

ZENICOLA, Denise. Danças e dramaturgias. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense; Professora Adjunta I. Pesquisa FAPERJ. Diretora e Coreógrafa.

RESUMO

A proposta deste artigo é estender um olhar sobre a arte performativa da relação dança e teatro na cena contemporânea. Como resultado analítico percebe-se a presença das noções de dança e dramaturgia, construída na ação do corpo do bailarino/ator em sua relação cinestésica e cênica.

Palavras-chave: Dança-Teatro. Corpo e Dramaturgia.

ABSTRACT

The proposal of this article is to extend a look on the performative art of the relation dances and theater in the contemporary scene. As analytical result perceives itself presence of the notions of dance and dramaturgia constructed in the action of the body of the dancer/actor in its kinaesthetic and scenic relation.

Keywords: Dance-Theater. Body and Playwriting.

Dança-Teatro

Capaz de aglutinar possibilidades artísticas e usada no expressionismo alemão na década de 1910 a 1920, a expressão *Tanztheater*, a partir dos conceitos de Rudolf von Laban, (1879-1958) descrevia a dança-teatro como uma arte interdisciplinar. Na década de 60, através de forte influência da dança-teatro de Pina Bausch, o trabalho dramático foi incorporado à dança com maior vigor e a expressão dança-teatro assume o conceito de dramaturgia da dança. O princípio dança-teatro já era utilizado por K. Joos, seu professor no Folkwang Tanz-Studio. José Gil, ao analisar o conceito desta dança, afirma que Pina Bausch “mostra que as relações gestos-palavras se tecem em múltiplos níveis de sentido, da consciência e de ação” (GIL, 2004, p. 179).

A partir daí, a expressão dança-teatro marca o retorno com intensidade de uma arte mais figurativa, numa possível reação à radicalidade das vanguardas históricas que, na dança, refletiram-se em uma procura da dança “pura”. O que se observa é que estes múltiplos níveis de sentido, afirmados por Gil, diluem e deslocam esta pretensa pureza da dança. Com esta dança que evolui desde o início do século, volta a se estabelecer relações com outras linguagens.

Logo, diversos artistas buscam narrar situações e ou histórias que contenham uma dramaturgia para dançar, sem recorrer tanto ou exclusivamente à dança clássica e, ao mesmo tempo, mantendo-se distante do formalismo abstrato, às vezes geométrico, da dança pós-moderna.

No fim dos anos 80, na publicação da revista *Nouvelles de Danse*, em edição dedicada à dramaturgia, *Dossier Danse et Dramaturgie* apresenta um

significativo número de profissionais que discutem e apresentam suas experiências do que seria dramaturgia na dança. Um interessante entrecruzar de princípios teatrais na performance do ato dançado; relação e conexão entre dinâmicas próximas e distintas. No entanto, para Maaïke Bleeker, “a relação colaborativa entre coreógrafo e dramaturgo é uma interação entre duas formas diferentes de enfoque”. (*apud*, MENDES, 2006). O trabalho, tanto do coreógrafo como do dramaturgo, é complexo e delicado, pois manuseia o mesmo material em momentos praticamente simultâneos, mas via de regra, teria abordagens diferenciadas.

Entendendo dramaturgia como um exame da articulação do mundo e da cena e que, segundo Pavis, “requer o acompanhamento dos processos de modelização da realidade humana, abstração, estilização e codificação”, vem a primeira inquietação (1999, p. 114). A dramaturgia consiste em dar trama à dança, para resolver uma lógica que ela não tem? Se a dança produz efeito de teatro, o que ocorre, de fato, na relação drama/dança? Há troca simbólica entre os sistemas envolvidos ou os acontecimentos caminham em paralelo?

Sabemos que na criação da cena de fundo dramaturgicamente a ação tende a misturar-se com o movimento e, normalmente inicia a partir de alguma qualidade de movimento, especificamente da dança em questão. Desta forma, a atenção fixa-se e inicia no corpo do bailarino/ator/pesquisador. Por isso, é fundamental conhecer a dramaturgia deste corpo que dança, antes de propor uma dramaturgia estrangeira para a dança dele. Só assim é possível buscar referenciais corporais para que o bailarino/ator/pesquisador possa desenvolver de forma mais eficaz seu trabalho criativo e pessoal. A questão física ganha destaque, torna-se início e memória da emoção e tensão dramaturgicamente.

Percebe-se que dramaturgia não é um outro, adicionado à coreografia. Sabemos que a dança não necessita da dramaturgia teatral para ser percebida. Esta estética, mais um princípio do contemporâneo pluri, trans, interfacetado tem mais confluências que distanciamentos.

Outra energia

Mas há também outra confluência interessante, provocada na alteração do nível do uso da energia quando se aproximam os princípios da dança e da dramaturgia, no ato da composição cênica.

