

DRAMATURGIA NA DANÇA: Práxis de Rudolf Laban como base para o trabalho dramaturgico em dança

*Dance dramaturgy: Rudolf Laban's praxis
as working structure for working with dance
dramaturgy*

Melina Scialom¹

Resumo

Como trabalhar com dramaturgia na dança? Este artigo procura responder a esta questão através da apresentação de um processo criativo que utiliza a Coreologia de Rudolf Laban, para criar cenas com tensões dramáticas. Para situar a prática na literatura existente sobre o tema é realizada uma revisão literária sobre a dramaturgia na dança, incluindo a perspectiva e o trabalho realizado por autores nacionais e internacionais. Em seguida, mergulha-se no processo de criação de uma obra aberta, coreográfica, em formato de videodança. As discussões realizadas

¹ Doutora em dança pela Universidade de Roehampton, Reino Unido, mestre em artes cênicas pela UFBA e bacharel em dança pela UNICAMP. É especialista em Estudos Coreológicos (Trinity Laban/ Reino Unido) e pesquisadora associada (FAPESP) do Departamento de Artes Cênicas e Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, UNICAMP.

procuram esclarecer a potencialidade do trabalho com tarefas, imagens e jogos para gerar movimento expressivo, esclarecendo como este material foi usado na criação da obra final.

Palavras-chave: Dramaturgia na dança. Coreologia. Jogos. Videodança. Rudolf Laban.

Abstract

How to work with dance dramaturgy? This paper seeks to respond to this question through the discussion of a creative process that used Rudolf Laban's Coreology to create dramatic tension. To situate the practice within the existing literature in the field, a literature review on dance dramaturgy is offered, including the perspective and the work developed by national and international authors. Then the creative process of an open choreographic work is brought forth. The discussions developed seek to clarify the potential of the work with tasks, images and games that are considered as tools to generate expressive movement. Finally, the way in which this material is used on the final piece is revealed

Keywords: Dance dramaturgy. Choreology. Games. Screen-dance. Rudolf Laban.

Introdução

Começo este artigo por adiantar ao leitor que a dramaturgia na dança não possui uma definição clara, concisa e estabelecida. Ela não é um campo de conhecimento fechado 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 como uma atividade reconhecida dentro da

prática teatral, a dança não apresenta nenhum destes conceitos ou funções como um conhecimento tradicional e reconhecido. A prova disso está na ausência de uma definição unificada no conjunto de trabalhos (nacionais e internacionais) citados ao longo deste artigo. O que apresento a seguir são visões e revisões baseadas em experiências pessoais de atuação em dança, que receberam o nome de dramaturgia, ou processos dramáticos, incluindo minha própria prática descrita na segunda parte desta publicação. A partir de minha própria prática, que identifico como de cunho dramático, mostrarei ao leitor que a dramaturgia na dança talvez seja exatamente isto: uma prática, algo que acontece na/em atividade criativa, e não, como (tradicionalmente) no teatro, esteja contida (e escrita) em uma prática prescrita (e pré-escrita).

Dramaturgia na Dança

Muito se discute sobre possíveis dramaturgias da dança (DELAHUNTA, 2000; HANSEN; CALLISON, 2015; MOKOTOW, 2014; PROFETA, 2015; TURNER, 2009; TURNER; BEHRNDT, 2008) que, de acordo com o australiano Pil Hansen (2015, p. 3) vem sendo oficialmente trabalhada desde a década de 1970, quando o termo dramaturgia apareceu no contexto da dança. Porém, desde o modernismo na dança já existiam colaborações entre coreógrafos e outros profissionais que trazia um sentido “dramático” às conversas e atividades colaborativas realizadas por estes profissionais. Evidências desse desenvolvimento estão nas atividades colaborativas entre a dançarina e coreógrafa Martha Graham e o crítico John Martin; Dalcroze e Adolphe Appia; Pina Bausch e Raimund Hoghe; como na atividade dramática do russo Sergei Diaghilev, que parecia coreógrafos a outros artistas para realizarem suas composições. Estas colaborações artísticas e, de acordo com Hansen, dramáticas, se transformaram em atividades de artistas

que atuavam como um “olhar de fora”, ajudando o/a coreógrafo(a) a comunicar suas intenções e oferecendo descrições de sua experiência como espectador. A partir desta perspectiva, Hansen esclarece que a dança não simplesmente importou a teoria teatral dramaturgical mas desenvolveu sua própria atividade relacionada ao termo (HANSEN, 2015, p. 4).

A partir da década de 1990, a posição de dramaturgos na dança (como nas artes cênicas em geral, vide Lehmann e Primavesi, 2009) adquiriu um papel mais central e ativo, sendo refletida nas colaborações artísticas estabelecidas pelo coreógrafo William Forsythe e nas atividades dos “dramaturgos” Marianne Van Kerkhoven, Guy Cools, Andre Lepecki e Heidi Gilpin, junto a coreógrafos belgas interessados em compartilhar o processo de criação (DELAHUNTA, 2000). Nestes casos, Susan Cash (2013, p. 29) explica que a atividade do dramaturgo-colaborador consiste em procurar captar a intenção do coreógrafo, ajudando-o a realizar suas ideias de formas variadas.

