

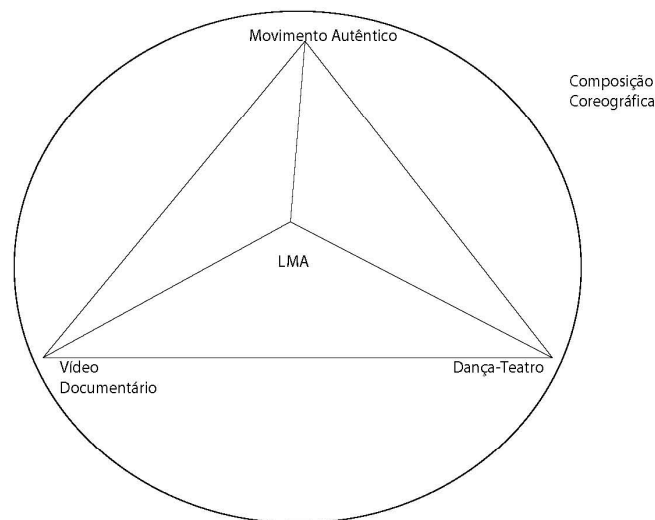
# Entre Impulso e Estrutura: Análise em Movimento e Vídeo-Documentário no Processo Criativo em Dança-Teatro

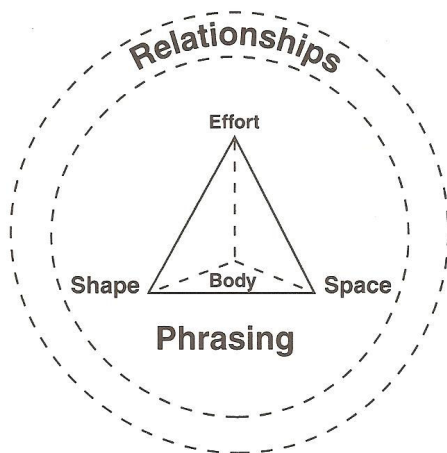
Ciane Fernandes  
Performer, coreógrafa, professora  
Universidade Federal da Bahia

**Palavras-chave:** Dança-Teatro, Movimento Autêntico, Vídeo-Documentário, Análise em Movimento, Observação Realizadora

Este texto analisa comparativamente três processos criativos que associam Movimento Autêntico, Vídeo-Documentário e Dança-Teatro, através da Análise Laban em Movimento (LMA). Esta associação pode ser resumida no seguinte esquema:

Este esquema inspira-se no Teatraedro, poliedro regular estável utilizado na Harmonia Espacial de Laban (1966) e na organização das categorias da LMA, conforme apresentado por Peggy Hackney (1998, 217):





As três obras de dança-teatro selecionadas têm cerca de uma hora de duração, e intitulam-se *CorPoesis Prematurus* (1998), *Corpo Estranho* (2001) e *GEBO* (2009). As fases dos respectivos processos criativos podem ser resumidas em: Sessões de Movimento Autêntico com filmagem, Observação Realizadora, Reconstrução – editada ou completa, Composição cênica conforme uma Dramaturgia de Contrastes.

Nas sessões de Movimento Autêntico, o grupo divide-se em duplas: o “realizador” move-se de olhos fechados, escutando e seguindo os impulsos de seu corpo, enquanto o “observador” acompanha e protege o colega, porém sem interrompê-lo nem julgá-lo. Após mover-se, o realizador e seu observador trocam idéias, desenhos, poesias, etc., sobre a experiência. O processo então é repetido, mas com papéis revezados. Ao final da sessão, as duplas se juntam em um grande grupo para trocar idéias ou outras formas de expressão sobre as experiências.

