

Aldiane Aparecida Dala Costa

RAZÃO e EMOÇÃO na criação de uma
dramaturgia do corpo em DANÇA
TEATRAL

Dissertação apresentada no Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção de Título de Mestre em Artes

Orientadora: Verônica Fabrini Machado de Almeida

Campinas
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

D15r Dala Costa, Aldiane Aparecida.
Razão e emoção na criação de uma dramaturgia do corpo em dança teatral. / Aldiane Aparecida Dala Costa. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof^a. Dra. Verônica Fabrini M. de Almeida.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Razão. 2. Emoção. 3. Dramaturgia do corpo. 4. Dança teatral. 5. Creative process. I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Reason and emotion in creating a body’s dramaturgy in dance theater.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Reason ; Emotion ; Body’s dramaturgy; Dance theater; Creative process.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof^a. Dra. Sayonara Souza Pereira.

Prof. Dr. Rogério Adolfo de Moura.

Prof^a. Dra. Sara Pereira Lopes (suplente).

Prof^a. Dra. Marcia Maria Strazzacappa Hernandez (suplente)

Data da Defesa: 15-07-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Aos meus pais,
Albina Dala Costa e Domingos Dala Costa

Agradecimentos

A Verônica Fabrini M. de Almeida pelo incentivo e confiança.

Aos amigos e artistas com quem vivenciei a criação e discussão sobre o fazer artístico, Simone Dala Costa, Gizele Comunelo, Flavio H. Pinto, Bia Frade, Moacir Ferraz, Ana Clara Amaral, Camila Fersi, Mariana Mantovani, Gisele Petty, Sandra Pestana.

A Cia. Corpos Nômades e João Andreazzi pela troca poética e apoio nos ensaios.

Aos meus pais e irmã pelo apoio e dedicação.

Ao Flavio H. Pinto em especial pelo carinho, companheirismo e compreensão.

Resumo

Esta pesquisa, intitulada *Razão e emoção na criação de uma dramaturgia do corpo em dança teatral*, foi inspirada na obra *Paradoxo sobre o comediante* de Denis Diderot, que coloca a questão sobre razão e emoção como um *paradoxo* do trabalho do ator. Com esse ponto de partida apresentamos a discussão sobre razão e emoção no processo criativo em artes cênicas dando ênfase para esta discussão na construção prática de uma dramaturgia do corpo em dança teatral chamada *A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*.

Identificamos conexões entre a indagação teórica referente a relação entre emoção e razão no trabalho criativo, a experiência inscrita no corpo durante os anos de formação e atividade profissional na área de dança e teatro e o desenvolvimento histórico da dramaturgia que tornou possível a noção de *dramaturgia do corpo*.

Através do levantamento histórico sobre as abordagens do termo razão e emoção na história da *dramaturgia do corpo* em dança e teatro encontramos elementos para problematizar o trabalho prático de criação, assim como, a partir da experiência de criação de uma dramaturgia do corpo e a partir dos conhecimentos inscritos no corpo construímos uma base a partir da qual a teoria é abordada.

Palavras chaves: razão, emoção, dramaturgia do corpo, dança teatral, processo criativo.

Abstract

This research, entitled Reason and emotion in creating a body's dramaturgy in dance theater, was inspired in *Paradox of comedian* by Denis Diderot, which raises the question of reason and emotion as a paradox of the actor's work. Based on this principle we present the discussion of reason and emotion in the creative process in dramatical arts with an emphasis, in this discussion, in the practic construction of body's dramaturgy in dance theater called The pale light of stars Ophelia liquefied.

We identify connections among the theoretical question about the relationship between emotion and reason in the creative work, the experience included in the body during the years of training and professional activity in the area of dance and theater and the historical development of drama that made the notion of body's dramaturgy possible.

Through the historical survey about the approaches of the term reason and emotion in the history of body's dramaturgy in dance and theater we find out elements to problematize the practical work of creation, as well as from the experience of creating a body's dramaturgy and from the knowledge entered the body we build a base from which the theory is discussed.

Keywords: reason, emotion, body's dramaturgy, dance theater, creative process.

Índice

Introdução	01
1. Memorial	03
1.1 Lume – Técnica e organicidade	06
1.2 Agda – Poesia e corpo	08
1.3 Comédia dell’Arte – a emoção em jogo	11
1.4 Dança contemporânea	14
2. A dificuldade de definir razão e emoção	18
2.1 A “inferioridade” das paixões	19
2.2 A separação entre corpo e mente	21
2.3 O surgimento da estética como filosofia autônoma	23
2.4 Estética: relação entre razão e emoção	25
2.5 Razão e emoção e o ideal de natureza	27
2.6 O corpo como a “grande razão”	30
3. O paradoxo: razão e emoção na criação de uma dramaturgia do corpo	33
3.1 O drama	35
3.2 A desestruturação do modelo dramático	38
3.3 As vanguardas	40
3.4 O teatro da revolução	51
3.5 Identidade e distanciamento/ razão e emoção?	54
3.6 Palavra e dramaturgia	55
3.7 Razão e emoção: a dramaturgia na dança	60
3.8 Dança teatro e a dramaturgia do corpo	63
3.9 Dramaturgia em Pina Bausch	64
4. A criação de uma dramaturgia do corpo em dança teatral	67
4.1 Olhos d’água – Ofélia	67
4.2 O Barulho Indiscreto da chuva – Colegial	73
4.2.1 Breve Contextualização	74
4.2.2 O Corpo	75
4.2.3 Cenas e textos	77
4.3 A Pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita	79
4.3.1 Memórias	80
4.3.2 Pororoca: a mistura das personagens	82
4.3.4 O texto	83
4.3.5 Os objetos de cena e a relação com a dramaturgia	84
Considerações finais	90
Referência das imagens fotográficas	93
Referências Bibliográficas	94
Anexo	97

Introdução

A pesquisa “*RAZÃO e EMOÇÃO na criação de uma dramaturgia do corpo em DANÇA TEATRAL*” foi inicialmente inspirada na obra de Denis Diderot (1713-1784), intitulada *Paradoxo sobre o comediante*, aonde o filósofo se questiona sobre a influência da emoção e da razão no trabalho do ator. Abordando a obra de Diderot a partir de minha experiência artística surgiu o interesse em discutir a relação entre razão e emoção, suas interferências e determinações no trabalho de criação de uma dramaturgia do corpo em dança teatral. O que significa razão e emoção para a criação de uma dramaturgia do corpo, foi minha pergunta inicial.

Nesse percurso busquei conexões entre uma indagação teórica – a relação entre emoção e razão no trabalho criativo – e minha experiência com dança e teatro, experiência esta inscrita, como conhecimento cifrado, no meu próprio corpo. Tomando por um lado o corpo como princípio dionisíaco, portanto inclinado ao caos da emoção, e por outro a idéia de dramaturgia, como princípio apolíneo, estruturante e racional, esta pesquisa me conduziu à investigação de possíveis dramaturgias do corpo e ao estudo sobre dança teatral.

Nesse sentido, parto do levantamento de questões teóricas sobre a polarização entre razão e emoção como termos antagônicos, e, fazendo um breve percurso histórico pela dramaturgia do corpo ligada à dança e ao teatro, proponho a discussão sobre dramaturgia do corpo em dança teatral. Uma reflexão que se desenvolve teoricamente e, também, a partir da criação prática do estudo que chamei *A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*. Nesse percurso teoria e prática se desenvolveram simultaneamente entrecruzando-se.

A partir do breve levantamento histórico sobre razão e emoção percebi esses aspectos em diferentes formas de diálogo e interação. Observei a noção de razão associada a estética como a possibilidade de enunciação de princípios essenciais e modelos ideais ligados a *metafísica do belo*; a razão como a possibilidade de construção estética através de diferentes formalismos e a razão como suporte para a experimentação da expressividade através de métodos e procedimentos criativos com bases científicas que aprofundam a investigação sobre as emoções. Assim, a razão vai aparecer como suporte para a investigação e criação onde a emoção é explorada em seu caos/cosmos e intensidade. As emoções assim como a razão, mostrarão caminhos para a expressão da subjetividade do artista, seu ponto de vista sobre o

mundo e o homem. As emoções muitas vezes como conteúdos, interesses, intensidades, presença e interação com o aqui e agora, dialogando em acordo ou em desacordo com a razão que cria limites ou constrói pontes para novas descobertas.

Nesse trabalho, os princípios e a obra de Pina Bausch são fontes de inspiração para criação prática e discussão, uma vez que escolho a linguagem da *Tanztheater* como horizonte poético. Mas não se trata aqui de aprofundar sobre todos os aspectos complexos que envolvem a obra de Pina Bausch e do *Tanztheater Wuppertal* e nem de buscar, no trabalho prático, uma reprodução de seus procedimentos e estética. Nesse sentido, não busco desenvolver uma criação prática e um estudo específico em dança teatro (no sentido bauschiano do termo), mas em uma dança teatral aonde busco integrar minha experiência corporal formada por diferentes aprendizados no campo do teatro e da dança, e dialogar com múltiplas referências poéticas ou teóricas, procurando tecer uma forma singular de compreensão de uma dramaturgia corporal.

Fizeram parte dessa pesquisa de mestrado a criação de dois trabalhos que me proporcionaram a experimentação e o estudo prático da criação de dramaturgia do corpo relacionando as linguagens da dança e do teatro de uma maneira híbrida. São eles: a performance *Olhos d'água* e o espetáculo (realizado junto a Companhia Corpos Nômades) *O Barulho indiscreto da chuva*. Para o trabalho prático específico dessa pesquisa aonde posso aprofundar as indagações e reflexões desenvolvo a criação de um estudo chamado *A Pálida luz das Estrelas Ofélia Liquefeita*. Nesse estudo, retomo os trabalhos anteriores como ponto de partida reavivando a dramaturgia do corpo própria dos personagens que criei nesses trabalhos: *Ofélia* e *Colegial*. Dialogando com as referências teóricas me pergunto sobre o que é, neste trabalho, dramaturgia do corpo e em que medida razão e emoção atuam e direcionam esse trabalho.

Capítulo I – Memorial

Entendendo que nossas visões presentes estão marcadas pela memória, por eventos e situações vividas, nesse primeiro capítulo, utilizo o *Memorial* como instrumento para rever minha trajetória aprofundando a reflexão sobre ela. Através do questionamento sobre experiências, escolhas e interesses, enfatizo os fatos significativos relacionados à formação em teatro, dança e filosofia que contribuíram para construir o caminho que me trouxe à questão formulada no mestrado, a saber, emoção e razão na criação de uma dramaturgia do corpo em dança teatral.

Nesse sentido, coloco como desafio inicial a transformação de minha vivência pessoal em experiência reflexiva organizando e analisando fatos e conteúdos relevantes para esta pesquisa, visto que a gênese da mesma foi primeiramente inscrita no *meu corpo*.

Em 1996 ingressei no curso de graduação em artes Cênicas da Unicamp. Inicialmente obtive uma formação com ênfase na expressão cênica teatral. Aos poucos, a partir de algumas disciplinas de graduação em teatro, fui intensificando o interesse pelo estudo do corpo e da linguagem cênica que o elege como foco de pesquisa e expressão: a dança. Ainda cursando a graduação, além das disciplinas de dança da grade curricular do curso de Artes Cênicas, coordenadas pela professora Verônica Fabrini, das aulas de circo com o professor Luis Monteiro e dos cursos que o Lume (Núcleo Interdisciplinar de pesquisas Teatrais da Unicamp) oferecia para a graduação, participei, como aluna especial, dos cursos de danças brasileiras com Inaicyrá Falcão e dança contemporânea com Julia Ziviani Vitiello, ambos partes do curso de graduação em dança do Departamento de Artes Corporais da Unicamp. Assim, começou a se desenvolver uma linguagem corporal que buscava o diálogo entre movimento e ação.

Da mesma maneira que o corpo me interessou como lócus privilegiado da expressão por meio da dança, o exercício da racionalidade me interessou a partir da filosofia. Em função desse interesse participei de diferentes cursos no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, na Unicamp. Nesse período, tive a oportunidade de entrar em contato com obras de filósofos como Nietzsche, Rousseau, Diderot, Descartes, Aristóteles, Platão e Kant, bem como desenvolver o exercício do raciocínio lógico e crítico por meio de aulas de análise do discurso e de lógica. A curiosidade sobre a estruturação do raciocínio e do discurso também

me levou para estudos específicos acerca da linguagem, no Instituto de Estudos da Linguagem, na Unicamp, onde desenvolvi um projeto de iniciação científica com a professora Edwiges Maria Morato. Esta pesquisa questionava a relação entre memória e linguagem oral e escrita a partir dos repentistas nordestinos que residiam na cidade de São Paulo.

Dessa maneira, posso dizer que a minha graduação foi um mesclado de artes do corpo e filosofia e o desejo de compreender as implicações desses campos do conhecimento e a linguagem artística. Acredito que, neste período, uma questão começava a se formar a partir dos interesses despertados e da integração dos conteúdos apreendidos e vivenciados. No entanto, só cheguei a elaborar essa questão no mestrado, alguns anos depois da graduação e de experiências profissionais como atriz. A partir dessa experiência acadêmica, a questão sobre a relação entre emoção e razão no trabalho do ator dançarino já estava em desenvolvimento.

Inspirada pela obra *O Paradoxo sobre Comediante*, de Denis Diderot um dos primeiros escritos sobre a natureza do trabalho do ator, busquei desenvolver a questão sobre razão e emoção no trabalho do ator utilizando referências filosóficas. Além de Diderot utilizo como provocação para este estudo questões colocadas por Schiller, Nietzsche, Deleuze, Kant e Susane Langer. Não busco fazer uma genealogia dos conceitos *razão* e *emoção*, mas me sirvo de discussões e relações colocadas por estes filósofos para contrapor com o ponto de vista de alguns artistas cênicos, da dança e do teatro, e com minha própria experiência. Em especial, Diderot e Schiller são filósofos e também dramaturgos que se colocam a questão sobre *emoção* e *razão*, tendo como referência paradigmática a figura do ator.

Só depois do contato com a obra desses filósofos percebi que estava entrando no território da *Estética*. A indagação sobre razão e emoção na criação em dança e teatro é tratada por esses pensadores como uma questão de Estética. A Estética, ramo da filosofia cujo objeto é a arte, tem como desafio o estudo dos seus fundamentos, assim como da definição de obra de arte e da criação, a produção de emoções pelos fenômenos estéticos, os fundamentos dos fenômenos estéticos, a relação entre matérias e formas nas artes. Porém, partem do olhar sobre o objeto artístico, partem da recepção. A pergunta sobre *razão* e *emoção* na criação do ator que é parte dessa dissertação refere-se também aos fundamentos do trabalho de criação artístico focando na relação entre matéria e forma, porém do ponto de vista de um *fazer*, de uma *poiesis*.

Mas antes de entrar propriamente na questão desta pesquisa, gostaria de destacar que do momento em que a pergunta sobre *razão* e *emoção* começava a se formular até a concretização dela no mestrado passei por experiências fundamentais que pouco a pouco foram moldando essa questão primeira de uma forma singular. Essa singularidade manifestou-se na substituição da investigação do “trabalho do ator” para investigação do “corpo como dramaturgia” e o enfoque na dança teatral.

A modificação na questão inicial tem relação com a continuidade de minha formação. Após a graduação na Unicamp, continuei experimentando diferentes técnicas referentes ao trabalho de atuação, priorizando o foco no corpo e na relação entre movimento e ação. Entre as experiências mais intensas e marcantes, que contribuíram fortemente para minha formação e para a presente investigação, posso citar: entre 2003 e 2004, a participação no grupo de pesquisa orientado por Raquel Scotti Hirson, atriz do Lume (Núcleo Interdisciplinar de pesquisas Teatrais da Unicamp), bem como o contato com outros cursos, ministrados por diferentes atores do Lume; a contribuição com a pesquisa de mestrado de Moacir Ferraz cuja tese é intitulada *A Voz Parte do Corpo*; a participação como atriz da criação do espetáculo *Agda*, com base no texto homônimo de Hilda Hilst (com este espetáculo fiz meu primeiro trabalho cênico relacionando as linguagens de dança e teatro e integrando movimento e ação); a contribuição com as pesquisas do Barracão Teatro (dirigido por Tiche Viana e Esio Magalhães), entre 2005 e 2007, acerca da utilização da máscara no trabalho do ator, e do uso da máscara enquanto linguagem em si. E finalmente, com a experiência de criação e pesquisa em dança da qual venho participando junto a Companhia Corpos Nômades, companhia que integro desde o novembro de 2007. Como parte desta Companhia, continuo pesquisando e criando espetáculos de dança contemporânea, com um trabalho técnico embasado na *release technique*¹, BMC (Body Mind Centering)² e contato improvisação³. Chamo a atenção para essas experiências buscando refletir sobre como elas contribuíram para as escolhas que desenharam o formato desta dissertação, com as questões e as discussões aqui apresentadas. Falemos um pouco mais sobre elas.

¹ Release technique é uma técnica para o movimento que busca minimizar as tensões na busca por uma clareza, fluidez e utilização eficiente de energia e respiração.

² Body-Mind Centering®, técnica de educação somática criada por Bonnie Bainbridge Cohen que fundou a “School for Body-Mind Centering – (SBMC)” em 1973. O BMC é uma abordagem de educação somática que atua no processo de conscientização da relação corpo-mente.

³ Criado pelo bailarino americano Steve Paxton no final dos anos 60, "Contact" é uma dança a dois que surge da prática de dar e receber o peso do corpo, tomando consciência dos vários efeitos desta troca. Os movimentos vão surgindo, guiados pela troca de peso e pela energia dos movimentos criados entre os corpos. A dança que surge do contato-improvisação, lida com o desequilíbrio, o inesperado, o suporte, e uma mente perceptiva elevada. (www.conexaodanca.art.br)

1.1 Lume – técnica e organicidade

Além do grupo de pesquisa, também participei de 1999 a 2006 de diferentes cursos do Lume aonde busquei o diálogo entre minha experiência e está técnica. Participei de cursos com enfoques diversos dados por seus atores. Treinamento vocal para atores com Carlos Simioni em 2006. Treinamento energético com Ricardo Puccetti em 2004. Dançando qualidades com Raquel Scotti Hirson e Aprofundamento Técnico com Ana Cristina Colla em 2003. Técnicas Corpóreas com Renato Ferracini, Treinamento do Ator com vários integrantes do Lume e Treinamento Vocal com Carlos Simione em 1999.

Contudo, foi no grupo de pesquisa, com a orientação de Raquel Scotti Hirson (o grupo desenvolvia pesquisa denominada *Coleta de Materiais*), cujo objetivo era o treinamento do ator e a criação de materiais que poderiam ser utilizados para a criação de personagens ou espetáculos, que me aproximei mais dessa técnica. Nesse treinamento, trabalhamos com a codificação de *matrizes* a partir de diferentes estímulos. Na concepção do LUME, ao meu entender, chamam-se *matrizes* o conjunto de *ações físicas* utilizadas para registrar qualidades expressivas.

A *ação física* é pensada e praticada nesta técnica a partir da união dos definições de ação de Decroux, Stanislavski e Grotowski. Nesse sentido, escreve Burnier, a definição de *ação física*

deverá levar em conta que o termo ação física se refere sobretudo e antes de mais nada a: 1) ação, algo (um impulso, um élan) que nasce do tronco (da coluna vertebral); e 2) ela é física, ou seja, corporificada no movimento mesmo em que nasce. (BURNIER:2001,35)

Para Bunier, será *ação física* tudo o que modifica o ator e que de alguma maneira tem relação com seu ser, seus desejos, anseios, determinações e com sua pessoa. As *matrizes* surgem como possibilidade de codificar as *ações físicas*. No grupo de estudo que participei, as *matrizes* eram construídas a partir de diferentes estímulos, como por exemplo, o trabalho com o bastão (exploração de ações e movimentos com bastão em dupla e individual), dinâmicas com objetos (exploração da relação com objetos), ação vocal (pesquisa de sonoridades a partir do corpo/voz), mimesis (técnica de imitação desenvolvida no Lume a partir de *ações físicas* inspiradas em fotos, pessoas e animais), impulsos, elementos plásticos ou articulações (exploração dos movimentos das articulações de todo o corpo), dança dos ventos (dança a partir de saltos com canção), trabalho energético (movimentação exaustiva de

todo o corpo), dança pessoal (dança que possibilita o mergulho interno do ator a partir do corpo impulsionado pelos elementos técnicos e princípios do Lume).⁴ As *matrizes* eram criadas e depois utilizadas para a composição de seqüências, recolocadas em situações diferentes através de improvisação ou de colagens aleatórias. A repetição e a improvisação com as matrizes possibilitavam a criação de sentidos que indicavam situações ou personagens que poderiam ou não ser desenvolvidos. O texto poético, literário ou dramático é, neste trabalho, mais um dos elementos de estímulo.

Essa pesquisa gerou uma demonstração pública onde mostramos os materiais codificados. Coube a mim o fragmento que denominei “*Memórias - Ué cadê, tava aqui*”. Esse trabalho, assim como o contato com as demais aproximações sobre o trabalho do ator, por meio dos cursos realizados no Lume eram, a meu ver, profundamente técnico.

Entendo esse trabalho como uma técnica desenvolvida para acessar o corpo preservando sua organicidade. Durante os treinamentos não se falava sobre emoção ou sentimento e, ao mesmo tempo, buscávamos uma “libertação” da racionalidade, dos julgamentos críticos. O trabalho estimulava simultaneamente a percepção e o registro *no corpo* das sensações, estados corporais, da energia e imagens que podiam surgir. Nesse trabalho, o que dá vida e autenticidade a uma criação é a sua organicidade e não a emoção que o ator possa colocar na cena.

Ao falar sobre as emoções Burnier escreve

O que é uma emoção? A palavra vem do francês émotion, que por sua vez é formada pelo modelo de motion, do latim mōtiō-ōnis (etimológico Nova Fronteira), e significa ‘ato de mover’ (Aurélio). Como vemos, o próprio termo indica algo intrinsecamente dinâmico, em movimento, algo que está em moção, em mutação, e é portanto mutável (condição para que seja emoção). Não podemos fixá-la mas simplesmente senti-la. Se a emoção é algo que está em movimento dentro de nós, não podemos conduzi-la segundo nossa vontade, mas simplesmente senti-la, deixá-la fluir, circular, movimentar-se. (BURNIER: 2001,89)

⁴ Esses termos estão descritos aqui como eu os experimentei em minha vivência no grupo de estudo. São termos criados pelo próprio Lume para designar os procedimentos que fazem parte da sua técnica e estão relacionados dentro de um contexto específico e complexo. Os atores e pesquisadores do Lume definem e explicam pormenorizadamente cada termo nas obras, *A arte de ator da técnica à representação*, de Luis Otávio Burnier, (idealizador do Lume), *Tal Qual Apanhei do Pé uma atriz do Lume em pesquisa* de Raquel de Scotti Hirson, *A arte de não interpretar* de Renato Ferracini, entre outras.

Nessa época eu entendia que as emoções, por serem constituintes do ser humano, eram fundamentais no teatro. Contudo, me perguntava sobre como trabalhar com as emoções se, como destaca Burnier, são móveis e não podemos conduzi-las pela vontade. O corpo e sua materialidade apareceram como caminhos apontados nas leituras de obras de Stanislavski e Grotowski e no trabalho prático com o Lume para possibilitar o diálogo com as emoções no processo criativo.

Essa experiência e reflexão me marcaram por enfatizarem o paradoxo entre a racionalidade do método e a emotividade do corpo/indivíduo investigado. Uma racionalidade aplicada ao treinamento e criação do ator que, assim como percebo, dá suporte para o contato com o corpo, libertando impulsos e sensações, memórias, desejos, que possibilitam a criação de personagens com organicidade e intensidade. Paradoxalmente, uma técnica profundamente racional que liberta a mente de uma *racionalidade* discursiva para proporcionar o contato com o corpo, seus estados e sensações e imagens interiores. Ao mesmo tempo que se estrutura de maneira profundamente *racional*, trabalhando com observação, imitação, repetição, análise, sistematização, fragmentação do corpo e dos dados trabalhados, reconstrução de unidade, domínio interno.

A reflexão sobre esses temas e a experiência com a *ação física* a partir do Lume, juntamente com as experiências do curso de graduação, foi o que começou a despertar em mim a curiosidade sobre a existência de uma *dramaturgia do corpo*.

1.2 Agda – a poesia do feminino no corpo e na palavra

*Entre a verdade e os infernos
dez passos de claridade dez passos de escuridão.*
Hilda Hilst

Em 2004 participei da criação do espetáculo *Agda*, inspirado no conto homônimo de Hilda Hilst e em poemas da mesma autora. Esse trabalho teve a direção de Moacir Ferraz. A temática sobre o feminino e a linguagem poética de Hilda foram os grandes impulsionadores da criação.

Na construção do espetáculo, utilizamos o texto híbrido (dramático, narrativo e poético) de Hilda como estímulo e orientação dramaturgica. Os personagens e a atuação performática foram criados por meio de elementos da dança (dança contemporânea e o tango),

trabalho vocal (aqui a pesquisa de mestrado de Moacir Ferraz⁵ sobre a voz influenciou o trabalho improvisação com ações e situações presentes no texto.)