Porém, através dos exemplos de colaboração entre dramaturgos e coreógrafos, Hansen (2015) defende que, na dança, a dramaturgia se distancia do “agente dramaturgo” (como acontece tradicionalmente no teatro), para se aproximar de processos de “operações dramaturgical”, como aconteceu no próprio teatro pós-dramático (vide Lehmann, 2007). De forma semelhante, este processo é descrito pela pesquisadora portuguesa Ana Pais (2016), que esclarece como o conceito de dramaturgia no teatro migrou do texto dramático para formas de se estabelecer sentido às criações artísticas. A dramaturgia, portanto, tem feito parte não somente do teatro mas também de discursos de dança (citados acima), cinema (BRETTON, 1987), música (GARAVAGLIA, 2009), entre outras formas artísticas.

A colaboração cada vez mais recorrente entre coreógrafos/dançarinos e dramaturgos reflete a fragmentação imanente das fronteiras presentes nos processos de criação em artes cênicas, misturando a teoria (trabalho do dramaturgo) junto à prática

(trabalho dos coreógrafos/bailarinos) cada vez mais. Portanto, o papel aparentemente teórico do dramaturgo (enunciado da dramaturgia clássica teatral) tem sido dissolvido junto à prática dos atores e dançarinos, podendo inclusive ter sua função entregue ao público, cuja participação na obra é amplamente discutida por Rancière (2011), quando em performances participativas.² Este quadro demonstra que a função da dramaturgia e do dramaturgo no processo criativo tem se diluído na própria prática dos atores, dançarinos, diretores, encenadores, em obras (e grupos), onde os performers também são primariamente responsáveis pela criação.

Assim, uma nova dramaturgia da dança surgiu na virada do século XXI, tanto com o trabalho colaborativo entre artistas como também com o aumento das discussões acadêmicas e artísticas sobre o tema. Inclusive Hansen (2015) e Pais (2016) compararam esta visão renovada da dramaturgia na dança ao próprio discurso do teatro pós-dramático, pelo fato de que tanto a Dança quanto o teatro pós-dramático terem a atenção voltada para o processo, que depende do espectador para transformar a performance em uma composição (HANSEN, 2015, p. 6).

A revisão bibliográfica e histórica da dramaturgia na dança, traçada recentemente por Hansen (2015) reforça que os limites deste campo são abrangentes, sem limites e definições concretas e fechadas. Isto comprova que o campo é composto da pluralidade de abordagens metodológicas (HANSEN, 2015) aplicadas à criação de espetáculos de dança.

Segundo as publicações presentes sobre o tema, no Brasil, a dramaturgia na dança vem sendo investigada desde a virada do século XXI. Porém o tema ainda é pouco debatido e as reflexões críticas existentes sobre as práticas dramáticas na dança ainda são escassas. Nos trabalhos disponíveis (teses, artigos e capítulos de livros), os pesquisadores trazem diferentes

² Eckersall e Grehan, 2014; Eckersall e Paterson, 2011.

perspectivas. Entre elas estão a genealogia do termo baseada no pensamento evolutivo, chegando a olhar para as interfaces entre o teatro a dança (CORRADINI, 2010); suas definições e conexões com o teatro através da análise dos trabalhos de dois coreógrafos brasileiros (ALVIM, 2012); a evolução do termo em relação as epistemologias clássicas e contemporâneas (HERCOLES, 2010); possíveis implicações envolvendo o termo (GREINER, 2000) e o corpo como local de materialização dramática (GREINER, 2006; HERCOLES, 2004); a dramaturgia no âmbito dos processos criativos colaborativos em dança (SANTANA, 2008); na relação com jogos teatrais (LOPES, 2007); como um exercício de circulação (VELLOSO, 2010) e no ato da improvisação cênica (MUNIZ, 2010). A partir da literatura nacional e internacional analisada, meu trabalho dramático traz uma contribuição para estas abordagens, apresentando indagações práticas sobre modos de se trabalhar com dramaturgia na dança.

Práxis de Rudolf Laban

Rudolf Laban (Bratislava, 1879 - Reino Unido, 1958) foi um pesquisador e artista europeu atuante na primeira metade do século XX, que produziu um montante teórico-prático, investigando a expressividade humana que acontece por intermédio do movimento. Ele foi um marco na história da dança e das artes cênicas, europeia e mundial, tendo se engajado em promover a prática e o estudo do que chamou de arte do movimento. Sua produção apresenta um cunho interdisciplinar tanto em sua estrutura quanto nas associações passíveis de serem feitas entre a arte do movimento e as diversas disciplinas biológicas, humanas e científicas. Mais de cinquenta anos após sua morte, o material produzido por ele é visitado e referenciado tanto nas áreas da dança e teatro, como também em diferentes disciplinas e áreas do conhecimento.

Laban desenvolveu uma práxis voltada ao estudo do movimento, que chamou de Coreologia (*Choreology*), ou seja, “a lógica ou ciência da dança ou lógica da dança... uma gramática e sintaxe do movimento”. A Coreologia se configura no “uso instrumental do corpo, o relacionamento do corpo com ele mesmo, do corpo com outro(s) corpo(s) e do(s) corpo(s) com o espaço e os sistemas de notação” (RENGEL, 2003, p. 35). A Coreologia desmembrou-se em Corêutica (*Choreutics*), também chamada de Harmonia Espacial, e compreende “o estudo da organização espacial dos movimentos que Laban desenvolveu” (RENGEL, 2003, p. 36), e Eucinéctica (*Eukinetics*), que, conforme Rengel (2003, p. 62), é “o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo das dinâmicas do movimento; das qualidades expressivas do movimento”. Na segunda metade do século XX, ex-alunos e discípulos de Laban deram continuidade a suas pesquisas, adaptando o material modernista para as necessidades da arte, cultura e sociedade contemporâneas. Este foi o caso dos Estudos Coreológicos, liderados por Valerie Preston-Dunlop, ex-aluna de Laban.

