

---

# O perfil de movimento de Kestenberg: categorias de análise e aplicação preliminar em dança

Ciane Fernandes\*

Recebido em 24 de março de 2009/ aprovado em 28 de abril de 2009

---

Este artigo apresenta o método prioritariamente terapêutico denominado *Kestenberg Movement Profile* (KMP), desenvolvido por Dra. Judith Kestenberg - psiquiatra e discípula de Rudolf Laban -, para aplicação preliminar na análise rítmica comparativa de duas obras coreográficas, estabelecendo uma relação inédita entre KMP e dança.

*Análise de Movimento, Ritmo, Coreografia*

## Introdução

Na medida em que as pesquisas contemporâneas vêm confirmar o antigo conceito grego de que o movimento é central para o pensamento e para ação, e que o comportamento não-verbal corresponde a mais de 80% de toda a comunicação humana, a observação e entendimento do que se passa a nível não-verbal torna-se vital... Neste momento é necessário um sistema detalhado o suficiente para descrever todas as mudanças qualitativas que aparecem numa única frase de movimento. (Regina Miranda in Fernandes, 2006, 24)

Nas últimas décadas, inúmeros discípulos do pioneiro Rudolf Laban desenvolveram seu método, criando sistemas específicos e complexos, sempre salientando a importância do movimento corporal e suas bases dinâmicas e espaciais, ao que Laban (1920, 1976) denominou respectivamente Eucinéctica e Corêutica.

Dentre estas várias práticas, podemos destacar (Allison, 1999): o *Movement Pattern Analysis*, criado por Warren Lamb (1963); o *Kestenberg Movement Profile*, criado por Dra. Judith Kestenberg (1977); os *Bartenieff Fundamentals*, criados por Irmgard Bartenieff (1980); o *Authentic Movement*, criado por Mary Whitehouse (Pallaro, 1998); o *Body-Mind Centering*,

---

\* Ciane Fernandes é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Ph.D. em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, de onde é pesquisadora associada. [www.cianefernandes.pro.br](http://www.cianefernandes.pro.br)

criado por Bonnie Bainbridge Cohen (1993); o *Total Body Integration*, criado por Peggy Hackney (1998); a *Klein Technique*, criada por Susan Klein, entre outras.

Todas essas práticas, desenvolvidas por discípulos de Laban e discípulos destes, possuem aplicações artísticas, teóricas, pedagógicas e terapêuticas, apesar de serem usadas muitas vezes em uma ou outra área específica. Por exemplo, os Bartenieff Fundamentals foram criados a partir do trabalho de reabilitação com pacientes de poliomielite, nos anos de 1940 e 1950 nos Estados Unidos. Inicialmente denominados de *Correctives* (Corretivos), estes exercícios vêm sendo aprimorados desde então e sua aplicação expandiu-se para englobar o treinamento de dançarinos profissionais, fazendo parte, por exemplo, do currículo do bacharelado em dança da New York University, entre outras universidades..

Já o *Authentic Movement*, inicialmente denominado *Tao of the Body* e associado à psicologia de Carl Gustav Jung, é um método aberto de criação em movimento. Este é utilizado principalmente no âmbito terapêutico, mas também como parte do processo criativo em dança de companhias como a Nancy Zendora Dance Company (New York), e o A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA, este último sob minha direção.

O *Body-Mind Centering* (BMC) tem uma base nitidamente terapêutica, mas sobrepõe experiência estética e cura. Baseada em uma “anatomia experiencial”, o BMC promove a exploração científica e criativa dos diferentes sistemas do corpo (ossos, líquidos, glândulas, etc.), além dos Reflexos Primários e os Padrões Neurológicos Básicos (como os movimentos do recém-nascido até a bipedia).

Além disso, estas práticas influenciam-se mutuamente, e temos vários profissionais associando-as em trabalhos de ordem estético-terapêutica. Este é o caso de Peggy Hackney, por exemplo, que desenvolveu o *Total Body Integration* a partir dos Bartenieff Fundamentals, e o associa ao *Authentic Movement* em suas aulas particulares em estúdio e no Certificado em Análise Laban de Movimento (CLMA).