Nossa investigação parte do princípio de que existe na dança-teatro um amálgama de comportamentos cênicos que parecem uma trama de ações, mais complexas do que as cotidianas. Para Louis Jouvet, “o ator pensa por uma tensão de energia” (BARBA, 1995, p. 15). Uma carga específica de energia que faz mudar o curso e a intensidade da sua ação, provocando uma mudança de tonicidade no corpo inteiro. Já para Eugenio Barba, a energia é uma qualidade extracotidiana que retorna e transforma o corpo teatralmente “decidido”, “vivo”, “crível”; desse modo a presença do ator, seu *bios* cênico, consegue manter a atenção do espectador, *antes* de transmitir qualquer mensagem (BARBA, 1995, p. 15).

Tal um pré *start*, ou melhor, como cita Antunes Filho, há um centro de “energia antecipador” que ele localiza nas costas do ator, chamado vagalume. Este centro antecipa, em uma fração de segundos, a ação. Antunes indica ainda outro poderoso centro de energia, localizado no púbis e enfatiza que o ator deve trazer o centro da sua energia para o púbis, chegar o corpo um pouco para trás centrando o peso mais nos calcanhares, e não para o plexo pois, segundo ele, é no púbis que está o centro da energia que vai abastecer todo o corpo que brinca com a alteração de consciência. Desta forma, o ator pode sair do naturalismo e buscar abstrações expressionistas, tendo como suporte este centro de energia e poder de criação/imaginação. Kasuko Azuma diz que o princípio de presença, de sua energia, pode ser definido como um centro de gravidade que se encontra na metade de uma linha que vai do umbigo ao cóccix (BARBA, 1995, p. 55).

O corpo do bailarino/ator/pesquisador é guiado por uma qualidade de energia alterada através de energias específicas. Esta pesquisa que privilegia o conhecimento e uso das energias do corpo liberta formas e intensidades, até então pouco usadas ou mesmo negadas como, por exemplo, as da insegurança, da animalidade, da loucura, do abandono, que passam também a se constituir e assumir possibilidades cênicas, como bem o faz Wim Vandekeybus. É importante não olhar os corpos externos, mas sim o corpo interno, que Kazuo Ohno visualiza ao conectar seu corpo na energia primal.

Sabemos que energia, em grego *enérghēia*, é estar pronto para a ação. O princípio das oposições, essência da energia, se conecta com o princípio da simplificação, omissão de alguns elementos para destacar outros, que aparecem como essenciais. Dario Fo afirma que a força do movimento do ator resulta da “síntese”, da concentração em um pequeno espaço de uma ação, que emprega grande energia. Numa visão classicamente oriental, pode-se entender energia como a maneira pela qual se exerce uma força e, não, como uma tensão nervosa. Desta forma a energia, entendida como força vital em ação, circula pelo corpo integrando continuamente o ser mental com o físico do indivíduo.

Como no corpo, um número bem delimitado de forças de oposições, que isolam-se eventualmente, amplificam-se e montam-se simultaneamente ou em sucessão, aplica-se também nesta tensão provocada pelo encontro da dança com o teatro; uma trama de ações físicas. Este movimento se materializa no diálogo entre as energias, as tensões, intenções, silêncios dos corpos e destas teorias. Segundo Laurence Louppe, o conceito de dança passa a se articular com a consciência do movimento e substitui o ato de dançar pelo desempenho técnico da sequência de passos (2000, 129). Agora o código de reconhecimento pessoal e ou social toma a vez, a excessiva limpeza do gesto perde espaço. A esta dança-teatro é permitida uma certa impureza, um ruído de humano fundado na memória do seu corpo. Perde-se em visualidade ocasionalmente, ganha-se em essência. E mais, o bailarino desenvolve sua pesquisa pessoal e ou com o grupo com o qual trabalha. Aprofunda-se em questões culturais, sociais, políticas, étnicas, primais, ...

Palavra no corpo

Acessar a dramaturgia do corpo pode requerer ainda o uso da palavra e consequente ressonância vocal; neste caso, a composição da ação física da palavra requer o domínio da respiração, do corpo como um todo. O diafragma auxiliará o deslocamento corporal, "... desde a simples flexão coxofemoral até a mudança de nível, sentado, levantando, caminhando, interagindo com o espaço tridimensional e de volta ao chão" (FERNANDEZ, 2002, p. 41).

A presença sonora das palavras inicia no corpo e imprime na cena dramática o controle das emoções e sentimentos. Expirar com a barriga é estabelecer o fluxo dos sons nas musculaturas para "acomodar movimentos e poder respirar, verbalizar" e dançar perfeitamente, de acordo com suas dinâmicas e movimento pretendido (BEHLAU, 2005).

Neste sentido, o ator bailarino vai trabalhar e controlar a ação da palavra com suas cavidades ósseas acionadas, por energias dinamizadas, amalgamadas em movimentos da dança.