Os Estudos Coreológicos são um ramo de prática e pesquisa idealizado pela artista e pesquisadora inglesa Valerie Preston-Dunlop e a equipe de profissionais do conservatório Trinity Laban (Londres), a fim de gerar um sistema de estudos e práticas do movimento que fosse capaz de ser utilizado para a criação e a análise das artes cênicas contemporâneas (PRESTON-DUNLOP; SANCHEZ-COLBERG, 2010). Com seus Estudos Coreológicos, Preston-Dunlop procurou renovar o pensamento modernista de Rudolf Laban para o século XXI. Tecnicamente, a autora criou cinco categorias de trabalho e análise sobre o movimento expressivo: Espaço, Dinâmica, Ação, Corpo e Relacionamentos (PRESTON-DUNLOP, 1980), adicionando-as às categorias de Espaço (Corêutica) e Dinâmica (Eucinéctica), idealizadas por Laban na primeira metade do século XX. Estas categorias possibilitam trabalhar com o movimento através de

diferentes vieses, incluindo análise fenomenológica e semiótica do movimento e da cena teatral, dependendo das necessidades expressivas emergentes na criação.

O sistema de estudos e a prática do movimento iniciado por Laban sempre esteve relacionado à prática dramática. Em sua teoria, Laban chama de *dance drama* (ou dança teatro) seus estudos de tensões ligadas à criação de personagens através de composições de movimento expressivo (LABAN, 1978; 1980). Jean Newlove, uma de suas alunas inglesas que assumiu um trabalho junto a atores e dançarinos, na Inglaterra, desenvolveu a dança teatro de Laban através do exercício com dinâmicas ou Eucinética. Newlove explica que no drama as dinâmicas visam gerar o conflito, sendo uma das funções do drama a de desenvolver emoções através do contraste entre diferentes estados (NEWLOVE, 1993, p. 119). Ou seja, a artista explica que através da construção e da manipulação das dinâmicas do movimento é possível criar conflitos que levam a situações dramáticas. Newlove adiciona que o *dance drama* não se preocupa em construir uma história (narrativas), mas gerar incidentes (conflitos). Isto significa que o artista não está preocupado com as relações humanas, ao longo do tempo, mas com relações humanas em relação à atmosfera que as cerca (energia e espaço).

O uso do pensamento labaniano para iluminar práticas relacionadas à dramaturgia na dança foi recentemente relatado por Susan Cash (2013), especialista em Laban Movement Analysis – LMA (Análise de Movimento Laban) e pela coreógrafa e coreóloga (especialista na Coreologia de Laban), a brasileira Juliana Moraes (2012). Cash (2013) relatou sua prática de utilizar da LMA para trabalhar como dramaturga colaboradora de diferentes coreógrafos. Já a brasileira Juliana Moraes (2012) discute seu próprio trabalho dramático como coreógrafa, utilizando-se da análise de Laban para criar vocabulários de movimento em seus espetáculos de dança.

Utilizando a práxis de Laban, como ferramenta de atuação

na prática dramatúrgica na dança, realizei três processos criativos. O primeiro foi a composição de uma obra de teatro-dança – *Para que servem as estrelas?* – com a direção de Joana Lopes, junto com a Micrantos Cia. de Danças, em 2004, onde questões dramatúrgicas na dança foram trabalhadas a partir dos conceitos trazidos pelo teatro (SCIALOM, 2009; 2010). Neste processo, nós, dançarinos integrantes da Micrantos, adaptamos a obra literária *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, para elaborar uma dramaturgia para o espetáculo de dança que criávamos coletivamente. Esta dramaturgia foi composta por uma combinação de textos (que durante o espetáculo foram narrados em gravações de áudio reproduzidas ao longo das cenas) e cenas-dançadas, que continham motivações específicas (composta por jogos, temas ou dinâmicas), para cada cena da obra. A direção de Joana Lopes foi baseada em seus conhecimentos labanianos e sua técnica de *Coreodramaturia*, que envolve o uso de jogos arcaicos para a criação de motivações cênicas.

Uma outra experiência com dramaturgia na dança foi minha atuação como “olhar de fora”, no espetáculo de dança “Lapso” (2014), de Marília Coelho. Nesta ocasião, trabalhei com uma orientação Coreológica sobre a criação de Marília, visando definir as tensões de cena desejadas pela bailarina. Vejo este tipo de atuação como uma orientação dramatúrgica, pois trabalhei em diálogo com a bailarina, para orientá-la no refinamento de suas intenções, em cada uma das cenas do seu espetáculo, procurando formas de, através da práxis de Laban, fazer com que as cenas de seu espetáculo dialogassem entre si, para compor o espetáculo como um todo.

