

## Fazendo Contato: A Dança Contato-Improvisação na Preparação de Atores

Diego Pizarro

Programa de Pós-Graduação em Artes – UnB

Mestrando – Processos Compositivos Para a Cena – Or. Profa. Dra. Silvia Adriana Davini

Docente do Curso de Licenciatura em Dança – Instituto Federal de Brasília – IFB

Resumo: Este trabalho busca discutir uma possibilidade de aplicação dos fundamentos da dança contato-improvisação em uma prática de preparação para atores. Parte-se do princípio básico desta forma de dança que é manter contato físico com pelo menos uma pessoa de forma (in)constante. Todavia, pretende-se desenvolver o conceito de contato para que este passe a ser abordado de forma mais ampla. A partir desta premissa, e do trabalho a partir dos princípios básicos da dança contato-improvisação, são questionadas as potencialidades que esta prática pode vir a contribuir na questão da contracena no teatro.

Palavras-chave: contato-improvisação, contracena, preparação de atores.

A Dança Contato-Improvisação (CI) é uma forma de dança em que duas ou mais pessoas entram em contato físico e dialogam a partir desse contato em relação ao peso, reflexos, impulsos e leis da física que regem o movimento, como gravidade, *momentum* e inércia. É uma dança que é desenvolvida no aqui e agora, a partir do encontro dos corpos e proporciona um diálogo complexo, baseado na simples ação e reação inerente aos corpos que transitam sobre o chão firme, e caem. Sua prática exige o desenvolvimento de certas habilidades, tanto habilidades relacionadas com ações básicas, como outras habilidades como escuta/percepção, reflexos rápidos, rolamentos, equilíbrios, desequilíbrios, deslizamentos, carregamentos, quedas, visão periférica, ceder, centrar, puxar, empurrar, girar, espiralar, surfar, ficar de cabeça para baixo, pular, fluir. Ações que são desenvolvidas no sentido de se aproveitar ao máximo as potencialidades físicas de dois corpos em contato. CI é basicamente sobre comunicação e compartilhamento.

Pensando no teatro, partimos do pressuposto de que o trabalho com os princípios do CI pode promover ganhos significativos com relação principalmente ao que se chama de contracena. Dessa forma, esta abordagem produziria uma descentralização da figura individual, unívoca e a-histórica deste ser chamado Ator, substantivo masculino singular, assim mencionado amplamente em grande parte da bibliografia sobre treinamento para o teatro no século XX e início do século XXI. De início, a abordagem de um treinamento baseado em tais princípios trabalha a partir do outro, numa constante troca de singularidades. O principal foco do CI é no presente de cada rede estruturada de comunicação que se forma. Conversação é um dueto, que pode dar-se entre várias pessoas, e é essa relação de fruição de informações que vão e voltam que principalmente interessa à cena.

Mas o que significa contracena? Dicionários especializados trazem definições ora abrangentes, ora específicas, ora confusas.

**contracena.** 1. Ato de contracenar. 2. Ação desenvolvida permanentemente por um intérprete, para mantê-lo integrado à cena, quer seja numa cena principal, quer seja em uma cena secundária. 3. Marcação complementar ou diálogo fingido que se desenvolve paralelamente à cena principal.

**contracenar.** 1. Ação e reação de um ator ou grupo de atores, enquanto outro conduz a cena principal, com o objetivo de manter a continuidade dramática. 2. Ação ou diálogo secundário entre dois ou mais intérpretes, paralelo à ação principal. 3. Cena simulada; cena muda de um ator, fisionômica ou expressiva, em relação ao que escuta ou lhe está no pensamento; ato de um intérprete escutar seu oponente sem interferir com falas; fingir que dialoga enquanto os demais atores falam e agem. 4. Marcação complementar ou diálogo fingido que se desenvolve paralelamente à ação principal; corresponde ao subtexto (TEIXEIRA, 2005: 90-1).

