

DANÇA E TEATRO: INTERSECÇÕES E CONTAMINAÇÕES CRIATIVAS

PPRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES:
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO**

REITOR: Aldo Nelson Bona
VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza
DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Ademir Juracy Fanfa Ribas
VICE-DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Darlan Faccin Weide
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil
COORDENADORA NEAD/UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel
COORDENADORA ADJUNTA NEAD/UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski
VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

CHEFIA DEPARTAMENTO DE PEDAGOGIA

CHEFE: Nilsa de Oliveira Pawlas
VICE-CHEFE: Ademir Nunes Gonçalves

COMITÊ EDITORIAL DO NEAD/UAB

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Jamile Santinello, Klevis Mary Reali,
Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel,
Rafael Sebrian, Ruth Rieth Leonhardt.

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann,
Márcia Cristina Cebulski, Gabriela Di Donato Salvador, Clovis Marcio Cunha



UNICENTRO
PARANÁ

Kamilla Mesquita Oliveira

**DANÇA E TEATRO: INTERSECÇÕES E
CONTAMINAÇÕES CRIATIVAS**

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli
Espencer Ávila Gandra
Luiz Fernando Santos

GRÁFICA UNICENTRO

260 exemplares

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade das autoras.

SUMÁRIO:

DANÇA E TEATRO: ENTRE SIMBIOSES E DICOTOMIAS	09
INTERSECÇÕES MÍSTICAS E HISTÓRICAS	13
CONFLUÊNCIAS ESTRUTURAIS	21
PROPOSTAS DE TRABALHO PARA CONSTRUÇÕES CÊNICAS	47
CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS	67
HIBRIDISMO DAS LINGUAGENS: “DANÇA - TEATRO”	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFÊRENCIAS	81

**DANÇA E TEATRO: INTERSECÇÕES E
CONTAMINAÇÕES CRIATIVAS**

DANÇA E TEATRO: ENTRE SIMBIOSES E DICOTOMIAS

Dança e *Teatro* são linguagens artísticas tão antigas quanto a própria humanidade. Afinal, desde tempos muito remotos, os homens se expressam artisticamente, por meio de seus corpos, de diferentes maneiras. No entanto, esses diferentes modos de expressão se modificam ao longo do tempo e adquirem determinadas características identitárias, de acordo com as regiões e culturas ou em razão das próprias singularidades de seus agentes.

A humanidade sempre dançou e atuou e, em muitas culturas, durante muito tempo, a dança e o teatro constituíram uma linguagem simbiótica, sem que houvesse uma separação nítida das suas características. Manifestações artísticas antigas, tais como o *Kathakali* e a dança *Odissi*, na Índia, o *Nô* e o *Kabuki* no Japão, a Dança Balinesa, em Bali e a Ópera de Pequim, na China, são alguns exemplos de formas expressivas que mesclam a dança e a teatralidade de maneira simbiótica, sendo difícil, inclusive, definir essas duas linguagens, bem como denominar seus agentes de bailarinos ou atores. Essas classificações tornam-se, portanto, dispensáveis, visto a intensa expressividade que emerge dos corpos desses artistas.

Todavia, por ser um elemento comum nas duas linguagens, o corpo será o objeto de nossos estudos ao longo deste trabalho, que não tem a pretensão de propor definições específicas para a *Dança* e para o *Teatro*, e muito menos, para o

termo *Dança-Teatro*, embora façamos aqui, algumas observações acerca do corpo que se expressa dentro desse hibridismo de linguagens. Iniciamos, portanto, com um breve passeio pelo universo mitológico, a fim de encontrar, nas representações imagéticas do homem antigo, algumas pistas sobre as suas concepções acerca dessas duas linguagens.

A Dança teve sua representação antropomorfizada pelos gregos, na figura de uma das Musas Inspiradoras das Artes – Terpsícore – a Musa da Dança, também conhecida como “A Rodopiante”. Conforme Brandão (1991, p. 423, grifos do autor):

Terpsícore é um composto do verbo *térpesthai*, cujo sentido inicial é ‘obter satisfação plena do desejo’, daí ‘ter prazer em, divertir-se, alegrar-se’; e de *Khóros*, ‘dança, coro’, donde significar o antropônimo ‘a que se rejubila nos coros’. [...] Filha de Zeus e Mnemósina, Terpsícore é uma das nove Musas e sua função básica é presidir a dança, ao menos a partir da época clássica (séc. V a.C.).

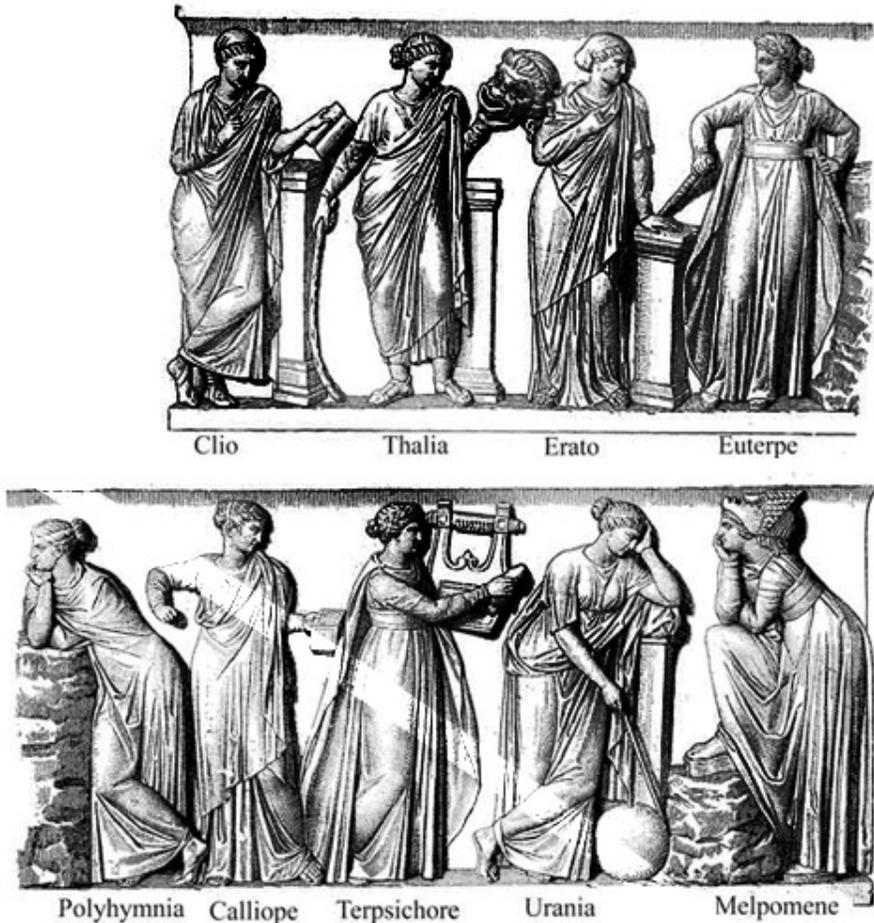


Figura 1: As Musas Gregas
Fonte: Portal Cronópios¹

1 Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=5775>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

Já o Teatro teve, como patrono, o grande deus Dionísio, cujos festejos e ritos praticados em seu louvor, guardam em si, a possível origem de algumas das formas teatrais gregas. De acordo com o autor citado:

Dionísio, também chamado Baco, tornou-se um deus essencialmente da videira, do vinho, do delírio místico do teatro. [...] Deus das orgias, do êxtase e do entusiasmo e deus da libertação, Dionísio era festejado com procissões ruidosas, que, na realidade, nunca deixaram de existir, mas que acabaram também por dar origem ao ditirambo, ao drama satírico, à tragédia e à comédia. (BRANDÃO, 1991, p.291).

Observando as citações acima, acerca das deidades míticas – Terpsícore e Dionísio – é possível encontrarmos interessantes similaridades, tendo em vista que “*Obter satisfação plena do desejo*”, “*Ter prazer em divertir-se* e “*alegrar-se*” são expressões encontradas na etimologia do termo Terpsícore. Já “*orgias, êxtase e entusiasmo*” são termos relacionados ao deus do vinho e do teatro. Sendo assim, o *rejubilar-se, por meio de uma espécie de delírio místico*, seria algo comum às duas linguagens artísticas, uma vez que seus agentes, de uma maneira ou de outra, utilizavam seus corpos para vivenciar esses *êxtases expressivos*.

Voltando-nos para as figuras das Musas, é interessante notar que duas das nove filhas de *Mnemónise* relacionam-se à linguagem do teatro: *Melpômene* – também conhecida como “*A Poetisa*” – seria a musa da Tragédia e *Talia*, que significa “*que Faz Brotar Flores*” – seria a musa da Comédia. Tragédia e Comédia são também nomes dados a dois estilos distintos de teatralidade cuja origem é a Grécia antiga, mas retomando a etimologia dos nomes das três musas – *Melpômene*, *Talia* e *Terpsícore* – novamente podem ser observadas significativas homologias. Segundo Brandão (1991, p. 104, grifos do autor), “*Melpômene* procede do verbo *mélpein*, propriamente ‘cantar e dançar, sobretudo em coro’ e, por extensão, ‘cantar acompanhado de cítara’ ou simplesmente ‘cantar’. *Melpômene* é, pois, ‘a que canta e dança’”.

As semelhanças entre *Melpômene* e *Terpsícore* são bastante flagrantes, tanto no que diz respeito ao ato da dança em si, quanto ao coro, pois há uma importante similaridade característica das contaminações entre as linguagens, dentro dessa forma teatral. Também encontramos confluências etimológicas entre os termos *Talia* e *Terpsícore*, principalmente no que diz respeito, conforme já apontamos anteriormente, em relação a Dionísio – à alegria e ao divertimento. De acordo com Brandão (1991, p. 396, grifos do autor):

Talia provém do verbo *thalilein*, ‘brotar, estar florido, verdejar, cobrir-se de flores’, sendo assim, significa o antropônimo ‘a

abundância, a alegria, a graça, a juventude'. [...] O nome Talia, que segundo se viu, está relacionado com a vegetação, é o epíteto de várias divindades, mas, sobretudo de uma Musa, uma Cáríte (Graças) e de uma Nereida. Com a função de Musa, se bem que a princípio não exercesse algo bem definido, passou na época clássica a presidir à comédia e à poesia lírica. Unida a Apolo, segundo algumas versões, foi mãe dos Coribantes, tendo sido também uma das amantes de Dáfnis.

Neste contexto, é interessante destacar os filhos de Talia – os Coribantes – cuja etimologia também remete a visíveis proximidades com a arte da dança. Ainda segundo Brandão (1991, p. 238):

Coribantes significariam os que executam danças circulares. [...] Os Coribantes não têm um mito próprio: eram os autênticos sacerdotes de Cibele. Adoravam-na, dançando como alucinados, ao som de címbalos e dos tambores em torno de sua protetora. [...] na cerimônia de iniciação dos Coribantes, os futuros iniciados, após o rito de purificação, sentavam-se em uma espécie de cadeira. Depois tomados pelo delírio sagrado, batendo vertiginosamente em tambores, dançavam circularmente em torno da mesma. [...] Era ao som dos tambores e dos címbalos que os iniciados dançavam freneticamente até que, tomados pelo delírio sagrado, se emasculavam numa homenagem suprema à Grande Mãe.

Como podemos observar, dança e teatro se entrecruzam já há muito tempo, pois os ritos que deram origem ao teatro eram sempre permeados pela dança que, por sua vez, também carregava em si o caráter dramático daquele.

No decorrer da história, foi ocorrendo uma maior definição das características, dos estilos e das técnicas da dança e do teatro no Ocidente, mas o mesmo não aconteceu de maneira tão marcante no Oriente. De certa maneira, essa distinção, por um lado, favoreceu o refinamento técnico de seus agentes, mas por outro, desfez a simbiose necessária à vida e à verdade artística dessas duas linguagens. Sendo assim, na arte contemporânea, muitos são os experimentos híbridos que, de certa forma, tentam reestabelecer as relações técnicas e poéticas entre a dança e o teatro.

INTERSECÇÕES MÍTICAS E HISTÓRICAS

Historicamente, o termo *Dança-Teatro* teria surgido na Alemanha, nos anos 20, com Rudolph Laban², mas teriam sido seus alunos, Mary Wigman³ e Kurt Joss, os primeiros a expressarem, com maior exatidão, por meio de suas obras, a essência dessa linguagem. Posteriormente, Pina Baush, aluna de Kurt Joss (abordaremos mais detalhadamente esses dois agentes – Joss e Baush – no Capítulo 6), foi quem mais amplamente divulgou essa arte pelo mundo.

Todavia, antes de nos aprofundarmos no histórico mais recente da Dança-Teatro, neste primeiro capítulo, propomos lançar um olhar, ainda que superficial, para o caminho percorrido por essas duas linguagens, no Ocidente, buscando identificar, ao longo do percurso, momentos de aproximação e de distanciamento entre elas, tendo sempre como foco, inevitavelmente, a utilização expressiva do corpo pelos artistas.

2 Rudolf Von Laban (Áustria - Hungria: 1879 -1958) é considerado o renovador da dança e de seu enfoque teatral. Bailarino e coreógrafo, Laban desenvolveu uma notação de movimento conhecido como *Labanotation*. Sua pesquisa e metodologia sobre o uso do movimento humano – pela profundidade e extensão – são hoje base para uma melhor compreensão do homem por meio do movimento, modernamente utilizado nos mais diversos ramos da arte e da ciência, da dança, do teatro, da educação, do trabalho, da psicologia, da antropologia, etc.

3 Mary Wigman (Alemanha: 1886-1973) foi uma importante coreógrafa alemã e uma das fundadoras da dança expressionista e da dançaterapia. É considerada uma das mais importantes figuras da história da dança moderna.

Outro elemento interessante a ser analisado é o texto dramático e a utilização da voz em cena, inevitavelmente a ele relacionada. Afinal, o treinamento do bailarino é, na grande maioria das vezes, um treinamento mudo, isto é, a voz não é trabalhada, contrariando outras correntes de treinamento corporal contemporâneas, que a consideram como algo a ser também utilizada pelo bailarino, uma vez que ela é uma reverberação sonora resultante de ressonâncias corporais. Ou seja, a voz também é considerada corpo, mas não está necessariamente atrelada ao texto dramático, já que a própria prática teatral não necessariamente tem o texto como premissa.

Analisando as citações anteriores sobre os ritos que deram origem às linguagens teatrais gregas, podemos observar que, além da preocupação com a narração textual, há uma entrega de corpos atuantes que dançam, cantam e se expressam de maneiras vigorosas, sem que haja, no entanto, uma necessidade freme de textualidade. A partir disso, podemos classificar a arte teatral de duas maneiras distintas: a Interpretação e a Representação Teatral.

Cabe salientar que esse trabalho encontra respaldo na obra: “*A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*” (1998), de autoria de Renato Ferracini, um dos atores do Grupo LUME-Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP)⁴, que por sua vez, fundamenta seu trabalho na Antropologia Teatral desenvolvida por Eugênio Barba⁵, que será melhor detalhada ao longo deste livro:

Interpretação e Representação: a interpretação está intimamente relacionada com o texto dramático. O intérprete funciona como um tradutor do texto em cena e todos os dados e informações para construção de seu personagem são retirados a partir do texto e/ou em junção deste. [...] Por outro lado, a Representação independe do texto dramático. O ator cria a partir de si mesmo. Assim, sem informações preliminares ou dados para construção de seu personagem, ele necessita operacionalizar uma maneira nova de construção de sua arte. Ele necessita, então, de parâmetros objetivos que permitam a construção de uma cena independente

4 O LUME é um coletivo de sete atores, que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator, além de constituir um espaço de multiplicidade de visões que refletem as diferenças, impulsos e sonhos de cada ator. Ao longo de quase 30 anos, tornou-se conhecido em mais de 26 países e atravessou os quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Criou mais de 20 espetáculos e mantém 14 em repertório, com os quais atinge públicos diversos, de maneira não convencional. Com sede em Barão Geraldo, Distrito de Campinas (SP), o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. (Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br>. Acesso em 30 de Maio de 2014.)

5 Eugênio Barba é um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral.

de informações literárias, analíticas ou psíquicas. Esses parâmetros objetivos serão as ações físicas e vocais orgânicas. (FERRACINI, 1998, p.30).

Esclarecemos que, de forma alguma, desprezamos a importância do drama interpretativo, bem como as infinitas possibilidades criativas propiciadas por um texto literário, mas num primeiro momento, buscaremos nos debruçar sob o Drama Representativo, tal como proposto por Ferracini (1998), e que privilegia a construção cênica, independentemente das informações literárias, exigindo do ator ou do bailarino, a exploração de outras estratégias para a construção de personagens e de concepções dramatúrgicas mais centradas no próprio corpo expressivo. É, portanto, a partir desse olhar voltado para o caráter mais *interpretativo* ou mais *representativo*, que serão analisados alguns momentos históricos do teatro e da dança no Ocidente.

Embora outros povos, em outros períodos, já desenvolvessem práticas de caráter teatral, iniciaremos nosso caminho pela Grécia Antiga, também berço das referências míticas anteriormente apresentadas e que inegavelmente influenciaram as concepções de arte e suas divisões em linguagens artísticas distintas no Ocidente. Para Ferracini (1988, p.35):

[...] o teatro como conhecemos hoje, teve suas origens na Grécia antiga, onde emergiu de festejos populares, como os Ditirambos e os cultos ao deus Dionísio. O primeiro ator que conhecemos respondia pelo nome de Téspis, no ano de 594 ou 595 A.c. Sabe-se que se apresentava com um coro de aproximadamente cinquenta integrantes, ao qual acrescentava um prólogo e um discurso. O ator era conhecido como protagonistés. Além de ator, também foi o primeiro autor conhecido. Aqui percebemos, desde os primórdios, a íntima relação do ator com o texto dramático, já que o primeiro ator representava/interpretava o papel que ele próprio escrevia.