1. Do espetáculo Agda, personagem Agda. Foto Moacir Ferraz

Orto, Kalau, Celônio, os três de relincho gordo, potente implacável assim é que deve ser o cavalo-três de Agda-lacraia para que eu volte a ser o que esperas de mim, Potente Implacável Senhor que me fez assim, de azougue, mansidão, altiva, e muito muito instável, desejando de dia umas singelíssimas alegrias e de noite um bojo de batalha, a coxa aberta e suada nesse leito de palha que me deste, tenho o outro sim, o de madeira lavrada e diminutas fileiras de rubis, mas para quem, senhor, para quem? (Hilda Hilst Agda In Kadosh 2002)

Mesmo no texto narrativo ou nos diálogos Hilda constrói imagens profundamente poéticas e mobilizadoras de uma materialidade sensitiva. A relação entre corpo e poesia foi o foco de investigação neste trabalho provocando a percepção da relação entre *corpo* e *poesia* e *dramaturgia do corpo*. Uma dramaturgia construída no corpo a partir de sensações, impulsos, sentimentos estimuladas por imagens poéticas encontradas no texto. Como mencionei anteriormente, este espetáculo me deu a oportunidade de relacionar movimento, ação e texto. Como o objetivo desse encontro era a criação do espetáculo não desenvolvemos um treinamento corporal específico, mas utilizamos elementos que eram comuns a nós para a investigação e construção das cenas e personagens. A voz, por conta da pesquisa do Moacir, teve um treinamento específico voltado para a projeção vocal, articulação, musicalidade, investigação de diferentes qualidades e texturas vocais. Depois da criação, durante as

⁵ A Voz Parte do Corpo, Tese de mestrado de Moacir Ferraz, orientação Sara Lopes.

apresentações e ensaios subsequentes buscávamos repetir com exatidão o que escolhemos como o mais próximo do como a poesia de Hilda nos mobilizava. Durante algumas apresentações me questionava sobre a possibilidade de repetição exata das seqüências e cenas. A partir daí percebi a necessidade do corpo estar atento para a percepção das pequenas e sutis diferenças trazidas em cada dia de apresentação e a necessidade de dialogar com essas alterações. A vitalidade da cena dependia desse não tornar rígida e imóvel uma escolha poética. A possibilidade da circulação da emoção sem a modificação estrutural foi algo que se apresentou como fundamental neste trabalho. Tudo foi escolhido e minuciosamente “fixado” dentro de uma possibilidade de mobilidade de fluxos, e impulsos. Durante as apresentações de Agda sentia concretamente como os estados internos, humores imprimiam pequenas alterações na estrutura da personagem. A relação entre codificação e mobilidade também era perceptível na fala, na maneira de dizer o texto, nas intenções e entonações.



2. Do Espetáculo Agda, personagem Kalau. Foto Moacir Ferraz

***Kalau:** Apareceu diante de nós com o ventre cheio, toda arredondada, quando pensei em buscá-la ela já estava, enterrei quatro vezes o punhal obedecendo aos ossos mágicos, queria e não atravessá-la com a ponta aguçada, que queria muito deitá-la sobre a pedra e uma vez mais gozar o do meio das pernas de Agda-lacraia... ai Agda-maravilha (Hilda Hilst Kadosh 2002)*

Acredito que a emoção, neste trabalho, também esteve ligada a escolha do tema (relação entre anima e animus) e a discussão que o tema proporcionou. Ao mesmo tempo, uma visão crítica, formulada intelectualmente, a respeito da sociedade e da visão sobre o feminino foi propulsora para a criação do espetáculo. Agda, mulher misteriosa, “fêmea crepuscular, muito desordenada”, quer compreender a vida, entender-se com Deus, sem abdicar dos prazeres da carne e do espírito. Orto, Kalau e Celônio são os três amantes de Agda, a quem amam, odeiam e temem ao mesmo tempo. O viver da Agda, fora das regras, atemoriza os seus amantes e os demais habitantes da aldeia, que se unem para julgá-la e condená-la. O texto de Hilda provocou o nosso interesse nos aspectos femininos mais desconhecidos, sua relação com a natureza e as divergências e complementações com o masculino. Nesse sentido, a direção de Moacir serviu como possibilidade de diálogo ente feminino e masculino.

1.2 Comédia dell’Arte – razão e emoção em *jogo*

No ano de 2005 iniciei um trabalho intenso de pesquisa, voltado para o corpo e para a linguagem da *Commedia dell’arte*⁶, junto ao Barracão Teatro, coordenado por Tiche Viana e Esio Magalhães. Esta pesquisa resultou no espetáculo *Freguesia da Fênix*, contemplado pelo Prêmio de circulação da Petrobrás Caravana Funarte 2007. A pesquisa iniciada neste espetáculo também teve continuidade na pesquisa “*A Dramaturgia da Máscara*”, coordenado por Tiche Viana e contemplado pelo Prêmio Mirian Muniz de pesquisa da Funarte, 2006.

No trabalho com o Barracão também vivenciei um treinamento intenso. Preparação corporal, vocal e treino da improvisação e pré-disposição para o jogo foram a base do treinamento. A máscara é um limite, mas ao mesmo tempo, uma porta para a expressão. O corpo e o ator (suas ansiedades, expectativas) precisam ser preparados para dialogar com a máscara que propõe uma linguagem não realista, onde tudo é possível, tudo precisa ser grande e realizado concretamente.

⁶ Teatro popular de máscaras criado na idade média na Europa.



3. Espetáculo Freguesia da Fênix, máscara da Deusimar, inspirada na máscara Arlequina. Fotos Vítor Domiani

A máscara não “pensa” ou “acha” - ela faz. Não tem “críticas”. Nesse trabalho o treinamento por um lado foi bastante técnico, sistematizado e *racional*. A utilização da máscara exigia rigor técnico o domínio de princípios como a triangulação, a utilização precisa do foco e da coluna vertebral. Tais requisitos demandaram muito tempo de treino, e assim como as outras experiências descritas, pode também ser considerado um “saber inscrito no corpo” que é trazido a tona e traduzido em forma de pensamentos no momento do contato com a obra teórica, sobretudo as que descrevem ou se perguntam sobre o trabalho do ator.

No momento da criação da máscara no corpo (aqui me refiro *máscara* como *máscara corporal* que pode ou não usar o objeto máscara no rosto) percebi dois aspectos relevantes ligados a idéia que busco delinear sobre emoção.

O primeiro diz respeito ao “controle” do ator sobre suas próprias emoções e o segundo a criação de emoções ficcionais através da utilização da musculatura, do movimento, da entrega para realização das ações. Destacamos anteriormente, relembrando a fala de Burnier, que as emoções são mobilizações, fluxos que não podem ser controladas pela vontade e por isso o treinamento sobre o corpo e a criação de procedimentos e instrumentos que possibilitam um diálogo com o campo emotivo e pessoal estabelecendo a ponte com o poético é fundamental para o ator.



4. Do espetáculo Freguesia da Fênix, máscara da Doniná, inspirada na máscara Pasquela. Foto Vítor Domiani

Na Comédia dell'arte me chamou a atenção o trabalho do ator como um trabalho sobre si mesmo. Isso também foi apontado no trabalho com a Raquel mas na experiência com o Barracão Teatro isso se evidenciou para mim. Para dialogar com uma técnica tão precisa como a da máscara o ator precisa antes de qualquer coisa dominar a ansiedade e o medo de estar em cena. É preciso esvaziar para poder ouvir e ver e só isso possibilita o jogo, aspecto fundamental na máscara.

Um dos princípios utilizados no treinamento com a improvisação foi o “deixar-se afetar”. O ator na situação de jogo precisava ter uma grande disponibilidade para deixar-se afetar, mas não um afetar psicológico, subjetivo. Trata-se sim de um afetar subjetivo expresso na musculatura, objetivamente concretizado em movimentos e ações. Perguntas como “isso é bom”? “Deixa você alegre ou triste?” precisavam ser respondidas com desenhos do corpo no espaço em ações, movimentos ou gestos. As ações transformam algo na situação ou no espaço/tempo. Os movimentos podem simplesmente revelar estados, emoções ou sentimentos. Já os gestos comunicam algo sobre a relação entre as máscaras ou entre a máscara e o contexto em que ela estava inserida.

Para o espetáculo “Freguesia da Fênix”, criei três máscaras inspiradas nos arquétipos da *Commedia dell'Arte*. A primeira delas, Doniná, era uma mãe de santo e foi inspirada na máscara da Pasquela (arquétipo da mulher velha, sábia, conhecedora da natureza); a segunda, Deusimar, uma empregada doméstica, foi inspirada em *Arlequina*

(máscara que faz parte da casta dos empregados, atrapalhada e ingênua) e na *Ragonda* (também da casta dos empregados, parceira do *Briguela*, esperta, responsável por armar e desarmar as tramas); a terceira, Eva, uma jornalista, foi inspirada na *enamorada* (representação do amor e da paixão jovem, são os únicos arquétipos da Comédia dell'Arte que não usam a máscara no rosto). Cada uma delas tinha seu *eixo corporal*⁷ próprio, gestos específicos, assim como uma voz e uma maneira de agir e reagir. Durante a peça passávamos de uma máscara para a outra rapidamente e isso só foi possível através de um treino e um domínio dos códigos específicos e precisos de cada máscara. Nesse caso, a repetição dos códigos, gestos e ações do repertório era preciso e a improvisação estava na conexão entre as ações e os gestos que se alternavam conforme as situações.

1.3 Dança Contemporânea

Na Cia. Corpos Nômades, companhia de dança contemporânea, realizamos um treinamento diário de preparação técnica, por meio de aulas e treino dos princípios corporais que caracterizam a linguagem da companhia. Como mencionei anteriormente utilizamos a técnica do *release*, a percepção e o diálogo com os sistemas do corpo e o contato improvisação. O treinamento diário é realizado através de uma aula de duas horas onde buscamos a expansão das articulações, o aquecimento e alongamento do corpo, o contato e a consciência dos sistemas do corpo, bem como a investigação e o desenvolvimento de um repertório poético da companhia. Além das aulas diárias, mais três horas são destinadas diariamente para a criação e investigação cênica.



5. Espetáculo O Barulho Indiscreto da Chuva. Personagens Colegial e Travesti. Foto Lenise Pinheiro

⁷ *Eixo corporal* é a caracterização corporal da máscara a partir da coluna vertebral.

Cada aula é dividida em uma primeira parte, com a exploração da técnica *release*, seguida de uma seqüência para o fortalecimento muscular. Em seguida, o que chamamos de *volta ao mundo*, uma seqüência que passa pelos oito pontos do espaço (como as oito direções do balé) e três seqüências de *release* usando os níveis (alto, médio, baixo) e direções⁸. No final, executamos uma seqüência criada a partir da temática do espetáculo em desenvolvimento no momento. Durante as seqüências também trabalhamos a vocalidade por meio da respiração, de sons e da pronuncia de textos. Há um trabalho bastante rigoroso com a utilização da musculatura e da estrutura óssea. A musculatura deve estar presente mas a movimentação é criada a partir das alavancas do corpo, isto é, da estrutura óssea, da expansão das articulações, do utilização consciente do peso e do esforço.

A aula tem como princípio fundamental a percepção do corpo e é, portanto, um trabalho sensitivo e sinestésico. No caso da criação do *O Barulho Indiscreto da chuva*⁹, as emoções eram evocadas na medida em que a memória e as impressões pessoais dos atores, dos internautas que acessavam o blog, e dos espectadores no início do espetáculo davam seus depoimentos. O estímulo mote para esses depoimentos eram “as memórias indiscretas”.



6. Espetáculo O Barulho Indiscreto da Chuva. Personagens Colegial. Foto Kuarahy

⁸ Essa aula foi desenvolvida por João Andreazzi, a partir da sua experiência com as técnicas mencionadas. Repetimos essa aula todos os dias e a partir dela vamos aprofundando o trabalho corporal.

⁹ Espetáculo cujo processo de criação iniciou em fevereiro de 2008 e estreou em 13 de junho do mesmo ano, foi inspirado no sobrado localizado no começo da Rua Augusta, que desde março de 2007 é sede da Cia. Corpos Nômades. A criação da dramaturgia contou com a participação dos internautas pelo blogspot da companhia. Trabalho que estaremos explorando no capítulo quatro.

Colegial: Eu não era uma respiração válida, mesmo intensa e espontânea eu errava. No outro dia, vertigens e vômitos. O sol entrava filtrado pelos vãos enquanto eu agonizava em átomos debaixo da cama. Perdida, completamente perdida.(Texto retirado do Blogspot ciacorporosnomades.blogspot.com, publicado por Biamara)

Em algumas cenas as seqüências de danças não eram completamente fechadas, possibilitando o improviso e o diálogo com o espectador ou com as situações do momento. Esse aspecto possibilitou um contato com as emoções diferente de quando a marcação da cena é rigorosamente executada. No caso da primeira cena da Colegial, em que ela realizava movimentos no muro em frente ao casarão, a cada apresentação a seqüência sofria alterações impostas pelos pedestres passantes, pelos carros, pelas interferências das pessoas que circulavam no ambiente da cena. A surpresa era algo que de alguma maneira se integrava a cena e as emoções (do interprete) estimuladas pelos acontecimentos imprevistos que deveriam se associar ao contexto da cena. Essa cena me possibilitou vivenciar uma situação bastante similar a que ocorria nas improvisações de Comédia dell'Arte, aonde o jogo com o imprevisto é fundamental. Diferente acontecia com as cenas da Agda, aonde os imprevistos eram sutis modificações de tempo e espaço dentro da partitura ou coreografia já codificada. Ainda assim, em certas apresentações da Agda a mesma seqüência parecia completamente diferente em sua execução. Mais adiante falarei um pouco mais sobre a relação entre improvisação e codificação associado as emoções e a dramaturgia.

No trabalho da Companhia desenvolvemos uma dança bastante teatral, não só pela utilização de textos mas também pela criação de situações, de personagens e a realização de ações juntamente com movimentos. Nesse sentido, esta última experiência com a Cia. Corpos Nômades – na criação do espetáculo *O Barulho indiscreto da chuva*, é a experiência na qual pude vivenciar a relação entre o teatro e a dança de modo mais intenso.

Em consequência desse percurso formativo e de criação no teatro e na dança, me interessei pelo trabalho do Tanztheater de Pina Bausch. Chamou-me a atenção o processo de criação utilizado pela cia Tanztheater Wuppertal e a maneira como percebo que relacionam emoção e razão. De certo modo, a obra de Pina Bausch representou uma síntese da relação entre emoção e razão para mim.

As últimas experiências de pesquisa e criação possibilitaram a vivência de diferentes abordagens criativa a partir do corpo. Em cada uma das experiências percebi uma maneira de lidar com emoção e razão. Apesar de observar as diferentes maneiras de abordar essa questão, ela nunca era colocada como central para a criação e parecia ser uma questão de ordem teórica. Agora reconheço essa questão não só a partir do ponto de vista estético mas também a partir de uma prática, mais do que isso, de uma *poética*.

Espero que, com a descrição desse percurso, ter podido situar o leitor nas bases que geraram a questão com a qual me envolvi no mestrado e indicar alguns dos pontos que seguirei para discuti-la.

Capítulo II – A dificuldade de definir Razão e Emoção para o trabalho de criação cênica

Há mais razão em teu corpo que em tua melhor sabedoria.

Nietzsche Assim falava Zaratustra

Discorrer sobre razão e emoção é um trabalho árduo, pois se trata de termos muito amplos que vêm sendo objeto de debate desde a antiguidade clássica. Contudo, acredito importante para desenvolver um estudo sobre razão e emoção na dramaturgia do corpo, ter em vista o contexto que envolve a definição desses termos. Assim, não pretendo encontrar uma conceituação definitiva para razão e emoção mas trazer para esse estudo, através de um breve panorama histórico sobre os termos em questão, um pouco da complexidade que os envolve. Chamando a atenção para a relação desses conceitos com a filosofia e sobretudo com a filosofia estética. Destacando, também, a relação entre teoria e prática.

A inspiração inicial para este estudo, foi o pensamento do filósofo iluminista Denis Diderot, que faz uma reflexão sobre razão e emoção no trabalho do ator em sua obra denominada *Paradoxo sobre o comediante*. Diderot entende emoção e razão como dois aspectos distintos e os contextualiza na arte do ator a partir da noção de *paradoxo*¹⁰. Diderot destacará o trabalho do ator como central na arte da representação, essa posição implicara em um olhar diferenciado sobre o a arte da cena que chamará a atenção para a sua materialidade. A razão, assim como é apresentada por Diderot, surge como suporte para o desenvolvimento dessa materialidade da cena que se expressa no corpo do ator: os gestos, a pantomima, a inflexão da voz etc. Através da discussão sobre razão e emoção, Diderot, a meu ver, anuncia um processo que no seu desenvolvimento tornará possível a idéia de dramaturgia do corpo assim como a entendo nesta pesquisa.

Alem do pensamento de Diderot, busco referências no pensamento de Schiller e Kant que ao abordarem a filosofia estética trazem importantes contribuições para perceber as relações entre emoção e razão e sua atuação no trabalho do ator e dançarino. No pensamento

¹⁰ Paradoxo é uma declaração aparentemente verdadeira que leva a uma contradição lógica, ou a uma situação que contradiz a intuição comum. A palavra é composta do prefixo para-, que quer dizer "contrário a", "alterado" ou "oposto de", conjugada com o sufixo nominal doxa, que quer dizer "opinião". Em termos simples, um paradoxo é o oposto do que alguém pensa ser a verdade. No caso de Diderot, há na utilização do termo paradoxo, para falar do trabalho do ator, uma provocação pois o filósofo defende uma idéia que se opõe a idéia corrente. O senso comum apontava o trabalho do ator como fruto da emoção e Diderot argumenta o contrário. No entanto, em outros textos Diderot assume a emoção como parte importante do trabalho do ator o que poderia demonstrar uma contradição do filósofo. No entanto, acredito não tratar-se de uma contradição e sim da percepção da relação entre estes aspectos na criação artística. Mais adiante retomarei o termo paradoxo com uma definição de Deleuze.

de Schiller e Kant razão e emoção são tratadas como aspectos em relação, sem hierarquia, que preservam aspectos distintos. Nesse sentido, além de Schiller e Kant, busco referências em Nietzsche, que destacará o corpo e apresentará emoção e razão como aspectos vivos e com delimitações diferenciadas.

Utilizo como referência central para o trabalho prático que venho desenvolvendo em conjunto com a pesquisa teórica as idéias e provocações de Nietzsche a respeito desse tema presentes na obra *Assim falava Zaratustra*.

Mas, antes de retomar a reflexão feita por Diderot ou mesmo buscar o diálogo com o complexo pensamento nietzschiano, gostaria de chamar a atenção para o embate corrente sobre razão e emoção que os entende como opostos e distintos, destacando pensamentos filosóficos que contribuiriam para construir essa separação. Pensamento que vai influenciar também o fazer artístico.

2.1 A “inferioridade” das paixões

No pensamento grego, de modo geral, a busca pelo verdadeiro, bom e belo provoca uma cisão entre razão e emoção, apresentadas como dois aspectos contrastantes em luta pelo controle do psiquismo humano.

O ponto central, sobre o qual essa divergência se desenvolve, é a questão sobre a *utilidade* das paixões: se as paixões devem ou não devem estar associadas à razão, se elas contribuem ou não para o homem e para a idéia de virtude. Segundo Lebrun¹¹, para Aristóteles, as paixões não estão e não devem estar separadas da razão, elas podem auxiliá-nos. Por outro lado, para os estóicos as paixões, por serem inferiores, estão ligadas a imperfeição, as transformações, instabilidades e causam o descontrole da razão e, por isso, devem, a todo custo, serem extirpadas.

Para os gregos, conforme nos lembra Lebrun¹², “a *potência que caracteriza o paciente (apaixonado) não é a de um poder-operar, mas um poder-tornar-se, isto é, a*

¹¹ LEBRUN, Gerard. “O conceito de paixão”. IN Os sentidos da paixão. Org. Sergio Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

¹² Idem

suscetibilidade que fará com que nele ocorra uma forma nova".¹³ A partir dessa idéia é determinada a inferioridade das paixões em relação a razão, pois a primeira está associada ao padecer e a segunda ao agir. Por conseqüência, entende-se que não há paixão sem mobilidade e imperfeição ontológica. A partir dessa observação sobre a mobilidade do ser que se deixa tomar pelas "paixões", vale lembrar a ênfase que no treinamento realizado no Barracão Teatro, para a Comedia dell'Arte, era dado ao "deixar-se afetar", sofrer as transformações geradas pelas ações externas e reagir transformando-as em ações concretas, visíveis ao público e capazes de afetar as outras máscaras e o próprio público.

Com essa breve localização da separação entre razão e emoção e sua abordagem grega, destaco o sentido dessa separação e o sentido da necessidade da arte de não separar esses termos no que se refere a criação artística. Para o trabalho do ator, por exemplo, o mesmo argumento que caracteriza a inferioridade das paixões, isto é, sua potência de transformação, a torna interessante e até mesmo fundamental na arte, uma vez que o ator busca se tornar flexível para assumir diferentes formas através da *mimesis*, para utilizar uma terminologia da *Poética* de Aristóteles. Em termos práticos, entendo que a mobilidade de caráter, no caso do ator, não seria uma imperfeição do ser mas a possibilidade que este teria de assumir diferentes personagens e suas paixões.

Acredito que esse mesmo raciocínio sobre o ator acontece em Platão, quando este defende, devido a "imperfeição" da pintura e da poesia por se tratarem de *mimesis* (imitação), que certas poesias e seus poetas devem ser suprimidos da cidade ideal em nome da educação e do exemplo. Representar deuses e heróis em atitudes degradantes seria um mau exemplo para o tipo de homem que ele julgava ser o melhor para a cidade. Por exemplo, no Prometeu Acorrentado, de Ésquilo, onde é relatado que Zeus tomado por uma paixão por Io cobriu o mundo com um manto de nuvens escuras para cortejá-la, escondendo seus atos da visão de Hera, ou a cena da Ilíada (chamada "o dolo de Zeus") em que Hera atrai amorosamente Zeus para o alto do monte Ida e la se amam revelando uma atitude desmedida e luxuriosa de ambos os deuses. Ou a cena de Aquiles arrancando os cabelos com as unhas chorando a morte de Pátroclo, segundo Platão uma atitude indigna de um homem nobre e virtuoso, o qual deve ser um exemplo de lucidez e temperança. Interessante perceber que as imagens ligadas às paixões e ao descontrole emocional, segundo Platão, não poderiam ser associadas a imagens dos

¹³ Idem p.18

deuses e que, conseqüentemente, não poderiam ser tomadas como exemplo e, portanto, não são boas para serem representadas no teatro.

Este é um aspecto interessante relacionado a profissão do ator que será retomado por Rousseau em *Carta a D'Alambert sobre os espetáculos*, onde o filósofo afirma ser necessário expulsar os atores da cidade pois, devido a sua profissão, não é possível confiar em sua índole e caráter.

No trabalho do ator, não há como considerar a idéia de uma única verdade onde sobressai a ponderação e o controle mas o descontrole gerado pelas paixões associada aos deuses compromete os ideais Platônicos. As paixões podem ser representadas mas com o objetivo de moralizar. Esse seria o sentido da catarse, a moralização das paixões.

Controlando a interferência das paixões no caráter e na conduta humana foi possível construir o conjunto de ideais constituintes da civilização ocidental, fixando-os como metas a serem alcançadas. Desse modo, as regras morais, sociais, de construção da linguagem puderam criar e fixar paradigmas para a civilização. Essa separação entre razão e paixão foi profundamente reforçada por Descartes que separou a razão do corpo.

2.2 Separação entre corpo e mente

A segunda referência marcante para o racionalismo ocidental que gostaria de chamar a atenção é o racionalismo de Descartes. Com René Descartes (1596 - 1650), considerado o pai do racionalismo moderno, a partir do *Discurso sobre o método*, é fundamentada uma idéia de razão que influenciou o pensamento filosófico ocidental posterior inclusive o pensamento estético. A razão definida pelo filósofo está ligada a um método que consiste na realização de quatro tarefas básicas: *verificar* se existem evidências reais e indubitáveis acerca do fenômeno ou coisa estudada; *analisar*, ou seja, dividir ao máximo as coisas, em suas unidades de composição, fundamentais, e estudar essas coisas mais simples que aparecem; *sistematizar*, isto é, agrupar novamente as unidades estudadas em um todo verdadeiro; e *enumerar* todas as conclusões e princípios utilizados, a fim de manter a ordem do pensamento. Esse processo racional de construção do conhecimento influenciando o processo de criação artística. A partir do século XIX e, sobretudo no século XX, surgem inúmeras técnicas, métodos, procedimentos para o desenvolvimento do artista cênico

embasados nas noções de verificação, análise e sistematização. A linguagem cênica e o desenvolvimento estético estarão associados, como veremos no item destinado as vanguardas artísticas, a criação de métodos, técnicas ou simplesmente a procedimentos de experimentação. Nesse sentido, arte se aproxima da ciência e, mais especificamente, da razão na medida em que a sistematização e a análise das experiências passam a fazer parte dos procedimentos que criam poéticas. Esse processo também ocorrerá juntamente com o surgimento de escolas e com a possibilidade de profissionalização dos artistas da cena: atores e bailarinos. A necessidade de profissionalizar a arte da cena desperta o interesse em criar técnicas e métodos para formação de artistas especializados nas artes dança e do teatro.

Criar métodos ou procedimentos próprios é uma tendência dos artistas contemporâneos que buscam desenvolver suas linguagens e poéticas. No trabalho prático que estou desenvolvendo a princípio não há um método específico mas, uma colagem de provocações e estímulos para a criação de uma poética a partir da maneira que me aproprio das experiências em dança e teatro que tive nos últimos anos. Mais a diante destacarei esse processo de criação. Dos trabalhos que já mencionei, grupos como o Lume, o Barracão Teatro e a Companhia Corpos Nômades, buscam, através da investigação cênica, a criação de métodos e técnicas próprias desenvolvendo conhecimentos na área da arte cênicas. Contudo, vale destacar a percepção desses grupos de que as técnicas e procedimentos em arte não devem ser entendidas como receitas a serem reproduzidas. Nesse caso, o material humano e a relação com seu contexto e atualidade impossibilita a divulgação das técnicas e procedimentos criativos como receitas a serem imitadas.