Desde que cursei o Certificado de Analista de Movimento (CMA, 1993-1994) no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York, venho associando os *Bartenieff Fundamentals* e o *Authentic Movement* em criações de dança-teatro, em obras solo ou em grupo, com até vinte integrantes. No entanto, outras práticas advindas de Laban têm cada vez mais despertado meu interesse e vêm sendo incluídas em minhas pesquisas. Por exemplo, em Nova Iorque

(1994) e na Bratislava (Conferência *Laban for the XXI Century*, Slováquia, 2006), tive aulas de BMC com Bonnie Bainbridge Cohen e seus discípulos, e alguns conceitos deste método estão incluídos em meu livro sobre o Sistema Laban/Bartenieff (Fernandes, 2006). Além disso, ainda no primeiro semestre de 2009 será defendida uma dissertação de mestrado sobre o BMC, sob minha orientação, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

O *Kestenberg Movement Profile* (KMP) ou Perfil de Movimento de Kestenberg chamou minha atenção já durante o CMA, quando tivemos uma palestra-demonstrativa com a psiquiatra Dra. Judith Kestenberg, que deixou a todos, alunos e demais professores, impressionados. Como nos relata Robert Prince (2006):

Foi um privilégio conhecer Dra. Judith Kestenberg. (...) Sua habilidade em compreender uma pessoa e o que estava acontecendo entre as pessoas era impressionante. Assisti-la observar uma criança, ou vê-la descobrir uma questão, era realmente inspirador. E então ela sabia exatamente o que fazer! Colocadas de maneira simples, suas recomendações específicas e claramente articuladas, baseadas em uma compreensão profunda e na observação aguda, funcionavam. (...) Apesar de ser forte e veemente em seu ponto de vista, ela – mais do que qualquer um que eu já tenha conhecido – era comprometida com novas aprendizagens. Ela buscava avidamente desenvolvimentos no conhecimento e toda criança que ela encontrava inspirava sua curiosidade.

Além disso, durante o CMA, tive aulas práticas com Karen Bradley, coordenadora da pós-graduação em dança da University of Maryland. Bradley trabalhou especificamente um aspecto muito interessante do KMP, denominado de *Pre-Effort* (Kestenberg, 1965b; Kestenberg e Sossin, 1979), que poderia ser traduzido como Pré-Esforço ou Pré-Expressividade. O termo *Effort* vem do alemão *Antrieb*, que significa ímpeto ou impulso (Laban e Lawrence, 1974). Laban utilizou o termo *Antrieb* ou *Effort* para nomear a atitude interna com relação aos quatro fatores de movimento (fluxo, peso, tempo, espaço), em gradações entre duas polaridades (contido/livre, forte/leve, acelerado/desacelerado, direto/indireto). As possibilidades de combinações expressivas destes quatro fatores e suas gradações entre dois pólos são tantas, que preferimos aqui a tradução de *Effort* para Expressividade. Na Inglaterra, a categoria *Effort* é de fato denominada *Dynamics* ou Dinâmicas, para englobar toda esta amplitude expressiva, que inclui também o Fraseado ou Ritmo, que demonstra como a energia dinâmica se distribui ao longo da frase de movimento. O interessante é observar que o termo *Pre-Effort* – criado e desenvolvido pela Dra. Kestenberg a partir de 1950 – não apenas expande a teoria da Eucinéica de Laban, como abre todo um

campo de estudos do movimento, que nos últimos dez anos vem sendo reverenciado por diretores de teatro. Eugenio Barba, por exemplo, usa o termo Pré-Expressividade com outro significado (1991), separando a preparação e a cena em si. Barba não embasa a Pré-Expressividade nos ritmos e desenvolvimentos neuro-cinesiológicos próprios do corpo, como o faz a Dra. Kestenberg. Esta, por sua vez, não aplica suas descobertas ao corpo cênico, pois seu interesse é terapêutico, em especial no lidar com a primeira infância.

