



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

DINTER – ECA – USP/UFS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC – ECA – USP

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA E PRÁTICA DO TEATRO

LINHA DE PESQUISA: TEXTO E CENA

MARCELO MOACYR RAMOS

**ANÁLISE COREOLÓGICA NA CRIAÇÃO DE DANÇA A
PARTIR DOS SOLOS DO GRUPO HÚMUS - UFS**

São Paulo

2022

MARCELO MOACYR RAMOS

**ANÁLISE COREOLÓGICA NA CRIAÇÃO DE DANÇA A
PARTIR DOS SOLOS DO GRUPO HÚMUS - UFS**

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – ECA, Universidade de São Paulo, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Sayonara Sousa Pereira.

São Paulo

2022

MARCELO MOACYR RAMOS

Defesa de Tese de Doutorado, apresentada pelo Doutorando Marcelo Moacyr Ramos – NUSP 10828012, como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutor, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira
Presidente

Prof. Dr. Robson Lourenço
Titular

Prof. Dr. Antrifo Sanches
Titular

Profa. Dra. Luciana Paludo
Titular

Profa. Dra. Mônica Dantas
Titular

AGRADECIMENTOS

A Marcus Eugenio de Oliveira Lima, pela batalha constante de conseguir um DINTER entre a USP e UFS/CAPES.

A André Maurício Conceição de Souza, pelo encorajamento para a realização deste doutorado.

Aos Professores do PPGAC/USP pelas aulas estimulantes e dedicação: Sayonara Sousa Pereira, Maria Lúcia Pupo, Luiz Fernando Ramos, Maria Thaís Lima Santos, Maria Helena Bastos/José Batista Dal Farra Martins e Marília Velardi.

A Robson Lourenço pela ajuda e provocação.

A Melina Scialom pela entrevista concedida.

A Lavínia Teixeira pelo desafiante cargo de coordenação do DINTER/UFS.

Ao apoio do Departamento de Dança da UFS.

Aos colegas do DINTER pelo compartilhamento de saberes e ajuda. Bianca Bazzo, Fernando Davidovitsch, Mário Resende, Edna Nascimento, Fabiano Zanini, Jussara Rosa Tavares, Jonas Karlos Feitosa, Thabata Marques Liparotti.

Ao companheiro André Luiz Bartilotti pela constante ajuda e dedicação.

A Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira, minha orientadora, que me ensinou e apoiou a desenvolver a pesquisa da tese pelos questionamentos e provocações.

SUMÁRIO

PRÓLOGO: A DANÇA NA MINHA TRAJETÓRIA	8
1 INTRODUÇÃO	15
1.1 JUSTIFICANDO A PESQUISA	15
1.2 INFLUÊNCIA DE MESTRE E AUTORES	16
1.3 PRESSUPOSTOS DA INVESTIGAÇÃO	18
1.4 CAMINHOS METODOLÓGICOS	21
1.5 O FORMATO DA PESQUISA	24
2 CENA I – O CORPO: O INÍCIO	26
3 CENA II – COREOLOGIA – UMA VISÃO DO CORPO EM MOVIMENTO	36
4 CENA III – A CINESTESIA NA COMUNICAÇÃO NA CENA	47
5 CENA IV – NEXUS – DE QUE É FEITA A DANÇA?	60
6 CENA V – CORPOREIDADE: A CORPORIFICAÇÃO DAS ENERGIAS POTENCIAIS	65
7 CENA VI – EXPERIMENTOS COREOLÓGICOS	69
8 CENA VII – A PRÁTICA DA INVESTIGAÇÃO	79
9 CENA VIII – HABILIDADES E CONCEITOS NA ANÁLISE DA DANÇA	85
10 CENA IX – NARRATIVAS DOS INTEGRANTES DO GRUPO HÚMUS DE DANÇA (ANTES DA PANDEMIA)	92
11 CENA X – RELATO DOS INTÉRPRETES/CRIADORES DO GRUPO HÚMUS SOBRE SUAS EXPERIÊNCIAS NA PESQUISA E NA CRIAÇÃO DOS SOLOS ...	99
12 CENA XI – CONCLUSÃO	116
REFERÊNCIAS	120

RESUMO

Este trabalho proporciona, em um primeiro momento, reflexões sobre os movimentos do corpo na cena, especialmente na dança, a partir das pesquisas realizadas com o *Grupo Húmus de Pesquisa e Dança*, formado por alunos do Departamento de Dança da UFS. Apresentamos um diálogo conceitual e analítico sobre o corpo, a dança, o movimento e a arte sob a perspectiva de uma visão coreológica, teorizada e conceituada por Rudolf Laban (1879-1958). Esta tese tenta estabelecer, a partir de conceito e teoria entre vários autores e pesquisadores, diálogos que apresentem outras maneiras de analisar dança. A complexidade do corpo, com suas emoções, ações, técnicas e história que se dilatam e criam interfaces que se revelam na construção da linguagem artística da dança. Criamos recursos/estímulos para dar ferramentas ao dançarino, através do resgate de memórias afetivas e emoções pregressas, situada em contextos contemporâneo da dança. Em um segundo momento, dialogamos e analisamos com os intérpretes-criadores o resultado de suas composições nas diferentes partituras coreográficas, criadas a partir das reflexões, discussões e debates, sobre os experimentos dos diferentes processos pela ótica da coreologia, onde autores como: Rudolf Laban, Valerie Preston-Dunlop, Ciane Fernandes, Rosa Hercoles, Maria Knebel, Luiz Fernando Ramos, Sayonara Pereira, entre outros, que dialogam com a pesquisa. Utilizamos também o sistema Stanislavski. No final de algumas seções, o leitor encontrará exercícios realizados durante o processo de pesquisa.

Palavras-Chave: Coreologia. Corpo na Cena. Composição Coreográfica. Grupo Húmus.

ABSTRACT

This work provides, at first, reflections on the movements of the body in the scene, especially in dance, from the research conducted with the *Grupo Húmus de Pesquisa e Dança*, formed by students from the Dance Department of the UFS. We present a conceptual and analytical dialogue about the body, dance, movement and art from the perspective of a choreologic vision, theorized and conceptualized by Rudolf Laban (1879-1958). Throughout the work we perceive the intriguing and instigating complexity of the body, with its emotions, feelings, actions, techniques and history that are dilated and create interfaces that reveal themselves in the construction of the artistic language of dance. To this end, we used resources/stimuli used in the preparation of the dancer, which includes the rescue of affective memories and previous emotions, situated in contemporary dance contexts. In a second moment we dialogue and analyze with the dancers, the result of their compositions in the different choreographic scores, created from the reflections, discussions and debates, on the experiments of the different processes, analyzed from the perspective of choreography, where authors such as: Rudolf Laban, Valerie Preston-Dunlop, Ciane Fernandes, Rosa Hercoles, Maria Knebel, Luiz Fernando Ramos, Sayonara Pereira, among others dialogue with the research. The Stanislavski system was also used. At the end of some chapters the reader will find exercises performed during the research process.

Keywords: Choreology. The Body in the Scene. Choreographic Composition. Húmus dance Group.

PRÓLOGO

A Dança na Minha Trajetória

O ano era 1969. Na ebulição dos movimentos da contracultura¹, do feminismo, do hipismo e do amor livre, traduzidos visualmente e na prática no Festival Woodstock, surge um jovem de 16 anos que, identificado com toda aquela movimentação sociocultural, decide estudar dança a contragosto da família: eu, o terceiro dos cinco filhos dos meus pais.

Filho de pai militar e mãe professora, logo cedo aprendi que, se dependesse da formação militar de meu pai, jamais passaria por uma experiência dançante, nem mesmo uma profissão. Aluno do Colégio Militar de Salvador, aprendi que a disciplina era fundamental na minha formação. Por outro lado, não me eximi de participar ativamente de tudo o que acontecia ao meu redor e que fazia parte das minhas experiências de vida fora do quartel.

A rebeldia e os movimentos da contracultura exerciam um fascínio enorme na minha vida, e por isso resolvi enfrentar a família, ainda que disfarçado, no momento em que soube de um curso de dança, ministrado pela coreógrafa Lia Robatto², paulista de nascimento e discípula de Yanka Rudzka³, fundadora da escola de Escola de Dança da Ufba. O nome do curso – Comunicação não Verbal – camuflava sua verdadeira natureza, que era um curso de dança. Assim não houve conflitos familiares.

Lia Robatto adotara a Bahia como sua terra e logo, através do trabalho desenvolvido na formação de uma linguagem de dança local e própria, tornou-se um dos grandes expoentes da dança na Bahia nas décadas de 60 e 70. Sua influência na dança, como pesquisadora e coreógrafa, tem atravessado os tempos, revigorando os movimentos contemporâneos ora em voga e contribuindo assertivamente na confirmação da dança como linguagem artística.

Este foi meu passaporte para entrar num mundo que até então desconhecia, mas que, por instinto, me aguçava a vontade de participar.

O curso de Comunicação não Verbal ministrado por Lia Robatto tomava rumo para sua

¹O termo **contracultura** surgiu no final dos anos 60 e referia-se a manifestações culturais contestadoras que floresciam nos EUA e em outros países da Europa, representando formas não tradicionais de oposição.

²Lia de Carvalho Robatto (São Paulo, São Paulo, 1940). Diretora, coreógrafa, dançarina e professora. Dançarina de dança expressiva no grupo da polonesa Yanka Rudzka, cria o GED (Grupo Experimental de Dança na Ufba). Em 1971, inicia experiências em dança ambiental e comunicação.

³Yanka Rudzka (1919-2008) foi uma dançarina e coreógrafa polonesa. Fundadora da Escola de Dança em Salvador, Bahia, foi também uma das personagens mais importantes da dança brasileira contemporânea. Nasceu em 1916 e faleceu em 2008.

conclusão. Após períodos de ensaios, começamos a apresentar o resultado do curso em espaços alternativos em Salvador. Até então, toda minha experiência em dança se resumia ao trabalho proposto por Lia Robatto, o que nos levou à XII Bienal de São Paulo em 1972, com o espetáculo “Voo Alto a 30 Mil Pés”.

No ano seguinte, empolgados com novos horizontes em curso, entendi que precisava buscar outras experiências fora do País, muito também pelas dificuldades e resistência familiar que encontraria se continuasse decidido em seguir com a dança profissionalmente no Brasil. Assim, segui minha intuição e aceitei o convite de uma amiga e embarquei num navio para a França, sem passagem de volta. Começava ali minha trajetória na dança. Seguimos de Salvador com parada em Recife e Ilha da Madeira, e finalmente Lisboa. Durante os 10 dias que passamos *on board*, pude observar e participar de situações inusitadas que muitas vezes me amedrontavam e/ou me faziam curioso para viver o que ainda estava por vir naquela empreitada. A maioria dos passageiros passava dos 60 anos de idade, mas havia um grupo de jovens. Na sua maioria estavam indo estudar na Europa: um estilista pernambucano, um estudante de *graphic design* e fotógrafo paulista, um músico mineiro, um aspirante de dança baiano que cantava entre outras coisas. Realizávamos festas, shows musicais, baile de carnaval e mostra de arte. Estava empolgado com tudo aquilo, mas o que me preocupou foi quando o francês que dividia o camarote me perguntou o que estava indo fazer na França. Disse-lhe que ia estudar e trabalhar... perguntou se tinha o *sejour* para viver na França. Disse que não e o que ouvi de resposta me fez subir na proa do navio para olhar o horizonte, chorar e querer voltar.

Figura 1 – Marcelo Moacyr – Show de música no Navio Funchal, 1973



Fonte: autor desconhecido.

O Início da Realização Artística e Acadêmica

Uma vez em Paris e sem dinheiro, tinha que trabalhar para sobreviver. Panfletagem, camareiro de hotéis, restaurantes, faxinas foram meus primeiros trabalhos na Europa.

Naquele momento já me preocupava em ingressar em uma universidade para seguir com meus estudos. Sem dinheiro para pagar a faculdade, consegui ingressar na única universidade pública francesa à época: a *Université de Vincennes*.

Universidade de Paris VIII, anteriormente também conhecida como Universidade de Vincennes, e atualmente Universidade de Paris 8, Vincennes – Saint-Denis é uma universidade francesa criada em 1971. É a herdeira do Centro Universitário Experimental Vincennes, criado após o movimento de 1968 para ser um centro de inovação aberto ao mundo contemporâneo, onde muitas personalidades passaram por ela, incluindo Gilles Deleuze⁴ (1925-1995) e Jean-François Lyotard⁵ (1924-1998). Em 1980, foi removida para Saint-Denis, contra a vontade de seus diretores e alunos.

O curso foi *Cinematografia e Audiovisual*, pois a dança não fazia parte da grade curricular obrigatória, era apenas uma disciplina optativa. Paralelamente ao curso universitário, estudei com Jacques Lecoq⁶ (1921-1999), através de uma bolsa de estudos oferecida pela sua escola. Ali, meu interesse por teatro despertara. O trabalho de Lecoq (mímica e teatro) deu origem ao que hoje chamamos de teatro físico. Depois de dois anos vivendo em Paris, entendi que precisava ingressar na dança de forma mais atuante.

Mudei-me para Londres, escolhendo a *London School of Contemporary Dance – The Place* – para dar continuidade ao meu curso de dança, desta vez como aluno *part time*.

Sob a batuta da técnica de Martha Graham, permaneci no curso durante 2 anos. Foi a minha preparação para ingressar na faculdade de Dança. Começava a terceira etapa dessa trajetória.

⁴Gilles Deleuze foi um renomado escritor e filósofo francês antirracionalista, nascido em 18 de janeiro de 1925, em sua residência de vida Paris.

⁵Jean-François Lyotard nasceu em 1924, na França. Graduou-se em Filosofia e em Literatura pela Sorbonne, onde desfrutou da amizade de vários intelectuais importantes, como, por exemplo, Gilles Deleuze. Por fim aposentou-se como Professor Emérito da Universidade de Paris VIII e em 1998 morreu de leucemia.

⁶Jacques Lecoq nasceu em Paris e era mais conhecido por seus métodos de ensino em teatro físico, movimento e mímica, que ensinou na escola que fundou em Paris, conhecida como *École Internationale* do teatro Jacques Lecoq. Ele ensinou lá de 1956 até sua morte por uma hemorragia cerebral em 1999.

Primeiras relações com a metodologia de Rudolf von Laban

Em 1977, ingressei no *Laban Centre for Movement and Dance* para cursar a graduação. Durante os 3 anos de curso, estudei com os mais renomados professores da escola de Laban: Valerie Preston-Dunlop⁷ (1930), Ana Sanchez Colberg⁸ (1962), Lisa Ulmann⁹ (1907-1985); outros do movimento da dança moderna oriundos da cia de Martha Graham, tais como Bonnie Bird¹⁰ (1914-1995), Merce Cunningham¹¹ (1919-2009), Robert North¹² (1945), assim como do movimento pós-moderno e contemporâneo: Rosemary Butcher¹³, Murray Luis¹⁴ (1926-2016), Laura Dean¹⁵ (1963) entre muitos outros.

Minha vida com a dança moderna havia se encontrado. As influências do teatro e os conceitos contidos nos movimentos/coreografias da dança moderna apontavam para a necessidade de investigar o teatro como forma de arte e linguagem, e que pudessem ser incorporados à dança. O processo de construção desta pesquisa tem seu foco direcionado para

⁷ Valerie Preston-Dunlop, mestra em estudos de movimento e doutorado em coreografia. É consultora e membro honorário da *Trinity Laban*. Ela conduziu uma extensa pesquisa na vida e obra de Rudolf Laban. Ela escreveu muitos livros e dirigiu DVDs que contribuíram para o campo da dança.

⁸ Ana Sanchez-Colbert, coreógrafa e dançarina porto-riquenha baseada na Europa. Ela é coreógrafa de teatro e de dança. Recebeu uma bolsa de estudos pelo Conselho de Pesquisa da Suécia.

⁹ Lisa Ulmann, foi professora de dança e movimento alemã-britânica, predominantemente lembrada por seu trabalho em associação com o pioneiro da dança Rudolf Laban.

¹⁰ Bonnie Bird, Bird dançou com Martha Graham na década de 1930 e passou sua carreira como educadora de dança nos Estados Unidos e também no Reino Unido, onde foi premiada com um doutorado em Artes, *honoris causa*, por seu trabalho como pioneira em programas de graduação em dança na década de 1970 a 90 no *Trinity Laban Conservatoire of Music and dance*. [2] educada na *The Cornish School* (1927-30) renomeado para *Cornish College of the Arts*. É mais popularmente conhecida por reunir Merce Cunningham e John Cage em seu retorno à Cornualha como chefe de dança em 1937.

¹¹ Merce Cunningham, bailarino e coreógrafo norte-americano. Possuía como características marcantes de sua dança o caráter experimental e estilo vanguardista. Foi responsável por mudar os rumos da dança moderna. Criou mais de 200 coreografias.

¹² Robert North, dançarino, coreógrafo, professor americano e diretor de várias companhias de dança na Europa. Foi dançarino da Companhia de Martha Graham de 1966 a 1969.

¹³ Rosemary Butcher, dançarina e coreógrafo britânico, mudou-se para os Estados Unidos, onde estudou com Dorothy Madden na Universidade de Maryland e no Estúdio de Merce Cunningham. Também realizou workshops com Ann Halprin e Doris Humphrey. Trabalhou para o *Dunfermline College*, *Dartington College*, *Riverside Studios*, em Londres e no *Laban Centre*

¹⁴ Murray Louis. Foi coreógrafo, dançarino, professor e escritor. Criou mais de 130 obras coreográficas, publicou três livros, uma série de filmes e séries de vídeo. Murray Louis foi um escritor contribuinte para o *New York Times* e *Dance Magazine*. Por mais de 50 anos Murray Louis dedicou sua vida à dança

¹⁵ Laura Dean, atriz americana de cinema e televisão e dubladora que é conhecida pelos papéis de Sophie nas 3ª e 4ª temporadas de *Friends*, da personagem Tamara em *Princess Gwenevere* e *Jewel Riders* e no Natal em *Cartoontown*.

a estética e análise do movimento, numa conjuntura específica, examinada coreologicamente, ou seja, através do corpo que se move no espaço, num tempo e ritmo, produzindo sensações, sentimentos e sentidos.

Foi durante o período da graduação no *Laban Centre* que emergiu em grande escala, os rumos e conceitos artísticos que me influenciaram profissionalmente. Minha estada em Paris, dois anos antes, me fez perceber este caminho, como aluno bolsista na *École Internationale de Teatro de Jacques Lecoq*. Em Londres, Bonnie Bird, ex-bailarina da Companhia de Martha Graham, e Valerie Preston-Dunlop, discípula de Laban na Inglaterra, foram responsáveis na construção de novas perspectivas, analítica e metodológica, na minha emergente carreira de coreógrafo.

No ano de 1986, após cinco anos do meu retorno ao Brasil, fiz parte, como coreógrafo convidado, do *American Dance Festival*. Isso abriu portas para que um ano depois iniciasse o mestrado em artes, como bolsista da *Fulbright*, no *City College of New York*.

Durante esses dois anos de estudos, coreografei para Douglas Dunn¹⁶, além da obtenção do mestrado em arte com foco em direção teatral, tornei-me iluminador cênico.

Perspectiva de pesquisa com a criação do Ballet Rural

De volta ao Brasil em 1981, fundei o *Ballet Rural*, como uma companhia de dança que tinha como linha artística a experimentação nas linguagens do teatro com a dança. Essa pesquisa não foi estruturada enquanto pesquisa acadêmica, mas, a partir dos trabalhos coreográficos realizados, arrisco a dizer que obtive resultados significativos na fusão do teatro e dança como linguagem única, observando por uma nova perspectiva de pesquisa: a dramaturgia do corpo na cena.

Um dos focos dos trabalhos coreográficos e de pesquisa artística realizado no *Ballet Rural*, envolvia não só a busca por uma fusão entre diferentes linguagens, mas estudos estéticos da obra, a partir de partituras coreográficas que eram compostas durante o processo de criação.

Uma vez estabelecido e apresentado o produto final em cena, observava que ocorriam algumas mudanças na percepção da obra. Figurino, luz, espaço da cena, volume da música

¹⁶Douglas Dunn estreou sua companhia profissional, Douglas Dunn and Dancers, em 1976, onde atuou como diretor artístico. Ele foi contratado por várias companhias para coreografar obras como o *Paris Opera Ballet*, *Groupe de Recherche Choréographique de l'Opéra de Paris*, *Grande Ballet de Bordeaux*, *New Dance Ensemble of Minneapolis*, *Walker Art Center* (Minneapolis), *Repertory Dance Theater* (Salt Lake City), *Ballet Théâtre Français de Nancy*, *Institute for Contemporary Art* (Boston), *Perth Institute of Contemporary Art* (Austrália), e *Portland State University* (Oregon).

utilizada, quando aplicável, modificavam o sentido interpretativo no espectador, operando em dissonância como o que havia sido analisado e proposto durante o processo de criação. Seria este um fator a ser pensado e analisado também? Como reestruturar, a partir dessas mudanças, a obra artística numa nova adequação analítica e estética? Quero informar que essas observações foram constatadas durante os anos 80/90 quando o Ballet Rural, não tinha novos olhares sobre os aspectos de uma relação com o espectador ao que se tem na contemporaneidade. (Informação verbal)

John Dewey¹⁷ (DEWEY, 1934 *apud* BALTAZAR, p. 99), no livro “A Arte como Experiência”, afirma que:

O fazer ou obrar é artístico quando o resultado percebido é de tal natureza que suas qualidades enquanto percebidas controlam a produção. O ato de produzir dirigido pela intenção de produzir alguma coisa gozada na experiência imediata do perceber tem qualidades que uma atividade espontânea ou não controlada não tem. O artista incorpora a si próprio a atitude do que percebe, enquanto trabalha.

Nos trabalhos desenvolvidos com o *Ballet Rural*, durante o período de atuação, permitia-se o exercício constante da percepção, fosse ela espacial, física, emocional, técnica, gestual ou modal, provocando o dançarino a buscar qualidades de ações e atividades que não surgiam através da espontaneidade, mas da consciência do que estava se produzindo.

Essa visão é também observada no trabalho da formação do ator. Grotowski¹⁸ (1933-1999), por exemplo, afirma que o *performer* deve adquirir um grau de maestria de ser ator e observador ao mesmo tempo, sem dualismo.

O corpo executa ações. As ações são atualizações na matéria de toda a virtualidade do espírito. Sem o corpo, a virtualidade não se atualiza. A ação é o cume do presente e está, através do corpo, impregnada de sensações e pensamentos (O que é o virtual? Pierre Levy¹⁹, 1995).

¹⁷John Dewey foi um filósofo e pedagogo norte-americano. Dewey foi um dos principais representantes da corrente pragmatista inicialmente desenvolvida por Charles Sanders Peirce, Josiah Royce e William James. Ele também escreveu extensivamente sobre pedagogia, sendo uma referência no campo da educação moderna.

¹⁸Jerzy Marian Grotowski foi um diretor de teatro polaco e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda. Seu trabalho mais conhecido em português é "Em Busca de um Teatro Pobre", em que postula um teatro praticamente sem vestimentas, baseado no trabalho psicofísico do ator e pedagogo norte-americano.

¹⁹ Pierre Lévy nasceu em 2 de julho de 1956, na Tunísia, quando o país ainda era colônia da França. Ele estudou na Universidade de Sorbonne, em Paris, onde fez um mestrado em História da Ciência e um doutorado em

Esse conceito se refere ao bailarino como um corpo psíquico composto de memórias afetivas que, trazidas à realidade, incorporam a verdade sobre si mesmo. Porém, Laban (1947) também conceitua que as ações geradas e geridas pelo/através do corpo podem ser trabalhadas externamente, podendo criar uma linguagem que estabeleça entendimentos dramáticos na obra artística. É como trazer a realidade para o corpo e não o corpo expressar a sua própria realidade.

Esta busca de realidade foi o foco nos trabalhos do *Ballet Rural*, que só agora, diante da complexidade da pesquisa e de uma tese de doutorado, percebo que há muitas perguntas sem respostas que coloco sob reflexão, tentando fazer florescer diferentes olhares na construção de uma obra coreográfica.

O *Ballet Rural* produziu muitos espetáculos nos anos em que esteve atuante. E sua atuação acabou quando me tornei professor efetivo da Universidade Federal de Sergipe, em 2013.

Desde 2018, com início do DINTER (Doutorado Interinstitucional – USP/UFS) e sob a orientação da Profa. Dra. Sayonara Pereira²⁰, propus pesquisar, agora da forma acadêmica, as minhas inquietações artísticas e as experiências adquiridas nessa trajetória.

Sociologia. Em 1987, começa a lecionar no Departamento de Comunicação da Universidade do Quebec, em Montreal. No mesmo ano lança seu primeiro livro, "A Máquina Universo: criação, cognição e cultura informática".

²⁰ Sayonara Pereira Professora Associada e Pesquisadora na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC/ECA/USP).

1 INTRODUÇÃO

1.1 JUSTIFICANDO A PESQUISA

Conceituar a arte de dançar implica em entender o que ocorre no mais íntimo do homem sem a aplicação da lógica e da racionalidade ligadas às expressões egóicas. É lidar com o puro, o inocente, o verdadeiro; é perceber de olhos fechados e coração aberto e se envolver com todos os sentidos. Qualquer manifestação de expressão, diga-se criação, parte do intuitivo e através do conhecimento e das experiências utiliza-se o ego como ferramenta para viabilizar o resultado final. É, portanto, um processo fácil, mas devido ao distanciamento do homo intelectos do intuitivo, estabeleceu-se o racional. Recorremos então à psicologia, à filosofia e a várias outras ciências humanas na tentativa de conceituar o âmago do homem: o “Eu Profundo”. Quando estabeleço uma relação com a dança, digo de mim o que não posso dizer sobre mim”. (MOACYR, 2009 *apud* ROBATTO, 2012, p. 283)²¹

Esta tese tem como estrutura uma visão de experiências pessoais e a análise do movimento que compõe a formação coreográfica apresentada de a partir de elementos da teoria de Rudolf Laban: a *coreologia*, contrapondo com olhares de vários autores, profissionais dança. A comunicação é tida como chave da análise do movimento e os fatores que formam as ferramentas dos esforços de peso, espaço, fluxo e tempo. Trabalhei com o Grupo Humos de Pesquisa e Dança da UFS na criação de vídeos produzido e criados pelos dançarinos com minha direção.

Desde sempre, como coreógrafo, interessei-me em dialogar com o teatro, por acreditar que os processos da preparação do ator tinham, enquanto exercício de formação da linguagem, similaridades com o meu trabalho coreográfico. O aprofundamento da amalgamação entre a dança e o teatro era inevitável. Seguindo esta linha, pesquisei, sem um formato acadêmico, os trabalhos de dramaturgos significativos do teatro dos séculos XIX e XX, tais como Henrik Ibsen (1828-1906), Nelson Rodrigues (1912-1980), Eugène Ionesco (1909-1994), Garcia Lorca (1898-1936), Yukio Mishima, (1925-1970), Peter Shaffer (1926-2016). Produzi e criei espetáculos de dança a partir das obras desses autores, buscando incorporar a linguagem do teatro em movimentos corporais através de obras coreográficas.

Tratava-se de entender, por meio de estudos dessas obras, como o corpo traduziria,

²¹Marcelo Moacyr, Doutorando ECA-USP, coreógrafo, diretor, iluminador, professor adjunto do Departamento de Dança da UFS e membro do CONSU-UFS.

através do movimento, conteúdos históricos e dramáticos existentes na obra de cada dramaturgo. Nessa perspectiva, as teorias de Rudolf Laban (1879-1958)²² tiveram um importante papel durante os processos de criação ao oferecer subsídios para analisar os movimentos humanos e, por consequência, movimentos sequenciados em uma coreografia. O que venho propondo neste trabalho é um pensar reflexivo e levantamento de questões que possibilitem organizar a pesquisa que já venho realizando informalmente há alguns anos.

O foco deste trabalho, aqui intitulado como *Análise Coreológica na Criação de Dança a partir dos Solos do Grupo Húmus*, me acompanha de forma reflexiva e de pesquisa sem um formato específico, desde que me graduei em 1980 pelo *Laban Centre for Movement and Dance* de Londres, hoje *Trinity Laban Conservatoire of Music and dance*.

Os trabalhos por mim produzidos têm sido pautados por interesses em uma linguagem que estabeleça conexões entre movimentos executados e mecanismos de uma estética e de resultado que provoquem relações entre o dançarino, com suas memórias emotivas, histórias, experiências e o espectador. A relação palco/plateia se conecta e se funde através do tempo e do espaço no imaginário e nas ideias formada pelas experiências vividas num corpo. Nessa perspectiva, a percepção sobre o corpo, o movimento e a arte sofrem profundas alterações.

Essas relações, arrisco a dizer, fundamentam-se nas estruturas da lógica do movimento, no contexto sensorial, do *eu profundo* (intuitivo) e da memória de cada intérprete na obra.

1.2 INFLUÊNCIA DE MESTRE E AUTORES

Fayga Ostrower, em seu livro “Criatividade e Processos de Criação”, diz que: “[...] por vezes, a criatividade parece afluir quase que por si e dotar nossa imaginação com um poder de captar de imediato relacionamentos novos e possíveis significados” (2014, p. 55).

A autora diz ainda que o impulso e a força vital para criar provém de áreas ocultas do ser e que, possivelmente, o indivíduo não se dê conta dessas áreas e permaneça inconsciente, resistente, até que se tente defini-las como conteúdos psíquicos, nas motivações que levaram o

²²Rudolf Laban foi um dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, intérprete, considerado o maior teórico da dança do século XX e o "pai da dança-teatro". Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Sua pesquisa potencializou o desenvolvimento do pensamento na dança em outras áreas como na arquitetura. (Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Laban. Acesso em: 17 fev. 2020.)

indivíduo a agir.

Durante a pesquisa prática deste trabalho, constatou-se que cada intérprete-bailarino justificava os movimentos criados a partir das sensações e/ou emoções exteriorizadas no corpo, provocando movimentos que relatavam suas histórias. Essas experiências fizeram com que cada bailarino, a partir da própria percepção, questionasse os conteúdos que surgiam dos movimentos, criando dúvidas sobre sua obra. Este era o momento reparador, de reflexão e análise dos processos internos de cada bailarino. Então, perguntei ao elenco como eles analisaram a execução de um determinado movimento criado sem referência histórica, mas apenas a partir das sensações. O que eles entendiam por sensação? Qual a sua origem? Por que não nos damos conta desses impulsos? De acordo com Ostrower, “são os níveis intuitivos do nosso ser” (2014, p. 56). Vale ressaltar que uma ação espontânea não é um ato reflexo ante um acontecimento, embora eventualmente inclua atos reflexos. Diante desta análise, pedi aos dançarinos que criassem movimentos intuitivos e/ou instintivos e que fossem observados durante a criação, e como torná-los expressivos no contexto comunicacional. A princípio houve certa dificuldade, não só na criação dos movimentos, mas como distingui-los como instintivos e/ou intuitivos. Antes, tivemos que discutir qual o significado de intuitivo e instintivo quando estamos criando movimentos. Percebeu-se, na discussão, que o movimento realizado instintivamente teria como impulso as habilidades inerentes ao dançarino, mas não seria considerado elemento que pudesse formar conteúdos comunicacionais. Já nos movimentos intuitivos o desconhecimento prévio da ação, no momento da criação, seria um elemento dramático a ser trabalhado na sua forma crua. A partir destas definições, trouxe para debate e análise as ferramentas formativas da de comunicação corporal a) **Ação**: o que se faz para resolver o problema ou cumprir/completar a tarefa ante seu ou sua personagem. b) **Memória Emocional**: refere-se à capacidade do ser humano para lembrar estados emocionais anteriores vivenciados pela recordação das sensações físicas que o acompanham; c) **Ações Físicas**: ação com conteúdo. Dar sentido às ações. O que se quer fazer da cena. d) **Tempo/Ritmo**: o tempo se refere à velocidade rítmica interna de uma ação. Isso inclui a consciência subjetiva do tempo; e) **Imaginação**: utilização do “se” mágico – e “SE” fosse assim?