A possibilidade de criação de métodos e técnicas na arte é também um reflexo do racionalismo de Decartes e de sua influência sobre a noção de construção de conhecimento. Mas a principal influência de Descartes está na criação de um princípio fundamental para sua filosofia, denominada como *cogito*, “penso logo existo”. Esse princípio reforça a separação entre corpo e mente e conseqüentemente entre razão e tudo o que receber influência do corpo e das emoções. Assim, é possível afirmar que Descarte reforça a separação entre razão e emoção separando também corpo e mente. Segundo o filósofo, penso logo existo e, portanto, conheço a verdade que é única e imutável. O corpo, assim como as emoções, está ligado a transformação e a multiplicidade por isso faz parte do mundo das aparências e ilusões não tendo acesso a verdade. Com o *cogito* a separação do corpo e da mente ganha fundamento.

No *Paradoxo sobre o comediante*, para descrever o trabalho do ator, Diderot utiliza a concepção de razão inspirada em Descartes na qual é fundamentado o pensamento científico. Para Diderot

... o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo um modelo ideal, com imaginação, com memória, será um e o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, apreendido, ordenado em sua cabeça, não há em sua declamação nem monotonia, nem dissonância. O ardor tem seu progresso, seus ímpetos, suas remissões, seu começo, seu meio, seu extremo. (DIDEROT: 2000,33)

A razão no trabalho do ator, segundo Diderot, remete ao estudo, análise e imitação da natureza, assim como, composição segundo um modelo ideal.

2.3 Surgimento da Estética como filosofia autônoma

A discussão sobre a racionalidade no trabalho artístico está ligada ao surgimento da Filosofia Estética¹⁴. No século XVIII, século do Iluminismo, em que Diderot é um dos expoentes, surgem os primeiros tratados sobre o trabalho do ator, e como escreve Matos (2001) a esta época, “devemos, entre outras coisas, a invenção da Estética como disciplina filosófica reconhecida e autônoma” (MATOS:2001,66) Quando isso ocorre a *materialidade* das artes adquire um novo status o que provoca a discussão sobre a “metafísica do belo” e o reconhecimento das “técnicas específicas” de cada arte. Assim, surge um pensamento que questiona a emoção e o discernimento nas relações de criação da obra artística. Quando a estética é elaborada como uma disciplina do conhecimento passa a fazer parte da concepção cartesiana de ciência, segundo a qual, como escreve Matos, deve-se submeter à razão todo e qualquer domínio do saber e do fazer humano. Assim, a arte deve submeter-se aos princípios da natureza que podem ser enunciados de modo preciso e simples. Esses princípios, enunciados racionalmente, constituem a “metafísica do belo”¹⁵.

¹⁴ A Estética ou ciência do belo, é, segundo Pavis, “uma teoria geral que transcende as obras particulares e dedica-se a definir os critérios de julgamento em matéria artística e, por tabela, o vínculo da obra com a realidade. Ela é levada assim a demarcar a noção de experiência estética (...) A estética (ou poética) teatral formula as leis de composição e de funcionamento do texto e da cena.” (PAVIS:2007;145)

¹⁵ Aqui o termo “metafísica do belo” não se refere especificamente a teoria de Schopenhauer cuja obra é intitulada *Metafísica do belo* e sim a definição ampla dos termos onde metafísica se refere aos princípios essenciais e ideais característicos do belo definidos a priori.

Temos exemplos dessas regras constituintes da “metafísica do belo”, nas leis de composição das tragédias gregas, nos dramas modernos, na dança acadêmica e no balé clássico. São leis de unidade, harmonia, identidade, verossimilhança. Leis que serão colocadas em cheque na arte das vanguardas e no modernismo e que se dissolverão com o desenvolvimento da arte pós-dramática.

No teatro, a elaboração, por parte dos atores ou dramaturgos, de *modelos ideais* que serão representados nos espetáculos são criados segundo esses princípios racionais e metafísicos. Já as técnicas específicas de cada arte são sustentadas pela necessidade dos materiais, dos instrumentos, dos suportes e aí está colocada a necessidade de diálogo com o sensível, com o corpo e com a percepção. Principalmente no teatro e na dança onde o corpo é sujeito e objeto de criação poética. Como nos mostra Matos, antes dos escritos de Diderot,

Uma certa tradição que remonta à Poética de Aristóteles pensava essa arte principalmente como poesia dramática, recusando-se a reconhecer como essenciais os trabalhos do ator e do encenador. Com Diderot, porém, o teatro é resguardado em sua materialidade e começa a ser visto propriamente como espetáculo. Ao enfatizar as dimensões “pré” e “extraverbal” do teatro Diderot o concebe sobretudo como uma arte das inflexões e da pantomima, o que explica a enorme importância que seus escritos concedem à reflexão sobre um de seus dados “materiais” mais fundamentais: o desempenho do ator.
(MATOS:2001;67)

Assim, é possível afirmar que o pensamento estético de Diderot é sensível a uma mudança de concepção da razão: a razão metafísica a qual se veicula o teatro aristotélico, alicerçado sobre ideais metafísicos e a razão científica a qual está ligado o teatro das técnicas e experiências.

É no iluminismo, com a Estética, que surge a necessidade de escrever os primeiros tratados a respeito dessas questões. Os escritos tratam das técnicas para interpretar e para passar o conhecimento podendo formar atores capazes de atuar segundo os princípios estéticos vigentes. A técnica é um aspecto da racionalidade, no entanto a técnica se refere a uma relação com a matéria sensível, concreta que no caso das artes cênicas é o próprio corpo material e emocional do artista. O resultado concreto do desenvolvimento das técnicas em conformidade com os valores e ideais de cada época são as diferentes linguagens e poéticas criadas.

Importante destacar como escreve Pavis, que estética e dramaturgia são noções que coincidem em grande parte. “Ambas estão atentas à articulação de uma ideologia ou de

uma visão de mundo e de uma técnica literária ou cênica” (PAVIS: 2007;146). Nesse sentido, podemos dizer que a articulação de uma ideologia ou visão de mundo indica uma compreensão ou apropriação subjetiva. Ao se demonstrar subjetivo abre espaço para a emoção, no sentido que revela os desejos, a experiência particulares, isto é, a identidade, as percepções e escolhas. Ao mesmo tempo, através da utilização de uma técnica indica a sistematização de procedimentos e, portanto, uma racionalidade. Assim, na idéia de dramaturgia ou estética, como destaca Pavis, está inscrita, através da articulação entre uma visão de mundo e a técnica, a relação intrínseca entre razão e emoção.

Como especificarei no próximo capítulo, acompanhando as transformações do trabalho do ator, da concepção de dramaturgia e a constituição de diferentes estéticas teatrais desde o classicismo, neoclassicismo, romantismo, realismo e as vanguardas modernas, percebo abordagens diferentes com relação às idéias de emoção e razão no trabalho do ator e na estruturação estética. Os parâmetros de “boa interpretação” são alterados conforme os modos de percepção de cada época, conforme os diferentes objetivos estéticos. Em função desses parâmetros a emoção e a razão são articuladas de maneiras distintas. Nesse sentido, a questão para a qual Diderot chama a atenção em seu pensamento sobre interpretação permanecerá atual e central nas experiências estéticas do século XX, que cada vez mais aproximará e experimentará a relação integrada entre razão e emoção ainda que seja a partir da provocação de uma pela outra.

2.4 Estética: relação entre razão e emoção

A partir do pensamento de Descartes e de forma contundente, a separação entre emoção e razão é reafirmada no pensamento ocidental. Contudo, ao longo da história da filosofia, diferentes pensadores questionando essa separação. No âmbito da arte, sobretudo com o surgimento da Estética, razão e emoção foram destacadas como integrantes de um processo físico-mental, ainda que não exatamente nesses termos. Segundo Friedrich Schiller (1759 – 1805), citado por Suzuki no prefácio à *Educação estética do homem*

No “impulso lúdico”, razão e sensibilidade atuam juntas e não se pode mais falar da tirania de uma sobre a outra. Através do belo, o homem é como que recriado em todas as suas potencialidades e recupera sua liberdade tanto em face das determinações do sentido como das determinações da razão.
(Schiller: 2002, 12)

Com o conceito de *impulso lúdico* Schiller integra razão e emoção mas ainda as percebe como dois impulsos: *impulso sensível* e *impulso formal*¹⁶. Schiller, assim como Diderot, no *Paradoxo sobre o comediante*, não usa o termo *emoção* e sim *sensibilidade*. *Sensibilidade* referindo-se aos sentimentos e às sensações. No entanto, é importante reconhecer que não se tratam de sinônimos. Emoção, sensibilidade e sensação são distintas entre si, embora, no caso dessa pesquisa e nesse momento da argumentação, possam ser colocadas do mesmo lado da linha divisória que as distingue da idéia de razão.

As sensações correspondem ao que é possível conhecer através dos sentidos. A sensação está ligada à percepção que corresponde a função cerebral que atribui significado a estímulos sensoriais, a partir de histórico de vivências passadas. Por meio da percepção um indivíduo organiza e interpreta as suas impressões sensoriais para atribuir significado ao seu meio. Assim, percepção consiste na aquisição, interpretação, seleção e organização das informações obtidas pelos sentidos. Etimologicamente a palavra emoção provém do latim *emotionem*, "movimento, comoção, acto de mover". É a derivação de uma forma composta: ex, "fora, para fora", e *motio*, "movimento, ação", "comoção" e "gesto". Segundo Magalhães (2007), numa definição mais geral do ponto de vista da psicologia, emoção é um impulso neural que move um organismo para a ação. Este é um dado que tem um sentido fundamental no processo de criação e treinamento, sobretudo ao relembrar os trabalhos com o Lume e com o Barração Teatro, onde a *ação física* era foco de estudo. Considerando a emoção como um impulso neural que move para a ação, percebo que todo o trabalho desenvolvido para o controle, precisão e composição de ações era um trabalho sobre as emoções utilizando a razão como instrumento.

Schiller escreve, tomando como referência a filosofia de Kant, que na *Crítica do Juízo Estético*, é apontada a idéia de que toda consciência é *consciência de alguma coisa*¹⁷. Assim sendo, a consciência não é uma substância, mas uma atividade constituída por atos (percepção, imaginação, especulação, volição, paixão, etc), com os quais visa algo. Kant descreve dois aspectos da mente: a razão e a emoção. Nesse pensamento surge uma reflexão diferenciada que relaciona razão e emoção ainda que permaneça percebendo-os como elementos distintos.

¹⁶ Schiller 63/64.

¹⁷ Kant apud Merleau-Ponty p. 14

O próprio Kant mostra, na Crítica do Juízo, que há uma unidade entre imaginação e o entendimento, uma unidade entre os sujeitos antes do objeto, e que na experiência do belo, por exemplo, eu experimento um acordo entre o sensível e o conceito, entre mim e o outro, que é ele mesmo sem conceito.
(MERLEAU-PONTY:1999,15)

Ao afirmar a existência de um acordo entre o sensível e o inteligível na experiência do belo, Kant refuta a separação entre corpo e mente estabelecida em Descartes. Pois, Descartes ao separar corpo e mente, separa a imaginação da mente. A partir da semelhança entre as idéias de imaginação e imitação o filósofo restringe a imaginação ao plano dos sentidos. Kant entende imaginação como parte da mente o que, por sua vez, também aproxima certos processos físicos corporais da mente.

2.5 Razão e emoção e o ideal de natureza

As idéias de sensibilidade e razão no trabalho do ator, no século XVIII, período em que é escrita a obra de Diderot, estão vinculadas a uma discussão sobre a natureza e, por conseguinte, sobre a natureza do homem, sua bondade e caráter. A relação entre a idéia de homem natural, sociedade e arte são debatidas por Rousseau (1712 – 1778) e D’Alambert (1717 – 1783) juntamente com Diderot. Vale lembrar, como mencionei anteriormente, a exclusão dos atores da sociedade ideal descrita por D’Alambert em função de sua mobilidade de caráter.

A definição de *homem natural* como sendo bom ou mal e a interferência da sociedade (racionalidade) que pode contribuir para desenvolver sua bondade e integridade ou corrompê-la interfere na maneira de conceber o trabalho do ator. O confronto entre essas idéias pode ser observado através dos livros *O Comediante*, escrito em 1747 por Sainte-Albine (1699 – 1778), colaborador da Comédie Italienne, coordenada por Luigi Riccoboni (1676 – 1753) e *O Paradoxo sobre o Comediante*, escrito em 1770 por Denis Diderot.

Nesse sentido, a discussão sobre razão e emoção no trabalho do ator proposta por Diderot leva em consideração essa concepção de natureza humana. O homem natural é constituído apenas por sentimentos, a razão é construída pela sociedade através do processo de civilização. Em *O Comediante*, há a concepção de que os sentimentos são naturais e, sendo assim, são bons e verdadeiros. A razão, por sua vez, é artificial e, portanto, pode ser falsa. Desse modo, a interpretação do ator deve ser guiada pelos sentimentos, imitando a natureza.

Segundo a concepção de Saite-Albine e Riccoboni os sentimentos do comediante estão de acordo com os ditames da monarquia e repousam sobre uma crença religiosa. Nesse caso, a noção de que o rei é um designado do poder divino e as leis determinadas por ele são determinadas por esse poder divino valida as leis morais criadas por ele. Sendo assim, se os sentimentos do ator estão de acordo com os ditames da monarquia, isto é, as leis do rei, e são estas uma designação do poder divino, então aos sentimentos do ator também estão de acordo com as designações do poder divino. Sobre a importância dos sentimentos para o teatro Saite-Albine escreve:

O coração e o espírito de um artista de teatro devem ser apropriados para receber todas as modificações que o autor quiser lhes dar. Se não vos prestais a essas metamorfoses, não vos arrisqueis ao palco. No teatro, quando não se sentem as diferentes emoções que se quer aparentar, apresentam-se uma imagem imperfeita, e a arte não demonstra sentimento. (SAITE-ALBINE apud PORTICH, 2008: 157)

Já no *O Paradoxo sobre o Comediante*, Diderot aponta para uma diferença entre as emoções no teatro e as emoções na sociedade. Considera as emoções cotidianas como resultados das convenções diferente das convenções dramáticas que geram emoções estéticas. Diderot mostra a necessidade do uso da razão estética para a construção de emoções que se diferenciam das cotidianas: são as *emoções estéticas*. A razão proporcionará ao ator a capacidade de compor sua criação a partir de um modelo ideal, podendo assim conduzir o público provocando neles sentimentos verdadeiros.

...os sentimentos, sim, obedecem a convenções, mas sensibilidade e natureza são totalmente dessemelhantes quando visam às ambições de uma só pessoa e não ao bem, mais abrangente, da espécie humana. O teatro suscita então sentimentos totalmente contrastantes com a moral e as leis que reforçam a estrutura política ultramonárquica. (...) sentimentos são produto de convenções, mas as convenções dramáticas que designam emoções são diferentes das extra-teatrais (...) O comediante provoca emoções no espectador lançando mão de preceitos da arte poética e do sistema de declamação (enquanto suas próprias emoções seguem outras convenções). (DIDEROT apud PORTICH, 2008: XXXIII)

É evidente nestas afirmações a relação entre arte, ética e poder. Os valores estéticos estão associados a valores religiosos e aos interesses dominantes. É curioso notar que não há uma autonomia da arte como a que veremos com a criação da idéia da *arte pela arte*¹⁸, do prazer estético pelo prazer estético. A maneira de interpretar é justificada e validada

¹⁸ Teoria que defende a autonomia da arte, isto é, a noção de que a arte deve ter como único objetivo proporcionar prazer estético, independentemente de quaisquer outros fins ou valores. Embora se possa afirmar

conforme sua adequação aos ideais religiosos e/ou monárquicos. No *Paradoxo sobre o comediante* a discussão sobre razão e emoção não é só uma discussão sobre linguagem e procedimentos artísticos.

O iluminismo é um período de questionamento e derrubada de dogmas a partir da razão. Nesse sentido, o fato de Diderot apresentar o paradoxo sobre o ator e não resolver essa questão definindo a interpretação como um trabalho ligado unicamente à razão e ou à emoção remete a percepção da complexidade e dubiedade do trabalho criativo. Diderot viveu em uma época em que o teatro estava ligado à literatura dramática, isto é, ao texto e para interpretar os atores utilizavam as formas convencionais de declamação ou o exagero emotivo. Diderot exemplifica esta diferença na interpretação descrevendo a maneira de interpretar de duas atrizes conhecidas na época. Sobre Mlle Clairon escreve:

...ela fez para si um modelo ao qual procurou de início conformar-se; sem dúvida, concebeu esse modelo da maneira mais elevada, mais grandiosa e a mais perfeita que lhe foi possível. Mas tal modelo, que tomou da história ou que sua imaginação criou como um grande fantasma, não é ela. Se o modelo não a ultrapassasse em altitude, como seria fraca e reduzida sua ação!
(DIDEROT:2000,33)

A criação de um modelo ideal retoma a noção de *metafísica do belo*. Por outro lado, Sobre Mlle Dumesnil, reconhecida como uma atriz febril escreve: “ela sobe ao palco sem saber o que irá dizer. A metade do tempo, não sabe o que diz, mas chega um momento sublime”. (DIDEROT:2000,34) O filósofo reconhece a genialidade da atriz mesmo sem ela utilizar as convenções próprias dos modelos ideais.

Diderot compara o ator racional, movido pela análise e observação minuciosa da natureza, ao ator sensível, que se deixa levar por seu ímpeto, suas emoções e estados interiores. Procura entender as origens do trabalho do ator e tem como pano de fundo um ideal de “boa interpretação” que está ligado, como vimos, à linguagem da época e a uma concepção estética vinculadas a valores e interesses religiosos e políticos. Com relação a essa concepção estética Diderot afirma ao se perguntar sobre o que é o verdadeiro no palco? “É a conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um

que a idéia da autonomia da arte esta presente, em última análise, na Poética de Aristóteles (uma obra em que não se contemplam propósitos didáticos para o fenômeno estético), é a partir do final do séc. XVIII que ela surge plenamente.

modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante”. (DIDEROT: 2000,39) E escreve ainda

Estes acentos tão dolorosos que esta mãe arranca do fundo de suas entranhas... fazem parte de um sistema de declamação. Que mais baixos ou mais agudos do que a vigésima parte de um quarto de tom, são falsos; que estão sujeitos a uma lei de unidade; que são, como na harmonia, preparados e preservados... (DIDEROT: 2000,37)

Neste trecho Diderot aponta para a criação de procedimentos criativos sustentados na racionalidade. Os gestos estão sujeitos a uma lei de unidade e harmonia. Contudo, o resultado estético é a emoção exagerada, que parece ser arrancada das entranhas. Diderot percebe a emoção como uma ilusão criada pelos princípios da arte. Essa estética que valoriza a emoção utilizando procedimentos racionais como base terá uma implicação fundamental e determinante nas artes cênicas a partir do iluminismo tanto no sentido da criação da ilusão e identificação como no sentido do distanciamento e da arte que revela seus procedimentos ao público. Esta implicação da racionalidade da arte também está vinculada a materialidade da cena.

2.6 O corpo como a grande razão

Ao meu ver Nietzsche leva as últimas conseqüências a relação entre emoção e razão propondo, através de um sentido provocativo, o corpo como a grande razão. O filósofo defende a não divisão e oposição entre razão e emoção e escreve, segundo Giacóia, que “sensibilidade, volição e pensamento (...) estão presentes em toda a parte no corpo” (GIACOIA:2002,211). Para Nietzsche, o corpo é a grande razão, enquanto que e as emoções, a racionalidade e todos os processos mentais são instrumentos dessa grande razão que é o corpo.

O pensamento de Nietzsche sobre razão e corpo está em consonância com a psicologia moderna onde as emoções são reconhecidas como participantes em funções que eram consideradas como funções unicamente da racionalidade. Essa noção se aproxima da idéia de corpo como a grande razão, difundindo emoção por todo o corpo. Segundo Oliva

A moderna Psicologia evolucionista põe as emoções em foco, entendendo-as como programas super-ordenados que coordenam muitos outros, ou seja, como soluções de problemas adaptativos de mecanismos de orquestração: organizam percepções, atenção, inferência, aprendizagem, memória, escolha de objetivos, prioridades motivacionais, estruturas conceituais, categorizações, reações fisiológicas, reflexos, decisões comportamentais, processos de comunicação, níveis de energia e de alocação de esforços,

coloração afetiva de eventos e de estímulos, avaliações da situação, valores, variáveis reguladoras, como a auto estima e assim por diante. (OLIVA: 2006, 57)

Essa definição de emoção é importante para o processo criativo e desmistifica a idéia de emoção apenas como algo ligado a passividade e ao impulso para o movimento desorganizado e desordenado. Como mencionei anteriormente, na filosofia estética, muito antes da ciência moderna, razão e emoção são entendidos se não como uma unidade como partes que dialogam com um mesmo fim e que podem gerar a criação poética administrando escolhas, sensações, desejos, valorações etc.

Isso ocorre devido a peculiaridade do trabalho artístico, sobretudo do trabalho cênico que elege o corpo como instrumento de criação e obra e tem como fim a linguagem poética. Exemplo dessa peculiaridade do trabalho artístico cênico é a necessidade que o ator tem de lidar com a presença concomitante da *repetição* e da organicidade. A *repetição* é um dado que tira a sensibilidade do seu status cotidiano, pois possibilita a criação de estruturas e artificios que buscam certo controle e uma medida necessária para cena. A repetição fragmenta a espontaneidade da vida e demonstra a possibilidade de sua reprodução. Da mesma maneira, a organicidade ligada a veracidade, ou a coerência poética, é uma provocação aos limites do formalismo que tendem a tornar mecânica a representação. Na medida em que uma cena ou coreografia constrói movimentos que se repetem de maneira orgânica razão e emoção devem dialogar. Do mesmo modo, a repetição do espetáculo nas apresentações demonstram a necessidade do controle e da espontaneidade para que a obra mantenha sua verdade.

Nietzsche, ao escrever sobre o apolíneo e o dionisíaco, aponta para a natureza intrinsecamente dupla (razão e emoção) da arte. Para o filósofo, “... ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas...” (Nietzsche:1998,27).

A partir dessa reflexão o *paradoxo* referente ao ator, destacado por Diderot, ganha uma nova dimensão. Nesse caso, utilizo o termo *paradoxo* como Gilles Deleuze (2006) propõe em “Lógica do Sentido”

Como se os acontecimentos desfrutassem de uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo

tempo e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.
(DELEUZE:2006, 3)

Assim, o trabalho do ator pode ser apreendido a partir do paradoxo entre razão e emoção. Como um trabalho que segue nos dois sentidos, apolíneo e dionisíaco, como defende Nietzsche. Neste caso, as idéias de razão e emoção não precisam de uma definição, o que as colocaria como identidades fixas, mas são evidenciadas como processos que indicam sentidos em constantes transformações.

A partir desse breve levantamento histórico sobre razão e emoção gostaria de destacar a noção de razão associada a estética primeiramente como a possibilidade de enunciação de princípios essenciais e modelos ideais ligados a metafísica do belo, a objetivação e clareza de regras e normas, em seguida a razão como a possibilidade de construção de métodos e procedimentos criativos e a razão como suporte para a experimentação corporal capaz de proporcionar a criação de estéticas e poéticas corporais aprofundando a investigação sobre as emoções. As emoções como processos importantes que articulam desejos, composições formais, administrando escolhas, sensações, valorações definidoras da expressão subjetiva, etc. Assim, razão e emoção correspondem a um único caminho na criação de uma dramaturgia do corpo onde a mente constrói o corpo assim como o corpo constrói a mente simultaneamente.

Nietzsche aponta os aspectos apolíneos e dionisíacos mas não os dissocia, ainda que possa os opor na medida em que essa oposição possa potencializar a criação. A partir de Nietzsche, podemos pensar a relação entre apolíneo e dionisíaco como impulsos atuantes na criação da dramaturgia do corpo. O apolíneo revelando a experiência da exatidão, a clareza das formas, a simetria e a harmonia, a ilusão do sonho, aspectos característicos da razão gerados por sua capacidade de ordenar, calcular e medir e o dionisíaco revelando a metamorfose, a desmedida, a embriagues, as forças da morte e do sexo. A partir de Nietzsche me pergunto sobre como esses impulsos, apolíneo e dionisíaco, se integram, convergem e divergem, na constituição da dramaturgia do corpo na linguagem de dança teatral, e ainda, se eles reafirmam o *paradoxo* do ator colocado por Diderot.

Capítulo III – O Paradoxo: razão e emoção na história da dramaturgia do corpo em dança e teatro.

Apesar da tradição de separação entre razão e emoção presente no pensamento e na cultura ocidental, vale destacar que a estética e a prática artística reconhecem tanto a relação entre razão e emoção, quanto a qualidade de ação de cada uma delas no processo criativo. E quando um desses aspectos se sobressai, como na dança expressionista de Mary Wigman, na biomecânica de Meyerhold, ou no teatro de Artaud, na dança de Isadora Duncan ou ainda no drama percebo uma investigação e experimentação que dialogam com os limites entre emoção e razão, plasmando o fluxo dinâmico e complementar do diálogo entre conteúdos e formas. O que pretendo apresentar neste capítulo é a reflexão sobre alguns exemplos de abordagens dos aspectos emotivos e racionais, sobretudo os que se associam a noção de dramaturgia, que foram marcantes para a história da dança e do teatro ocidentais, a partir do iluminismo, e que podem contribuir para o estudo destes aspectos na criação de uma dramaturgia do corpo em uma dança teatral.