Também no que se refere a Ritmo, Dra. Kestenberg (1965a; 1977) desenvolveu uma complexa teoria baseada no desenvolvimento das diferentes funções orgânicas, integrando função e expressão, os diferentes sistemas do corpo e o movimento visível. Já Eugenio Barba (1991) utiliza o termo Ritmo como uma categoria cênica, e descreve estágios de ação citados por Stanislavsky, Meyerhold, entre outros.

Falta, assim, uma articulação entre fisiologia do movimento e teoria cênica. Além disso, faz-se necessário o reconhecimento histórico de uma longa e aprofundada pesquisa de movimento, realizada pela Dra. Kestenberg e sua equipe. Especialistas do movimento, como a Dra. Kestenberg, possuem uma obra fundamental, inédita e ainda desconhecida por muitos. No Brasil, em particular, ainda não existem profissionais que tenham estudado este método, que já é amplamente divulgado em universidades norte-americanas, a exemplo da Pace University e da Antioch University.

É necessário o estudo, o reconhecimento e a divulgação de pesquisas pioneiras de movimento, para um maior embasamento teórico-prático dos artistas-pesquisadores em dança, para a valorização da área enquanto pesquisa científica e produtora de conhecimento aplicável em várias outras áreas. O movimento é nosso modo de aprender, viver e relacionar-se, portanto estudos nesta área devem ser reconhecidos, valorizados e estimulados. A aplicação e divulgação de estudos sobre o movimento beneficiará desde a formação em artes cênicas, a criação de obras inéditas, a crítica, análise e pesquisa em obras cênicas, em especial a dança, até as terapias pelo movimento em faixas etárias e contextos diversos. Como descreve Margareth Mahler (1971, in Prince, 2006):

A pesquisa da Dra. Kestenberg colocou a observação psicanalítica verdadeiramente em uma nova chave... Provavelmente demorará algum tempo para que este tipo de trabalho seja adequadamente compreendido, aprendido, apreciado, e finalmente integrado. Mas estou convencida de que o dia chegará em que esta "nova chave" será adotada. Seu alfabeto e gramática serão aprendidos e serão apreciados e utilizados de maneira mais generalizada.

## Categorias em Movimento

Tenho lembrado às pessoas da existência do mundo do movimento e de sua importância como era sentido nos tempos antigos em sua grande união, abraçando todas as atividades do ser humano – do trabalho à recreação – da arte às relações terapêuticas – da educação à ciência. (Rudolf Laban, in Maletic, 1987, 32)

O Método Laban e suas mais diversas vertentes baseiam-se na Arte do Movimento – em seus princípios dinâmicos por definição -, objetivando a integração em todos os níveis. Como um dos pioneiros do então Movimento Corporalista, que nas décadas seguintes se consolidaria na Educação Somática, Laban propôs um sistema aberto de troca desafiadora entre teoria e prática, arte e ciência, tema e método, experiência e linguagem, técnica e criação, pesquisador e pesquisado. Nesta perspectiva, o (passivo) objeto de estudo torna-se um sujeito ativo: o corpo deixa de ser um objeto de especulação científica ou dominação social para tornar-se agente de sua própria história, recontada/redançada através da pesquisa coreográfica.

A pesquisa coreográfica é dinâmica, como a natureza do movimento e, portanto, sempre em processo. Há obviamente um momento de fechamento temporário da obra, no qual ela é apresentada ao público. Porém, mesmo esta apresentação já é suficiente para gerar mudanças. Uma vez estruturada no Método Laban, a obra é sempre um *work in progress* (Cohen, 1998), mantendo uma estrutura de base sólida, porém flexível e aberta a mudanças (Tema Mobilidade/Estabilidade).

Devido à estrutura dinâmica do Método Laban, ao ser ensinado de discípulo a discípulo, pessoa a pessoa, sua tendência é a de multiplicação criativa. Assim como indicaram Mary Wigman e Kurt Jooss nos anos de 1920, cada profissional recebe o material de Laban e o transforma criativamente em uma vertente inovadora e interessante, num ciclo aberto *em* movimento (sobre movimento e com a qualidade dinâmica do movimento). Como linguagem *em* movimento, o Método Laban e suas vertentes são, ao mesmo tempo, o resultado e a construção da Arte do Movimento, como em uma Figura Oito ou Anel de Moebius.