Vários autores, pesquisadores e mestres foram fundamentais nessa pesquisa, por entender que havia nos seus livros e textos material que pudesse contribuir para a formação deste trabalho. Entre eles, Rudolf Laban, Valerie Preston-Dunlop, Ana Sanchez Colbert, Ciane

Fernandes, Rosa Hecoles, Maria Knebel, Lenira Rengel, Fayga Ostrower, Sayonara Pereira, Júlio Mota, Lia Robatto entre outros.

1.3 PRESSUPOSTOS DA INVESTIGAÇÃO

A Arte Dramática é a capacidade de representar a vida do espírito humano, em público e em forma artística. (STANISLAVSKI, 1863-1938).

Na caminhada de estudos para organizar e estruturar esta pesquisa, entendi que o corpo se manifesta consciente e inconscientemente num intrincado processo e sistemas que permitem ao intérprete-criador desenhar seu corpo no espaço, elaborar e fundir-se nas formas que, para si, representam pensamentos intrínsecos e extrínsecos de condução das emoções e experiências adquiridas. No início desse projeto, enquanto buscava material para a pesquisa, percebi que a relação do intérprete com seu próprio movimento atuava em duas formas distintas: a) quando lhe era dito para executar os movimentos e b) quando o movimento era criado pelo próprio. Na primeira versão, quando lhe foi dito qual movimento executar, o intérprete precisou repetir os movimentos várias vezes até torná-lo mecânico; em seguida, encontrar nele o significado subjetivo do movimento que lhe foi introjetado. Na segunda versão, o movimento obedece a um estímulo psicológico, sensorial e inconsciente no primeiro momento, revelando a natureza e o modo de como o intérprete age. Assim, percebeu-se que o dançarino deveria buscar, por todos os meios, sentir e trazer ao movimento seu histórico de experiências. Para isso, o autoconhecimento se tornou um canal perceptivo das habilidades inerentes da mente e do corpo. Isso inclui como o bailarino vê o mundo e como essas experiências influenciam em seu comportamento. Vale dizer que corpo e mente são parte do mesmo. Não há diferença entre os dois excluindo o olhar dicotômico.

Vale lembrar que a indução do movimento exterior no contexto próprio do intérprete identificava novas habilidades que pulsavam durante o ato da criação. A execução dos movimentos muitas vezes surpreendeu a todos, trazendo à cena novas reflexões do material exposto. Este acontecimento poderia acrescentar e mudar uma determinada estrutura coreográfica que havia sido preconizada. Como estamos lidando com corpos humanos, evidencia-se aqui sua própria natureza de comunicar-se. Será que a dramaturgia corporal do dançarino/criador estaria lastreada neste processo? E como isso ocorre, se estamos lidando com o corpo como instrumento?

Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), um filósofo do século XX, em seus estudos,

avançou no conceito de corpo e da percepção ao descrever o ser como um ser uno e indivisível, que não é fragmentado ou dicotomizado em corpo e alma, mas aponta o homem como uma totalidade integrada de seus pensamentos, suas ações, seus sentimentos, seus valores e também de sua forma anátomo-funcional. Embora filosoficamente, os conceitos de homem e de corpo tenham sido revisitados por outros olhares, é conhecida a contribuição de Merleau-Ponty no campo da fenomenologia, que, acentuadamente, se preocupou em romper a dicotomia ou fragmentação desse corpo, bem como a supremacia de um sobre o outro. O corpo, para esse autor, assumiu um significado que dialoga com sua própria flexibilidade e a visibilidade.

O Enigma resulta disso: em que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer então o que está sendo "o outro lado" de seu poder vivente. Ele se vê vidente, toca-se tateando, é visível e sensível por si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 278)

Os temas como *Ação – Esforço – Espaço – Tempo/ritmo – Memória Emocional – O estado Interior da Criação* – são palavras denominadas como componentes estruturantes usadas como base e apoio durante o processo da pesquisa sobre corpos na cena. Situações de contraposição e de análise do movimento na perspectiva coreológica – teoria de Laban fundamentada numa possível lógica de organização dos movimentos – cria-se, inevitavelmente, pontos de problematização. O uso desses componentes estruturantes (Corpo – Ações – Espaço – Dinâmica – Relação de/com o corpo), em certos momentos do processo de criação, trouxe questionamentos e dúvidas quanto ao desempenho criativo dos dançarinos/pesquisadores.

Todo este caminho de pesquisa foi pensado, aplicado e questionado a partir das relações que surgem das experiências, provocadas e entendidas sob a ótica da coreologia.

Pela necessidade de conhecer as leis que regem o movimento humano, Rudolf Laban criou o que ele chamou de coreologia: um método científico de estudo do movimento que logo se tornou específico para a dança. O trabalho de Laban tem uma importância muito grande no processo de desconstrução do logocentrismo²³ nas Artes Cênicas, não só por ter criado a Dança da Expressão e fundando as bases da Dança-Teatro, mas também por lançar as bases do Teatro Físico, ao propor o pensar e o agir em termos de movimento, ao invés de palavras (MOTA, 2012).

Segundo Nicoletta Misler, citado por Preston-Dunlop, a documentação do

²³Termo relacionado à palavra ou razão no centro de qualquer texto, fala ou diálogo!

“Choreological Laboratory”, de Moscou entre 1923 e 1928, menciona Coreologia como o estudo prático e teórico da arte do movimento “*by using experiments in rhythm and plasticity and searching for a means of recording movement, using cinema, photography, graphics, paintings and sculpture*”²⁴ (PRESTON-DUNLOP, 1995, p. 580).

Desenvolvida por Laban ao longo de toda a sua vida e aperfeiçoada por seus discípulos, principalmente Valerie Preston-Dunlop, a coreologia foi criando uma estrutura conceitual própria, integrando atualmente as teorias das estruturas espaciais (*Spatial Harmony, Choreutics*)²⁵ às teorias das dinâmicas do movimento (*Eukinetics* e *Effort*)²⁶, e a área mundialmente mais conhecida, a da análise e notação do movimento (*Labanotation* ou *Kinetography Laban*).

Nessa perspectiva, a pesquisa traz um elemento que foi denominado por Laban como “movimento de transição” ou “trajetória” do movimento, que consiste na união harmônica entre dois pontos no espaço operado pelo corpo em movimento (FERNANDES, 2006, p. 192). Como se dá essa harmonia? Quais movimentos devem ser criados para estabelecer essa harmonia? Será que esses movimentos de transição estão sujeitos a interferências de outros elementos cênicos da cena? Como escolher o movimento que auxilie a traduzir o contexto coreográfica da obra? O conceito de movimento de *transição* ou *trajetória do movimento* estabelece duas vias de entendimento: 1) se o movimento criado entre os dois pontos no espaço não tiver nenhuma relação na forma, dinâmica e ações que correspondam entre si, a comunicação entre eles fica comprometida; 2) mas se o movimento proposto tiver relações de continuidade e que una os dois pontos harmonicamente, teremos grandes chances de trabalhar aspectos comunicacionais.

O uso do movimento para um objetivo preciso revela o corpo-mente como potência operativa: oferece a dialética vital corpo-mundo mediante a qual a ação se carrega de intenções. Nesse sentido, em termos fenomenológicos, o corpo do dançarino é sempre uma intenção. Dito isto, todo e qualquer gesto ou movimento executado pelo corpo teve sua origem num intrincado sistema físico-neural.

²⁴Tradução livre: usando experimentos em ritmo e plasticidade e buscando um meio de registrar o movimento, usando cinema, fotografia, gráficos, pinturas e esculturas.

²⁵Estudo da organização espacial dos movimentos, também chamada de harmonia espacial.

²⁶Eukinetics – Estudos dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo das dinâmicas do movimento.

Effort – é a pulsão dos movimentos que se expressam em movimentos visíveis. É o ritmo dinâmico do movimento do executor.

1.4 CAMINHOS METODOLÓGICOS

Todo o trabalho teórico-prático desta pesquisa foi desenvolvido e aplicado com o *Grupo Húmus de Dança*, formado com os alunos do Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe. Nossos encontros foram semanais, com duração de 04 horas a cada encontro, mas depois do início da pandemia ficamos limitados a encontros virtuais que, por mais estranho que parecesse, conseguimos, através de pequenos vídeos, dar à pesquisa certa, mas limitada continuidade. O elenco leu textos que estimulavam a prática composicional a ser analisada e debatida após a apresentação do material criado. Esses materiais são exercícios/improvisações pensadas a partir do uso dos componentes estruturantes (coreologia) de Laban. Nas avaliações finais de cada encontro, foi proposto a cada membro do grupo que debatesse/analísasse o que foi produzido, refletindo sobre os processos utilizados, a partir do exercício proposto. A prática desses processos será detalhada na seção “Processos de Criação”.

Com mestrado em arte pelo *City College of New York*, tornei-me iluminador cênico, o que viria ampliar meu olhar sobre o movimento, através do surgimento de novas perspectivas criativas de uma obra coreográfica. O foco aqui são as possíveis transformações que ocorrem à obra artística sob a incidência da iluminação cênica e outros elementos da cena (figurino, cenário etc.), tornando-se instrumentos que dão visibilidade ao elemento estrutural da escrita cênica, a dramaturgia, constituindo como linguagem complementar na obra coreográfica. Embora a pesquisa desta tese teve seu foco principal nos solos de cada bailarino, trazemos à baila a importância modificadora da iluminação cênica. Foi imprescindível, como iluminador, observar as mudanças que ocorriam no movimento em um corpo iluminado.

Cabe notar aqui que uma pesquisa sobre corpos na cena envolve todos os elementos que compõem a cena – luz, cenário, figurino, espaço, música –, podendo transformar o movimento executado em diferentes possibilidades dramáticas. Por isso, toda escolha é parcial e limitada, e em momento algum pretendi dar conta de tudo, pelo contrário, preferi aprofundar esta pesquisa por poucas vias, com fronteiras determinadas.

No último semestre do mestrado no *City College* de Nova York, trabalhei como iluminador no teatro Aaron Davis Hall, em Nova York, e tive a oportunidade de operar a luz de vários espetáculos de dança, inclusive do *Dance Theatre of Harlem*, a primeira companhia de ballet clássico americana, formada somente por pessoas afro-americanas, criada e dirigida por Arthur Mitchell²⁷. Aquela temporada despertou-me o interesse de seguir como iluminador por

²⁷Arthur Mitchell (27/03/1934 – 19/09/2018) foi bailarino, coreógrafo, fundador e diretor de companhias de balé norte-americana. Em 1955, ele foi o primeiro dançarino afro-americano do *New York City Ballet*, onde foi

entender a importância da linguagem cênica que a iluminação produz em um espetáculo. Percebi que a luz podia criar inúmeros efeitos dramáticos, variando de cor e intensidade, criando diferentes atmosferas que podem ir da calma ao conturbado, da tristeza à excitação, através de suas quatro funções: **Visibilidade** (é tudo que podemos ver. O que não é visível é tanto a função da luz quanto o que é visível); **Reforço** (dá sentido à cena. Qualquer que seja o efeito a luz deve apoiar e justificar); **Composição** (define objetos e áreas da cena em relação a sua importância na cena) e **Atmosfera** (sentido ou tom trazido na cena). Essas qualidades podem ser alcançadas através da **intensidade** (nível de brilho/claridade usado na cena), **cor** (quantidade de matizes para modificar a luz projetada), **forma** (variedade de contrastes na intensidade e cor usada durante a cena) e **movimento** (qualquer mudança de intensidade, cor, ou forma que chame a atenção para o lugar desejado). E o caminho para criar essas qualidades repousa na posição onde os refletores serão colocados e o tipo de equipamento a ser usado. Estavam ali todas as condições de possíveis conversas dramáticas, complementando a dança e seus elos espaciais.

Esta pesquisa foi desenvolvida dentro das investigações propostas por mim ao *Grupo Húmus*. Estão incluídos estudos e reflexões da dramaturgia do corpo no ambiente da cena, buscando abordar/analisar como a comunicação surge e é vista e entendida no corpo através de movimentos, como esses movimentos realizados no espaço em tempo e ritmo podem auxiliar a compreensão dramática inculcada na obra coreográfica. Para isso, utilizamos, nas discussões, conceitos e teorias de Rudolf Laban sobre a coreologia empreendidas por Valerie Preston-Dunlop e Ana Sanchez-Colbert (2011) sobre a coreologia.

O diálogo entre as estruturas coreológicas permitiu a criação de partituras coreográficas capazes de trazer o espectador para dentro da obra, tornando-o partícipe da mesma. Incluímos também como referência obras compostas por Maria Knebel, Ciane Fernandes, Henri Bergson, Luigi Pareyson, Cecilia Salles entre outros.

O fazer ou obrar é artístico quando o resultado percebido é de tal natureza que suas qualidades enquanto percebidas controlam a produção. O ato de produzir dirigido pela intenção de produzir alguma coisa gozada na experiência imediata do perceber tem qualidades que uma atividade espontânea ou não controlada não tem. O artista incorpora a si próprio a atitude do que percebe,

promovido a bailarino principal no ano seguinte e dançou em papéis importantes até 1966. Em 1969, fundou uma escola de treinamento e a primeira companhia de balé clássico afro-americano: *The Dance Theatre of Harlem*.

enquanto trabalha. (DEWEY, 1980, p. 99 *apud* BALTAZAR, 2010, p.96)

Em texto intitulado “Corpo em contraste: A Dança-Teatro como Memória”, Ciane Fernandes (2007) faz considerações afirmando que a dança teatro de Laban referia-se a uma dança baseada nas leis do movimento corporal em si mesmo, em vez de este ser o instrumento para comunicar conteúdos *a priori*. O conteúdo era compreendido como algo inerente ao movimento humano, sem uma separação entre movimento e forma. Afinal, onde termina a intenção e onde começa o gesto, ou vice-versa? Para Laban, o movimento humano não representa o sentimento como forma espacial dinâmica, isto é, em constante transformação. Ao contrário, o movimento *é* sentimento.

Por isso os termos-chave para Laban são “transições” e “rastros” de movimento. O importante é o que acontece entre dois pontos no espaço, no processo, e não no objetivo.

A partir desses conceitos que surgiram da pesquisa, propus estudos e análises que pudessem estabelecer dramaturgias, por entender que os movimentos de “transição” podem caracterizar elementos dramáticos entre um ponto e outro do movimento corporal no espaço. Percebeu-se que os movimentos acontecidos entre um ponto e outro nas sequências criadas, indicavam o que poderia acontecer no âmbito da dramaturgia, mas não necessariamente a dramaturgia. As tentativas de significar o que as sequências mostravam indicou que os elementos comunicacionais contidos nos movimentos poderiam ser trabalhados na perspectiva coreológica.

Ciro Marcondes Filho, em seu artigo intitulado “A Comunicação no sentido estrito e o Metáforo (2012)”, entende que há dois campos de comunicação: um teórico, o da comunicação “humana” ou interacional, mostrando que a comunicação é diferente da linguística, e o outro empírico, vienense, voltado às grandes “*mass media*”. Na nossa visão, comunicação está intrinsecamente ligada a estímulos e pensamentos que levem a ações, e aqui poderíamos mencionar os conceitos e o sistema apresentados por Stanislavski, embora discussões desses conceitos não foram discutidas nos ensaios:

[...] a verdadeira comunicação surge da inter-relação do ator e seu personagem, caracterizada na construção da mesma. Isto é: a personagem é o ator transmutado em outra realidade, e esta não pertence ao ator. (2018, não paginado)

Dessa maneira, a partir do diálogo com tais teóricos e seus conceitos, a hipótese que se construiu aqui foi de que a comunicação do corpo em cena emerge de várias formas, e cada uma possui a sua verdade.

1.5 O FORMATO DA PESQUISA

O foco teórico da proposta de trabalho era estudar e desenvolver pensamentos e reflexões, tentando encontrar formas de comunicação do corpo e suas origens e que permeasse o campo da pesquisa qualitativa através de exercício de improvisação e de construção de partituras coreográficas analisadas após estabelecidos seus resultados. Muitos conceitos foram discutidos, e o que mais interessava naquele momento era imprevisibilidade, acontecimentos fortuitos ou inesperados mudando radicalmente a trajetória coreográfica.

O estudo coreológico aplicado à composição coreográfica é instigante e complexo por natureza. Autores como Ana Sanchez-Colbert e Valerie Preston-Dunlop vêm desenvolvendo um farto material teórico em que pretende-se debruçar, buscando conceitos e princípios que possam complementar esta pesquisa. Outros autores, seguramente, foram envolvidos na pesquisa bibliográfica em busca de fontes inspiradoras que ajudaram na observação de diferentes perspectivas e olhares sobre a dança.

Todo o trabalho prático de pesquisa foi realizado com o grupo. Eles são coautores no desenvolvimento da pesquisa, subsidiando-a com elementos de reflexão, apreciação e composição a partir de suas próprias experiências e sempre sob minha coordenação. Essas experiências incluíram não somente seus acervos na prática da composição coreográfica, mas também reflexões de diferentes visões culturais, sociológicas e artísticas. Discutimos sobre o uso e a manipulação de códigos e signos, questionando, experimentando e juntando a eles as experiências pessoais dos participantes deste processo, através de debates e reflexões sobre estruturas em processos criativos que possam contribuir com o domínio do ato coreográfico.

Entre os procedimentos indispensáveis, tivemos as aulas práticas de construção coreográfica, em que os alunos foram conduzidos a compor, a princípio, pequenas sequências de movimento. A técnica utilizada nas aulas derivou-se da experiência que tive com os professores pesquisadores Ana Sanchez-Colbert, Valerie Preston-Dunlop e Bonnie Bird, no *Laban Centre* de Londres. A partir dessa experiência, criei uma estrutura metodológica que tem sido aplicada nos cursos de composição coreográfica que tenho ministrado nos últimos 30 anos. Baseia-se em experimentação, criação, discussão e apreciação do material colhido, em que todos podem opinar e debater sobre os resultados apresentados.

Antes dos trabalhos de criação começarem propriamente, os alunos faziam aquecimento

corporal com aulas baseadas na técnica moderna de Martha Graham, direcionada especificamente para a proposta dos trabalhos. Os exercícios das aulas foram dirigidos à proposta através de referências às teorias de Laban, em seus estudos e métodos coreológicos. Essas aulas tiveram duração de uma hora e meia. Durante as aulas, os alunos foram estimulados a refletir sobre os movimentos que referenciam essa técnica.

No processo da pesquisa, leram-se textos que sustentaram as discussões e as práticas de criação.

O trabalho foi filmado a cada encontro, apenas como registro, quando se discutia avanços para os próximos encontros. Tivemos de dois a três encontros semanais de 4 horas cada. No final do processo e na apresentação da tese, mostrou-se como todo o processo foi construído em vídeo editado e em forma de espetáculo. Quero acrescentar que, devido à pandemia, a metodologia da pesquisa mudou radicalmente, observando as possibilidades da execução prática dos trabalhos de campo de forma a seguir os protocolos impostos pelas autoridades sanitárias.

Nesse contexto, temos nos reunido em conversas, seminários e debates sobre e criação de curtos vídeos que servem para o exercício analítico de uma obra como a preparação para a criação de uma obra completa ao final da pesquisa.

O que é o corpo visto e interpretado num espaço cênico? O objetivo foi problematizar esta e outras questões que envolvem possíveis dramaturgias do movimento, em particular na dança, através do estudo e da análise coreológica, neste caso, da preparação do bailarino e de como os estudos coreológicos podem contribuir para o desenvolvimento do artista/criador nas relações: sentimento-ação; espaço-tempo e criador/espectador. Esse método é a Coreologia, conceito teorizado por Rudolf Laban e que aqui é pensado como ferramenta reflexiva de estudo e método de pesquisa.

Os exercícios realizados durante o processo da pesquisa prática deste trabalho serão apresentados/descritos de forma breve.

É com este intuito que propusemos esta pesquisa, agora em formato de tese de doutorado, onde questiono e problematizo a comunicação inerente aos movimentos corporais esculpidos pelas ações formadoras da linguagem do corpo.

2 CENA I – O CORPO: O INÍCIO

Quando iniciei as atividades do Ballet Rural, logo após retornar ao Brasil em 1981, entendi que as atividades artísticas da companhia tinham uma função mais que de entretenimento e da exposição de uma obra coreográfica. Ali havia um elemento que conduzia todos os processos fenomenológicos e artísticos coreográficos na cena: o corpo. Não se tratava apenas de criar movimentos com destino artístico para uma obra coreográfica, mas perceber o corpo de forma integral, nas suas relações com o tempo e o espaço, seus valores e saberes, suas relações, suas experiências e percepções. Neste sentido, criar uma obra coreográfica precisava de um olhar que estimulasse o rompimento de fronteiras que iam além da composição coreográfica, para transformar-se em um feito corporal integral, ou seja, fazer da obra de arte uma experiência humana.

Esses pensamentos provocavam alvoroço à época, indo além das expectativas do público e do movimento da dança. Mais ainda, desconhecia formas de elaboração que pudessem dar contorno a essa inquietação, como também não tinha ferramentas para elaborá-las.

Na percepção não pensamos no objeto e não pensamos como o pensante, estamos no objeto e confundimo-nos com esse corpo que sabe mais do que nós sobre o mundo, sobre os motivos e os meios que temos de realizar sua síntese. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 224)

Durante o processo da pesquisa prática sobre ações do corpo e suas memórias, percebeu-se claramente as possíveis relações entre o agir, o sentir e o pensar. Uma relação simultânea e de várias vias em movimento, na qual, às vezes, uma ação despreziosa despertava uma sensação; outras, uma reflexão surgia; outras, a experimentação de uma hipótese racional sobre alguma sensação conduzia para novas sensações que conseqüentemente levavam a outras ações. Nesse contexto, o corpo não podia ser visto como uma soma das partes e a alma como algo que comanda esse conjunto. O corpo humano só poderia ser percebido e conhecido por meio de sua vivência e de sua experiência, portanto, entendido integralmente. Conforme Gil, "sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objetivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com seu movimento" (GIL, 2005, p. 57).

Durante a graduação no *Laban Centre for Movement and Dance* em Londres, tive a oportunidade de assistir a uma palestra de Lucy Berge, primeira bailarina do *Ballet Rambert*, a mais aclamada companhia de dança do Reino Unido daquela época. Ao final da palestra,

quando foi aberto espaço para perguntas, perguntei-lhe o que era ser a primeira bailarina de uma companhia. Sua resposta nos intrigou a todos: “Ser primeira bailarina é não ter escrúpulos” (informação verbal).

Por favor, explique, perguntou outro estudante:

Quando se está sendo coreografada, a entrega e percepção do corpo da bailarina ao movimento estabelecido pelo coreógrafo deve ser absoluta. Não existe naquele momento qualquer relação pessoal, histórica, de sentimento e sensação. Quando o coreógrafo termina o trabalho, recuperamos o escrúpulo através dos ensaios e repetição dos movimentos. É a partir daí que o movimento começa a existir de verdade; a dramaturgia é estabelecida com toda sua carga emotiva, sensorial, histórica e de experiências. (Informação verbal)

Este conceito de dança aplica-se ao período do evento. Hoje, a relação dançarino/coreógrafo desfigura-se na percepção do dançarino dos anos 80.

Naquele momento, percebi que o corpo não é apenas um objeto de manuseio das formas, mas a integralidade do homem com todas as suas características que vão da percepção ao fenomenológico.

A fenomenologia teve o mérito de considerar o corpo no mundo. Não se trata de uma perspectiva terapêutica, mas do estudo do papel do corpo próprio na constituição dos sentidos. A noção do corpo próprio compreende ao mesmo tempo o corpo percebido e o corpo vivido.

Laban, por sua vez, entendeu o corpo como objeto dramaturgico, fator que qualifica a comunicação em solos, duetos e grupo. Sua teoria dirige-se ao corpo como objeto de comunicação que se estende em várias possibilidades do fazer ver, fazer sentir e criar mobilidade que se transforma em dramaturgia.

Como a dança tem várias formas de se apresentar, não é simples entender seus processos de comunicação. Aqui, neste trabalho, propus que esse corpo, receptor de movimentos, intérprete de formas e provocador de sentidos tomasse rumos cênicos, ou seja, fosse colocado em um espaço de características cênicas (iluminação, figurino, cenário etc.), com o fim de pesquisar e analisar as mudanças das formas, conteúdos e um possível surgimento de diferentes vias dramaturgicas.

Exercício 1 – Percepção

Cada bailarino teve duas atividades: a primeira foi criar movimentos aleatoriamente sem qualquer contexto. Por imposição metodológica não se usou qualquer tipo de som ou música. A segunda atividade consistiu em transformar os movimentos criados aleatoriamente em sequências coreográficas, observando a coerência entre as formas surgidas na primeira parte do exercício.

Objetivo: transformar/ajustar movimentos criados aleatoriamente em ideias coreográficas.

Finalidade: nesse exercício pode-se identificar, descrever e transformar não somente as características pertinentes ao treinamento corporal para a cena, mas também a imagem corporal atual, ou seja, as tendências de movimento que se vinculam à personalidade e ao relacionamento com o meio. Nesse encontro o bailarino/ator descobre suas tendências ou preferências de movimento, aprende a valorizá-las, mas também as expandir, enfrentando limitações e preconceitos quanto a sua autoimagem. É um preparo necessário para que o bailarino/ator não repita seus próprios padrões corporais.

Figura 2 – Joanderson Almeida; ensaio do Grupo Húmus



Fonte: autoria própria.

Porém, o corpo que dança é o mesmo que interpreta, joga, atua, e conceitua outras linguagens. Eduardo Tessari Coutinho, ator, pesquisador e professor do Departamento de Artes Cênicas (CAC) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP afirma que a Mímica não é a arte do silêncio, mas sim a dramaturgia do corpo (fonte:

<https://www.portalsaofrancisco.com.br/arte/mimica>). Neste sentido, ele explica que dramaturgia corporal é a escrita que o ator/bailarino faz com seu próprio corpo em cena, e argumenta que a voz faz parte do corpo e que, por isso, a mímica não deve ser entendida apenas como a arte do silêncio.

Qualquer espetáculo, mesmo falado, pode contar com esse elemento combinado a tantos outros. A construção da cena depende da dramaturgia de cada ator, independentemente do estilo e estética do espetáculo. (COUTINHO, 201?, não paginado)

É este o aspecto da mímica estudado por Coutinho: sua inserção no todo.

Na pesquisa não faço a dissociação entre texto e corpo. Isto é, a dramaturgia do ator puxa esses elementos. Há horas em que o que conta é o movimento, em outras é o que se fala, ou os próprios elementos da encenação. (201?, não paginado)

A grosso modo, as pesquisas realizadas apontaram para duas vias de interpretação sobre a formação dramaturgical de uma obra cênica: 1) os processos dramaturgical observados e trabalhados no teatro e 2) a formação conceitual da dramaturgia na dança. No teatro o corpo do ator é trabalhado de maneira que a cena estabeleça o que seu corpo, através de gestos, crie sentidos que corroborem com as situações colocadas pelo dramaturgo/diretor durante o desenrolar da peça. A cena é formada por tensões conduzidas pelo acontecimento teatral. Porém, no teatro contemporâneo a história ou o conflito de personagens e de ações deixa de ser esse condutor. A tensão está na atmosfera do acontecimento teatral. “Nesse teatro, as fronteiras entre representação ficcional e vida se borram e se mesclam da mesma forma que as fronteiras entre ação e movimento” (BALTAZAR, 2010, p. 24). Já na dança, a dramaturgia não envolve apenas o corpo, mas também as correlações que circundam e compõem o todo de uma coreografia ou trabalho artístico. “Em dança, a dramaturgia se centra no corpo, que ela designou como sendo o principal lugar de emergência do sentido” (DUBRAY; VREUX, 1997, p. 53 *apud*

VELOSO, 2010, p. 191). O *sentido/senso* surge dos nossos canais sensoriais: olhos, ouvidos, nariz, pele, músculos etc.

Figura 3 – Ensaio do Grupo Húmus – Dillyane Freitas e Fabiano Oliveira



Fonte: autoria própria.

Observando as ações da linguagem corporal na mímica, pode-se entender que o ator, nas suas características de treinamento e profissional, busca no gesto/ação/movimento e na fala a construção de uma dramaturgia. Essa dramaturgia, aqui chamada de expressividade,

representa, de acordo com Laban (1998), qualidades dinâmicas que estão sempre presentes no movimento. Essas ações que conotam a expressividade são denominadas de *Effort/Esforço*²⁸ e seus quatro fatores: fluxo, espaço, tempo e peso.

Neste sentido, Laban (1998) estabelece que qualquer movimento envolve uma certa quantidade de tensão (fluxo) e peso. O movimento humano está em constante variação expressiva. A cada 3 a 5 segundos uma nova qualidade e suas variações concedem um novo colorido à ação. Assim, um dos aspectos do trabalho do Grupo Húmus foi identificar, nas partituras coreográficas criadas, essas mudanças e o que poderiam atingir expressivamente cada mudança.

Assim como na mímica, o corpo atua de forma diferente, mas não menos igual à suas qualidades, na prática de esportes e nas artes plásticas. Durante milênios, o corpo vem sendo usado na prática de exercícios físicos para o esporte e na preparação para o combate e luta, transformando-se e adaptando-se a situações políticas, sociais e culturais. Neste caminhar, e aqui podemos denominar de trajetória, o uso estético do corpo constituiu-se em objeto cada vez mais especializado, tal como define a divisão disciplinar do conhecimento moderno.

A transformação deste movimento impõe regras à nova prática corporal, regulando a violência, técnicas de ginástica, cálculo dos espaços e tempos, constituindo evidências do surgimento de outro universo do gesto e do desempenho. Influenciado pelo trabalho, o exercício se torna um trabalho corporal, ou seja, atividade corporal precisamente codificada cujos movimentos são geometrizados e os resultados calculados, muito bem mostrado no filme “Tempos Modernos” de Charles Chaplin (<https://www.youtube.com/watch?v=XFXg7nEa7vQ>).

Porém, mesmo com toda essa diferenciação do corpo na dança, podemos pressupor que no esporte existe uma comunicação específica, concentrada na possibilidade e aprimoramento técnico para alcançar a vitória. A vitória se torna o meio da comunicação entre o atleta e o torcedor. O resultado desse processo é compartilhado entre eles, através de uma espécie de prazer e satisfação, impulsionado pelos hormônios chamados de “felicidade” e “prazer” – endorfina, serotonina, dopamina e oxitocina. A pesquisadora Loretta Breuning, autora do

²⁸É a pulsão dos movimentos que se expressam em movimentos visíveis. É o ritmo dinâmico do movimento do executor.

livro *Habits of a happy brain* (“Hábitos de um cérebro feliz”, em tradução livre)²⁹, explica que “quando o seu cérebro emite uma dessas químicas, você se sente bem”. O diálogo entre a vitória (atleta) e o prazer (espectador) cria uma relação entre poder e ação que se define como a oportunidade existente em uma relação social que permite que um indivíduo satisfaça a sua vontade. Como diz Welsch:

O esporte, sendo considerado um fenômeno, possibilita congrega tanto os atletas como os espectadores. Assim, a ética está presente na constituição do arcabouço do esporte, de tal modo desenvolveu afinidades com a ética e a estética. (WELSCH, 2001 - O esporte enquanto fenômeno e sua relação com o corpo)

Para Laban isto só será possível através do entendimento do conceito de *Effort* que envolve intenção/ação/expressão, encontrada também, no estudo das ações físicas de Stanislavski, que mesmo sem utilizar de informações destas áreas do conhecimento, é capaz de captar todos estes aspectos da ação e de organizá-los em uma técnica de interpretação teatral. Nas nossas pesquisas notou-se que o corpo mantém registros das ações executadas, mesmo que não correspondam em gênero, número e grau com a forma original. Isso indica que a memória corporal é capaz de apontar caminhos de ações com possibilidades de criação de uma linguagem escrita, que pode compor elementos dramáticos de uma obra coreográfica.