“Diálogo fingido”, “cena simulada”, “fingir que dialoga”, são termos que parecem não se relacionar com o que se entende por contracena. A ação e reação acontecem mesmo que o ator, sozinho em cena, converse com a vara de iluminação, ou simplesmente observe uma parede. Deve haver verdade nesta ação, e não fingimento. Fazer contato é também perceber a ação do corpo sobre o chão e a reação do chão contra o corpo, considerando que na natureza toda força encontra uma resistência na direção oposta. Nesse sentido, contracenar é muito mais do que fingir qualquer coisa, mas sim, entrar realmente em contato com pessoas, objetos, imagens. Contracenar é fazer contato. A definição de Luiz Paulo Vasconcellos (2009) parece contemplar bem o termo: “A contracenação resulta de contato e comunicação entre atores e constitui um aspecto decisivo da boa interpretação, uma vez que dela decorre o ritmo do espetáculo” (p.74). O autor também cita o termo ‘comunhão’, trazido por Stanislavski, como sinônimo de contracena.

Stanislavski (1999) apresenta sob o nome de ‘comunhão’ o que seria uma “comunicação recíproca” com um objeto coletivo, o público e/ou outro(s) ator(es). Afirma que o contato com os outros atores é direto e consciente e que o contato com o público é indireto e inconsciente (p.244-5). É nítida nesta afirmação do mestre russo a referência a uma estética específica de teatro, com a qual seu método mais se relaciona, o realismo. Pois sabemos que a relação com o público pode ser direta ou indireta, mas sempre consciente. Se o ator não está consciente de seu contato com o público, algo não se conecta. De qualquer forma, Stanislavski nos apresenta a importância do contato nas relações em cena e para além dela, “sem absorver dos outros ou dar de você aos outros, não pode haver intercâmbio no palco. Dar ou receber alguma coisa de um objeto, mesmo fugazmente, é um momento de intercâmbio espiritual” (p.237).

Fazer contato promove o surgimento de uma relação com outros corpos, seja com ou sem toque, seja com outros seres humanos ou com objetos inanimados. Nesse sentido, podemos fazer contato visual com os elementos, contato sonoro, contato tátil. Fazer contato com o espaço que nos rodeia é perceber o espaço que existe entre o nosso corpo e outros corpos, é perceber onde termina o nosso corpo, através da demarcação clara da pele e o espaço entre o início de outro corpo.

Percebendo a relação e o contato do corpo humano com o espaço que nos rodeia, Rudolf Laban (1879-1958) desenvolveu complexas teorias do movimento durante a primeira metade do século XX na Alemanha. O Sistema Laban, como é conhecido no Brasil, é composto pelas categorias “corpo-expressividade-forma-espaço” (FERNANDES, 2006: 36). A partir da representação da geometria euclidiana, Laban explora “as diferentes possibilidades de movimento a partir das tensões que formam o cubo, o octaedro, o icosaedro e o dodecaedro” (MIRANDA, 2008: 27). Na teoria de Laban, observa-se que espaço e movimento são aspectos de uma mesma realidade. “O espaço é um aspecto oculto do movimento e o movimento é um aspecto visível do espaço” (LABAN in RENGEL: 2003, 61). Tomando essas figuras cristalinas tridimensionais como referência, o corpo conecta-se com diferentes pontos no espaço, modificando-o, ao mesmo tempo em que tem seu movimento transformado pela relação espacial. Outro conceito de Laban, a cinesfera ou kinesfera, que é uma esfera imaginária dentro da qual o movimento acontece, parece apoiar o entendimento sobre contato. Essa esfera é delimitada pelo movimento dos membros e outras partes do corpo, alcançando o espaço o mais longe possível a partir da região mais central do corpo. A referência da cinesfera é o corpo, que serve como ponto de apoio, assim, a cinesfera acompanha o corpo em movimento a partir de cada nova relação de contato que se estabelece com o espaço (RENGEL: 2003, 32-3).