O "sentido fisiológico da voz e suas frequências vibratórias" deverão estar relacionados às ações físicas sonoras pelo corpo, o corpo por sua vez dará potência a esta voz que sai dele (PINHO, 1998, p. 29).

Espaço entre

Na dança, a coreografia da encenação abrange deslocamentos e gestualidades, ritmos e sincronizações para apresentar uma poesia da experiência humana, seja em conjunto ou solo e, como tal, produz um efeito de distanciamento que antagoniza com a dramaturgia. Será esta dramaturgia então um "inutensílio" que a dança promiscuamente expõe e mostra-se por outras raízes, disponibiliza-se, no diferente de si? Ou o drama tornado próximo dá à dança mais sentido em si, expondo-a mais viva e provocadora, ao ampliar seus horizontes e suas sensibilidades?

Como reserva de sentido, os conceitos drama e dança se esfurelam, o desejo destes princípios de estarem juntos parece não incluir sensatez, nem utilidade. Neste magma de ideias e conceitos tornados imprecisos, navega esta dança-teatro. E um caminho artístico é cavado para expandir a percepção e a comunicação com o outro, utilizando as qualidades do corpo humano, da dança, da performance, da comunicação e do teatro. Um intrigante sistema que desenvolve a confiança, a intuição e a criatividade.

O gesto diário, cotidiano muitas vezes se torna assunto para dança. Um olhar uma pausa, uma quebra de atitude vive na dança. Neste sentido, Lehmann descreve o corpo como "corpo do gesto" (2002, p. 267).

A dança-teatro une-se admiravelmente a desdobramentos da maior relevância, que dá às artes um estatuto pouco alcançado. O de construir uma esfera, um extrato subterrâneo que é envolvido no ritmo da ação e que se particulariza em momentos sensíveis de uma fusão, que torna possível banhar os dois lados: da dança e do teatro. E, dar corpo a mais outra concepção de dançar, como na

decomposição de ações cotidianas transformada pela técnica de “*slow motion*” física de Bob Wilson.

A dança-teatro, por suas características, atua em vários níveis, do pessoal ao coletivo, e alcança maiores possibilidades temporais. Como arte, a dança-teatro não é nem imitação servil do gesto para a dança, nem sensação arbitrária do movimento para o teatro, mas conformação livre.

Sua linguagem assim remete ao acontecimento de cena, que lhe permite alcançar maior compreensão do sentido. A diferença em relação aos princípios específicos e tradicionais da dança e do teatro, é que esta provoca alterações confluentes no estatuto, no sentido da produção que instaura outra percepção de arte, que não é uma nem outra.

Concluindo provisoriamente, no encontro da dança com o teatro aparece uma outra zona intermediária rica em possibilidades, que dialoga e explica a cena. Este corpo do gesto, conexões musculares dramáticas, sons dançados, tensões dramáticas corporais, decomposição de ações cotidianas, exige que haja uma certa intensidade e um novo compromisso do bailarino/ator/pesquisador com sua dança, novos códigos de reconhecimento são instaurados, a cada dança, a cada espetáculo. A exploração do gesto alimenta uma nova ação.

E, arriscando mais provisoriamente ainda, a dança-teatro de corpos, ações e paixões, mistura enlouquecida e reagente, não é o espaço do meio, que não está nem lá nem cá, linha divisória neutra.

Não, entendo mais como o espaço do entre, um espaço que toca de forma definitiva as duas forças interferentes, a dança e o teatro. Mas cobra muito abusadamente do bailarino, maior presença artística e compromisso com sua dança.

Mas a escolha é dele. A dança sempre será dele: do bailarino/ator/pesquisador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral, Campinas: Hucitec, 1995.
- BEHLAU, Mara (Org.). **Voz**: o livro do especialista. Vol. 2. RJ: Revinter, 2005.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. SP: Annablume, 2002.
- GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. [s. l.]: Relógio D'Água, 2004.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. SP: Summus Editorial, 1971.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Le théâtre postdramatique**, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**, Bruxelles, Contredanse, 2000.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. SP: Perspectiva, 1999.
- PINHO, Sílvia. **Fundamentos em Fonoaudiologia**. SP: Guanabara, 1998.

Tese:

MENDES, Cleise. **A Gargalhada de Ulisses: Um Estudo da Catarse na Comédia.** Tese de Doutorado-UFBA – 2006

Revista:

NOUVELLES de Danse. Contredanse, Bruxelles, Belgique (números
“Dossier autour de Rudolf Laban”, **Nouvelles de danse**, n. 25.1995;
“L’intelligence du corps” (1^a Parte), **Nouvelles de danse** n. 28, 1996;
“L’intelligence du corps” (2^a Parte), **Nouvelles de danse** n. 29, 1996.

Entrevista:

FILHO, Antunes. Entrevista, TV SESC SP, episódio IV. SP. 2011.