A noção de dramaturgia é complexa e vai se modificando ao longo da história do teatro. Essas transformações ocorrem a partir das relações entre palavra e ação, da percepção da materialidade da cena, do desenvolvimento do trabalho expressivo dos atores e dançarinos, do questionamento sobre as relações entre forma e conteúdo. A evolução da noção de dramaturgia vai revelar aspectos importantes para a nossa reflexão sobre razão e emoção. Da definição *clássica* de dramaturgia que corresponde a técnica ou poética que define regras e princípios de construção de uma obra gerando suas normas de composição, passando pela definição de dramaturgia no sentido brechtiano e pós-brechtiano em que, como destaca Pavis, dramaturgia é

*A estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça.
O vínculo específico de uma forma e de um conteúdo, no sentido em que
Rousset define arte como a 'solidariedade de um universo mental e de uma
construção sensível, de uma visão e de uma forma. (PAVIS: 2007, 113)*

E chegando na noção de *dramaturgias múltiplas* onde a dramaturgia não é constituída com o objetivo de agrupar uma ideologia coerente e uma forma adequada e sim de possibilitar a convivência de diversas dramaturgias em uma mesma obra (dramaturgia da luz, do cenário, da trilha sonora e do ator); percebemos abordagens sobre as idéias de razão e emoção.

Nesse sentido, dramaturgia neste estudo é a convivência de diferentes possibilidades de relação entre formas e conteúdos em territórios diversos que também se relacionam. De maneira geral, a *dramaturgia do corpo* seria um território de relação entre formas e conteúdos, como a trilha sonora, a iluminação etc. De maneira específica, *dramaturgia do corpo*, é entendida neste estudo, como o agenciamento poético de aspectos híbridos - emotivos e racionais - realizado no corpo e pelo corpo. A noção de *partitura corporal* explicitada adiante será importante para entender melhor a noção de *dramaturgia do corpo*.

Não pretendo aprofundar na contextualização dos movimentos artísticos ou das estéticas específicas mas busco nelas as diferentes maneiras de se apropriar das noções de razão e emoção capazes de dar indícios sobre a construção de um pensamento artístico que gerou a noção de dramaturgia do corpo apresentada neste estudo.

Da mesma maneira, a dança teatral é entendida a partir da definição de dança teatro resultante de um processo que inicia com a dança moderna e ganha uma “carga” estética e poética com Pina Bausch. A idéia de dança teatro, que como ressalta Petreca¹⁹, segundo o pensamento de Bausch, deveria ser escrita em português, como em alemão, dançateatro, por não se tratar de uma colagem de duas linguagens e sim de uma estética de fronteiras que se entrecruzam, é inspiradora do que para este estudo chamo de *dança teatral*. Inspiradora porque não busco seguir os princípios e procedimentos de Pina Bausch mas os reconheço como precursores em um caminho que possibilita a interdisciplinariedade conjugando dança e teatro. A *dança teatral* aqui é, portanto, um estudo que explora os limites das linguagens de dança e teatro buscando construir territórios híbridos e onde a dramaturgia do corpo, como definida anteriormente, é a bússola para orientação.

Buscou através do mapeamento histórico, realizado ao longo dessa pesquisa, compor certos parâmetros para o direcionamento do material criativo no campo da percepção, análise e discussão no trabalho de composição cênica que integra a presente investigação.

Percebo no processo de desenvolvimento estético a presença constante da relação entre emoção e razão e nessa relação percebo as indicações do que seria denominado de dramaturgia do corpo. Também busco, em certa medida, confrontar a minha experiência, construída corporalmente, com os conceitos e temas destacados por estes artistas.

¹⁹ Petreca, P. C. O papel do jornalismo Cultural no percurso da dançateatro no Brasil: a replicação do meme Pina Bausch. Tese de mestrado em Comunicação. Pontifícia Universidade Católica SP. 2008

3.1 O drama

O teatro tem sua origem com o ritual, com a forma da dança mimética e estruturou-se como uma prática antes de qualquer escritura. Mas é na relação com a escrita que o teatro encontrou uma possibilidade de desenvolvimento que o destacou. Assim, como escreve Lehmann (2007), o texto se tornou central em diferentes formas teatrais predominando como oferta de sentido: “os outros recursos teatrais tinham de estar a seu serviço, sendo controlados com desconfiança diante da instância da razão”. (LEHMANN:2007,76) A ligação do teatro com a escrita e com os padrões literários evidencia a relação do teatro com uma noção de racionalidade discursiva vinculada à crença e difusão de valores, condutas e ideais.

A Poética de Aristóteles apresenta um modelo²⁰ onde a dramaturgia, no sentido de literatura dramática, centraliza a potência estética do teatro. O teatro centrado na palavra e, portanto, na literatura, vive seu auge com o teatro dramático que, perto do final do século XIX, encontrava-se no fim de um longo período de produção. Nesse sentido, Lehmann escreve, é “possível experimentar Shakespeare, Racine, Schiller, Lenz, Büchner, Hebbel, Ibsen, e Strindberg, apesar de todas as diferenças, como modalidades de uma mesma forma de discurso.” (LEHMANN: 2007,78) Isto é, há, de modo geral, nesses autores, a identidade entre uma forma discursiva, denominada drama, e o teatro. No drama a racionalidade predomina como oferta de sentido, mas o ator pode atuar com ênfase emotiva, representando as tragédias e os atos apaixonados e desmedidos. Essa atuação segue padrões discursivos implicando em uma utilização específica do corpo e da voz que segue um sistema de convenções. Nesse sentido, surge a noção de *declamação* que se situa na relação entre gesto, voz e oralidade.

O teatro dramático, neste estudo, é uma referência da relação de vínculo entre razão e emoção. O teatro centrado no discurso, concebido racionalmente, tem como categorias as idéias de imitação, ação, catarse e ilusão. Conforme escreve Lehmann, a racionalidade ordenadora da emoção tem sua maior expressão na denominação “teatro dramático”. Segundo Lehmann, “o drama é o conflito entre atitudes representadas por pessoas, no qual o personagem dramático é tomado por um *páthos* fundamentado objetivamente, isto é, tenta de modo arrebatado e arriscado validar e conquistar posições éticas” (LEHMANN: 2007,55) Através da palavra a racionalidade controla e direciona a emoção. Novamente evidenciando a

²⁰ Modelo Aristotélico onde predomina a **unidade** de tempo, espaço e ação.

relação paradoxal entre razão e emoção presente na criação cênica. O teatro por excelência racional, criado a partir do discurso e da lógica intelectual é eficiente para gerar a catarse, isto é, o efeito estético, digamos assim, por excelência emocional. Nesse sentido, o drama é um modelo, “um fluxo temporal controlado” (LEHMANN: 2007,65) Neste tipo de teatro não opomos razão e emoção mas a primeira controla e orienta a segunda e, neste sentido, ela se sobressai. Esse pensamento, segundo Lehmann²¹ está fundamentado na noção de Hegel de que o belo é pensado segundo o modelo do lógico, como uma variante dele.

A crise desse teatro textual coloca em questões padrões que se tornaram inquestionáveis no teatro dramático. Entre eles podemos citar a forma textual do diálogo, o personagem como sujeito, a ação desenrolada em um presente absoluto. Importante lembrar que não busco neste trabalho fazer um julgamento qualificando a dramaturgia literária ou a dramaturgia cênica. O importante para este estudo é que o processo de modificação e surgimento da dramaturgia da cena destaca as transformações sobre a maneira de abordar e utilizar as noções de razão e emoção através do corpo e é este ponto que gostaria de evidenciar para pensar a dramaturgia do corpo nesta pesquisa.

No questionamento da dramaturgia literária, a razão e a emoção serão fundamentais. A primeira vista a razão se liga mais diretamente a *dramaturgia literária*, que conserva os padrões e normas literárias de escrita, portanto a utilização de elementos inteligíveis, onde o intelecto é convocado a agir. No deciframento do verbal a razão – em maior ou menor grau – sempre será convocada. Já a *dramaturgia da cena* prioriza os elementos sensíveis, que convocam a ação dos sentidos, isto é, utiliza a materialidade da cena como orientadores na sua criação e recepção. Na dramaturgia da cena desenvolvida a partir do iluminismo, a razão deixa de predominar como instrumento para a fruição da obra e se desenvolve como potencializadora da investigação e criação poética.

As estratégias da dramaturgia da cena não seriam criadas pela lógica racional de um discurso e sim pela experiência e sensibilidade criadas pela matéria e pela organicidade da cena, muitas vezes denominada de lógica interna, lógica orgânica. A denominação *lógica orgânica* evidencia ainda mais a relação intrínseca e paradoxal entre emoção e razão. De qualquer maneira há um deslocamento da maneira de utilizar a racionalidade na criação com o desenvolvimento da dramaturgia da cena. Mas não é só a cena que abre espaço para os

²¹ HEGEL apud LEHMANN:2007,65.

elementos sensíveis, o texto também sofre alterações. A palavra ou o texto da cena ganham outras abordagens além da intelectual e discursiva, como nos jogos de linguagem do *teatro do Absurdo*²² por exemplo. Já o corpo, também poderá servir a trabalhos estéticos embasados racionalmente como o virtuosismo presente na escola clássica de dança. A maneira como os criadores da cena entendem as noções de razão e emoção influencia a maneira de utilizar o corpo e a palavra em cena e, por conseguinte, caracterizam estéticas e poéticas distintas, influenciando e, muitas vezes determinando o entendimento sobre dramaturgia.

Na dança a relação com a dramaturgia literária é esboçada no desenvolvimento da dança clássica. A estética da dança clássica, utilizando-se de elevação, do equilíbrio, da harmonia, da elegância e graça a partir de um conjunto de movimentos codificados, representou até o final do século XIX a expressão artística oficial da dança. Mas ainda nesta escola surgiram os primeiros anúncios de transformação na arte da dança. Jean-Georges Noverre (1727 - 1810) pode ser considerado, como afirma Bourcier (2001) um reformador da dança. Na mesma época, como citado anteriormente, Diderot também articulava uma transformação no teatro. Noverre reuniu as noções sobre o “balé de ação” em um corpo doutrinário claro. Segundo seus princípios “o balé deve narrar uma ação dramática, sem se perder em divertimentos que cortam o seu movimento, é o ‘balé de ações’; a dança deve ser natural, expressiva, o que Noverre chama de ‘pantomima’” (BOURCIER:2001, 170). Noverre também aboliu os figurinos, perucas pesados e grandes, as máscaras e dispensou a virtuosidade pura “sem expressão da alma”, isto é, de sentimentos ou idéias. As transformações provocadas por Noverre levam a dramaturgia literária mais próxima da dança incorporando a ela a construção de uma narrativa. O estilo de Noverre é definido por ele mesmo da seguinte maneira:

Seria me compreender mal pensar que tento abolir os movimentos comuns dos braços, todos os passos difíceis e brilhantes e todas as posições elegantes da dança; peço maior variedade e expressão nos movimentos dos braços; gostaria de vê-los falar com maior energia (...) gostaria ainda que os passos fossem executados com tanto espírito quanto arte e que respondessem à ação e aos movimentos da alma do bailarino... quanto às posições, todos sabem que há cinco ... direi simplesmente que é bom saber estas posições e que melhor ainda é esquecê-las (...) de resto, todas as posições em que o corpo se

²² Movimento teatral que surgiu após os anos de 1940. Uma das estratégias desse teatro é o “absurdo como princípio estrutural para refletir o caos universal, a desintegração da linguagem e a ausência de imagem harmoniosa da humanidade.” (PAVIS:2007;2)

Noverre critica o formalismo na dança e propõe o que teria sua máxima representação no ideal do *balé romântico*, que buscava a expressividade, a poesia do corpo, a fluidez dos gestos, na utilização dos braços por exemplo. O sentido da dança mudaria, a virtuosidade era substituída pela expressão e a técnica pelo estilo. Já no teatro, com Diderot, é valorizada a materialidade da cena. Ao enfatizar as dimensões “pré” e “extraverbal” do teatro Diderot o concebe sobretudo como uma arte das inflexões e da pantomima, destacando o desempenho do ator.

Interessante notar como na dança o apelo a dramaturgia no sentido do texto literário, neste momento, parece contribuir para despertar a dimensão expressiva trazendo a “alma” do dançarino para a cena, amenizando o formalismo técnico da movimentação. No teatro, a evocação das dimensões “pré” e “extraverbais”, como mencionado acima, tras o distanciamento do formalismo. Como se a dança precisasse se aproximar do texto ou da palavra para se distanciar de um formalismo de movimento e o teatro precisasse se afastar do texto e da palavra para se distanciar de um certo formalismo. Desse modo, vale destacar que, conforme esse período, na dança a razão está ligada ao formalismo de movimento, como uma construção discursiva, e no teatro a razão se liga ao formalismo propriamente discursivo da palavra. Assim, desmistifica-se a idéia que ligava razão unicamente a palavra e a emoção ao corpo. Com essa observação deslocamos a questão sobre razão e emoção da relação entre corpo e palavra, por extensão entre corpo e mente, e colocamos esta questão no âmbito da linguagem, da construção de discurso. Assim, como foi mencionado no primeiro capítulo, a questão sobre razão e emoção na arte cênica é uma questão de ordem estética ou poética se a considerarmos como o conjunto de princípios de composição e de funcionamento da obra cênica.

3.2 A desestruturação do modelo dramático

É importante uma contextualização referente as vanguardas históricas e seus antecedentes onde as artes cênicas entram na uma fase de experimentação e onde as noções de razão e emoção se destacam como elementos dessa experimentação.

Está presente no desenvolvimento da dramaturgia, a partir do classicismo, a necessidade de quebrar com uma racionalidade ordenadora da emoção. O romantismo buscou

alargar os limites da encenação e da dramaturgia estabelecidos por este modelo clássico. A combinação dos opostos, a atenção aos fluidos orgânicos, a fantasia como possibilidade de unir o que o racional não permite, de harmonizar *o diverso*, foram idéias que surgiram no romantismo. No entanto, a utilização da *fantasia* como elemento unificador do espetáculo trouxe a dificuldade de relação com o real. E era impossível trazer a unidade harmônica do sonho para a ordenação da realidade representada na cena. Nesse contexto surge a noção de **modelo orgânico**. A esse respeito, Sánchez (1994) irá explicar que o *modelo orgânico*, é aquele princípio que no romantismo propõe que toda a regra deve ser flexível e toda divisão deve ser permeável. A partir desse conceito a estrutura estritamente racional baseada nas regras literárias que davam sustentação ao texto dramático clássico, vinculados à *metafísica do belo*, são revistas.

Na dança os ideais românticos que buscavam a primazia da emoção sobre a razão fizeram com que as coreografias tratassem de amores entre mortais e espíritos enfatizando a oposição entre o mundo material e o imaterial. Em nome dessa busca pelo espírito surgem os movimentos com efeitos alongados do corpo, a leveza característica do ser sobrenatural, a importância maior da bailarina que começa a utilizar a sapatilha de *ponta* (novidade característica da técnica romântica). Segundo Bourcier, no desenvolvimento do balé romântico a busca pela expressão gerou o surgimento das “estrelas”, isto é, uma importância maior foi atribuída às bailarinas, “o balé era feito para a estrela e não o contrário. Esta foi uma das razões que provocou a rápida degeneração do balé romântico; também foi uma das desvantagens que sofreu seu herdeiro, o balé acadêmico.” (BOURCIER:2001;205)

Depois do impulso romântico, a dança parece retomar, com o balé acadêmico, o formalismo e a virtuosidade. No entanto, os impulsos formais e expressivos convivem. Segundo Bourcier, na coreografia acadêmica, os passos são levados ao extremo de sua beleza formal e podem ser preenchidos por poesia.

Quando são executados por técnicos, são apenas feitos que também os acrobatas de circo poderiam realizar. Recebem, porém, dos artistas verdadeiros um complemento de alma, são carregados de pura poesia. Eis, portanto, um paradoxo evidente” (BOURCIER:2001;221/222).

Neste trecho, a noção de *artista* destacada pelo autor está vinculada a expressão de sentimentos e não a execução técnica de movimentos virtuosos. Segundo o autor, o artista verdadeiro acrescenta aos movimentos executados perfeitamente um complemento de alma. O paradoxo é aqui a integração entre a técnica e o complemento de alma. A técnica

representando a razão e a “alma” a emoção e o paradoxo, assim como em Diderot, é o trabalho do ator de integrar esses aspectos aparentemente distintos somando um ao outro para, como destaca Nietzsche, impulsionar a criação e a poesia.

Wagner, por volta de 1843, vê na idéia de obra de Arte Total a continuidade do propósito romântico. Essa idéia trás a possibilidade de uma outra concepção de *unidade*. Diferentes linguagens se unificariam criando o comunismo estético. O objetivo era devolver a vida à arte. Sánchez lembra que Wagner elabora uma nova dramaturgia que deu o sentido do experimentalismo do século XX. Por dominar a arte da música e não ter intimidade com as artes plásticas a unidade realizada na obra de Wagner se limita a unidade entre a música e a literatura o que, segundo Sanchez foi o suficiente para transformar a concepção de drama. O *conflito*, característica própria do drama, era representado por idéias expressadas em palavras. Nesse sentido, Sánchez compartilha da idéia de Lehmann, caracterizando o conflito no drama como conflito racional. Com Wagner esse conflito passa a ser representado pela unidade entre literatura e música. O conflito não é somente literário, mas está na constituição *material* do espetáculo, na relação entre os elementos. A partir dessa transformação o conflito, não deixa de ser uma construção racional, mas deixa de ser representado somente no discurso oral entre os personagens. O conflito, a partir dessa mudança, incorpora o elemento da música e para o público, assim como para os criadores, há a necessidade maior de percepção sensitiva. O conflito que se dá na relação entre música e cena.

Está presente na visão wagneriana de arte a noção da materialidade anunciada em Diderot. Ao apontar o trabalho do ator como elemento de composição da dramaturgia, Diderot estabelece o conflito entre palavra e ação do ator assim como Wagner busca o conflito entre discurso e música.

3.3 As vanguardas

Nas vanguardas a experimentação do corpo alarga e enfatiza a utilização das emoções e dos sentidos na construção dos espetáculos e dos personagens assim como desenvolve amplas possibilidades formais questionando a relação forma/conteúdo. Através das vanguardas observa-se de maneira mais evidente a relação entre emoção e razão na criação estética a partir da ênfase dada ao corpo ampliando sua definição que inclui afetividade e a espiritualidade. Vale destacar que o corpo se torna o lugar de experimentação. No modelo dramático, destacado anteriormente, a razão controlava o fluxo da emoção, o tom

das experimentações nas vanguardas é o de deixar a emoção, a espiritualidade ou a energia controlar o seu próprio fluxo, podendo chegar ao descontrole, ou prender esses fluxos em formas recortadas, utilizando a colagem, a fragmentação o absurdo.

A dança moderna incorpora bem evidentemente esse sentido de transformação. A modernidade na dança surgiu como uma ruptura nos padrões rigorosos da dança clássica. Padrões que associavam a dança a uma concepção dominante de mundo vinculada a um discurso sobre ele que enfatiza a *metafísica do belo*, as leis de beleza ideais e o virtuosismo do movimento.

Um dos precursores da dança moderna foi François Delsarte (1811 - 1871) que buscava entender a relação em cena entre a voz, o gesto e a emoção interior. Para isso, concentrou suas reflexões e experiências nas relações entre a alma e o corpo. A dança se torna menos formal na composição corporal, na expressão de seus conteúdos, no entanto as bases para a experimentação e investigação do corpo são geradas por um racionalismo de método que aproxima arte e ciência. Sobre essa relação destaca Petreca

Delsarte desenvolveu uma gramática dos gestos, relacionando-os diretamente à expressão individual e, por conseguinte, realçou a intrínseca relação entre movimento motor e atividade mental (emocional) chamando a atenção para questões existenciais na dança. (PETRECA:2008,20)

François Delsarte é o primeiro estudioso a definir princípios para o movimento expressivo, considerados fundamentais na dança moderna. Esses princípios foram passados oralmente em suas conferências sendo somente sistematizadas após sua morte por um de seus discípulos Alfred Giraudet, em 1895: *Physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de François Delsarte (Paris)*.

Em seus princípios é evidenciado a busca por relacionar as idéias de razão e emoção através da relação entre os sentimentos e uma codificação corporal.

Os seus princípios relacionados com o movimento expressivo reforçam a idéia de que a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto: todo o corpo é mobilizado para a expressão, principalmente o torso; a expressão é obtida pela contração e pelo relaxamento dos músculos; a extensão do corpo está ligada o sentimento de auto realização e o sentimento de anulação se traduz por uma flexão do corpo (SILVA In GUINSBURG: 2002; 297).

Delsarte relaciona determinada expressão (sentimento) à contração específica de determinado músculo. A racionalidade em seu trabalho está evidenciada na maneira de estabelecer as relações e na codificação delas.

As experimentação a partir do final do século XVIII na dança e no teatro evidenciarão o diálogo entre essas linguagens que ajudam a entender a o surgimento da dançateatro. A dança concentra as suas experimentações no âmbito do corpo, desenvolvendo sua linguagem e construindo poéticas a partir dele. No teatro, inicialmente nas experimentações de vanguarda, o corpo do ator é evidenciado na relação com o sistema cênico. Até uma certa fase das experimentações das vanguardas, o corpo do ator no teatro é visto como mais um elemento provocador de sentidos que está associado ao indivíduo subjetivo ou social. Este indivíduo e suas relações caracterizam o foco do teatro. Só mais tarde o ator e, sobretudo, o seu corpo (concreto e subjetivo) ganha centralidade e se torna o articulador da cena. A meu ver, a maneira diferenciada de abordar o corpo na dança e no teatro é essencial para diferenciar essas linguagens ou, no caso da arte pós-dramática, é o que aproxima essas linguagens gerando a dançateatro.

Nesse sentido, Adolphe Appia (1862 – 1928) que deu continuidade ao trabalho de Wagner (1813 – 1883), chama atenção para o aspecto plástico da cena. Ao colocar a música como elemento direcionador da cena, Appia dá autonomia ao trabalho cênico e possibilita a exploração da potencialidade significativa dos materiais e formas que a compõe. Ele explora as possibilidades de significação de elementos como a iluminação, a música e o ritmo. A significação da palavra é reduzida e, assim, a racionalização da cena dá espaço para a percepção dos sentidos. O corpo do ator aqui é mais um elemento do sistema cênico que contribui para a criação do sentido e da dramaturgia.

Na dança, Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), considerado um dos precursores da dança moderna, também desenvolve pesquisas a partir da evidência da música. Dalcroze desenvolveu um sistema de treinamento de sensibilização musical, denominado *eurritmia*, no qual tinha a função de transformar o ritmo em movimentos corporais, uma ginástica rítmica. Jaques-Dalcroze afirmava que toda atividade visual ou auditiva começa com um simples registro de imagens e sons, e as faculdades receptoras do olho e do ouvido vão somente desenvolver uma atividade estética quando o sentido muscular estiver suficientemente desenvolvido para converter sensações registradas em movimento, pretendendo usar movimentos corporais para demonstrar a percepção e compreensão do ritmo, afirmando que o

som podia ser percebido por qualquer parte do corpo. Teve como seus maiores discípulos Rudolf von Laban e Mary Wigman. Nessa pesquisa o corpo do dançarino é o centro dos estudos e experimentações expressivas, isto é, as poéticas podem ser criadas a partir desse trabalho sobre o corpo e a cena é uma consequência. Vale citar também, que no método de Dalcroze, como lembra Silva,

se percebe o desejo de transformação e de evolução da mentalidade e da postura corporal humana. Através de sua prática, integram-se o espaço, o tempo e o movimento na formação de uma 'mentalidade rítmica', graças à íntima colaboração do corpo e do espírito.(SILVA In GUINSBURG: 2002;308)

Na relação entre Appia e Dalcroze há um enfoque diferenciado com relação ao corpo a partir do trabalho com a música. No teatro, assim como na dança o objetivo é integrar matéria e espírito tendo como mote a música, contudo nas pesquisas de Appia o enfoque está na cena e na relação do ator e do público com a cena. O estímulo dos sentidos, da percepção rítmica surge com força como um dos elementos cênicos, já na dança, com Dalcroze, o enfoque está no corpo e no trabalho sobre os sistemas do corpo integrando matéria e espírito e a partir dele a cena pode ser desenvolvida.

De qualquer maneira, nessas duas abordagens a racionalidade própria da palavra não atinge o público e o criador da cena da maneira que o sentido construído através da música, do ritmo e das imagens podem atingir. Da obra e pensamento de Appia, me chama a atenção o interesse pela exploração dos sentidos como uma forma de atingir o público enquanto que em Dalcroze o interesse está em atingir primeiro o artista da cena.

A respeito da questão sobre estimular os sentidos do público provocando significado através de elementos concretos da cena, perguntei-me várias vezes, durante o trabalho prático, como a provocação sensitiva do criador e do público pode contribuir para a construção de uma dramaturgia do corpo e talvez, mais precisamente, poderia dizer, da dramaturgia no corpo. Exemplificando, com mais detalhes no capítulo IV, na criação da dramaturgia *A pálida luz das estrelas Ofélia liquefeita*, a morte e as flores são elementos fortes, elementos que se inscrevem/escrevem no corpo do performer, elementos que “constroem esse corpo” e que são referências a esta personagem. No trabalho de construção desse estudo prático, busquei trazer esses símbolos para o trabalho através do olfato; o cheiro de flor e o cheiro de velas recentemente apagadas. A maneira como esses elementos imprimem um estado corporal e as sensações provocadas por eles geram movimentos e

qualidades de movimentos que provocam sentidos que não são referenciados pela palavra. Mais adiante destacarei como esses elementos contribuíram para a criação prática da dramaturgia do corpo.

No desenvolvimento da arte de vanguarda cada vez mais a palavra é descentralizada. Assim, Gordon Craig, (1872 – 1966) também influenciado pelos princípios românticos, buscava o desenvolvimento orgânico de sua linguagem a partir da diversidade dos materiais existentes na cena. Craig vê na *supermarionete* a possibilidade de integração total entre os diferentes materiais da cena. A cena já não precisa mais de palavras e surge a *partitura* como instrumento para a *escritura cênica*. Chama-me a atenção a maneira como Craig, na criação de uma estética própria, buscava um ator que ultrapassasse a vida e estivesse em estado de êxtase. “... sentido e alma em vez de cérebro, o meio mais elevado não o mais baixo” (ASLAN:1974,101) Para Craig, o ator era mais um dos elementos da cena e não o principal. Ele não deve agir em cena com reflexão e raciocínio lógico, mas deve agir como agimos quando percebemos o céu, isto é, com os sentidos.