A capacidade de movimentar-se pelo espaço é um dos aspectos mais fundamentais da natureza humana. Mais ainda, o movimento é inerente à existência da vida na Terra, fazendo-se presente nas menores partículas que se tem conhecimento. Os primeiros sentidos a se desenvolverem no feto são o toque e o movimento, que ocorrem em todas as células através do corpo e estabelecem a base para todos os sentidos. O bebê se movimenta a partir do toque da parede do útero da mãe, da relação com a placenta, e a partir deste contato ele passa a desenvolver a percepção de espaço e a relação com a gravidade. Nossa aceitação de contato físico depende, em parte, dessa primeira experiência (COHEN, 2009: 29).

Lela Queiroz, à luz das teorias evolucionistas e das neurociências, observa que:

Com base no contato, nas relações entre corpos e seus sistemas, constroem-se diferentes qualidades de movimento. Movimentos e contato são conhecimento de outra ordem e constituem uma classe especial de

linguagem e formam o primeiro vocabulário repertório do organismo em vida [...] Movimentos e contato são sinais de comunicação pungentes, que instauram os campos de circuitação das informações vitais entre organismo e ambiente [...] Muitos dos processos que se dão conosco com movimentos e pelo contato passam despercebidos, pois ocorrem abaixo da linha da atenção. Foram se automatizando com o tempo, operando no inconsciente cognitivo. São muitos níveis interagindo enquanto nos movimentamos em contato no ambiente [...] Movimentos e contato organizam princípios neuronais do organismo formando redes comunicacionais entre os sistemas do corpo (QUEIROZ, 2009, p. 16,37,53,82).

A complexidade dos processos que ocorrem em diferentes níveis da percepção do movimento e do contato é um convite a olharmos mais atentamente para as relações que se desenvolvem a partir do contato.

Fazer contato com as coisas, por fazer parte do próprio desenvolvimento humano, faz-se necessário no campo da cena. É necessário levar a atenção para a relação que se cria com os elementos que envolvem a cena de forma consciente e produtiva. Adolphe Appia (1862-1928), cenógrafo suíço, desenvolveu um pensamento sobre o teatro que primava pela tridimensionalidade e contrariava os convencionalismos de sua época. Sua cenografia comportava um conjunto de signos, utilizando planos diversos, escadas, praticáveis, estruturas com formas concretas tridimensionais, contra os telões bidimensionais de fundo utilizados na cena teatral até então. A nova relação que se criava, então, entre o corpo real do ator e a realidade dos cenários, instaurava um marco na evolução do teatro. O ator, segundo Appia, é o elemento mais importante no espetáculo, seguido pelo espaço cênico e a iluminação. Então, as relações que o ator desenvolve na cena dependem, em grande parte, da criação de resistência que ele encontra nos objetos. (DUDEQUE, 2009: 08-11).

Se a contracena, aspecto decisivo do bom teatro, é resultado de contato e comunicação, e o CI se define prioritariamente por estes dois elementos, temos, então, uma evidência de possibilidades em colher ótimos resultados de uma preparação que intensifique o contato físico e as habilidades decorrentes dele

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton Massachusetts, 1997

DUDEQUE, Norton. O Drama Wagneriano e o Papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas in *R.cient./FAP*. Curitiba, v.04, n.01, PP.1-16, jan/jun. 2009.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006. 2ª Ed. Revisada e aumentada.

MIRANDA, Regina. *Corpo-Espaço: Aspectos de Uma Geofilosofia do Movimento*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008

QUEIROZ, Clélia Ferraz Pereira de. *Corpo, Mente e Percepção: Movimento em BMC e Dança*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

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

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula e Lima, 15ª edição. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 1999.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de Teatro*. São Luis/MA: Editora Instituto Geia, 2005.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. 6ª. edição. Porto Alegre/RS: L&PM, 2009.