Vale lembrar que este corpo que cria uma linguagem também pode, através da nudez, estabelecer diálogos, mais pela curiosidade do espectador do que pelo real sentido de um corpo que se despe. Explorado por artistas, o corpo humano nu ainda causa controvérsia. O assunto serviu muitas vezes para quebrar tabus, em diferentes épocas. O corpo nu é um dos motivos mais retratados e antigos na história da arte, aparece inclusive em esculturas pré-históricas. Essa representação, que resistiu até a períodos mais sombrios, como a Idade Média, no entanto, nem sempre foi percebida com naturalidade e ainda gera controvérsia, exemplo: a polêmica sobre a arte nas redes sociais, com a divulgação de um vídeo onde uma criança toca os pés do artista e criador Wagner Schwartz³⁰ nu no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, na abertura

²⁹ Loretta Breuning nasceu em 30 de outubro, 1953) Professora emérita, autora e fundadora do the Inner Mammal Institute and Professor Emerita of Management at [California State University, East Bay](https://www.bbc.com/portuguese/geral-39299792) –USA - [.https://www.bbc.com/portuguese/geral-39299792](https://www.bbc.com/portuguese/geral-39299792). 2017

³⁰ Artista, Coreógrafo, Escritor. Formado em letras, Wagner Schwartz. Nasceu em Volta Redonda, Rio de Janeiro, em 1972. Participou de grupos de pesquisa e experimentação coreográfica na América do Sul e na Europa.

do 35º Panorama de Arte Brasileira, em 2017. Mesmo evocando uma situação aparentemente segura, a performance *La Bête* (https://pt.wikipedia.org/wiki/La_B%C3%A4te) motivou, durante a sua apresentação, acusações ao artista, ao curador e à instituição. Em nota o museu explicou que “A sala estava devidamente sinalizada sobre o teor da apresentação, incluindo a nudez artística” e criticou as “manifestações de ódio e de intimidação à liberdade de expressão que rapidamente se espalharam pelas redes sociais; o cancelamento da exposição “Queer Museu – *Cartografias da Diferença nas Arte Brasileira*”, no Santander Cultural em Porto Alegre, fruto do ataque por parte de extremistas, inclusive de apologistas do estupro falando em “moral e bons costumes”. Nessa toada, percebe-se o poder do corpo tanto em movimento quanto em pausa se comunica. Daí Laban define que o corpo pausado também está se comunicando.

No trabalho realizado com o grupo, trouxemos para reflexão o uso da nudez como forma de comunicação. A princípio o tema foi aceito, mas o que percebi é que essa aceitação tinha a nudez apenas como objeto de discussão e reflexão. Eles não haviam percebido que estaríamos discutindo a nudez a partir da prática. Particularmente, notei que alguns se calaram e se fecharam corporalmente à proposta; outros precisavam fazer laboratório para conseguir tirar a roupa, e outros não apresentaram qualquer forma de rejeição. Diante dessas dificuldades, inverti o processo de trabalho e comecei pela discussão. Precisava ver em todos a confiança e a aceitação do gesto da nudez, mas acima de tudo que eles comessem a perceber que se tratava do corpo em movimento, criando formas de se comunicar, sem necessariamente ser uma exposição erótica. Digo que foi muito difícil, mas conseguimos quebrar certas estruturas psicológicas existentes. O resultado desse exercício me fez pensar que, embora sejamos donos de um corpo, não possuímos total controle do mesmo, e isso refletiu no entendimento de uma criação coreográfica sobre um corpo nu. No princípio, achou-se que essa dificuldade seria causada pelos fatores já mencionados (rejeição, exposição, bloqueio psicológico). Durante as análises de praxe, discutiram-se os “porquês” dessa linguagem ser específica e que esse conhecimento organizado como linguagem, e sua análise, será sempre de natureza metafórica. O entendimento da metáfora não está restrito à ideia da figura da linguagem.

Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem verbal, mas também no pensamento e na ação. Como conceituaram Lakoff e Johnson: “Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos,

mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 45 *apud* HERCOLES, p. 98).

Figura 4 – Sara Saulo – Ensaio Húmus



Fonte: autoria própria

Conforme, então, expresso por Lakoff e Johnson (2002, p. 47-48 *apud* HERCOLES), “a essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra”. Tendo a compreensão de que metáfora neste contexto é uma ação cognitiva que se constrói pela mundividência do corpo, pode-se trazer a observação de que, qualquer que seja nossa ação, ela é uma tradução do pensamento do corpo. Assim como a tradução significa transferir, transportar entre fronteiras, o termo metáfora carrega o mesmo sentido. Como explica Rengel (2007a, p. 78), “met ou meta é um antepositivo grego que significa, dentre outros sentidos, transporte, interposição e mudança de lugar ou de condição, e phora é um pospositivo que significa ação de levar, carregar”. Rengel (2007a) propõe uma continuidade ao pensamento de metáfora

trazido por Lakoff e Johnson com um conceito que ela vai denominar de Procedimento Metafórico. Segundo Rengel (2007b, p. 36):

O procedimento metafórico é o mecanismo cognitivo que acontece em qualquer corpo (aqui refiro-me ao corpo humano), um processo que é uma representação (no sentido peirciano, ato de interpretar, de mediar) inerente à constituição do próprio corpo pensamento humano (percebemos e pensamos com pele, cérebro, sangue, sentidos, etc). A hipótese é que ele desempenha um papel significativo nas formulações de conceitos e nos inter/transtextos dos corpos/pessoas e, principalmente, inscreve o não dualismo entre mente-corpo. Procedimento metafórico pensa corpo transitado por mente, pensa mente transitada por corpo.

Embora haja autores e pesquisadores que têm o corpo e suas ações como objeto de análise e pesquisa, por escolha, decidi expor, muito particularmente, uma visão interpretativa fundamentada em conceitos e teorias de Rudolf Laban e que mostrasse, além do arsenal teórico e prático, o domínio de um corpo que traz, em uma perspectiva política, aspectos comunicacionais que provoquem olhares e sentidos dramaturgicos. Este pensamento incorpora aspectos intrínsecos do corpo na exposição de ações corporais que surgem a partir de experiências não identificadas na origem, mas que são expostas através de situações análogas ao inconsciente.

3 CENA II – COREOLOGIA – UMA VISÃO DO CORPO EM MOVIMENTO

Um movimento faz sentido se progredir organicamente e isto significa que devem ser escolhidas as fases que se seguem numa sucessão natural. Portanto, é essencial encontrar características naturais de cada fase em particular que queremos juntar para criar uma sequência sensível (R. LABAN, 1991, p. 13 *apud* FERNANDES, 2006, p. 179)

O conceito da coreologia criada por Laban é em si um estudo teórico da comunicação através do movimento, observado e analisado através da Eucinéctica³¹ e Corêutica³². Entendida como o estudo da lógica do movimento, já recebeu várias definições, mas, em geral, tem sido usada para definir o estudo acadêmico (no sentido de erudito, sistemático, metodológico) da dança. De acordo com Vera Maletic (1987), este termo foi inicialmente apresentado por Rudolf Laban, no currículo do seu Instituto Coreográfico, em Würzburg, Alemanha, em 1926. Ainda segundo Maletic, Laban afirmara na época que a Coreologia é a teoria das leis dos eventos de dança manifestadas numa síntese de experiência espaço-temporal que lida com a lógica e a ordem do equilíbrio da dança. Ou ainda como: a lógica ou ciência dos círculos, que poderia ser entendida como um puro estudo geométrico, mas que na realidade é muito mais do que isso. É uma espécie de gramática e síntese da linguagem do movimento lidando não só com a forma exterior do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional. Este conceito foi baseado na convicção de que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são unidades inseparáveis.

Intrigou-me, ao observar os exercícios realizados na pesquisa com o grupo, um conjunto de movimentos, seja ele em uma coreografia abstrata, uma atividade cotidiana ou uma partitura coreográfica, que um ou outro elemento (fatores de esforço) mais importante destacava-se dos demais. Identificamos esses elementos dentro das categorias Corpo-Expressividade-Forma-Espaço para decifrar como os demais relacionavam-se com esse “elemento eixo”. Esse estudo/análise trouxe à tona o entendimento dos fatores do movimento e suas características quando exercem suas funções e qualidades. Exemplo: o uso do peso forte em formas arcadas. Por outro lado, a ausência de algum elemento pode ajudar a identificar as principais qualidades do movimento. Por exemplo, uma dança sem alteração de tempo, nem acelera nem desacelera,

³¹ O estudo detalhado sobre as dinâmicas e ritmos no movimento.

³² O estudo da interação do corpo com o espaço.

pode ser um achado para observar quais dos quatro elementos (Fluxo-Tempo-Peso-Espaço) estão mais presentes. Essas observações foram importantes no reconhecimento de caminhos para a criação de estruturas para uma leitura dramatúrgica consciente.

Apesar de ser mais conhecida no âmbito da dança, a obra de Rudolf Laban (1879-1958) apresenta, desde suas origens, um fecundo pensamento sobre a arte dramática. Para Laban, a relação entre teatro, dança e mímica está na base de uma reformulação ética de princípios pedagógicos aplicados à formação e ao treinamento do ator-dançarino. Laban vê o teatro como “arte do movimento”: é através da estrutura rítmica, dinâmica e espacial do movimento que a linguagem teatral encontra sua articulação, sendo a arquitetura do movimento também uma arquitetura de interioridades. A arquitetura formal da linguagem dramática emerge da arquitetura dos esforços interiores da mimesis corporal: “Quando a mímica e com ela o significado do movimento são totalmente esquecidos ou deixados de lado, o teatro morre” (LABAN, 1999, p. 95).

De acordo com Maletic (1987), é uma disciplina que se baseia no movimento e na dança, definindo denominadores comuns para todo tipo de movimento, fornecendo meios para a sua diferenciação, através da descrição, classificação e notação. *“It can serve as a foundation for research in movement and dance without borrowing from conceptual frameworks in other disciplines”*³³ (MALETIC, 1987, p. 172).

Incluiu-se aqui as experiências de 40 anos como coreógrafo, diretor e iluminador. Como mencionado anteriormente, o teatro, enquanto forma de arte, sempre esteve presente nos meus trabalhos coreográficos, por entender que sua linguagem contém ingredientes que se adequam aos procedimentos e aos processos criativos das minhas obras. Mas estas ferramentas, em si, não constituíram o material necessário para traduzir a ideia de dramaturgia que busquei incluir na pesquisa deste trabalho. Esses elementos demandaram um olhar específico na dança, que, no meu modo de ver, tem a coreologia como instrumento a ser trabalhado na tentativa de esmiuçar diferentes interpretações e exposições do material coreográfico apresentado.

As faces do estudo e análise do corpo em movimento no espaço e tempo constitui o que Laban denominou de coreologia. Para esmiuçar o corpo que contém um intrincado sistema funcional, foi preciso criar regras que dessem lógica ao movimento produzido pelo/no corpo. O estudo e aplicação dos conceitos e teorias da coreologia permite uma visão analítica de movimento que auxilia os criadores a manipular de forma concisa e lógica as obras

³³Tradução Livre: Pode servir de base para a pesquisa em movimento e dança sem utilizar estruturas conceituais em outras disciplinas.

coreográficas. Para entender parte desse sistema funcional, tivemos que entender como os dançarinos experimentam o que eles estão fazendo. O corpo é equipado por sentidos, e o sistema nervoso existe para ser usado e nos habilitar a experimentar, nos ajudando a distinguir experiências, tais como: percepção ativa, canais perceptivos, visual, aural, tátil, articular e muscular.

- Percepção Ativa

Quando o estímulo é exagerado, a percepção é imposta; sentimos fortes dores, vemos clarões de luzes e ouvimos sons em alto volume. Isso nos faz perder as chances de escolha. Ao contrário, quando esses estímulos são moderados, nossas escolhas se viabilizam. Buscam-se experiências através das sensações para atender o estímulo oferecido. Perceber significa o esforço total do indivíduo. O corpo inteiro deve estar acionado, não apenas o corpo físico. Como disse Martha Graham, “*A arte só pode ser experimentada pela plenitude do artista*” (1998 p. 42) tradução livre). Durante a pesquisa buscou-se diferentes estímulos com intuito de aguçar a percepção de cada bailarino: a percepção visual, percepção aural, tátil, articular e muscular. Em cada uma delas buscou-se entender detalhada e individualmente como, uma vez aguçada essas percepções, poderia contribuir com a formação de elos que pudessem contribuir na construção de uma dramaturgia.

- Canais Perceptivos

Para sentir o que estamos fazendo enquanto dançamos, usamos um amalgamado de informações de dentro e fora de nós mesmos. Para perceber o que está de fora, temos equipamentos sensoriais (visual, aural e tátil) para ver o que pode ser visto, escutado o que pode ser ouvido e sentir aquilo que nos toca. Em geral perdemos a maioria das oportunidades para experimentar porque selecionamos o que iremos observar. Anulamos faixas de sensação em potencial porque precisamos dar sentido ao corpo em um ambiente que normalmente está bombardeado de energia de toda sorte – luz, gestos, tensão, visão, som, circunstâncias. Para usufruir das oportunidades de perceber, precisamos de estratégias que nos ajudem a participar daquilo que se pode sentir. Neste sentido, Laban, percebendo os acontecimentos oriundos dos movimentos, destina seus estudos denominando-os de estudos coreológicos. Preston-Dunlop (1998) sustenta que, se “*The body is equipped with sense. The nervous system is there to be used to inale us to experience, to help us to distinguish between diferent experiences*”.³⁴

³⁴ O corpo é equipado de sentidos. O sistema nervoso existe para ser usado e nos capacitar para experimentar e ajudar a distinguir as diferentes experiências (tradução livre).

- Percepção visual

Tudo o que fazemos e sentimos está ligado ou influenciado, de alguma forma, ao espaço/atmosfera onde nos encontramos. Isso quer dizer que somos inspirados a agir a partir de tudo que nos rodeia. Significa também que não podemos negligenciar o que está ao nosso redor, sob pena de perder oportunidades de diversificar as diferentes experiências da criação. Para o artista, a observação visual é um excelente exercício de busca por novas vias do ato criador. Para tanto, é preciso olhar em volta: a cor do chão, as linhas verticais e horizontais do espaço, as sombras, o tamanho dos objetos no espaço, o grau das cores existentes no local. É preciso notar tudo isso antes mesmo de começar a participar e viver esse espaço. Tudo isso está lá para ser observado, e se essa observação não acontecer é porque anulamos naturalmente a maioria delas para nos fixarmos em algo que nos chama mais a atenção.

- Percepção aural

Um dos exercícios mais usados para praticar a percepção aural é fechar os olhos e perceber os ruídos e sons que estão em volta e dentro de nós. É preciso de um ou dois minutos para que as camadas de sons apareçam. Precisa-se estar atento para perceber e responder aos estímulos sonoros, mas com certeza não se pode responder a todos.

- Percepção Tátil

A percepção tátil contribui muito para o entendimento do movimento executado pelo corpo. Podemos dizer sobre o nosso corpo se fecharmos os olhos para sentir a pele e a pressão da carne sob a mesma. A sola dos pés no chão, dentro do sapato, seu peso na cadeira, a roupa sobre o corpo, mãos, palmas das mãos, pressão entre os dedos, lábios pressionados, a língua na boca, a respiração nas narinas. Todas essas sensações contribuem no entendimento do movimento que o corpo executa. Será que sentimos todas elas antes de movermos? Elas estão lá. Até que se diga para buscá-las se perderá muito do que poderia ser percebido particularmente no próprio movimento. Para perceber como movemos, há três outros canais que se pode juntar aos supracitados e a que não se dá muita importância:

- Articular

O sistema articular pode nos dizer onde está o esqueleto, a relação entre um osso com um outro e um conjunto de tendões para outro conjunto.

- Muscular

O sistema muscular pode nos dizer o estado de tensão dos músculos, a contração e liberação dos grupos musculares.

- Vestibular

O sistema vestibular pode apontar o estado de equilíbrio e desequilíbrio através do alinhamento através da gravidade da cabeça. Todos esses canais combinados sustentam-se uns aos outros, confirmando estímulos por outro. Eles devem funcionar adequadamente. A percepção visual apoia o sistema vestibular sem que saibamos. Ex.: Se dermos um passo de olhos fechados, o equilíbrio será incerto, mas quando abriremos os olhos o equilíbrio será restabelecido. Escutar nos diz da uniformidade e desnivelamento do nosso andar através dos sons emitidos pelos passos, confirmando o controle muscular do corpo como um todo e as mensagens táteis das solas dos pés. Sem essa cooperação e confirmação da percepção, o controle movimento e da cooperação estará em perigo. Mas se trabalharem juntos eles constituirão a ferramenta para se saber o que está sendo feitos para a consciência cinestésica.

Figura 5 – Dylliane Freitas e Talita Lima – Ensaio do Grupo Húmus



Fonte: autoria própria.

A aplicação dos estudos coreológicos de Laban neste trabalho significou a busca de possibilidades compromissada em tentar encontrar e produzir diálogos entre suas teorias e o que ocorre ao movimento quando são acionados elementos de improvisação direcionado a um

contexto de sentimentos interiores – memória emocional – trazido pelos intérpretes/criadores.

Dramaturgia do movimento

Entendeu-se que a dramaturgia do movimento não possui uma definição óbvia, fechada e estabelecida. Ela não é um campo de conhecimento conciso e delimitado por uma prática, técnica ou produto artístico, literário ou teórico. Diferente do teatro, que possui uma definição e campo de prática estabelecido para o termo, e que inclusive fixou a função de dramaturgo a partir do século XVII, como uma atividade reconhecida dentro da prática teatral, a dança não apresenta nenhum destes conceitos ou funções como um conhecimento tradicional e reconhecido, mas o que identifica as duas linguagens é a comunicação intrínseca. Se dança é uma linguagem, então ela deve se comunicar.

Por definição, Rosa Hercoles entende que formular possíveis enfoques para as dramaturgias da dança implica em dar adeus a toda e qualquer premissa que enuncia a existência e um sentido que transcende a materialidade do corpo em movimento e assumir que suas potenciais possibilidades expressivas e comunicacionais se encontram encarnadas naquilo que o gesto exhibe. “O gesto, neste sentido, é a comunicação de uma comunicabilidade. Ele não tem especificamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade”. (AGAMBEM, 2015, p. 60 *apud* HERCOLES, 2018, p. 94).

Para o pesquisador Ciro Marcondes Filho³⁵, “comunicar é o mesmo que violentar o pensamento. Como qualquer outro ato estético, força-nos a pensar. Só assim pode ocorrer o acontecimento comunicacional. Comunicação e informação em princípio não existem, elas são o resultado imprevisível de uma constelação de fatores, entre os quais o principal é a cena. Esse conceito de comunicação serve tanto para a forma interpessoal como para a grande comunicação de massa ou virtual. [...] Para saber se houve a efetiva ocorrência da comunicação, o Metáporo³⁶, irá buscar na observação, conforme sugeriu certa vez Heráclito,

³⁵ Doutor pela Universidade de Frankfurt, pós-doutor pela Universidade de Grenoble, na França. Além de professor, ele coordenou o Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação da ECA. Entre 1992 a 2000, foi coordenador do Centro de Estudos e Pesquisas em Novas Tecnologias, Comunicação e Cultura da USP.

³⁶ O Metáporo, o quase-método ou caminho do meio, desenvolvido pelo FiloCom – Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação, da ECA-USP, coordenado pelo Professor Dr. Ciro Marcondes Filho, tem como base o conceito de comunicação como acontecimento, um fenômeno raro e efêmero, mas de profundo impacto.

uma “aparência de estabilidade na insubstancialidade do devir”. (FILHO, 2010).

Laban, por sua vez, observa o acontecimento comunicacional na dança através da análise do corpo em movimento, ou mesmo parado – em pausa –, inserido no espaço e nas dinâmicas de tempo/ritmo em que ele ocorre. Poder-se-ia entender que esta estrutura de análise congelaria possibilidades de transformação e desenvolvimento do processo da criação da obra coreográfica ou até mesmo sua inserção em movimentos contemporâneos da comunicação corporal. Porém, os estudos coreológicos teorizados por Laban indicam que vários elementos dinamizam esse entendimento, tornando pulsante a comunicação através de movimentos corporais. Esses elementos – música e espaço –, ou *nexus*, assim denominados por Valerie Preston-Dunlop, (1998) teorizam e configuram uma perspectiva coreológica, uma dramaturgia específica da dança.

Vanessa Macedo, em sua tese de doutorado “Dramaturgia nas Práticas Contemporâneas de Dança” (2016), orientada pela Profa. Dra. Sayonara Pereira, coloca em discussão o uso da palavra dramaturgia, como sendo rejeitada por artistas da dança que entendem que a coreografia já é, em si, a linguagem dramática na dança.

Se por um lado há uma defesa do uso do termo coreografia, por outro, e em maior dimensão, há um desaparecimento dessa palavra nas fichas técnicas dos trabalhos de dança. Tudo indica que essa rejeição se dê porque prevalece a noção tradicional como junção de passos, sequências de movimento que se organizam numa “partitura corporal fechada”, ou seja, numa série pré-estabelecida. (MACEDO, 2016, p. 60)

A discussão trazida por Vanessa, a partir do entendimento de artistas da dança sobre o uso, ou não, da palavra dramaturgia para qualificar a dança como arte dramática, faz emergir outras discussões, como a colocada por Cássia Navas (2002) no texto “Dança: escrita, análise e dramaturgia”, publicado nos anais do II Congresso da Abrace (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), Ufba, Salvador, 2002, fruto da pesquisa *Seis criadores brasileiros*, sobre a escritura dos coreógrafos: Ana Mondini, Lenora Lobo, Márcia Milhazes, Décio Otero, Henrique Rodovalho e Mário Nascimento, e que se refere ao uso de texto como subsidiário de uma dramaturgia possível na dança:

[...] Assim, se nos ativermos à concepção de dramaturgia como uma solidariedade entre o que se quer dizer e o que se apresenta em cena (PAVIS, 1999), poderemos dizer que o ponto de partida – os textos da língua pátria (literatura, excertos de história oral e canções) –, utilizados pelos criadores estudados, constituem-se em ferramentas dramáticas prioritariamente escolhidas, pois através delas foram “circulados” múltiplos aspectos do Brasil, em diversas formas. (NAVAS, 2002)

Contudo, segue Navas, entre os instrumentos dramáticos utilizados pelos criadores estudados, os textos verbais são somente uma parte de um todo bastante mais amplo. A ele se juntaram os elementos de dramaturgia sonora variada, de dramaturgia cinética e mesmo pictórica (NAVAS, 2002).

Como podemos perceber, a partir dos conceitos colocados pelos autores e pesquisadores supracitados, conceituar a dramaturgia na formação e construção de uma linguagem artística, requer o entendimento não só das bases teóricas da comunicação formal, mas o entendimento do próprio criador por ele mesmo.

Há muito, o uso de sons/palavra/texto vem sendo utilizado na dança, possivelmente como “complemento dramático”, de forma contextual, para imprimir possíveis interposições entre o teatro (drama) e a dança (corpo). Sem dúvida, esses entrelaçamentos representam uma intencionalidade dramática considerável, mas são somente uma parte de um todo bastante mais amplo.

Quando Laban estabeleceu a estrutura da dança-teatro, referia-se tão somente à dança em si, e não a uma terceira forma de arte (dança, teatro e dança-teatro) (PARTSCH; BERGSOHN, 2008).

O termo denominava a dança proposta por uma geração de dançarinos e coreógrafos que começava a explorar a linguagem da dança, do corpo em interação dinâmica com o espaço tridimensional. A dança-teatro de Laban referia-se a uma dança baseada nas leis do movimento corporal em si mesmo, em vez de este ser o instrumento para comunicar conteúdos *a priori*. O conteúdo era compreendido como algo inerente ao movimento humano sem uma separação entre sentimento e forma. Para Laban o movimento não **representa** o sentimento. Ao contrário, o movimento **é** sentimento.

Por isso, termos-chave para Laban são “transições” e “rastros” de movimento. O importante é o que acontece entre pontos no espaço, no processo, e não no objetivo final.

Seguindo esta linha de pensamento, poder-se-ia interpretar que os “movimentos de transição” são os possíveis depositários da ação dramática do movimento que opera no corpo, na dança e sua intencionalidade? O percurso que o movimento executa entre um ponto e outro numa partitura coreográfica, indica elementos de configurações dialógicas que podem fortalecer e justificar uma dramaturgia? A resposta a essas questões talvez possa contribuir no entendimento da linguagem de movimento, caracterizada e executada pelo corpo. Essa comunicabilidade é reconhecida e entendida como linguagem, e nela se formam as frases que compõem o “texto”.

Nota-se, pois, que a comunicação do corpo projetada em movimento pode ter várias interpretações conforme mencionado por alguns pensadores e pesquisadores supracitados. Ao que tudo indica, a comunicação ocorre sempre a partir de fatores associados à pessoa com resultado imprevisível. Por definição, se a dramaturgia atua como elemento comunicacional, vê-se que ela existe em qualquer situação, ainda que não seja a partir de um texto, de uma estória ou de alguma situação capaz de ser transformada por uma constelação de fatores, entre os quais a cena. Esse conceito de comunicação serve tanto para a forma interpessoal como para a grande comunicação de massa ou virtual. Neste sentido, me arrisco a dizer que as fraturas conceituais sobre comunicação/dramaturgia agregam, por si, condimentos reflexivos de como o corpo atua nas esferas da comunicação, análise e estética.

O Sistema Laban espalhou-se pelo mundo a partir da Segunda Guerra, e muitos dos seus alunos continuaram a desenvolver suas teorias em outros continentes. No Brasil, Rolf Gelewsky³⁷ (1930-1988), Maria Duschenes³⁸ (1922-2014) e Renée Gumiel³⁹ (1913-2006) são os principais pesquisadores/seguidores de Rudolf Laban.

Atualmente a Análise Laban de Movimento, LMA (Laban Movement Analysis) (MOORE E YAMAMOTO, 1988), é usada como forma de descrição e registro de movimento cênico ou cotidiano (de cunho artístico e/ou científico), método de treinamento corporal (teatro,

³⁷Rolf Gelewski foi o introdutor e organizador das bases curriculares do primeiro curso superior de dança do País, na Universidade Federal da Bahia (Ufba), a partir de 1960, na qual, em 1962, ele fundou o Grupo de Dança Contemporânea da Ufba, onde atuou como coreógrafo e diretor artístico até o final de 1971.

³⁸Maria Duchenes, búlgara de nascimento, Maria Ranschburg foi uma das introdutoras da dança educativa moderna no País, divulgando os princípios de Dalcroze e Laban. Dedicou-se especialmente à difusão dos ensinamentos de Rudolf Laban no Brasil, oferecendo formação prática e teórica na Teoria de Movimento de Laban a educadores, psicólogos, dançarinos, coreógrafos e atores.

³⁹Rene Gumiel foi a pioneira da dança moderna no Brasil, a coreógrafa, bailarina e atriz francesa trabalhou na Europa com artistas como Jean Cocteau e Igor Stravinsky. Em São Paulo, onde se radicou a partir de 1957, criou duas escolas de dança e participou ativamente das principais iniciativas pela modernização dessa linguagem artística no Brasil.

dança, musical) coreográfico, diagnóstico e tratamento em dança terapia.

Devido à imensa importância de Laban no desenvolvimento da dança moderna, LMA é muitas vezes considerada como parte apenas do campo da dança, esquecendo-se de que foi, desde seu início, um dos métodos mais relevantes no treinamento do artista cênico da era moderna. A LMA promove um contínuo diálogo, ao invés de oposição, entre movimento e palavra, corpo e mente.

Neste sentido, autores como Valerie Preston-Dunlop, Ana Sanchez-Colbert, Lisa Ullmann, Júlio Mota, Melina Scialom, Lenira Rengel, Izabel Marques, Ciane Fernandes, Regina Miranda têm tido um papel fundamental nos conteúdos reflexivos e da pesquisa deste trabalho.

Discutiram-se os conceitos envolvidos nos métodos de formação do dançarino apresentados em função da análise dos procedimentos de invenção da linguagem estruturada na arquitetura viva do corpo cênico. Para a realização dessa busca por novas perspectivas de pensamento, foi necessário ao dançarino o conhecimento dos princípios que regem a composição de sua arte. Na teoria de Laban, encontram-se leis do movimento (e da ação) que permitem a análise e a construção de pensamento numa linguagem que tem o corpo e o movimento como as materialidades a serem articuladas na configuração dos significados. Na sua teoria de artista pesquisador, notam-se ressonâncias com a necessidade de reinvenção de linguagem que instigou esta pesquisa: Laban percebeu no movimento a grande capacidade de expressividade do homem e a correspondente potencialidade para produzir novas teorias e conceitos sobre o movimento humano.

Exercício 2 – Significação

Criar uma sequência de movimento. Em seguida, analisar sua potencialidade de comunicação pela ótica dos fatores do movimento como ferramenta de ajuste e mudança em função de sua legibilidade. Espera-se que as possíveis mudanças na estrutura das ações por esses fatores possam favorecer sua significação.

Objetivo: Conhecimento da lógica do movimento.

Após a criação e apresentação da sequência criada e baseada na ideia trazida pelo próprio intérprete-dançarino, discutiram-se pontos sobre espaço/tempo/fluência e peso, e o que não estava contribuindo com a ideia original. Após a constatação, seguiu-se com as mudanças. Questionava-se sua relevância e se aquelas ações poderiam ser modificadas em prol da comunicabilidade. Como exemplo de uso dos fatores do movimento (fluxo/espaço/peso/tempo), questionou-se se uma determinada “piruette” tivesse seu fluxo livre mudado para fluxo controlado/preso. Essa mudança fortaleceu o sentido dramático almejado pelo intérprete-

criado. Outro exemplo foi quando se questionou a direção espacial escolhida pelo bailarino: tinha-se originalmente escolhido a direção dimensional (frente/traz) para uma determinada ação. Após a mudança para a direção diagonal, o movimento não só ficou mais evidente como fortaleceu a ideia colocada pelo intérprete.

4 CENA III – A CINESTESIA NA COMUNICAÇÃO NA CENA

Cinestesia se conecta com a percepção do movimento com sentido, observando pesos, resistências, gestos. A cinestesia é considerada como a base para exploração da expressividade na dança, que pode se tornar meio de comunicação. Aqui vou considerar a cinestesia como elemento de formação de uma linguagem consciente através do movimento a qual recebe, no ato de sua execução, a intervenção dos fatores externos da cena, provocando diferentes sensações e criando novos sentidos ao movimento. Estado cinestésico é aquele onde o indivíduo está intensamente ligado ao que sente dentro de si mesmo, seja de maneira objetiva (o seu corpo, o que cheira, toca, sua sensação de peso, temperatura, tensão muscular) ou subjetiva (o que imagina neste tipo de percepção). É aquele estado onde a consciência está sobretudo focada nas sensações proprioceptivas. Com os exercícios a seguir pudemos experimentar a função de cada canal perceptivo: a) dançar uma sequência de movimentos com a percepção visual ativada, atentando para o que está sendo feito; b) com a percepção aural ativada, escutando o som das pegadas, da própria respiração e os sons no espaço usado. c) com o canal tátil ativado repetir a sequência atentando sentir os pés, o suporte do peso, o ar no rosto, o açoiar dos cabelos e o contato da roupa no corpo. Nas discussões realizadas após os exercícios, entendeu-se que a percepção cinestésica modificara totalmente a experiência de compor dança, abrindo espaço para a construção de uma outra linguagem: a comunicação corporal reverberada pelos sentidos.

De acordo com Valerie Preston-Dunlop (1998), os canais perceptivos têm suas limitações. Não podemos ver, sentir, ouvir uma nova dança de uma só vez. Precisa-se de tempo para percebê-los. A percepção deve estar aguçada e atenta para atender as frases da música, o tempo do movimento, a posição de outros dançarinos ao redor, a dinâmica de seus próprios movimentos, e tudo isso acontecendo ao mesmo tempo (tradução livre). Esses acontecimentos contribuem para a formação de elementos capazes de auxiliar o intérprete-criador durante os processos da criação coreográfica, facilitando o aspecto comunicacional inserido na obra.