A reflexão de Craig é ainda mais profunda quando provoca o ator a se desapegar de procedimentos lógicos para a criação. A partir de seu pensamento, emerge na criação das artes cênicas um conflito entre os procedimentos racionalistas, ligados inclusive a um racionalismo cartesiano como o apresentado por Diderot, como o que emprega as partituras para a criação de narrativas com a experiência do abandono da orientação cerebral por parte do ator.

A noção de marionete no teatro trás a utopia da máquina. Para Pavis, Craig queria substituir o ator por uma “marionete humana que controlasse todas as emoções e fizesse do palco um espaço puramente simbólico” (PAVIS:2007,233). Como o controle das emoções gera um espaço simbólico? Pavis destaca outros artistas que desenvolveram esse mesmo pensamento, ainda que com objetivos diferentes

Outras utopias consideraram o mesmo controle à distancia da carne humana: (...) o corpo biomecânico do ator, segundo Meyerhold, que deve ser uma matéria ‘apta a realizar rapidamente as senhas recebidas do exterior’ (...), o balé mecânico de Schlemmer²³ no qual é possível, fazendo do homem o portador de figurinos construídos, realizar configurações imaginárias sem coação, em cima de variações sem limites’. (PAVIS;2007;233)

²³ Oskar Schlemmer diretor do Grupo Bauhaus de Teatro e Dança.

A concepção desses artistas, a meu ver, faz parte de um momento de transição entre uma tradição teatral que busca controlar totalmente a encenação e uma possibilidade nova de encenação onde há a necessidade de aumentar o material vivo (emoções, pulsões, sensações) enfatizando aquele que transforma esse material em signo. De certa forma, remontam ao *Paradoxo sobre o Comediante* de Diderot que destaca o trabalho do ator como a condição material por excelência desta arte.

No começo do século XX foi fundamental a criação da noção de *partitura*. Sánchez aponta para duas idéias de *partitura* criadas no começo do século. Uma delas aborda a dramaturgia como partitura e o que se encena não é um texto dramático, mas partituras cênicas. Nessa concepção, todos os elementos da cena adquirem a mesma importância significativa. Nesse caso, a palavra mantinha a mesma importância que os outros elementos, mas a relação entre esses elementos mantinha uma coerência discursiva e a palavra ainda constituía a arquitetura da cena. A outra maneira de pensar a partitura está ligada a concepção expressionista da arte. Nessas partituras a presença do humano adquire uma importância maior do que os outros elementos e há uma liberdade para o *eu* dialogar com esses elementos que compõem a cena. Esse diálogo possibilita o desenvolvimento de um aspecto espiritual na cena. Essas partituras abrem mão do racional em nome do espiritual. Nesse momento, a racionalidade cartesiana começa a abrir espaço para uma organização realizada pelos sentidos e a palavra passa a não ser a única a ordenar a relação entre os elementos que compõem a partitura.

A *partitura* no teatro surge como a possibilidade de criar uma linguagem de notação que possibilite o registro dos experimentos corporais e das cenas e espetáculos. Acredito que o surgimento da utilização de *partitura* no teatro, como método de investigação e registro, está associado ao momento que o corpo do ator é entendido, assim como na dança, como lugar e fonte de experimentação e expressão. Nesse teatro, o ator retoma o posto de centro da cena, não como indivíduo social e subjetivo, mas como corpo subjetivo, articulador de cultura e história. Pavis lembra como exemplos de partituras cênicas, os hieróglifos de Artaud ou de Grotowski, os *gestus* de Brecht, os esquemas biomecânicos de Meyerhold e as notações coreográficas de Laban. Diferentes maneiras de escrituras cênicas desenvolvidas que buscam decodificar e registrar a criação cênica no teatro e no caso de Laban, também na dança. Mas quais seriam as diferenças e as semelhanças entre *coreografia e partitura*?

Nas experiências de criação cênica da qual fiz parte nos últimos anos, citadas no primeiro capítulo, a noção de *partitura* sempre esteve presente. Em grande parte como possibilidade de repetição e de aprofundamento da experiência de construção poética e de lapidação formal. Na pesquisa a partir das técnicas praticadas no Lume, a partitura era um instrumento central de codificação do material criado nos “laboratórios” e no treinamento. Na criação da *Agda*, a partitura servia como possibilidade de retomada de imagens e sentidos criados nas improvisações sobre a poesia e os estímulos do texto e do tema trabalhado. Com o aprofundamento e o diálogo com a direção as partituras viraram cenas. No caso da *comédia dell’Arte*, linguagem de base do espetáculo *Freguesia da Fênix*, a idéia de partitura se relaciona à idéia de criação de *repertório* para a máscara e a noção de *montagem*. Gestos, ações, intenções vocais criadas pelo interprete para uma determinada máscara nas improvisações eram repetidas e guardadas para serem utilizadas em novas improvisações e no próprio jogo com a máscara. Já no campo da dança contemporânea que tenho trabalhado nos últimos tempos (e que integra a parte de prática de criação dessa pesquisa de mestrado), a noção de *partitura* dialoga com a idéia de *coreografia*. A personagem Colegial, criada no espetáculo *O Barulho Indiscreto da Chuva*, tinha coreografias criadas pelo coreógrafo que eram repetidas nas apresentações do espetáculo, mas com certo espaço para improvisação. Nesses espaços abertos na estrutura coreográfica dada, outras coreografias, e mesmo *ações* eram desenvolvidas por mim a partir dos códigos corporais criados na Companhia para o espetáculo. No trabalho analisado nesta dissertação, utilizo a partitura como possibilidade de retomada das improvisações e a criação de coreografias para as cenas a partir da situação trabalhada em cada uma. Acredito que a criação de partituras e coreografias apontam para a construção de um sentido agenciado no corpo que mais tarde poderá ser denominado de dramaturgia do corpo. Se, por um lado, a coreografia opera numa relação objetiva de um desenho feito pelo corpo no espaço, a partitura, assim como a trabalhei na criação cênica, além de operar como escrita no espaço, porém, opera como uma outra “grafia”, que se dá no próprio corpo, em suas relações de tensões e micro-tensões internas, por vezes mais profundas, ligadas aos impulsos mais subjetivos, ligadas à memória pessoal e afetiva. A *partitura*, nesse sentido, gera um território para pensar a *dramaturgia do corpo* que opera em uma grafia complexa atuando no espaço interno e externo ao mesmo tempo.

Dos movimentos de vanguarda, o expressionismo foi um dos que mais evidenciou o corpo, suas emoções e expressividade distanciando-se da racionalidade. A dramaturgia expressionista se constitui a partir da visão pessoal do artista criador. Não há *uma técnica* para

o ator, ele precisa expressar sentimentos fortes, emoções violentas, precisa fazer o espírito dominar a matéria, se deixar entrar em transe. O transe estático é um termo importante para expressar essa experiência vivida pelo ator que transborda para cena como se sua alma fosse revelada em todos os seus aspectos multiformes. Aslan escreve

...é possível aproximar da palavra expressionismo as noções de excitação, de explosão, de contrastes, de concentração, de concisão e de depuração. Tudo isso com um sentido impudico do parto, Felix Emanuel, para definir o ator extático em face das técnicas anteriores, fala de um ator de sangue, por oposição ao precedente ator de nervos... Ele entra na situação pela sensibilidade. Deve ser teatral, não temer o exagero e mesmo a deformação, a caricatura, o grotesco. (ASLAN:1974,117)

O corpo é elemento fundamental na interpretação e na dramaturgia expressionista. A partir do corpo a sensibilidade e a subjetividade se tornam fundamentais. A relação entre razão e emoção na dança é evidenciada no expressionismo, como escreve Silva²⁴,

através da máxima manipulação lingüística da relação forma/conteúdo, trasladada para a ação corporal externa e sua respectiva atitude interna, efetua-se a comunicação pelo gesto expressionista que transpõe com poderosas lentes de aumento o que poderíamos denominar de texto corporal interno, do nosso cotidiano, para um palco distendido. (SILVA In GUINSBURG:2002

Mary Wigman, considerada a maior representante da dança expressionista, buscou em seus mestres Laban e Dalcroze os meios de desenvolver o instrumento-corpo e sujeito na realização de um expressionismo livre de qualquer convenção que não favorecesse a expressão individual. Assim, mais uma vez é evidenciada a relação entre emoção e razão. Na arte de Wigman, sobressai a busca por uma expressão livre de formalismos.

Com o futurismo, dadaísmo e surrealismo um novo modelo estético surge convivendo com o *modelo orgânico* gerado no romantismo. A referência que surge é o *modelo mecânico*²⁵ ou a busca pela forma pura que parte da necessidade do artista de acompanhar o pensamento científico. Isso porque, segundo esse pensamento artístico é postulado a construção da obra como um artefato, onde sobressai o ritmo da máquina, o corte, o contraste, a fragmentação, a sobreposição de meios e a presença de unidades autônomas. O princípio estruturante é a *montagem*.

²⁴Silva Maria Soraia in O Expressionismo e a dança. In. O Expressionismo de Jacó Guinsburg. 2002

²⁵ Termo utilizado por Sánchez em Dramaturgias de la Imagen.

A noção de montagem é o termo mais apropriado para a composição do trabalho com a máscara de *Comédia dell' Arte*. A criação de repertório para a máscara a partir de improvisações consiste em um trabalho paciente de montagem de traços característicos e seqüências de atuação. As seqüências também podem ser entendidas, como mencionei acima, como *partituras* da máscara, mas o processo de composição corresponde à idéia de montagem.

Além da noção de montagem, também está ligado ao *modelo mecânico*, o sistema de colagem. A colagem, *segundo Pavis* é “um termo da pintura introduzido pelos cubistas e depois pelos futuristas e surrealistas para sistematizar uma prática artística. (...) a colagem é um jogo com base nos significantes da obra, isto é, com base na sua materialidade.” (PAVIS:2007;51). Vale destacar, como lembra Pavis, uma diferença entre colagem e montagem. A montagem é organizada em função de uma direção a ser impressa à ação, ao passo que a colagem se limita a entrechoques pontuais, produzindo efeitos de sentido.

A prática da colagem utilizada para construção poética tem ressonâncias no processo de criação cênica desta pesquisa. A relação do corpo com o objeto e a presença de objetos inusitados ou de materiais cotidianos tem o objetivo de fazer a abertura do significado da cena, gerando a impossibilidade de uma ordem lógica. Percebo esse sentido da colagem quando utilizo, para falar da morte por afogamento de Ofélia, uma máscara de mergulho e um borrifador de plástico com água com cheiro de rosas. A máscara de mergulho trás a noção de proteção do afogamento, como um anti-signo, e o borrifador, com a projeção de gotículas de água, trás um sentido de delicadeza da água sem a possibilidade do afogamento. Durante as ações com esses objetos falo “A canção da afogada”, escrito por Brecht que descreve poeticamente o destino trágico de Ofélia. Nessa cena, busco o choque e o deslocamento dos sentidos.

As idéias de colagem e montagem possibilitam que as fronteiras entre as artes tornem-se ainda mais permeáveis, favorecendo o surgimento de alguns dos princípios da dançateatro e daquilo que denomino de dança teatral.

Como escreve Lehmann, é nesse contexto que surge a *dança de expressão* de Mary Wigman onde “os gestuais da dança simbólica (...) fazem parte de uma linha que sai da dança/narração dramática em direção a ênfase nos gestos corporais/lingüísticos.” (LEHMANN:2007,107)

A dança narração ligada ao discurso e ao formalismo é colocada em contato com a dança gerada a partir dos gestos e ações corporais que ampliam a possibilidade expressiva, tanto formal quanto de conteúdos, abrindo a possibilidade de se pensar uma dramaturgia *no e do corpo*.

Paradoxalmente, certas experimentações que utilizam o *modelo mecânico* constroem poéticas amplamente irracionais. Caracterizada pelo sentido da provocação, a vontade de destruição da tradição, a desintegração da linguagem, a explosão da noção de personagem, a fragmentação da noção de autor e a fragmentação da noção de espaço. (ASLAN:1974) Interessante notar a utilização de um procedimento racional, isto é, a partir de uma forma estruturada racionalmente, com o objetivo de gerar um resultado poético onde sobressai o irracional. Nesse percepção artística, coexistem duas tendências: a aspiração a um formalismo que leva à construção arquitetada racionalmente e a tentativa de trazer para expressão a força do afeto subjetivo.

Enquanto movimentos como futurismo e dadaísmo tiveram desenvolvimento limitado no campo do teatro, o surrealismo, apesar de não ter produzido em sua época grandes obras no teatro, gerou forte influência no teatro que surgiu posteriormente: a exploração do sonho, da fantasia e do inconsciente geraram novos materiais.

A idéia surrealista de que ocorre uma inspiração mútua quando as fantasias alimentadas pelo inconsciente alcançam o inconsciente do receptor sublinha um traço que também é importante para o novo teatro (inspiração e mútuo contágio entre palco e público). Desse modo, a tarefa da arte seria romper o processo racional e mental a fim de encontrar um acesso para a imagem do inconsciente. A noção de que aquilo que é comunicado dessa maneira tem de ser algo idiossincrático e pessoal (cada inconsciente tem seu discurso próprio e único) levou também à tese de que a verdadeira comunicação não se baseia no entendimento, mas se dá por meio de estímulos a própria criatividade do receptor, estímulos cuja comunicabilidade está fundada na predisposição universal do inconsciente. (LEHMANN:2007)

No processo de criação da personagem *Colegial*, para o espetáculo *O Barulho Indiscreto da Chuva*, foram utilizadas como estímulos o relato de memórias *indiscretas*. Os interpretes relatavam suas memórias e os estímulos publicados no blogspot também provocavam os internautas a escreverem suas memórias. O material coletado foi criando um

ambiente para o desenvolvimento dos personagens. Este estímulo também foi levado para o público que ao pegar sua entrada era convidado a escrever, sem a necessidade de identificação, uma memória indiscreta colocando-a em um envelope. Essas memórias eram lidas e incorporadas ao espetáculo durante a apresentação. O exercício de escrever anonimamente uma memória indiscreta criava uma predisposição no público para receber o espetáculo a partir de suas experiências pessoais.

Nesse sentido, a necessidade de chegar ao espectador de maneira a afetá-lo não só mentalmente como também corporalmente é um impulso dessa arte que convoca a presença pessoal. Essa ação de convocar o espectador de maneira concreta gera o deslocamento da obra para o *acontecimento*.²⁶ (LEHMANN:2007) O *acontecimento* teatral inclui as interferências do ambiente e do público na sua constituição o que torna explícitas tanto a processualidade que é própria do teatro quanto a imprevisibilidade nele implícito. Assim, já não é mais um discurso coerente que organiza a cena mas uma estrutura que se abre permitindo o imprevisível e uma organização que se dará em função do próprio acontecimento. Nessa forma teatral, a dramaturgia se estabelece com mais evidência na relação interprete/espectador/acontecimento. Na primeira cena do espetáculo *O Barulho Indiscreto da Chuva*, a personagem *Colegial* saltava de trás do muro do antigo colégio Des Oiseaux, que fica em frente a sede da Cia. Corpos Nômades, rua Augusta em São Paulo. Nessa primeira cena, a Colegial que fugia do colégio para entrar em um mundo de sensações e imagens indiscretas presentes no casarão da dona Amélia - esse era o subtexto da cena - fazia uma seqüência no muro, atravessava a rua e, falando um texto, se relacionava com os espectadores levando-os para dentro da sala de espetáculo. A rua Augusta é bastante movimentada, da saída do muro até a chegada na sala de apresentação uma serie de acontecimentos imprevisíveis ocorriam. Pessoas com as quais a colegial encontrava, que respondiam as perguntas que ela fazia, carros, ônibus, que davam o tempo da cena, moradores de rua, crianças, enfim a cada espetáculo a “fuga da Colegial da escola e sua entrada no casarão” arrastavam um conjunto de sentidos criados nesse primeiro momento através do diálogo com os elementos da cena/realidade. Assim o *acontecimento*, no sentido do diálogo entre o ficcional e a realidade presente da realização da cena, era evidente. Independente da execução que em certas ocasiões era feliz na incorporação dos acontecimentos da realidade ao tema ficcional e em outra se deparava com o espanto de situações sem a possibilidade de diálogo, o publico ao

²⁶ Acontecimento é, segundo Pavis, “a representação teatral, considerada não no aspecto ficcional de sua fábula, mas em sua realidade de prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador.” (PAVIS:2007;6)

testemunhar os acontecimento era convidado a fazer uma leitura própria sobre realidade e ficção, estabelecendo as ligações, as quebras ou sustentando a dúvida sobre a relação entre a personagem e o meio em que ela estava inserida.

Uma referência contemporânea ligada a idéia de acontecimento podemos ter em Peter Brook. (1994). Para ele, de modo geral, a qualidade da experiência vivenciada no espetáculo deveria ser maior que a qualidade formal. A *experiência* em cena vivenciada pelo ator como elemento de construção de dramaturgia.

Brook ... Su objetivo es la búsqueda de formas de comunicacion inmediatas, prelingüísticas y, por tanto, no condicionadas a la lengua, a la cultura o a la raza. La exploración condujo hacia 'lo que el cuerpo es capaz de aumir, em silencio, a través del gesto, mediante el sonido puro, y sobre la relación posible entre estos elementos y la expresión verbal (SANCHEZ:1994,93).

Para Brook, através da experiência, o corpo é o lugar de articulação dos sentidos criados em uma busca por essências. A comunicação além dos signos da cultura.

Como o acontecimento afeta o corpo e cria possibilidades de dramaturgia. Mesmo em um espetáculo que não tem tanta abertura para o acaso as apresentações não são iguais e o corpo precisa se deixar afetar pelo “aqui agora” em cada apresentação.

Diderot também se questionava sobre a necessidade de que os espetáculos mantivessem sua qualidade em todas as apresentações. O ator não podia deixar seu estado pessoal alterar a personagem e a cena. Diderot via na razão uma possibilidade de resposta. Para ele a repetição tinha uma importância fundamental no sentido de conservar a “qualidade” das representações.

3.4 O teatro da revolução

Outro movimento importante que questiona e busca experimentações relacionando razão e emoção, estimulando novas possibilidades para a dramaturgia do corpo, assim como para o desenvolvimento da noção de dançateatro, e por isso gostaria de chamar a atenção neste estudo, é o que coloca em evidência o aspecto revolucionário da arte. Nesse sentido, ainda no começo do século entra em cena um revolucionário do teatro, Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874 - 1940). Que na primeira fase de seu trabalho idealiza uma interpretação por indícios, onde a *convenção* estava vinculada a uma percepção do mundo ligada aos sonhos,

visões e êxtase. Trazendo para cena, nesse primeiro momento, elementos simbolistas. E podemos dizer que a sensibilidade, nesta fase, é bastante explorada. Na segunda fase de sua obra, adotou o modelo da *interdisciplinariedade* agregando à cena teatral as outras artes. Buscou na interferência que as artes plásticas e a música poderiam ter na cena e na dramaturgia a construção de uma *estrutura*²⁷ que desse espaço para a expressão criativa do ator e do público. A noção de estrutura é fundamental para entender o caminho que tornou possível a abertura para incorporação, na cena, dessa criação do ator e do público. A *estrutura* possibilita, de maneira mais concreta e efetiva, a criação do interprete e do espectador que podem, nos espaços abertos pela estrutura, expressar sua subjetividade fazendo da estrutura um caminho para o diálogo. A estrutura pode ser fechada²⁸ criando um organismo mas, para esta pesquisa e para a idéia de dramaturgia do corpo que estou estudando, é importante destacar a contribuição de Meyerhold e Brecht para a elaboração da *estrutura aberta*.

Nesse sentido, a dramaturgia se constrói a partir de uma estrutura (elaboração desenvolvida a partir da colaboração dos diferentes artistas envolvidos), da criação do interprete e da criação do espectador.

Na segunda fase de sua obra, quando Meyerhold cria a biomecânica, o seu teatro é evidentemente um teatro da forma, da técnica que substitui a ênfase dada a sensibilidade pela ênfase no racional a busca por um desenvolvimento dessa *estrutura aberta* é maior. Assim podemos dizer que na sua segunda fase, Meyerhold enfatizou a racionalidade na criação artística e essa racionalidade abriu espaço para a interação entre as diferentes subjetividades envolvidas na criação. Esta idéia de *estrutura aberta* colaborou bastante no que se refere a parte de criação cênica desta pesquisa.

La fuerza del montaje reside en que las emociones y el entendimiento del espectador participan en el proceso creativo. Estas permiten al espectador recorrer el mismo camino creativo que el autor ha transitado al crear la imagen generalizada. El espectador no ve solo los elementos representados de la obra, sino que experimenta también el proceso dinámico del surgimiento y desarrollo de la imagen generalizada, tal y como el autor lo ha experimentado.
(SÁNCHEZ:1994,56)

²⁷ Interessante notar a relação de diálogo do conceito de *estrutura* com os termos *colagem* do teatro futurista e surrealista e a noção de *montagem* ligada o *modelo mecânico*.

²⁸ Chamada de *forma fechada*, essa estrutura está fundamentada nas características do teatro clássico europeu e é questionada pela *forma aberta*.

Importante observar que a racionalidade da obra de Meyerhold possibilita, como afirma Sánchez na citação acima, uma maior participação das emoções e do entendimento do espectador que vivenciam o processo criativo. Brecht concorda com Meyerhold e com os futuristas no sentido de criar um teatro onde as diferentes linguagens tenham relações de interação e se organizam como um processo coletivo que inclui o público. É fundamental em Brecht o entendimento de seu texto como *artefato*, isto é, *material dramático* com o qual o ator deve entrar em conflito para a criação.

Na parte de criação cênica dessa pesquisa que apóia a elaboração de um conceito de dramaturgia do corpo, a utilização do texto como *artefato* (no sentido Brechtiano) tem ressonâncias profundas. Exemplificando, posso dizer que em *A Pálida Luz das estrelas Ofélia Liquefeita*, trabalho a partir de dois grupo de textos. O primeiro deles, os textos que fazem referência à personagem Ofélia: o texto de Heiner Muller, *Hamlet Machine*, o poema “A canção da afogada” de Brecht, que fala da Ofélia e está presente na peça *Baal o associal*, a fala da Rainha ao descrever a morte de Ofélia presente na peça *Hamlet*; e textos utilizados pela Colegial tirados do blogspot do espetáculo *O Barulho Indiscreto da Chuva*, escritos por internautas. Esse material serve de provocação para a criação, composição e muitas vezes colagem da cena. Os textos são materiais cênicos assim como os objetos que utilizo e também os temas corporais.

Interessante observar a maneira como Brecht articula emoção e razão. O dramaturgo retoma a objetividade em cena, pensa a dramaturgia e a cena como descrição da sociedade e não como descrição das revoltas individuais. O teatro de Brecht é um teatro racional e não dramático, com as antigas formas do drama. Ao contrário busca quebras, pausas para reflexão do espectador para que ele se dê conta das relações e dos interesses envolvidos. Para manter o estado alerta e crítico do espectador Brecht trabalha com construção e quebra da ilusão e retoma o teatro discursivo mas com a perspectiva da *dramaturgia aberta*.

Quanto à interpretação, escreve Aslan (1974), o ator brechtiano

tem o direito de deixar-se levar pelas emoções durante os ensaios, quando busca sua personagem. Depois deve ter o domínio total e encontrar os meios artísticos para sugerir este ou aquele aspecto dessa emoção, para traduzi-la exteriormente através de um ato, de tal modo que o espectador não seja levado a um contágio sensível à sua revelia. (ASLAN:1974,165)

O conflito dramático tradicionalmente inserido no texto agora se alastra para a relação entre os elementos da obra e para o público. No caso do teatro de Brecht entre texto e atitude das personagens, atitude das personagens e a narrativa geral, música e narrativa, letra de uma música cantada e seu ritmo e melodia, etc.

O *conflito* resultante de forças antagônicas dos diversos elementos cênicos impulsiona tanto o desenvolvimento da dramaturgia discursiva como o da dramaturgia criada a partir da materialidade da cena. Em uma coreografia por exemplo pode haver um conflito representado por duas indicações de sentidos opostos: o ritmo da música muito rápida e a movimentação muito lenta.

Na construção da personagem *Colegial* acredito ter criado entre a personagem e o espaço físico (muro, paredes, cordas, vigas) da casa aonde aconteciam as cenas, uma relação de conflito. Isso porque o espaço era um obstáculo a ser escalado, superado, colocado em evidência na relação com o corpo da personagem. O mesmo com objetos de cena como o sutiã e o armarinho. Esse conflito do personagem com os objetos é vivenciado no corpo e aí gerado como dramaturgia revelando sentidos e sensações.

3.5 Identificação e distanciamento/ emoção e razão?

Uma das discussões centrais levantadas pela estética e ideologia de Brecht diz respeito aos conceitos de *identificação* e *distanciamento*. Contudo, esses termos não estão ligados unicamente ao teatro Brechtiano. Como escreve Pavis, o *distanciamento* é um princípio estético que vale para qualquer linguagem artística que se construa a partir de técnicas que evidenciam o artifício da construção dramática ou da personagem. No caso de Brecht, esse procedimento está associado a uma desalienação ideológica. Em sua obra o distanciamento faz a arte passar do plano do procedimento estético para o plano da responsabilidade ideológica. Talvez por isso, o *distanciamento* em Brecht pareça um processo exclusivamente racional. A *identificação*, por sua vez está ligada a ilusão, a imitação e ao julgamento. Através da *identificação*²⁹ o espectador pode julgar o herói, afirmando sua

²⁹ A noção de *identificação* também é, usualmente, associada ao teatro de Stanislavski que desenvolve um método relacionando a emotividade às ações físicas. No entanto, não desenvolvo este estudo passando pelo

superioridade criando a admiração ou sua inferioridade gerando a compaixão. Assim, não é possível afirmar que a emoção provoca necessariamente e unicamente uma passividade racional e crítica por parte do artista cênico ou do público assim como não é constatável a afirmação de que a razão provoca uma passividade dos sentidos. A partir da idéia de *teatro dramático* a razão serviu de estrutura para a possibilidade da identificação e da catarse da mesma maneira que a emoção em diálogo com a estrutura cênica pode servir de provocação crítica gerando o distanciamento. Me parece que Brecht, assim como Schiller, entende razão e emoção como elementos distintos que se integram. Para Brecht, como escreve Pavis, “(...) interpretar (mostrar) e viver (identificar-se) são ‘dois processos antagônicos que se unem no trabalho do ator’ (PAVIS:2007;201).

