

Dança-teatro e dramaturgia: a relação entre corpo e palavra, emoção e razão

Aldiane Aparecida Dala Costa

Unicamp

Palavras-chave: Dramaturgia do corpo, dança-teatro, emoção, razão.

A influência das idéias de emoção e razão na criação da dramaturgia do corpo em dança-teatro é o objeto desse estudo. Para entendermos a importância dessas noções na composição da dramaturgia é importante apontar alguns elementos do processo de transformação da escrita literária em escrita cênica. Processo que pode ser observado na relação entre *drama* e *dramaturgia*.

O *drama* moderno surge, segundo Peter Szondi, no renascimento e representa a audácia espiritual do homem que quer construir, partindo das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quer se determinar e espelhar. O *drama* não é a representação de algo, mas a representação de si mesmo e seu tempo é o presente. “O decurso temporal do drama é uma seqüência de presentes absolutos”(SZONDI, 2001:32) As características normativas do drama correspondem a unidade de tempo, espaço, motivação inerente ao texto e a relação em diálogos.

Conforme essas normas entram em crise vai se configurando uma nova dramaturgia. Esse processo inicia com a desestruturação literária dos diálogos, da noção de personagem, de tempo e de espaço e se desenvolve com a inclusão de elementos materiais da cena: luz, som, cenário, corpo do interprete, como elementos da construção dramaturgica.

Ainda no teatro neo-classico há indícios da utilização da materialidade do corpo para a concepção dramaturgica. Dados fundamentais para o entendimento do espetáculo eram transmitidos na interpretação dos atores e não estavam evidenciados na fala deles. Nessa época surgem as primeiras reflexões que questionavam a natureza do trabalho do ator, sua origem e relação com a emoção ou razão. Diderot escreve o *Paradoxo sobre o comediante* onde aponta a relação paradoxal entre emoção e razão no trabalho de interpretação. Mas a interpretação nos palcos ainda oscilava entre o cumprimento das normas de decoro ou a exaltação emocional representada pela interpretação pessoal desvinculada de método ou técnica.

No romantismo, o **modelo orgânico** propunha que toda regra deveria ser flexível e toda divisão permeável. O **modelo orgânico** juntamente com a noção de unidade entre os elementos, concebida pelo ideal de **obra de arte total** de Wagner, permitiu que o *conflito*, característica própria do *drama*, passasse a ser representado na relação entre literatura e música. Quanto ao trabalho do ator, no romantismo, destacava-se uma mistura entre a formação baseada nas normas de declamação tradicionais e as interpretações de atores tomados por grande expressividade pessoal. A partir do

romantismo surgem novas possibilidades de formação do ator que incluíam o estudo do corpo e a criação das primeiras técnicas.

As vanguardas experimentaram o *drama* como o enfrentamento dos elementos materiais da cena. Nesse contexto, a noção de **partitura** é utilizada como estrutura que conduz o espectador na percepção de sensações e idéias projetadas pelos artistas. A partitura pressupõe um trabalho técnico corporal do ator e representa uma abordagem que enfatiza a racionalidade na cena e na interpretação, utilizando o corpo e a cena como suportes. O **modelo mecânico** representa a organização da cena através da fragmentação, sobreposição de meios, da simultaneidade e do ritmo da máquina. É introduzido o sistema de **colagem**. A fronteira entre as artes é atenuada e surgem alguns dos princípios da dança-teatro através da nova dança de Rudolf Laban e Mary Wigman. As experimentações que utilizam o **modelo mecânico** constroem poéticas amplamente irracionais. Caracterizada pelo sentido da provocação, pela vontade de destruição da tradição, a desintegração da linguagem, a explosão da noção de personagem, a fragmentação da noção de autor e de espaço. (ASLAN, 2003:124). Em contrapartida o expressionismo, por exemplo, experimenta a criação da dramaturgia a partir da visão pessoal do artista criador, seus sentimentos, emoções, o transe e a espiritualidade, envolve o corpo do ponto de vista da subjetividade.

Idéias de interdisciplinariedade, colaboração entre as linguagens, simultaneidade contribuíram para que cada vez mais a dramaturgia incluísse elementos da cena e o corpo como partes de sua estrutura. Na medida em que a dramaturgia inclui elementos ligados ao corpo e a cena ressalta a relação entre emoção e razão no trabalho artístico. Como trabalhar com o corpo? Como provocá-lo ou dominá-lo para a construção estética? Como alcançar determinados resultados formais ou provocar estados no ator e no público?