Neste sentido, os acontecimentos da cena, aqui pensada como relação que se estabelece entre a representação cênica e a sua recepção pela plateia, visto que o público “*lê*” a cena inscrita no palco e lhe atribui sentidos, ou, numa acepção clássica, interpreta individualmente a partir de suas próprias experiências.

É a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos.

(PAVIS, 1999) *apud* CECILIO, 2005)

“Quando observamos uma dança, também observamos (sua) escrita? A pergunta poderia ser reformulada: o que significa “ver” coreografia? ”. (FRANKO⁴⁰)

Nas pesquisas com o Grupo Húmus, se trouxe para reflexão e análise, conceitos sobre dramaturgia do corpo na cena, a partir das experiências, sentimentos e história de cada membro do grupo. Considerando que dramaturgia envolve, entre outras coisas, relações comunicacionais, o corpo que se move na cena precisa gerar sentido e experiência na mesma proporção. Este conceito cinestésico encontra respaldo teórico nas teorias labanianas da coreologia.

O corpo em movimento provoca escrita. Essa escrita remete à percepção do sentido, o que podemos assim denominar como escrita da ação. Essa escrita esboça a dramaturgia do corpo na cena (constituída de formas que operam no corpo e por si atuam no tempo e espaço), é formada por intervenções cênicas (*nexus*) tais como figurino, cenário, música/som/silêncio e iluminação. Na dança, este corpo se modifica, se adapta e se contamina de experiência e sentidos, projetando no espectador, a partir de sua própria história, diálogo como agente provocador.

Paulo Caldas⁴¹, em sua tese “O Coreógrafo e a Coreografia: derivas artístico-pedagógicas a partir das proposições de William Forsythe” (2017), comenta que o ato de coreografar (em seus variados modos) remete a um (historicamente) primeiro sentido como escrita/inscrição notacional, que dura seus traços sobre um suporte material (o papel); remete a um segundo sentido como escrita/inscrição espacial, que multiplica linhas e evanesce seus traços sobre um suporte igualmente material (o chão e, ainda mais, o ar), sentido em que operam frequentemente os dançarinos e que diferentes esforços tecnológicos, da cronofotografia de Étienne-Jules Marey aos *Synchronous objects*⁴² de William Forsythe, tentam dar a ver); e remete também ainda a um terceiro sentido, que esboça uma escritura

⁴⁰ Fanko é Professor de Dança e Presidente do Departamento de Artes Teatrais da Universidade da Califórnia, Santa Cruz USA.

⁴¹ Paulo Sergio Caldas Almeida é formado em Dança Contemporânea na Escola Angel Vianna e Bacharel em Filosofia (Uerj), mestre e doutor em Educação (UFC).

⁴² Projeto de William Forsythe – realizado junto ao Departamento de Dança e ao *Advanced Computing Center for the Arts and Design* (ACCAD) da *Ohio State University* – que visa a produzir modos de visualização e análise das estruturas composicionais da obra *One Flat Thing, reproduced*, de 2000. Sobre isso, consultar: <http://synchronousobjects.osu.edu/>.

(i)material como esforço afinal dramaturgico, esforço de produção de sentido, de uma iminência de sentido. Talvez por isso Raimund Hoghe⁴³ – antes de tudo, dramaturgista de Pina Bausch por uma década –, em resposta à já mencionada provocação da revista *Corpus*⁴⁴, arrisque sua própria definição de coreografia articulando corpo e escrita: “Coreografia para mim é escrever com o corpo”, o que não implica absolutamente estabelecer a legibilidade, como dimensão verbalizável ou representativa, na ordem do coreográfico, mas talvez nela esboçar ou insinuar uma sintaxe. Aqui, definimos sintaxe simplesmente como: relações que produzem sentido. Antes de proceder a qualquer afirmação de uma dimensão escritural na coreografia, é preciso insistir: considerar que o fazer coreográfico esboça ou insinua uma sintaxe não implica produzir significado, mas tão somente limiares de sentido (CALDAS, 2010).

Parece evidente que para Caldas o ato de coreografar não é definido como dimensão verbalizável, ou seja, o entendimento da obra coreográfica lastreia-se na produção de sentidos, podendo esboçar ou insinuar uma sintaxe. Talvez aí, alguns autores se contraponham com a seguinte afirmação: se dança é uma linguagem, ela deve se comunicar. (PRESTON-DUNLOP, 2008). No livro “*Dance is a Language, isn't it?*”, a autora, analisando pela ótica das teorias de Laban, afirma que o movimento tem sua linguagem própria e é do tratamento e manuseio dado ao movimento que pode se estabelecer uma legibilidade, sem, contudo, deixar que percepções, sentimentos, inspirações, memória inerente ao criador, mas muitas vezes não percebidas, sejam deixados de fora do arcabouço que compõe os processos coreográficos, sejam menos importantes.

Tratamos a dimensão coreográfica da dança como uma experiência distinta e irreduzível à representação: a coreografia – como dimensão inseparável de sua efetuação performativa, e que se dá frequentemente como dança. “[...] des-representa; ela corre entre zonas de percepção nas quais o sentido pode apenas ser inventado entre as ruínas do significado” (LOUPPE, 1994, p. 11 *apud* CALDAS, 2017. Tradução livre). Afirmar uma dimensão não verbalizável, não representativa (aqui, especialmente da coreografia ou da dança), pressupõe a ideia de que o pensamento emerge também da percepção de que aquilo que percebo produz efeitos de pensamento que não se correlatam a qualquer matéria textual e nem se explicam nela: “[...] o

⁴³ Hoje assinando “concepção”, “direção”, “coreografia” e “dança” de suas criações, Raimund Hoghe (1949) notabilizou-se primeiramente como dramaturgista, entre 1980 e 1990, do Tanztheater Wuppertal, companhia dirigida pela coreógrafa Pina Bausch (1940-2009).

bailarino é notoriamente um pensador não verbal”, disse Doris Humphrey (1959, p. 21, tradução livre). Trata-se, portanto, de afirmar, no fazer coreográfico, uma escritura que é menos de um texto do que de uma tessitura; esta, dir-se-ia, funda-se numa dimensão dramática.

A dramaturgia é aqui exposta não no sentido tradicional do termo, enquanto área definida e concreta, mas antes enquanto sentido dramático transversal, sob o ponto de vista analítico em diferentes métodos de preparação do bailarino. No teatro aristotélico, a dramaturgia baseia-se na lei da unidade de ação. Aristóteles, na sua Poética, esclarece que “todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte desse todo o que quer seja quer não seja, não altera esse todo” (ARISTÓTELES, 2000).

Platão e Aristóteles apontam diferentes conceitos sobre a poesia épica. Para Platão a poesia épica é vista negativamente por estar distante do verdadeiro, caracterizando-se enquanto *mimesis* dos fenômenos sensíveis. Aristóteles, por sua vez, define a poesia épica como *mimesis*, mas em um sentido positivo, pois ele tem o poder de enriquecer os fenômenos sensíveis. Essa divergência só eleva sua importância dentro da história da literatura ocidental. Concomitantemente, poderíamos arriscar a dizer que os conceitos de Platão e Aristóteles sobre *mimesis* refletem o surgimento do pensamento dramático nas artes cênicas e se tornam, conceitualmente, a gênese da dramaturgia que está posta na contemporaneidade

Como podemos notar, a ideia de coesão, de organização e de estruturação dos sentidos está associada ao termo dramaturgia desde o seu surgimento, diferenciando, ao longo do tempo, o seu foco de intervenção, ora no texto dramático, ora na organização dos vários textos literários, ora abrangendo toda a zona programática e institucional, ora debruçando-se sobre o estudo do texto dramático, ora buscando dar sentido aos diversos textos/atos cênicos que se entrelaçam num espetáculo. No nosso caso, a dramaturgia está focada no movimento, mas de que maneira? Como identificá-la? E de que forma é processada?

No início dos trabalhos com Ballet Rural nos anos 80, tentava embutir nas criações o sentido dramático do movimento, ainda sem elaborar uma pesquisa qualitativa. Tinha como intuito identificar o agente dialógico entre a obra e o espectador. Muitas dessas respostas surgiram com o conceito dos estudos coreológicos, aplicados nos trabalhos do grupo Húmus de Pesquisa e Dança. Trabalhamos especificamente na viabilização e prática dessa pesquisa, o sentido comunicacional do movimento na cena, de forma ampliada e utilizando os conceitos e teorias Labanianas, como fonte de conteúdo da análise. Percebi, por sugestão da minha orientadora desse doutorado Profa. Dra. Sayonara Pereira, que as obras coreográficas estariam

melhor analisadas a partir dos solos criados e executados pelos membros do Grupo Húmus. Daí começamos a configurar os solos dos intérpretes-criadores na cena, aplicando o que havia sido refletido e analisado durante o processo de construção das dramaturgias.

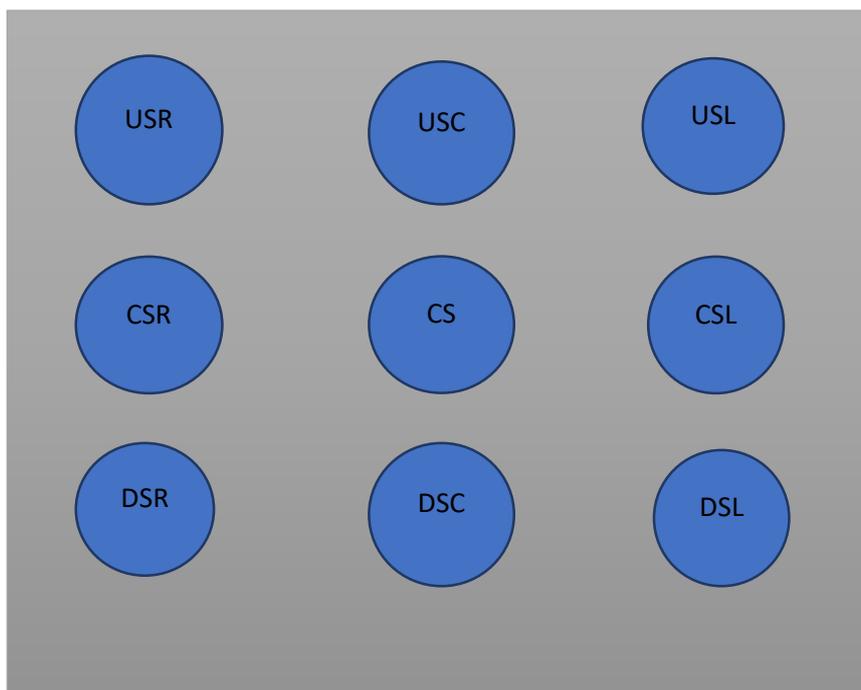
- **O Corpo coerente**

Essa mudança metodológica fez ampliar visões e reflexões sobre o movimento quando atrelado a um corpo e sob a influência dos elementos da cena (luz, música, cenário etc). Um corpo no espaço difere de corpos no mesmo espaço. É como se desnudassem e ampliassem formas de auto pertencimento, fazendo do movimento um instrumento elucidativo, de maneira crua, corroborando e tornando a cena coadjuvante na construção da linguagem corporal. Este processo levou o intérprete-criador a perceber sua importância no espaço e no mundo onde atua. Ao se tornar consciente de sua existência individual, ele não deixa de conscientizar-se também de sua existência social, ainda que esse processo não seja vivido de forma intelectual. Os valores culturais vigentes constituem o clima mental para o seu agir. Criam as referências, discriminam as propostas, pois, enquanto os objetivos possam ser de caráter estritamente pessoal, neles se elaboram possibilidades culturais.

As modificações ocorrentes nas manifestações coreográficas representadas na cena, a partir da luz, som, figurino, espaço e cenário são de igual importância na análise da verbalização produzida pelo movimento. Exemplo: um refletor posicionado diametralmente para um determinado movimento pode tornar um mesmo movimento diferente se sua posição for dimensional. Um corpo posicionado numa determinada área do palco, ou mesmo em deslocamento, estabelece uma leitura/sensação que diferiria se estivesse em outro espaço.

Esta figura a seguir foi concebida por mim a partir das aulas de iluminação durante a graduação e mestrado.

Figura 6 – Divisão espacial na cena



USR – Up Stage Right – **CSR** – Center Stage Right – **DSR** – Down Stage Right
USC – Up stage Center – **CS** - Center Stage – **DSC** – Down Stage Center
USL – Up Stage Left – **CSL** – Center Stage Left – **DSL** – Down Stage Left.

Fonte: autoria própria.

Por exemplo: se o performer estiver entre as posições USR, USC, USL, fica determinado que aquela ação pode ser entendida como algo distante, reflexivo ou uma situação irreal. Neste caso, o espaço geral utilizado contribui para determinar o tempo cronológico ou uma situação vivida no passado trazida pela memória. Este exemplo mostra os conteúdos das ações da performance na cena, que ajuda na construção de uma possível legibilidade. Aqui, embora se tenha o corpo como agente da comunicabilidade, o espaço prevalece e corrobora com a análise de uma possível dramaturgia. Laban, ao perceber a função do corpo no espaço, cria o LMA (*Laban Movement Analysis* – método e linguagem para descrever, visualizar, interpretar e documentar todas as variedades do movimento humano). O LMA fornece uma visão geral do escopo das possibilidades de movimento. Esses elementos (fatores) básicos (Espaço – Tempo – Fluência – Peso) podem ser usados para gerar movimento ou para descrever o movimento. Eles fornecem uma incursão para entender o movimento e para desenvolver eficiência de movimento e expressividade. Cada ser humano combina esses fatores de movimento à sua maneira única e os organiza para criar frases e relacionamentos que revelem estilo pessoal, artístico ou cultural.

A meu ver, a expressividade refere-se às qualidades dinâmicas do movimento presentes tanto na dança, quanto na música, pintura, escultura etc. e corresponde ao conceito de Energia ou Dinâmica, em outras linhas, do Sistema Laban. A consciência do corpo em movimento é tida como ferramenta fundamental para a criação de ações dramáticas.

Laban utilizava o termo Expressividade, significando propulsão, ímpeto, impulso para o movimento que pode ser leve, forte, direto, indireto, etc., e a teoria e prática dessa categoria foi desenvolvida por ele, onde qualidades e dinâmicas, expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores: Fluxo, Espaço, Peso e Tempo. (FERNANDES, 2006, p. 75)

Nos séculos XX e o XXI, o conceito de dramaturgia, aqui apenas como paralelo a uma análise de expressividade, sofreu intensas modificações. As transformações mais radicais neste período parecem se iniciar com as vanguardas históricas (dadaísmo, surrealismo, expressionismo, modernismo) e a demanda de um teatro mais teatral, ou seja, um teatro puro procedente das manifestações dos movimentos de vanguarda do início do século XX. Seguem um curso irrefreável que passa por Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Bertolt Brecht (1898-1956) e a proposta do Teatro Épico, e por Antonin Artaud (1896-1948) e suas demandas por um teatro pensado em sua concretude, que satisfaça os sentidos (ARTAUD, 1996). Transforma-se radicalmente nos anos 60 com o movimento de contracultura, que nos traz a democratização dos processos criativos e a *performance art*, cujo conceito se define como tal nos anos 60, mas traz raízes desde pelo menos as vanguardas históricas, de influência inegável no teatro do século XX (GOLDBERG, 2006). Assim, o conceito de dramaturgia foi-se ampliando e passou a abarcar uma série de procedimentos dramáticos que não faziam parte dos tratados renascentistas que definiam os procedimentos de uma peça teatral bem-feita, tratados que se baseiam em uma leitura específica da Poética de Aristóteles (ROUBINE, 1980).

A clássica definição de dramaturgia como a “arte de criar dramas” ou ainda como a “arte da composição de peças de teatro” (PAVIS, 2000), aplicada aos tempos mais modernos, parece gerar uma série de problemas. Essa definição de dramaturgia sugere a seguinte questão: com qual conceito de drama esta definição opera? Se a referência se dá, como tradicionalmente se deu, tomando como referências o drama renascentista ou o drama burguês, a definição parece excluir, ou não levar em consideração, grande parte da produção dramática dos últimos cem anos.

Não é tarefa fácil delimitar as áreas de ação do dramaturgo. Na nossa concepção, refere-se a alguém implicado no processo do fazer artes cênicas do ponto de vista semiológico, embora a sua ação não se restrinja a signos de ordem verbal, visual ou sonora, mas sim à rede que eles formam na relação com os seus intervenientes e com o próprio carácter efêmero da representação, estando presente no desenvolvimento do processo de ensaios. O dramaturgo/coreógrafo parte do princípio de que uma representação é um acontecimento e, nesta qualidade, estabelece um conjunto de códigos que conduzem e permitem fazer opções *in loco* e na natureza do *hic et nunc* do teatro.

Segundo Patrice Pavis, o dramaturgo

[...] tem passado a ser visto como um colaborador, uma figura de alteridade paritária, convocada para o interior do processo criativo, para aí operar ao nível da relação com o outro (encenador, coreógrafo, etc.) na estruturação de sentidos de um mesmo objeto: o espetáculo. (PAVIS, 2004, p. 30)

A autora categorizou as diferentes práticas dramatúrgicas segundo temas, dos quais destacamos: dramaturgia da leitura (encontrar um eixo a partir do texto), teatro de conceito (pesquisa dramatúrgica anterior aos ensaios), a performance (a presença do dramaturgo é importante, pois a performance, enquanto estratégia de multiplicidade, necessita de uma nova arquitetura dos elementos), dramaturgia do olhar (o que é pensado é o espaço dramatúrgico) e dramaturgia do espaço (o espaço como elemento dramatúrgico central) (PAIS, 2004). A tese de Pais é a de que a dramaturgia se constituiu como “discurso de cumplicidade”, apenas visível na representação do espetáculo, mas participante em todas as escolhas que o estruturam. Diferentemente, na obra coreográfica, o dramaturgista (a pessoa que está por de trás das escolhas do espetáculo, escolha do texto entre outros elementos que dão a vida ao espetáculo) ou dramaturgo (responsável pela parte literária da construção de uma peça de teatro) está normalmente incorporado ao criador da mesma, com o ensaiador (aquele que dirige a execução das composições dramáticas, musicais ou coreográficas) exercendo uma espécie de colaborador cúmplice no desenvolvimento da dramática da obra.

Parece-nos que, apesar da enorme importância que o dramaturgista (a pessoa que está por de trás das escolhas do espetáculo, escolha do texto, do grupo que o irá fazer, da época para a representação da peça teatral, entre outros elementos que dão a vida ao espetáculo), tem no processo criativo, o que o distingue do encenador é o seu carácter colaborativo e não decisivo. O que queremos destacar é que o encenador (aquele que põe em cena), numa visão essencialista,

é aquele que, inserido num processo criativo, tem o poder de lançar propostas e o poder da escolha sobre os diferentes materiais apresentados pelo criador, e o resultado do seu trabalho é estabelecido pela harmonia e coerência resultantes deste exercício de poder sobre a criação.

De qualquer forma, existem pontos de contato entre a dramaturgia e a encenação, pois da natureza de ambas as áreas têm uma existência efêmera e um caráter invisível, tal como é o trabalho do dançarino, não do ponto de vista físico, como a encenação e a dramaturgia, que não se materializam através de uma forma específica, mas do ponto de vista sensorial. Estas duas áreas revelam-se no percurso do ato performativo. Quanto ao ator/dançarino, ainda que, visualmente, sua participação seja concreta, o seu campo de ação transcende a materialidade. É no carácter invisível do corpo sensível, edificador de uma dramaturgia do corpo, que a rede de significados sensoriais e do âmbito sensível acontecem.

Faz-me lembrar uma experiência que vivi:

No final do último semestre acadêmico do curso de graduação de em 1980, enquanto graduando do *Laban Centre for Movement and Dance*, Londres, tivemos a remontagem de uma das coreografias de Merce Cunningham realizada pelo ensaiador da companhia. Ali estava a grande oportunidade de não só dançar uma peça coreográfica de autoria de Cunningham, mas vivenciar processos de criação criado/adotados por ele. Eis que, depois de atender todas as demandas processuais da obra, escolheu-se o elenco, e fui agraciado em fazer parte do mesmo. Para minha surpresa, tudo que tinha de fazer era permanecer, imóvel, de pé e de costas no fundo do palco durante toda a coreografia e ao final puxar uma corda que simulava o apagar das luzes do palco, indicando o fim do evento. Entendi ali que o processo vivido durante a montagem tinha mais importância do que a performance, e o fato de ficar em pé imóvel e de costas trazia significados sensoriais e de âmbito sensível, fazendo perceber que o corpo por si só, parado e sem ação, já condiciona o espectador, talvez pela curiosidade ou até mesmo pela busca de uma possível relação mútua entre o dançarino e o espectador, a perceber que existe um estado comunicacional naquele momento.

Esta experiência traduz a importância de um corpo no espaço, ainda que em pausa, no que tange a sua linguagem, determinada nas teorias de Análise do Movimento de Laban, onde se pode identificar, descrever e transformar não somente as características pertinentes ao treinamento corporal para a cena, mas as tendências do movimento vinculada à personalidade e ao relacionamento com o meio.

Para este experimento trouxemos para reflexões e debates autores como William

Forsythe, Mark Franko, Ana Pais, Patrice Pavis, Cassia Navas, Doris Humphrey, Vera Macedo, Sayonara Pereira entre outros, na sustentação das fundamentações teóricas que se inter-relacionam com a LMA.

Exercício 3 – Escritura

Cada bailarino lembrará de uma situação emocionalmente significativa do seu passado, longínquo ou recente. Após a criação da sequência, cada bailarino organizará a estrutura dos movimentos em busca de sentidos associados ao termo dramaturgia a partir da sua percepção de espaço. A situação do corpo no espaço é fundamental

Objetivo: Formação de uma possível dramaturgia do corpo.

Finalidade: Este exercício tem como finalidade identificar e expandir possibilidades dramáticas dos movimentos corporais, contrariando a ideia inicial sobre a criação da mesma. Pressupõe-se que um movimento, quando colocado em diferentes contextos, abandona sua exclusividade escritural e se torna um provocador de múltiplos sentidos, que mudam a cada situação imposta. Como Laban descreve, isto ocorre porque o movimento traz consigo características de esforços (peso, espaço, tempo e fluxo) que se alteram durante a construção de uma obra coreográfica.

- **O Movimento e o Esboço da Formação Dialógica**

Entende-se por expressividade do movimento os mecanismos intrínsecos do corpo decodificado em ações, tornam-se expressivos, provocando leituras. Este conceito nasce a partir das inovações teóricas do teatro novecentista, que passam a desenvolver métodos de análise do movimento e da ação cênica. Das mais variadas teorias, nasce de forma orgânica, e muitas vezes complementar, na interação entre tantas e diversas teorias, uma ampla rede conceitual que gradualmente sedimentará metodologias de composição da dramaturgia do corpo ou, como é mais conhecida no âmbito da dança, dramaturgia do movimento.

Nesse contexto, é notável a recorrente utilização do termo dramaturgia do corpo (ou dramaturgia do ator), vocabulário usual na prática dos teatrólogos, como consequência da necessidade de uma nomenclatura para a produção corporal do ator, para a construção e organização dos materiais corporais e da rede semiológica criada por esses. Tal expressão é

cunhada no desenvolvimento da concepção de teatro como “a arte da carne” (ARTAUD 1996)), que entende o ator como artista do corpo e como protagonista na composição da cena: enquanto dramaturgos e diretores percebem que o corpo apresenta especificidades na construção do sentido cênico, o ator, ao se entender como corpo-signo em vida, realiza um trabalho sobre si mesmo, aumenta suas possibilidades de significar e cria importância para a sua presença.

No contexto artístico, o que aqui nos importa, no entanto, para além da pergunta “o que é dramaturgia?”, é a problematização. Cabe com igual pertinência ainda uma outra: como pensar dramaturgia na ausência desta figura que encarna e personifica a tarefa do seu fazer? Mais simplesmente: como pensar dramaturgia sem dramaturgia? O que importa pensar, afinal, foi dito por Bernard Dort (1986, p. 8 *apud* CALDAS, 2017) tradução livre) que chamou, a paisagem teatral francesa, de “estado de espírito dramaturgico”⁴⁵.

Na contemporaneidade das técnicas de composição da dramaturgia do movimento, a partitura pode ser entendida como um instrumento do ator/dançarino que funciona como um esquema objetivo e diretivo criado a partir de referenciais e pontos de apoio para a elaboração da complexa relação existente entre a dramaturgia do corpo e a composição da cena. Segundo Patrice Pavis, (2013) tais pontos de apoio sustentam a memória anestésica, o “corpo pensante” do *performer*. Este grau de definição de códigos da dramaturgia do movimento é guiado, segundo a terminologia de Pavis, pela partitura preparatória. A partitura preparatória seria o recolhimento e a fixação de materiais trazidos pelo ator/dançarino que, ao longo dos ensaios, são remodelados e ressignificados a partir do olhar do diretor, gerando a partitura terminal. A análise dos princípios de composição cênica dos movimentos expressivos deve ser assim guiada por um instrumental que faça o estudo da forma geral da ação, do seu ritmo em linhas gerais (início, ápice, conclusão) e da precisão dos detalhes fixados. Dessa forma, a partitura serve para fixar a forma da ação, ou seja, animá-la de detalhes, impulsos e contra impulsos, sendo a sua elaboração importante para o ator/dançarino, pois dela depende a sua precisão, a qualidade de sua presença corporal e, também, a qualidade orgânica do sentido interior da ação. De acordo com Barba (1991), é necessário que exista uma relação entre as partituras das ações físicas e a subpartitura, os pontos de apoio, a mobilização interna do ator. A subpartitura seria o que está subjacente à partitura corporal, o que não pode ser visto concretamente, mas que pode se

⁴⁵La réflexion dramaturgie est présente (consciemment ou non) à tous les niveaux de la réalisation. Impossible e la limiter à un élément ou à un acte. Elle concerne aussi bien foi dil’élaboration du décor, de jeu des acteurs que le travail du ‘dramaturge’ proprement dit. Impossible de circonscrire au théâtre un domaine dramaturgique. Aussi, plutôt que le travail dramaturgique, parlerai-je d’état d’esprit dramaturgique.

caracterizar por imagens detalhadas que permeiam o imaginário do ator/dançarino. Desta forma, para Eugênio Barba, o termo partitura, quando aplicado ao trabalho do ator/dançarino, indica uma coerência orgânica. E é a organicidade que torna a “ação real”, ou seja, ela garante o fato de a ação existir respeitando princípios pré-expressivos que convertem o corpo do ator em um “corpo em-vida”. Orientando-se através de conceitos como ação real e pré-expressividade, busca-se a organicidade do movimento através da precisão da forma e da expressão a fim de desenvolver e organizar o bios cênico do ator, para então emergirem novas relações e inesperadas possibilidades de significados dramaturgicos.

Na dança, embora haja similaridades com o trabalho do ator na formação da dramaturgia entre corpos em movimentos, faz-se necessário a criação de elos que envolvam vários aspectos do corpo em movimento na cena, essencial para a identidade da obra. Esses elos formam uma rede invisível de comunicação que juntos representam inúmeras decisões artísticas que surgem da perspectiva do artista sobre o mundo em geral. São essas perspectivas que tornam o artista único nas suas criações e que são percebidas somente pela relação intrínseca da obra de arte como espectador.

O meio é o lugar onde o objeto de arte é feito. Na escultura, pode ser qualquer material tridimensional (de bronze a madeira, mármore a metal etc.). Na pintura, gauche, óleo, tinta ou qualquer coisa capaz de colorir uma superfície.

Os elos (*nexus*) que constituem uma performance de dança – *performer, movimento, som e espaço* – são vários, e todos concordam que o movimento é parte essencial de seu meio e que devam existir outros elementos em um espetáculo de dança; para começar, o dançarino. Mas o dançarino é parte desse meio? Eles são simplesmente dançarinos ou ingrediente do meio no qual dança é feita? Essas perguntas foram respondidas, em parte, durante a prática dos trabalhos. O dançarino é parte e ingrediente do meio em que a dança é feita, mas não podemos desconsiderar o fato de que a dança só será realizada se o corpo e a mente do intérprete estiverem integralmente associados à criação dos movimentos e ações que compõem a obra coreográfica. Essa associação irá permitir que o bailarino, através de suas potencialidades e sensibilidades, reconheça e integre o ambiente em que a dança utiliza, ao tempo em que a sua construção estará associada à capacidade do artista de participar intrinsecamente do ato da criação.

Historicamente, dança e música sempre foram inseparáveis, e supostamente os pioneiros deste século assumiram isso como regra. Em contraponto, dança sem música começou a ser produzida e apresentada como único meio de dança. Mary Wigman (PRESTON-

DUNLOP,1998) disse uma vez: “A Dança é uma arte independente da música”.

Na criação coreográfica da contemporaneidade os nexos, que em geral, fazem parte da cena em espetáculos de dança, tomam novos rumos, sendo transformados em alternativas. Nova rede de conectividade é formada e os fios que trançam os meios da dança surgem em diferentes formas e tipos. Aqui, apoio-me na criação de uma rede de elementos cênicos na formação da comunicabilidade do movimento na cena.

5 CENA IV – NEXUS – DE QUE É FEITA A DANÇA?

- **Movimento/Performer**

Dançarinos em geral diferem no que eles consideram que seja o meio ou objeto da dança. O meio é aquilo em que o objeto de arte é produzido. Na escultura, por exemplo, pode ser feita em quase todos os materiais tridimensionais, do bronze à madeira, ao gesso, do mármore à lata de lixo. Na pintura pode ser guache, aquarela, óleo, tinta como foi supracitado. E para a dança, o que seria? Dançarinos concordam que o movimento é parte essencial do meio. E também concordam que tem que haver outros elementos numa performance de dança; para começar, o dançarino.... Mas o dançarino seria parte do meio, ou simplesmente intérprete da dança? Ou ainda, um ingrediente do meio no qual dança é feita?

A história nos diz amplamente que dança e música eram inseparáveis e que os pioneiros do século passado acreditavam nessa suposição. Danças sem música foram criadas, e os movimentos eram apresentados como o único meio da dança. Mary Wigman citada por Preston-Dunlop (1998, p. 1) diz: “Dança é uma arte independente de música”.

Todos os coreógrafos têm suas próprias formas de criar: Cunningham (1919-2009), por exemplo, rompeu com a dança moderna estruturada de Martha Graham e adotou o experimentalismo como forma processual de compor dança; Katherine Dunham (1909-2006) coreógrafa e pesquisadora americana, foi uma inovadora da dança moderna afro-americana, bem como uma líder no campo da antropologia da dança, ou etnocoreologia⁴⁶. Sua técnica era popularmente chamada “*isolation*”, que consiste no trabalho das articulações do corpo separadamente; Martha Graham (1894-1991), mais divulgada e conhecida coreógrafa americana do século XX, criou sua técnica igualmente difundida no mundo e tinha como inspiração criativa os acontecimentos do momento que vivia. Alguns criam movimentos com a intenção de que pode ser considerada como texto das suas obras e que poderiam ser anotadas como tal. Outros entendem que sua partitura sustenta “a dança”, subentendendo-se que o movimento é o meio da dança, e os dançarinos são instrumentos através dos quais a dança é vista. Reconstructores de dança questionam tal afirmação. Existe uma preocupação crucial de como a dança pode ser dançada. Pode qualquer dançarino dançar um mesmo trabalho? São eles

⁴⁶**A etnocoreologia** – disciplina que descreve e analisa as danças tradicionais. Seus campos de estudo representam os desenvolvimentos específicos de dois setores cognitivos distintos: a coreologia e a demo-etnoantropologia. De fato, por um lado, especializa e adapta teorias, ferramentas e pesquisas da coreologia, disciplina que tem a dança como objeto de análise, referindo-se, porém, à cultura da dança de tradição popular. (Fonte: <https://it.wikipedia.org/wiki/Etnocoreologia>)

mais que um corpo ou mais que um instrumento? Pode uma coreografia de Martha Graham ser dançada por um dançarino clássico de Bournonville⁴⁷? Pode um dançarino de 1920 entender o estilo de uma coreografia de 1930? Será que o estilo de uma dança de diferentes épocas e o estilo de um dançarino são distintos? Ambos, me parece, são ingredientes essenciais para a identidade do trabalho.