Desse modo, percebemos indícios da presença de uma figura relativamente frequente nas artes cênicas contemporâneas: a do criador-intérprete, já que é o próprio ator/bailarino que cria a dramaturgia que realiza, o que significa que ação e criação se estabelecem em um único agente ao longo de um mesmo processo criativo.

Ésquilo foi uma figura importante no Teatro Grego, principalmente em função das nítidas relações que seus processos criativos estabeleciam com a linguagem da dança. Considerado o “Pai da Tragédia”, ele introduziu o diálogo cênico, o qual foi, indiscutivelmente, de grande valor para o desenvolvimento das possibilidades dramatúrgicas, já que possibilita um maior desenvolvimento das personagens e o estabelecimento mais efetivo de jogos cênicos entre elas.

Outra característica do teatro esquiliano é a grande importância dada por ele ao Coro, que dá mais ênfase à atuação corporal e ao caráter “dançado” de sua dramaturgia. Para Gassner apud Ferracini (1974, p. 27), Ésquilo “era um homem prático de teatro, sendo excelente diretor e encenador. Fez progredir a Dança Trágica, que era realizada pelo coro, desenvolvendo grande variedade de posturas e movimentos, posto que treinava seu próprio coro”.

Ao contrário de seu antecessor, Sófocles diminuiu a função do Coro, reduzindo-o ao mínimo necessário e relegando-o a segundo plano. O corpo passa então, a ter cada vez menos importância nas performances, que concentravam sua atenção na textualidade e na projeção da voz do ator. As apresentações eram feitas para plateias cada vez mais numerosas, sendo necessário que os atores redimensionassem seus corpos para que ficassem mais visíveis ao público. Porém, esses redimensionamentos, que se dão por meio de grandes máscaras, de sapatos de solados altos e de vestuários com enchimentos, acabavam por limitar ainda mais as possibilidades de movimentação corporal dos atores, relegando o corpo a movimentos mínimos e priorizando a utilização da voz. Ou seja, há uma supervalorização do texto dramático em relação ao ator em si, o que configura uma dramaturgia de caráter mais interpretativo do que representativo.

Embora a Roma Antiga tenha sido fortemente influenciada pela cultura helênica, em uma das vertentes do teatro romano, havia uma maior autonomia dos atores em relação ao texto, visto a grande utilização dos improvisos de diálogos, muitas vezes, inspirados na própria relação social da época. As apresentações se davam nas ruas e as personagens eram bastante tipificadas, uma vez que suas construções eram quase sempre oriundas da *mimese* da própria população. Esses gêneros teatrais eram denominados de *Atelanas*, e assim como no teatro grego, eram usadas máscaras. Havia também os *Mimos*, nos quais não se usavam máscaras e nem texto, ou seja, o corpo, incluindo as expressões fisionômicas, assumia papel primordial nesse gênero teatral. Conforme Carvalho apud Ferracini (1998, p. 39, grifos do autor):

Outra manifestação que tomou força em Roma foram os Mimos. Esses, diferentes das atelanas, não se utilizavam de máscaras nem mesmo de textos, utilizavam, como meio de expressão o próprio corpo. *‘O caráter essencial ficava com a expressão mímica da expressão fisionômica, do gesto e da dança. A origem desse gênero de espetáculo, assim, estaria nas danças primitivas em honra aos deuses, as quais imitavam os animais, os atos e as paixões do homem, os deuses da vegetação e da fecundidade, daí o seu caráter, às vezes, obscuro’.*

Em contraponto aos *Mimos* e *Atelanas*, de caráter improvisado, o teatro declamatório romano foi se tornando cada vez mais decadente, em virtude do próprio gosto da audiência, que apreciava os jogos violentos, as corridas, o circo e as competições de arena. Tentando acompanhar essa tendência popular, o teatro romano foi se tornando cada vez mais degradante. De acordo com o autor citado:

Nos espetáculos dessas companhias tudo era permitido. Eram recrutados entre pessoas desclassificadas, mercenárias, apelando aos mais grosseiros efeitos para atrair o aplauso de uma sociedade também decadente, de instintos soltos e sensualidade desorientada (CARVALHO, 1989, p.27). Cortavam-se ao vivo os braços e pernas de escravos para se conseguir um 'realismo' vivo. Escravas eram submetidas a cenas de sexo. Cenas fictícias, mas que ilustram muito bem essa decadência teatral romana podem ser vistas no filme de *Satírycon*, de Fellini. O Teatro em Roma foi, aos poucos, tornando-se um espetáculo deprimente, atingindo um nível de degradação tal que a sociedade sentia náuseas ante as execráveis encenações. (Carvalho apud FERRACINI, 1998, p.40, grifo do autor).

Na Idade Média, com o advento do Cristianismo e também em virtude da decadência do teatro romano, a Igreja passa a decretar a excomunhão de atores e de suas famílias, marginalizando a prática teatral. Mas ainda assim, o teatro consegue sobreviver na clandestinidade, e eis que nessa situação, ressurgem os *Mimos*, realizados por atores ambulantes, conhecidos como *Saltimbancos*.

Mesmo marginalizada, logo se constituirá a Comédia *Dell'Arte*, herdeira da *Atelana* primitiva e tida por muitos teatrólogos atuais como a primeira grande escola de atores da história do teatro e cujo maior desenvolvimento ocorreu durante o Renascimento, mais especificamente na Itália, berço da dança teatral, atualmente denominada de *Balé Clássico*. Cabe esclarecer que não apresentaremos aqui maiores detalhes acerca da história da dança, tendo em vista que esse tema já foi abordado em outros momentos desse curso, mas é interessante notar algumas confluências históricas presentes nos registros tanto da dança quanto do teatro no Ocidente.

Em contraponto à dança, que a cada vez mais vai se atrelando a códigos e coreografias, a Comédia *Dell'Arte* vai se tornando, de fato, um laboratório do ator, que passa a dispor de materiais para a exploração da arte do improviso. Cabe lembrar que ela não é isenta de codificações – que não constituem prisões técnicas, mas instrumentais para o desenvolvimento das personagens pelos próprios atores – mas, existem roteiros e códigos, isto é, tipificações das personagens. Para Ferracini (1998, p.43, grifo do autor):

[...] talvez porque o ator de Comédia Dell'Arte improvise, não a partir do nada, mas a partir de um roteiro, chamado de *Canovaccio*, e principalmente de ações e gestos corporais definidos por seu tipo fixo conseguidos após sequências de exercícios preparatórios. Essa suposta prisão técnica é que dá a liberdade ao ator da Comedia Dell'Arte de simplesmente improvisar. Não improvisar a personagem, mas improvisar com a personagem, o que é, essencialmente diferente, pois, o ator, nesse caso, trabalha a partir de ações pré-elaboradas e 'guardadas' em seu repertório, e não criando as ações à medida que improvisa.



Figura 2: Balli di Sfessania
Fonte: Jacques Callot⁶, 1592-1635

Por não haver um texto dramaturgico a ser seguido, todo o foco da construção teatral da Comedia *Dell'Arte* se volta para o próprio ator. Logo, há um investimento no treinamento do seu corpo, que é bastante eclético, pois inclui o estudo da dança, da música, do *mimo*, da esgrima, dos exercícios de circo e da prestidigitação. O texto perde sua majestade e acaba qualquer tipo de interpretação, seja ela bíblica, helênica, trágica e/ou erudita. Na Comedia *Dell'Arte*, pura e simplesmente, o ator representa, por meio de mecanismos e de repertórios próprios, construídos no decorrer das "Improvisações codificadas", ou seja, amparadas nas tipificações das personagens (*Arlechino*, *Brighella*, *Pantalone*, *Dottore*, *Capitano*, *Colombina*, *Enamorados*), que possuem cada qual um tipo

6 Disponível em: <http://homes.chass.utoronto.ca/~trott/courses/dra3011s/>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

diferente e específico, além de uma partitura física e vocal particular. É a partir das diretrizes desse material prévio, que os atores são capazes de criar, em tempo real, suas ações dramáticas.

Justamente devido às características de uma atuação criativa do ator e das possibilidades advindas desse corpo eclético e em prontidão para atuação no tempo real da criação, é que a Comedia *Dell'Arte* passa a servir como movimento teatral de representação instigador para muitos reformadores do século XIX e XX. Assim sendo, muitos são os nomes importantes sobre os quais poderíamos discorrer aqui – Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Brecht, entre outros grandes nomes do teatro – mas tomamos a liberdade de dar um salto temporal, nos direcionamos para o surgimento da *Antropologia Teatral*, de Eugênio Barba, com o objetivo de estabelecer relações entre os preceitos do teatro e da dança, para identificar alguns dos diversos pontos de confluência existentes entre essas linguagens.

CONFLUÊNCIAS ESTRUTURAIS

Na virada do século XIX para o século XX, muitas são as rupturas e transformações ocorridas no universo das Artes. No Teatro, isso não seria diferente. Desse modo, muitos nomes poderiam ser citados nesse processo de revolução da concepção das artes cênicas, mas nos limitaremos a um período um tanto mais tardio, no qual, após algumas rupturas muito significativas, tem início um estudo que influenciará o universo das artes da cena na contemporaneidade. Caberá à *Antropologia Teatral*, cujo precursor é o ator Eugênio Barba, a identificação de homologias entre formas teatrais distintas.

Eugenio Barba, nascido em Brindisi, na Itália, em 29 de outubro de 1936, é um ator, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do *Odin Teatret*, foi discípulo e assistente de Grotowski⁷ em seu teatro laboratório. Considerado um dos mais importantes nomes da *Antropologia Teatral* – disciplina que estuda o comportamento cênico pré-expressivo, base dos diferentes gêneros, estilos, papéis e das tradições pessoais e coletivas – seu trabalho está fundamentado no treinamento cotidiano e sistemático do ator. De acordo com Ferracini (1998, p.73):

[...] O Odin Teatret, chegou a elaborar e codificar não uma, mas várias técnicas pessoais de representação para o ator, a partir

⁷ Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um diretor de teatro polonês e figura central do teatro do século XX, principalmente do 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.

de métodos e sistemas de trabalho por eles desenvolvidos. Influenciado pelas experiências do polonês Jerzy Grotowski e pelas técnicas do teatro do sul da Índia, o Teatro Kathakali, Eugenio Barba, diretor deste centro, partiu na busca de métodos precisos e objetivos que permitissem a elaboração e codificação de técnicas pessoais e individuais corpóreas de representação para o ator. Um dos pontos interessantes do trabalho de Barba está no fato de ao mesmo tempo em que se supre uma urgente necessidade do ator, ou seja, preenche a ausência de técnicas corpóreas e vocais de representação para o performer, respeita-se um inegável dado da cultura Ocidental: a individualidade. Assim, cada ator elabora a sua própria técnica. [...] A partir da observação de conceitos técnicos aplicados e descobertos por seus atores nesse trabalho de treinamento e tecnificação do corpo e voz, comparando-os com técnicas codificadas orientais e ocidentais, Barba percebe princípios comuns e recorrentes de alguns elementos cênicos. Resolve tentar separar esses princípios e estudá-los, dando origem a Antropologia Teatral e a ISTA (International School of Theatre Antropology), onde, esporadicamente, se reúnem, em sessões internacionais, estudiosos de teatro e antropologia teatral e principalmente atores e dançarinos Orientais e Ocidentais, buscando, em suas manifestações cênicas, princípios recorrentes e comuns.

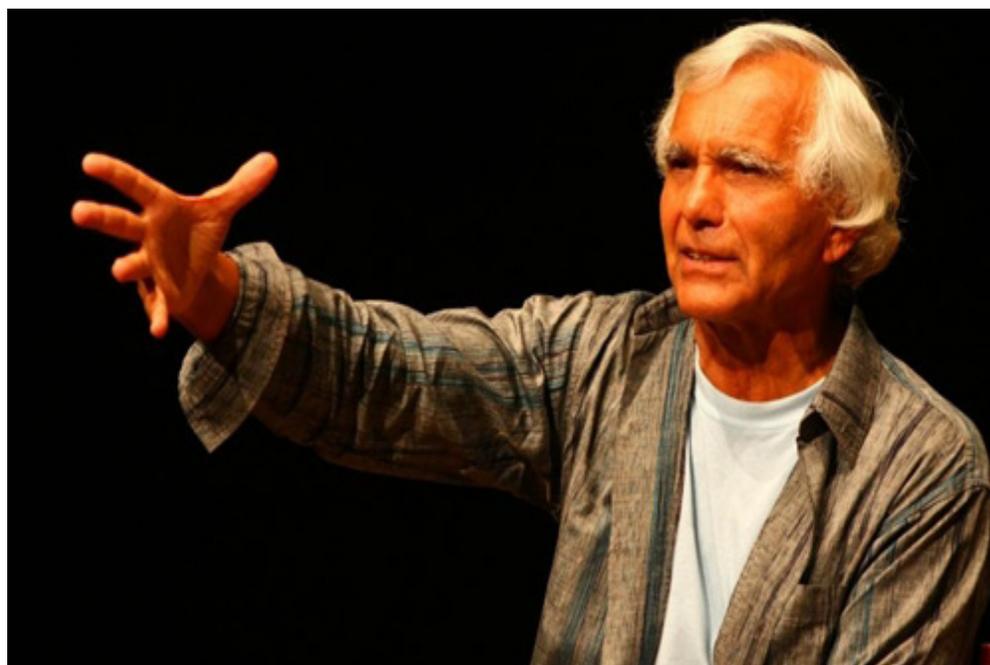


Figura 3: Eugênio Barba
Fonte: Correio Brasiliense⁸

⁸ Disponível em: http://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2012/12/10/interna_diversao_arte,338363/teatrologo-eugenio-barba-vem-a-cidade-para-ensinar-metodos-artisticos.shtml; Acesso em 30 de Maio de 2014.



Figura 4: Eugênio Barba, em treinamento com atores do Odin Teatret
Fonte: Arquivo do Odin Teatret⁹

Nosso intuito, neste capítulo, é discorrer acerca de alguns dos princípios da Antropologia Teatral, traçando paralelos entre eles e o treinamento técnico-expressivo da dança, a fim de atentarmos para alguns elementos essenciais para a construção do corpo cênico atuante, seja na dança, no teatro ou nas linguagens híbridas, que têm o corpo do artista como agente da criação. Nesse sentido, Barba e Savarese (1995, p.09, grifo dos autores) afirmam:

Considerar a possibilidade de uma base pedagógica comum, mesmo de maneira abstrata e teórica, não significa, de fato, considerar um meio comum de fazer teatro. 'As Artes' escreveu Decroux, 'parecem-se entre si por seus princípios, não por seus espetáculos'. Poderíamos acrescentar: também os teatros não se assemelham nas suas representações, mas nos seus princípios.

Abordaremos, portanto, alguns princípios que julgamos serem de suma importância para a construção expressiva tanto de bailarinos quanto de atores, como: *Equilíbrio*, *Dilatação Corpórea*, *Presença*, *Equivalência*, *Oposições e Ritmos*, termos utilizados por Eugênio Barba e que, ao longo deste livro, serão desenvolvidos a partir de possíveis relações com preceitos equivalentes, propostos por outros

⁹ Disponível em: <http://www.odinteatretarchives.com/close-up/ur-hamlet/images/scheda-image.php?id=46>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

teóricos da dança. A partir dessa analogia e trazendo-os para a realidade brasileira, optamos por utilizar as temáticas corporais advindas da técnica desenvolvida por Klauss Vianna¹⁰. Segundo Miller e Neves (2013, p.01):

Na década de 1960, iniciava-se, em algumas cidades no Brasil, um mergulho no corpo e no movimento que, em contraposição às técnicas mais tradicionais e formais, buscava a sensibilização do corpo, a percepção dos estados corporais, com o interesse em entender as relações entre a mecânica do movimento e a expressão. A tônica se voltava para a capacidade de comunicação. Em algumas pesquisas na área da dança, o movimento passou a ser trabalhado com um maior enfoque na percepção e na consciência, valorizando as sensações, intenções e o conhecimento do funcionamento do corpo, em lugar da forma e dos passos de dança. Klauss Vianna abordava a forma como resultado de uma intenção e dos espaços internos do corpo, trabalhados conscientemente. No teatro, a primazia do texto começava a ceder espaço ao corpo. Naquele momento, começava-se a falar em expressão corporal e, posteriormente, em preparação corporal, termo este que, na sua concepção de trabalho corporal para atores, foi inaugurado pelos Vianna.



Figura 5: Klauss Vianna – Angel Vianna – Rainer Vianna
Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 89.

¹⁰Klauss Vianna, nascido em Belo Horizonte, iniciou sua formação em 1944, fazendo aulas de Balé Clássico com Carlos Leite, bailarino que criou a primeira escola de dança clássica na capital mineira. Dançou no Balé Minas Gerais, também criado por Carlos Leite, tendo como colega, nesse período, a bailarina Maria Angela Abras (Angel Vianna), com quem viria a se casar e a ter um filho – Rainer Vianna – também bailarino, coreógrafo e professor. Klauss desenvolveu seu trabalho ao lado de Angel, com a ideia de que toda pessoa tem a dança dentro de si, mas é necessária uma grande consciência do próprio corpo – dos músculos, das articulações e dos ossos – para que o artista não reproduza movimentos, mas os crie. Seu método foi sendo construído ao longo de mais de 40 anos de trabalho, com a ajuda de Angel, Rainer Vianna (seu filho) e demais colaboradores.