A dança-teatro surge em meio a essa discussão estética. O termo dança-teatro foi primeiramente usado por Laban. Ele “desenvolveu um sistema de movimento a partir de improvisações de Tanz-Tom-Wort (Dança-Tom-Palavra) nas quais os estudantes usavam a voz, criavam pequenos poemas, ou dançavam em silêncio.” (Fernandes, 2000:14). Laban e seus discípulos, Mary Wigman e Kurt Jooss, criaram a expressão dança-teatro mas Pina Bausch foi quem melhor definiu, através de realizações artísticas, essa linguagem. Desde sua origem, a noção de dança-teatro envolve o debate acerca da emoção e razão no processo de criação artística. Como escreve Ciane Fernandes, Laban pretendia, com sua pesquisa uma integração entre emoção e razão. Ele buscava uma unidade entre movimento e sentimento. (Fernandes, 2000:14) Já Pina Bausch não buscou uma unidade integradora e sim enfatizou um pensar-sentir-fazer fragmentado. Mas de modo geral, em suas obras, integra a personalidade do artista criador e a forma estética. Assim, da mesma maneira que Laban, Bausch destaca as relações de oposição, conflito e unidade das noções de sentimento e forma através de um método que

relaciona gesto às emoções e toda espécie de afetos. Utilizando a repetição, a fragmentação e a multiplicação paradoxal de sentidos Bausch unifica ao mesmo tempo que opõe o sentimento e a razão.

Quanto à encenação podemos dizer que qualquer escolha de padrões para a experiência, no discurso ou na expressão do movimento, são referências da racionalidade. A racionalidade encontra sua expressão através da forma, da composição, da escolha de elementos, da seqüência, da utilização da técnica para a criação. Já o sentimento é expresso pela carga afetiva, pelo subjetivismo presente na interpretação e pela flexibilidade formal. Tanto os elementos ligados à razão como os ligados à emoção podem estar relacionados ao corpo ou ao discurso e, ainda, relacionados entre si. Mas do ponto de vista do trabalho do ator e considerando o corpo como suporte artístico a relação entre emoção e razão guarda sutilezas.

A tradição teórica sustenta a relação do artista com os sentimentos e emoções de maneira naturalista. Nesse caso, afirma Susanne Langer, existe uma confusão entre auto-expressão e expressão artística, emoção pessoal e emoção balética, no caso da dança. Segundo a autora o sentimento e a emoção na arte são duplos. Ela desenvolve seu raciocínio a partir do conceito de **sentimento ilusório**. O movimento que surge na dança tem a aparência de espontâneo e de estar ligado ao sentimento. Mas esse movimento é um **gesto**, criado esteticamente com a intenção de gerar uma **forma simbólica** e, desse modo, é uma composição e não uma expressão espontânea. O gesto surge de um sentimento virtual elaborado e gerenciado pelo sentimento real que não está na mesma esfera do sentimento virtual. O sentimento real assim como as sensações reais que o dançarino sente ao dançar ou interpretar sua obra são o ponto de refugio do artista. Diferentemente das emoções e estados virtuais que são apresentados ao público.

O sentimento articulado pelo interprete segundo um senso estético, ou uma **consciência estética** que pode ser mais ou menos formal dependendo dos resultados estéticos desejados. Mas o sentimento, assim como a construção formal nunca deixa de estar presente na criação. Nesse sentido, podemos dizer que razão e emoção interagem como um paradoxo no ato criativo.

No caso de Pina Bausch, Gil afirma que ela “mostra que as relações gestos-palavras se tecem em múltiplos níveis de sentido, da consciência e de ação” (Gil, 2004: 179) Quando propõe a seus bailarinos uma palavra, faz uma pergunta ou um comentário no processo de criação de um espetáculo entende que “uma palavra vem sempre rodeada de emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afetos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço. Forma-se uma atmosfera não verbal que rodeia toda a linguagem”. (Gil, 2004: 175)

As idéias de emoção e razão na criação da dramaturgia do corpo em dança-teatro constituem a matéria prima e ao mesmo tempo o instrumental utilizado para a criação. Integrados ou colocados em oposição constroem relações múltiplas combinadas para gerar diferentes poéticas e

estéticas. Do mesmo modo, as diferentes poéticas e estéticas idealizadas promovem novas relações entre emoção e razão.

*Orientadora: Verônica Fabrini

BIBLIOGRAFIA

ASLAN, O. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DIDEROT, Denis. “O paradoxo sobre o comediante”. In.: GUINSBURG, Jacó (Org. trad. e notas). *Diderot: Obras II – Estética, Política e Contos*, São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações*. São Paulo: Hucitec, 2000.

GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

LANGER, Suzanne K., *Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANCHEZ, M.J.A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.