Um terceiro tipo de experiência com dramaturgia na dança foi a realização de uma criação de dança que chamei de *Trauma Body* (ou Corpo Trauma), para uma performance da artista inglesa Valerie Walkerdine, que me chamou para coreografar um videodança para sua performance, chamada *Maternal Line* (2014). Neste processo, optei por um trabalho dramatúrgico-coreográ-

fico ou coreo-dramatúrgico, onde criei sequências de dança que respondessem à dramaturgia sugerida por Valerie. As coreografias criadas correspondiam a motivações cênicas presentes na história que Valerie pretendia contar em sua performance. O trabalho de dança aconteceu visando não uma apresentação ao vivo, mas a gravação de um videodança (composto por Laura Gaiarça) que integraria a performance final de Valerie. Seguindo um roteiro dramático (de três fases) preestabelecido por Valerie, a coreografia foi criada inteiramente a partir das dinâmicas corporais (e motivações internas) de cada dançarino, sem nenhum uso de música ou som auxiliar. A criação de danças sem o suporte sonoro é uma prática labaniana, que visa construir a dança a partir dos impulsos internos e não ditada por um ambiente sonoro. A seguir descrevo em detalhes o processo de criação coreo-dramatúrgica, que realizei neste processo.

Trauma Body

O processo criativo de *Trauma Body* baseou-se na minha prática Coreológica onde assumi o papel simultâneo de coreógrafa e dramaturga. Neste trabalho, foquei o uso de tarefas, imagens e jogos, para criar qualidades de movimento que correspondessem ao tema, ou às três fases dramáticas da obra de Valerie. O ímpeto de fazer uso de tarefas, jogos e imagens, para a criação de material coreográfico, está relacionado com a possibilidade que estas ferramentas possuem de gerar trabalhos coreográficos abertos, ou o que Sarah Rubidge (2010) chamou de *open choreographic work* (a ser debatido, a seguir). Outra motivação para o trabalho realizado foi a possibilidade de criar uma dança a partir de tensões dramáticas (que correspondessem aos temas da obra de Valerie), ao invés de me basear em ideias abstratas ou *storyboards* (típicos de trabalhos videográficos). Pelo fato da obra final ser em formato de videodança, que envolve a filmagem e a edição das danças criadas, não me preocupei em traçar uma

linha lógica entre as cenas/danças desenvolvidas, e sim somente criar as dinâmicas e coreografias que correspondessem às fases da dramaturgia estabelecida por Valerie.

Por estar trabalhando com dançarinos que não possuíam o conhecimento e o vocabulário da práxis de Rudolf Laban, tive que adaptar meus modos de trabalho para, ao invés de dialogar com eles utilizando-me de termos Coreológicos, usar imagens, para guiá-los a realizar movimentação de acordo com os temas selecionados. Através deste procedimento não precisei retardar o processo criativo com aulas e ensinamentos da práxis labaniana. Portanto, ao iniciarmos os ensaios, fomos diretamente ao trabalho criativo. Outra característica do procedimento coreo-dramatúrgico foi minha escolha por não transmitir aos dançarinos os temas que seriam desenvolvidos, para não correr o risco de realizar uma criação a partir de estados psicossomáticos ou psicológicos sobre o tema da coreografia. Assim, escolhi trabalhar com motivações cinestésicas, ao invés de psicossomáticas e conceituais.

O uso de imagens para gerar movimento é uma prática amplamente difundida. Miranda Tufnell e Chris Crickmay (2004) descrevem o uso de diferentes tipos de imagens para fomentar a criação artística. Os autores explicam que o uso de imagens:

nos convida a sentir coisas de forma diferente, para perceber outras qualidades, outros aspectos de nossas vidas – a transfiguração do já conhecido. As imagens que criamos e que são reveladas, não ficam centradas somente em torno de nós mesmos mas nos levam para fora de nós mesmos para um campo vasto de conexões e sentidos. (TUFNELL; CRICKMAY, 2004, p. 101)

Foi baseado neste trabalho que também passei a utilizar imagens para promover a criação de dinâmicas expressivas.

O trabalho com tarefas e jogos também é uma prática teatral,

já conhecida e discutida por autores e diretores teatrais como Augusto Boal, Viola Spolin, John Hodgson e Clive Barker. Os primeiros três utilizaram jogos para desenvolver um treinamento técnico para o ator (no caso de Boal) e como pontos de partida para treinamento de improvisação (no caso de Spolin e Hodgson). Já Barker (2010) segue uma linha diferente, em que considera as categorias de jogos enunciadas por Roger Caillois (2001) não com a função de treinar o ator mas para criar jogos a serem realizados durante a performance (apresentação da obra). Neste sentido, me espelhei no trabalho de Barker (2010), para trabalhar com os temas de Trauma Body, pois, ao se trabalhar com jogos e tarefas (não como treinamento mas para serem jogados ou executados na apresentação da obra final), cria-se um produto cênico (ou dança) que é singular e único. Isto porque o jogo atua como uma motivação cinestésica e não como formas coreográficas fechadas.