Conforme já assinalamos, neste livro, optamos por estabelecer relações entre a Antropologia Teatral e a Técnica Klauss Vianna, mas muitas outras seriam possíveis, pois inúmeras são as possibilidades técnicas de utilização do corpo. O que procuramos, neste ponto, é atender para a construção, por meio de determinadas técnicas corporais, de um determinado corpo que se diferencia do corpo cotidiano, embora, na essência, o corpo cênico e o corpo cotidiano sejam o mesmo. Conforme os autores citados:

O modo como usamos nossos corpos na vida cotidiana é substancialmente diferente de como os usamos em situações de representação. Na vida cotidiana usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, nossa posição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar entre a técnica cotidiana e a técnica extracotidiana. O Antropólogo Marcel Mauss foi o primeiro a falar de “Técnicas Corporais”, numa conferência na Sociedade de Psicologia de Paris, em 1934. Citamos trechos do texto de Mauss, publicado em 1936 no *Journal of Psychology* (XXXII, m.3/4).

“O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Ou, sem falar de instrumentos, o primeiro e mais natural objeto técnico do homem, e, ao mesmo tempo, meio técnico do homem.” (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 227, grifos dos autores).

É justamente acerca desse objeto/meio técnico que discorreremos, dando visibilidade as suas possibilidades expressivas dentro do contexto cênico, seja da dança e/ou do teatro. Afinal, segundo Barba e Savaresse, existiriam princípios recorrentes nas duas linguagens, independentemente da época ou da cultura nas quais atores ou bailarinos estão inseridos, e embora esses princípios sejam de cunho comum, não anulam as identidades e individualidades de cada linguagem específica. Segundo eles:

Existe uma arte secreta do ator-bailarino. Existem princípios recorrentes que determinam a vida de atores e bailarinos em diversas culturas e épocas. Não se tratam de receitas, mas pontos de partida que permitem às qualidades individuais tornarem-se cenicamente presentes e se manifestarem como expressão personalizada e eficiente no contexto de sua própria história individual. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 268)

O treinamento pré-expressivo do ator-bailarino é o meio para que ele descubra as possibilidades de utilização do corpo de maneira distinta daquela que a sua cultura cotidiana lhe condicionou. É necessário, portanto, que o ator-bailarino, ao longo de seu treinamento, seja aculturado por uma nova maneira

que o instrumentalize para a descoberta de sua identidade expressiva dentro da linguagem cênica. Nesse sentido, os autores citados assinalam que:

Nosso uso social do corpo é necessariamente um produto de uma cultura: o corpo foi aculturado e colonizado. Ele conhece somente os usos e as perspectivas para os quais foi educado. A fim de encontrar outros ele deve distanciar-se de seus modelos. Deve inevitavelmente ser dirigido para uma nova forma de 'cultura' e passar por uma nova 'colonização'. É este caminho que faz com que os atores descubram sua própria vida, sua própria independência e sua própria eloquência física. Os exercícios de treinamento são esta 'segunda colonização'. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 245, grifos dos autores).

Submeter-se a um treinamento técnico não seria, de forma alguma, aprisionar o corpo a uma linguagem, a uma forma específica de utilização. Pelo contrário, o treinamento técnico é justamente o caminho para a re-descoberta do corpo e da sua re-apropriação dentro do contexto expressivo, oportunizando uma maior consciência de cada uma dessas partes, das suas possibilidades de movimentação, das variações expressivas. Enfim, o ator-bailarino se torna dono e cúmplice do próprio corpo, que passa a ser mais pleno na vida. Afinal, o mesmo corpo que atua e dança é o corpo que vive cotidianamente.

Há uma relação intrínseca entre o corpo que atua e o corpo que vive, pois ele é um único corpo, que pode ser "aculturado" de maneira a utilizar o máximo de suas possibilidades em cada uma das situações. Conforme Simioni apud Ferracini (1998, p. 117), há uma íntima relação entre a contraditória *entrega libertária* do corpo ao treinamento técnico e a simbiose do *corpo em cena* e do *corpo em vida*.

Pesquisar uma técnica pessoal de representação significa abandonar o que se tem de conhecido. Romper com o conforto. Buscar o caminho contrário. O Caminho contrário do corpo é trabalhado através da hipertensão muscular em movimento, e essa hipertensão desencadeia o surgimento de novos movimentos e emoções. A cada variação das tensões musculares corresponde uma variação de emoções e intensidades distintas. No trabalho com as camadas profundas, surgem emoções primitivas, movimentos grotescos, ações imprecisas e a perda do que se tem de mais seguro. Aprender a controlar e manejar a musculatura, através da repetição, reviver as emoções: explorar as possibilidades do corpo, dando mais ênfase a ele do que à razão. Romper com o poder desta razão sobre as reações do corpo, branco no intelecto e na imaginação. Quem conduz o movimento é a vontade própria do corpo. Deixar sair do corpo o mais profundo e aprender a domar esse mais profundo. Sistematizar os temas encontrados para que não se percam. O surgimento dos ruídos, dos sons, da voz e o

modelar da boca para que saiam as palavras. Escutar o orientador. Há ação na inação. O estar em movimento na imobilidade. O peso, a leveza, o grande, o vazio, o pleno, o rápido, o contido, o extrapolado, o domínio do fazer, do transformar, do modelar, repetir para codificar, codificar para se estar seguro da técnica desenvolvida. Aprisionar-se a ela e abandonar-se nela para se ter a liberdade de somente ser. Além do ator, o ser-em-vida.

(Carlos Roberto Simioni, Programa do espetáculo *Kebílím o Cão da Divindade*, Texto; *Prisão para a Liberdade*, Mimeo, 1900, apud FERRACINI, 1998, p. 117).



Figura 6: Carlos Roberto Simioni, em cena do espetáculo *Kebílím o Cão da Divindade*
Fonte: LUME TEATRO¹¹

DILATAÇÃO/ PRESENÇA

Embora alguns autores de artes da cena tratem a *Dilatação* e a *Presença* como princípios distintos, optamos por tomá-los como um princípio único, uma vez que entendemos que o corpo dilatado é o corpo em estado de presença cênica. Barba e Savaresse (1995, p.54) afirmam que:

¹¹Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/espeticulo.php?id=24>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

O Corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma consequência, tanto para o ator como para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se e opõem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido.

Barba (1995) revela que o corpo dilatado é um corpo extracotidiano, cujas “partículas foram excitadas e produzem mais energia”. Essa energia é o que poderíamos denominar de “energia cênica”, que é perceptível tanto para o ator-bailarino que a vivencia, quanto também ao espectador. Trata-se de uma efetiva comunicação, não só da apreensão da atenção do espectador, mas também da atenção total de si próprio e de seu entorno, pelo ator-bailarino. O corpo dilatado ou corpo presente seria aquele corpo em seu estado mais pleno de vida, ou seja, é um corpo vivo, espontâneo e atento aos acontecimentos e sensações do tempo presente.

Dentro da Técnica Klauss Vianna, a *Presença* é tida como o primeiro tema corporal a ser explorado, tendo em vista que, para que o corpo seja devidamente trabalhado, é necessário, antes de tudo, que o indivíduo se conscientize da existência desse corpo. Isso pode nos parecer muito óbvio, mas é extremamente comum, que pessoas pratiquem, durante anos, alguma técnica corporal sem se tornarem, de fato, conscientes do corpo que a pratica. Essa conscientização deve acontecer em todos os âmbitos, não só por meio dos cinco sentidos, mas também do sentido cinestésico, que compreende esforço, orientação no espaço, o passar do tempo e o ritmo. Enfim, um corpo verdadeiramente em relação consigo mesmo e com seu entorno. Para Miller e Neves (2013, p. 5):

O corpo presente emerge por diversas estratégias e procedimentos diferenciados trabalhados em aula, cuja premissa é a escuta do corpo em relação. É um processo que se baseia na percepção como mola propulsora do estudo do movimento em estado de atenção e prontidão para estabelecer relações sensíveis, com enfoque somático, de diálogos consigo, com o espaço e com o outro e toda a inevitável contaminação em rede.

Obviamente, não descartamos as relações do corpo presente com o corpo cotidiano, pois conforme já assinalamos anteriormente, o corpo que atua é o mesmo corpo que vive. Porém, quando está em trabalho o cênico, o ator-bailarino deve estar consciente da existência desse estado de presença e dilatação necessário à expressividade em cena. Segundo Vianna (2005, p. 125):

O que não podemos esquecer é que as pernas com as quais danço são as mesmas com que ando, corro, caio ou brinco desde criança. Nesse sentido, a experiência de uma vida pode ser traduzida, por exemplo, no simples gesto de erguer um braço ou uma perna. Mas uma coisa é levantar a perna à custa de uma enorme tensão, o que, em lugar de exprimir uma ação ou sensação, revela apenas o esforço empregado para erguê-la cada vez mais alto em mera exibição de flexibilidade e perícia técnica. Outra coisa é fazer desse movimento a expressão exata daquilo que se busca atingir, seja um sentimento, uma emoção ou até mesmo um gesto abstrato.

Isso significa que todo e qualquer movimento tem uma função expressiva dentro do contexto cênico e que cada micro movimento pode ganhar um grande potencial expressivo quando o ator-bailarino está verdadeiramente presente. Um corpo dilatado em cena é capaz de comunicar por meio de um simples movimento de dedilhado de dedos ou do direcionamento do olhar. Além disso, movimentos amplos também adquirem especial poder expressivo quando o ator-bailarino tem pleno domínio de sua ação e da intencionalidade dessa ação no momento da cena. Conforme Ferracini (1998, p.95):

[...] Adentremos agora naquilo que podemos chamar de conteúdo da ação, o processo de manutenção da vida, ou seja, do que é vivo e orgânico na ação física: a energia (a vibração, a vida, a humanidade, enfim, um conjunto de fatores que nos ajudam a estar em vida), a precisão e a organicidade. Esses elementos podem ser agrupados sob o conceito de presença, ou ainda, dilatação corpórea. Esse corpo dilatado é o que Eugenio Barba chama de energia extracotidiana do ator.

Um dos princípios muito utilizados pelo ator para a dilatação mais efetiva dos seus movimentos é o *princípio da negação*, pelo qual ele realiza, em direção oposta à intencionalidade do seu movimento, um movimento contrário anterior. É como se pensássemos no movimento de um arqueiro que, para atingir grandes distâncias com a sua flecha, precisa tomar um impulso contrário, direcionando o cotovelo para trás, pois quanto maior for a impulsão contrária, maiores serão a velocidade e a distância percorridas pela flecha. O princípio de negação dilata o movimento do ator no espaço, tornando-o ainda mais expressivo:

Há uma regra que os atores conhecem bem: comece a ação na direção oposta àquela para a qual a ação será finalmente dirigida. Esta regra recria uma condição essencial para todas as ações que na vida cotidiana exigem certa quantidade de energia: antes de desferir um golpe, afasta-se o braço; antes de saltar, dobra-se um dos joelhos; antes de avançar para frente, inclina-se para trás: *reculer pour mieux sauter*. Na atividade extracotidiana do ator tal comportamento é aplicado mesmo para as ações menores.

É um dos meios que o ator usa para dilatar sua presença física. Poderíamos chama-lo de ‘princípio da negação’: antes de executar uma ação, o ator a nega executando seu oposto complementar. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 57, grifo dos autores).

Na dança, mas especificamente, dentro da Técnica Klauss Vianna, existe um comportamento análogo, por ele denominado de *Intenção e Contra-Intenção do Movimento*:

Temos de criar espaço para as alternâncias. Uma ideia de elevação não é transmitida somente, por exemplo, pela elevação contínua dos braços. Essa ideia pode conter um jogo de opostos – posso conduzir meus braços (assim como as pernas, o tronco) também para baixo, sem deixar de transmitir a ideia de elevação (porque a queda também faz parte da elevação, uma não existe sem a outra). Na ida de um gesto está contida também a vinda: é o que chamo de intenção e contra-intenção muscular. (VIANNA, 2005, p.81)

Enfim, preceitos da dança e do teatro se mesclam, se fundem e se tornam semelhantes dentro desse processo de construção do corpo cênico, objetivo comum tanto de atores quanto de bailarinos, na execução de suas linguagens próprias ou dentro das linguagens cênicas de cunho híbrido, como por exemplo – na Dança-Teatro.

É importante ter em mente, que todos esses preceitos, de alguma maneira, se relacionam. O *Princípio de Negação*, por exemplo, possui óbvias e intrínsecas relações com a temática corporal das *Oposições*, que será apresentada ao longo deste livro. Enfim, faz-se necessário destacar que essas distinções são importantes para a objetivação didática, mas o corpo e todos os princípios que nele se fazem presentes atuam como uma rede, sempre se inter-relacionando.

EQUILÍBRIO

O Equilíbrio pode ser definido como a capacidade humana de manter o corpo ereto, movendo-o no espaço, nessa posição, a partir de uma série de relações e de acionamentos musculares do organismo. Dentro da Técnica Klauss Vianna, há uma temática corporal denominada *Eixo Global*, que diz respeito à integração do corpo com a gravidade para a conquista do equilíbrio, tendo sempre em mente a labilidade desse equilíbrio, que estará em reconstrução constante.

Basicamente, adquirimos o equilíbrio por meio da centralização do corpo, do alinhamento da estrutura óssea e do tônus muscular adequado, por meio de uma base estável (atenção ao apoio dos pés), bem como pelo alinhamento das

três esferas (bacia, caixa torácica e crânio). Esse conjunto de fatores é importante até mesmo para a manutenção do equilíbrio dentro da vida cotidiana, assim como para diversos momentos cênicos, mas obviamente, o ator e o bailarino, em suas performances, estão constantemente desafiando o equilíbrio cotidiano e se colocando em situação de equilíbrio precário e desafiante, que varia infinitamente de acordo com as linguagens e situações cênicas. De acordo com Barba e Savarese (1995, p.34):

A característica mais comum dos atores e dançarinos de diferentes culturas e épocas é o abandono do equilíbrio cotidiano em favor de um equilíbrio extra-cotidiano (*sic*). O equilíbrio extra-cotidiano (*sic*) exige um esforço extra que dilata as tensões do corpo, de tal maneira que o ator-bailarino parece estar vivo antes mesmo que ele comece a se expressar.

Nas figuras a seguir, podemos observar algumas situações de equilíbrio extracotidiano, comuns na dança e no teatro. Para uma rápida análise dos eixos de equilíbrio extracotidianos, elegemos três figuras que retratam manifestações cênicas distintas: uma bailarina indiana de *Odissi*; dois atores mímicos e uma bailarina clássica ocidental. Basta observar atentamente cada uma das imagens, atentando para as bases de sustentação dos corpos dos atores-bailarinos e imaginar uma linha reta vertical atravessando longitudinalmente o centro do corpo desses indivíduos. A partir dessa linha imaginária, é possível analisar as posições das três esferas – bacia, caixa torácica e crânio – de cada um desses artistas.



Figura 7: Bailarina de Odissi
Fonte: Shaktibhakti¹²

¹²Disponível em: <http://shaktibhakti.com/learn-odissi-dance.php>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

Na figura da bailarina de *Odissi*, pode ser notado um refinado domínio do equilíbrio, considerando não somente o apoio em apenas um dos pés, mas também a sustentação de um eixo global expressivamente deslocado, haja vista que embora a sua bacia esteja centralizada sobre o pé de apoio, a caixa torácica e o crânio estão deslocados lateralmente.



Figura 8: Cena de Mímica (Cia. Sonhus Teatro Ritual)
Fonte: Catraca Livre: a cidade em sua mão¹³.

Observando os atores mímicos, podemos notar que um deles está apoiado sob um dos pés, o qual está totalmente estável no chão e apenas sob o metatarso do outro pé, o que resulta em uma base de apoio relativamente precária. Em relação à coluna, o crânio e a caixa torácica encontram-se relativamente alinhados, porém expressivamente fletidos à frente, em relação à bacia. O outro ator está sustentado em uma estável base de apoio nos dois pés, apresentando uma significativa abertura das pernas. Porém, cada uma de suas esferas corporais (crânio, caixa torácica e bacia) encontra-se em um eixo distinto, proporcionando uma nítida sensação de instabilidade e movimento.

¹³ Disponível em: <http://catracalivre.com.br/sp/agenda/gratis/pink-floyd-e-o-magico-de-oz-inspiram-espetaculo-de-mimica-nos-teatros-martins-penna-e-alfredo-mesquita/>; Acesso em 30 de Maio de 2014.



Figura 9: Bailarina de Dança Clássica Ocidental
Fonte: Pinterest¹⁴

Embora essa belíssima postura de uma bailarina clássica ocidental nos transmita a sensação de leveza e de estabilidade, trata-se de uma desafiante situação de equilíbrio extracotidiano, tendo em vista a escassa superfície de apoio sob a qual ela se equilibra, ou seja, sob a ponta dos dedos de um único pé. Além disso, embora o crânio esteja alinhado sobre a caixa torácica, todo o tronco se encontra em um eixo deslocado em relação à bacia, que por sua vez, embora esteja alinhada em relação ao pé de apoio, está fletida à frente, para possibilitar a extensão posterior da outra perna, que se sustenta no ar. Enfim, trata-se de uma postura extremamente desafiante e tecnicamente difícil de ser mantida, porém de um sublime e delicado efeito expressivo.