Assim sendo, o *Kestenberg Movement Profile* (KMP) ou Perfil de Movimento de Kestenberg funciona como ambos: tema e método, o que e como se estuda. Uma introdução ao sistema do KMP, seguida de sua aplicação preliminar à dança, demonstrará como esta associação pode ser efetivada.

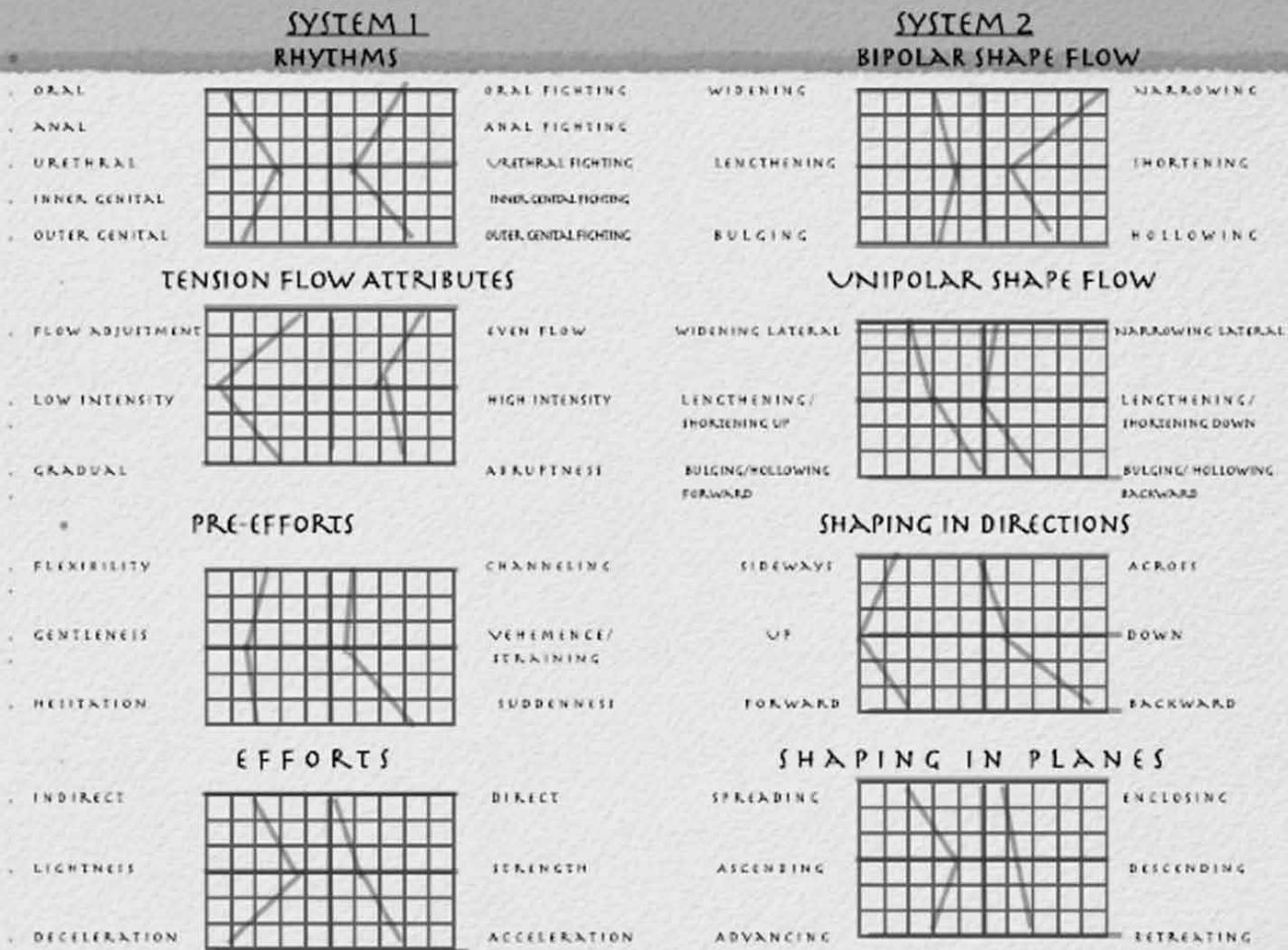


Fig.01. **Diagrama do Perfil de Movimento de Kestenberg.** Fonte: <http://www.kestenbergmovementprofile.org/> e aplicado em estudos de caso em The Meaning of Movement (Amighi, Loman, Lewis e Sossin, 1999, pp.271 e 293).

O Perfil de Movimento de Kestenberg contém nove categorias de padrões de movimento, representando duas linhas de desenvolvimento desde a vida intra-uterina até a vida adulta. Ou seja, estas nove categorias são divididas em dois Sistemas, cada um ocupando uma coluna vertical (vide Figura 01).

No Sistema I (gráficos à esquerda da página), é registrada a linha de desenvolvimento de padrões que lidam com a realidade interna e externa. O Sistema I inclui: (1) Ritmos de Tensão de Fluência, (2) Atributos de Tensão-Fluência, (3) Pré-Expressividade e (4) Expressividade. No Sistema II (gráficos à direita da página), é documentada a linha de desenvolvimento que lida com o movimento no espaço, em uma complexidade crescente nas relações com pessoas e objetos. O Sistema II inclui: Forma Fluida (5) Bipolar e (6) Unipolar, (7) Desenho da Forma Fluida (Centrífuga ou Centrípeta), (8) Forma Tridimensional em Dimensões, (9) Forma Tridimensional em Planos. As características do KMP são dispostas no diagrama exposto na Figura 01.