Nas pesquisas/reflexões com o Grupo Húmus, constatou-se que o movimento só existe se houver uma intenção que o antecipe. Na composição de uma dança, o corpo se predispõe a agir e mostrar os movimentos partindo do princípio de que seu criador queira dizer algo, mesmo se sua intenção seja de dizer “*nada*”. Diante desta constatação, observou-se também que as intenções podem ser conscientes, quando pensamos sobre o que quer ser mostrado, ou inconsciente, quando naturalmente o gesto ou ação se apossa a partir dos padrões introjetado no *inner self* (eu interior) do performer, executando movimentos involuntários. Embora essas reflexões tenham levado ao que poderia muito bem-estar incluído nas discussões sobre corpo e mente, faz-se importante dizer que o corpo possui outros mecanismos que trabalham concomitantemente. Esses mecanismos partem do ato de “re-criar” e “reapresentar”, com o seu próprio corpo, as intenções, élan, impulsos, movimentos e seu ritmo, além das qualidades e níveis de energia e da organicidade das ações físicas executadas por outrem, ou seja, a fisicalidade. Falaremos deste assunto na próxima seção.

- **Som/Música**

A música sempre veio primeiro que a dança e ainda é, assim em geral, para os solistas do grupo Húmus. Sempre foi e ainda é essencial para a maioria dos ballets de repertório e, junto com o movimento, é um elemento muito determinante para as coreografias dos ballets clássicos. Poderíamos assim perguntar se a música/som foi inspiração para o movimento? A música é o acompanhamento do movimento? A música e movimento estão integrados, independentes ou em contraponto? Uma rede é inevitável entre os dois. A natureza dessa rede é uma espécie de vinculação aural em movimento tão significativa quanto o próprio som.

A rede é o nexus essencial para a obra artística. A forma é a superfície da obra e aquilo que a gente vê e ouve. O nexus é a rede invisível de conexões que asseguram a junção do som com o movimento. Isso representa inúmeras decisões artísticas que surgem da observação do artista e seu ponto de vista sobre a dança neste mundo.

⁴⁷Bournonville foi o coreógrafo principal e o primeiro bailarino da *Royal Danish*, aposentando-se do palco e continuando como coreógrafo e diretor até 1877.

Nos exercícios de improvisação durante esta pesquisa, alguns intérpretes-criadores discordaram do que lhes foi apresentado como ponto de reflexão e execução, por entenderem que o som/música não serve somente de inspiração para a criação de movimentos, mas também como elemento complementar de uma obra coreográfica. Música serve também como suporte sonoro sem que necessariamente tenha algum vínculo com o contexto e a proposta da obra (esta visão foi experimentada e difundida por Merce Cunningham). Abordagens colaborativas em música e dança, exploradas inicialmente no século XX e amplamente utilizadas por John Cage e Merce Cunningham. Por meio destas, foi possível o desenvolvimento de um conceito denominado independência entre música e dança, que pode ser visto em “Roaratorio” (<https://youtu.be/gGHvnRtr3TI>). Porém, observou-se que, seja qual for a intenção do criador, a música modifica processos, ideias e muitas vezes a intencionalidade proposta pelo criador da obra.

- **Espaço**

O espaço é o quarto fio que tece e forma o “medium” da dança. Com ele se juntam outros três: movimento, performer e música/som. O “palco” é o espaço para dança em teatro, mas as ruas, o espaço de vídeo, o piso para dança, museus, a sala de aula também são. Qualquer espaço designado permanente ou arena onde a dança possa acontecer, é um meio da dança a ser afirmado. Esses espaços, para William Forsythe, (2017) por definição, são simplesmente o contexto. São viáveis para apresentar seus movimentos neste ou naquele espaço e ainda continuar sendo sua obra. Para eles o espaço não é o meio da dança. Será que este é o pensamento de coreógrafos? O *Espaço* é algo fantástico; pode matar a dança, afirmar a dança, suavizá-la, restringi-la, persegui-la ou enquadrá-la.

Para os intérpretes-criadores do Grupo Húmus, o espaço é essencial como inspiração para seus trabalhos e é inseparável da obra, o que foi constatado nos ensaios e no resultado dos solos. O movimento surge a partir de como o espaço é visto e sentido, o que tem nele, como é iluminado, e para muitos o cenógrafo funciona como uma espécie de co-coreógrafo desde o início do processo de construção da obra coreográfica, assim como para *videomakers* o espaço é inevitavelmente significativo. O tipo de conexões entre espaço e outras áreas desta rede de fios que forma a dança, é uma decisão essencial para ser tomada em cada trabalho. Essas conexões podem fazer muito mais que o contexto do movimento. Elas podem situar os dançarinos em lugares, integrar o espaço com os dançarinos em ação ou coexistir com elas separadamente. Neste sentido, a rede de conectividade entre dançarino, movimento, som e

espaço aparece de várias formas, tais como integração, gestalt, redundância, justaposição, contra textual e coexistência.

Nas pesquisas realizadas, aprofundaram-se reflexões sobre a rede de conectividade, mas infelizmente não pudemos dar continuidade devido à pandemia que se instalou no mundo, deixando-nos de mãos atadas para qualquer prática.

Exercício 4 – O espaço no Corpo

Neste exercício cada dançarino criou movimentos, que tinham como objeto de estudo o espaço que o corpo, através dos movimentos criados, ocupava. Uma vez estabelecida esta primeira parte, cada dançarino, através do conceito da corêutica e dos fatores expressivos, especificamente o estudo do espaço, reconhecesse possíveis formas que poderiam estabelecer uma dramaturgia específica.

Objetivo: o uso do espaço na construção dialógica de uma linguagem corporal entre o dançarino e o espectador. No vídeo abaixo, os intérpretes, após discutirem sobre os movimentos produzidos criam uma partitura com ênfase no espaço pessoal.

Neste exercício os intérpretes-criadores questionaram como o espaço (cinesfera)⁴⁸ utilizado nas suas danças poderiam influenciar na construção de uma arquitetura comunicacional. As conclusões foram refletidas através de três concepções básicas fundamentais na Harmonia Espacial criada por Laban:

- *Existência de uma ordem cósmica natural;*
- *O espaço e o movimento determinam-se mutuamente, estabelecendo que o espaço vazio não existe;*
- *Presença do movimento em todos os aspectos da vida.*

Nela um movimento faz sentido apenas se progredir organicamente e isto significa que devem ser escolhidas fases que se seguem numa sucessão natural. Portanto, é essencial encontrar características de cada fase em particular que queremos juntar para criar uma sequência sensível. (R. LABAN, 1991, p. 13 *apud* FERNANDES, 2006, p. 179)

⁴⁸O conceito de Cinesfera pode ser incluído e interage com diversas subdivisões conceituais de espaço feita por Laban: 1) O espaço Interno, 2) Espaço Pessoal, 3) Espaço Interpessoal, Espaço Geral, 4) Espaço da Ação.



VID_20191122_1639
15667grupo.mp4

6 CENA V – CORPOREIDADE: A CORPORIFICAÇÃO DAS ENERGIAS POTENCIAIS

A corporeidade refere-se à qualidade do que é corpóreo, tal como a fisicalidade se reporta à qualidade do que é físico (FERRACINI, 2003; ROMANO, 2005). Esta distinção é sutil, pois, tanto numa como noutra, a materialidade do corpo está presente. O que torna a diferença importante é considerarmos que a corporeidade carrega consigo uma intenção passível de ser lida, portanto contém em si potencialidades dramatúrgicas. Este estado corpóreo fez parte da nossa proposta de pesquisa. A corporeidade aumenta a fisicalidade, pois a abarca e possui uma lógica própria, um modo de operar no espaço e na relação com o outro, que lhe confere um “estado”.

A corporeidade distingue-se da fisicalidade na medida em que:

A corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação dessas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Essa transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física. Por corporeidade, entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamismo. A corporeidade é mais do que a pura fisicalidade de uma ação. Ela em relação ao indivíduo atuante, antecede a fisicalidade. (BURNIER, 2001, p. 55)

Observa-se, então, que a corporeidade, de acordo com Burnier, é a mola propulsora das energias potenciais que se corporificam, resultando em variações diversas de tensão. Nesta ótica, entendemos que a corporeidade é um dos elementos provedores da comunicação, mas ela, sozinha, não estabelece as relações estruturais que compõem a formação dramatúrgica do movimento, tais como: sentimento/emoção, espaço/ritmo, criador/espectador. Para que a dramaturgia do corpo se estabeleça, necessita-se de outros elementos que não estão incluídos no conceito de corporeidade como tal, mas que se configuram como elementos de acabamento na formação das ações que fixam o que o corpo faz, com caráter expressivo e comunicante, em um processo de criação coreográfica. Entende-se assim que a Corporeidade é o corpo que habita o espaço e a habilidade essencial de auto fazer-se, do auto organizar-se humano na sua complexidade.

Segundo Günzel (2007), a visão tridimensional do espaço instigou a criação de diferentes pautas sobre a espacialidade, principalmente no campo filosófico. No princípio dos tempos a noção espacial era basicamente intuída, então, armazenada e a seguir reproduzida sob a forma de lembranças. Depois, em momento oportuno, ela (espacialidade) era ressuscitada com o objetivo de identificar algo, gerando por fim o sentido da espacialidade. Contudo, qual seria a repercussão disto à dança? Se considerarmos, por exemplo, que durante o ensaio de uma determinada coreografia a pessoa que dança acumula e adéqua perceptivamente centenas de informações, concluímos que, para cada gesto ou movimento estudado, uma nova noção espaço-temporal será codificada. Tal processo apresenta princípios físico-perceptíveis e cognitivos (assimilação e acomodação), ou seja, na dança o processamento das vivências corporais é estabelecido, sobretudo, pela associação entre conhecimentos pré-existentes na memória do movimento e informações, recentemente apreendidas pelo sistema neural e funcional.

A interferência do espaço na conjuntura físico-perceptível e cognitiva do dançarino mencionada acima, sugere que as teorias labanianas da Corêutica, embora compreendidas por ângulos distintos, permitem-nos elaborar diferentes maneiras do uso do espaço pelo/no corpo que dança. A dissociação da relação entre o corpo onde está situado e o espaço em que ele ocupa, dificulta a construção de ações dramáticas da cena.

Em 1987, Valerie Preston-Dunlop, uma das discípulas de Laban durante sua vida na Inglaterra, apresenta ao Conselho Acadêmico do *Laban Centre for Movement and dance* (atualmente *Trinity Laban Conservatoire of Music and dance*) uma proposta que visa a fundar uma área de estudos denominada de estudos coreológicos, como uma expansão do atual trabalho intitulado de *movement study, dance analysis, dance documentation, dance and movement notation* (PRESTON-DUNLOP, 1987). Aqui, afirma-se a coreologia como o estudo das estruturas intrínsecas da dança. Dunlop (1998, p.3) afirma que “um espaço vazio é um espaço amorfo até que fronteiras sejam criadas, objetos colocados e pessoas que o ocupem” (tradução livre). É a partir daí que são criadas propriedades como: peso e profundidade, paredes e aberturas, frente e fundo. O corpo no espaço é o elemento escultural básico da coreografia. São corpos que entram, deslocam-se dentro e com o espaço, tornando o espaço vazio em um lugar concreto.

Para que corpos se tornem esculturas, eles precisam ser desenhados, assumindo as propriedades espaciais tais como: horizontalidade e verticalidade, curvas e retas, vazio e concreto, direção e foco. Isto é o que Laban chamou de “espaço no corpo” (espaço pessoal). Os dois juntos, o corpo no espaço e o espaço no corpo, constituem o assunto e os elementos da

corêutica.

Na perspectiva coreológica, o movimento existe pela presença, simultaneamente, de cinco componentes estruturantes:

1). Um corpo que executa, que dá vida ao movimento, criador e criado; um corpo na sua multiplicidade e potencialidade expressiva; uma orquestra musculada e óssea de formas, superfícies e articulações; uma totalidade una e fragmentada; uma mão gesticuladora, um olhar penetrante, umas pernas transportadoras, um tronco vibrante; um corpo único em cada um de nós.

2) As ações que fixam o que o corpo faz com carácter expressivo e comunicante: anatômicas, quando ligadas ao que o corpo faz primordialmente (contrair, esticar, torcer); gravitantes, quando apresentam uma evidente relação com o centro de gravidade do corpo e a superfície de suporte (inclinado, desequilibrar, cair e transferir o peso); em deslocação espacial (locomover e saltar); temporais (pausar); duplamente comunicativas (gesticular); de orientação espacial (rodar) e indiferenciadas (qualquer movimento).

3) O espaço criado e habitado pelo corpo, múltiplo de características e sugestões (com níveis e planos, orientações e direções, formas virtuais e materiais, distâncias e tamanhos);

4) as dinâmicas definidoras da qualidade do movimento (de tempo, de peso, de espaço e de fluência);

5) as relações de um corpo consigo, com o outro, com o espaço (uma atenção, uma aproximação ou afastamento, um tocar, rodear, transportar) (PRESTON-DUNLOP, 1980). É a partir desta estrutura do movimento, criada por Preston-Dunlop, e na identificação e caracterização do componente estrutural do movimento – ações do corpo –, que esta investigação se concentrou, confrontando os *modus operandi* dos diferentes métodos e/ou sistemas praticados na formação do artista da cena.

No decorrer do trabalho, trabalhamos em dois níveis: um do treino técnico e formal, e um outro focado na pesquisa das energias potenciais do dançarino refletidas nas ações, gestos e movimentos, focando nos movimentos de transições, sob o guarda-chuva dos conceitos da coreologia. Foi ao nível deste segundo que se trabalhou a corporeidade de cada dançarino, num tabuleiro de procura de energias vitais, que criam no dançarino um estado de intensidade provocatório. O treino técnico, por outro lado, trabalha ao grau da fisicalidade, isto é, desenvolvendo um trabalho concreto de rigor e limpeza da gestualidade.

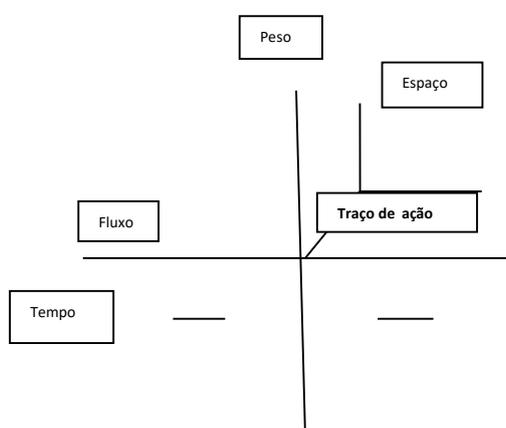
Durantes as pesquisas realizadas com o Grupo Húmus de Pesquisa e Dança, foi solicitado aos bailarinos que permanecessem de pé durante alguns minutos e em seguida fizessem alguns movimentos fora de qualquer contexto. Observou-se que o corpo, quando em movimento ou em pausa, adquire aspectos de comunicabilidade, ainda que não tenha sido provocado a partir de uma ideia, história ou narrativa. Numa breve reflexão, o corpo emanou essas características porque traz em si (músculos, ligamentos, ossos, órgãos, articulações) memórias das experiências passadas, sem que levasse em consideração a consciência pelo criador. As ações físicas observadas no exercício nos fizeram pensar que as energias potenciais se corporificaram transformando-se em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão. Essa corporeidade é entendida como a maneira como o corpo age e faz e como ele intervém no espaço e no tempo (BURNIER, 2001). Laban denominou esta relação de Eucinéctica⁴⁹, que estuda o **aprendizado da dinâmica expressiva dos movimentos**, levando em conta os fatores de movimento, que são a **fluência, espaço, tempo e peso**. A **eucinéctica** criada por **Rudolf Laban** preconiza o estudo das ações físicas no tempo e no espaço, usada por educadores. **Rudolf Laban via a eucinéctica** como uma **técnica de ensino dos movimentos**, uma forma didática de melhorar as **condições motoras das crianças**, principalmente em **atividades físicas** que exigem uma certa sincronia de **tempo e fluência**, como a **dança**.

⁴⁹Eucinéctica, Laban desvela o movimento, indicando seus elementos constituintes – tempo, espaço, fluxo e peso - e frisando grande número de vezes a relação entre o movimento visível e suas raízes invisíveis. Este conceito de uma unidade humana entre nossas sensações, intuições, pensamentos, sentimentos e o que mostramos em um movimento é sintetizada no termo effort.

CENA VI – EXPERIMENTOS COREOLÓGICOS

O movimento humano está em constante variação. Para cada variação, ou seja, cada novo impulso expressivo utilizamos o gráfico dos “Fatores do Movimento” (*Effort Shape*) como suporte de pesquisas, reflexões e análise sobre a expressividade. O Traço de Ação (*Action Stroke*) representa as variações, que é como uma barra inclinada ao redor da qual as qualidades são simbolizadas.

Figura 7 – *Effort Shape* – Fatores do Movimento desenvolvida Por Rudolf Laban



De acordo com Laban, as qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo com relação aos quatro fatores (figura acima):

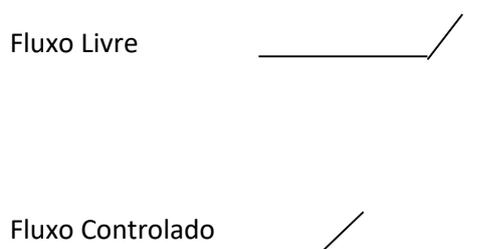
- Fluxo
- Espaço
- Peso
- Tempo

- **Fluxo**

Os fatores da Expressividades estão sempre presentes no movimento como qualidades. Qualquer movimento sempre envolve uma certa qualidade de tensão (fluxo) e peso; demora algum tempo e viaja ou ocupa uma certa qualidade de espaço. Mas quando o corpo em movimento se concentra em

mudar a qualidade de qualquer um desses fatores, você observa esta mudança como o surgimento das oito qualidades expressivas. Assim, a mudança no fluxo de tensão pode ser livre ou contida; a qualidade de peso pode tornar-se leve ou forte; a qualidade de tempo pode tornar-se desacelerada ou acelerada e a qualidade de foco espacial ou atenção, indireta ou direta. (C. DELL, 1977, apud FERNANDES, 2006 p.12)

Figura 8 – Gráfico do Fator *Fluxo*



O fator fluxo refere-se à tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou para restringi-lo (fluxo controlado), mas não por estar relaxado ou tenso que pode se associar a uma qualidade “livre” a uma qualidade boa e “controlado” a uma qualidade ruim. Tanto um quanto o outro pedem uma tensão muscular, mas o que determina a qualidade do fluxo é a relação entre estes músculos tensos, ao invés da presença de tensão no corpo. Ou seja, o fator fluxo determina o sentimento, a emoção e a fluidez do movimento. O fator fluxo pode ser subliminar aos demais – espaço-peso-tempo –, não possui uma afinidade espacial específica.

- **Espaço**

Figura 9 – Gráfico do Fator *Espaço*



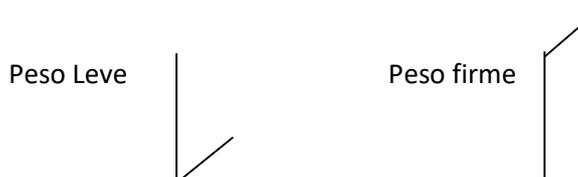
O fator Espaço refere-se à atenção que o performer/indivíduo tem ao ambiente ao mover-se. Neste sentido, sua atenção pode ser dirigida e concentrada em um determinado ponto, constituindo-se em foco direto. Isto ocorre, por exemplo, quando alguém olha detalhadamente um objeto, trazendo toda sua atenção e foco para o objeto observado. Em oposição, o performer/indivíduo, com sua atenção expandida por diferentes pontos ao mesmo tempo, faz com que esse foco seja indireto. É como se o corpo tivesse vários olhos e se movesse entre esses focos simultaneamente. Ex.: Quando alguém cumprimenta outra e ao mesmo tempo observa as outras pessoas que precisam ser cumprimentadas.

O fator espaço relaciona-se com o “onde” do movimento, o pensamento, a atenção ao realizá-lo. Em termos de afinidade espacial, o fator espaço associa-se à dimensão Horizontal, Direita e Esquerda. Isso porque tendemos a fechar com foco direto e abrir com foco indireto ao longo desta Dimensão (DELL, 1977 *apud* FERNANDES, 2006).

Muitas vezes o fator espaço é confundido com o percurso espacial. Essa atenção implica uma atitude *interna* quanto ao espaço que nos rodeia, diferente do conceito de espaço, que é uma categoria referente a pontos, linhas e formas externas ao corpo.

- **Peso**

Figura 10 – Gráfico do Fator *Peso*

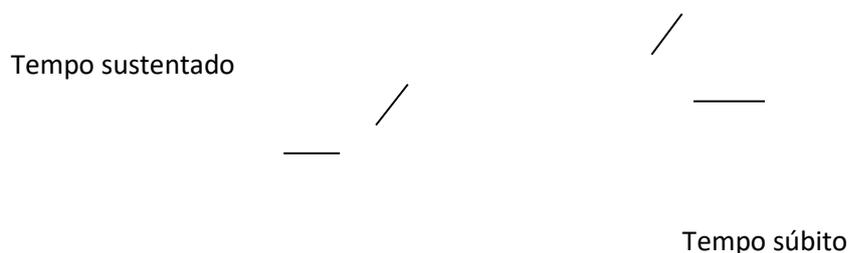


Este fator está ligado à mudança na força usada pelo corpo em movimento usando seu peso para empurrar, puxar, carregar objetos etc. Pode-se observar essas mudanças em ações como: brindar com taças de cristal, o que caracteriza o peso leve ou o puxar de uma porta emperrada caracterizando o peso firme.

De acordo com Cecily Dell, aponta Ciane Fernandes (2006), o fator peso relaciona-se com o “O Que” do movimento, a sensação, a intenção ao realizá-lo. Em termos de afinidade espacial, o fator espaço associa-se à Dimensão Vertical, Alto e Baixo. Isso porque tendemos a descer com peso firme e subir com peso leve. No fator peso é “como” o corpo usa sua força e não a quantidade de massa muscular existente no nele.

- **Tempo**

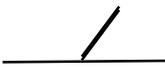
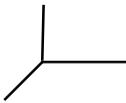
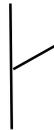
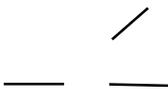
Figura 11 – Gráfico do Fator *Tempo*



O fator Tempo lida com a variação na velocidade do movimento. Quer dizer que o movimento acelerado é quando o mesmo se torna mais rápido, e o movimento lento é quando existe uma desaceleração. Porém o movimento que não varia seu tempo, não possui ênfase no fator tempo. Este fator está relacionado com o “quando” do movimento. Mesmo que o corpo alterne entre variações quantitativas de velocidade, sua ênfase qualitativa é o que determina se ele acelera ou desacelera expressivamente.

Os quatro fatores expressivos – fluxo, espaço, peso e tempo – podem ser comparados a organizações quaternárias estabelecidas por pesquisadores contemporâneos, Carl Gustav Jung, Warren Lamb e Bonny Brainbridge-Cohen, além de outras categorias da própria LMA, conforme indica o quadro a seguir (MALETIC, 1987, tradução livre):

Figura 12 – Tabela das categorias da Laban Movement Analysis

FATOR EXPRESSIVO	FLUXO	ESPAÇO	PESO	TEMPO
Símbolo				
Preocupa-se com questões	Como?	Onde?	O que?	Quando?
Relacionado com	Progressão	Meio Ambiente	Self	Duração
Participação Interna (W. Lamb)	Precisão	Investigação	Determinação	Decisão
Faculdade (C.G.Jung)	Sentimento	Pensamento	Sensação	Intuição
Elementos	Água	Ar	Terra	Fogo
Sistema do Corpo (B.B.Conhen)	Fluidos (Sangue, Linfa...) Órgãos	Visão	Tato Músculos	Adrenalina, Sistema Nervoso e Endócrino
Afinidade Espacial (Corêutica)	—————	Dimensão Horizontal	Dimensão Vertical	Dimensão Sagital

Durante o período de pesquisa e ensaio, até o início da pandemia, utilizamos, nos processos de pesquisa, algumas ferramentas do sistema Stanislavski como ponto de início para improvisações, seguidas das análises dos produtos apresentados. Essas análises levavam em conta as teorias Labaniana dos estudos coreológicos, entre a dramaturgia e movimento corporal. Essas descobertas surgem na maioria das vezes, através da prática, que realizamos a partir dos conteúdos propostos durante o processo de pesquisa.

Participar deste trabalho tem contribuído bastante para a ampliação do meu repertório pessoal e minha visão sobre corpo, dança. Durante o período de pesquisa e ensaio, até o início da pandemia, utilizamos, nos processos de pesquisa, algumas ferramentas do sistema Stanislavski como ponto de início para improvisações, seguidas das análises dos produtos apresentados. Essas análises levavam em conta as teorias Labaniana dos estudos coreológicos.

Análise Coreológica dos Solos do Grupo Húmus

Quando o Grupo Húmus foi formado, pensamos que uma das suas funções seria a análise dos resultados que seriam produzidos durante aquela etapa. Utilizamos, então, as bases da coreologia como ferramenta de apoio às nossas análises. Incorporamos assim uma forma de ver o movimento através da utilização da Labanálises, visões que ultrapassavam as formas e sensações provocadas pelos movimentos durante as apresentações.

Labanálises (LMA): Expressividade/forma é um método sistemático de observação, registro e análises dos aspectos qualitativos do movimento corporal. A qualidade do movimento pode ser pensada em termos de “como” o movimento é realizado. Responde a questões do tipo: como o performer saiu da cadeira. Ele foi rápido e forte em sua qualidade de movimento? Talvez ele tenha se jogado para fora da cadeira com uma qualidade pesada? Veio de um impulso central ou contra tensões espaciais nos membros? [...] O movimento começou no corpo que é a área central do corpo? O movimento começou nas mãos que é uma área periférica do corpo? (COHEN, 1978 *apud* FERNANDES, 2006, p.35)

A pesquisa coreológica – como estudo ordenado dos elementos constitutivos da linguagem da dança – foi dividida em três:

1. Um método de notação simbólico, específico, que permitiu uma análise objetiva do movimento, visto que as palavras haviam provado ser inadequadas e limitadas para essa função. Laban (1998) originariamente chamou essa forma de notação de Tanzschrift; posteriormente, ele a denominou Cinetografia (Kinetography), e, a seguir, a Cinetografia também ficou

conhecida como Labanotação (Labanotation);

2. O estudo da interação do corpo com o espaço. Inicialmente, Laban (1998) denominou este estudo pela palavra alemã: Raumlehre; contudo, à medida que suas pesquisas progrediram, ele alterou esta expressão para: Harmonia Espacial e, posteriormente, para Corêutica e Shape;

3. O estudo detalhado que realizou sobre as dinâmicas e ritmos no movimento a que inicialmente denominou Rhythmiklehre e, posteriormente, denominou de Eucinéctica ou Effort. É importante frisar que o desenvolvimento das pesquisas empreendidas por Laban deve-se, em grande parte, à colaboração de várias pessoas que trabalharam com ele, em distintas épocas e lugares, e que, de alguma forma, deram suas próprias contribuições pessoais para o desenvolvimento dos conhecimentos teóricos e práticos que compõem o sistema. Segundo informações de Valerie Preston-Dunlop e de Jean Newlove⁵⁰ (duas ex-alunas e assistentes de Laban na Inglaterra), Laban parecia não se opor a isso, muito pelo contrário, ele mesmo procurava estimular todos aqueles que considerava capazes de dar continuidade e/ou desenvolvimento a suas ideias e práticas a tomarem em suas mãos tal empreitada e seguirem.

Através do seu próprio trabalho, e de seus colaboradores, Laban sistematizou e definiu o campo de ação da Coreologia para a qual ele reivindicava e defendia o status de prática acadêmica da dança, ou seja, o de um sistema de estudo provido de uma metodologia própria, minuciosa e coerentemente concebida. Esse sistema permite analisar, registrar e comunicar dados teóricos e práticos, de maneira inteligível, confiável e de fácil interpretação, não só em termos quantitativos, mas também em termos qualitativos. Este sistema tem provado ser capaz de conjugar o exercício de uma prática teórica sólida, metodologicamente consistente, com o de uma prática artística, de recursos potencialmente inesgotáveis, para a criação de trabalhos de dança teatral, podendo ser igualmente aplicado a outras formas de arte do movimento, que não especificamente dança, como o Teatro Físico ou a mímica. Este processo de interação, entre teoria e prática, tem se dado de maneira correlacional, o que tem produzido resultados nos dois polos. Devido à natureza correlacional da interação, os resultados de ambos os polos se afetam e ou engendram mutuamente. Essa reciprocidade colaborativa retroalimenta o próprio sistema, enriquecendo-o, expandindo-o. Esse fato já havia sido percebido pelo próprio Laban, que se auto definia como um artista/pesquisador, sendo sua produção artística e teórica um testemunho vivo das ideias que defendia. Na elaboração do seu projeto de Coreologia, Laban (1987) não desconsiderou a valiosa contribuição de diversas outras áreas de conhecimento, tanto artísticas quanto científicas. Contudo, devido à singularidade do objeto e da sua proposta, ele preferiu

⁵⁰PRESTON-DUNLOP; NEWLOVE, J. **Entrevistas pessoais**. Material não publicado. Londres, 2005.

centrar seu foco na busca de métodos específicos a serem aplicados à dança. A partir desse desmembramento, prática e teoria se desenvolveram e se ramificaram. Algumas das ramificações práticas desenvolveram características próprias, como, por exemplo, a dança da expressão, a dança teatro e o teatro físico, a dança moderna, a performance, a dança pós-moderna. No caso dos estudos teóricos, a Coreologia se ramificou em Etnocoreologia – estudo da dança e suas particularidades étnicas; Arqueocoreologia – pesquisa e recuperação de danças perdidas; Estudos Coreológicos – voltados para o estudo acadêmico da dança enquanto manifestação artística de uma prática teatral. Os Estudos Coreológicos – como disciplina – são particularmente desenvolvidos, aplicados e ensinados no *Laban Centre*, em Londres.

Aqui refletiremos as práticas aplicadas e os conceitos que regem a composição coreográfica, procurando, através das suas definições aplicativas, incrementar os procedimentos de composição da dramaturgia do movimento na dança. Os conceitos de *Eucinética e coreologia* constituem as bases instrumentais para a definição dos principais procedimentos de composição da ação cênica. Existem dois grandes planos de composição da dramaturgia do movimento que, seguindo a terminologia proposta por Rudolf Laban (1963), podem ser definidos como *eucinéutico e coreológico*. A Eucinética se ocupa da composição das ações dinâmicas segundo princípios psicofísicos dentro da unidade espaço tempo-energia determinada nos limites do corpo do dançarino. A Eucinética é a pesquisa da composição e do sentido do movimento num domínio onde são identificados os aspectos dinâmicos da ação. O nível eucinéutico é um primeiro plano de composição no qual são determinados os segmentos da ação, as diversas qualidades de energia, as variações do ritmo e a orquestração das relações entre as diversas partes do corpo do intérprete. A coreologia, por outro lado, é o estudo da harmonia das formas sobre a qual baseia-se a criação de sequência e escalas de movimentos projetados no espaço. Trata do sentido e da composição dos desenhos e das projeções do movimento expressivo no espaço geral, amplificado para fora e além do corpo do dançarino em forma de arquitetura espacial. A coreologia constitui, em extensão ao plano eucinéutico, um segundo nível de composição da dramaturgia do movimento, em que ocorre o estudo e a composição da ação construída sobre elementos direcionais e sobre leis da estruturação e da configuração espacial do movimento.