A partir da prática também percebo os efeitos de *distanciamento* e *identificação* como resultados da alquimia entre emoção e razão. No trabalho que desenvolvi no grupo de estudo Coleta de material, (junto ao LUME, vide capítulo I), um trabalho que a meu ver era profundamente racional no sentido descrito por Diderot, isto é, com análise, estudo, divisão de partituras etc, toda essa racionalidade estava a serviço da sensibilidade do artista, suas memórias, sensações e sentidos individuais. As estruturas de trabalho criavam, digamos assim, tubos de ensaio para experimentação com as emoções. Assim, o trabalho racional é articulado de determinada maneira gerando um resultado orgânico, onde o fluxo de energia é liberado e desenha no espaço com as formas do personagem ou da performance da cena. No trabalho desenvolvido para a criação do espetáculo *Agda*, a subjetividade e a racionalidade crítica contribuíram juntas para a construção das cenas e, principalmente, para gerar o desejo de tratar desse tema com a intensidade proposta por Hilda. A partir da visão sobre o feminino na relação com o masculino evidenciada em nossa sociedade foi gerado o impulso para mergulhar no universo de Hilda, na sua densidade poética abrindo espaços para a reverberação de suas palavras, criando um trabalho sem um método formal.

3.6 Palavra e dramaturgia

A visão de Artaud (1896 – 1948) sobre palavra e corpo aponta para uma relação específica entre emoção e razão. Artaud busca transformar a poesia da linguagem em poesia

pensamento e prática de Stanislavski por este abordar estas questões vinculando-as ao texto dramático e a palavra desenvolvido a partir de uma tradição do teatro discursivo. Stanislavski remonta o teatro do texto enquanto que as vanguardas revolucionárias apresentam uma maior radicalidade no trabalho e experimentação com o corpo construindo mais claramente os caminhos de uma dramaturgia do corpo.

do espaço. Com relação à palavra Artaud desejava transformá-la em objeto. Como escreve Sánchez,

La auténtica destrucción de la dramaturgia aristotélica la lleva a cabo, sin pretenderlo, Artaud, al redefinir el concepto de 'drama' en relación a lo escénico, y al devolver a la escena la paternidad de lo dramático. Lo dramático no es una realidad literaria, sino escénica (SÁNCHEZ:1994, 66).

Para Artaud, dramaturgia não é uma ordenação e sim uma estratégia arquitetada pela manipulação dos objetos cênicos: luz, forma, palavra, espaço. O lugar dessa manipulação é o corpo. Isto é, o corpo é lugar da ressignificação do sentido. Ao referir-se ao corpo Artaud, como lembra Bonfitto, além de enfatizar uma utilização específica para a palavra e o gesto, coloca um terceiro elemento para a interpretação, a saber, a respiração.

A respiração para ele seria também o conector entre a execução física e os processos interiores do ator. ... 'A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento. (BONFITTO: 2002, 59)

A execução física e os processos interiores representam em Artaud a relação entre emoção e razão que ocorre eminentemente no corpo. Interessante notar a proximidade da visão de Artaud sobre o corpo com a concepção de Nietzsche, apontada anteriormente, que define o corpo como a grande razão.

Chamo a atenção para Artaud por perceber que no seu pensamento artístico não ocorre, como destacado anteriormente, o controle de fluxos e sentidos por parte de uma estruturação formal. A emoção, nesse caso, assume através do corpo, a direção e “organização” da obra. Artaud em seu manifesto escreve contra a linguagem e contra uma idéia de arte que se apóia na busca de aperfeiçoamento formal. Defendendo esse ponto de vista escreve

E se ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nestes tempos, trata-se desse demorar-se artístico sobre as formas ao invés de ser como os supliciados que se queimam e que fazem signos em suas fogueiras. (ARTAUD:1981, 22).

“Ser como os supliciados que se queimam e fazem signos em suas fogueiras” é uma imagem que convoca o corpo através das queimaduras, da dor como lugar da fogueira. Assim, a criação de uma dramaturgia do corpo passa pela sensação das queimaduras que explicitam o corpo gerando sentidos e signos em meio a uma fogueira.

Cada vez mais as vanguardas investigam a força da desestruturação do drama tradicional que é marcado pela utilização da palavra como centro da comunicação. Dentre os caminhos explorados, podemos observar tanto a paulatina eliminação da noção de personagem quanto a exploração da desestruturação da palavra. Nesse sentido, vale citar Èugene Ionesco (1912 –1994) e Samuel Becket (1906 – 1989). Eles não buscavam na palavra um sentido a ser comunicado mas a tratavam como *gesto*. Nesse caso, a palavra é utilizada na dramaturgia como mais um elemento da cena. E a racionalidade é abordada de outra maneira pela palavra.

Direcionando o olhar para a dança, é possível observar que a idéia de dramaturgia também é um elemento que ganha destaque no desenvolvimento da dança moderna e contemporânea, sendo que está se distancia da lógica do discurso e constrói o que seria chamado de uma *coerência corporal*. A relação entre a dramaturgia e a coreografia é um aspecto que chama a atenção. A coreografia, conforme escreve Bourcier (2001), foi criada com o intuito de descrever a dança por caracteres, figuras e sinais demonstrativos através dos quais, segundo o autor, qualquer pessoa poderia aprender facilmente, por si mesmo, todos os tipos de dança. O próprio termo *coreografia*, assim como o termo *dramaturgia* vai deixando de ser uma referência unicamente gráfica e objetiva, vinculada a uma idéia de escrita, para abordar o universo da materialidade cênica, corporal, abrindo-se a diferentes formas de “escrituras”, abarcando também planos subjetivos.

A dramaturgia contemporânea se desenvolve a partir de muito debate acerca da utilização da palavra em cena e da relação da palavra com o inteligível e com o sensível. Muitas experiências artísticas ocorreram a partir dessa discussão. A tendência era questionar o aspecto inteligível como único aspecto da palavra que fosse estruturante da cena e utilizá-la como um dos elementos relacionado à sensibilidade. A partir desse pensamento o avanço da ação dramática não ocorre a partir da coerência lógica ou causal, própria do discurso lógico-objetivante; ganham espaço as analogias, as livres associações. Na dança de Laban, por exemplo, quando este busca a exploração de jogos com palavras, a utilização da palavra também propõe um caminho para a não racionalização da coreografia. Mais uma vez não há a relação direta ou unívoca entre corpo = emoção e palavra = razão. A palavra está vinculada a propostas onde a emoção ou os fluxos e impulsos criados na cena guiam a construção dramatúrgica.

Nesse sentido, é relevante para este estudo citar alguns dos artistas que sob essas influências criaram suas poéticas e estéticas específicas a partir das experiências das vanguardas.

Jerzy Grotowski (1933 – 1999) investigou as possibilidades desvinculadas do estritamente intelectual e utilizou a associação como instrumento para criação. A *associação* brota não somente da mente mas também do corpo. A experiência de uma memória concreta, guardada e recordada na musculatura do ator dançarino.

Pude experimentar essa noção de *memória concreta* que está no corpo através do treinamento a partir do *energético* e da *dança pessoal*, que vivenciei através do contato com a técnica do Lume influenciada pelo pensamento e prática artística de Grotowski. Nesse treinamento, o trabalho com o corpo é levado ao estado de exaustão através da movimentação contínua e livre durante longo tempo. Busca-se com esse procedimento eliminar as sensações e memórias ligadas as camadas mais superficiais da musculatura do corpo abrindo espaço para o surgimento de estados e memórias mais internas e pessoais. Esse dilatar do corpo e energia prepara o ator dançarino pra uma comunicação mais intensa com o público.

Seguindo o caminho iniciado por Grotowski, Eugênio Barba desenvolve um teatro que procura transcender a palavra para encontrar um sentido universal através de uma nova corporeidade do ator. Um teatro que aspirava converter a necessidade pessoal em trabalho. Muitos grupos se inspiraram nesse princípio e integravam os diversos meios em torno do trabalho orgânico do ator vivendo a arte como um ato religioso mas a partir de uma vontade política. Nestes trabalhos a racionalidade é um instrumento para a organização técnica mas a criação tem como conteúdo a sensibilidade. Segundo Lehmann, Barba subordina o *drama* ao *corpo orgânico*. Será essa noção de corpo orgânico uma retomada do *modelo orgânico* criado no romantismo? Para Barba

O processo criativo do ator pode ser realizado com total distanciamento. Ele pode dividir seu corpo em diversas partes, remontá-las e assim, ao fazer que as diversas partes de seu corpo dialoguem, atingir efeitos dramáticos, uma situação conflito, introversão ou extroversão. Mediante uma dialética física, ele produz uma imagem que torna visíveis as tensões emotivas, conceituais e psicológicas. (BARBA e IBEN apud Lehmann: 2007,337)

O grupo de estudo “coleta de materiais”, orientado por Raquel Scotti, possibilitou uma experiência bastante próxima da descrita a cima. As matrizes, como mencionei no primeiro capítulo, eram criadas a partir do trabalho técnico corporal e decodificadas e

elaboradas de maneira a se tornarem muito próprias. A organicidade era buscada a partir da repetição e da reorganização do material.

Retomando a questão da palavra, há um olhar diferente sobre ela trazido por Heiner Muller (1929 – 1995) e por Pina Bausch. Muller renuncia a forma intelectual atribuída normalmente à palavra. Explora a destruição do tempo cronológico e do esquema dialógico, explora a voz coral como manifestação de memória coletiva, a mudança de personagens, a livre associação e a confusão de personagens e tempos no espaço da memória. Para Bausch,

la palabra evoca el movimiento y garantiza una imagen cargada de experiencia. La palabra no tiene por qué ser literaria. Podría serlo. Lo importante es que sea dramática: encierra conflictos no resueltos, una memoria desasosegada. Pero no tiene una forma dramática. La forma la decide el espectáculo. (SÁNCHEZ:1994, 109)

O teatro pós-dramático, como define Lehmann, busca outras formas ou organização para o que, no teatro tradicional, era denominado: personagem, conflito, unidade de tempo. O personagem está dissolvido, o conflito sai das relações entre personagens e se apresenta na relação entre os diferentes elementos da cena: luz, som, ator, espaço, tempo..., e a unidade de tempo é quebrada a partir das fragmentações, rupturas, colagens e associações

Essas circunstâncias pedem uma transformação no trabalho do ator e do dançarino. Para o ator, há a necessidade de um trabalho corporal maior, de uma flexibilidade para diferentes necessidades da cena, de sensibilidade para improvisação e criação em cena; para o dançarino há a necessidade de se expressar através das palavras, narrando experiências, cantando e utilizando ações cotidianas. É exigido do artista da cena, para compor com os outros elementos do sistema cênico, uma percepção do seu corpo e do sentido emitidos por ele. Assim, podemos pensar a dramaturgia do corpo como uma estratégia corporal para dialogar com os elementos da cena exigida, sobretudo, desse novo artista cênico. Essa estratégia envolve uma sensibilidade, isto é, uma possibilidade de receber a ação dos elementos externos e deixar que o corpo reaja a elas dentro de uma coerência indicada pela peça como um todo. Também surge a possibilidade de uma subjetivação e autoria maior por parte do interprete da cena.

3.7 Razão e emoção: a dramaturgia na dança

Enfatizei algumas transformações teatrais e suas implicações referentes ao termo dramaturgia com o objetivo de circunscrever um campo no qual torna-se possível pensar uma dramaturgia do corpo como ponto de integração entre emoção e razão. Isso porque, o termo *dramaturgia* se restringia, a princípio, a escrita literária, porém foi se transformando, passando a abordar a escrita cênica e, também, o que poderíamos chamar de uma escrita corporal, aproximando o teatro da linguagem da dança. Em ambos os contextos (na dança e no teatro) temos nas vanguardas artísticas um momento profícuo de trocas e ampliação dos termos, onde tanto o teatro quanto a dança acabam por re-inventar uma nova idéia de dramaturgia.

Mencionei os precursores da dança moderna Delsarte, Dalcroze e agora vale retomar a dança moderna aproximando as linguagens da dança e do teatro aonde vamos perceber novas abordagens entre corpo e mente ampliando as possibilidades de trabalho criativo que envolvem emoção e razão.

Nascida nos Estados Unidos da América, Isadora Duncan (1878-1927) foi uma das pioneiras na dança moderna. Seu princípio essencial a dança como expressão da vida pessoal. Isadora também inspirava-se na contemplação da natureza, podendo sentir e transformar-se em elementos desta natureza. A música clássica é sua fonte de emoções traduzidas em movimentos corporais. Seus modelos estéticos são os gregos, figuras de vasos e esculturas. Conforme destaca Silva³⁰

Apesar de todas as contradições, Isadora é considerada pelos próprios alemães a fundadora da nova dança de cunho teatral. Kurt Jooss, um dos mestres do Expressionismo alemão, ao falar de Isadora, argumentava que ela era 'a profética e todo-poderosa iniciadora de uma dança teatral, que proclamava, em meio a uma sociedade de damas de espartilhos e de cavalheiros barrigudos, a beleza do corpo e de seus movimentos naturais'.
(SILVA In GUINSBURG:2002; 289)

Sempre se apresentava de túnica grega, descalça e com sua echarpe. Procurava ter ao fundo de suas apresentações uma cortina preta para tornar seus gestos mais legíveis. O “plexo solar” era sua fonte principal de movimento, assim como em Delsarte e Dalcroze. “A busca da pausa concentrada fez com que Isadora deslocasse o centro de controle do

³⁰ Silva Maria Soraia in O Expressionismo e a dança. In. O Expressionismo de Jacó Guinsburg. 2002

movimento da base da coluna, utilizado no balé clássico, para a parte superior do peito, do ‘plexo solar’, ou seja, o centro das emoções” (SILVA In GUINSBURG:2002; 301) Este princípio foi utilizado por muitos pioneiros de escolas de dança moderna, tanto nos Estados Unidos como na Europa. Interessante notar o surgimento do estilo de Duncam como uma sobreposição do emocional e sensível em relação à razão e ao formalismo levado as últimas conseqüências para fazer do corpo o interprete da alma. Nesse sentido, a dança é o resultado de um movimento interno. Bourcier escreve:

... fazer gestos naturais, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdidos há anos, “escutar as pulsações da terra”, obedecer à “lei de gravitação”, feita de atrações e repulsas, de atrações e resistências”, conseqüentemente, encontrar uma ligação lógica, onde o movimento não para, mas se transforma em outro, respirar naturalmente, eis seu método. (BOURCIER:2001; 248)

Na dança de Isadora, dois aspectos apontam para a sobreposição dos sentimentos em relação a forma. O fato da artista não codificar movimentos gerando uma técnica corporal e o fato de incluir sua própria vida elemento de criação. Mais adiante, vamos observar como Pina Bausch no Wuppertal, de maneira particular, também evocara a vida e a experiência pessoal de seus bailarinos para a criação de suas obras.

No início do século XX, Rudolf Von Laban (1879-1958), através de seus estudos sobre o movimento, articula, de modo especial, arte e racionalidade e por conseqüência emoção e razão. Laban lança as bases de uma nova dança, elaborando os componentes essenciais do movimento corporal: espaço, tempo, peso e fluência. Em sua teoria, o espaço é concebido a partir do corpo do bailarino e dos limites do seu entorno, desta forma o dançarino poderia se movimentar livremente no espaço, independente do seu deslocamento, guiando-se, então, pela kinesfera, que é a demarcação dos limites de extensões dos membros do corpo humano em relação ao próprio eixo. Seu estudo possibilitou desvencilhar o movimento corporal da arte dramática, da música e das demais possibilidades de passos preestabelecidos. Como nos lembra Silva,

Laban trabalhava com a integração de linguagens cênicas, fazendo com que seus alunos dançassem sobre palavras e frases poéticas compostas por eles mesmos favorecendo a referência interna e pessoal do aluno. (SILVA In GUINSBURG:2002; 292).

O pensamento e a prática de Laban mostram um caminho que indica a relação entre emoção e razão como síntese. No trabalho de Laban há uma pesquisa sobre o

movimento e suas implicações que estabelecem uma relação de correspondência entre as atitudes internas do indivíduo e a expressão corporal externa. Um trabalho sensível que busca sentidos espirituais com um lado racional (ou “o corpo como razão” de Nietzsche) expresso na determinação em criar um sistema de notação do movimento e uma técnica para o trabalho corporal expressivo no âmbito da arte e da educação.

Como aponta Silva, a expressividade para Laban resulta da combinação dos *Fatores do Movimento* – peso, espaço, tempo e fluência com as *Atitudes Internas* – intenção, atenção, decisão e precisão. A autora destaca:

Quanto o indivíduo domina o fator Fluência, domina a precisão: sua atitude de controle dos graus de liberdade do movimento responde pelo ser preciso; dominando o fator Espaço, ele domina a atenção: enfatizando o foco direto ou multifocado, ele tem uma atitude mais alerta ou atenta; quando o indivíduo domina o fator Peso, domina a intenção do movimento: o ser firme ou delicado dá às atitudes uma intensidade mais ou menos assertiva. Finalmente, quando o indivíduo domina o fator Tempo, domina a decisão: maior ou menor urgência do movimento faz com que as atitudes sejam mais ou menos arrojadas ou impulsivas, ou mais ou menos ambivalentes, afetando a decisão. (SILVA In GUINSBURG: 2002, 322)

Martha Graham (1894–1991), toma como referência os princípios de Isadora Duncan e ao aprofundar certos pontos e transformar outros, entre pesquisas e reflexões estabelece os fundamentos de sua dança. Sua busca passa a ser a expressão da cultura norte americana, à problemática do século XX, no qual a máquina interfere no ritmo do gesto humano e a guerra chicoteia as emoções, desencadeando os instintos. Para ela a origem da dança está no rito, aspirando de todos os tempos à imortalidade. Graham se interessou pelas teorias freudianas, buscando nas profundezas da alma, o movimento do espírito para mergulhar no desconhecido do ser. Como escreve Bourcier, toda a sua dança provém do duplo princípio da vitalidade do movimento: tension-release (contrair-relaxar). O plexo solar é considerado fonte de energia para o movimento. O tronco concentra as forças vitais que se irradiam para os membros, a região pélvica como ponto de apoio e representante da sexualidade, a força do gesto acontece em função da força da emoção.

Martha Graham acrescenta que um praticante de dança moderna precisa durante as aulas saber respirar, porque a intensidade do movimento, duração e efeito, se condicionarão

de acordo com o ritmo da inspiração-expiração. A aula precisa começar com exercícios sentados no chão, pois nessa posição o dançarino pode controlar melhor todos os músculos do tronco em alongamento e contração, tornando o aquecimento mais eficiente, e em seguida, exercita-se de pé, preferencialmente em círculo, evitando o espelho por uma maior conscientização muscular, pois esta consciência deverá independer da visão.

Abordado de diferentes maneiras um mesmo princípio impulsiona o desenvolvimento da dança moderna, a saber, a relação do corpo (movimento) com a emoção. A expressão do interior ou da alma através da dança e a utilização de estudo e pesquisa para a criação de métodos e técnicas ou de péticas específicas. Há a preocupação com a formação do dançarino de maneira a possibilitar a sua expressão interior ou seu ponto de vista sobre a vida.

No desenvolvimento da dança, há a necessidade de interiorização, a busca do movimento interior para a exteriorização do gesto. A relação de destaque inicial das emoções surge como possibilidade de equalizar técnicas codificadas e expressão. Assim, o resultado da criação responde a uma necessidade interna. Na dança, é criado internamente um mecanismo propulsor da ação expressiva.

3.8 Dançateatro: a dramaturgia do corpo

*É necessário que uma causa sentimental,
uma causa do coração se torne formal para que a obra
tenha a variedade do verbo a vida cambiante da luz.
Bachelard A Água e os Sonhos*

O termo tanztheater (dançateatro) foi usado, como nos lembra Sayonara Pereira, por Kurt Jooss (1901-1979) a partir da influência que este sofreu de seu mestre Laban que já utilizava a experimentação com improvisação a partir da relação entre movimento, palavra e sonoridade.

Laban e seus discípulos, Mary Wigman e Kurt Jooss, criaram a expressão dançateatro mas o termo deixou de ser usado e só foi retomado após a segunda guerra. Pina Bausch quando criou sua companhia também utilizou esse termo e foi com Pina Bausch, através das suas realizações artísticas, que o termo ganhou uma projeção maior.

Acredito que desde sua origem, a noção de dançateatro envolve o debate acerca da emoção e razão no processo de criação artística. “Laban pretendia exatamente redespertar os talentos emocionais e irracionais adormecidos das pessoas, e a partir desta experiência, individual, que elas viessem a ter uma vivência através do movimento” (PEREIRA; 2007:33). Já Pina Bausch não buscou uma unidade integradora e sim enfatizou um pensar-sentir-fazer fragmentado. Mas de certo modo, em suas obras, integra a personalidade do artista criador e a forma estética. Como escreve Sayonara “a primeira pergunta no tanztheatre de Bausch não é como as pessoas se movem e sim o quê move as pessoas” (PEREIRA; 2007:39) 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 emoção e a razão provocando múltiplos sentidos no corpo.

Na obra de Bausch o corpo é destacado em situações que o atravessam, a relação do corpo com os objetos e cenário também imprime sentidos no corpo como faz com que exprima sentidos diversos. A maneira como o corpo é abordado e evidenciado ajuda a visualizar a dramaturgia do corpo.

3.9 Dramaturgia em Pina Bausch

A dançateatro, sobretudo com Pina Bausch, “trouxe um outro entendimento de corpo e de movimento repercutindo uma tradição de dança cujo embrião pode ser localizado muitas décadas antes de seu surgimento.” (PETRECA:2008,23). Os princípios da dançateatro já estavam sendo anunciados desde os precursores da dança moderna e seus descendentes. Podemos destacar, Delsarte, Dalcroze, Laban, Mery Wigman e Kurt Jooss como um percurso artístico diverso que construiu os fundamentos do que seria denominado dançateatro e realizado por diferentes artistas.

Nesse trabalho, os princípios e a obra de Pina Bausch são fontes de inspiração para criação prática e discussão. Mas não se trata aqui de aprofundar sobre todos os aspectos complexos que envolvem sua obra e nem de buscar na realização do trabalho prático uma reprodução de sua estética. Nesse sentido, não busco desenvolver uma criação prática e um estudo específico em dançateatro de Pina Bausch. Busco nesta artista inspiração para

desenvolver a dramaturgia do corpo em uma dança teatral, aonde eu possa integrar minha experiência artística e dialogar com as referências poéticas ou teóricas sem perder o contato com minha realidade.

Assim, seguindo o raciocínio que venho desenvolvendo a partir das noções de razão e emoção e suas implicações poéticas é possível afirmar que a dança, de modo geral, tem como um de seus objetivos principal a pesquisa e experimentação com o corpo, os sentidos produzidos nele e as complexas relações entre corpo, mente, espírito. Assim pude observar, de maneiras distintas e em consonância com as diferentes épocas, as poéticas e pesquisas desde Noverre, passando pelos precursores da dança moderna e seus idealizadores e realizadores até chegarmos em Pina Bausch. O teatro também tem como foco o corpo mas sempre buscando uma relação com a cena, com a palavra constituindo o sistema cênico. Quando observo a dançateatro de Pina Bausch percebo que a atenção dada ao corpo dialoga com a atenção dada ao sistema cênico no modo do teatro. Isso é destacado na maneira em que integra diferentes artes, vídeo, cenários, na maneira em que mistura no corpo os movimentos técnicos da dança e os movimentos cotidianos funcionais, mecânicos e ilustrativos.

Dramaturgia e coreografia em Bausch se integram. Para entender essa relação vale destacar alguns princípios utilizados na criação de seus espetáculos. Isso porque Bausch conta com a participação de seus dançarinos que são estimulados a utilizarem seus sentimentos, memórias e experiências pessoais como materiais com os quais eles entram em conflito na criação.

A sua dramaturgia é construída através de um processo que utiliza o depoimento verbal e corporal de seus dançarinos, a repetição, o tratamento simbólico das memórias pessoais. É desenvolvida a partir de experimentações que buscam construir narrativas através do “gesto”, da relação do corpo com o espaço, com o tempo e com a cultura.

Na maneira como o Wuppertal trabalha há uma relação específica entre "emoção" e "razão" que me chama a atenção. A esse respeito Bausch afirma em uma entrevista que

Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos. Mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. Sempre tenho a sensação de que é algo com que se deve lidar com muito cuidado. Se eles forem nomeados muito rápido com palavras, desaparecem ou se tornam banais. (Pina Bausch 2000)

A partir desta afirmação, vale ressaltar que ao se perguntar sobre sentimentos e a dança Bausch, assim como Laban, se pergunta sobre a relação sentimento/forma. Mas ao

afirmar sobre a dificuldade de tornar os sentimentos visíveis percebe a uma relação específica entre sentimento e forma, com a qual é preciso um cuidado.