Observando as imagens, fica bastante evidente a grande possibilidade de variação de eixos de equilíbrio possíveis de serem realizados pelo corpo, por meio do domínio técnico desse princípio, bem como as inúmeras possibilidades expressivas que um equilíbrio extracotidiano pode oferecer no contexto representativo. Essas variações expressivas são captadas pelo espectador, que cinestesicamente,

¹⁴Disponível em: <http://www.pinterest.com/pin/499266308662148851/>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

percebe a oposição de tensões diferentes no corpo do ator-bailarino como um conflito entre forças elementares, caracterizando o *Drama Elementar* – no qual, a postura do ator-bailarino comunica uma ação dramática pela própria oposição de forças que revela, ainda que não exista um texto ou o movimento propriamente dito. Desse modo, mesmo na pausa, o corpo em equilíbrio extracotidiano, por meio de suas oposições, gera a sensação de movimento no espectador. É o que denominamos de *equilíbrio em ação*, que dá a sensação de movimento e da expressividade, ainda que na imobilidade.

No subtópico *Ritmo*, abordaremos mais detalhadamente a importância da pausa, uma vez que diversas linguagens de dança e teatro utilizam a exploração expressiva desse elemento, mas salientamos que quando ela se faz em uma postura de equilíbrio extracotidiano, faz-se necessário ter um grande domínio do corpo e controle extremo das oposições e resistências. De fato, o equilíbrio é uma conquista corporal conseguida ao longo do trabalho, resultante das relações do corpo com os demais princípios pré-expressivos.

Finalizamos este subtópico com uma poética citação de Klauss Vianna, que por meio de uma metáfora, relaciona o corpo humano e a postura à imagem do bambu-flexível, porém firme, capaz de alterar seu eixo, sem quebrar-se, mantendo-se estável e enraizado no solo.

A postura, portanto, não é uma coisa fixa, é tão flexível quanto o galho de bambu e profundo como suas raízes, o que permite que meu eixo oscile para frente e para trás, de acordo com meu estado físico-emocional. Porém, à grande flexibilidade deve corresponder uma enorme força e resistência. Assim como o bambu, o corpo humano tem a propriedade de dobrar-se sem se quebrar – quando respeitamos sua natureza e colocamos em prática suas potencialidades. (VIANNA, 2005, p.131)

OPOSIÇÕES

As oposições são o cerne da criação, pois é justamente do embate de forças opostas que surge um conflito, do qual emerge a ação. Enfim, se não há dramaturgia sem ação, visto que, etimologicamente, “drama” teria essa significação, conseqüentemente, não haveria uma construção dramatúrgica na dança ou no teatro, sem a existência das oposições. Para expressar a importância desse elemento para a criação dramatúrgica, emprestamos as palavras de Klauss Vianna (2005, p. 130): “Desse equilíbrio de forças opostas e complementares nasce a minha dança”.

Na imagem escultórica indiana, há a representação de *Tribanga*, uma das posturas constantemente utilizadas no estilo *Odissi* de dança clássica indiana, caracterizada pela sustentação do eixo global, de maneira a desenhar um “S”. O crânio se posiciona em oposição à caixa torácica que, por sua vez, se posiciona em oposição à bacia, resultando em uma postura extremamente sinuosa e repleta de oposições.



Figura 10: Forma Andrógina de Lord Shiva – Divindade Hindu (Escultura de Ardhanarishwara)
Fonte: The Aperture: Photo Blog Archives¹⁵

Essa postura, que conjuga oposições e sinuosidade, está relacionada à ideia de beleza e de feminilidade da cultura indiana. Curiosamente, Albrecht Dürer (Alemanha: 1471-1528) – influente artista visual e teórico de arte alemão e, provavelmente, o mais famoso artista do Renascimento nórdico – também destaca a “beleza” intrínseca nessa instigante figura em “S”. Segundo Barba e Savarese (1995, p. 180, grifos dos autores):

Foi Dürer quem afirmou que não há somente um tipo de beleza, mas muitos tipos. Contudo, na representação dinâmica do corpo por meio do movimento que gira em torno de um eixo central reside o princípio fundamental da ‘vida’ de uma obra de arte. No século XVIII, este perfil dinâmico inspirou William Hogarth a definir o que ele chamou de ‘Linha de Beleza’, uma linha sinuosa inscrita

¹⁵ Disponível em: <http://www.kamat.com/picturehouse/aperture/>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

numa pirâmide. Uma combinação de movimento e repouso, equilíbrio e assimetria, uma dança de oposições.

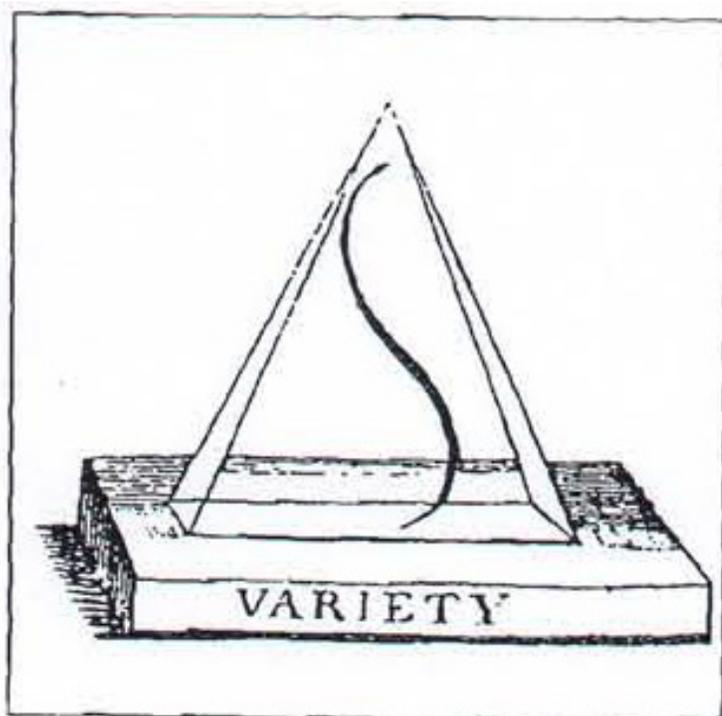


Figura 11: A “Linha da Beleza” ou “Variedade” (Gravura feita em 1753, pelo pintor inglês William Hogarth (1697 – 1764)
Fonte: BARBA & SAVARESE, 995, p. 180.

É essa dança de oposições que será abordada nesse ponto deste livro, de modo a relembrar, por exemplo, o já mencionado *princípio da negação*, amplamente utilizado por atores-bailarinos para a dilatação do movimento e que está relacionado diretamente ao *princípio da oposição*, haja vista que é pelo conflito entre a negação (contra-intenção) e a afirmação (intenção do movimento) do movimento que ocorre a dilatação corporal desejada para a expressividade do movimento.

O trabalho de oposições que gera o movimento permeia todo o trabalho da Técnica Klauss Vianna, sendo ele um dos seus princípios: ‘Duas Forças Opostas geram um conflito que gera o Movimento. Este, ao surgir, se sustenta, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço.’ (VIANNA, 2005, p.78, grifo do autor). Com as oposições do corpo, podemos tridimensioná-lo, considerando os três planos anatômicos nos quais se realizam os movimentos: transversal, frontal e sagital. (MILLER, 2007, p.71)

Pelo trabalho com as oposições, o corpo dilata-se e ganha tridimensionalidade expressiva, além de propiciar espaços nas articulações por

meio do jogo de forças opostas, como por exemplo, a oposição entre sacro e crânio, que expande os espaços intervertebrais, fazendo “crescer” a coluna vertebral, ou ainda, a oposição entre as duas escápulas, favorecendo a expansão das costas e a maior amplitude dos movimentos dos braços. Enfim, quando utilizamos esta temática corporal, o corpo torna-se mais dilatado e expressivo, capacidade que pode influir também na utilização do espaço cênico e nas nuances de tônus do movimento, gerando novas possibilidades expressivas ao corpo. Conforme Barba e Savarese (1995, p. 184):

O ator desenvolve resistência criando oposições: essa resistência aumenta a densidade de cada movimento, dá ao movimento uma maior intensidade energética e tônus muscular. Mas a amplificação também ocorre no espaço. Por meio da dilatação no espaço, a atenção do espectador é direcionada e focalizada e, ao mesmo tempo, a ação dinâmica do ator torna-se compreensível.

RITMO

O ator ou dançarino é quem sabe como esculpir o tempo. Concretamente: ele esculpe o tempo em ritmo, dilatando ou contraindo suas ações. A palavra ritmo vem do verbo grego *rheo*, significando correr, fluir. Literalmente, ritmo significa “um meio particular de fluir”. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 211)

Sem dúvida, a arte de esculpir o tempo é um elemento primordial para o ator-bailarino, que tem a capacidade de dilatar ou de ralentar a passagem do tempo, em uma lógica diferenciada daquela do tempo cronológico. Esse domínio do tempo cênico é primordial para a construção da cena, visto que o tempo “recriado” pelo ator é o tempo que será experienciado, de fato, pelo espectador.

As alternâncias do tempo são modeladas pelas alterações de ritmo que podem variar do lento e sustentado para as mudanças súbitas, dos ritmos moderados para os ritmos extremamente acelerados, ou ainda, o extremo oposto: da aceleração para a pausa – para o silêncio rítmico. Cada uma dessas variações rítmicas carrega em si, variações expressivas responsáveis pelo colorido da cena e pela liga dramática dessas cenas em um espetáculo.

Dentro dessa construção dramática dos ritmos, destacamos a importância das pausas – as vírgulas, os pontos finais, as exclamações e interrogações das frases cênicas – que influenciam na assimilação dos significados simbólicos das cenas e constituem as respirações imprescindíveis para a manutenção da vida dos

espetáculos. Não falamos nem escrevemos sem pausas, e sem elas, o sentido das frases se torna dúbio ou incompreensível. Da mesma forma, elas são necessárias na dança e o no teatro, pois reafirmam, potencializam ou ainda modificam intensamente a compreensão da cena pelo espectador. De acordo com Barba e Savarese (1995, p.211):

Portanto, quando se diz ritmo, fala-se também de silêncios e pausas. Pausas e silêncios são, realmente, a rede de sustentação sobre a qual se desenvolve o ritmo. Não há ritmo se não há consciência de silêncios e pausas, e dois ritmos são diferenciados, não pelo som ou ruído produzido, mas pela maneira como os silêncios e pausas são organizados.

Um elemento rítmico muito interessante, também destacado por Eugênio Barba, é a capacidade de o ator-bailarino surpreender o espectador com as modelagens rítmicas. Nesse caso, a não realização do previsível passaria novamente pelo princípio da negação da ação, que pode ser surpreendentemente alterada por uma variação espacial de direção, por meio de uma oposição – análoga *ao princípio de negação* – pela dilatação de uma pausa, ou ainda, pela utilização de uma intensidade rítmica muito grande (ou muito rápido ou muito lento). Enfim, surpreender o público, com o inesperado, é sem dúvida, uma proeza de domínio do tempo cênico, conforme destacam os autores mencionados:

Há muitas maneiras de negar uma ação. Em vez de continuar na direção prevista, pode-se mudar de rumo. Pode-se começar na direção oposta. Pode-se dilatar as pausas/transições. Executar uma ação, negando-a, significa inventar uma infinidade de microrritmos dentro dela. E isso nos obriga a estar cem por cento na ação que se está executando. A ação sucessiva, então, nascerá como uma surpresa para o espectador e para ele mesmo. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 212)

Voltemos agora a nossa atenção para um princípio bem interessante de concepção rítmica utilizado na teatralidade japonesa – o *jo-há-kyu* – que consiste na divisão da ação cênica em três fases (detenção, quebra e rapidez). Poderíamos, metaforicamente, entender essas três fases, como um simbólico “Nascimento-Vida- Morte” da ação, para um posterior renascimento na ação em devir. Seria um “início-meio-fim”, não apenas da ação, mas uma orientação temporal de toda a dramaturgia do espetáculo, que deve ser experienciada e entendida, primeiramente, no próprio corpo do ator-bailarino:

Em japonês a expressão *jo-há-kyu* descreve as três fases nas quais cada ação executada por um ator ou dançarino está dividida. A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que

está aumentando e outra que está resistindo a primeira (jo = deter); a segunda fase (há = quebrar, romper) é o momento em que a força que resiste é vencida até chegar à terceira fase (kyu = rapidez), quando culmina a ação, liberando toda a sua força e parando subitamente, como se encontrasse um obstáculo, uma nova resistência. No teatro clássico japonês, a frase rítmica jo-ha-kyu é relacionada não apenas com as ações do ator ou dançarino, mas também é parte de vários níveis de organização da representação: é aplicada ao gesto, à música, a cada drama singular, bem como ao alternar-se das peças executadas; e, por último, determina o ritmo inteiro da jornada. Em todo caso, é essencial que os aprendizes de atores e dançarinos estejam familiarizados com o jo-ha-kyu, pois isto os ensina a incorporar o ritmo em seu trabalho desde o início de seu aprendizado. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 214)

Encontramos uma interessante correspondência desse princípio do teatro japonês nas palavras de Klauss Vianna, quando se refere às supostas fases da construção do gesto: a sustentação, a resistência e a projeção, que equivaleriam ao significado de cada um dos termos japoneses “*jo-ha-kyu*”, respectivamente “deter”, “romper” e “rapidez”

Todo gesto tem três fases: sustentação, resistência e projeção. Qualquer gesto destituído de uma dessas fases perde sua intenção. Quando dizemos que fulano tem um movimento claro é porque fulano tem um trabalho bem-feito em seus gestos, sua musculatura traz o sentido comum a essas três fases. (VIANNA, 2005, p.74)

Em ambos os casos, seja no *jo-há-kyu* japonês ou na concepção de “sustentação, resistência e projeção” de Klauss Vianna, fica evidente a importância de uma consciência temporal do movimento, do gesto da ação do ator-bailarino. Trata-se de algo que nasce, resiste e se projeta no espaço, e ainda que seja finalizado, encontra seu término – talvez em uma pausa – e posteriormente, busca um renascimento e uma nova ação. Nesse infinito ciclo de começos, termos e recomeços, o ator-bailarino é capaz de – com seu corpo e os desenhos rítmicos por ele criados – contar uma narrativa, seja ela literal ou abstrata, mas algo é comunicado ao espectador.

EQUIVALÊNCIA

“Equivaler” significa “ter o mesmo valor e ainda assim ser diferente”. Sendo assim, equivalências são uma constante no universo das artes, porém o diferencial das artes da cena é que essas equivalências são realizadas *no e pelo*

corpo do ator-bailarino. Não se trata de uma imitação, mas de uma capacidade de transferência de realidades: um ator-bailarino não imita uma flor, um pássaro ou uma divindade, mas simbolicamente, recria a realidade daquele ser no seu próprio corpo. Para Barba e Savarese (1995, p.95): “a equivalência, que é o oposto da imitação, reproduz a realidade por meio de outro sistema. A tensão do gesto permanece, mas ela é deslocada para outra parte do corpo”.

Algumas dessas equivalências do universo cênico podem, inegavelmente, ter suas origens em equivalências comuns na vida cotidiana. Afinal, essa capacidade de construção simbólica de equivalências é algo humano e não somente um privilégio de artistas. O corpo humano tende a criar equivalências o tempo inteiro, até mesmo como uma forma de facilitação da comunicação. Assim sendo, gestuais possuem significados compreensíveis dentro de um determinado contexto cultural, ou ainda, a criação de códigos, como por exemplo, a Libras, revela um complexo sistema de equivalências gestuais, que suprem a falta da comunicação por meio da fala.

De forma análoga, há também, no universo cênico, alguns sistemas de codificação de equivalências, como por exemplo, o vocabulário de *hastas* e *mudrás*¹⁶ (gestos simbólicos com as mãos) presentes na Dança Indiana, em que cada gestual possui um significado ou diversos significados possíveis, dependendo do contexto cênico no qual está inserido. As mãos teriam o poder de, simbolicamente, equivalerem a elementos da natureza, tais como o vento, as nuvens, uma flor ou mesmo um pássaro mítico:

Mudrá, uma palavra com muitos significados, é caracterizada como gesto, posicionamento mítico das mãos, como selo ou também como símbolo. Estas posturas simbólicas dos dedos ou do corpo podem representar plasticamente determinados estados ou processos da consciência. Mas as posturas determinadas podem também, ao contrário, levar aos estados de consciência que simbolizam (RAMM-BONWITT, 1987, p. 7).

No entanto, os *Mudrás* não se referem unicamente às mãos, pois eles podem ter sua significação modificada, de acordo com o posicionamento delas no espaço, bem como do posicionamento dos olhos, dos braços, da cabeça, enfim, de todo o corpo, além das variações de significação em relação ao contexto da história que está sendo contada.

As diversas expressões de cada *hasta* se dão por meio do movimento e do desenho no espaço, cujo sentido está embutido na memória ancestral da

¹⁶*Hastas* e *Mudrás* constituem gestuais simbólicos realizados com as mãos, característicos das Danças Indianas. As *Hastas* são gestuais realizados com uma das mãos e os *mudrás* correspondem aos gestos realizados pelas duas mãos ao mesmo tempo.

humanidade. Dessa forma, o *hasta alapádma* pode significar: movimento circular, seios, separação de amantes, lua cheia, aplique de cabelo, beleza, torre, murmúrio, vila, louvor, etc. Essa perspectiva é aumentada ao infinito, quando associada com o *hasta* executado pela outra mão ou com os *hastas* compostos, em que as mãos, os olhos, a cabeça, os braços e o torço “escrevem no espaço” a história contada.

Vejamos alguns exemplos de *Hastas* ou *Mudrás* presentes na dança indiana.



Figura 12: Arala – O Gancho. Significado: “vento forte” (Foto de Igor Capelatto)
Fonte: SOARES & OLIVEIRA, 2014, p. 6.



Figura 13: Buthadamara. Significado: “proteção” (Foto de Igor Capelatto)
Fonte: SOARES & OLIVEIRA, 2014, p. 7.