Tais planos, acima definidos, ordenam o trabalho de composição das *partituras* corporais, sendo estes instrumentos básicos de composição da dramaturgia da dança.

Embora haja considerável número de material (livros, teses e artigos) publicados sobre o assunto, a ideia de trazer outros pensares sobre a dramaturgia do movimento surge da busca, enquanto coreógrafo, de identificar como e onde a organicidade do dançarino irradia para o

corpo e, desta forma, estrutura interpretações e abre possibilidades para o entendimento da obra coreográfica. A especificidade deste processo reivindica do dançarino a tarefa de ser produtor de significados, não apenas enquanto intérprete de uma coreografia, mas sim a partir da criação e gestão do próprio “corpo-em-arte” (FERRACINI, 2006).

- Inclui-se nesta teia de significados os conceitos da *Movement Analysis*, uma das ramificações da coreologia (*movement study, dance analysis, dance documentation, dance and movement notation*) de Laban, e o sistema desenvolvido por Stanislavski na preparação do ator.

- **Experimentos dialógicos**

Desde o início dos trabalhos práticos da pesquisa, propus ao grupo criado especificamente para o desenvolvimento teórico/prático desta tese, experimentos e improvisação, direcionados à construção de dramaturgias do corpo na cena, a partir da aplicação dos estudos coreológicos de Laban com a utilização do sistema Stanislavski de preparação do ator.

Durante todo o processo utilizamos, entre outras coisas, o exercício das memórias afetivas e das ações físicas do sistema Stanislavski, observando paralelamente os componentes estruturantes da coreologia.

As observações feitas a partir das experimentações e improvisações apontaram, de certa forma, que os sistemas usados, embora distintos, estimulavam a criação de uma dramaturgia de movimento inacabada, ainda que fora de um contexto coreográfico.

Observamos que, ao usar a ferramenta “memória afetiva”, por exemplo, como ponto de apoio no desenvolvimento de uma “ação física” (dramática), alguns dançarinos tiveram dificuldades em traduzir essas memórias em movimento. Acredito que essas dificuldades surgiram pela inovação contextual proposta ao elenco, impedindo maior assimilação nos processos de criação que estávamos experimentando. No âmbito coreológico, contudo, alguns questionamentos foram colocados, principalmente sobre direções espaciais e suas funções dramáticas, e como essas mudanças espaciais poderiam corroborar na construção de uma partitura coreográfica robusta de elementos dramáticos. Precisávamos encontrar caminhos que favorecessem o fazer dessa prática processual de forma mais concisa e discursiva em sua análise, o que talvez tenha nos levado a outras perspectivas de olhar o movimento na construção de diálogos entre o bailarino e o espectador.

Criou-se, então, um quadro (ver abaixo) como referência e guia de trabalho na aplicação prática dos sistemas que pudesse servir como um jogo de combinações entre os componentes e as ferramentas dos métodos utilizados. Essas combinações têm nos ajudado na construção de

situações dramáticas que se desenrolam durante os ensaios, auxiliando no cruzamento de ferramentas e componentes estruturantes. Essa alternativa estratégica da construção do processo criativo facilitou, ainda que parcialmente, seu entendimento e obtenção de resultados mais assertivos da percepção da criação de uma obra coreográfica.

Para Lakoff e Johnson, quando esse conhecimento se organiza como linguagem, ele sempre será de natureza metafórica. O entendimento da metáfora por eles proposto não está restrito à ideia da figura da linguagem (LAKOFF; JOHNSON, 2002 *apud* HERCOLES, 2018).

Figura 12 – Quadro Dialógico Dos Sistemas

Componentes Estruturantes <u>Laban</u>		Ferramentas <u>Stanislavski</u>	
Um corpo que dá vida ao movimento	O corpo – músculos, ossos superfícies e articulações; totalidade una e fragmentada; mãos gesticuladoras, um olhar penetrante, pernas transportadoras, tronco vibrante; um corpo único em cada um de nós.	Ações / Imaginação.	O que se faz para resolver o problema ou cumprir/completar a tarefa ante seu ou sua personagem.
Ações que fixam o que o corpo faz.	Contrair, esticar, torcer locomover, saltar, pausar, gesticular, rodar, qualquer movimento.	Memoria Emocional	Refere-se à capacidade do ser humano para lembrar estados emocionais anteriores vivenciados pela recordação das sensações físicas que o acompanham.
O espaço criado e habitado pelo corpo.	Níveis e planos, orientações e direções, formas virtuais e materiais, distâncias e tamanhos.	Ações Físicas/Unidades e Objetivos	Ação com conteúdo. Dar sentido às ações. O que se quer fazer da cena.
Dinâmicas definidas da qualidade do movimento.	De tempo, de peso, de espaço e de fluência.	Tempo/Ritmo	O tempo se refere `a velocidade rítmica interna de uma ação. Isso inclui a consciência subjetiva do tempo.

<p>As relações de um corpo consigo, com o outro, com o espaço.</p>	<p>Uma atenção, uma aproximação ou afastamento, um tocar, rodear, transportar.</p>	<p>Comunhão/ Imaginação/ Estado interior</p>	<p>Utilização do “se” mágico. <i>E “SE” fosse assim?</i></p>
---	--	---	---

Fonte: Autoria própria

Todavia, todos os indicadores dessa “experimentação” apontaram para situações com potencial dramático discutido e colocado em prática. Os conceitos coreológicos foram introduzidos paulatinamente na pesquisa, uma vez que decidimos focar, a princípio, nas possibilidades adaptativas do sistema no processo coreográfico e na observância da criação de situações, agora no corpo e sua integralidade, de uma dramaturgia do corpo, que pode vir a ser específica na dança.

O sistema Stanislavski permitiu-nos elaborar ações com potencial dramático, quando estas refletiam a verdade de sentimento daquele momento ou situação. Estudar o papel é fundamental para conhecer, imaginar e transportar o personagem à vida interior do ator. Na dança, a perspectiva de transposição de uma ação imaginada conduz o dançarino a situações, muitas vezes inconscientemente, que o impossibilitam de repeti-las. O dançarino deve estar repleto de sentimento e deve, sobretudo, sentir a coisa que está registrando. Deve sentir uma determinada emoção não uma ou duas vezes apenas, mas em maior ou menor grau todas as vezes que dançar, quer se trate da primeira ou da milésima vez. Infelizmente isso escapa ao nosso controle. O subconsciente é inacessível ao nosso consciente. Não podemos penetrar nesse domínio. Se por algum motivo o fazemos, o subconsciente se torna consciente e morre.

Na perspectiva coreológica, Preston-Dunlop afirma que:

O “sentido” surge dos nossos canais sensoriais como: olhos, ouvidos, nariz, músculos, etc. Ele surge da nossa resposta ao que nos acontece e são variantes de sentimentos emocionais, afetivos e estado sentimental, tudo que o dançarino experimenta e usa. O corpo é equipado por “sentidos”. O sistema nervoso está lá para ser usado e nos habilitar a experienciar e nos ajudar a distinguir as diferentes experiências. (PRESTON-DUNLOP, 1998 p. 41, tradução livre)

Neste sentido, afirma Dunlop (1998), [...] o *sentimento* faz surgir o movimento e vice-

versa. Esta dualidade é a experiência diária do dançarino. Como Martha Graham afirmou: “A arte não pode ser experienciada exceto pelo ser humano na sua integralidade” (PRESTON-DU7NLOP, 1998 P.42). Perdemos a maioria das oportunidades de experimentar porque selecionamos o que vamos fazer. Eliminamos faixas potencializadas de sensações porque precisamos dar sentido a um corpo, um ambiente bombardeado de energia ambiental de toda sorte: luz, movimento, tensão, sons e gravidade.

8 CENA VII – A PRÁTICA DA INVESTIGAÇÃO

Nos encontros do *Grupo Húmus*, durante as autorreflexões realizadas após cada experimento, percebi que, se quisesse trilhar como proponente de uma pesquisa em comunicação corporal e análise do movimento, precisava de algo que estimulasse movimentos oriundos do íntimo de cada intérprete-criador. Os movimentos externos não se mostram capazes de encontrar caminhos para uma situação dramática, embora forneçam elementos para análise. A questão estava em fazer com que o intérprete gerasse emoção realmente sentida em seu papel e pudesse evocá-la enquanto sopro vivificador da *persona* representada, sempre que o desejasse no palco.

Assumi a posição de observador de mim mesmo e dos intérpretes nos ensaios. A primeira e talvez a mais importante conclusão está ligada ao papel da liberdade corporal e sua função essencial interna na atuação interpretante. Isso faria com que o intérprete-criador descarregasse toda tensão física, atingindo o relaxamento muscular, para melhor subordinar seu mecanismo corpóreo aos ditames da vontade e da fantasia na encenação dramática.

Esta observação corrobora com a teoria de Laban de que, através de tensões (*contractions*) e do relaxamento (*release*), o corpo formaliza a função de realizador de ações e adquire mecanismos psíquico-motores que ensejem a realização de movimentos que, na sua conjuntura, expressam-se dramaturgicamente.

Uma vez estabelecida e automatizada a sequência de movimentos oriundos das improvisações, surgiam outras questões que diziam respeito, mais especificamente, à dança: situar-se num espaço cênico e obter maior definição dos movimentos na Cinesfera ou “espaço pessoal” (espaço que não envolve deslocamento, ou seja, no entorno do dançarino).

De acordo com Laban, a *corêutica*, o estudo do espaço usado pelo dançarino, refere-se a como ele se relaciona com o espaço. O que significa o espaço no seu corpo e o seu corpo no espaço? O espaço pode ser transformado pela forma com a qual o dançarino se empenha e se envolve com ele. Para o dançarino, a palavra “envolver” significa mais do que se deslocar no espaço: ele habita o espaço tornando-o um lugar onde se relaciona, anima e o faz vivo. Isso pode ou não acontecer. Só depende da presença do dançarino e sua apresentação. De posse desse entendimento, ainda preservando todas as etapas realizadas anteriormente, o dançarino foi solicitado a olhar as sequências criadas pelos outros dançarinos, analisando os resultados obtidos. Após cada observação, conduzi as sugestões e análises para serem colocadas em prática, ajustando os resultados alcançados.

Após esta etapa, retomo os conceitos dos sistemas, previamente discutidos, tentando fazer um entrelaçamento entre os componentes estruturantes e as ferramentas dos dois sistemas.

Muitas vezes, quando não se alcançava resultados que dialogassem com a proposta dramaturgica, o mesmo contexto era modificado, ou até mesmo descartado naquele momento. Neste caso, buscamos alternativas de ação física ou o exercício do conceito de “se” mágico.

Stanislavski dizia que o ator deveria crer nas possibilidades do “se” mágico como a menina crê na vida de sua boneca e na existência de tudo que a rodeia. Desde o momento da aparição do “se” mágico, o ator/dançarino passa do plano da realidade que o rodeia ao da outra vida, criada e imaginada por ele mesmo. Este conceito, segundo Stanislavski, serve ao ator como alavanca para se erguer da vida cotidiana ao plano da imaginação (STANISLAVSKI, 1918).

Aqui talvez podemos vislumbrar paralelos com a citação abaixo dita por Laban, sobre a construção do movimento no corpo e no espaço como forma de comunicação:

Podemos descrever o ponto exato no qual um movimento começa; da mesma maneira, podemos definir o ponto ao qual conduz um movimento ou aonde chega. A união desses dois pontos é a “trajetória” pela qual se desloca o movimento. (LABAN, 1976, p. 85)

A trajetória à qual se refere Laban parece ser o ponto crucial da comunicação/percepção entre os movimentos, isso porque a fragmentação dos movimentos na dança é caracterizada por um fluxo preso ou interrompido. Esta teoria colocada por Laban implica não somente a fluidez da ação que o qualifica na “Kinesfera”, mas possibilita perceber o movimento em sua trajetória

contínua, interligando pontos gestuais e/ou de movimentos. Esta “transição/trajetória” de um ponto a outro configura a continuidade do movimento executado no ponto de partida até sua conclusão ao ponto de chegada. Esta trajetória, na minha visão, parece ser o complemento estruturante da ação que, posta em diferentes contextos (partituras de movimento variadas, sob iluminação cênica, figurino e elementos cênicos), suscita possibilidades dramáticas.

Como prática, usamos aspectos dos movimentos específicos da técnica de Martha Graham que se encaixavam na proposta de análise e da formação dramática da criação coreográfica.

- **Processos de criação**

Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significados quando nexos são estabelecidos. (SALLES, 2004, p. 88)

Uma vez atingidos pela pandemia, tivemos que adaptar a pesquisa prática na construção de um resultado/espetáculo; tenho apenas algumas informações que pontuam o processo de criação deste trabalho. Baseado na formação e preparação do ator e dos conceitos da coreologia, o trabalho focou-se em improvisações a partir de comandos referenciais aos sistemas. Assim, as respostas apresentadas foram catalogadas e registradas em fotos e vídeos para uso futuro.

Desde a formação do *Grupo Húmus de Dança*, estabeleceram-se como processo de criação algumas etapas de trabalho:

I. Leitura de texto e uso de vídeos (textos teatrais, vídeos sobre dança com linguagem dramática) correspondentes aos exercícios e experimentações que serão propostas. Exemplo: se vamos trabalhar as ações físicas, discutiremos textos relacionados, seguidos de debates dirigidos.

II. Aquecimento do corpo através de exercícios corporais baseados em técnicas modernas de dança, com ênfase nos pressupostos da técnica escolhida.

III. Improvisação e experimentação de sequências de movimento a partir do tema escolhido para aquele encontro.

IV. Apresentação do material desenvolvido pelos dançarinos para discussões e análises.

O trabalho prático realizado mostrou que processos criativos variam e que podem ser alterados a cada minuto. Isso deriva de um turbilhão de sensações e sentimentos provocados pelos movimentos no momento em que são pensados e executados. Dançarinos do grupo experienciaram essas variações de ações em busca de um sentido pessoal, artístico e comunicacional. Essa busca confundiu e colocou em discussão a teorização de um processo, que, embora contribua na criação de uma obra, não se sustenta apenas naquilo proposto pelo criador. Será que o processo criativo de uma obra artística favorece a construção da ideia do artista criador? Como pensar em processos criativos estabelecidos numa perspectiva de fenômenos? O caminho que se observou foi que todo processo carrega, em si e por si, uma cadeia infinita de agregação de ideias. E como tal, chegará um momento que que o artista criador terá que definir que caminho seguir e quais ferramentas estarão disponíveis para a concretização, ainda que temporária, da obra artística.

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se pode estabelecer generalizações sobre o fazer artístico a caminho de uma teorização. (SALLES, 2004, p. 31)

Lembro-me de uma das aulas de composição coreográfica do primeiro semestre da graduação, ministrada pela Bonnie Bird no *Laban Centre*. A tarefa era: compor, em formato de exercício, uma breve “coreografia” que tivesse seu processo exposto para discussão e análise após a apresentação. Tive a ideia de retratar um deficiente físico fazendo a barra de uma aula de ballet clássico. Aparentemente era só interpretá-lo, realizando “plié”, “tendu”, “ronds de jambe” etc. Usei as músicas específicas desses exercícios e procurei sentir-me o próprio, entendendo que aquela interpretação seria a “verdade” da minha proposta. Durante a apresentação percebi nos olhares dos meus colegas e da Bonnie que algo não estava indo da forma que imaginei, mas mesmo assim fui até o final da minha “performance”. No momento do debate e análise veio o questionamento: qual o porquê da escolha do tema? Será que aquela representação questionava o autor/criador de possibilidades restritas para o exercício da ação? Será que aquela escolha do tema proveio de áreas inconscientes do nosso ser, ou talvez pré-conscientes, que compõem a essência do nosso mundo imaginativo? E por fim, quais eram os valores estéticos da obra? Depois de muita discussão, dos “porquês e como” percebi que, além de qualquer justificativa e entendimento (comunicacional) da obra, estava-se questionando os valores estéticos incutidos. Neste sentido, o espectador, embora tenha entendido o tema

proposto, expressou-se de maneira repulsiva. Ali, começava a entender a importância da estética na obra de arte.

- **Processo De Análise**

Em arte, o sentimento é que cria, e não o cérebro. O papel principal e a iniciativa, em arte, pertencem ao sentimento. Aqui, o papel da mente é auxiliar, subordinado. A análise feita pelo artista é muito diferente da que faz o estudioso ou o crítico. Se o resultado de uma análise erudita é o pensamento, o de uma análise artística é o sentimento. (STANISLAVSKI, 2018)

Nos encontros do grupo tornamos como rotina de pesquisa a análise do material produzido a cada encontro. Pela análise, o intérprete passou a conhecer melhor suas descobertas, dificuldades e a integrar-se no processo de criação. A análise foi também um meio de se familiarizar com a obra coreográfica, observando que, em arte, qualquer análise intelectual empreendida por si só e com um único objetivo seria prejudicial, pois essas qualidades matemáticas e secas tendem a esfriar o impulso de *élan* artístico e do entusiasmo criador.

Em vias complementares, a análise do movimento que Laban (1963), também conhecida como *Laban Movement Studies e Choreological Studies*, está fundamentada nos quatro fatores do movimento (tempo, espaço, fluxo e peso) e suas variações. Esses fatores permitem um olhar aprofundado do movimento e sua performance em cena. A coreologia analisa os movimentos, externos e internos, criados pelo coreógrafo. A subjetividade desta análise consiste no pressuposto de que todo movimento expressivo tenha sua gênese nos impulsos interiores do criador.

Para dar andamento ao processo de análise, tivemos que visitar alguns conceitos teóricos sobre a realização do movimento externo como fator encarregado de fazer entender a origem do movimento.

Para identificar os mecanismos motores presentes num movimento orgânico, no qual age o controle intencional dos eventos físicos, é útil atribuir um nome à função interna que origina esse movimento. A palavra usada nesse sentido é esforço [effort]. Todo movimento humano está indissolavelmente ligado a um esforço que é portanto, sua origem e seu aspecto interior. (LABAN, 1999, p. 26)

Esses movimentos externos, retirados do acervo adquirido pelo indivíduo durante suas

experiências dançantes, ou não, expõem características da formação do corpo que move, pela sua lógica e vocabulário observado, coletado e conhecido pela prática e pela utilização. O comportamento humano faz parte desse acervo e se tornou um dos temas mais requisitados e explorado por coreógrafos, como substância para obras narrativas e abstratas. Muitas danças foram feitas a partir deste tema, com e sobre ele. Na pesquisa, considerou-se que todo movimento surgido e externado através do corpo, tinha como lugar comum a expressividade, que embora pudesse não estar definida, tinha seu potencial analítico intrínseco. Por exemplo, o dançarino tinha que deixar o corpo se movimentar sem qualquer estímulo ou proposta processual. Gravava-se estes movimentos e analisava-se por onde seguir até que esses movimentos se tornassem passíveis de conteúdos que pudessem ser processados na linguagem cênica.

Embora toda análise de movimento, seja ela feita por diferentes sistemas e conceitos, preservará sempre o olhar individualizado do analista/espectador, o que poderá ocorrer por diferentes entendimentos e conceitos dramaturgicos da obra.

Nas pesquisas com o Grupo Húmus, identificou-se não somente as características pertinentes ao treinamento corporal para a cena, mas também ao espaço-corporal, ou seja, as tendências de movimento que se vinculam à personalidade e ao relacionamento com o meio. Percebeu-se que o dançarino-ator descobre suas tendências ou preferências de movimento, aprende a valorizá-las, mas também a expandi-las, enfrentando limitações e preconceitos quanto a sua autoimagem num constante processo de autodesafio. Este seria o preparo necessário para que o ator-dançarino não repita seus próprios padrões corporais e não repita formatos ou estilos predeterminados.

9 CENA VIII – HABILIDADES E CONCEITOS NA ANÁLISE DA DANÇA

Nos encontros do Grupo Húmus, percebeu-se que, no desfecho dos trabalhos realizados e experimentados durante a pesquisa a partir da análise coreológica, poder-se-iam ainda serem acrescentados aspectos estéticos preocupados com a criação de um público exigente, participe de experiências harmônicas. Foi na sondagem de um objeto estético que se encontrou uma resposta detalhada de outros aspectos da análise.

Um procedimento sistemático foi proposto e apresentado em forma de quadro.

Figura 13 – Habilidades e Conceitos na Análise da Dança

Estágios	Habilidades	Conceitos relacionados
1	<i>Avaliar, detalhar, nomear.</i>	Os componentes (elementos).
2	<i>Avaliar, detalhar, nomear.</i>	A forma (rede de componentes inter-relacionados).
3	<i>Reconhecer, atribuir e entender.</i>	Características, qualidades, significado, significação (uma interpretação).
4	<i>Julgamento e avaliação</i>	O valor e os méritos da dança (uma avaliação).

Fonte: autoria própria.

Análises dos Estágios: Quatro Etapas

Estágio 1

O estágio 1 é formado pelos componentes da dança (movimento, dançarinos, configuração visual, elementos auditivos) e suas complexidades. O componente *movimento* é talvez o mais importante, aqui representado com detalhes, mostrando que a análise pode pertencer ao tipo de movimento usado e de que forma espacial e dinâmica pode ser envolvido.

HABILIDADES

avaliar, detalhar, nomear os componentes na dança.

COMOPONENTES**➤ Movimento**

O corpo ou parte dele, incluindo ações, gestos e pausa, por exemplo, passos, saltos, giros, carregas, quedas, locomoção, movimento parado

a) Elementos Especiais

Forma

Dimensão

Modelo/linha

Direção/nível

Posição no espaço da performance

b) Elementos da Dinâmica

Tensão/força, vigor/leveza

Velocidade/tempo

Duração

Ritmo

c) Fusão dos elementos do movimento: ocorrência simultânea de movimentos com elementos espaciais e dinâmica***Dançarinos***

Número e sexo

Função, liderança/subsidiário

Fusão de elementos atribuídos aos dançarinos, ocorrência simultânea

d) *Configuração visual/ambiente*

Área da performance, cenário ao redor

Iluminação

Figurinos e elementos cênicos

Fusão dos elementos visuais, ocorrência simultânea dos itens: a,b,c,d.

e) *Elementos auditivos*

Som

Palavras faladas

Música

Fusão de elementos auditivos

Estágio 2

O estágio 2 identifica os vários tipos de relacionamento que podem existir na rede de relações na dança. A dança não é uma mera coleção de componentes, é um todo estruturado. A apreciação e o conhecimento dos componentes podem ser o requerimento mais básico, mas assistir a *dança* depende em enxergar os componentes e suas relações e inter-relações. Não é suficiente ver, por exemplo, seis dançarinos formando um grupo de dois e outro de quatro. É a relação criada entre os movimentos, posição no palco e as atuações que se configuram como fator principal. Tampouco é suficiente a área da performance, a posição dos objetos no palco, o figurino, a cor e a intensidade da luz; é a relação de um elemento com o outro e com os dançarinos e seus movimentos que são significativos. É o nexos entre o interior dos componentes que cria a forma e o significado da dança e, por conseguinte, o entendimento que começa a revelar a complexidade da obra.

HABILIDADES . *Avaliar, detalhar, nomear os componentes no formato/forma da Dança.*

Reconhecer a importância comparativa de relações no formato da dança.

➤ **FORMATO/FORMA**

- a) Relações de acordo com os elementos:* pode ocorrer em um único movimento ou entre os elementos de vários movimentos.

Relação entre elementos espaciais e dinâmica: fusão dos elementos do movimento

Relação entre número de dançarinos, sexo e papéis; fusão dos elementos relativos ao dançarino.

Relações entre os elementos visuais, área da performance, iluminação, figurino e adereços; fusão dos elementos visuais.

Relações entre som, palavras faladas, música; fusão dos elementos auditivos

- b) Relações em um ponto no tempo: exemplo: qualquer combinação do item*

Simples/complexos

Semelhanças

Diferenças/oposição

- c) Relações através do tempo: exemplo: entre uma ocorrência e outra, entre um movimento e outro ou um dançarino e outro ou em relações denominadas (cannon, fuga, ostinato [uma frase musical repetida continuamente] etc.), em várias formas (elaboração, inversão).*

Exatas/recorrência

Alterações entre um ou mais componentes do conjunto

Adições ou subtração de um ou mais componentes do conjunto

Alterações na ordem dos eventos

- d) Relações entre o momento e o desenvolvimento linear (em um determinado ponto): exemplo: relações realizadas para efeitos particulares que dependem de um movimento específico, exemplo: ênfases por meio de acentos, focos, reforço, clímax.*

Tons maior/menor/ relações subsidiárias

Conjuntos, unidades, frases e seções em relação um ao outro

Conjuntos, unidades, frases e seções em relação ao formato da dança
a rede total de relações

Estágio 3

O estágio 3 se preocupa principalmente com o *entendimento* perceptível dos conceitos do estágio 1 e 2, portanto, lida com as habilidades de interpretar e a natureza da interpretação. É nesse momento que os conceitos das interpretações são identificados. O entendimento de qualquer dança repousa no conhecimento detalhado do local e do cenário. A dança é produto cultural e social que está situada em um tempo e lugar específico. Assim, elas estão diretamente ligadas às crenças, conhecimento e valores socioculturais.

HABILIDADES *interpretar a dança; reconhecer e identificar suas características, atribuir qualidades e entender seu significado.*

➤ **INTERPRETAÇÃO**

a) Conceitos utilizados para interpretar.

Experiências socioculturais usados na interpretação da dança; situado no tempo e no espaço. (Histórico/geográfico)

b) Contexto: proposta da dança, exemplo: funções artísticas, sociais ou rituais, dando origem aos termos dança social, dança ritual etc.

c) Gênero: agrupamento da dança de acordo com as características compartilhadas e identificadas nos antecedentes sociocultural, exemplo: ballet, dança moderna, como tipo de danças artísticas.

d) Tema

Conteúdos, exemplo: movimento “puro”, estórias, temas, tópicos ou ideia. No contexto

Tratamento, exemplo: representativo, narrativo, literal, abstrato, lírico, impressionista.

e) Conceitos relativos a interpretação de uma dança específica.

Característica: identificação da dança como um exemplo específico do tipo de dança, pelo reconhecimento do tema, gênero e estilo e a experiência sócio cultural.

Qualidade: atribuição da dança relativo a qualidade, aparência, atmosferas, efeitos, impressões, humor, surgindo dos personagens da dança.

Significados/sentidos: entendimento da dança através de considerações de sua personagem e qualidade em relação a sua proposta ou função.

Estágio 4

O estágio 4 se refere ao julgamento e avaliação da dança pelo seu valor e pelos seus méritos. É nessa etapa também que os conceitos aos quais as avaliações são feitas e a apreciação de um *exemplo individual* é relevante. Cada sociedade e cultura têm valores que refletem em aspectos particulares da vida, portanto, a conjuntura que a dança aparece e os objetivos aos quais ela serve, refletem esses valores. Avaliar dança, sejam eles coreógrafo, dançarino ou espectador, recai sobre idênticos conceitos, fundamentados nos mesmos valores (normas e padrões) e, portanto, continua da mesma forma.

HABILIDADES *Avaliação da dança; avaliação e julgamento do valor e mérito*

➤ **AVALIAÇÃO**

a) Conceitos aos quais as avaliações são:

Valores específicos incorporados no contexto no qual a dança aparece e da função e proposta à qual dança serve, como artístico, social ou obras rituais.

Valores associados a diferentes gêneros e estilos refletidos nos critérios de excelência (normas e padrões) de cada âmbito.

b) Temas

Adequação da variação de cada tema encontrado na dança considerado características de gênero e estilo.

Adequação da variação das intervenções do tema.

Conceitos relativos à avaliação de uma dança específica.

Valor e mérito da dança: é como a dança é julgada e criar valores associados a contexto e experiências socioculturais e os padrões e normas pertencentes ao gênero e estilo no qual a dança está situada.

Eficácia e adequação da coreografia, exemplo: escolhas dos elementos, a estrutura dos elementos em relação ao tema, estilo e gênero, criando características, qualidade e significado.

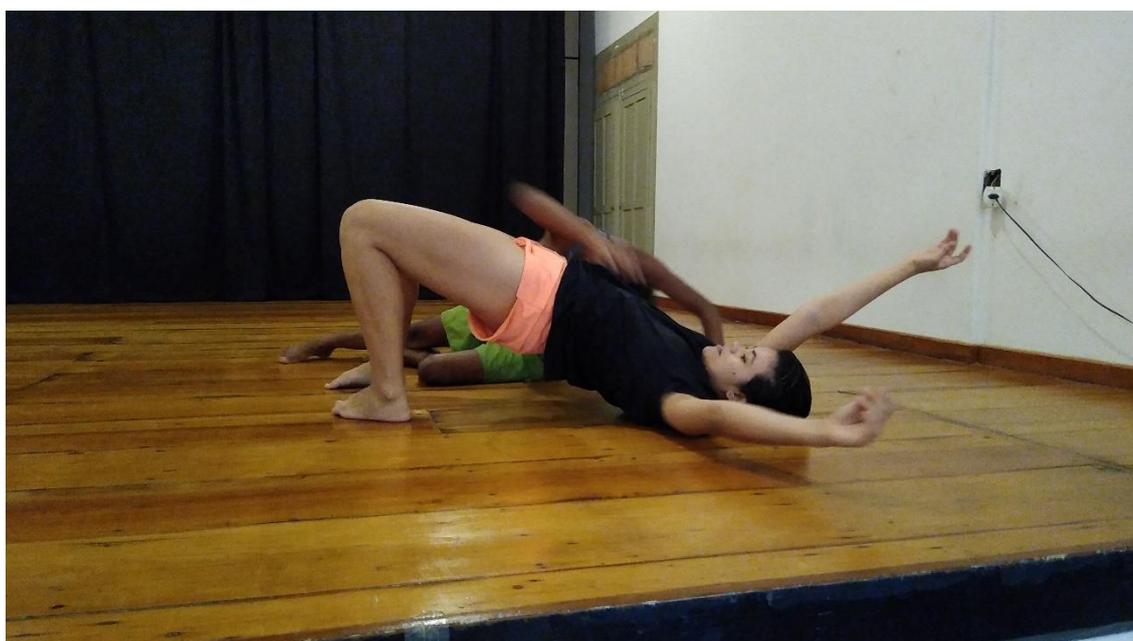
Eficácia e adequação da performance, exemplo: execução da coreografia em termos da competência técnica e habilidade interpretativa, mostrar suas características, qualidade e significado.

As razões para construir esses gráficos foram:

1) localizar habilidades básicas e conceitos para apreciação da dança; 2) criar ferramentas de análise e exemplos de dança específicos; 3) comparar diferentes danças em relação aos seus componentes, forma, qualidade, significado e valor; 4) o motivo da performance; 5) grupos de dança para anotar se gostam ou não gostam dos recursos utilizados.

*Esses conceitos de relacionamento entre os fatores do movimento do corpo (espaço e música/som), numa visão analítica, surgiram de laboratórios realizados com o Grupo Húmus. Naquele momento, sentiu-se que, para analisar uma dança, não só teria que buscar nas teorias da coreologia aspectos da logicidade dos movimentos, mas criar uma forma de avaliação estética que envolvesse todos os nexos de uma rede de sentidos para apreciação.

Figura 14 – Ensaio do grupo Húmus – Dilliane Freitas e Sara Saulo



Fonte: autoria própria.

10 CENA IX – NARRATIVAS DOS INTEGRANTES DO GRUPO HÚMUS DE DANÇA (ANTES DA PANDEMIA)

Igor Nascimento

Participar das experiências praticadas no *Grupo Húmus de Dança* me traz a cada encontro um atravessamento por várias indagações a respeito da dramaturgia do corpo que dança. Afinal, que corpo é esse? O que seus movimentos expressam e de onde surgem? Há uma lógica coerente com o que se sente e o que se expressa com o corpo?

Essas são algumas das perguntas que me deixam bastante instigado a descobrir suas respostas enquanto estou no processo investigativo. Com o aporte teórico do método de Stanislavski consigo, junto com meus colegas e o nosso mestre Marcelo Moacyr, descobrir várias hipóteses a respeito das inquietações e também de algumas descobertas inusitadas que surgem.