A meu ver os sentimentos, as emoções, enfim o que acontece afetivamente provocam Bausch a criar e também estão presente no que seria o sentido de sua criação poética. Também a vida, experiência e sentimentos dos bailarinos do tanztheater são importantes porque expressão uma singularidade que ao mesmo tempo acontece com todos como escreve Pina. Juntamente com essas falas sobre os sentimentos, Bausch também fala sobre a procura de uma linguagem, uma forma de expressão. Essa forma teria que ser capaz de expressar esses sentimentos. É assim que Bausch cria o que ela chama de “método bem aberto e, no entanto, preciso” que corresponde as perguntas. Sobre isso escreve:

As perguntas existem para abordar um tema com toda a cautela. (...) Pois sempre sei exatamente o que procuro, mas sei com meu sentimento, não com minha cabeça, por isso nunca se pode perguntar de maneira muito direta. Seria grosseiro demais, e as respostas, demasiado banais. (Pina Bausch 2000)

Bausch trabalha inspirada na experiência dos dançarinos. Pede para que eles contem, não como um depoimento psicológico, mas através de movimentos, sonoridades, gestos as experiências vivenciadas. Experiências que estão nas lembranças. Para Bausch a dança se desenvolve através da reconstrução simbólica das experiências vividas.

Nesse sentido, vale lembrar Gadamer, citado anteriormente, quando este apresenta o conceito de *vivência* como um acontecimento trazido para fora da continuidade da vida, permanecendo ao mesmo tempo referido ao todo da própria vida. Assim, a vivência fica integrada no todo da vida e esse todo se torna presente nela. A dança criada a partir das experiências se torna um lugar de *vivência* que reintegra o todo da vida.

Os relatos dos bailarinos são tratados poeticamente e dentro do sistema cênico são potencializados em seus sentidos simbólicos.

Para mim a relação que Bausch mostra ter com as emoções, os sentimentos e a razão, através da busca de linguagem, do método de criar, da inteligência que utiliza, corresponde ao paradoxo do comediante se pensar o paradoxo *como* Gilles Deleuze em "Lógica do sentido", onde "paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas" (DELEUZE:2006;3)

Capítulo IV - Criação de uma dramaturgia do corpo em dança teatral

Fizeram parte dessa pesquisa de mestrado a criação de dois trabalhos que me proporcionaram a experimentação e o estudo prático da criação artística a partir do corpo, relacionando as linguagens da dança e do teatro de uma maneira híbrida. O primeiro trabalho, de caráter performático, foi *Olhos d'água*, inspirado na personagem Ofélia. O trabalho teve sua gênese no primeiro semestre de 2007, como trabalho final da disciplina *A Poética da Escritura Cênica*, ganhando autonomia posteriormente, sendo desenvolvido juntamente com as bailarinas Ana Clara Amaral e Camila Fersi, e com a orientação da professora Verônica Fabrini. O segundo trabalho foi a criação da personagem *Colegial*, que integra o espetáculo *O Barulho Indiscreto da Chuva*, iniciado no primeiro semestre de 2008 juntamente com a Companhia Corpos Nômades.

No final do ano de 2008, quando da análise das duas personagens compostas com a linguagem híbrida (entre a dança e o teatro), *Ofélia* e *Colegial*, pude observar que ambas apresentavam características comuns: a adolescência, uma relação mal resolvida com a figura masculina, a experiência da angústia e o enfrentamento com questões existenciais. Assim, iniciei a criação de um novo trabalho que integrasse ambas as experiências, que mais tarde chamei de *A Pálida luz das estrelas: Ofélia Liquefeita*. Com a criação dessa nova dramaturgia pude rever os conceitos e procedimentos utilizados nos trabalhos anteriores com base nos estudos e reflexões realizadas na pesquisa teórica sobre a relação entre emoção e razão na criação em dança e teatro.

4.1 Olhos D'água – Ofélia

A performance *Olhos D'água* foi criada para a finalização da disciplina *A Poética da Escritura Cênica*, ministrada conjuntamente por Verônica Fabrini, Renato Ferracini e Fernando Villar, tendo como foco o esfacelamento da idéia de personagem e a ação como presença. Foram discutidas e experimentadas diferentes abordagens do corpo em cena, enquanto agente dessa escrita. *Olhos D'água*, com duração de aproximadamente 15 minutos,

foi apresentada em duas versões distintas na “Casa do Lago” da Unicamp, posteriormente interagindo com outras duas performances: *Sujeito Hamlet*, do performer Flavio Rabelo e *Casulo*, da artista plástica Ariana Lorenzino. Esse trabalho foi bastante significativo para o desenvolvimento e reflexão da presente pesquisa e despertou um universo ficcional que seria retomado mais tarde. Esse trabalho, estimulado pelos estudos da performance, possibilitou algumas experimentações relacionando teatro e dança, despertando as primeiras questões acerca da dramaturgia do corpo.

Em *Olhos D’água* foi criado um roteiro com a colagem de textos que abordavam o tema da personagem shakespeariana *Ofélia*. De B. Brecht, foi utilizado uma canção, “Canção da Afogada”, presente na peça *Baal*, de Shakespeare, a fala da rainha que narra o afogamento de Ofélia em *Hamlet*, em seguida foi somado a esse material alguns fragmentos de Hilda Hilst, onde Ofélia conversa sobre Hamlet com outras personagens clássicas, como Jocasta, por exemplo. A partir dessa colagem de textos foi construído um roteiro sobre o qual se desenvolveu o tema da morte por afogamento de Ofélia. Nesse trabalho, o texto emoldurou um determinado universo ficcional: o personagem Ofélia, o afogamento, as relações de gênero e de poder derivadas da própria personagem de Shakespeare. Porém, em cena, as palavras do texto foram utilizadas como um elemento da cena, em jogo com os demais elementos, como a música ou a saia, com exceção da primeira cena. Na primeira cena, o texto (fragmentos de Hilda Hilst) organiza-se na forma de um diálogo “tradicional teatral”. É no decorrer da cena que o esfacelamento das palavras contaminam os demais elementos, e o texto “cola-se” à cena contribuindo com o sentido proposto pela movimentação ou situação criada.

Na primeira cena, as falas de Ofélia e Jocasta, do texto de Hilda, foram dissolvidas na fala de três *Ofélias coveiras* que, com enxadas, cavando a própria cova, conversavam sobre Hamlet. A dureza da terra, o pó levantado, o esforço físico somam-se ao tema proposto nas falas centrado na sexualidade com uma certa ironia. A relação do corpo com a terra e o instrumento (a enxada) direcionam um fluxo de sentido que compõe com a idéia de cavar a própria cova e por conseguinte a idéia da morte, é criada uma Ofélia forte que revolve a terra, isto é, um contrapondo a Ofélia frágil de Hamlet.

A relação de Ofélia com Hamlet pode ser uma metáfora da relação entre emoção e razão. Hamlet representa a impotência da ação agenciada pela razão. Já Ofélia, na sua impotência e passividade, aceita o destino e dissolve-se em água. Essa Ofélia água cuja ação é

liquefazer-se remete a imagem do feminino, da emoção. Mas o movimento de Ofélia em direção a morte não parece ser de uma água corrente ou viva, e sim o de uma água parada e aprofunda.

Os textos foram manipulados como *artefatos* se tornando estímulos inspiradores para a criação das cenas. Ora surgiam “vestidos” com as palavras, ora como sonoridades, ora como pura intensidade. Ora como sub-texto, ora como canto, ora como respiração, ora como impulso, ora como imagem.



8. Foto da performance Olhos D'água, Cova de Ofélia. Foto Juliana Schiu

Ofélia 1: *está é Jocasta. Tão dissimulada!*

Ofélia 2: *Faz-se de sonsa, mas de sonsa é que ela não tem nada!*

Ofélia 1: *Há séculos que sabe de Édipo as origens.*

Ofélia 2: *e bem por isso anda sempre acamada. Tivesse eu também um filho na idade de Édipo. Tão jovem e tão bonito. Ficaria lassa na cama pela eternidade.*

Ainda bem que te vejo de pé Jocasta.

Ofélia 3 (Ofélia 3 representando Jocasta) *é que Édipo está mal.*

Ofélia 2: *o que tem?*

Ofélia 3: *anda lendo um austríaco, um tal de Freud, e não se sente bem.*

Ofélia 1: *arranca-lhe o livro das mãos!*

Ofélia 2: *eu é que sei! Se está doente e, igual a Hamlet, começa a ler fica impotente!*

Ofélia3: *adivinhaste, amiga.*

Ofélia 1: *Ó que desgraça! Por Zeus!*

Ofélia 2: *Vox populi, vox Dei: com a leitura vão-se as picas duras.*

Ofélia1 : *Já dizia um rei: um livro na mão é uma foda a menos.*

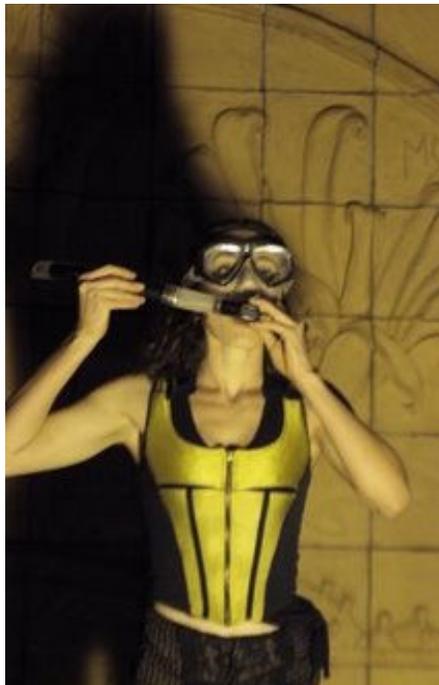
Ofélia 3: *quem?*

Ofélia 2: *viva o Brasil! Viva o Brasil!!!*

(Hilda Hilst, Teatrinho nota 0, n1)

Em um segundo momento, as Ofélias como que escoavam para o rio. Com uma seqüência de movimentos que se repetiam revelando o estado de delírio de Ofélia. Movidas por esse delírio as personagens se encaminhavam para o suicídio. O afogamento era representado através do texto da rainha descrevendo a morte de Ofélia e o “mergulho” em um galão de água com uma máscara de mergulho.

Nesta cena, duas Ofélias falavam o texto enquanto uma preparava-se para o “mergulho”. Uma situação sem sentido, o mergulho com máscara em um galão remete a própria situação de falta de sentido vivida por Ofélia que encontra na água um refúgio.



9. Foto da apresentação de *Olhos d'água*, cena da preparação para o afogamento. Foto Juliana Schiu

Rainha: *Inclinando-se nas margens de um arroio, levanta-se um salgueiro que reflete as prateadas folhas na corrente cristalina. Para lá se dirigiu, adornada com estranhas grinaldas de botões de ouro, urtigas, margaridas e com aquelas largas flores púrpuras às quais nossos licenciosos pastores dão um nome grosseiro, que, porém, nossas castas donzelas chamam de dedos de defunto, ali trepou pelas ramagens pendentes para colher sua coroa silvestre, quando um traiçoeiro ramo se desprende e, junto com seus agrestes troféus, foi cair no soluçante arroio, suas roupas, a princípio, se espalharam e a sustentaram durante alguns instantes, como se fosse ela uma sereia. Enquanto isto, cantava estrofes de antigas árias, como se estivesse inconsciente da própria desgraça, ou como ondina dotada pela natureza para viver no elemento próprio. Mas aquilo não poderia durar muito e os vestidos embebidos tornaram-se mais pesados e arrastaram a desgraçada para uma morte lamacenta, em meio de seus melodiosos cantos.*
(Shakespeare, Hamlet)



10. Foto de apresentação *Olhos d'água*. Foto Juliana Schiu

Depois do afogamento as Ofélias festiam uma saia construída como uma alegoria representando o afogamento e a imersão de Ofélia em águas mais profundas. Com armação resistente a saia podia se sustentar levantada como se Ofélia dentro da água estivesse submergindo. A caminhada com as saias indica a Morte de Ofélia. Acompanha a cena a “Canção da Afogada”, da peça Baal, de B. Brecht:

*Quando a moça lentamente se afogou
E foi descendo para outros rios maiores
Como um milagre o céu resplandeceu
Como se fosse amparar o seu cadáver.
As algas enroscando-se no seu corpo
Que pouco a pouco se tornou pesada
Frios os peixes entre suas pernas
Tornando-se ainda mais lenta sua última viagem.
À noite o céu escureceu como fumaça
Escondendo a pálida luz das estrelas
Mas logo amanheceu para que ela
Também tivesse agora manhãs e tardes.
Quando na água seu pálido corpo apodrecia
Lentamente Deus foi se esquecendo dela:
O rosto e depois os cabelos e as mãos. (Brecht, Baal)*



11. Foto da performance Olhos d'água, cena final das saias, apresentação na Casa do Lago, Unicamp. A caminhada com as saias indica a Morte de Ofélia. “A canção da Afogada” escrita por Brecht, na peça Baal, referente à Ofélia era cantada. Foto Juliana Schiu.

A relação do corpo com os objetos (saia, galão de água, máscara de mergulho, enxadas) e com as situações (cavar a cova, estado de delírio, o mergulho, a morte por afogamento), gerou, através da prática, um conjunto de questões que instigaram meu pensamento sobre dança teatral e dramaturgia do corpo. Nesse sentido, me perguntei sobre o corpo e a dança em relação ao corpo e a teatralidade; sobre a relação entre corpo e objeto na criação da dança ou da teatralidade; sobre a maneira como o corpo é afetado por situações e objetos na construção da dramaturgia do corpo, e ainda, sobre a diferença entre uma dramaturgia do corpo em dança e em teatro.

A maneira como o teatro e a dança utilizam os objetos e desenvolvem a relação com o espaço me interessou para pensar a *dança teatral*. A questão sobre *dramaturgia do corpo* vai se concretizando na medida em que o corpo passa a ser a “grande razão” no sentido de Nietzsche. Na medida em que o corpo gera e administra os fluxos, as tensões e micro

tensões internas e a relação com o espaço externo. Nesse trabalho, assim como com a personagem *Colegial*, no *Barulho indiscreto da chuva*, ainda não tinha evidenciado e tomado consciência dessa noção de dramaturgia do corpo a partir da idéia de corpo colocada por Nietzsche. No trabalho de criação da *Pálida Luz das estrelas Ofélia Liquefeita* busco avançar nesse sentido, integrando a noção de *dramaturgia do corpo* e o “corpo como a grande razão”.

4.2 Colegial - O Barulho Indiscreto da Chuva



12. Foto do espetáculo *O Barulho indiscreto da chuva*, *colegial*. Foto kuarahy

Nesse item descreverei o processo de criação de uma dramaturgia do corpo desenvolvida na criação do espetáculo *O Barulho Indiscreto da Chuva* com a Companhia *Corpos Nômades*. O processo de criação do espetáculo iniciou em fevereiro de 2008 e teve a duração de cinco meses, estreando dia 13 de junho de 2008 na sede da Companhia em São Paulo, onde ficou em temporada até 27 de setembro do mesmo ano.

Na criação do espetáculo diferentes elementos foram utilizados como estímulos, contudo vou me ater apenas aos elementos do trabalho com o corpo e a criação da dramaturgia do corpo da personagem *Colegial*. Assim, pretendo destacar da dramaturgia do espetáculo, que envolve outros cinco personagens e uma complexa relação com o espaço, com os elementos de cena e entre os personagens, a dramaturgia do corpo desenvolvida pela personagem *colegial*.

Vale lembrar que após a estréia a pesquisa do corpo e da dramaturgia continuou durante as apresentações modificando textos e coreografias.



13. Foto de apresentação do espetáculo *O Barulho Indiscreto da chuva, colegial e Tavesti* (João Pirahy). Foto Kuarahy

4.2.1 O Barulho Indiscreto da chuva – Breve contextualização

O Trabalho partiu de um projeto de João Andreazzi, coreógrafo dançarino fundador da Companhia Corpos Nômades. A partir de suas experiências e formação em dança e teatro, Andreazzi desenvolveu sua estética na linguagem de dança contemporânea. Como fundamento do trabalho sobre o corpo, podemos citar: a expansão das articulações, o estudo dos sistemas do corpo, o trabalho com o chão, a técnica de contato improvisação, etc. Com esses elementos, entre outros, o coreógrafo desenvolveu uma maneira própria de investigar o corpo que constituiu a base técnica-poética da Companhia Corpos Nômades.

Neste espetáculo, o sobrado localizado no começo da Rua Augusta, e que desde março de 2007 é sede da Cia. Corpos Nômades, foi a inspiração inicial. Erguido na década de 30 e vizinho de uma ex-residência do poeta Oswald de Andrade, o casarão já foi gafeira, lavanderia e oficina mecânica. Essas referências – reais ou não – criaram uma possibilidade de dramaturgia para o espetáculo. Os arredores, os antigos moradores e os moradores de hoje também foram o ponto de partida para a criação. A relação com o passado trouxe o tema da memória que se tornou central na criação da dramaturgia. O terreno localizado na frente da Companhia despertou interesse e a partir da pesquisa histórica identificamos a existência de um colégio chamado Des Oiseaux, demolido no início da década de 70. A presença de um colégio inspirou a criação da personagem colegial, que viria do outro lado da rua e entrando no “casarão da dona Amélia”, conduziria o público para dentro do espetáculo.

4.2.2 O Corpo

O processo iniciou com a prática diária das aulas de dança contemporânea ministradas por João Andreazzi. Essas aulas foram fundamentais para aquisição de uma linguagem corporal específica conferindo unidade entre os intérpretes e servindo de base para a criação da dramaturgia corporal. Além do trabalho corporal realizado nas aulas, outros estímulos serviram de base para a construção da textura corporal para o espetáculo. No primeiro momento a observação de pessoas que habitavam ou passavam pela rua Augusta possibilitou o levantamento de um conjunto de aspectos que impulsionou as primeiras experimentações com o corpo.

Esses aspectos foram: corpo x loucura, corpo x vício, corpo x sexualidade, corpo x tradição, corpo x tempo, corpo x produto e corpo x abandono. Tomando esses aspectos como orientadores e buscamos mais dados na observação da rua e das pessoas. Escolhi a relação entre corpo x vício e corpo x sexualidade para desenvolver o trabalho corporal. Tanto nas seqüências criadas nas aulas como nas improvisações procurei essas relações do corpo com sexualidade e vício para criar uma corporeidade específica mas ainda não tinha chegado na idéia da criação da personagem *colegial*.

Outros elementos importantes no processo de criação foram as memórias pessoais dos intérpretes e os textos escritos pelos visitantes do blogspot (ciacorpornomades.blogspot.com) criado especialmente para o espetáculo. Algumas imagens

dos ensaios eram colocadas no blog juntamente com pequenos textos poéticos escritos por Andreazzi. Esse material servia de estímulo para os interpretes e para as pessoas que acessassem o blog impulsionando-as a escrever suas memórias ou impressões. Os textos escritos pelos internautas eram utilizados nos ensaios para criar cenas ou estimular improvisações.



14. Cena com a personagem Colegial em apresentação do espetáculo O Barulho indiscreto da chuva. Foto Kuarahy.

A partir da informação sobre a existência de um colégio surgiu a personagem de uma colegial que aos poucos foi se configurando através da corporeidade sugerida pela temática: corpo x vício, corpo x sexualidade e corpo x abandono, dos textos escritos por visitantes do blog e de memórias pessoais.

Um aspecto que foi fundamental para a criação da dramaturgia do corpo ligada especificamente a *colegial* foi a relação com o espaço. Muros, paredes, portas e vãos foram fundamentais para desenvolver os conteúdos referenciados no corpo da *colegial*.

Nesse momento da pesquisa ainda não tinha me dado conta de que a Colegial também representava a ralação de revolta e inconformismo com o aspecto civilizador e racional da instituição colégio. A relação que a personagem mantém com o espaço revela a atitude de buscar as bordas, os cantos em oposição a clareza e exposição do centro. Acredito

que no corpo da personagem está inscrito a relação entre emoção e razão a partir da relação entre adequação de não adequação as normas e regras determinadas pela instituição colégio.

De maneira objetiva os elementos fundamentais utilizados para a criação da personagem Colegial foram: a temática geral ligada as memórias indiscretas, a temática específica focada na relação entre corpo x vício, corpo x sexualidade e corpo x abandono; os textos (memórias, impressões, depoimentos) escritos por visitantes do blog; as memórias pessoais sobre a adolescência e a relação com o espaço externo.

A partir das improvisações fui percebendo que o conflito central da Colegial era um trauma que ela sofreu na adolescência. A partir desse trauma o seu gestual e movimentação ganharam desenho e sentido.

4.2.3 Cenas e textos da personagem *Colegial*:

Cena 1: Cena do Muro – Corpo na situação de fuga. Esta cena é inspirada no Le parKour³¹ A Colegial salta de trás do muro e executando movimentos sobre o muro e a calçada, dialoga com as pessoas que por ali passam. Ultrapassar e testar limites da relação corpo e espaço é um território explorado pela personagem. Depois atravessa a rua e procurando um lugar para se esconder entra na casa de dona Amélia levando consigo o público. Na cena 2: Cena do beco – corpo se escondendo – a colegial desenvolve movimentos relacionados as paredes do beco, compressão na parede e suspensão. Na cena 3: Cena da corda – Corpo escorrendo para o porão – a colegial vai ao encontro de dona Amélia escorrendo por uma corda do teto ao chão. Corpo mergulhando no seu próprio interior desconhecido. Na cena 4: Cena do sutiã – Corpo comprimido no canto – a colegial sai do canto da parede e com o corpo em estado de abandono desenvolve uma seqüência onde a personagem encara a sua solidão. Na cena 5: Cena da infância – Corpo no alto, como que buscando um refúgio na brincadeira distante dos olhares de repreensão. Na cena 6: Cena do beijo com chiclete – Corpo inocente descobre o beijo e dá um passo em relação ao corpo sexual que está se formando na adolescência. Cena 7: Cena da gafeira – Corpo múltiplo – o

³¹ Como as artes marciais são uma forma de treinamento para a luta, parkour é uma forma de treinamento para a fuga. O termo parkour foi criado por David Belle e Sébastien Foucan, no final de 1990.

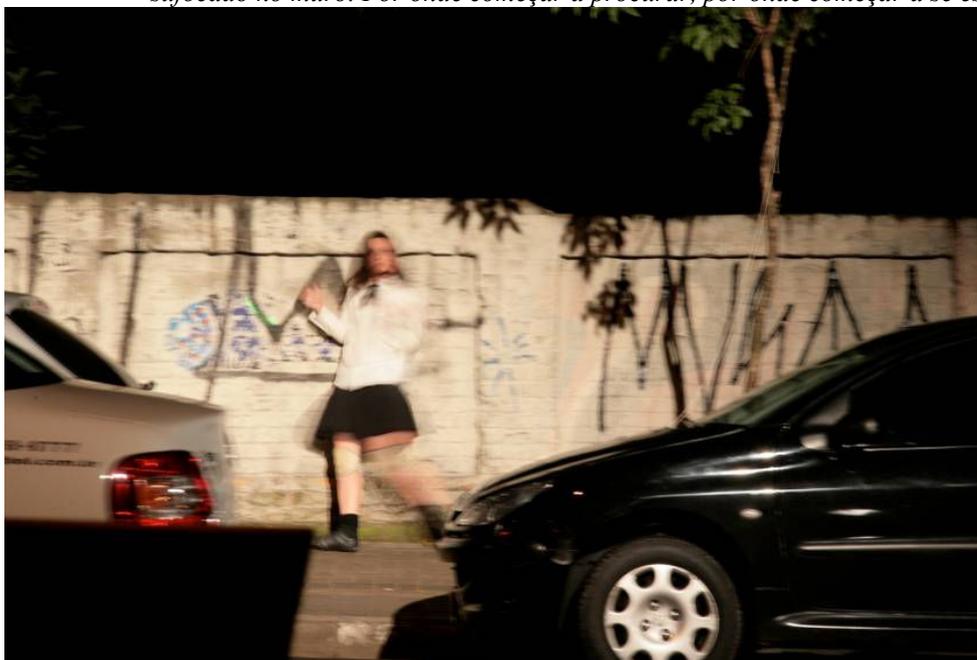
balanço representando a passagem do tempo e a transformação do corpo. Na cena 8: cena final – Corpo nu revela a pureza e a indiscrição do corpo.

Cena 1: Cena do Muro

Colegial: *Tem algum lugar aonde eu possa me esconder. Não gosto de me sentir assim tão visível, mas ao mesmo tempo gosto de me sentir procurada.*

E se eu me escondesse, me misturasse, me camuflasse em coisas outras... acho que seria uma sensação muito louca.

No limite estou viva, no limite estou morta, no limite o passado que me arrasta está sufocado no muro. Por onde começar a procurar, por onde começar a se esconder



15. Cena 1, do espetáculo *O Barulho Indiscreto da chuva*, colegial no muro. Foto Kuarahy.

Cena 3: Cena da corda

Colegial: *esqueceram de contar histórias a ela. Ela sempre soube que haviam territórios proibidos. Ela aprendeu a agir como quem não sente falta do que lhe foi roubado. Ela nasceu no tempo da experiência negada. Mudez-quase-mudez-quase...*

Cena 4: Cena do sutiã

Colegial: *Quando ela tinha quinze anos eles transaram no banheiro, era sua festa de aniversário, quando eles foram pro banheiro: se beijaram, se agarraram, ela gostava dele de repente seu pai abriu a porta três... quatro segundos depois estava aos berros.*

Cena 5: Cena da solidão

Colegial: *Entrou... três ...quatro segundos depois estava aos berros, uma pessoa que eu gostava tanto, que sempre me fazia rir, um bruto. Como se tivéssemos feito algo errado, muito feio. Virou as costas e saiu berrando.*

Cena 6: Cena do beijo com chiclete

Colegial: *Eu não era uma respiração válida, mesmo intensa e espontânea eu errava. No outro dia vertigens e vômitos. O sol entrava filtrado pelos vãos enquanto eu agonizava em átomos debaixo da cama. Perdida, completamente perdida.*

Textos tirados do blogspot, falados pela Colegial durante o espetáculo.