As observações (imagens, impressões, etc.) do parceiro de improvisação (“observador”), bem como de outros colegas que por vezes observavam outros realizadores, são fundamentais para complementar as lembranças do realizador. Essas memórias em movimento, divididas em dupla e em grupo, adicionam-se às imagens filmadas, criando uma base de dados em transformação durante as próximas sessões, ou nas próximas fases do processo. Sem o registro videográfico, muito material improvisado pode ser perdido em meio a nossas preferências de seleção, levando-nos a repetir nossos padrões e tendências (sociais, culturais, de gênero, raça, etc.). Assim, a utilização do vídeo durante ensaios garante que movimentos inusitados e muitas vezes difíceis de lembrar ou repetir sejam considerados e incluídos.

O método de análise dos movimentos filmados deve ser tão dinâmico quanto a natureza dos dados. Coerente à linguagem dinâmica proposta pelo Método Laban, ao mesmo tempo em que realizamos a análise do vídeo, reconstruímos também o movimento, dando uma perspectiva ativa e participativa à análise. Esta seria uma “Observação Realizadora”.

Mas mesmo a documentação visual do processo improvisatório não garante que esses elementos diferenciados sejam incluídos na obra final. A observação detalhada das improvisações filmadas, utilizando-se o Método Laban, pode identificar repetições, semelhanças, diferenças e contrastes entre movimentos, permitindo a inclusão de elementos inusitados em uma obra desafiadora.

O diálogo entre movimento filmado e análise, intercalado com experimentações composicionais, permite a edição dos movimentos improvisados em uma coreografia coerente com a fonte, mas ao mesmo tempo aberta a modificações. Não se trata apenas de identificar movimentos no vídeo e copiá-los de maneira exata, encaixando-os em frases esteticamente pré-estabelecidas. De fato, o Ritmo (ou Fraseado) das Frases de Movimento da fonte (sessões de Movimento Autêntico) pode ser detectado na análise do vídeo, criando uma estrutura aberta para uma montagem dos movimentos baseada na distribuição da Tensão de Fluxo ou Energia ao longo do tempo (KESTENBERG 1971). Esse diálogo entre vídeo e dança, através do Método Laban, perpetua a natureza dinâmica e mutável do movimento.

Na última fase, inserimos as sequências criadas em contextos mais complexos, experimentamos diferentes textos, sons, músicas, cenários, figurinos, maquiagens, locais, criando uma multiplicidade de sentidos a partir de uma Dramaturgia de Contrastes (SCHMIDT 2000, 8).

O processo criativo do quarteto *CorPoesis Prematurus* pode ser resumido nas seguintes fases:

- Sessões de Movimento Autêntico com filmagem (dois duetos) durante um ano;
- Tradução em termos de LMA e imagens dos movimentos mais marcantes e desafiadores de cada sessão;
- Seleção individual de frases de movimento baseada no item anterior, construção de uma sequência individual;
- Mostra das sequências individuais e troca com o grupo para checar movimentos interessantes que não tenham sido incluídos;
- Observação dos vídeos após seis meses, para selecionar frases de movimento ainda não usadas;

- Construção de sequências individuais mais completas, compartilhá-las, selecionar movimentos de todas as sequências para compor um quarteto;
- Observação dos vídeos para selecionar frases de movimento improvisadas em dupla e construir sequências em dupla;
- Improvisar com as diferentes composições de movimento até construir uma estrutura mapeada por LMA e imagens;
- Experimentar diferentes figurinos, maquiagem, poemas e cenários (incluindo vídeo) – todos baseados nas experiências de movimento – até compor uma peça integrada.

Já o processo criativo do quinteto *Corpo Estranho* pode ser resumido nas seguintes fases:

- Uma sessão de Movimento Autêntico de uma hora com filmagem (usando a câmera como “observador”);
- Observação Realizadora desta sessão, com tradução em LMA e imagens;
- Reorganização das frases de movimento presentes em toda a sessão, juntando-as em sequências através de ênfases comuns em termos LMA;
- Sessões de Movimento Autêntico com filmagem (dois duetos sem me incluir; eu fiquei responsável por observar e gravar todo o processo);
- Tradução em termos de LMA e imagens dos movimentos mais marcantes e desafiadores de cada sessão;
- Seleção individual de frases de movimento baseada no item anterior, construção de uma sequência individual com a ajuda do “observador”;
- Mostra das sequências individuais e troca com o grupo para feed-back;
- Construção de sequências individuais mais finalizadas, compartilhando-as, e selecionando movimentos de todas elas para compor um quinteto;
- Improvisação com as diferentes composições de movimento até construir uma estrutura mapeada por LMA e imagens;
- Experimentação com diferentes figurinos, maquiagem, poemas e cenários (incluindo vídeo) – todos baseados nas experiências de movimento – até compor uma peça integrada.