Figura 14: *Mushti* – O Punho Fechado. Significado: “Força” (Foto de Igor Capelatto)
Fonte: SOARES & OLIVEIRA, 2014, p. 8.



Figura 15: *Alapadma* – A Flor de Lótus Aberta. Significado: Beleza. Foto de Igor Capelatto
Fonte: SOARES & OLIVEIRA, 2014, p. 8.



Figura 16: *Garuda* – O Pássaro Místico. Significado: O rei das aves. Foto de Igor Capelatto
Fonte: (SOARES & OLIVEIRA, 2014, p. 9.

Obviamente, os gestuais cotidianos também possuem grande impacto expressivo quando transpostos com algum tipo de equivalência para o contexto cênico, tanto é que muitos artistas, em diversas épocas, utilizaram e ainda utilizam a observação dos movimentos cotidianos e suas características expressivas para recriá-los em cena. Um exemplo bastante interessante é o estudo de movimentos realizado por Delsarte¹⁷ que, a partir de um detalhamento bem minucioso, identifica diferentes sentidos para gestuais cotidianos. Por exemplo, a alteração da posição de um dos dedos da mão pode alterar completamente a significação expressiva de determinado gesto.

Entre as observações agudas e minuciosas feitas por François Delsarte (1811-1871) com relação aos gestos expressivos da mão, há certos detalhes que se referem ao comportamento de um simples dedo. Durante anos, caminhando através dos jardins de Luxemburgo, Delsarte comparou os gestos de mulheres inclinando-se perante as crianças: se a mulher era uma babá e não amava a criança, ela estendia seus braços, mas o polegar da mão estava dirigido para dentro; se, entretanto, ela amava a criança, o polegar estava erguido. Se a mulher era a mãe da criança, o polegar estava estendido ao máximo. Delsarte notou que na obra de Michelangelo, desejo e energia são expressos pela extensão do polegar para fora; os cadáveres num necrotério, por outro lado, têm o polegar voltado para dentro. Esta é a vida das mãos que o ator deve confrontar, com ou sem codificação. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 135)

Esses são apenas alguns exemplos de exploração expressiva de gestuais das mãos, tendo em vista que elas possuem um grande vocabulário de possibilidades de movimento e criação de equivalências. Com as mãos, é possível criar imagens com significâncias inteligíveis a qualquer humano de qualquer cultura, como por exemplo, o mudrá *Garuda*, que embora não seja identificado como um pássaro místico, é visivelmente um pássaro, aos olhos de qualquer humano.

Todavia, não somente as mãos criam equivalências, mas todas as partes do corpo. No Balé *Lago dos Cisnes*, os braços das bailarinas ora são asas ora são o longo pescoço dos cisnes. Enfim, o corpo todo pode criar equivalências, que de alguma forma – seja por uma significação inteligível ou ainda por meio de uma sensação – reverberará no público.

17 François Delsarte (França: 1811 - 1871) foi um reconhecido teórico do gesto, que desenvolveu uma teoria sobre a expressão humana, intitulada *Estética Aplicada*. Seu trabalho influenciou uma geração de pedagogos e as bases da educação física, da ginástica, do teatro e da dança.



Figura 17: “O Lago dos Cisnes” – Balé Kirov
Fonte: *Nous Aimons L’Art: para amantes de todos os tipos de arte!*¹⁸



Figura 18: Cena do Espetáculo “O Lago dos Cisnes”
Fonte: *Dicas de ballet!*¹⁹

Outra maneira de equivalência bastante utilizada é a *omissão*, que ocorre quando as movimentações ou posturas, que seriam realizadas, por exemplo, com algum objeto, passam a ser realizadas sem ele, mas mantendo as equivalências

¹⁸ Disponível em: <http://nousaimonslart.wordpress.com/2011/08/31/o-lago-dos-cisnes-bale-kirov-no-rio/>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

¹⁹ Disponível em: <http://dicasdeballet.tumblr.com/post/9808613850/curiosidades-sobre-o-lago-dos-cisnes>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

de sentido e trazendo, de maneira simbólica, a imagem cênica daquele objeto inexistente. A omissão é mais comumente utilizada na linguagem da mímica, mas de maneira geral, é um recurso amplamente utilizado em cena, tanto por atores quanto por bailarinos.

Na Dança Indiana, por exemplo, a postura de Krishna – inspirada na imagem do próprio deus realizando essa ação – tocando a flauta é bastante recorrente, porém, muitas vezes, essa ação é encenada sem a presença desse objeto, na cena. Segundo Barba e Savarese (1995, p.172):

A posição da flauta é realmente uma das mais familiares na dança indiana: de fato, ela representa o próprio deus Krishna. A Posição também pode ser mantida sem o instrumento: tão logo o instrumento é retirado, uma imagem completamente diferente aparece. O jogo de tensões permanece, mas a ação e a posição extraída de seus contextos necessários, originais, históricos, psicológicos e causais, tornam-se um comportamento sobre o qual tanto o ator quanto o diretor ou coreógrafo podem trabalhar subsequentemente. Neste caso, a omissão do elemento visível torna independentes a ação e a posição: apesar de elas manterem toda a sua organicidade, podem adquirir uma nova dependência e, portanto, um novo significado.



Figura 19: Krishna
Fonte: *Personal Carthage*²⁰

²⁰Disponível em: <http://personal.carthage.edu/jlochtfeld/picturepages/krishna.html>; Acesso em 30 de Maio de 2014.



Figura 20: Bailarina representando *Krishna*
Fonte: *Narthaki*²¹

O termo “organicidade”, mencionado na citação acima, é bastante utilizado por atores-bailarinos para se referir à conquista da vida – presença – e uma “verdade cênica” à ação realizada. Também Ferracini (1998, p. 99) assim o define:

Por orgânico se entenda uma capacidade de encontrar e ‘dinamizar um determinado fluxo de vida, uma corrente quase biológica de impulsos’ (Grotowski, 1992:02). Esse fluxo dinâmico deve ocorrer entre a ação física externa em relação com as macro e micro tensões interiores pulsantes do ator, ou seja, a organicidade é o contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua pessoa e suas energias potenciais.

Obviamente, a conquista dessa organicidade do movimento e/ou das posturas corporais de equivalência exige um grande domínio das musculaturas do ator-bailarino, do seu eixo de equilíbrio, das oposições, enfim, de todos os princípios, que mais uma vez, se inter-relacionam para a recriação da imagem. Não se trata de uma imitação, mas da busca por representar algo relativo à imagem de origem dentro de uma nova perspectiva, que nesse caso, seria a perspectiva cênica, na qual o ator-bailarino, incessantemente, busca uma verdade teatral para ser revelada ao público. Para o autor mencionado: “[...] essa verdade teatral, no caso genérico, é a busca pela verdade cênica, ou em outras palavras, a busca pela vida orgânica em cena. No caso do ator, é o que ele busca intensa e incessantemente: a maneira viva de articular sua arte, a maneira viva de comunicar-se, de doar-se”. (FERRACINI, 1998, p.243).

²¹ Disponível em: <http://www.narthaki.com/info/rev09/rev751.html>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

PROPOSTAS DE TRABALHO PARA CONSTRUÇÕES CÊNICAS

No capítulo anterior, apresentamos alguns princípios comuns à construção do corpo cênico tanto de atores quanto de bailarinos, baseados na Antropologia Teatral desenvolvida por Eugênio Barba. Neste capítulo, elencamos algumas propostas de exercícios técnicos, de vivências e de linhas de trabalho relacionadas aos princípios anteriormente discutidos, com o objetivo de sugerir possíveis caminhos – que podem ser proveitosos tanto para trabalhos com dança, com o teatro ou até mesmo com linguagens híbridas – para a construção de matrizes cênicas ou mesmo de personagens.

Seriam inúmeras as possibilidades nessa busca pela organicidade do corpo cênico, mas optamos por determinadas propostas, as quais, com certeza, podem ser encontradas também em outras linhas de trabalho. Assim sendo, neste livro, apresentamos elementos de treinamento do ator-bailarino, realizado pelo grupo LUME, já mencionado e, na medida do possível, buscamos fazer analogias com outras técnicas de trabalho. Contudo, é importante ressaltar que esses são apenas alguns caminhos a serem trilhados e que as possibilidades para o desenvolvimento do corpo cênico são múltiplas. Portanto, não temos nenhuma pretensão de emitir qualquer juízo de valor sobre eles (“melhor”, “pior”, “mais adequado” ou “menos adequado”) nem tampouco propomos regras, mas apenas possibilidades.

TRABALHO COM OBJETOS

O trabalho com um objeto externo contribui para a variação de movimento, para a alteração do peso, do tônus muscular, do eixo global, etc. Um objeto externo possui outra configuração estrutural, outro material diferente do corpo humano, o que exigirá algum nível de adaptação da organicidade do corpo do ator-bailarino para lidar com ele. Além disso, cada objeto oferece possibilidades e necessidades diferenciadas ao corpo do ator-bailarino, ou seja, as sensações e adaptações corporais propiciadas por um tecido serão bem diferentes do que aquelas proporcionadas pelo manuseio de um bastão.

Klauss Vianna também propunha a utilização de objetos e costumava denominá-los de “objetos facilitadores”, cujo fim é facilitar, ao ator-bailarino, o entendimento de determinado tema corporal. Por exemplo, um tecido pode facilitar a experimentação do tema *peso*, principalmente na sua qualidade sustentada, a *leveza* e a utilização de elásticos pode facilitar o entendimento do tema corporal *resistência*. Em geral, após as vivências com o objeto facilitador, ele é retirado e o ator-bailarino é encorajado a manter a improvisação de movimentos com a mesma qualidade conquistada anteriormente, isto é, de leveza com o tecido ou de resistência com elástico.

É interessante notar que ao ser retirado o objeto facilitador, o corpo guarda a memória das sensações experienciadas anteriormente, porém necessita de algum tipo de reorganização para a manutenção dessas sensações, ou seja, ele vai buscando equivalências para lidar com uma simbólica “omissão” daquele objeto.

No trabalho do LUME-Teatro, por exemplo, são bastante utilizados os objetos bastão e tecido, os quais apresentam qualidades diferentes um do outro e, muitas vezes, qualidades opostas. O bastão, devido a sua própria estrutura física rígida e mais pesada, tende a incitar a realização de movimentos mais fortes, diretos, mas também pode sugerir a experimentação de equilíbrios extracotidianos, dentre muitos outros. Isso significa que cada corpo encontrará caminhos distintos para dialogar com o objeto.

Já a manipulação de um tecido pode propiciar movimentos mais leves e esvoaçantes, mas também suscitar movimentos de força e densidade. Essa variação de qualidades de movimento com um mesmo objeto é algo muito interessante, pois permite descobrir e explorar inúmeras matrizes de movimento, que posteriormente, podem ser codificadas e desenvolvidas cenicamente com ou sem a presença dele. Para Ferracini (1998, p. 180):

O objetivo principal do trabalho com objetos, como pratica o LUME, é de proporcionar ao ator uma espécie de diálogo entre uma organicidade interna e o objeto externo. Esse diálogo dinâmico suscita, no ator, um contato com suas energias potenciais e sua organicidade, a partir do que surgem matrizes que podem, posteriormente, serem codificadas.



Figura 21: Imagens do Espetáculo “Ser Estando Mulheres”, da Atriz Ana Cristina Colla do Lume –Teatro
Fonte: Portal de Turismo e Lazer de Campinas e Região



Figura 22: Imagens do Espetáculo “SerEstando Mulheres”, da Atriz Ana Cristina Colla do Lume –Teatro
Fonte: Portal de Turismo e Lazer de Campinas e Região²²

²² Disponível em: <http://www.campinas.com.br/cultura/2013/05/atriz-do-lume-revisita-o-universo-feminino-em-serestando-mulheres-na-unicamp>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

Nas imagens anteriores, observamos como a atriz Ana Cristina Colla, durante seu processo criativo utiliza o tecido de maneiras distintas, reverberando em matrizes possíveis de serem codificadas e recriadas dentro do contexto do espetáculo intitulado *SerEstando Mulheres* e gerando belíssimas cenas que alternam muito vigor energético e força com leveza e delicadeza, ou ainda, densidade. O tecido movimenta o ar do espaço, recobrando o seu corpo, açoitando o espaço. Enfim, suas “funções” e qualidades expressivas vão sendo infinitamente modificadas e, da mesma forma, o corpo do ator-bailarino também vai se reorganizando para a conquista em jogo com o objeto dessas novas qualidades expressivas.

Transcrevemos aqui, como exemplo da utilização de objetos no processo criativo, trechos do nosso diário de criação pessoal, em uma vivência laboratorial, com o objeto bastão:

No contato concreto com o bastão, em algum momento da improvisação, coloquei-o no chão e tentei caminhar sobre ele. Os pés doíam ao contato rígido da madeira cilíndrica, e meu corpo ficava num constante estado de queda iminente! Ao tentar reproduzir o movimento sem o bastão, demorei bastante para a conquista de algo que “soasse como verdadeiro”, mas aos poucos fui registrando no meu corpo aqueles apoios precários nos metatarsos e as contrações musculares de compensação de uma postura disforme, titubeante e que inevitavelmente levou-me à queda.(OLIVEIRA, 2014).

É óbvio que, ao longo da vivência de improvisação com o bastão, muitos outros movimentos surgiram – resultantes do diálogo do nosso corpo com esse objeto – mas dentro desse processo específico de criação, a ação mais significativa foi a de tentar caminhar sobre ele. Essa ação trouxe, ao nosso corpo, a instabilidade e a necessidade de uma organização muscular de tônus e eixo corporal, de tal maneira que possibilitasse nos equilibrarmos sobre o apoio precário de um objeto cilíndrico de madeira. Posteriormente, com a omissão do bastão, nosso corpo teve, novamente, de se reorganizar para a recriação de um caminhar em equilíbrio precário equivalente àquele vivenciado na improvisação com esse objeto.

Enfim, os objetos tornam-se grandes aliados nesse processo de treinamento corporal do ator-bailarino, já que permitem a descoberta de novas possibilidades de movimentos e de expressividades, além de constituírem uma ótima fonte de coleta de materiais expressivos a serem trabalhos e recriados no contexto cênico posteriormente.

Os ANIMAIS

Assim como a prática com os objetos, o trabalho com imagens de animais oferecem, ao ator-bailarino, a possibilidade de descobrir determinadas movimentações que provavelmente não seriam ativadas em outras condições. Essas imagens, de caráter mais primitivo, têm um poder impressionante de potencialização expressiva de uma cena. Para maior elucidação desta potência, transcrevemos uma proposta realizada por Stanislavski e citada por Barba (1994, p.81) apud Ferracini (1998, p. 175):

Dois mercadores concorrentes, que se detestam, estão sentados numa reunião e tomam chá na mesma mesa trocando gentilezas. Para fazer emergir o duplo sabor do seu comportamento, Stanislavski pede aos dois atores que improvisem uma luta entre dois escorpiões. Recordá-lhes que esses animais atacam e matam com a cauda. O impulso contra o adversário deve partir da extremidade da espinha dorsal. Os atores improvisam uma luta sem tréguas, caminhando, sentando, subindo nas cadeiras. A cena perde qualquer conotação realista. Não são mais dois mercadores, mas dois atores-escorpião. Continuamente alerta, comportam-se como se ignorassem um ao outro. Inesperadamente suas caudas atacam. Esta ampla e variada improvisação é fixada e começa então o paciente trabalho de miniaturizar cada frase: olhar, rotação do tronco, passos cautelosos ou indiferentes, fintas, golpes, defesas das caudas. Ao final existe uma cena na qual se pode acreditar; dois mercadores que concorrem impiedosamente e se detestam sentam-se na mesma mesa tomando chá e trocando gentilezas. O ritmo deles – servir o chá, mexer o açúcar, oferecer bolinhos, levar a xícara aos lábios, sorrir, assentir, dialogar – é articulado extremamente segundo cada fase e Intensidade – agora retida – da luta mortal dos dois monstruosos escorpiões que invadiram a cena.

No exemplo acima, observamos que Stanislavski utilizou a imagem da luta entre escorpiões para explorar uma corporeidade diferenciada dos atores, que surgem em uma improvisação não como mercadores, mas como animais em confronto. Posteriormente, algumas dessas ações descobertas na improvisação foram retrabalhadas, novamente, no contexto dos mercadores. Enfim, a improvisação com animais foi a porta de entrada para a descoberta de uma gama de movimentações e, em especial, de um estado corporal em cena, que dificilmente seria conquistado apenas com a exploração da imagem humana.

É importante ressaltar que esse trabalho com a imagem de animais, pode, muito facilmente, cair em perigosos clichês de movimento. Para evitá-los, é

extremamente necessário que o ator-bailarino já tenha desenvolvido, ao longo do seu treinamento, o domínio acerca dos princípios anteriormente mencionados, ou seja, os movimentos somente não se tornarão clichês pela total entrega do ator-bailarino ao universo energético e orgânico advindo da imagem do animal.

Mais especificamente, dentro do trabalho do LUME-Teatro, em um primeiro momento, os atores optam por um animal, e de olhos fechados, começam a explorar movimentações expressivas equivalentes ao universo do animal escolhido, conforme explica Ferracini (1998, p. 177):

[...] De olhos fechados, o ator vai tentando concatenar seu universo interior com o universo corpóreo desse animal, não imitando-o, mas encontrando uma equivalência muscular orgânica. Isso significa que um ator, se está trabalhando um gato, por exemplo, não vai ficar 'de quatro' simplesmente imitando suas ações e codificando-as. Isso resultaria num vocabulário de clichês e não de matrizes; mas, ao contrário, deve deixar-se contaminar pelas sensações corpóreas que o universo do gato propõe. A partir desse mergulho objetivo na imagem do animal, começam a surgir matrizes recorrentes que vão sendo codificadas pela própria recorrência, ou a pedido do orientador do trabalho. (FERRACINI, 1998, p.177).