As motivações cinestésicas são um processo de criação de material coreográfico que veio do trabalho de Preston-Dunlop (2010), ao trabalhar com a remontagem de obras de Rudolf Laban. Ao remontar as danças de Kammertanz de Laban, Preston-Dunlop foi além do drama, para buscar as motivações cinestésicas que seriam utilizadas para gerar movimento (dinâmicas e percursos espaciais). A autora explica que, nos próprios processos de criação tanto de Laban quanto de seu ex-aluno Kurt Jooss, havia um certo compromisso com o movimento, da mesma forma em que percebo que o jogador ou o executor de uma tarefa está compromissado com suas ações ou movimentos, que resultam na gratificação lúdica gerada pelo jogo. Nestes casos, não é a forma do movimento que é importante, mas o tipo de movimento. Inclusive, esta mesma preocupação também se encontra nas danças corais de Laban, demonstrando, assim, as semelhanças entre o trabalho com jogos e tarefas e a estética do próprio Rudolf Laban, ambos focados na intenção dramática (ou impulsos internos), experiência e movimentação

expressiva, distanciando-se de formas coreografadas cristalizadas e aproximando-se da movimentação singular e inédita a cada obra.

Quando o formato final da obra, este é composto por uma movimentação singular (não passível de ser reproduzida identicamente a cada apresentação) e pode ser visto como uma obra aberta ou open work. Sarah Rubidge define esta open work como “um sistema de trabalho dinâmico e aberto, constituído de materiais de movimento variados que estão sujeitos a modulação de acordo com uma série de cruzamentos autorais de sistemas de regras e comportamento” (RUBIDGE, 2010, p. 136). Rubidge explica que um trabalho aberto não é necessariamente um trabalho improvisado, apesar desta relação já ser erroneamente considerada um paradigma para trabalhos de improvisação. Da mesma forma, Barker (2010), ao sugerir jogos para a composição de cenas dramáticas, também se coloca em movimento contrário à livre improvisação. Através destas duas perspectivas, prevejo que o trabalho que realizei em Trauma Body não se constituiu de improvisações, mas de uma obra aberta baseada no uso de jogos, tarefas e imagens, para a criação e a execução coreográfica.

O processo coreo-dramatúrgico

A dramaturgia inicial do trabalho proposta por Valerie consistia de três fases ou tensões de movimento: a primeira relacionada a um estado fantasmagórico, que tinha como objetivo trazer sentimentos de estar semimorta junto a um esforço do corpo para lutar com sua própria morte interior; a segunda fase relacionada ao processo de despertar, uma fase de transição em que os indivíduos entram em contato com seus próprios traumas; e, por fim, a terceira fase seria a descoberta da vida livre de traumas, incluindo a descoberta de diferentes emoções que estavam encobertas pelos traumas instaurados. Tendo a drama-

turgia inicial estabelecida, iniciei minha atividade coreo-dramatúrgica junto aos bailarinos. Seguindo a Eucinéctica de Laban, busquei (através de jogos, tarefas e imagens) as qualidades de movimento inerente às três fases da dramaturgia proposta.

Nesta primeira etapa, passei a trabalhar com os dançarinos, utilizando-me de imagens verbais para incentivar a composição de qualidades de movimento, como sugerido por Tufnell e Crickmay. Concomitantemente, associei o processo ao uso de jogos e tarefas (BARKER, 2010), para criar jogos que resultassem em cenas referentes a cada fase dramatúrgica delimitada por Valerie. Nestes jogos, busquei desenvolver qualidades dinâmicas de “esforços incompletos” (LABAN, 1980, p. 73-81), ou seja, aqueles que estão ligados ao movimento puro, à experiência e à expressão, e cujas ações de movimento que os manifestam são produto de impulsos internos.³ São exatamente estes impulsos internos que me interessavam e que comporiam a estrutura dramatúrgica final.

Uma das características deste trabalho foi a necessidade de, ao longo dos ensaios, reformular os jogos diversas vezes, modificando algumas de suas regras ou imagens para que a movimentação pudesse atingir as dinâmicas desejadas. Isto porque este tipo de trabalho é subjetivo e ambíguo, pois ele depende da subjetividade de cada dançarino de interpretar a tarefa ou mesmo de suas experiências pessoais com a imagem sugerida. Neste artigo, optei por descrever somente os jogos relativos ao formato final de cada cena, pulando o processo de reformulação e adaptação que aconteceu em cada um deles.

³ Em análise do movimento, Rudolf Laban definiu a existência de quatro tipos de qualidades de movimento básicas, ou o que ele chamou de Esforço ou Expressividade. Estes são: força, peso, tempo e fluxo. Para mais detalhes sobre esta teoria e prática consultar (FERNANDES, 2006; LABAN, 1978).

Jogo 1: dar as costas ao personagem principal

Regras: enquanto um dançarino faz o papel do personagem principal, os outros ficam de costas para ele, ao mesmo tempo impedindo que ele se mova, não através da força, mas simplesmente pela presença corporal de colocar seu corpo na frente do outro. Aqueles que dão as costas para o personagem principal nunca devem cessar o movimento.

Dinâmicas criadas:

Peso/força e fluxo: ausentes

Tempo: desacelerado e acelerado

Espaço: indireto/flexível

Este jogo trouxe aos dançarinos um estado dinâmico de acordado/despertar, pois este estado, segundo Laban, trabalha com o espaço e o tempo, enquanto o peso e o fluxo permanecem latentes. A movimentação resultante fez com que o grupo parecesse como um cardume de peixes, movendo-se pelo espaço em que, apesar do movimento indireto e lento de cada indivíduo, o grupo como um todo revelava um padrão oposto, de movimento com intenção espacial direta e com acelerações e desacelerações.

