

CONFISSÕES DO CORPO: UMA EXPERIÊNCIA DE COMPOSIÇÃO CÊNICA

Marisa Napolini

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Ação física; dramaturgia do corpo; ator-dançarino.

Esta comunicação apresenta uma experiência prática de processos compositivos do ator-dançarino na construção de material cênico. Trata-se de um projeto laboratorial que integrou a dissertação de mestrado intitulada “Confissões do corpo: composição cênica e diálogo poético com a literatura de Ana Cristina Cesar”, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, em 2007, sob a orientação do Prof. Dr. Milton de Andrade.

A partir de um diálogo entre as teorias de Eugenio Barba e Rudolf Laban, com foco no treinamento e na construção da ação física, discuto possibilidades de construção de uma dramaturgia pautada no corpo. O treinamento do ator se sedimenta como o lugar onde o trabalho sobre *si mesmo* se efetiva. Ali se implementam exercícios e práticas voltados a fazer coincidir interioridade e exterioridade, investindo em um corpo que possa agir como veículo do pensamento ou, ainda, propiciando condições para a criação do que Laban chama de “pensar por movimentos” (LABAN, 1978: 42). O treinamento, para ele, consiste fundamentalmente em capacitar seus alunos (atores e dançarinos) a explorar o movimento a partir de princípios fixos e precisos, mas atentos a seus ritmos internos, sem jamais perder a percepção de si e do outro e a conexão com seus impulsos mais profundos.

Para Barba, o treinamento deve ser concebido como uma formação contínua para permitir que o ator mantenha seu psicofísico em permanente estado de criação. Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza, que só tem validade se atinge a profundidade do indivíduo. Em Barba (1994: 128), “os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais”, em busca de uma reorganização interna que permita o surgimento de um “pensamento-em-vida”.

A ação física em Laban configura-se como uma seqüência de movimentos, fruto de uma combinação entre fatores expressivos, nominados e reconhecíveis, que atuam como elementos diferenciadores das características expressivas individuais, assim como produtores de um “corpo vivo”. Para ele, a construção das ações funciona como um processo de exteriorização dos impulsos interiores, sejam eles funcionais ou expressivos.

Enquanto resultado desta combinação de fatores essencialmente qualitativos, de origem cinética, a ação deve ser relacionada ao estudo das leis de sua teoria do Espaço (Harmonia Espacial ou Corêutica)¹. Isto se dá através da organização do material em seqüências formais às quais serão

¹ A Corêutica ou Harmonia Espacial é o estudo da organização espacial dos movimentos, desenvolvida por Laban, que se tornou a estrutura de base a partir da qual outros aspectos de sua teoria foram forjados. A partir

agregadas outras dimensões ligadas às direções espaciais e às referências geométricas – ocupação da kinesfera, percurso e extensão do movimento - ampliando sensivelmente as possibilidades de codificação e atribuição de significado, e gerando uma leitura aprofundada e precisa das qualidades presentes nas ações. Em Laban, o mecanismo de construção da ação é pautado no conhecimento das mudanças internas de comportamento e das suas motivações externas. As transições entre as diversas ações, que criam um fluxo contínuo de movimento, têm importância fundamental em sua teoria, posto que é na habilidade de realizar a transição, ou de efetivar as mudanças dinâmicas e espaciais compreendidas nas diferentes combinações de Esforços, que consiste o trabalho do ator-dançarino.

A idéia de transição também é cara a Barba, no que diz respeito à construção das ações, ou à construção de uma “técnica extra-cotidiana” para a cena, cujo resultado consiste na criação de ações “não-cotidianas”. Para ele, uma ação física é a menor ação perceptível, reconhecível por uma modificação (que pode surgir de uma tensão quase imperceptível) em toda a tonicidade corporal (sua ação física implica em um engajamento da coluna vertebral). Esta ação, que produz alterações nas tensões do corpo, produzirá também uma alteração na percepção do espectador (BARBA, 1999: 368, trad. nossa). Ao criar seqüências de ações físicas, organizando seus materiais de forma a poder reelaborá-los e transformá-los em colaboração com o diretor, o ator-dançarino busca alterações rítmicas e espaciais, de intensidade e de equilíbrio, visando gerar variações e oposições que tornem vivo o seu comportamento cênico.

Com base nestas abordagens, na etapa prática deste projeto, investiguei procedimentos de estruturação da ação física, visando à construção de um corpo fictício e de uma dramaturgia “autoral” a partir de materiais pessoais, tais como fotografias, exploração de aspectos da memória (autobiográfica) inscrita no corpo, além de práticas específicas que visavam trabalhar a relação interno-externo numa perspectiva somática. Criou-se um espaço de trabalho investigativo sobre as transições entre interioridades e exterioridades do corpo na cena, instalando um campo de pesquisa voltado para a criação e composição de ações físicas e sua relação com poemas de Ana Cristina Cesar.