Em um segundo momento, após o ator ter se apropriado do universo corpóreo do animal escolhido, e ainda de olhos fechados, tem início a exploração dos sons produzidos por aquele animal e as possíveis relações de jogo entre os atores, ou melhor, entre os diferentes animais. Por meio desses jogos de relações, novas possibilidades de movimento – pela luta, pela atração, pelo medo, pela fuga, ou ainda, por qualquer outra reação que o contato com o outro propicie – fatalmente gerarão uma nova qualidade expressiva.

Em um terceiro momento, o ator abre os olhos e busca recriar em si o modo de olhar daquele animal, já que os olhos têm a função de lançar a energia animalesca pelo espaço. Após a construção total do animal – corpórea, sonora, olhar, relações – tem início um processo de miniaturização, de segmentação ou de expansão das ações animalescas. Ou seja, com um determinado repertório de movimentos coletados e codificados, o ator passa a trabalhar e a compor com essas ações, que dificilmente seriam coletadas num contexto de exploração do corpo unicamente humano. Conforme Ana Cristina Colla (1997) apud Ferracini (1998, p.179): “o trabalho com animais ajuda a despertar os instintos adormecidos dentro de cada um de nós e também a descoberta de novas ações possíveis de serem utilizadas em outro contexto”.

A MIMESE CORPÓREA

O processo de *mimese* corpórea é bastante utilizado pelo Grupo LUME-Teatro em seus processos criativos. Trata-se de um trabalho que torna possível a coleta de material tanto por meio da *mimese* de imagens estancas – fotografia, pinturas, esculturas – quanto de pessoas reais. O ator se alimenta dessas ações exteriores e as recria, buscando equivalências em seu próprio corpo. Desse trabalho, podem surgir ações cênicas ou mesmo o desenvolvimento de personagens que serão incorporadas em espetáculos.

É o caso, por exemplo, do *Café com Queijo*, espetáculo criado integralmente a partir da *mimese* corpórea de pessoas reais encontradas em pesquisa de campo no interior da Amazônia, ou ainda, do *O que Seria de Nós Sem as Coisas que Não Existem*, também criado a partir da *mimese* corpórea de pessoas reais, nesse caso, de trabalhadores já aposentados de uma fábrica de chapéus de Campinas, interior do Estado de São Paulo.

Ela (a *mimese* corpórea) possibilita ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, através da imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. Além das pessoas, ela também permite a imitação de ações estancas como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligados organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao ator a função de ‘dar’ vida a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal. (FERRACINI, 1998, p. 185, grifo do autor)



Figura 23: Cena do Espetáculo “Café com Queijo” (LUME –Teatro)
Fonte: Flickr ²³

²³ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/tremafestival/10312296006/>; Acesso em 30 de Maio de 2014.



Figura 24: Cena do Espetáculo O que Seria de Nós Sem as Coisas que Não Existem (LUME-Teatro)
Fonte: Jornal do Brasil ²⁴

A *mimese* corpórea é um elemento importante para a formação do ator-bailarino, que após se concentrar em diversos princípios pré-expressivos, no seu próprio corpo e em seu próprio universo, dispõe-se a ampliar o seu olhar para o outro. Esse processo de *mimese* passa por diferentes fases para ser construída, e englobando em um primeiro momento o exercício do olhar – a observação do outro; em um segundo momento, a codificação e memorização das ações físicas e vocais coletadas. E na terceira fase, o ator-bailarino dá vida cênica às ações, transferindo-as do corpo coletado para o seu próprio corpo. Para uma melhor compreensão desse processo, nos valem do depoimento da atriz Ana Cristina Colla (1997) apud FERRACINI (1998, p. 186, grifo do autor):

A mimese me fez descobrir a beleza das pessoas a minha volta, no momento em que me obrigou a observá-la com novos olhos. Através dela vivi em meu corpo a fragilidade da Dona Maria, velhinha que me acompanhara em meus dias com sua beleza e seu riso estridente. Enquanto tema de pesquisa expandiu o universo de possibilidades a serem desenvolvidas: 1) Observação: como e o que observar na coleta de ações, 2) Codificação e memorização das ações observadas, exteriores a mim, já que eram coletadas de outra pessoa, animal ou foto. O que suscitou novas dificuldades, pois até o momento só havia trabalhado com ações surgidas em sala de trabalho. 3) E finalmente como dar a minha vida a essas ações, sem roubar-lhes a particularidade. Como ‘colar’ as ações de outro ser em meu corpo respeitando-lhe as características próprias. Como imprimir em meu corpo jovem os oitenta anos vívidos por Dona Maria.

²⁴ Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2011/06/20/destaque-do-festival-de-londrina-montagens-do-lume-valorizam-o-artesanal/>; Acesso em 30 de Maio de 2014.



Figura 25: Maria, no Espetáculo SerEstando Mulheres, Ana Cristina Colla (LUME-Teatro)
Fonte: Alô Artista: o ingresso do sucesso²⁵

No processo da *mimese*, todas as fases são extremamente importantes, tendo em vista que uma depende da outra para a conquista de um resultado final satisfatório. Contudo, o processo de apropriação das ações do outro no corpo do ator-bailarino é um grande desafio, visto que não consiste em uma mera imitação, mas em uma criação de equivalências orgânicas, de modo a serem evitados os clichês de uma imitação superficial e vazia. Conforme Ferracini (1998, p.187):

O LUME, portanto, fala em *mímesis corpórea*, ou *mímesis das corporeidades*, numa tentativa de se distanciar da palavra imitação, mesmo sabendo que ambas significam o mesmo, a nível lingüístico. Na verdade, uma definição mais precisa seria algo como equivalências orgânicas de observações cotidianas, pois busca imitar não somente os aspectos físicos, mas também os orgânicos, encontrando equivalências para esses últimos.

Em um processo de *mimese* de pessoas reais, às quais o ator-bailarino não terá acesso novamente com significativa facilidade, faz-se necessária a utilização de registros, tais como de anotações, fotos ou gravação de áudios, sem desprezar, no entanto, a preciosa memória dos encontros presenciais. Já os registros em vídeo devem ser evitados devido às possíveis interferências da câmera videográfica na naturalidade das ações da pessoa pesquisada. Além disso, o fato de o ator-pesquisador manusear constantemente a câmera pode limitar a observação viva do momento presente.

²⁵ Disponível em: <http://www.aloartista.com/conteudo.asp?id=2207>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

Na fase de observação, é interessante que o ator-bailarino trabalhe, *a priori*, separadamente, cada uma de fontes de registro obtidas: as anotações, o texto falado pela pessoa, as entonações vocais ou outras ações vocais do áudio gravado, ou ainda, as posturas advindas das fotografias. Enfim, um trabalho pormenorizado a partir das diversas fontes auxilia o ator-bailarino no processo de apropriação das ações do outro e na posterior recriação dessas ações de maneira equivalente em seu próprio corpo. Sendo assim, poderíamos dividir o processo de *mimese* corpórea em diferentes momentos: OBSERVAÇÃO da pessoa, a posterior IMITAÇÃO e MEMORIZAÇÃO das ações físicas e/ou vocais, e sua CODIFICAÇÃO por meio da repetição. A última etapa compreende a TEATRALIZAÇÃO dessas ações e sua aplicação na cena.

Transcrevemos a seguir, uma possível divisão prática desses diferentes momentos do processo da *Mimese* Corpórea, após pesquisa de campo apresentada na dissertação intitulada *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, de autoria do ator-pesquisador Renato Ferracini (1998).

1. *Mimesis* das ações vocais

Ouvir as fitas seguidas vezes.

Consultar as anotações.

Imitar.

Memorizar.

Codificar.

2. *Mimesis* das ações físicas

Consultar as anotações,

Imitar

Memorizar

Codificar

3. *Mimesis* das fotos

Selecionar.

Observar.

Imitar.

Criação de ações a partir das fotos.

Memorizar.

Codificar.

4. Colagem das partes

Agrupar texto, ação vocal, ação física e ações a partir das fotos em uma só pessoa/ personagem imitado.

Memorizar.

Codificar.

(FERRACINI – 1998)

É importante ressaltar, que essa sistemática de trabalho das ações coletadas não é suficiente para o processo de *Mimese Corpórea*, caso ela não ocorra com foco em um elemento essencial – a transformação de uma ação física e ou vocal imitada. Tal transformação se faz de maneira mecânica em primeira instância, tornando-se ao longo do processo uma ação física orgânica e viva – a “interiorização” das ações do outro em si. Para Ferracini (1998, p. 197, grifo do autor):

Primeiramente, para que possamos detectar os caminhos que levam a esse processo de transformação mecânico; orgânico, podemos começar percebendo uma interfase entre os processos de observação e posterior memorização e codificação. Essa interfase sempre esteve presente, mas não conscientemente. O fato de, nas últimas pesquisas de campo, a fonte posterior de trabalho prático em sala residir nos materiais de registro e na memória do observador, fez com que este ponto se esclarecesse. Trata-se do momento em que o ator, aos poucos, consegue se ‘soltar’ do material de registro e começa a preencher a pessoa/personagem imitada com ‘vida’ e liberdade, pois tem toda a parte mecânica interiorizada. O ator pode começar a imprimir sua organicidade às ações físicas e vocais. O tempo e a dedicação contínua de muitas horas de trabalho cotidiano são elementos responsáveis pela realização plena desta fase da pesquisa. Podemos denominar esta interfase de interiorização.

Mais uma vez, destacamos as inter-relações entre os diversos princípios do processo de formação do ator-bailarino, visto que, desde o momento primeiro da observação, durante a pesquisa de campo, é preciso que ele já esteja em um estado de criação corporal. É necessário, portanto, que o seu corpo esteja atento, presente e dilatado, para que as sensações sejam absorvidas por ele, sendo possível, inclusive, identificar as musculaturas que se relacionam a determinadas sensações, a fim de que elas sejam, posteriormente, reativadas no momento da codificação das ações. Dizendo de outro modo,, o corpo que observa é o mesmo corpo que sente e que memoriza, que cria e que recria. O corpo do ator-bailarino está sempre em constante trabalho, ligando e inter-relacionando memória, corpo e criação.

Cabe salientar, que o processo de *mimese corpórea* pode ser trabalhado não apenas com pessoas reais, mas também utilizando imagens estantes. Nesse sentido, em um de nossos processos criativos pessoais, trabalhamos com a *mimese* de imagens escultóricas para a construção de um trabalho coreográfico. Nele, houve uma empatia energética que fez com que nosso corpo de bailarina se conectasse a determinadas imagens escultóricas e, partindo de um processo de observação, imitação e de codificação, pudemos, aos poucos, teatralizar ou poderíamos dizer

“coreografar” esculturas, que resultou em um trabalho cênico intitulado *Mulheres de Pedra*, baseado no estudo mimético das imagens escultóricas das obras da francesa Camille Claudel.²⁶ .

A título de exemplificação, apresentamos algumas imagens das esculturas retiradas do nosso diário de criação – com apontamentos relativos às oposições presentes – e imagens fotográficas do espetáculo, com o objetivo de relacionar a imagem inspiradora e a imagem construída por meio da equivalência recriada no nosso próprio corpo.



Figura 26: Diário de Bordo
06 de Outubro de 2009
Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 136.

²⁶ Camille Claudel (França: 1864 — 1943) foi uma escultora francesa impressionista, aluna e importante colaboradora das obras do famoso escultor Auguste Rodin, que revelou exímia habilidade para esculpir partes das esculturas do mestre, tais como pés e mãos. Teve um relacionamento amoroso com Rodin, ao longo de 15 anos, e após o rompimento, desenvolveu distúrbios psicológicos. Foi internada, pela mãe, em 10 de março de 1913, no Hospital Psiquiátrico de *Ville-Evrard*, de onde foi transferida, no ano seguinte, para o *Montdevergues Asylum*, onde permaneceu por 30 anos, sem produzir artisticamente.



Figura 27: Mulheres de Pedra – Kamilla Mesquita
Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 145.

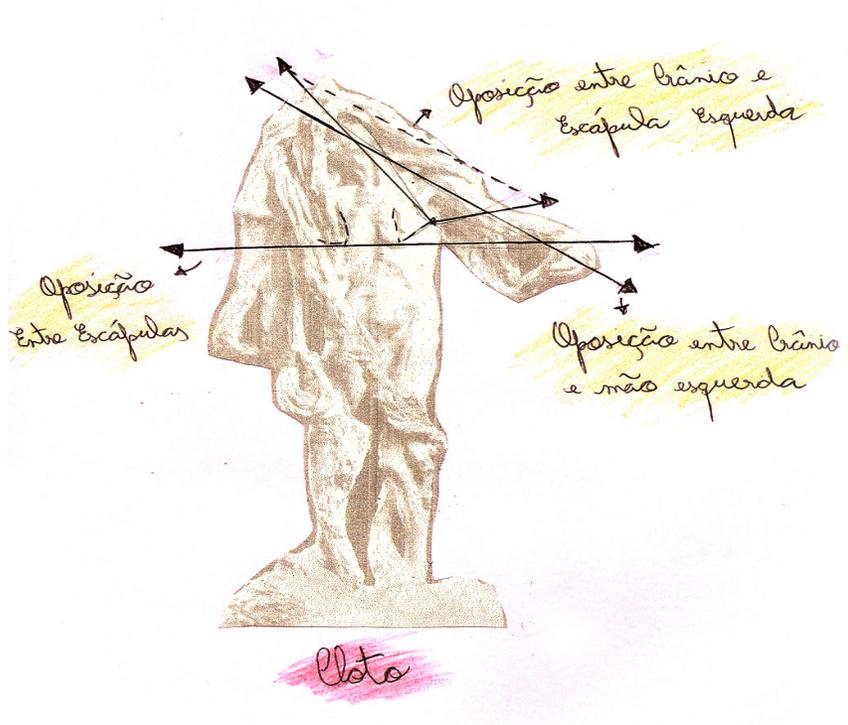


Figura 28: Diário de Bordo
06 de Outubro de 2009
Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 138.



Figura 29: Mulheres de Pedra – Kamilla Mesquita

Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 147.

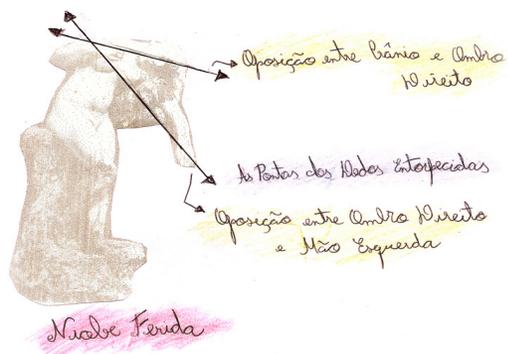


Figura 30: Diário de Bordo

06 de Outubro de 2009

Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 139.

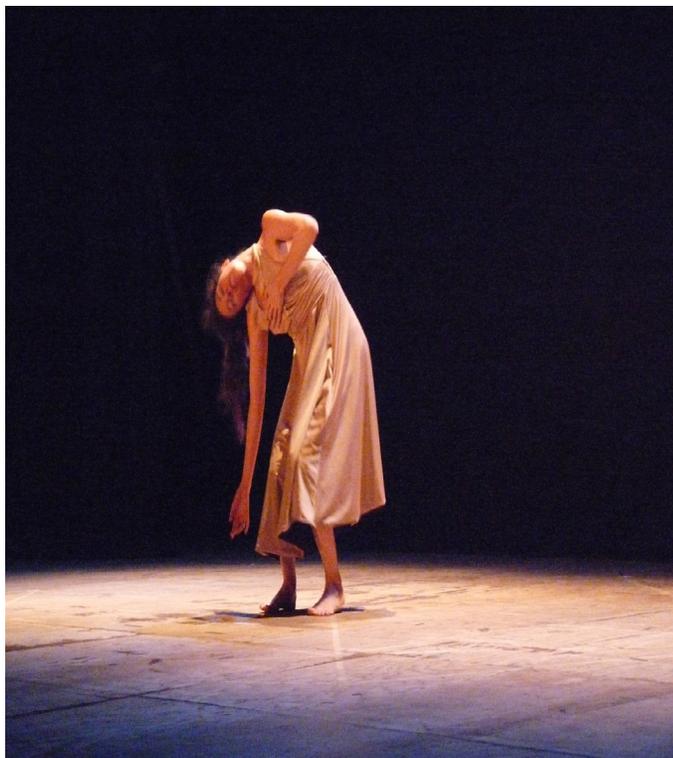


Figura 31: Mulheres de Pedra – Kamilla Mesquita
Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 148.

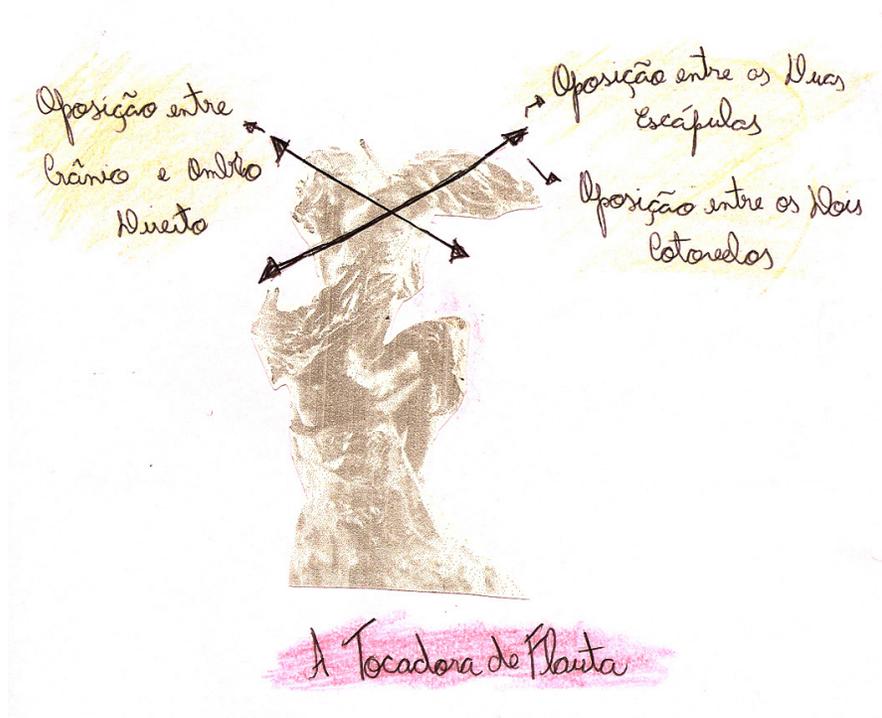


Figura 32: Diário de Bordo
06 de Outubro de 2009
Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 137.