Sempre estamos descobrindo coisas e dialogando com as possibilidades, dramaturgia e criação cênica.

Figura 15 – Ensaio do Grupo Húmus Igor Nascimento



Fonte: autoria própria.

Fabiano Oliveira

O processo de experimentos e investigações a partir das memórias emotivas foram interessantes por conta das percepções de recursos que podem ser utilizados para uma produção artística, como uma narrativa pode ser produzida através do corpo e de suas memórias. A metodologia para as investigações das memórias emotivas implicou objetos pessoais e suas relações com a infância. Esse tipo de investigação acabou sendo um mergulho na importância do apego com tal objeto, e várias respostas foram surgindo através dos questionamentos da posse do objeto. Os “porquês” se transformaram em movimentos no processo de criação para a cena. Em outros encontros, o processo de investigação surgiu a partir de lembranças de momentos específicos de infância, as sensações desses momentos tomaram conta do corpo e ganharam formas através das movimentações. Após o experimento vem o processo de composição, podendo ser individual ou em grupo. As composições feitas com outro intérprete/criador, num processo de acordos entre os intérpretes, tiveram o intuito de criar relações que possibilitassem narrativas a partir de memórias distintas e corpos subjetivos, tornando-se uma experiência importante na aprendizagem de troca entre os artistas. Houve encontros para a produção das máscaras, que logo após foram utilizadas em outras experimentações. Os encontros para as confecções das máscaras também serviram como momentos agregador com os outros integrantes do projeto; assim acredito que a relação entre os intérpretes nesses encontros acrescentou qualidades de relações durante as investigações corporais. Acredito que o resultado oriundo dessas parcerias (criação e confecção de máscaras e compartilhamento de experiências pessoais) vem contribuindo na interação dos artistas. Essas experimentações me levam a momentos de pura imaginação coreográfica.

Figura 16 – Ensaio do Grupo Húmus – Fabiano Oliveira



Fonte: autoria própria.

Cleitton Silva

O projeto *Grupo Húmus de Dança* para mim foi um grande avanço na minha caminhada como aluno de dança. Fez-me entender muito mais sobre a dança, gestos, sentimento e, sobretudo, o movimento que emerge do interior de cada um de nós. Houve várias etapas com as quais me identifiquei bastante, pois em cada encontro novos experimentos eram estimulados nos diferentes aspectos do fazer dança. No decorrer de cada etapa processual, meu corpo sentia o que fora pedido. As improvisações sobre memória afetiva me interessaram particularmente, ao trazer para o tempo presente emoções, sentimentos e lembranças guardadas na minha memória. Essas experiências aumentaram minha vontade de participar do projeto, principalmente quando mais pessoas foram envolvidas e trazidas para participarem da pesquisa. Logo de início fiquei um pouco na dúvida do que se tratava. Então, deixei o corpo, com a ajuda da mente, agir na criação dos movimentos. A cada descoberta uma reação. E assim ia criando e desenvolvendo um olhar diferente do trabalho proposto.

Meu corpo criava e dançava me fazendo observar os conceitos teóricos da pesquisa postos *a priori*. Foram etapas de grandes desafios de criação e de momentos desafiantes.

A cada trabalho desenvolvido, uma coisa nova surgia, dando mais clareza no que estava se trabalhando. Com orientação do próprio Marcelo Moacyr, sua proposta de pesquisa se tornava mais instigante. Até aqui, para mim, essa proposta de pesquisa fluiu bem e tem aprimorado meus conhecimentos teórico-práticos da dança.

Figura 17 – Ensaio do Grupo Húmus – Cleiton Silva



Fonte: autoria própria.

Joanderson Almeida

O *Grupo Húmus de Dança* está sendo uma atividade extra para o meu currículo. Isso me possibilita novas e futuras propostas de aula/metodologia para trabalhar. É também uma forma integrada de construção de conhecimento sobre o papel do criador-intérprete no processo de criação e pesquisa. Por conta disso, tornam-se necessárias discussões acerca do processo de pesquisa entre o docente e o grupo, para que se alcancem resultados que gerem pontos de reflexões sobre a dramaturgia do movimento.

Este grupo é um projeto de pesquisa do doutorando Marcelo Moacyr, cujo tema é “Dramaturgia (s) do Corpo na Cena Numa Perspectiva Coreológica”, tendo como base os fundamentos teóricos de Laban, fazendo um paralelo com o sistema de Stanislavski, e também através de composições criadas a partir dos laboratórios feitos em sala, sendo isso discutido no final, com a participação de todos, fomentando então o seu trabalho de pesquisa.

Dentre os pontos do projeto, ressalto que ainda tenho dúvidas em relação ao que está sendo proposto, e acredito que com os colegas também. Na maioria das vezes encontro muitas dificuldades em entender e executar a proposta. Não sei se está certo ou errado, mas busco sempre fazer de acordo com o que entendo e acredito que dá certo. É muito boa a experiência de troca de ideias sobre as experimentações e conteúdo desenvolvidos, pois cada um tem sua singularidade, e nisso percebo que preciso trabalhar mais em grupo, pois percebo que tenho certa dificuldade de trabalhar com o outro.

Essas experimentações do trabalho de pesquisa proposto ao grupo ajudam no diálogo entre conhecimento e vivência na vida acadêmica. Nos estimula o senso crítico, a criatividade e nossas práticas profissionais nas possíveis relações que enfrentaremos na vida acadêmica. Portanto, ao participar desse trabalho, foi possível desenvolver autonomia, estimulou o senso e responsabilidade, a satisfação em ampliar conhecimentos e o sentido cooperativo com o grupo e demais. O desempenho nas atividades de produção dos trabalhos me impulsionou a buscar novos conhecimentos para somar aos já existentes e despertar novos interesses. O trabalho que realizamos no *Grupo Húmus* possibilita a todos crescimento intelectual e formação da consciência crítica. Este trabalho nos alerta sobre a relevância da pesquisa bem como ampliação e aprimoramento de processos criativos relacionados à dança.

Figura 18 – Ensaio do Grupo Húmus – Joanderson Almeida



Fonte: autoria própria.

Dillyane Freitas

Nas experiências que estamos tendo no projeto *Grupo Húmus de Dança*, no departamento de dança da UFS, coordenado pelo professor Marcelo Moacyr, pude conhecer e experimentar na prática um pouco sobre as teorias de Rudolf Laban e o Sistema Stanislavski de preparação do ator numa perspectiva dramaturgica na criação coreográfica.

Uma das coisas que mais me instiga enquanto participante desse processo são as ferramentas do sistema de Stanislavski propostas na formação do ator, utilizando estímulos sensoriais e/ou resgate de lembranças que partem de cada indivíduo e que, quando transformadas em movimento corporal, são analisadas e levadas à cena. Neste sentido, prevalece o trabalho das ações físicas que, ao meu ver, estão presentes e são inerentes ao criador.

Vivenciei um laboratório sobre a ferramenta “percepção” do sistema Stanislavski, que consistia em observar ruídos ou sons que estavam sendo reproduzidos no espaço de ensaio e que, uma vez identificados, teria que criar sensoriais (olfato, paladar, audição ou tato) acrescentado de alguma lembrança e que reverberasse em movimentos no corpo. No meu caso, o calor do sol refletindo pela janela do espaço de ensaio remeteu-me a brincadeiras da infância em área molhada que, por sua vez, foram transformadas em movimentos. Na etapa seguinte os participantes foram estimulados a “juntar” os momentos de cada etapa e que, a meu ver, prevaleceu somente os trabalhos aplicados das ações físicas.

Outro processo que posso descrever foram as improvisações sugeridas em laboratórios com estilos musicais diferentes, insolando e fracionando diferentes partes do corpo. Utilizamos também máscaras, criadas e fabricadas por nós, num trabalho que envolvia a criação em dupla. A parte insolada foi meu dedo indicador, logo reverberou para outras partes do corpo, sendo conduzido de acordo com as nuances musicais. Nesse caso, percebo uma forma crescente de aproveitamento de todas as etapas, ou seja, nenhuma etapa foi esquecida e/ou deixada de lado, pensadas para uma futura elaboração de uma coreografia. Eu senti uma linha de condução que o tempo todo se conversavam sem quebras ou que prevalecesse algumas das ações.

Entretanto, não sei ao certo se minha linha de pensamento é coerente, mas eu percebo que quase sempre estamos sendo influenciados pelo nosso meio externo e interno. Aqui, é a permissividade do corpo em movimento que prevalece e sobrepõe a composição de uma obra coreográfica.

Figura 19 – Ensaio do grupo Húmus – Dillyane Freitas



Fonte: autoria própria.

Sara Saulo

O projeto *Húmus* do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe, despertou em mim um novo olhar na minha postura cênica. Nos encontros fazíamos paralelos entre dois teóricos, Laban e Stanislavski; de início partíamos de experimentações individualizadas, acionando memórias, vivências pessoais, gestos, ações físicas (conceito de Stanislavski) e ações do movimento (conceito de Laban). Nessa etapa a minha pesquisa do movimento *a priori* estava seguindo um padrão vicioso, até que comecei a me desprender dessas movimentações já comuns no meu repertório corporal.

No decorrer do processo começamos a fundir nossas movimentações, sendo assim a minha individualidade conversava com a do outro e assim criávamos algo que possuía características dos dois intérpretes-criadores, ou seja, o que era meu e do outro já não existia mais, éramos algo novo. Essa subjetividade e singularidade minha existia juntamente com a subjetividade e singularidade do outro. Nesse diálogo com o outro, muitos fatores são atribuídos para que aja colaboração na pesquisa. Pelo fato da maioria do grupo ter uma aproximação

corporal, ou seja, já participamos juntos de processos artísticos, aulas, apresentações, performances, entre outros, por conhecermos o repertório e padrão de movimento dos intérpretes-criadores do grupo, sendo assim este fator pode contribuir ou atrapalhar, pois, por já ter uma linha de trabalho particular de instigação e pesquisa do movimento, isso poderia ser um fator inibitório mútuo. Percebi em alguns momentos quando eu preferia investigar individualmente, porque às vezes as propostas seguiam um viés subjetivo e partilhar, quando utilizávamos da memória afetiva, por exemplo. Com o projeto segui uma linha individualizada e particular, vários questionamentos foram instigados: ampliação das minhas percepções sobre mim, e o outro foi fundamental para dar seguimento no processo criativo. Olhar para o interior e buscar nele questões e reflexões, mudanças corporais foram surgindo, às vezes guiadas pelo sentimento e em outras o corpo guiando o sentir. Por fim, esse contato aprofundado e sob reflexões e análise dos conceitos de Laban e Stanislavski, construíram um repertório diferenciado na minha conduta enquanto artista da cena, construindo e fomentando novos caminhos do pensar dança e de uma construção artística que possa mesclar com conceitos que não necessariamente sejam de dança.

Figura 20 – Ensaio do grupo Húmus – Sara Souza Santos



Fonte: autoria própria.

11 CENA X – RELATO DOS INTÉRPRETES/CRIADORES DO GRUPO HÚMUS SOBRE SUAS EXPERIÊNCIAS NA PESQUISA E NA CRIAÇÃO DOS SOLOS

Durante todo processo de pesquisa aplicado e realizado pelos intérpretes-criadores, procurou-se, através de exercício, experimentos, debates e análise, trazer para a criação

coreográfica o entendimento da obra de forma mais consciente, sem, contudo, abandonar as iniciativas instintivas e intuitivas da elaboração de uma partitura coreográfica. As discussões sobre os trabalhos expostos contribuíram na abertura de outras visões e possibilidades de que o criador poderia apossar-se, caso esta estivesse em concordância para enriquecer sua própria criação. A metodologia proposta no processo de criação variava de acordo com a ideia do criador sobre a sua obra. Neste sentido, havia questionamentos distintos sobre cada obra e apresentações de possíveis caminhos que pudessem contribuir no resultado interpretativo das ações e movimentos que compunham a obra. Contudo, o resultado final da obra estaria a cargo do criador em aceitar, entender ou rejeitar novas possibilidades. A construção final de cada solo refletiu o que cada criador entendeu sobre o manuseio dos movimentos em contexto dramáticos e comunicacional.

“Dentro – Fora”

Criadora: Sara Saulo

Direção e Coordenação de Pesquisa: Marcelo Moacyr

Música: Ursinho Pimpão (Instrumental)

Compositores: Jose Antonio Santisteban Mansilla/Jose Manuel Gracia Soria/Edgard Barbosa Pocas/Alfonso Agullo Mancebo/Angel De Cruz Garcia.

Disponível em: <https://youtu.be/Kn7LQdsONG0>

Memória acionada. Revisitando o passado que atinge diretamente o presente e o futuro. Revivo meu processo, revivo minha história, revivo minha dor e angústia. Transgribo imposições, rebelo-me, ressignifico e assim início mais uma etapa da minha jornada de crescimento e autoconhecimento.

O solo intitulado *Dentro – Fora* foi construído em um projeto de extensão do curso de Dança da UFS, *Grupo Húmus de Dança*, coordenado pelo Prof. MSc. Marcelo Moacyr. A partir de determinados direcionamentos dados pelo coordenador, pude guiar o meu processo criativo, sendo assim, a dramaturgia foi fundamental para a consolidação do solo. Fui questionada várias vezes por Marcelo sobre o porquê de determinado movimento e assim notei que as minhas memórias estavam a todo tempo se confluindo com as movimentações, trazendo novas perspectivas de dramaturgias.

Nas minhas investigações pude perceber minha preocupação em trazer simbologias; o figurino, por exemplo, me direcionou a algo muito explícito que acontece no meu interior: a dualidade entre o que me foi imposto e ao que verdadeiramente sou. Vestido branco de princesa, e um capuz preto de marginal, bandido, criminoso. “Branco representa a pureza, o preto a sujeira”, “roupa de menino, roupa de menina”, “nasceu menina, mas quer ser menino”; frases típicas ditas no âmbito religioso em que fui criada. Durante boa parte da minha formação ensinaram-me a seguir protocolos/regras, mas, ao negar, formou-se uma guerra, dentro e fora de mim.

Por vezes, na coreografia, senti como uma máquina com defeito. Busquei romper com padrões que me robotizavam, causando uma pane no sistema cis, hétero, branco, monogâmico, cristão... Rebelião. Essa pane se reverbera nas movimentações, a todo instante nego, escapo, fujo, à medida que reproduzo certos padrões, por exemplo, movimentações que lembram configurações clássicas, balé, eu as desconfiguro no intuito de transgredir essa imposição. Estou em conflito.

A escolha da música, *Ursinho Pimpão*, uma cantiga de ninar, traz alusão a algo singelo e sutil, assim como as violências que sofri e sofro, apresentam uma roupagem branda, mas seu real significado é cruel e desumano. Por isso, a musicalidade parece carregar um ar macabro, alienatório, induzindo certos comportamentos mesmo que involuntariamente. Delicadeza. Por isso questiono, só há uma maneira de ser mulher? Qual a origem dessa concepção que guia hoje a sociedade? Se não sou mulher, sou homem? O que é ser homem, o que é ser mulher? Tantas culturas distintas e seguimos só um padrão, o ser humano é diverso, misto. Não me encaixo nesse padrão cis, também não me encaixo no padrão trans não-binário, pois entendo que tudo é construção de uma sociedade em que não me cabe, branca e ocidental, minha ancestralidade não se limita a esses rótulos, sou continuidade dos que vieram antes, estou no ciclo da vida, tudo está confluindo em mim: energias diversas incapazes de serem definidas humanamente. Simplesmente sou e isso basta.

Vestida por padrões, alimentada por eles diariamente, de que forma poderei escapar? Me fiz diversos questionamentos, orientada pelo prof. Marcelo pude observar certas qualidades de movimentos que sempre reproduzia nos ensaios. Sem me preocupar em seguir conceitos, minha coreografia se deu a partir do instante investigativo, porém carregada de saberes anteriores, meu repertório. Minha poética foi impulsionada por questionamentos, a razão pela qual precisei sair da minha zona de conforto.

Por vezes me senti esgotada e sem criatividade, isso se justifica tanto pelo período de crise mundial que estamos vivenciando, assim como pelos constantes conflitos internos que esse solo carrega em mim. A repetição faz lembrar vivências, acioná-las e depois se torna difícil me desconectar. Porém, entendi que a repetição me ajudou a explorar detalhes que só foram notados na insistência do refazer, assim fui amadurecendo e ganhando mais confiança no que eu estava propondo. Pontuo que na minha concepção a coreografia se refaz a cada vez que eu a danço, não sou a mesma pessoa de um dia atrás e nem a coreografia.

Por fim, acredito na autonomia criativa, e foi a partir disso que esse solo foi construído, valorizando a minha poética artística. Confluindo pelos conceitos postos pelo coordenador, a sua linha de pesquisa, estabelecer um diálogo entre o que é meu e o que absorvi no projeto.

Sara Saulo

Análise sobre a pesquisa e o processo criador de Sara Saulo

Desde 2019, ano em que o *Grupo Húmus* foi formado, Sara Saulo, enquanto intérprete-criadora e pesquisadora, mostrou grandes habilidades de entendimento do objeto da pesquisa, o que se tornou visível durante toda a pesquisa de campo. Sua participação e entendimento dos exercícios e das propostas de análises e pesquisas se encaixaram perfeitamente. Após o início da pandemia, quando as pesquisas práticas se tornaram remotas, Sara conseguiu traduzir na composição de seu solo o resumo das experiências adquiridas, apresentando uma obra coreográfica coesa, conforme relatado em seu depoimento no vídeo.

Nas análises e discussões realizadas, houve alguns questionamentos sobre como trazer a(s) dramaturgia(s) aos movimentos criados, observando os *nexus* que envolviam e compunham a cena. A princípio, a movimentação seguia o andamento da música, o que descaracterizava a ideia de contraposição entre o figurino, a pureza e o banditismo do personagem. No início do solo a ênfase se deu no brincar com o objeto (vestido), como preparação para o confronto de identidade que viria a acontecer. O manuseio com o vestido usando um espaço flexível e de fluência livre, perdura até que a personagem começa a ir de encontro àquela situação de pureza/inocência. Ali, os movimentos se tornariam mais rápidos, pesados e direcionados a um determinado ponto no espaço. Essa mudança fez com que a ideia da criadora esboçasse uma relação entre o sagrado e o profano. Estas mudanças foram baseadas a partir dos estudos

coreológicos de Rudolf Laban, que permitiram um entendimento mais aguçado das características dramáticas contidas nos movimentos criados pela dançarina.

No depoimento no final do vídeo, Sara narra a importância da reflexão e análise sobre o que ela se propôs a criar, comentando a importância do uso das ferramentas propostas por Stanislavski. A memória afetiva, neste caso, teve forte influência no processo criativo proposto pela dançarina.

Ao final do solo, quando a ideia coreográfica é concretizada, Sara se despe dos preconceitos que a circundam, trazendo para a cena sua revolta e o rompimento das suas agruras e angústias. Ali se estabelecia o diálogo dramático da obra.

“Sem Registro”

Criador/Intérprete: Dillyane Freitas

Diretor e Coordenador de Pesquisa: Marcelo Moacyr

Música: Estudo Nº.1 (CD – Heitor Villa Lobos: Solo guitar de Sergio e Odair Assad.

Disponível em: <https://youtu.be/6RdXn1pmoZU>

O trabalho intitulado (s) em registros tem como intuito apresentar as inúmeras violências que corpos de mulheres cis sofrem silenciosamente na incansável persistência social.

Corpo, mulher, violência. Silêncio. Silêncio ensurdecido com o grito interno. No momento em que estive presente como integrante do grupo de extensão da Universidade Federal de Sergipe “Húmus”, repensei como poderia interligar com minha própria pesquisa de conclusão de curso defendida no dia 07 de junho de 2021, pelos menos uma parte da pesquisa.

Mato, corpo, mulher. Indígenas. Espaço sem denominações sendo aqui, logo ali e acolá. O caminho que sugiro nesse fragmento inicial é de linha reta, sem saída, com apenas a porta de entrada para as repetições dos movimentos e as repetições das violências que esses corpos sentem e sentiram ao longo da sua “estadia na sociedade”. Essas repetições incansáveis estão presente na linha do tempo, nas estáticas e nos relatos.

Apagamento, desejos, próprios desejos. Rosto!! Quais foram e quem são esses rostos?

Dillyane Freitas

Análise sobre a pesquisa e o processo criador de Dillyane Freitas

Dillyane Freitas restabelece na sua obra a função dramaturgicada da repetição dos movimentos sequenciados. A repetição tem como função ligar momentos distintos no processo criativo para estabelecer uma lógica de leitura que possa levar o espectador a criar referências ao que já aconteceu durante a dança. É como desvendar um acontecimento que ainda estava em formatação. Essa descoberta faz com que o espectador se aproprie da ideia do criador, embora a interpretação do que está sendo dito através dos movimentos seja totalmente individualizado.

A escolha de cobrir o rosto, sem dúvida, coloca sobre a obra as mazelas de uma realidade sofrida pelas mulheres indígenas do Acre, sua terra natal, na desproporção social que assola aquelas terras.

Nota-se que os movimentos escolhidos caracterizam ações que corroboram com o contexto dramaturgicado do solo. As partes do corpo mais afetadas a partir desse contexto indicam as vias desfiguradas da relação entre a mulher e seu corpo. Os movimentos redondos de quadril e pernas abertas, ao tempo em que a intérprete se desloca e se locomove pelo chão, enaltecem a dor daquelas que rastejam. Neste sentido, a obra estabelece dois pontos coreológicos na sua construção: 1) o uso do chão como espaço de locomoção, por onde a ação é realizada e 2) o uso de uma única direção no espaço geral. Aqui, podemos perceber que uma única direção não dá outras escolhas de saídas daquela situação. A insistência de permanecer no mesmo espaço confina o espectador a sentir quão angustiante é a situação daquelas mulheres retratada na obra. Mais uma vez os estudos coreológicos facilita novas perspectivas da construção de uma dramaturgia da dança na cena. Ao fim, entende-se que a vida daquelas mulheres não tem nenhuma chance de mudança, e isso é conseguido mais uma vez, pela repetição da cena inicial do solo.

“Incômodo”

Criador/ intérprete: Joanderson Almeida Costa

Direção e Coordenação de Pesquisa: Marcelo Moacyr

Músicas: música editada por Joanderson Almeida Costa

1- Cold – Jorge Mendez – Silhouettes

2- Spring 2 – Max Richter, Daniel Hope, Raphael Alpermann, Konzerthaus Kammerorchester Berlin, André de Ridder

3- Python – Pode ser desligado, Ventura Profana – Traquejos Pentecostais para Matar o Senhor
Disponível em: <https://youtu.be/O1PnxRhGqTE>

‘**Incômodo**’ surge a partir de reflexões sobre minha vida enquanto bicha afeminada em uma sociedade heteronormativa, machista, branca. E de momentos no processo de criação deste trabalho, onde meu corpo, a partir de memórias afetivas e outros fatores, sentia incomodado no decorrer do processo em prol de algo que fosse gratificante para alguém.

“**Submissa do sétimo Dia**”, por Linn da Quebrada

Estou procurando...

Estou procurando...

Estou procurando, estou tentando entender

O que é que tem em mim

Que tanto incomoda você

Se é a sobrancelha, o peito, A barba, o quadril sujeito.

Começo este relato com o trecho da música de Linn da Quebrada, que de certo modo tem uma relação na minha coreografia, pois é a partir de vários questionamentos pessoais e questões de gênero, que procuro entender o porquê de diversos olhares sobre meu corpo. Procuro entender quem sou, de onde eu vim, aonde quero chegar e como as minhas memórias interferem na minha personalidade. Como desempenho a ‘bicha’ que sou hoje procurando entender esse incômodo que a sociedade heteronormativa tem com as pessoas lgbtqia+. Confesso que esse processo de entendimento é árduo, mas continuo resistindo a cada dia.

Além disso, volto ao tempo para falar um pouco do início do processo da pesquisa para fundamentar as discussões acerca do processo de criação da coreografia do *Grupo Húmus*, para que se possa complementar o resultado final para a tese de doutorado do Professor Marcelo Moacyr e de troca de conhecimento e experiências coletivas.

Tudo começa em 2019 com a proposta de participação para a pesquisa, cujo tema inicial era “Dramaturgia(s) do Corpo na Cena Numa Perspectiva Coreológica”, tendo como base os fundamentos teóricos dos Estudos Coreológicos de Rudolf, fazendo um paralelo com o sistema de Stanislavski, nas composições criadas a partir dos laboratórios feitos em encontros semanais e nos componentes curriculares do curso de Dança da Universidade Federal de Sergipe,

havendo sempre uma discussão no final com a participação de todos, fomentando então o seu trabalho de pesquisa. Porém, ao decorrer do processo várias mudanças em sua pesquisa, foram acontecendo devido ao início da pandemia da corona vírus. Essas mudanças afetaram o formato dos encontros para discussão e laboratórios de criação, onde passou a ser remotamente via chamada de vídeo, houve mudanças metodológicas e dos participantes da pesquisa.

O processo de criação da coreografia partiu do pressuposto de que todos os participantes teriam que voltar ao início de todo processo de discussão e investigação sugerido pelo professor Marcelo, e que esse processo fosse fonte de inspiração/criação para uma nova coreografia a ser gravada em vídeo como parte da tese. Isso incluía reflexões realizadas, questionamentos e como a dramaturgia do corpo poderia acontecer, ou seja, a proposta final seria a criação de a estética própria de cada criador visando à formação dramática da obra.

De volta para a composição da coreografia, opto, como ponto de partida, por meus questionamentos pessoais, introduzidos lá no início. Daí me questionei “Quais memórias poderiam contribuir nesse processo? Como as questões de gênero e sexualidade poderia entrar nesse meio?”. Entretanto, como nos últimos períodos do curso venho estudando sobre gênero e sexualidade, percebo o quanto ao longo de minha vida sofro com a opressão da heteronormatividade, machista e misógina. Por conta disso, vivo em constante processo de libertação e cura perante a essa sociedade que tem prazer em mostrar o quanto ela é preconceituosa e homofóbica.

Busco em minhas memórias e lembro que desde criança vivo diversas experiências carregadas de emoções que são registradas no meu inconsciente. Sendo que até entrar na universidade nunca parei para refletir sobre o quanto essas experiências influenciaram na minha vida. Começo então a criar os primeiros movimentos. Numa caminhada improvisada lembrei de quando era adolescente andando pelas ruas, percebia vários olhares atravessando meu corpo, olhares estes que às vezes eram olhares de ódio, de estranhamento ao ver aquele corpo feminino ou fora de um padrão macho heteronormativo. Olhares de desejos sexuais, enfim, o que não faltava eram olhares para este corpo, que nesse período ainda não tinha noção e não se incomodava. Hoje nada mudou: os olhares continuam, só que agora tenho esses incômodos.

Ainda no processo, tento recuperar alguns movimentos que fiz para os encontros remotos, utilizando uma cadeira. Nas reflexões sobre o uso da cadeira me veio a ideia de que ela seria lugar de refúgio, de acolhimento, mas ao mesmo tempo perturbador quando a referência era a minha. Ressalto que em todos os encontros o professor Marcelo provocava

discussões que possibilitava a interação com o grupo e observações em relação ao que foi apresentado na coreografia, permitindo captar com maior clareza as ações que poderiam ser modificadas nas partituras corporais desenvolvidas pelos criadores.

Além desse incômodo provocado pela sociedade, outras coisas me incomodavam: alguns deles eram a falta de ar provocada pelo uso da máscara, tontura, desconforto por não estar bem comigo mesmo, insegurança, e com isso tentei o máximo externalizar no corpo. Além dessas movimentações na caminhada e na cadeira, utilizei um pouco a sensualidade feminina e um pouco de movimentos de determinadas técnicas de dança que meu corpo consegue reproduzir. Um fato importante de ressaltar é que, durante a coreografia, olho para trás e sempre volto à cadeira, nesses momentos vejo que meu passado faz parte do que eu sou hoje. Por isso utilizo dele como motor para chegar aonde quero independentemente de qualquer acontecimento bom ou ruim.

Falando um pouco sobre figurino e outras coisas que compõem a cena, é importante falar que cada coisa presente tinha um significado relacionado ao que eu pretendia passar. Começo então a falar sobre as meias, que em cena representavam quem eu sou: “uma gay afeminada”, escolhi exatamente aquelas com as cores da bandeira da comunidade LGBTQIA+ e de fácil reconhecimento da nossa comunidade. Era algo que me dava forças para continuar essa jornada traumática, me fazendo sentir rejeitado, abandonado, injustiçado ou diminuído por aqueles que deveriam me acolher e proteger, fazendo-me sentir sem importância com cobranças, críticas e expectativas, mas sem nenhum reconhecimento.

Em sequência, a máscara representando o “armário”, termo utilizado pela homossexualidade para esconder de um certo modo a orientação sexual ou camuflar personalidades femininas ou qualquer coisa que se queira omitir. Isso por quê? Porque durante a minha infância, e até hoje, preciso utilizar esse “armário” para esconder essa bicha afeminada que sou, que na nossa sociedade as performances ditas “femininas” são vistas como menos valiosas e menos importantes. E é uma construção social cheia de machismo, misoginia e que, ao pensar na palavra afeminado, já leva ao pensamento de “Querer ser mulher”. É importante falar que muitas vezes, mesmo dentro das nossas vivências LGBTI+, nota-se a reprodução de padrões de gênero pautados no binarismo. Como exemplo, temos a “bicha afeminada” e, do outro lado do binário, o homem gay masculinizado. Este preconceito não é diferente em relação às pessoas heteronormativas. A masculinidade tóxica que carregamos interfere em todos independentemente de sua orientação sexual. Ainda não desaprendemos a nos relacionar sem

reproduzir um modelo social que, na verdade, nos reprime. Contudo, da bichinha afeminada ao macho discreto, a homossexualidade não tem espaço na heteronormatividade. Entretanto, a violência de gênero não é dirigida somente aos homossexuais, mas sim, para aqueles que apresenta uma aversão a qualquer sinal de feminilidade. E para finalizar, falarei do meu corpo quase nu em cena: a intenção era dançar pelado, mas, por motivo de não me sentir bem, expondo a minha genitália, preferi utilizar uma tanga fio dental, bem parecida com um suporte utilizado para dançar, confeccionado por mim, o que me proporcionou mais prazer e confiança na apresentação. Portanto, vejo nesse trabalho a força para continuar, um grito de liberdade para mostrar algo que não é normal dentro das normas da sociedade, que impõe um modelo cis-heteronormativo que tenta apagar nossas identidades e afetividades, não permitindo que homens se emocionem, demonstrem afeto, construam relações de cumplicidade, se amem e mostrem sua feminilidade.

Joanderson Almeida

Análise sobre a pesquisa e o processo criador de Joanderson Costa

O solo de Joanderson, por si, já indica as questões que o fizeram refletir sobre sua sexualidade exposta de forma contundente. Nele, o criador traz à cena sua história de vida, conflitante e desfavorável, atormentada e difícil de conviver com ela. Joanderson optou pela forma narrativa de compor dança, por entender que essa história estaria melhor contada se ferramentas dramáticas, normalmente utilizadas na obra teatral, fossem utilizadas. O relato de sua vida desde a infância corrobora com o processo criativo no uso da narratividade pela que optou para compor seu solo. Embora a opção da forma narrativa escolhida pelo coreógrafo favorecesse a comunicabilidade da obra, há momentos em que uma linguagem mais técnica e contemporânea é utilizada na noção da performatividade.

O conceito da performatividade, antes de estar associado à dança, ao teatro ou à performance, emerge nos estudos literários e da análise do discurso a partir de trabalhos seminais como ao *How to do things with words*, de Austin Ramos (2015). Por este conceito, se pode entender que a narratividade de uma obra coreográfica está associada a saberes literários que conjecturam com dizeres textuais da obra em questão. O coreógrafo priorizou por uma estética narrativa, sem, contudo, ignorar os conceitos coreológicos teorizados por Laban. Na perspectiva da cena, o personagem/intérprete utiliza uma cadeira que personifica sua história.