Porém, esta qualidade ainda não revelava a tensão que eu desejava, pois o movimento precisava ser mais fluido. Então, trouxe mais uma regra, que pudesse modificar a qualidade de movimento do jogo: proibi que os dançarinos (exceto o personagem principal) realizassem pausas. A única permissão de pausa era para o dançarino executando o papel do personagem principal.

Este jogo foi então adotado para compor a primeira fase da dramaturgia de Valerie, pois ele criou tensões sobre o personagem principal, que modificaram seu fluxo, tornando-o cada vez mais controlado e, portanto, trazendo a condição dramática da situação de trauma, onde a personagem convive com suas

memórias passadas.

Newlove (1993) confirma que os Esforços/Expressividades trazem consigo sentimentos. Portanto, neste jogo, a dinâmica produzida traz uma série de sensações e tensões da situação dramática criada. Este jogo criou, então, uma atmosfera – tensões – ou um ambiente que acompanhou as dinâmicas criadas em tempo real, ao se executarem as tarefas indicadas. Newlove (1993, p. 120) prevê que este tipo de tensão ou ambiente criado em cena é uma conexão direta à dança teatro. Newlove (1993) observa ainda, que, para criar estas atmosfera (ou o que chamei de tensões), o diretor deve criar situações específicas de cena, que façam com que o personagem nasça do movimento e não o contrário. Neste sentido, eu não precisei criar um personagem e uma situação conceitual, pois esta resultaria na representação de uma situação. Ao contrário, sem nenhum conceito prévio, trouxe para os ensaios um conjunto de tarefas e jogos que permitiu que as tensões dramáticas emergissem do próprio movimento e da realização das regras delimitadas.

Jogo 2: de olhos vedados

Para criar este jogo, usei como inspiração um jogo proposto por Barker (2010), cujas regras consistem em vedar os olhos de um participante enquanto os outros tocam em diferentes partes de seu corpo. O participante de olhos vedados tenta encontrar e tocar de volta a pessoa que o cutucou. Este jogo teve como objetivo desenvolver dinâmicas com movimentos mais diretos e acelerados. Estas dinâmicas corresponderiam à terceira fase da dramaturgia de Valerie, em que o indivíduo se reconecta com a vida, livre dos fantasmas mentais.

Dinâmicas criadas:

Peso e fluxo: ausente

Tempo: impulsos que aceleram e desaceleram

Espaço: oscilação entre direto e indireto

Apesar de ter classificado o fluxo como ausente, percebi que ele estava presente, porém ele era confundido com o tempo, variando entre fluxo livre e controlado. Porém, a aceleração e a desaceleração dos movimentos (realizadas pelos gestos dos braços) ficavam mais evidentes que as oscilações de fluxo (que aconteciam quando o corpo estava em situação alerta, ao aguardar o próximo toque em sua pele). Escolhi registrar o tempo e não o fluxo, pois suas dinâmicas prevaleciam e portanto eram mais visíveis. Este jogo trouxe a possibilidade de desenvolver movimentos que transitassem entre os estados expressivos de “alerta” (que se utiliza de variações das dinâmicas dos fatores espaço e tempo) e do estado “remoto” (que se utiliza das variações das dinâmicas dos fatores espaço e fluxo). Para Laban (1978), o estado de alerta indica uma atenção que traz certeza ou incerteza e que surge de repente ou gradualmente, sendo concentrada ou expandida. No movimento dos dançarinos, era possível notar a atenção da certeza gerada nos movimentos súbitos e diretos e a incerteza nos movimentos indiretos (quando os dançarinos não sabiam de onde estava vindo o toque em sua pele). O estado remoto trouxe uma desconexão com o ambiente externo, levando o foco para o interior do indivíduo. Este estado era visível, quando o movimento do dançarino se tornava mais livre, atento ao seu corpo, esperando o próximo toque em sua pele.

A movimentação gerada neste jogo transformou-se em pequenas sequências coreográficas em que cada dançarino transferiu para o seu corpo aquilo que estava vendo acontecer no corpo daquele que estava de olhos vendados. Este procedimento faz parte das atividades que têm como princípio um “movimento em resposta” (TUFNELL; CRICKMAY, 2004, p. 107). Tais sequências configuram-se como atividades realizadas com parceiros onde um observa o outro e desenvolve imagens que possam influenciar o movimento no observador, que, em seguida, responde, na forma de movimento, às imagens que surgiram. Este trabalho inspirou minha prática coreográfica pois

os dançarinos com quem trabalhei não tinham um vocabulário labaniano. Desta forma, precisei utilizar de outras táticas para que a qualidade do movimento dos dançarinos fosse captada e interpretada pelos outros. Outra sequência coreográfica foi gerada com a própria sensação interna de cada dançarino, ao experimentar os diferentes estados corporais provindos dos estados expressivos incorporados. Estas sequências foram associadas à dramaturgia, pois traziam a condição do personagem principal de se libertar das amarras traumáticas e, através de movimentos amplos e intensos, trazer a possibilidade de liberdade.

Jogo 3: impedindo o outro de se mover

As regras desta tarefa consistiram em um jogo de duplas, onde uma pessoa tenta se mover e a outra procura impedir o movimento. A ação de bloquear o movimento do outro poderia acontecer de forma leve, com um simples toque ou com o uso de força. Este jogo foi criado a partir do impulso que é desenvolvido quando uma pessoa quer fazer algo e é impedida de realizar suas intenções.