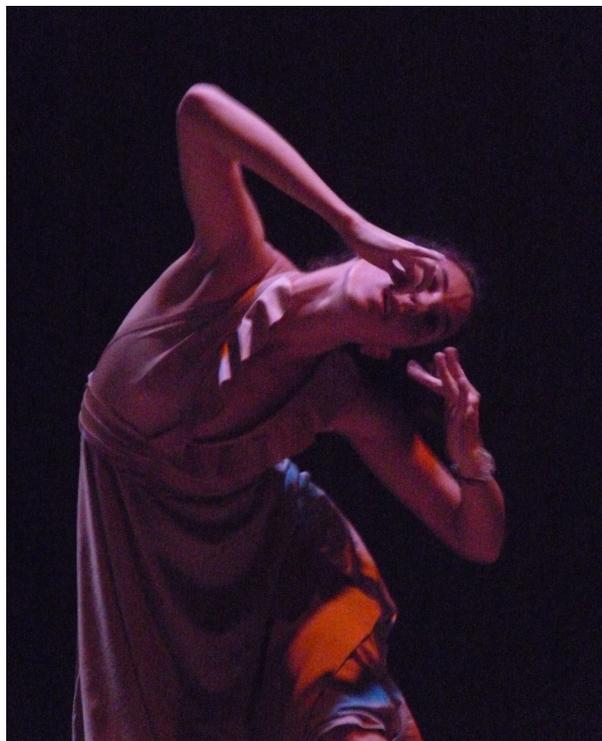


Figura 33: Mulheres de Pedra – Kamilla Mesquita
Fonte: OLIVEIRA, 2010, p. 146.

Neste trabalho, não buscamos imitar as imagens escultóricas, mas criar equivalências para elas em nosso próprio corpo, procurando obter, nos estudos prévios, todas as informações possíveis em relação às oposições presentes nas esculturas, ao seu eixo de equilíbrio, às direções ósseas. Enfim, fizemos um estudo minucioso das imagens, o que nos auxiliou no processo de transposição delas em nosso próprio corpo, e resultou em um entendimento mais refinado de quais musculaturas e direcionamentos deveriam ser nele ativados, para que conseguíssemos manter aquela postura escultórica. Após conquistar o domínio de manutenção dessas imagens em nosso corpo, fomos compondo o *recheio coreográfico* e a *liga* de uma imagem escultórica para outra, por meio das sensações de movimento intrínsecas naquelas imagens.

Essas sensações são captadas por meio de uma espécie de intimidade criada com as imagens pesquisadas e pode ser relacionada com a já mencionada *interiorização* delas. Se elas se locomovessem, mudassem de plano espacial, girassem ou saltassem, qual seria a sua lógica de movimentação? Se as imagens forem interiorizadas no próprio corpo, essas criações tornam-se possíveis. A *mimese* mostra-se, portanto, como uma potente fonte de coleta de materiais a serem recriados no corpo do artista, abrindo o olhar para a observação do externo a si, concomitantemente ao reencontro de si, por meio desses momentos de

interiorização e de recriação. Para Hirson (1997) apud Ferracini (1998, p.201): “[...] A Mimeses modificou totalmente o meu olhar e fez surgir uma ligação direta entre olhar, coração, músculo, nervo. Me sinto uma escultora esculpindo em meu próprio corpo”.

TRABALHO COM O TEXTO

Antes de iniciar as discussões acerca das diversas formas de trabalhar com o texto, retomamos uma de nossas discussões anteriores, que diz respeito à diferença entre a teatralidade de caráter interpretativo e a teatralidade de caráter representativo. Conforme já dito anteriormente, a interpretação é uma teatralidade extremamente vinculada ao texto dramaturgico enquanto a representação se volta mais para o ator e para suas ações, sem estar muito vinculada ao texto.

Tomando o texto a partir de uma concepção mais ampla, podemos afirmar que ele não se limita, necessariamente, ao escrito e verbalizado pelos atores. Etimologicamente, a palavra *texto* apresenta uma íntima relação com a *tecedura*, isto é, com a construção de todo o espetáculo. Portanto, neste livro, entendemos que o *texto* está relacionado a toda a dramaturgia cênica. Sobre isso, assim se posicionam Barba e Savarese (1995, p.68, grifos dos autores):

A palavra ‘Texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’. Neste sentido, não há representação que não tenha ‘texto’. Aquilo que diz respeito ao texto (a *tecedura*) da representação pode ser definido como ‘dramaturgia’, isto é, drama-ergon, o ‘trabalho das ações’ na representação. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama. [...] Numa representação, as ações (isto é, tudo que tem a ver com a dramaturgia) não somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. Num nível mais elevado de organização, as ações são os episódios da história ou as diferentes facetas de uma situação, os espaços de tempo entre dois clímax do espetáculo, entre duas mudanças no espaço – ou mesmo a evolução da contagem musical, a mudança da luz e as variações do ritmo e intensidade que um fator desenvolve seguindo certos temas físicos precisos (maneiras de andar, de manejar bastões, de usar maquiagem ou figurino). Os objetos usados na representação também são ações. Eles são transformados, adquirem diferentes significados e colorações emotivas distintas. Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia, é uma ação.

Assim sendo, antes de qualquer outra coisa, é necessário ter em mente que tudo o que compõe a cena faz parte, inevitavelmente do texto, da tecitura do espetáculo, e daí a importância de dispensar atenção a cada ação, a cada efeito de luz, a cada entrada e saída de cena, a cada gesto, ao figurino, ao cenário, à trilha sonora e, obviamente, à construção das ações vocais e falas.

O texto falado em cena, possui, inegavelmente, um grande poder de construção de significados, visto a fala ser uma linguagem, que tem, *a priori*, a função de comunicação. Todavia, a palavra em cena também pode se libertar de sua função semântica, quando utilizada de maneira fragmentada. Nesse sentido, as palavras soltas, as sílabas e fonemas funcionam mais como uma ação vocal do que como um texto dramaturgico de valor semântico. De acordo com Ferracini (1998, p.223):

[...] Podemos desconstruir o texto, dizendo cada palavra ou frase com um tipo de ressonador ou matriz vocal. Essa maneira particular de utilização das palavras, esquecendo seu caráter semântico, faz com que haja um redimensionamento do próprio significado da palavra ou frase, reconstruindo-as dentro do universo orgânico vocal do ator.

A título de exemplificação, transcrevemos o poema *Pirata*, de autoria da poetisa portuguesa Sophia de Melo Breyner Andresen, que não resultou em um espetáculo propriamente dito, mas em uma sequência de matrizes cênicas, transcritas do nosso diário de criação, conforme segue:

PIRATA

Sou o único homem a bordo do meu barco.
Os outros são monstros que não falam,
Tigres e ursos que amarrei aos remos,
E o meu desprezo reina sobre o mar.

Gosto de **uivar no vento** com os mastros
E de **me abrir na brisa** com as velas,
E há momentos que são quase esquecimento
Numa doçura imensa de regresso.

A minha pátria é onde o vento passa,
A minha amada é onde os roseirais dão flor,
O meu desejo é o rastro que ficou das aves,
E nunca acordo deste sonho e nunca durmo.

(Disponível em: http://avozdapoesia.com.br/obras_ler.php?poeta_id=381&obra_id=13102; acessado no dia 18 de Agosto de 2014)

“Quando minhas mãos tocam o chão, encontro-me na postura animalésca de quatro apoios, e eis que surge a matriz, a qual nomeei de Rugido. Esta é uma matriz vocal – uma mímese de um rugido realmente, mas obviamente o corpo reage a tal rugido, contorcendo na posição de apoio em quatro patas, como que tentando se desfazer de amarras e libertar-se de uma suposta prisão. E a origem desta matriz é bem curiosa, pois surge do trabalho com o texto, mais precisamente do verso: **Tigres e ursos que amarrei aos remos.** [...]”

Quase numa postura de ‘ponte’, com a cabeça se entrega; e meu olhar mira o público na posição invertida! Nesta postura, é como se meus cabelos fossem serpentes e estas me conduzem a um silvo. Em movimentos sinuosos da coluna e dos braços, acompanhados de uma ação vocal – a qual nomeei de Serpentes, mas também de maneira curiosa, sua origem advém do trabalho com o texto, mas precisamente do verso: **A minha pátria é onde o vento passa.** E mais precisamente ainda do verbete: **Passa** – cuja sonoridade do duplo “**S**”, levou-me à construção de uma matriz vocal que se assemelhava ao silvo de serpentes. Uma total reconstrução semântica – Vento que passa e se transmuta em serpentes!

Mas o Vento retorna, e assume seu valor semântico ligeiramente transmutado. Vira um assovio, uma nova matriz vocal, a qual não sei definir exatamente a origem. Ela vem um pouco dos vários ventos emanados na poesia de Sophia, mas vem também do toque da flauta da imagem Claudeliana – a ‘Tocadora de Flauta’. Enfim, surge uma nova e tão híbrida matriz, a qual nomeei: Sereia. Os assovios um tanto tenebrosos e a movimentação dos dedilhados da Sereia à flauta, acompanhados de uma postura inclinada, lânguida e sinuosa desta instigante sereia de pernas humanas.”

(Kamilla Mesquita Oliveira, Diário de Criação, dia 20 de Abril de 2014)

Ao observarmos o último parágrafo deste relato do processo de criação, percebemos que a *Mimese Corpórea* – a partir da imagem escultórica *A Tocadora de Flauta*, de autoria de Camille Claudel – mesclou-se com as imagens advindas do texto de Sofia de Mello na construção de uma das matrizes vocais da sequência intitulada *Assovio*, pois se tratava mesmo de um assovio um tanto sóbrio e tenebroso. Enfim, todos os elementos da criação foram, aos poucos, se mesclando e interagindo na construção dessa tecetura maior que é a criação cênica como um todo.



Figura 34: A Tocadora de Flauta (1900-1905)

Camille Claudel

Bronze - 53 x 27 x 24 cm

Fonte : OLIVEIRA, 2010, p.42.

[...]

*Gosto de **uivar no vento** com os mastros*

*E de me **abrir na brisa** com as velas*

[...]

A minha pátria é onde o vento passa

[...]

(Pirata - Sophia de Melo Breyner Andresen)

CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

Ator e personagem são os polos de uma dualidade que tem sido tema de uma considerável investigação histórica e teórica. O ator que entra na personagem; a personagem que entra no ator, adaptando-se a ele; o ator e a personagem que se encontram num ponto a meio caminho entre eles; o ator que fixa e mantém uma distância crítica da personagem [...] essas são apenas algumas das formulações mais significativas relacionadas a este assunto. Ainda há a sensibilidade e insensibilidade, quente e frio, técnica e talento, possessão e desdobramento, a 'profissão absurda' [...] Pode-se continuar à vontade com essas referências, que são evidências de uma atenção metafórica ao mito do ator mais do que uma atenção real à sua pessoa. (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 242)

A discussão acerca da personagem é vasta e complexa, e poderia ser tema para um novo trabalho, em que muitas e muitas páginas poderiam ser escritas, mas ainda assim, todas as questões acerca desse tão instigante assunto ainda não seriam totalmente contempladas. Desse modo, faremos um breve panorama sobre a construção de personagens nas artes da cena em alguns momentos da história da dança e do teatro, para melhor compreendermos os caminhos percorridos, bem como as múltiplas possibilidades dessa fascinante arte de construir personagens.

Em alguns momentos da história do teatro, as personagens já eram, *a priori*, pré-construídas e apresentavam características físicas e de comportamento

bem delineadas. Por conseguinte, os atores acabavam se enquadrando nessa ou naquela personagem, em virtude das consonâncias existentes, principalmente em relação às características físicas do ator e da sua pretensa personagem. Podemos citar, por exemplo, a Comédia *Dell'Arte*, cujas personagens possuíam uma identidade bastante delineada, e que incluía até mesmo uma vestimenta e uma máscara própria para cada uma delas.

De maneira geral, as personagens da Comédia *Dell'Arte* podem ser divididas em três categorias: os *zanni* são os personagens de classe social mais baixa, isto é, os servos. Os *vecchi* – os velhos – são os personagens pertencentes à classe social mais abastada, e os *innamorati* são os amantes que querem se casar. Aliás, as temáticas das peças, em geral, giravam em torno dos encontros e desencontros amorosos, mas resultavam sempre, em um final feliz.

Os tipos mais variados e populares se encontravam dentre os *zanni*. Entre eles, poderíamos destacar o *Arlequim*, empregado trapalhão, ágil e malandro, capaz de colocar o patrão ou a si mesmo em situações confusas, que desencadeavam a comicidade. Merecem destaque, também, *Briguela*, empregado correto e fiel, embora cínico, astuto e rival de Arlequim; *Pantaleone* ou *Pantaleão*, velho fidalgo, avarento e eternamente enganado. Papel relevante tem ainda o *Capitano* (capitão), covarde que conta as suas proezas no amor e em batalhas, mas que acaba sempre desmentido. É um personagem que procurava satirizar os soldados espanhóis.

Cabe lembrar, que todas as personagens eram, de alguma maneira, inspiradas em figuras sociais e que a tipificação delas funcionava como críticas cômicas. Podemos até notar alguns indícios de criação de personagens por observação, com uma tênue semelhança ao processo de *Mimese Corpórea*, mas nesse caso, a tipificação, o estereótipo, eram, de fato, os objetivos. Tanto que essas tipificações – embora tivessem uma grande margem de improviso e de criação em tempo real pelo próprio ator; já se tratavam de personagens extremamente codificadas, tanto em relação às ações, mas principalmente em relação à caracterização. Desse modo, essas codificações são ainda recriadas por atuantes e estudiosos desse estilo teatral, e é possível, ainda hoje, ter acesso às diferentes máscaras, bem como às indicações de figurinos característicos de cada personagem.



Figura 35: Máscaras Comédia Dell'Arte
 Fonte: *Blog de Leonardo de Castro*²⁷

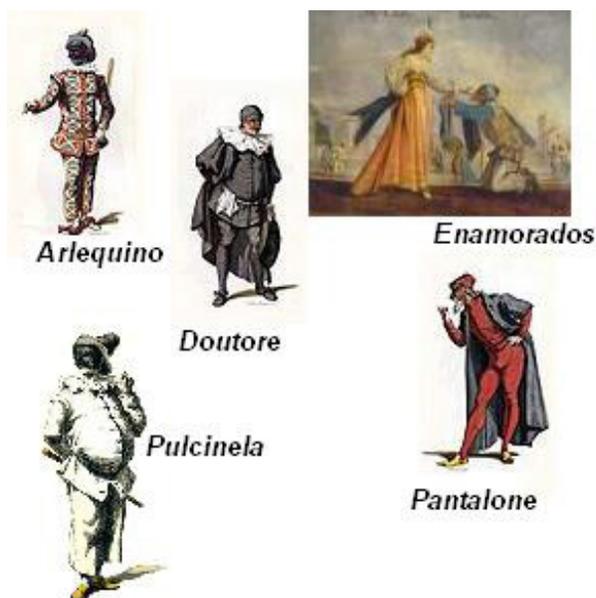


Figura 36: Personagens da Comédia Dell'Arte
 Fonte: Núcleo de Máscara: Escola Livre de Teatro²⁸

27 Disponível em: <http://elesporleonardodecastro.blogspot.com.br/2011/11/funcao-da-mascara-cenica.html>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

28 Disponível em: <http://mascaraelt.blogspot.com.br/p/comedia-dellarte.html>; Acesso em 30 de Maio de 2014.

Todavia, as personagens não eram pré-estabelecidas somente na Comédia *Dell'Arte*. Aliás, durante muito tempo, na história do teatro, e especialmente na linha mais interpretativa, a constituição de um grupo teatral era organizada pelos “papéis”, ou seja, por esses personagens padronizados sempre presentes nas encenações. Segundo Barba e Savarese (1995, p.242):

Desde o final do século XVI até início do século XX, cada companhia de teatro era organizada na base de papéis (ator principal, ator jovem, amante, pai nobre... para dar nomes a alguns), que eram dados a um ator particular. O ator assume um certo papel por causa da sua aparência física, tipo de voz, etc., isto é, baseado em características extrateatrais e baseado também em outros papéis anteriormente representados. O papel, então, não era apenas a soma de partes individuais, mas também algo que, embora derivando das partes, as determinava, tanto no processo que eles estão empreendendo quanto no seu tratamento.