Assim, o KMP descreve 120 fatores distintos de movimento, ao longo de 29 dimensões polares, além de uma descrição de atitude corporal e dados qualitativos numéricos. Considerando-se a complexidade do movimento humano, notações além das realizadas no diagrama acima são acrescentadas, especialmente com relação a Padrões de Fraseado ou Ritmo. Estes são peculiarmente importantes para completar o Perfil, localizando os padrões acima em Frases de Movimento e em transições entre elas, com diferentes ênfases e preferências.

### **Aplicação Preliminar em Dança**

No evento *Celebração Global Laban 2008: Artes Cênicas e Novos Territórios* (Rio de Janeiro, abril de 2008), tive a oportunidade de fazer uma oficina com Ellen Goldmann, onde a mesma apresentou a categoria Ritmos de Tensão de Fluência, e demonstrou a Notação de Ritmo. Kestenberg identificou dez padrões rítmicos de acordo com as cinco maiores fases do desenvolvimento humano - oral, anal, uretral, genital interno e genital externo (Kestenberg, 1975). Assim, os dez ritmos básicos são: chupar, bater/morder, torcer, espremer/relaxar, correr/vaguear, começar/parar, balançar, ondular/nascer, pular, e jorrar/golpear. Cada um destes ritmos possui um desenho bem específico quando mapeado no gráfico de Notação de Ritmo. Apesar de Kestenberg ter classificado principalmente estes dez ritmos básicos, a Notação de Ritmo mostra combinações destes e outras possibilidades muito além destas, em um sistema rico e complexo.

Nesta oficina, Goldmann não apenas demonstrou a relação prática entre ritmos internos do corpo, terapia e notação, mas também mostrou estes ritmos na arte e na dança. Desde então, venho aplicando a Notação de Ritmo de Kestenberg no processo criativo e análise

