.
- FAHLBUSCH, Hannelore. Dança: moderna – contemporânea. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.
- FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE POLE DANCE. Disponível em: <<http://blog.federacaobrasilpoledance.com.br/>>. Acesso em 31 de agosto de 2014.
- FERNANDES, Jadna Martinhago. Motivo na aderência de mulheres a prática regular de aulas de pole dance na cidade de Criciúma-SC, 2013.
- FERREIRA, Carolina Fernandes et al. Re-descobrimo ser-si-mesmo: a existencialidade de mulheres praticantes de pole dance, 2015.
- HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo: historia, teoria, ficção. Rio de Janeiro: IMAGO ED, 1991.
- LABAN, Rudolf. Dança Educativa Moderna. São Paulo – SP. 1990
- LABAN, Rudolf; ULLMANN, Lisa. Domínio do movimento. SUMMUS, (tradução de Anna Maria Barros de Vecchi), 1978.
- LEAL, Patricia. Amargo Perfume. A dança pelos sentidos. São Paulo: ANNABLUME, 2009.
- MALLKHAMB ÍNDIA, Mallakhamb, 2006. Disponível em: <<http://www.mallkhambindia.com/>>. Acesso em 03 de setembro de 2014.
- MARQUES, Isabel A. Arte em Questão. São Paulo: DIGITEXTO, 2012
- MARQUES, Isabel. A Linguagem da Dança: arte e ensino. São Paulo: DIGITEXTO, 2010.

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

NAWROCKA, A.; MYNARSKI, A.; POWERSKA, A.; ROZPARA, M.; GARBACIAK, W. Effects of exercises training experience on hand grip strenght, body composition and postural stability in fitness pole dancers. *The Journal of Sports Medicine and Physical Fitness*. Katowice, Poland. 2016.

POLE DANCE BRASIL, acessado dias 31 de agosto de 2018 às 17:00h, disponível em <http://www.poledancebrasil.com.br/>.

RUSCELLO, B.; IANNELLI, S.; PARTIPILO, F.; ESPOSITO, M.; PANTANELLA, L.; DRING, M. B.; D'OTTAVIO, S. Physical and Physiological demands in women pole dance: a single case study. *The Journal of Sports Medicine and Physical Fitness*. Bologna, Italy 2016. V. 0022 – 4707, p. 1827 – 1928.