Dinâmicas criadas:

Peso e tempo: ausente

Espaço: oscilações entre direto e indireto

Fluxo: oscilações entre leve e controlado

A combinação destas qualidades trouxeram um estado expressivo “remoto”, que acarreta uma atitude para “o quando” e “o quê”, e que se configura como uma presença que pode ser impactante ou trazer considerações, trazendo a impressão de um apego intenso ou de um toque superficial. Estas dinâmicas corresponderam à primeira parte da dramaturgia, onde o personagem principal se sente amarrado ou preso, sem a possibilidade de se expressar.

Jogo 4: derreter e rolar

Esta tarefa envolveu o uso de imagens e consistiu em indicar aos dançarinos que estes deveriam ir soltando o peso do corpo, o mais lento possível, até que o peso fosse completamente entregue ao chão. Em seguida, indiquei a realização de um rolamento no chão com o mesmo peso, completamente entregue ao chão, onde os dançarinos rolavam uns sobre os outros.

Dinâmicas criadas:

Espaço e fluxo: ausentes

Peso/força: pesado

Tempo: desacelerado

A tarefa criou um estado expressivo “rítmico” ou “próximo”, em que ficam evidentes uma presença impactante mas que, ao mesmo tempo, se desfaz até anular-se, ao chegar no chão. Neste caso, as imagens foram usadas para refinar as dinâmicas desejadas. Utilizei-me não somente das minhas imagens, mas das imagens que emergiram dos dançarinos, ao realizarem a tarefa. A dinâmica conquistada neste jogo pertenceu à segunda fase da dramaturgia de Valerie, onde o personagem passa por um processo de desconstrução de seus traumas.

Concomitantemente ao desenvolvimento das tarefas, utilizei os impulsos e estados dinâmicos que foram gerados em cada um dos jogos, para compor sequências coreográficas que aproveitassem as tensões criadas em cada circunstância. Estas danças se revelaram como respostas abstratas à experiência de cada dançarino, em cada uma das fases dramáticas. Porém, para manter o formato de obra aberta, estas coreografias foram transmitidas aos dançarinos, a partir do uso de suas próprias imagens pessoais, e não com a cópia e a reprodução das formas do movimento. Este processo reforçou o caráter de obra aberta, permitindo que cada coreografia fosse criada e transmitida através de imagens, e, portando, mantendo suas qualidades de movimento e o espírito lúdico latentes.

Conclusão

Este artigo procurou apresentar uma discussão sobre a dramaturgia da dança contemporânea, trazendo como exemplo partes de um processo de criação onde utilizei da práxis de Rudolf Laban como ferramenta para trabalhar com dramaturgia na dança. Ao invés de utilizar de vocabulário labaniano, durante o processo (o que exigiria um treinamento específico dos dançarinos), optei por trabalhar com imagens e tarefas que pudessem direcionar os dançarinos para a execução das dinâmicas desejadas.

Ao indicar que os dançarinos criassem imagens para incorporar os padrões dinâmicos desejados, criei uma situação em que os dançarinos executavam tarefas ao invés de entrar em um trabalho mental e psicológico. Esta tática permitiu que os significados trazidos pela dramaturgia fossem incorporados e não representados. Assim, a criação da dramaturgia na dança deste processo aconteceu através da manipulação de padrões dinâmicos, que emergiram através de tarefas, jogos ou imagens verbais, e não através de um estudo conceitual do tema da obra e suas implicações individuais psicossomáticas.

O uso de tarefas e jogos, segundo a perspectiva de Barker (2010), trouxe a possibilidade de compor uma obra aberta de dança, que não é fixada em uma coreografia cristalizada (em uma forma coreográfica final), mas é vivida (ou jogada), a cada vez em que acontece. Esta escolha trouxe questões que também fizeram com que as filmagens de cada dança fossem trabalhadas de forma a captar o movimento de acordo com o princípio de obra aberta. Isto fez com que a própria direção de vídeo adaptasse seu trabalho, a fim de reconhecer os padrões dinâmicos de cada dança, e elaborasse modos de captar a movimentação para a futura edição do videodança final.

O trabalho com motivações cinéticas, ao invés de indicações conceituais e psicológicas, trouxe a possibilidade, aos dançarinos, de incorporar e vivenciar de forma plena as dinâmicas esta-

belecidas. Assim, a dramaturgia foi sendo composta através da integração entre as cenas e estados dinâmicos criados, demonstrando a possibilidade de se utilizar da práxis de Laban, para trabalhos que tem a dramaturgia como elemento norteador da criação coreográfica.

REFERÊNCIAS

- ALVIM, Valeska Ribeiro. *A dramaturgia na dança contemporânea brasileira : as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Silvia Soter*. 2012. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil, 2012.
- BARKER, Clive. *Theatre games: a new approach to drama training*. London: Methuen Drama, 2010.
- BRETTON, Gerard. *Estética do cinema*. Sao Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CAILLOIS, Roger. *Man, play, and games*. Urbana: University of Illinois Press, 2001.
- CASH, Susan. The shape of space: Laban movement analysis as a methodology for dance dramaturgy. *Canadian Theatre Review*, v. 155, p. 29-32, jul. 2013.
- CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na Dança: uma Perspectiva Co-evolutiva entre Dança e Teatro*. 2010. 149 f. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brazil, 2010.
- DELAHUNTA, Scott. Dance dramaturgy: speculations and reflections. *Dance Theatre Journal*, v. 16, n. 1, p. 20-25, 2000.
- ECKERSALL, Peter; GREHAN, Helena. On rupture. *Performance Research*, v. 19, n. 6, p. 1-4, 2 nov. 2014.
- ECKERSALL, Peter; PATERSON, Eddie. Slow dramaturgy: renegotiating politics and staging the everyday. *Australian Drama Studies*, n. 58, p. 178-192, abr. 2011.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2nd. ed. São Paulo:

Annablume, 2006.