O solo *GEBO* teve as seguintes fases em seu processo criativo:

- Uma sessão de Movimento Autêntico por mês, com a duração de uma hora cada, com filmagem (usando a câmera como “observador”), ao longo de um ano;
- Notas gerais das sessões, usando LMA e imagens;
- Observação dos vídeos após o final do processo de improvisações;
- Reconstrução total da última sessão de uma hora;
- Escolha entre diferentes músicas, figurinos, cenários e textos para compor uma peça integrada;

Essas fases podem vir a se desenvolver em uma obra em grupo, uma vez que a peça ainda está em processo. Do mesmo modo, as duas peças anteriores têm versões solo. A diferença entre os três processos não está no fato de serem solo ou grupo, uma vez que este trânsito é livre no processo criativo aberto da dança-teatro.

O que difere as obras de modo mais marcante são a duração do processo criativo, a utilização do vídeo e a maneira de reconstrução. *CorPoesis Prematurus* foi montada ao longo de um ano e meio. As imagens filmadas e, portanto, nossa percepção visual de como nos movemos nas improvisações, só foram vistas após termos criado grande parte da composição. Nesse sentido, a obra final reflete corpos fluidos e com grande ênfase nas sensações internas, em tempo constante e vagaroso.

Já o processo criativo de *Corpo Estranho* durou cinco meses, e observamos os vídeos logo após cada sessão. A obra expõe corpos fragmentados, com muitas variações de tempo e foco, num Fraseado Acentuado e bastante irregular e surpreendente. É importante frisar que este ritmo já estava presente nas sessões de Movimento Autêntico, e, portanto, caracterizou também a edição coreográfica.

*GEBO* foi montada ao longo de dois anos: um ano de improvisações e um ano para a construção da dramaturgia de contrastes, sendo que o vídeo só foi observado ao final do primeiro ano. O Fraseado de *GEBO* varia entre constante – como em *CorPoesis* – e Acentuado – como em *Corpo Estranho*. No entanto, os acentos de *GEBO* não são fragmentados e irregulares como os de *Corpo Estranho*. Pelo contrário, os acentos de *GEBO* vêm como picos de energia que se desenvolvem em ondas prolongadas ou estabilizações subsequentes de nível energético, dilatando o tempo e o espaço.

Durante um ano de improvisações, uma sessão foi se completando na outra, como se, a cada nova sessão, o corpo reorganizasse ou reeditasse os movimentos anteriores. Assim, a sequência de movimentos utilizada na obra final completou-se toda de olhos fechados, na última sessão da primeira fase. Ao observar o vídeo, percebi que a obra estava pronta em

termos de composição coreográfica. O papel do vídeo, nesse caso, foi o de auxiliar a reconstrução de cada movimento ao longo de uma hora. A LMA garantiu a tradução destes movimentos de maneira aberta, assim eles podem ser reproduzidos como no vídeo, ou modificados parcialmente ou completamente, conforme o impulso e a necessidade do momento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HACKNEY, P. (1998). **Making connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals**. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers.

KESTENBERG, J. S. (1971). **The role of movement patterns in development** (Vol. I). New York: Dance Notation Bureau.

LABAN, R. (1966). **The language of movement: A guidebook to Choreutics**. London: McDonald and Evans.

SCHMIDT, J. (2000). Learning what moves people. In J. Schmidt et al. **Tanztheater today: Thirty years of German dance history** (pp.6 - 15). Seelze/Hannover: Kallmeyersche.