Muitas vezes, ainda hoje, algumas personagens acabam sendo, de fato, definidas por fatores “extrateatrais”, isto é, por um tipo físico, por um tom de voz, ou ainda, por alguma habilidade específica. Obviamente, as características pessoais do ator não devem ser desprezadas no processo de construção de uma personagem, mas elas não deveriam limitar diferentes possibilidades. Um exemplo disso foi dado no tópico acerca da *mimese* corpórea, em que uma atriz relata o instigante desafio de “colar em seu corpo jovem, uma senhora de oitenta anos”. Enfim, vivenciar o diverso de si, o outro, o diferente, ou mesmo o que era aparentemente tão diferente, mas que vai se tornando próximo de si, é um dos elementos mais fascinantes do ofício do ator-bailarino.

Em algumas danças ritualísticas, o bailarino, um ser humano comum, no momento do “êxtase artístico”, representa um ser mítico, um grande deus ou deusa. De certa maneira, ele vivencia essa divindade, ainda que metaforicamente, e essa vivência da personagem mítica acaba tendo uma importância de cunho arquetípico, psicológico e social para todo o grupo inserido naquele contexto.

Nessa busca pela vivência do outro, seja um mito, uma flor, um animal, um objeto ou outro humano, há sempre um desafio que é se deixar afetar, atravessar, transformar-se, encontrando em si mesmo uma linha de fuga que permita devir o outro. Na verdade, o ator nunca deixa de ser ele próprio para ser o personagem, mas de certa forma, busca encontrar um território entre os dois – um devir deus, flor, criança ou velho que existe dentro de si – para permitir-lhe a fuga e a construção deste devir. Segundo Zourabichvili (2004, p. 24):

[...] todo devir forma um ‘bloco’, em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se ‘desterritorializam’

mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a ‘faz fugir’.

Dentre as diversas possibilidades dessa arte de “fazer fugir” para a criação da personagem, não podemos, de forma alguma, desprezar o valor inestimável de um bom texto dramático, que pode, por si só, trazer os atravessamentos necessários para a construção da personagem. Um exemplo foi dado no tópico anterior, acerca do trabalho com o texto, em que as palavras podem ser catalizadoras de um processo de construção de imagens potentes para a criação, inclusive, de ações físicas e vocais, que por sua vez, podem vir a ser agregadas ao processo de construção de personagens.

Aliás, como optamos por concentrar nossas observações, conforme dito desde o início, em um trabalho de cunho mais representativo do que interpretativo, é natural que a construção de personagens aconteça mais a partir de ações do que ao contrário, porém, sem desprezar essa possibilidade.

Sendo assim, todos os tópicos anteriores – o trabalho com objetos, com animais, com o texto, com as imagens, com a pesquisa de campo, enfim, com todos esses procedimentos de construções cênicas – visam unicamente ao treinamento do ator-bailarino, mas podem também ser partes integrantes de um processo de construção cênica, incluindo a construção de personagens. O ator pode criar *Sequências de Equivalências* – descobertas durante seu trabalho laboratorial – que condizem com o contexto da personagem em questão, ou até mesmo realizar a *Transposição de Matrizes* de um contexto para o outro. O tom de voz de uma ação vocal desenvolvida em um processo de *mimese* corpórea, por exemplo, pode ser aplicado na construção da voz de uma personagem, cujo modo de andar seja retirado de uma ação física desenvolvida em um trabalho com objetos. No seu caminho próprio de explorações e descobertas, o ator, de fato, pode construir os elementos que, agregados ao longo do processo, constituem um conjunto orgânico que pode vir a ser denominado de personagem:

O ator, dotado de técnica, trabalha com a noção de montagem, de colagem, de modelagem. [...] A ‘construção’ de um personagem é, neste caso, mais próxima da imagem evocada pela própria palavra construção, ou seja, a somatória de elementos, um tijolo colocado após o outro. Sem precisar criar ações, o ator recorre a elas como se estivesse compondo, como um músico que não cria as notas, mas a ordem delas, variando com as possíveis diferenças de intensidade e de duração. (BUMIER, 1994, p.44, apud FERRACINI, 1998, p. 218).

Nesse sentido, cria-se a perspectiva do ator-bailarino-criador, que se faz de fato atuante, dentro do processo de criação, que não é mais hierarquicamente

centralizado nas mãos do diretor ou do dramaturgo, mas vai se construindo de maneira coletiva e processual, conforme aponta Ferracini (1998, p. 217):

A cena não é predefinida ou predeterminada pelo diretor, mas é construída a partir das ligações e da manipulação, no tempo e no espaço, das matrizes corpóreas e vocais orgânicas do ator, cabendo ao diretor criar, dentro dessas ligações e dessa sequência de matrizes, um encadeamento lógico que permita ao espectador poder estar inserido dentro do universo e contexto proposto pelo espetáculo.

HIBRIDISMO DAS LINGUAGENS: “DANÇA-TEATRO”

Conforme evidenciamos no final do capítulo anterior, são diversos os movimentos de artes da cena, na contemporaneidade, os quais já não centralizam mais, nas mãos do diretor de uma companhia teatral ou de um coreógrafo, a concepção e criação dos espetáculos, delegando aos atores-bailarinos unicamente o papel de intérpretes. Pelo contrário, eles se tornam intérpretes-criadores, atuantes nos seus próprios processos de criação cênica.

Embora muitos outros nomes pudessem ser citados dentro desse contexto, não poderíamos deixar de mencionar, pela sua importância no que se refere à disseminação do trabalho denominado de *Dança-Teatro*, Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch (Alemanha: 1940 — 2009), coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora de balé alemã, que ficou conhecida, principalmente, por contar histórias enquanto dançava, e por suas coreografias baseadas nas experiências de vida dos bailarinos e desenvolvidas conjuntamente.



Figura 37: Pina Bausch – Espetáculo Café Müller
Fonte: *Blog Poéticas Teatrais – Pina Bausch*²⁹

Em seu processo criativo, Pina Bausch fazia uso de um potente hibridismo de linguagens, como a dança, o teatro, o circo, dentre outras. Ela soube, com maestria, realizar diálogos entre a individualidade e a universalidade, valorizando sempre o elemento humano. Seus atores-bailarinos eram extremamente atuantes dentro do processo de criação, contribuindo não somente como intérpretes, mas principalmente como sujeitos ativos, possuidores de corpos psicológicos, afetivos, técnicos e culturais. Eram corpos que contavam histórias e possuíam experiências, que não eram desprezadas.

Partindo do princípio de que cada um destes bailarinos tem sua própria voz, o que quer dizer que cada um tem sua própria verdade, Pina Bausch adentra o mundo subjetivo de cada um deles buscando riscos, divagações, emoções, memórias, sonhos e medos. Através de verdadeiros bombardeios de perguntas, ela os instiga a darem respostas verbais, gestuais e corporais a tais situações. Desta forma, ela evoca sensações, articula sentimentos, faz e desfaz uma trama agressões, carícias, revoltas, ternura, desejos, alegrias, dores e complexos. As perguntas que lança, muitas vezes são difíceis de responder, por exemplo, 'Faça alguma coisa que te

²⁹ Disponível em: <http://poeticasteatrais.blogspot.com.br/> ; Acesso em 30 de Maio de 2014.

deixe envergonhado’, ‘Mova a parte favorita do seu corpo’, ‘Como você se comporta quando perde alguma coisa?’, ‘Escreva seu nome com um movimento’, dentre outras. (TOSTA, 2010, grifos do autor. IN: <http://poeticasteatrais.blogspot.com.br>)

Poderíamos dizer, que o trabalho de Pina Bausch se caracteriza, segundo a Antropologia Teatral, como um trabalho representativo e não interpretativo, visto que sua pesquisa privilegia os corpos, suas vivências físicas e emocionais e não um texto dramático. Os motes para as suas criações advêm do que ela denominava de “Pesquisa de Campo” – caracterizada principalmente pela observação, por um período de conhecimento e de coleta de informações – realizada por meio de processos laboratoriais, em que tanto a coreógrafa como os seus intérpretes tinham grande liberdade para agir e reagir, bem como para sentir aquilo que consideravam mais adequado. Dessa maneira, surgiam as mais variadas situações, que eram codificadas, memorizadas e levadas à cena, que ia se construindo como num jogo de quebra-cabeças, cujos movimentos simbólicos, textos e ações iam sendo organizados cenicamente, de maneira a comunicar algo.

Um dos recursos amplamente utilizados pela coreógrafa, como estratégia coreográfica-expressiva, era a repetição como um meio para despertar, no intérprete e, conseqüentemente na plateia, sentimentos, significados e experiências diversificadas:

Esta repetição aparece, segundo Bausch, como um instrumento criativo por meio do qual os bailarinos reconstroem suas próprias histórias como corpos dançantes. Inicialmente, esta repetição aparece como uma maneira de reconstruir as experiências passadas dos bailarinos e esse processo não está baseado na expressão de um sentimento real, presente, mas na tradução simbólica de sentimentos passados, que por meio da extensiva repetição são moldadas em uma forma estética. (TOSTA, 2010, IN: <http://poeticasteatrais.blogspot.com.br>)

Nesse ponto, é necessário fazer um breve recuo histórico para entendermos as origens dessa linguagem denominada de *Dança-Teatro* e mais utilizada pelos bailarinos ou *Teatro-Dança*, terminologia mais comumente usada por atores. Do nosso ponto de vista, essa dupla designação é natural, visto que o primeiro termo de um substantivo composto costuma se referir à predominância maior desse substantivo em relação ao outro, e por constituírem as “linguagens-mãe” desses artistas, é natural que a considerem predominante. No entanto, a essência de uma linguagem híbrida é a sua não classificação como uma linguagem ou outra, mas a apropriação de uma terceira linguagem que, inevitavelmente, assume características similares às anteriores, além de particularidades identitárias de uma linguagem nova.

Neste livro, optamos pela utilização do termo *Dança-Teatro*, no entanto, sem a pretensão de criar hierarquias entre as linguagens *Dança* e *Teatro*. Desse modo, lançaremos nosso olhar para a evolução, em especial, para os agentes mais fortemente relacionados à linguagem da dança, dentre eles, Laban, considerado o “Pai da Dança-Teatro” por muitos estudiosos, embora essa terminologia tivesse surgido com Kurt Joss,³⁰ que por sinal, fora seu aluno.

Dentre as criações de Joss, recebe especial destaque *A Mesa Verde* (1932) considerada a obra inaugural dessa híbrida linguagem, que é a *Dança-Teatro*. Trata-se de uma obra extremamente emblemática para o nosso trabalho, bem como para discussões acerca do hibridismo entre essas duas linguagens. Afinal, é possível identificar, no trabalho de Joss, alguns elementos teatrais, como a presença de personagens e o uso específico das máscaras, que buscam uma tipificação das personagens. Essas características permitem estabelecer tênues relações com a Comédia *Dell’Art*, cujo tema era a sátira à hipocrisia dos diplomatas, à dor e aos aspectos terríveis que envolvem as guerras, à violência e ao cinismo dos donos do poder.

A Mesa Verde foi criada no período entre guerras, e conseguiu, com uma linguagem de movimentos bastante diferenciada para a época, construir uma refinada dramaticidade permeada tanto por movimentos visivelmente provenientes do Balé Clássico como também por gestuais de caráter simbólico e universal, que traduziam a sátira ao período vivenciado em sua época, sem deixar de ser atual ainda nos dias de hoje, visto a universalidade de sua comunicação expressiva, ainda que fosse construída a partir de códigos bem específicos.

30 Kurt Joss (Alemanha: 1901-1979) foi um famoso bailarino e coreógrafo – criador do termo *Tanztheater* – reconhecido por seu híbrido trabalho, que aliava a técnica Clássica do Balé e o Teatro.



Figura 38: Cena do Espetáculo – A Mesa Verde, de Kurt Joss
Fonte: Arquivos do *Dance View Times* ³¹



Figura 39: Kurt Joss
Fonte: Wikidança³²

31 Disponível em: <http://archives.danceviewtimes.com/2007/Winter/10/joffrey.html> ; Acesso em 30 de Maio de 2014.

32 Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Dan%C3%A7a_moderna ; Acesso em 30 de Maio de 2014.

Enfim, retomamos aqui a metáfora do “quebra-cabeça” para definirmos a criação, processo no qual os elementos dramáticos – um gestual, um passo de balé ou uma máscara – vão sendo agregados, com o intuito de fazer surgir uma determinada expressividade.

Pina Baush foi aluna de Kurt Joss e, de certa maneira, herdou esse processo de experimentação híbrida, de construção de “quebra-cabeças dramáticos”, montados com movimentos de dança, de ações teatrais, de textos, de sonhos e mitos, bem como de rupturas construtivas que desterritorializam os elementos, que já não são mais dança e nem teatro, mas são potencialmente expressivos dentro de um novo território, cuja necessidade humana de nomeação, impôs denominar de *Dança-Teatro*.

Nesta breve discussão, nos debruçamos sob o trabalho de dois dos precursores dessa linguagem: Kurt Joss e Pina Baush, deixando tantos outros nomes de outros períodos e contextos de lado, não com o intuito de ignorá-los, pois se trata somente de uma escolha, visto que são inúmeras as possíveis abordagens da *Dança-Teatro* e além desses nomes, tantos outros trabalharam e trabalham com essa linguagem híbrida, que não objetiva uma codificação. Pelo contrário, são permanentes experimentações na busca por uma linguagem metaforicamente nômade, que atravessa múltiplos territórios, os afeta e por eles é afetada, sem, contudo, se fixar dentro de um território único.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que tenhamos escrito algumas dezenas de páginas, teremos sempre a sensação de que muitas coisas não foram ditas, de que muitas visões acerca do assunto ainda poderiam ter sido apresentadas, de que muitas vozes poderiam ser ouvidas em diferentes discursos, de que diferentes formas de trabalhar, de que diferentes maneiras de construção do corpo cênico e diferentes formas de construção de personagens poderiam ter sido abordadas. Desse modo, esclarecemos que essas considerações finais não tem a pretensão de findar o assunto, muito pelo contrário, desejamos incitar o leitor para que a discussão de fato se inicie.

Na verdade, existem mesmo diversas maneiras de trabalhar nossos corpos expressivos. Afinal, cada corpo é diferente do outro e essa diversidade é bastante produtiva. Assim sendo, ao longo deste livro, optamos por percorrer um caminho não linear, repleto de idas e vindas temporais, que mesclam concepções específicas do teatro, da dança, ou ainda, da *Dança-Teatro*. Todavia, esse ir e vir de tempos e linguagens foi, de certa forma proposital, visto que essas linguagens, historicamente, de fato se entrelaçaram e dicotomizaram de diferentes formas e nos mais diversos contextos. Trata-se de um provável surgimento simbiótico, que por razões estéticas, culturais, educacionais ou mesmo religiosas, foi dividindo as linguagens artísticas, elegendo, para cada uma delas, diferentes musas inspiradoras, diferentes técnicas e diferentes concepções estéticas.

De fato, uma linguagem sempre *esbarrou* na outra, em diferentes tempos e lugares, e de distintas maneiras, seja pela similaridade de um preceito técnico, de um contexto criativo, ou pelo compartilhamento de necessidades expressivas. Assim, de cada um desses *esbarrões*, fez-se um encontro inesperado, que aos poucos, vai se tornando cada vez mais desejável e programado. Talvez eles já não estejam limitados apenas a rápidos esbarrões, mas já se tornem *carícias mais demoradas*, talvez *mãos dadas*; possivelmente *abraços*... Enfim, os entrelaçamentos vão se tornando cada vez mais frequentes e intensos.

Talvez nunca retornemos à simbiose original, mesmo por que a separação trouxe qualidades identitárias muito importantes tanto para a Dança quanto para o Teatro, mas dificilmente, depois de tantos encontros, continuem totalmente dicotômicas. Afinal, desses flertes entre as linguagens, é inevitável o surgimento dos hibridismos. Portanto, muitas outras vão sendo possíveis: Dança, Teatro, Dança-Teatro e Teatro-Dança, além de outras a elas relacionadas, como as Performances, e ainda as relações possíveis com outras linguagens artísticas como as Artes Visuais, o Cinema e tantas outras.

Sendo assim, mais e mais meios de expressão vão sendo descobertos pelos corpos e, por consequência, novas concepções artísticas, técnicas e estéticas também surgem, num turbilhão criativo sem fim. Nesse turbilhão, cada um de nós – sejamos bailarinos, atores, *performers*, estudantes, docentes ou expectadores das artes da cena – inevitavelmente, afeta e é afetado pelas infindas possibilidades de criação e de re-criação dentro desse dinâmico universo de relações que existe entre Dança e Teatro.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário Mítico Etimológico da Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1991.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Tese de Mestrado em Multimeios. UNICAMP: Campinas, 1998.

MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klaus Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

_____; NEVES, Neide. **Técnica Klaus Vianna – Consciência em Movimento**. INLIX: Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. n.3; (p.1- 7). Campinas, 2013.

OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Mulheres de Pedra: Estudo das Sensações de Movimento Presentes na Obra da Escultora Francesa Camille Claudel**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. UNICAMP: Campinas, 2010.

RAMM-BONWITT, I. **Mudras: As Mãos como Símbolo do Cosmos**. Tradução de Dante Pignatari. São Paulo: Pensamento, 1987.

SOARES, Marília Vieira & OLIVEIRA, Kamilla Mesquita. **Cantando com o corpo: interfaces criativas entre o gesto e a poesia.** (p. 1-14). Revista Mitos e Símbolos na Cena Contemporânea: Interloquções Oriente-Occidente. São Paulo: Paco Editorial, 2014.

VIANNA, Klaus. **A Dança.** São Paulo: Summus, 2005.

ZOURABICHVILI, François. O Vocabulário de Deleuze. Campinas: IFCH – UNICAMP, 2004.

TOSTA, Evelyn. **O Processo Criativo de Pina Baush.** Disponível em: <http://poeticasteatras.blogspot.com.br>. Acesso em 30 de Maio de 2014.