GARAVAGLIA, Javier Alejandro. Music and technology: what impact does technology have on the dramaturgy of music? *The Journal of Music and Meaning*, v. 7, n. Winter 2009, 2009. Disponível em: <<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=7.2>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2006.

GREINER, Christine. *Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da carne*. Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade GIPE-CIT, v. 11, n. 2, 2000.

HANSEN, Pil. Introduction. HANSEN, P.; CALLISON, D. (Orgs.). *Dance dramaturgy: modes of agency, awareness and engagement*. Houndmills: Basingstoke Hampshire; New York, NY: Palgrave Macmillan, 2015. p. 1-27.

HANSEN, Pil; CALLISON, Darcey. (Orgs.). *Dance dramaturgy: modes of agency, awareness and engagement*. Houndmills: Basingstoke Hampshire; New York, NY: Palgrave Macmillan, 2015.

HERCOLES, Rosa Maria. *Corpo e dramaturgia*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2004.

HERCOLES, Rosa Maria. Epistemologias em movimento. *Revista Sala Preta*, v. 10, p. 199-203, 2010.

LABAN, Rudolf Von. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LABAN, Rudolf Von. *The mastery of movement*. Plymouth: Macdonald and Evans, 1980.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (Coleção Cinema, Teatro e Modernidade).

LEHMANN, Hans-Thies; PRIMAVESI, Patrick. Dramaturgy on shifting grounds. *Performance Research*, v. 14, n. 3, p. 3-6, sep. 2009.

LOPES, Joana. *Coreodramaturgia - Uma dramaturgia para a dança*. 2. ed. [S.l.]: Ed. Grupo Interdisciplinar de Teatro e Dança -

GITD, UNICAMP, 2007.

MOKOTOW, Anny. Decentring dance dramaturgy - a proposition for multiplicity in dance. In: *World Dance Alliance Global Summit, Contemporising the past: envisaging the future*. Angers, France: [s.n.], 2014. p. 1-10

MORAES, Juliana. *Repetição como estratégia de dramaturgia em dança*. Revista Sala Preta, v. 12, n. 2, p. 86–104, dez 2012.

MUNIZ, Mariana. *Dramaturgia da Improvisação - Construção Efêmera da Cena Teatral*. Moringa Teatro e Dança, v. 1, n. 2, p. 89–96, Jul 2010.

NEWLOVE, Jean. *Laban for actors and dancers: putting Laban's movement theory into practice, a step-by-step guide*. London: Nick Hern Books, 1993.

PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. 2a. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2016.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Dance is a language isn't it?* London: The Laban Centre for Movement and Dance, Univeristy of London, Goldsmith College, 1980.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. The strands of the dance medium and their nexus. In: SANCHEZ-COLBERG, A.; PRESTON-DUNLOP, V. M. (Orgs.). *Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond*. Alton, Hampshire: Dance Books, 2010. p. 39-59.

PRESTON-DUNLOP, Valerie; SANCHEZ-COLBERG, Ana. *Dance and the performative: a choreological perspective. Laban and beyond*. 2. ed. Alton, Hampshire: Dance Books, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *The emancipated spectator*. London: Verso, 2011.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

RUBIDGE, Sarah. Identity in Flux: a practice based interrogation of the ontology of the open dance work. In: PRESTON-DUNLOP, Valerie; SANCHEZ-COLBERG, Ana. *Dance and the Performative: a choreological perspective. Laban and beyond*.

2. ed. Alton, Hampshire: Dance Books, 2010. p. 135-164.
- SANTANA, Eduardo Augusto Rosa. Função Dramaturgica Dentro dos Processos de Criação em Dança. In: V CONGRESSO DA ABRACE, 2008, Belo Horizonte. Belo Horizonte: ABRACE, 2008.
- SCIALOM, Melina. “Para que servem as estrelas?”: um estudo sobre as interfaces do teatro-dança. *Revista Científica FAP*, v. 5, p. 191-205, 2010.
- SCIALOM, Melina. Uma dramaturgia na dança possível: criação de um espetáculo de teatro-dança. In: COLÓQUIO DE DRAMATURGIA: MODALIDADES DA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA, 2., 2009, Londrina. *Anais do II Colóquio de dramaturgia: modalidades da dramaturgia contemporânea*. Londrina: [s.n.], 2009. p. 1-8.
- TUFNELL, Miranda; CRICKMAY, Christopher Lindsey. *A widening field: journeys in body and imagination*. Alton: Dance, 2004.
- TURNER, Cathy. Getting the “now” into the written text (and vice versa): developing dramaturgies of process. *Performance Research*, v. 14, n. 1, p. 106-114, mar. 2009.
- TURNER, Cathy; BEHRNDT, Synne K. *Dramaturgy and performance*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2008. (Theatre and performance practices).
- VELLOSO, Marila. Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existência. *Revista Sala Preta*, v. 10, p. 191-197, 2010.