O sentido que a cadeira traz à cena indica que a realidade sobre sua vida evoca as dificuldades e percalços encontrados no caminho de sua existência.

Durante o processo de criação, discutiu-se o uso do “tapa sexo” utilizado como figurino e se seria adequado para a obra. Será que aquele era o figurino apropriado e estaria baseado exclusivamente na sexualidade e nas questões de gênero? Embora o figurino pudesse indicar diferentes interpretações, neste caso, no conjunto da obra, havia uma forte tendência interpretativa da sexualidade da personagem. Experimentos com outras possibilidades foram realizados, porém o tapa sexo foi o figurino que melhor coube. No solo, as análises dos movimentos ficaram por conta do LMA, com ênfase na fluência e peso. Nos momentos de reflexão na obra, a fluência livre assume como fator preponderante na composição coreográfica, ao contrário dos momentos de repulsa, onde o fator peso forte é hegemônico.

“Cólera”

Concepção e criação: Vanessa Carranza

Direção e Coordenação de Pesquisa: Marcelo Moacyr

Música: “I might be wrong”, de Radiohead

Figurino: Natasha Magalhães e Gustavo Miranda

Maquiagem: Vanessa Carranza

Disponível em: <https://youtu.be/xAP6GBiwAbs>

A proposta de compor um solo vinda do professor Marcelo Moacyr me levou a um processo de imersão e compreensão do que meu corpo queria dançar naquele momento. Com a pandemia do coronavírus, já estava isolada socialmente há 14 meses e precisava abordar sentimentos de raiva ou tristeza.

No início do processo de criação do solo, utilizei como recurso sonoro sons de batidas de um coração. Comecei batucando com os pés no chão; a cada dois tempos experimentava me mover de maneiras diferentes. Começou com pequenas batidas, e, enquanto experimentava, criava sons mais abafados ou mais metálicos com diferentes pontos, e pequenas batidas de pé de apoio dos pés. À medida que eu pisava mais forte no chão, mais forte eu queria pisar e mais a sensação de estar dizendo algo vinha à tona. E então entendi que queria bater meu pé com toda a força possível para poder expressar aquela raiva que eu sentia internamente. Queria que

aquela batida de pé fosse até as últimas consequências, como se eu tivesse o desejo de expulsar a qualquer custo aquela ira de dentro de mim. Como se eu tivesse tão tomada pela raiva, que ela passava queimando tudo ao meu redor, como fogo alto...e então eu previa sangue, eu previa dor e eu previa sofrimento.

Depois veio a ideia de dançar esse trecho escrito por Clarice Lispector:

“Quando eu não sei onde guardei um papel importante e a procura revela-se inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria”? Às vezes dá certo, mas muitas vezes fico tão pressionada pela frase “se eu fosse eu”, que a procura do papel se torna secundária, e começo a pensar, diria melhor SENTIR. E não me sinto bem. Experimente: se você fosse você, como seria e o que faria? Logo de início se sente um constrangimento: a mentira em que nos acomodamos acabou de ser movida do lugar onde se acomodara. No entanto já li biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas e mudavam inteiramente de vida. Acho que se eu fosse realmente eu, os amigos não me cumprimentariam na rua, porque até minha fisionomia teria mudado. Como? Não sei. Metade das coisas que eu faria se eu fosse eu, não posso contar. Acho, por exemplo, que por um certo motivo eu terminaria presa na cadeia. E se eu fosse eu, daria tudo que é meu e confiaria o futuro ao futuro. “Se eu fosse eu” parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova no desconhecido. No entanto tenho a intuição de que, passadas as primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. Bem sei, experimentaríamos enfim em pleno a dor do mundo. E a nossa dor, aquela que aprendemos a não sentir. Mas também seríamos por vezes tomados de um êxtase de alegria pura e legítima que mal posso adivinhar. Não, acho que já estou de algum modo adivinhando, porque me senti sorrindo e também senti uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais.

Experimentei dançar algumas vezes ao som dessas frases declamadas em áudio, porém, acabei por desistir dessa ideia porque as frases falam muita coisa importante e então acabavam por desviar a atenção da dança. Todavia, entendi que esse escrito tinha uma relação intensa com o que eu estava sentindo naquele momento: o desejo de expressar um sentimento que muitas vezes é abafado na sociedade, principalmente para nós mulheres. Sentir raiva é visto como feio, errado, prejudicial, inútil. E, se você está sentindo raiva, deve ser rápido, controlado, pensado, racionalizado. A minha imersão foi acontecendo de modo tão intenso que eu estava acessando sentimentos antigos, mágoas da época da minha primeira infância. A raiva que eu não pude

expressar e que ficou guardada dentro de mim como uma ferida aberta, pronta para sangrar a qualquer instante.

Esse entendimento sobre raiva só aumentou quando li um capítulo do livro *Mulheres que correm com lobos*. Exponho aqui alguns trechos:

“A raiva pode ser o sentimento como um silêncio enorme pedindo que algo ruidoso, uma quebra, uma fragmentação, um abalo volte a gerar vida”.

“[...] você pode ser generosa, servir os outros para se sentir melhor. Você pode evitar confrontações para se sentir melhor. Mas não pra sempre. É preciso reconhecer que a raiva é legítima”.

“[...] aqui algumas ilusões sobre a raiva: ‘se eu tiver raiva, de nada vai adiantar, só vou cultivar coisas ruins na vida’ ou ‘você nunca será feliz com toda essa negatividade’ ou ‘a raiva é algo tão feio e infantil...guarde pra você, quando estiver sozinha”.

“Quanto mais guardamos a raiva, contemos o rancor, o negativismo, a mágoa”.

“Abrigar a raiva, em vez de procurar soluções para ela, em vez de procurar o que a gerou, o que podemos fazer com ela, acaba nos trancando num quarto cheio de raiva pelo resto de nossas vidas. E existe vida após a raiva irracional, basta uma prática consciente para contê-la e curá-la”.

Assim, entendi que podemos e devemos expressar nossa raiva, assim como outros sentimentos, e que só sabendo expressá-la podemos gerar mudanças, podemos mudar para melhor. Gosto da analogia da raiva guardada como um fogo alto que vai queimando tudo como um incêndio descontrolado. E na verdade, se você souber aceitar e acolher sua raiva, poderá cozinhar algo gostoso para comer usando esse mesmo fogo. Você pode aprender algo com sua raiva, transformá-la.

Eu então me dei conta de que tenho a dança como instrumento transformador dessa raiva represada por tantos anos e posso transformá-la em uma obra de arte.

O argumento já estava pronto, e enfim comecei a pensar nas movimentações do solo.

Pensava em qualidades de movimento para expressar esse sentimento, e entraram então a contratilidade muscular (inclusive facial), movimentos bruscos, fortes, pesados. Entraram murros, mãos fechadas, quedas e recuperações, quedas de joelhos e muita força física, energia pulsante, rápida, agonizante.

A cena acontecia em 3 partes: a primeira, sem música, quando eu me relaciono com uma parede preta. Uma relação onde eu tento transpassar a parede, inclusive usando bastante força física, mas é inútil, e eu acabo perdendo a energia sentada ali, encostada na mesma parede. A segunda parte entra uma música, e é quando eu faço as movimentações com suas diversas qualidades, já anteriormente citadas. A transição da segunda parte para a terceira parte é quando eu faço tantas movimentações bruscas, que acabo quebrando vários objetos cenográficos, jogando os mesmos no chão, como se tentasse usar aquela raiva para alguma ação física. Depois, começa a terceira e última parte: como num simbolismo de que posso fazer algo mais bonito com minha raiva, começa a me movimentar novamente, mas de forma fluida... até o final da música.

Vanessa Caranza

Análise sobre a pesquisa e o processo criador de Vanessa Carranza

O trabalho apresentado por Vanessa trouxe para análise trechos literários que foram inspirados e subtraídos do poema “Se eu fosse eu”. Vanessa utilizou valores dramáticos que expressavam sentimentos de raiva e ciúmes a partir de batidas dos pés no chão, que cresciam e se tornavam mais frequentes à proporção que esses sentimentos se tornavam mais fortes.

O uso do movimento de aspecto dramático tem a fluência como principal elemento. O peso também tem forte influência na construção da obra coreográfica. Essa análise coreológica ajuda o artista a entender os aspectos da dramaturgia e faz com que os movimentos corporais sejam criados de forma que a logicidade dos movimentos seja evidente.

Durante o processo de criação, discutiu-se o uso dos sons de batidas no chão simulando batidas do coração. A dançarina usou uma espécie de camisola. Será que o figurino estaria adequado para a obra? Será que aquele era o figurino apropriado e estaria baseado exclusivamente na logicidade? Embora o figurino pudesse indicar diferentes interpretações, neste caso, no conjunto da obra, havia uma forte tendência interpretativa dos sentimentos de raiva na personagem. Experimentos com outras possibilidades foram realizados, porém a camisola foi o figurino que melhor coube. No solo, as análises dos movimentos ficaram por conta do LMA. Nos momentos de reflexão na obra, a fluência livre assume como fator

preponderante na composição coreográfica, ao contrário dos momentos de repulsa e raiva, em que o fator peso forte é hegemônico.

Mais uma vez, os estudos coreológicos facilitam novas perspectivas da construção de uma dramaturgia da dança na cena. Ao fim, entende-se que a vida daquelas mulheres não tem nenhuma chance de mudança, e isso é conseguido, mais uma vez, pela repetição da cena inicial do solo.

“Tanatos”

Intérprete/criador: Carlos Henrique Vidal da Silva

Música: Efeitos Sonoros

Direção e Coordenação da pesquisa: Marcelo Moacyr

Disponível em: <https://youtu.be/Kzh0a6PM6Ig>

A obra retrata os segundos, que embora contados com precisão, não foram precisos enquanto ocorria o sentir daquele momento, a exposição de ódio do mundo, perda de mim, possessão de meu corpo, fim do limite de vida, e tantos outros sentimentos serão colocados aqui em: Entre Érebo e o Tanatos, onde acesso a minha infância enquanto consequência de traumas que me afligiram na época, transpassar isso para o corpo/mente e fazer com que se solidifique foi um trabalho árduo.

Existem alguns momentos que aqui trago com realce, montar a primeira cena, onde encontro-me no chão e com a respiração pesada, minha mão segue em busca de um quê, essa coisa que consegue fazer meu corpo se movimentar enquanto o restante está teso e finalizado, após três tentativas em cena, em vida, consigo fazer pequenas partes do meu corpo se movimentar, o que eu depois entendo que não foi o meu eu pensante, mas resultado dessa coisa/energia/um quê, que trouxe para dentro de mim, o que me agonizou posteriormente até meu coração novamente parar pouco a pouco.

Algumas imagens em minha retina ficaram nítidas, seja parede, seja teto, seja lá qualquer coisa que estava tentando entender, tive que me concentrar para que em movimento

isso fosse perceptível, a procura de algo que nunca tive a chance de encontrar, a segurança que só tive em contato com o chão, parede e olhos no teto.

Trabalhar a memória em “afetividade” não é algo que surge da noite para o dia, é como se fosse uma bolha que acumulasse tudo isso e transbordasse a qualquer momento enquanto pós controle da mesma para que possa ser colocada em xeque durante uma apresentação. Lutar para não deixar esses sentimentos emergirem e desabrocharem novamente é outra tarefa a ser construída; assim, trago nesta perspectiva uma visão para o mundo escuro e sombrio sendo movimentado por esses sentimentos em um ciclo sem fim, repetitivo e exausto, mas tudo isso imbricado no corpo em que trouxe aqui, onde sorrio, em um trabalho finalizado que vos apresento.

Análise sobre a pesquisa e o processo criador de Carlos Henrique Vidal

Neste solo, embora o criador tenha exposto suas ideias e de como ele conseguiu lidar com os contextos dramáticos da obra, fez necessário, durante sua composição, esboçar possibilidades que melhor se adequassem ao proposto pelo artista.

Nos laboratórios de pesquisas, enfatizamos a busca de caminhos, a partir dos movimentos apresentados, que pudessem atender de forma plena ao objeto da pesquisa. Neste caso específico, discutimos os *nexus* que fazem parte da coreografia, principalmente o texto utilizado na obra. Embora os conteúdos dos textos sejam de natureza pessoal, rebuscados nas memórias afetivas do intérprete, trabalhamos coreologicamente para fortalecer uma ideia que implicava várias outras, mas sem perder a sua essência. Havia uma tendência de tentar repetir nos movimentos o que estava sendo dito no texto. Daí, preocupou-se em quebrar essa analogia com recursos de mudança de espaço e forma, considerando que a fluência dos movimentos seria o fator principal para romper as similaridades. O tempo também foi alterado, considerando que a alternância entre movimentos rápidos e lentos estaria criando recursos dramáticos mais adequados para o que estava se colocando na cena. Carlos Vidal, embora tenha tido conflitos iniciais sobre como buscar/criar movimentos adequados para sua ideia, conseguiu, ao final, estabelecer, através da dança, um diálogo entre ele e suas memórias.

“Pai”

Intérprete/criador: Nelson Wyllian

Música: Percussiva

Direção e Coordenação da pesquisa: Marcelo Moacyr

Disponível em: <https://youtu.be/aBw2pRpZK10>

Análise sobre a pesquisa e o processo criador de Nelson Wyllian

Neste solo, o pesquisador Nelson Wyllian optou por fazer uma relação com a técnica de Martha Graham e as possibilidades coreológicas e dramatúrgicas que poderiam estar presentes nos movimentos. A análise foi entendida como estudo dos movimentos e como eles poderia ser transformado/adaptados à ideia do intérprete-criador. Precisou-se vislumbrar em cada movimento o conteúdo dramático a ser trabalhado. No início da reconstrução dos movimentos, ficou evidente que, para trabalhar a dramaturgia da obra, era necessário separá-los em sequência e trabalhar separadamente seus conteúdos dramatúrgicos. Nesse sentido, em termos fenomenológicos, o corpo do ator/dançarino é sempre intenção. Dito isto, todo e qualquer gesto ou movimento executado pelo corpo teve sua origem num intrincado sistema físico-neural. Contudo, o que Laban nos mostra é que o movimento, a partir de uma análise contextual, pode ser criado e modificado externamente, produzindo linhas dramatúrgicas que corroboram com a ideia do autor sem necessariamente ter sido produzido exclusivamente por estímulos físico-neurais. Através dos conceitos da corêutica e eucinéica, pode-se tratar/manipular o movimento de forma que ele produza sentidos sem justificativas de origem inconsciente, ou seja, dos aspectos sensoriais do performer. Desse modo, precisamos entender como o corpo, em sua plenitude, atua a fim de produzir sentidos através das formas criadas, processando, assim, o ato da comunicação. Devo enfatizar que as mudanças feitas nos movimentos foram sustentadas nas teorias de Laban sobre a função do movimento no contexto da comunicação.

11 CENA X – CONCLUSÃO

A forma coreológica de olhar movimento de vários pontos de vista foi o ponto central da análise prática e teórica dos conteúdos e na organização de discussões para análise. Nele tentamos mostrar, principalmente, nas criações dos intérpretes criadores do *Grupo Húmus*, a importância de olhar a dança por diferentes vias.

Durante o processo/trajeto da pesquisa, sentiu-se a necessidade de fazer um apanhado geral de alguns conceitos formulados e apresentados por autores supracitados desde o corpo, ações físicas, o teatro e seus componentes dramáticos, a intencionalidade instintiva e intuitiva, a comunicação, passando pela dramaturgia e possíveis referenciais que nos levassem a um entendimento analítico da dança, ou de como ver/perceber e descrever a dança através de seus vários fatores tais como, espaço, fluência, peso e tempo, colocados sob elementos cênicos tais como: luz, espaço físico, cenário e figurino.

Desde o início desta pesquisa procurei relacionar todos os ensinamentos que chegaram a mim, ao longo da minha trajetória como estudante de dança, coreógrafo, diretor e agora pesquisador. Se olho para o passado, desde a formação do Ballet Rural, companhia que fundei em 1980 após meu retorno ao Brasil, da graduação no *Laban Centre* de Londres, passando pelo mestrado no *City College of New York*, vejo que as minhas escolhas têm sido pautadas nas experiências adquiridas e na identificação do tema escolhido. Entendi que a capacidade humana de agir e mover-se traz consigo experiências que, por vezes incompreensíveis ao status “homem”, nos levam a crer que o indivíduo na sua forma integral não se faz tema de pesquisa de algumas ciências, mas integra e atua nos processos reflexivos e de pesquisa em todas as ciências, ou seja, a “ciência do homem integral”. É incontável o número de fatores que compõem a materialização de um corpo que dialoga consigo e com o mundo externo e faz destas manifestações corporais uma linguagem única e ampla que atravessa fronteiras da compreensão. Mas percebi também que, embora estejamos, cada vez mais, avançando neste processo, o conhecimento se tornou essencial para se progredir nessa jornada. Observa-se a fundamental importância dos pesquisadores, autores e criadores que desvendam as trilhas do que ainda não percebemos ou conhecemos.

Neste intuito, as pesquisas realizadas para a concretização desta tese me deslocaram para o mundo que ainda não havia experimentado.

Desde sempre, como coreógrafo, me interessei em dialogar com o teatro, por acreditar que os processos formativos do ator tinham, enquanto exercício de formação da linguagem,

similaridade com o meu trabalho coreográfico. O objeto sempre foi a comunicação. No início só o teatro preenchia essas expectativas, até que resolvi casá-lo com a dança, no item da comunicação humana, o que gerou as condições necessárias para iniciar a pesquisa da relação existente entre a dança e o teatro.

Desenvolver este trabalho foi uma oportunidade única: aprofundar análises teórico-práticas do movimento do corpo na cena, trazendo como suporte os estudos coreológicos como proposta de suporte da pesquisa.

Até o momento e, diga-se de passagem, num curto período de tempo e de pesquisa sistematizada, observei os diferentes caminhos e possibilidades a que a dramaturgia/comunicação pelo movimento pode estar associada. Muitas teorias e conceitos são apresentados por diferentes artistas, filósofos e coreógrafos; diferentes pensares e visões foram colocadas na mesa.

Até aqui, diferentes olhares têm estimulado o trabalho desta pesquisa, e neles tenho encontrado coerência e divergência. Embora muitos desses olhares falem do mesmo assunto, observa-se que a comunicação através do corpo sempre recairá, em quase sua totalidade, nos ombros dos intérpretes. Estes olhares perceberam que a dramaturgia só acontece quando a comunicação é estabelecida. A relação entre dramaturgia e comunicação está intrinsicamente ligada, fazendo com que os intérpretes se tornem apenas um. Sabe-se que mente e corpo podem polarizar. Podemos sentar e pensar; podemos levantar e andar com nossos pensamentos para todo lugar. A mente parece dominar o corpo, parecendo funcionar sem ele. Na dança tudo vem junto. Laban advertiu a todos que fazem dança.

Sem dúvida, esses quatro anos de estudo e pesquisa influenciaram minha visão como coreógrafo, educador, diretor de cena e iluminador, e permitiu que processos evolutivos os quais configuram a relação corpo, espaço, tempo e ritmo criassem recipientes para armazenamento de informações. Fazer dança implica um intrincado de ações organizadas em conteúdo. A forma coreológica de olhar os movimentos de vários pontos de vista nos faz perceber que a dança e seus conteúdos se direcionam a três pontos: o criador (quem faz a dança), os intérpretes (quem dança) e o espectador (quem vê). Tudo isso acontece ao mesmo tempo, e é o que faz a dança ser tão absorvente e interessante. Isso acontece porque, enquanto olhamos uma dança, as funções comunicacionais estarão presentes em nossas mentes. O referencial, a metalinguística, a performatividade, a estética, assim como as quatro vertentes do “meio”: o intérprete, o movimento, o som, o espaço e suas conexões.

As estruturas do cérebro se configuram pela implementação do projeto evolutivo e pela

experiência do corpo no seu ambiente, sendo que o sistema sensorial motor tem um papel central nesse processo. Sem a percepção, e aqui se inclui o sentido do movimento, a racionalidade seria uma impossibilidade, isso porque, para eles, a percepção determina o modo como o sistema conceitual será construído e constituído.

Junto com o *Grupo Húmus* se permitiu ultrapassar fronteiras desconhecidas desse corpo que percebe as incontáveis manifestações internas de vida, neste caso, desconhecidas em suas origens de formação. O corpo, em seu próprio ambiente, cria condições de externar movimentos. Desta forma, a natureza e peculiaridade do corpo irão formatar as possibilidades de conceituação e categorização da experiência.

Os acontecimentos surgidos no decorrer dos experimentos de cada encontro foram adotados como método do trabalho da pesquisa. Havia um tema de disparo para os trabalhos, mas era modificado logo após as primeiras criações, reflexões e indagações. Assim, entendeu-se que eram mais importantes as discussões surgidas da prática da pesquisa do que reflexões do tema sugerido, embora, no final do encontro, fizessem-se conexões dos eventos ocorridos com o tema proposto no início dos trabalhos. Observou-se que os intérpretes-criadores do grupo desconheciam seus padrões de movimento e suas habilidades criativas. Essa constatação surgia a cada encontro quando as experimentações levavam o intérprete a perceber seu corpo e questionar suas possibilidades dramáticas, comunicacionais e criativas. Ali o intérprete iniciava uma leitura de seu *texto corpo* e começava a entender a comunicabilidade que surgia nos movimentos criados e encadeados no corpo, produzindo transformações. Essas transformações foram a porta de entrada para os trabalhos que vinham a seguir. A linguagem da dança começava assim, a ser entendida, e os conhecimentos advindos desse entendimento eram organizados como linguagem. Desta forma, puderam-se desenvolver os trabalhos objetivamente.

Foi a partir da forma coreológica de ver as coisas sob os aspectos do coreógrafo, dançarino, espectador, que a parte central do conteúdo e organização das discussões deste trabalho foram, na sua maioria, elaboradas.

Adicionamos a isso as quatro vertentes do *medium*: o dançarino, o movimento, o som, o espaço e as relações integradas, coexistindo e contra contextual. Não devemos nos esquecer dos aspectos poéticos e estéticos adicionados pelo espectador e sem os quais sua integridade estaria comprometida. No entanto, a análise não poderia ser mais abrangente se não observássemos as habilidades individuais relacionadas aos conteúdos e a educação estética de cada intérprete-criador.

Embora a pesquisa de campo tenha sido interrompida no seu processo de construção, observo que, durante este curto espaço de tempo, alcançamos resultados de boa quantidade de material de pesquisa.

Acredito que o presente trabalho poderá tornar-se um meio de contribuição à cena da dança e se somar aos trabalhos que têm a comunicação do corpo na dança como objeto de estudo e reflexões.

Agradeço a todos que estiveram presentes durante a pesquisa principalmente ao *Grupo Húmus de Dança*, nas pessoas de Dilly Freitas, Joanderson Almeida, Sara Saulo, Nelson Wyllian, Vanessa Caranza, Carlos Henrique Vidal, Fabiano Oliveira, Cleiton Silva, que trouxeram para a pesquisa materiais e conceitos próprios em suas criações e experimentos. E mais uma vez agradeço a minha orientadora Profa. Dra. Sayonara Pereira da ECA/USP, que me ensinou a ver dança e movimento de forma profunda e analítica.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Milton. Ação Dramática, Movimento Funcional e Teoria do Esforço: Origens do Pensamento Teatral na Obra de Rudolf Laban. **Urdimento**, SC, v. 02, n. 11, 2008. Disponível em:
<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102112008169/8885>. Acesso em: 18 out. 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Col. Os pensadores. Tradução de: Baby Abrão.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e o Seu Duplo**. Lisboa: Fenda Edições, 1996. Tradução de Fiana H. P. Brandão.

BALTAZAR, Marcia. Relações entre o agir, o sentir e o pensar no ato criativo: uma análise bergsoniana. **Sala Preta**, v. 14, n. 2, p. 95-107, 20 dez. 2014.

BALTAZAR, Marcia. **Corpo que age, sente e pensa**: Tese de doutorado: Dramaturgia do meu corpo e do encontro de duração. Paralelo com a filosofia de Henry Bergson. Campinas, São Paulo [s.n.], 2010.

BARBA, Eugenio: **A Arte Secreta do Ator**. Londres: Ed. Routledge, 1991.

BRITTO, Fabiana Dutra. Processo como lógica de composição. **Sala Preta**, v. 10, 2010. Dramaturgia da Dança.

CALDAS, Paulo. **O Coreógrafo e a Coreografia**: Tese de doutorado Derivas artístico-pedagógicas a partir das proposições de William Forsythe. 2017. UFF, Ceará.

COPELAND, Roger; CUNNINGHAM, Merce. **The Modernizing of Modern Dance**. Londres: Editora Routledge, 2003.

D'AGOSTINI, Nair. **Stanislavski e O Método De Análise Ativa**. SP: Perspectiva, 2007.

DEWEY, J. **Art as Experience**. SP: Abril Cultural, 1980. Coleção Os Pensadores. Traduzido para o português por Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme sob o título de A arte como experiência.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do actor**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, Ciane. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. 2. ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GIL, José. **O Corpo do Bailarino**. *In*: Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, abril de 1999, em seminário sobre Gilles Deleuze e Felix Guattar.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte de Performance**: do Futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Tradução de Jefferson Luiz Camargo.

GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meyerhold e Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GREUEL, Manuel da Veiga. **Da “Teoria Do Belo” A “Estética Dos Sentidos”**: reflexões sobre Platão e Friedrich Schiller. UFSC. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5362/4757>. Acesso em: 22 jun. 2019.

GÜNZEL, Stephan (org.). **Topologie**. Bielefeld: Tanzkript, 2007.

HERCOLES, Rosa. Revista do Laboratorio de Dramaturgia – LADI – UnB – Vol 8, Ano 3, Dossiê Dramaturgia de Dança

HUMPHREY, Doris. **The Art of Making Dance**. USA: Princeton Book Company, 1959.

KNEBEL, M. **Análise-Ação**: Prática das Ideias Teatrais de Stanislavski. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2016.

LABAN, Rudolf. **Handbook for Modern Educational Dance**. Londres: Macdonald & Evans, 1975.

LABAN, Rudolf; LAWRENCE, F. C. **Effort**: economy of human movement. Londres: Macdonald & Evans, 1947.

LABAN, Rudolf. **L'arte del movimento**. Macerata: Ephemera, 1999.

LAKOFF, C.; JOHNSON, M. **Metáforas da Vida Cotidiana**. São Paulo: Educ, Mercado de Letras, 2002.

LOUPPE, Laurence. On notation. *In*: SOLOMON, Noémie (ed.). **Dance**: and anthology. Paris: Les presses du réel, 2014.

MACEDO, V. F. P. **Dramaturgia nas Práticas Contemporâneas de Dança**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas: Dramaturgia nas práticas contemporâneas de Dança) – ECA, USP, São Paulo, 2016.

MALETIC, Vera. **Body-space-expression**: The Development of Rudolph Laban's Movements and Dance Concept. Berlin: Mouton de Gruyter, 1987.

MARCONDES FILHO, C. **O Princípio da Razão Durante**: o Conceito de Comunicação e a Epistemologia Metapórica. SP: Paulus Editora, 2010.

MARCONDES FILHO, C. *In*: XXI Encontro Anual da Compós Associação Nacional dos

Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, 12 a 15 de junho de 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: abril Cultural, 1984. Coleção: Os Pensadores.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (org.). **Reflexão sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

NAVAS, C. Dança: escrita, análise e dramaturgia. In: II Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/Ufba), Salvador, 2002.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. São Paulo: Unicamp, 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2014.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. Modern Dance in German and the United States: cross currents and influences. Newark, New Jersey: Harwood Academic Publisher, 1994. Tradução de Andreia Maria Ferreira Reis. **Cadernos do Gipe-Cit**, Estudos do Movimento I: Corpo Crítica e História, n. 18, p. 101-126. Salvador: PPGAC-UFBA, 2008.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEREIRA, Sayonara. Texto Publicado. In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin (org.). **Coleção Corpos em Cena**. São Paulo: Andarco Editora, 2014, v. 8, p. 115-142.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da Unicamp**. 2007. Tese Doutorado–Unicamp, São Paulo, 2007.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2004. Coleção Os Pensadores. Tradução de Enrico Corvisieri.

PRESTON-DUNLOP, V. **A Handbook for modern educational dance**. London: Macdonal and Evans, 1963.

PRESTON-DUNLOP, V. **Readers in Kinetography Laban: introducing the symbols**. London: Macdonal and Evans, 1967.

PRESTON-DUNLOP, V. **Dance: a linguistic approach**. London: Laban Centre for Movement and Dance, Goldsmiths College, 1980.

PRESTON-DUNLOP, V. **The nature of the embodiment of choreutics units in contemporary choreography**. Ph.D. dissertation – University of London, Goldsmiths College, 1981.

- PRESTON-DUNLOP, V. **A handbook for dance in education**. London: Longman, 1986.
- PRESTON-DUNLOP, V. A proposal for choreological studies. **Working papers in dance studies**, p.1, 1987.
- PRESTON-DUNLOP, V. **Dance Words**. Chur: Harwood Academic, 1995.
- PRESTON-DUNLOP, V. **Looking at Dances**. Londres: Verve Publishing, 1998.
- PRESTON-DUNLOP, V. **Dance is a language, isn't it?** Londres: Published by the Laban Centre, 1992.
- PRESTON-DUNLOP, V. **Rudolph Laban: an extraordinary life**. London: Dance Books Ltda., 1998.
- PRESTON DUNLOP, V.; SANCHEZ-COLBERT, A. **Dance and the Performative: Laban and Beyond**, Textos. Londres UK, Verve: ed, 2011.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **Entre o Tempo e a Eternidade**. Lisboa: Gradiva, 1990.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 2, p. 330-355, maio/agosto 2015. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 21 set. 2018.
- RAMOS, Austin. **How to do things with words**. Trabalhos seminiais 2015- Harvard University Press Trabalhos seminiais, 2015.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa: a margem da invenção possível**. São Paulo: Anablume, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMP Martins Fontes, 2012. Tradução de Ivone C. Benedetti.
- RANCIÈRE, Jacques. **O Mestre Ignorante**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. Tradução de Lilian do Valle.
- RENGEL, Lenira. **Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007a.
- RENGEL, Lenira. *Metáfora é carne*. In: DORA, Sigrid (Org.). *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007b
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.
- REALE, Giovanni. **Aristóteles: história da filosofia grega e romana vol. IV**. São Paulo: Edições Loyola, 2007. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine.
- REVISTA TRAVESSIAS. 2013, v. 7, n. 2, 18. ed., São Paulo.
- ROBATTO, Lia. **A Dança como via privilegiada de educação**. Salvador: Edufba, 2012.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUBINE, J.J – **A linguagem da encenação teatral** – Tradução e de Yan Michalski – Zahar Editores – Rio de Janeiro, 1980.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHAFFNER, Carmem Paternostro. **A Dança Expressionista: Alemanha e Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2012.

STANISLAVSKI, C. **Crônica autobiográfica**. RJ: Civilização Brasileira, 1989. Tradução de Paulo Bezerra.

STANISLAVSKI, C. **A Preparação do Ator, A criação de um Papel e a Construção da Personagem**. 24. ed. SP: Civilização Brasileira, 2018.

THAGARD, Paul. **Coherence in Thought and Action**. MIT Press, 2000. UCLA – CA, USA.

TEIXEIRA, Coelho. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. SP: Editora Iluminuras Ltda, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. O nascimento de Imagens. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Mímesis e a reflexão**. Eduerj 2010

VELLOSO, Marila. Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existência. **Sala Preta**, v. 10, 2010. Dramaturgia da Dança.

WESCH, Wolfgang. Esporte: visto esteticamente é mesmo como arte In: ROSENFELD, Denis L. (Org.). **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SITES, BLOGS E MÍDIA DIGITAL

<https://www.portalsaofrancisco.com.br/arte/mimica>

<https://www.bbc.com/portuguese/geral-39299792>