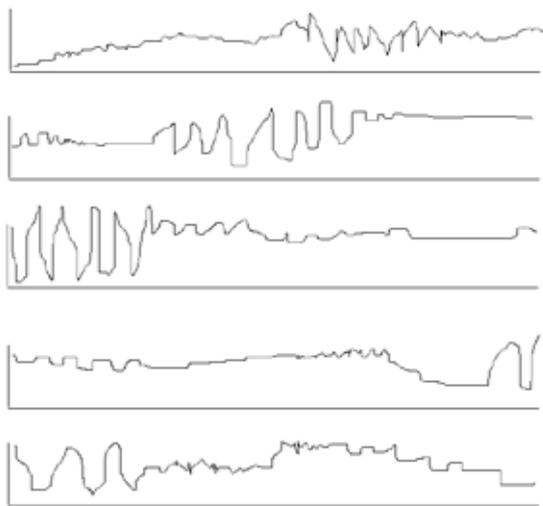


Fig.02. **Diagramas 02 a 06.** Notação de Ritmo de um fragmento de *Corpo Estranho*. Linha Vertical: Nível de Tensão. Linha Horizontal: Tempo.

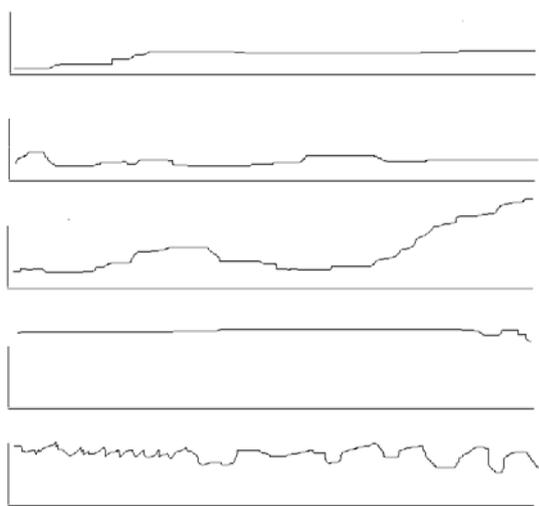


Fig.03. **Diagramas 07 a 11.** Notação de Ritmo de um fragmento de *GEBO*. Linha Vertical: Nível de Tensão. Linha Horizontal: Tempo.

comparativa de obras de dança. Ao realizar a Notação de Ritmo de um trecho de três minutos de duas coreografias distintas, por exemplo, pude chegar a conclusões relativas à montagem coreográfica, isto é, a maneira como edito o material improvisado em uma obra de dança.

A obra *Corpo Estranho* (2000) possui doze minutos editados a partir de uma improvisação de duas horas. Apesar de ter editado o material original de duas horas, a observação deste demonstra que o fraseado da improvisação era igualmente irregular e saltado, com pausas curtas e abruptas mudanças de dinâmicas (nível de tensão) (vide Fig.02, Diagramas 02 a 06). Ou seja, apesar do material original ter sido editado em apenas doze minutos de coreografia, esta reorganização (como aquele “redançar” da história do corpo) seguiu as ondas rítmicas originais, mantendo a qualidade geral principal da improvisação.

Já na obra *GEBO*, ainda em processo, não houve edição do material improvisado, pois o mesmo inclui inúmeras pausas de longa duração, dando origem a ondas rítmicas inéditas em minhas improvisações e coreografias (Vide Fig.03, Diagramas 07 a 11).

A comparação dos gráficos de *Corpo Estranho* e *GEBO* deixa esta diferenciação evidente. O gráfico de *Corpo Estranho* (Fig.02) parece um filme de ação, enquanto que o gráfico de *GEBO* (Fig.03) lembra uma planície ou platô elevado, com algumas curvas sinuosas (a que Dra. Kestenberg denominou de Ritmos de Gratificação; Kestenberg, 1977).

A utilização da pausa, que ocorre em longos momentos de alta tensão em *GEBO*, demonstra o conceito labaniano de Pausa Dinâmica, bem como o papel desta na modificação de padrões de movimento (a maioria de minhas obras até então apresentavam padrões de ritmo irregulares e descontínuos como os de *Corpo Estranho*). Isto está de acordo com teorias da dança contemporânea, que esclarecem a tendência de coreógrafos à “paragem” como uma forma de reivindicação do corpo contra a anestesia sensorial provocada pela agitação histórica:

A paragem opera no nível do desejo do sujeito [terminologia freudiana também utilizada por Kestenber] de inverter uma certa relação com o tempo e com alguns ritmos corporais (preestabelecidos). Engajar-se no parado significa, então, engajar-se em novas experiências da percepção de sua própria presença. (LEPECKI 2005,<sup>14</sup>) ... A parada é o momento em que o sepultado, o descartado e o esquecido escapam para a superfície social da consciência tal como oxigênio vital. (Buck-Morss in Lepecki,<sup>15</sup>)

Esta análise preliminar demonstra como o KMP pode ser usado no processo coreográfico e em sua análise, em articulação com outras teorias, como os Estudos da Performance (André Lepecki é professor do Departamento de *Performance Studies* da New York University). Esta aplicação preliminar do KMP à dança multiplica não apenas as possibilidades de análise e compreensão da mesma e de seus processos, mas promove a exploração de novos vocabulários de movimento, além de padrões preestabelecidos e limitantes. Abrem-se assim novos territórios na dança e na pesquisa, na criação e produção de conhecimento artístico e científico. Num contexto simultaneamente estético e terapêutico, teórico e prático, a associação entre KMP e dança estimula a criação *em* movimento, trazendo inovação e integração ao ser humano na contemporaneidade.

## Referências

- Allison, Nancy, org. (1999). *The Illustrated Encyclopedia of Body-Mind Disciplines*. New York: The Rosen Publishing Group.
- Amighi, J. K.; Loman, S.; Lewis, P.; e Sossin, K. M. (1999). *The Meaning of Movement, Developmental and Clinical Perspectives of the Kestenber Movement Profile*. New York: Routledge Publishers.
- Barba, Eugenio e Savarese, Nicola (1995). *A Arte Secreta do Ator*. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: HUCITEC.
- Bartenieff, Irmgard (1980). *Body movement: Coping with the environment*. Langhorne: Gordon and Breach.

Cohen, Bonnie Bainbridge (1993). *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions.

Cohen, Renato (1998). *Work in Progress na Cena Contemporânea. Criação, Encenação, Recepção*. São Paulo: Perspectiva.

Fernandes, Ciane (2006). *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume. 2ª Edição.

Hackney, Peggy (1998). *Making Connections. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers.

Kestenberg, Judith S. (1975). *Children and Parents*. New York: Jason Aronson.

\_\_\_\_\_ (1965a): The role of movement patterns in development: 1. Rhythms of movement. *Psychoanalytic Quarterly, n.34*: 1-36.

\_\_\_\_\_ (1965b). The role of movement patterns in development: 2. Flow of tension and effort. *Psychoanalytic Quarterly, n.34*: 517-563.

\_\_\_\_\_ (1977). *The Role of Movement Patterns in Development*. Vol. I. New York: Dance Notation Bureau.

Kestenberg, Judith S.; Sossin, K. Mark (1979). *The Role of Movement Patterns in Development*. Vol.II. New York: Dance Notation Bureau.

Laban. Rudolf (1920). *Die Welt des Tänzers*. Stuttgart: W. Seifert.

\_\_\_\_\_ (1976). *The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics*. Lisa Ullmann, ed. Boston: Plays Inc.

LABAN, Rudolf e LAWRENCE, F. C. (1974). *Effort. Economy of Human Movement*. Estover, Plymouth: Macdonald & Evans.

LAMB, Warren (1963). *Posture and Gesture: An Introduction to the Study of Physical Behaviour*. Londres: Gerald Duckworth.

Lepecki, André (2005). *Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel*. In *Lições de Dança n.5*: 11-26.

Maletic, Vera (1987). *Body - Space - Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Mounon de Gruyter.

Pallaro, Patricia, org. (1998) *Authentic Movement: Essays by Mary Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. Volume I. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

Prince, Robert (2006). Judith Kestenberg. In *The Sphinx. A Forum for Inquiry and Innovation in Psychoanalysis*. Section V. Continuing Education. [http://www.sectionfive.org/continuing\\_education/kestenberg/](http://www.sectionfive.org/continuing_education/kestenberg/). Division of Psychoanalysis. Consultado em 29.01.2008.