Esta etapa consistiu, fundamentalmente, na geração de ações psicofísicas tendo como matrizes diferentes práticas e experiências de movimento. Os processos que deram origem às ações são vários (Diagonal da Vida, Mimesis Corpórea, Movimento Autêntico, poemas e perguntas)² e

do princípio de tridimensionalidade do corpo humano, foram estabelecidas dimensões, planos e formas geométricas que configuram percursos através dos quais o movimento pode ser identificado. Ver LABAN, Rudolf. *The language of movement: a guide to Choreutics*. Lisa Ullmann (ed.). Boston: Plays, 1976.

² Estes procedimentos são descritos em um memorial, apêndice da dissertação, assim como em um DVD que acompanha o material de pesquisa com textos e imagens (vídeo e fotos).

têm em comum o objetivo de estimular a criação de materiais “vivos”, ou seja, compostos por uma relação orgânica no que diz respeito às motivações originais.

Após sua criação, os fragmentos selecionados são decupados e analisados, passando por um processo de transformação de movimento em ação. A análise minuciosa dos elementos constitutivos das ações criadas foi feita com base no Sistema Laban de Análise do Movimento, visando gerar uma consciência aprimorada do uso do corpo no espaço e facilitar o registro do material. As ações, agora com o *status* de materiais de trabalho, são colocadas em relação com outros materiais, assim como com estímulos externos (textos, música, objetos, ritmos, outros atores, etc.), criando contexto para a configuração de uma dramaturgia do movimento. Depois de criado um repertório de ações, trabalhou-se na organização de pequenas montagens desse material.

A investigação do trânsito dentro-fora/fora-dentro revelou-se um dos fundamentos da pesquisa. Ainda que os materiais freqüentemente surgissem a partir de práticas que propunham um mergulho mais “interno”, a imediata organização em estruturas formais, em busca de precisão e detalhamento, implicava em um ciclo de transformação e reconfiguração constantes, a forma gerando novos conteúdos e os ressignificando. Os modos de composição encontrados na literatura de Ana Cristina Cesar funcionaram como chaves de ignição para este trânsito permanente.

A poesia de Ana Cristina Cesar, marcada pelo gênero confessional e por variados jogos de oposição, compõe um dos binômios (movimento-texto) explorados neste projeto e traz, em seu interior, outras relações duais com as quais nos deparamos no decorrer deste estudo. A apropriação de alguns aspectos de seu modo de composição funcionou como mote para a experimentação de uma linguagem cênica fundamentada em um equilíbrio entre falsas estruturas duais, posto que é na sua integração e no entrelaçamento que a criação encontra espaço e se realiza.

Os procedimentos criativos adotados investiram no “pulso confessional”, estimulando o resgate da memória instalada no corpo e revelada através dele, mas imediatamente trabalhada como linguagem, posto que a ação física gerada, ao ser decupada, analisada e transformada, passava a se constituir em construção “artificial”, “desenhada”, partitura. Assim como no texto de Ana, onde vida e obra são inseparáveis, buscamos criar um ambiente no qual a mescla entre confissão (as experiências, as memórias, o aqui-agora, o olhar para dentro de si mesmas das atrizes) e ficção (o texto de Ana Cristina) gerasse uma persona que “é e não é personagem de si mesma”.

A rejeição às polaridades como elementos estanques, reforçada constantemente no pensamento e no processo criativo de Ana Cristina Cesar, encontra ressonância tanto nas teorias de Laban quanto nas de Barba, seja no que diz respeito às relações entre os gêneros (dança e teatro, prosa e poesia), seja nos diversos elementos constituintes dos modos de composição (interno e externo, esforço e forma, confissão e ficção, *animus* e *anima*, corpo e ambiente, técnica e

criatividade). Ao buscar o que se situa no “entre”, sua obra nos propicia chaves de aproximação a outros aspectos ligados ao transicional.

Neste projeto, fizemos um mergulho em um processo criativo que investiu em processos de construção dramaturgica a partir da experiência do movimento. Nossa busca de instalação de um campo não-cotidiano no trabalho do ator-dançarino e da composição cênica foi reforçada pelas inúmeras disjunções provocadas pelas articulações entre texto e movimento, som e sentido, ação física e vocal, interno e externo, que funcionaram como mecanismos desestabilizadores na criação da poética do corpo. Este corpo, que utiliza a ação física como elemento operativo de uma articulação entre aspectos físicos e subjetivos, culmina na construção de um outro corpo, fictício e simbólico, com forte carga sígnica e alta complexidade no manuseio de suas ferramentas criativas, capaz de gerar modos híbridos e genuínos de composição na cena contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. Une amulette faite de mémoire. In: PEZIN, Patrick. **Le livre des exercices**. Saussan: L'Entretemps, 1999.

LABAN, Rudolf. **The language of movement**: a guide to Choreutics. Lisa Ullmann (ed.). Boston: Plays, 1976.

_____. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.