4.3 A Pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita



16. Foto de ensaio do estudo prático A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita. 13.06.2009. Foto Flavio H. Pinto.

A Pálida luz das estrelas: Ofélia Liquefeita é o trabalho prático aonde busco integrar, na forma de diálogo cênico-poético, os conhecimentos inscritos no corpo, adquiridos na minha experiência de artista, com a prática originada nesta pesquisa (de onde trago as personagens Ofélia e Colegial), ou seja, os apontamentos teóricos sobre dramaturgia do corpo, e as noções de razão e emoção *encarnados* em cena, em acontecimento performático,

este entendido enquanto ação testemunhada. Também poderia chamar de síntese poética aonde experimento elementos e levanto questões sobre a dramaturgia do corpo e a dança teatral. A fim de acompanhar os ensaios como um diário de trabalho, criei um o blog estudos-dramaturgiasdocorpo.blogspot.com

Ao retomar o material criado na performance *Olhos d'água* para dialogar com o material gerado na criação da personagem *Colegial*, percebi uma similaridade de universo temático que as envolve: são adolescentes e mostram uma forte relação com a figura masculina, além de apontarem, cada uma a sua maneira, uma relação poética com as noções de razão e emoção.

4.3.1 Memórias

Inspirada no trabalho realizado para *O Barulho Indiscreto da Chuva* um dos primeiros impulsos para a criação de *A Pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita* foi buscar as memórias de minha adolescência. Descrevi em uma narrativa o que fazia e como foi minha experiência vivida dos 14 aos 16 anos com o objetivo de resgatar o universo da adolescência. A partir dessas memórias criei uma pequena seqüência de movimentos e cheguei na ação de chorar³². A partir das memórias descobri essa ação como algo presente na adolescência e como um território que possibilitava uma experimentação prática sobre a relação entre emoção e razão, assim como é colocada por Diderot no *Paradoxo sobre o comediante*.

Assim, me dediquei a estudar a ação de chorar como uma ação que questionava a relação entre emoção (no caso, *chorar*) e razão (no caso, *estudar*). Desde a criação da

³² Segundo pesquisas científicas, quando choramos liberamos substâncias químicas que provocam a sensação de alívio quase imediato. Esse efeito é ocasionado exclusivamente por cutucadas emocionais. As lágrimas de causas emotivas fazem com que elementos acumulados na hora do estresse sejam removidos. Atraído pelos sentimentos, o cérebro produz certos neurotransmissores. Tais compostos passam de um neurônio para outro avisando que as glândulas lacrimais precisam ser contraídas. Então o choro começa. Quando cai a primeira gotícula de lágrima, a leucinaencefalina (um mensageiro produzido pelo encéfalo) entra em ação. Esse mensageiro tem a função exclusiva de nos anestesiarmos se sentimos fortes dores e também de nos deixar, de certa forma, entorpecidos. Outra substância que faz parte desse processo é a prolactina (hormônio produzido na glândula pituitária, quando aumenta a tensão). Quando as taxas de prolactina estão muito altas no organismo, as emoções ficam à flor da pele. Por isso, chorar funciona como um remédio contra o estresse. Conforme a descrição acima há uma relação bem específica entre o cérebro e as emoções na ação de chorar. Do site www.brasile escola.com

personagem *Colegial* eu já tinha o desejo de investigar essa ação mas não coube dentro da dramaturgia geral do espetáculo.

Neste novo trabalho, investi na experimentação dessa ação e ao sentido mais amplo associado a ela. Quando comecei a fazer o memorial relatando os anos de adolescência despertei muitas memórias e algumas me faziam chorar... comecei a identificar quais eram e a provocá-las para despertar o choro de maneira mais controlada. Depois tentei despertar o choro sem as memórias apenas através da musculatura do abdômen e da respiração.

Chorar é um ato físico. Os músculos contraem, a respiração se altera. Mas ao mesmo tempo é muito subjetivo. Percebo que, se o desejo for provocar o choro através de memórias, o corpo precisa estar permeável para se deixar afetar pelas memórias e imagens. Quando começo a repetir as memórias elas perdem a força ou o corpo se acostuma a elas por isso é necessário que o corpo esteja muito aberto.

No sentido poético ligado a dramaturgia, a ação de chorar está associada a personagem *colegial*, quando o pai a descobre no banheiro com o namorado e com a Ofélia depois da conversa com Hamlet, na qual ele a ridiculariza por estar maquiada como uma prostituta e a serviço do pai. Mas o sentido das lágrimas está muito além desses momentos das personagens e revela o feminino como ser do elemento água. Sobre esse tema Bachelard escreve:

A água é símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente, 'afogados de lágrimas'. O homem, diante de um suicídio feminino, compreende essa dor funérea por tudo o que nele, como em Laertes, é mulher. Volta a ser homem – tornando-se outra vez 'seco' - depois que as lágrimas secam. (BACHELARD:2002;85)

A ação de chorar trouxe para o trabalho mais do que a execução desta ação, que acabei não utilizando como resultado cênico. A água e as lágrimas, como símbolo do feminino estão dissolvidas e servem como textura para essa dramaturgia do corpo.



17. Foto de ensaio do estudo prático A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita. 13.06.2009. Foto Flávio H. Pinto.

4.3.2 Pororoca³³Juntar as duas personagens

Quando comecei o trabalho de confrontar o material corporal criado para a personagem Colegial com o material criado para Ofélia de *Olhos d'água*, percebi que apesar da similaridade temática e de linguagem (linguagem híbrida de dança e teatro) entre Ofélia e a Colegial uma poética corporal e a dramaturgia inscrita no corpo indicavam aspectos distintos. Na busca por aproximá-las, criando o diálogo entre os sentidos indicados por uma e outra fui construindo um novo personagem e uma nova escritura começou a ser registrada no corpo.

A imagem da “pororoca” serviu como metáfora da ligação entre esses dois materiais poéticos. Duas águas distintas, com suas particularidades e resistências e o choque produzido no seu encontro. Uma onda barulhenta e conflitante foi a primeira sensação ao começar a juntar Ofélia e Colegial. Apesar de sentir de maneira muito própria os dois trabalhos e ter esse conhecimento no corpo os fluxos de energia e sentido em uma e outra nem sempre convergiam. Sendo assim, iniciei o trabalho retomando as seqüências de dança da

³³ Pororoca é o encontro entre as águas do rio Amazonas e as águas do oceano, uma grande onda que percorre o rio por várias horas.

colegial, os elementos que ela utilizava em sua dramaturgia³⁴ e simultaneamente retomei os elementos e a corporeidade da personagem Ofélia. Através da retomada dos dois universos, foi possível começar, efetivamente, a integrar as duas.

Para isso, fiz muitas experimentações a partir de roteiros colando elementos de uma e outra e buscando articulá-los no corpo como sentido e fluxo, também transpondo ações de uma personagem na outra (como os desenhos no corpo que era uma ação da colegial e transpus para o universo da Ofélia).

Os roteiros foram criados a partir da colagem ou montagem das cenas. Vale destacar a idéia de colagem como a relação entre materiais, textos, objetos que não expressão inicialmente um sentido comum e a montagem como conexão de elementos com um sentido comum. A noção de colagem possibilita grande liberdade para os procedimentos de criação cênica que priorizam o acaso e a fragmentação. Já a noção de montagem enfatiza os procedimentos ligados a composição onde a percepção de um sentido corporal, sinestésico ou intelectual direcionam a criação. Na criação desses roteiros passei pela experimentação dessas duas noções: colagem e montagem.

4.3.3 O texto em *A Pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*

Nesta nova dramaturgia criada retomei os textos utilizados pela Colegial, os textos utilizados pela Ofélia e também acrescentei o texto dito por Ofélia na peça *Hamlet Machine* de Reiner Muller, que trouxe um aspecto mais adulto abordando a mulher Ofélia o que, de certa forma, a aproximava de mim. Mas o texto, diferentemente do trabalho em *Olhos d'água*, não estabeleceu um roteiro agregador das cenas. Nesse trabalho, o texto foi tratado como mais um elemento de colagem colocado em cena.

O fio condutor da dramaturgia do corpo é uma organicidade interna ao corpo que agencia a relação entre os objetos e o espaço. Assim, podemos destacar neste trabalho a reflexão sobre dramaturgia e organicidade do corpo. Nesse sentido, retorno ao modelo orgânico criado no romantismo e na relação deste com a dramaturgia. Um *modelo orgânico* exige que tudo na cena seja flexível e adaptável. Em contra partida, percebo que o *modelo mecânico* possui uma “organicidade” de sentido ou de fluxo onde as quebras contribuem para

³⁴ A retomada do material corporal da Colegial foi apresentado na qualificação.

destacar e enfatizar esse sentido. No caso das quebras que ocorriam quando comecei a juntar Ofélia e Colegial, eram quebras que interrompiam um sentido ou uma lógica interna proposta. As vezes esses encontros criavam novos sentidos que direcionavam o trabalho para outros caminhos. Esses caminhos eram posteriormente analisados, incorporados ou descartados.

O interessante ao buscar juntar o material criado é que de algum modo tive que desestruturá-los o que revelou uma estrutura interna necessária para sustentar o corpo signo criado. Isso pode ser bem observado na relação do corpo com os objetos utilizados na cena.

4.3.4 Os objetos da cena e a relação com a dramaturgia do corpo

Tanto a Colegial como a Ofélia trazem, das criações anteriores, materiais, elementos e temas a partir dos quais elas se constituem e que caracterizam a criação de uma dramaturgia corporal específica. Os elementos principais ligados a Colegial eram: a coreografia relacionada ao espaço, o chiclete, os desenhos na perna, a boneca, o figurino de estudante, o armarinho, os textos, a relação com a sexualidade e o abandono; os elementos ligados a Ofélia são: a saia, as botas, a máscara de mergulho, o galão com água, a idéia de morte e a água como elemento central.



18. Foto de ensaio do estudo prático A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita. 13.06.2009. Foto Flavio H. Pinto

Quando a saia foi idealizada, para criação da performance *Olhos d'água*, foi imaginado uma saia que tivesse resistência para ficar firme quando estivesse virada para cima. Foram levantados diversos materiais e chegou-se em uma placa de plástico que foi cortada em tiras e costurada fazendo uma amarração. Buke Reis foi o figurinista que confeccionou a saia. Quando levantada, a saia permanecia assim, por ter sido feita por amarração, evocando a imagem de Ofélia se afogando e se enroscando em galhos e folhas do rio. A saia e a maneira como era manipulada faziam parte da estrutura dramaturgica. O fluxo dos movimentos, as intensidades em que eram realizados provocavam o sentido do afogamento.

Em *Olhos d'água* a relação com o figurino (saia) e com a canção, apontava para um conflito chave: o do corpo com sua morte. A idéia do desfazer-se do corpo, da dissolução na água, da perda da vitalidade, da sensação de ser levada pela correnteza, numa metáfora do fluxo vida-morte-vida.



19. Foto de ensaio do estudo prático *A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*. 13.06.2009. Foto Flávio H. Pinto

No estudo de *A Pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*, a canção foi deslocada para a primeira cena. Fiz uma colagem relacionando o borrifador, o cheiro de flores, a canção de Brecht, a máscara de mergulho e o armarinho. A colagem, como mencionei anteriormente, no capítulo dedicado as vanguardas, é um termo que surgiu nas artes plásticas e foi

introduzido pelos cubistas depois pelos futuristas e surrealistas. Segundo Pavis, “é um jogo com base nos significantes da obra, isto é, a presença de materiais não-nobres e inusitados garante a abertura significativa da obra, impossibilita a descoberta de uma ordem ou uma lógica. (PAVIS: 2007;51)



20. Máscara de mergulho: anti-signo do afogamento, ou ainda de um afogamento lúcido. Cena de ensaio A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita. Foto Flavio H. Pinto

Acredito que a relação entre os elementos mencionados: tema do afogamento, borrifador, cheiro de flor, máscara de mergulho e armarinho, criam um sentido pela relação não lógica entre eles. Importante destacar o corpo como agenciador desse sentido e articulador desses elementos.

Nessa cena experimento os elementos que remetem ao sentido do afogamento e os que contrapõem esse sentido. Tive essa percepção quando surgiu a imagem do borrifador como algo que jamais provocaria um afogamento e esta associado a máscara de mergulho que protege do afogamento. Mas a primeira vez que testei essa cena com os borrifadores não houve esse choque de sentido. Isso ocorreu porque o corpo dizia outra coisa através dos movimentos. Um sentido foi destacado quando fiquei parada e a nuvem de água do borrifador, que é muito sutil, molhava lentamente o ar. Os borrifadores exigiram uma movimentação que não era orgânica com todo o corpo. A máscara inicialmente causava uma imagem cômica, mas colocando-a em relação a “A canção da afogada”, e com a água do borrifador alcançou outro sentido. A partir desses experimentos percebo a dramaturgia como uma questão de relação entre elementos e a dramaturgia do corpo como o agenciamento

criado no corpo para relacionar elementos externos e internos. Os elementos externos são os objetos, espaço, tempo os elementos internos também espaço e tempo, as emoções (desejos, percepções, intenções, sensações) e o sentido a ser expressado.

No espetáculo *O Barulho Indiscreto da chuva*, a Colegial usava as bonecas como símbolo da passagem da infância para a adolescência. A boneca também era um elemento que, de uma certa maneira, ligava a Colegial à Noiva (outro personagem em *O Barulho indiscreto da chuva*). O desejo de se apaixonar e encontrar um amor. A relação da colegial com a noiva a ligou a Ofélia e a sua relação com Hamlet.

A Ofélia também remete a imagem de noiva abandonada no altar. Através de uma promessa de amor que se frustra. O desejo e sonho do amor que se consuma no casamento é frustrado em Ofélia. Assim a Noiva abandonada no altar surge como uma possibilidade de relação entre a Colegial e a Ofélia. Na nova dramaturgia criada a boneca surge como a representação do um feminino. Uma representação sufocante e opressora que é liquefeita pela própria rotina simbolizada pelo liquidificador.

Buscando juntar os elementos da Colegial com a Ofélia surgiu, durante a improvisação, a idéia de desenhar as algas no corpo antes de sair com a saia.

Como um ritual, o pintar o corpo, simbolizando as algas que enroscaram em seu corpo tornando-o ainda mais “pesada e lenta a ultima viagem” de *Ofélia*, surge como ação-elo entre *Colegial* e *Ofélia*, entre um tempo (o de Ofélia) que remonta Shakespeare, que em sua ficção remonta ainda outro tempo, e o tempo da *Colegial*, entre 2008 e a década de 70, quando o Colégio foi demolido, entre a minha própria adolescência e a dos internautas que colaboraram com suas memórias escritas no blog.

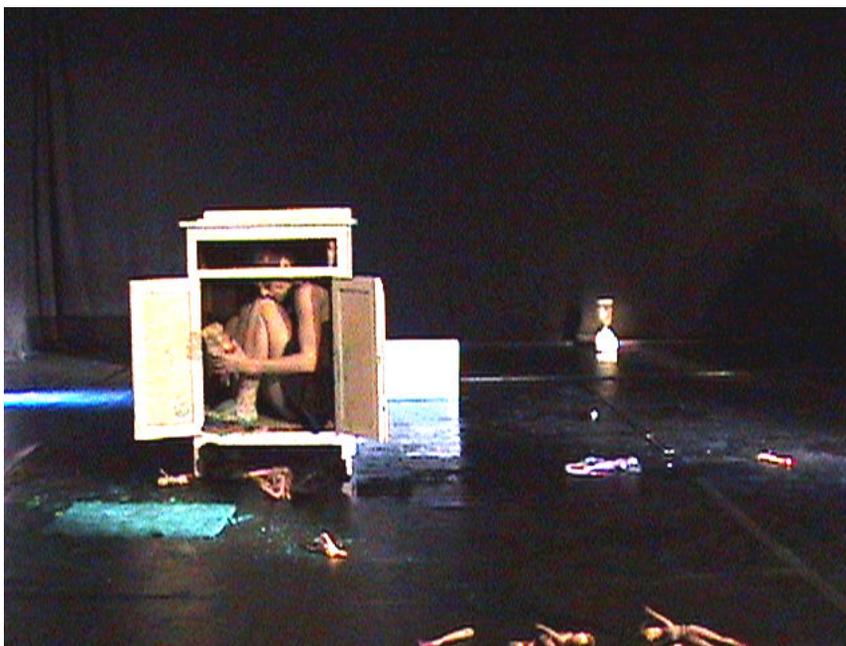


21. Foto de ensaio experimentando a pintura no corpo. 23.05.2009. Foto Gizele Comunelo.

Para a Colegial o armarinho representa a casa, o casulo e também o obstáculo a ser superado e ultrapassado, os limites a serem quebrados. No espetáculo *O Barulho Indiscreto da chuva*, a colegial já fazia uma cena com o armarinho, agora nessa retomada o armarinho está representando todo o trabalho que a colegial tinha no muro e nas paredes dos espaços por onde passava. Representa a tradição (do colégio), a forma opressora e dura com a qual ela tenta dialogar através do corpo. Saltos, apoios, risco e impulso. Esses temas envolvem o a construção da narrativa corporal da colegial, sobretudo quando ela se relaciona com o armarinho. (Ver anexo com fotos da seqüência do armarinho)

O armarinho, no sentido do afogamento de Ofélia, remete ao corpo rolando rio abaixo e se encontrando com pedras, galhos, enroscando-se nos objetos que encontra pelo caminho.

Nesse estudo, a estrutura construída corresponde a uma *montagem*, com cenas, situações e textos que dão condições para desenvolver as sutilizas da experiência corporal aprofundando a dramaturgia do corpo.



22. Foto de ensaio do estudo prático A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita. 13.06.2009. Foto Flavio H. Pinto

Percebo uma diferença entre a dramaturgia das cenas que já está estruturada e a dramaturgia do corpo que é mais sutil e que vai enriquecer e apoiar a dramaturgia das cenas. Neste estudo, pude perceber a dramaturgia do corpo como a relação entre as imagens ficcionais, a energia, o tônus e forma apontada em cada cena.

Estão estruturadas oito cenas: Cena 1: O banho, Cena 2 : A Correnteza do rio, Cena 3: O Fundo do rio, Cena 4: Um lugar de aconchego, Cena 5: O Mergulho, Cena 6: Ofélia Liquefeita, Cena 7: Água viva, Cena 8: A saia.

A expansão da consciência de tudo o que está acontecendo (no sentido de *awareness* de Grotowisky) na cena do afogamento, por exemplo, (a movimentação dos pés, a movimentação dos braços, tronco e cabeça, as imagens da água, das algas e do afogamento) geram uma determinada qualidade de energia e de tônus para a cena, sendo ambos (tônus e qualidade de energia) elementos estruturantes da dramaturgia do corpo.

A consciência é uma faculdade mental ligada, grosso modo, à razão. Kant percebe a consciência como uma atividade constituída por atos, entre elas percepção, imaginação, especulação, volição, paixão etc, isto é, atos que envolvem a unidade do ser e onde o corpo é

o lugar de referência, o que me faz retomar a idéia de Nietzsche, do corpo como a grande razão.



23. Foto de ensaio do estudo prático A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita 06.06.2009. Foto Gizele Comunelo

Considerações finais

A conclusão nesse trabalho é a mais recente emersão onde tenho a sensação de voltar à superfície de um mergulho nas questões que mobilizaram e mobilizam meu trabalho criativo.

Em uma dessas emersões, talvez a primeira delas, percebi que o título da presente pesquisa: *razão e emoção na criação de uma dramaturgia do corpo em dança teatral*; parecia ser o desdobramento de uma mesma idéia. Razão e emoção se desdobravam respectivamente nas duplas dramaturgia e corpo, teatro e dança. Nesse primeiro momento, uma certa ordem dicotômica separava de um mesmo lado razão, dramaturgia e teatro e de outro emoção, corpo e dança. Essa divisão, uma divisão de superfície, se mostrava móvel e aos poucos a identifiquei como parte de um processo de experimentação e reflexão sobre as noções de emoção e razão no trabalho artístico. Aos poucos fui percebendo e entendendo as relações de permeabilidade entre esses termos até vislumbrar o que significa, sobretudo no meu trabalho criativo, a idéia colocada por Diderot, a saber, o *paradoxo do ator*.

No processo de desenvolvimento da pesquisa, na medida em que fui mergulhando e me demorando em determinadas questões fui entendendo alguns aspectos que poderiam gerar a dicotomia entre razão e emoção. Acredito que não seja simplesmente errado perceber razão, dramaturgia e teatro como sentidos associados em oposição a emoção, corpo e dança. Essa divisão tem um contexto histórico que, neste caso, liga razão a racionalidade discursiva que por sua vez se liga a palavra e por último a um determinado sentido de teatro. Assim, no início dessa pesquisa, não era completamente estranho para mim pensar que um teatro voltado para a palavra, criado a partir do discurso e da argumentação era um teatro racional. No entanto, ao pesquisar sobre razão e emoção na tragédia grega, aonde o corpo estava aparentemente, digamos assim, a serviço de todas as regras de unidade e verossimilhança estabelecidas por um discurso, percebi que essa razão dava suporte para a catarse, que segundo a Poética de Aristóteles é a expurgação das paixões. Para Pavis, “a catarse é uma das finalidades e uma das conseqüências da tragédia que, provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções” (PAVIS:2007;40). Como afirmar que este é um teatro da racionalidade ou que razão se opõe a emoção se neste teatro elas estão empregadas e entrelaçadas com um mesmo fim e apontam para a mesma direção? Percebi o sentido do vínculo entre o apolíneo e o dionisíaco apontado por Nietzsche. Vínculo onde ambos não se dissociam ainda que possam aumentar a tensão entre eles para provocar a criação. O mesmo percebi no drama, no teatro de Brecht, nos estudos de Dalcrose, Delsarte e de Laban e na dança de Pina Bausch. Em um processo criativo a ênfase em aspectos emotivos ou racionais pode atuar como estímulo propulsor da construção poética, como podemos observar na biomecânica, no balé romântico, na dança de Isadora Duncan, no teatro de Artaud. E assim, pude entender o *paradoxo* do ator anunciado em Diderot como um trabalho de natureza móvel e híbrida entre emoção e razão.

O corpo foi chamando a atenção como esse território híbrido, lugar onde abita o paradoxo. A partir da dança, sobretudo do balé e da escola clássica, percebi um corpo racionalizado em codificações que construía uma linguagem discursiva com o corpo. Outros também buscaram uma codificação precisa e racional do corpo, treinando este para respostas imediatas e expressivas a estímulos múltiplos como na biomecânica de Meyerhold. O corpo, assim como a dança, não é necessariamente o lugar da emoção, do incontrollável, do caos. É principalmente nas pesquisas da dança, que elegem o corpo como gerador do material poético, que se iniciam as pesquisas de uma linguagem que abre espaço para as emoções, sensações e a expressividade subjetiva sendo estas a conduzirem a comunicação em um diálogo íntimo

com razão que serve de suporte para descobertas e experimentações com o corpo, nesse sentido podemos lembrar, Isadora Duncam, Mary Wigman e sua parceria com Laban.

Neste estudo pude perceber a coreografia operando numa relação objetiva de um desenho feito pelo corpo no espaço e a partitura, assim como a trabalhei na criação cênica, operando como escrita no espaço e como uma outra “grafia”, que se dá no próprio corpo, em suas relações de tensões e micro-tensões internas, por vezes mais profundas, ligadas aos impulsos mais subjetivos, ligadas à memória pessoal e afetiva. A *partitura*, nesse sentido, foi um estímulo para o desenvolvimento da noção de dramaturgia do corpo sobre a qual esta pesquisa se debruça.

Finalizando, entendo a dramaturgia do corpo como um embate entre razão e emoção. A dramaturgia entendida como estratégia, organização de fluxos, tensões internas, sentidos e também a dramaturgia entendida como agenciamentos de uma abertura para experiência imprevisível, que conduz ao alargamento das formas da linguagem e da comunicação, onde o afetar artista e espectador são os fundamentos. Assim a dramaturgia é uma razão que indica a proporção variável de contornos a um conteúdo de afetos. A dramaturgia neste trabalho pode ser definida como uma razão permeada ou moldada pela emoção denominada “razão poética”.

O corpo, neste sentido, seria o agenciador dessa razão poética. Retomando a idéia de Nietzsche, onde o corpo é a grande razão, percebo concretamente o corpo, principalmente através da experiência de criação prática, como o gerador de forças, apolíneas e dionisíacas, que atuam em sentidos múltiplos de dupla direção criadores de caos e cosmos.

Referência das fotos

1. Cena do espetáculo Agda, personagem Agda. Apresentação no Sesc Campinas.
2. Cena do espetáculo Agda, personagem Kalau. Apresentação no Sesc Campinas.
3. Espetáculo Freguesia da Fênix, máscara da Deusimar, inspirada na máscara Arlequina. Apresentação no Barracão Teatro, Campinas.
4. Do espetáculo Freguesia da Fênix, máscara da Doniná, inspirada na máscara Pasquela. Apresentação No Barracão Teatro, Campinas.
5. Cena do espetáculo *O Barulho Indiscreto da Chuva*. Personagens Colegial e Travesti, com João Pirahy .
6. Cena do espetáculo *O Barulho Indiscreto da Chuva*. Personagens Colegial.
7. Foto da performance Olhos D'água, Ofélias coveiras com Camila Fersi e Aldiane Dala Costa. Casa do Lago da Unicamp.
8. Foto da apresentação de *Olhos d'água*, cena da preparação para o afogamento. Casa do Lago, Unicamp.
9. Foto de apresentação de *Olhos d'água*. Casa do Lago, Unicamp.
10. Foto da performance Olhos d'água, cena final das saias, apresentação na Casa do Lago, Unicamp.
11. Foto do espetáculo O Barulho indiscreto da chuva, colegial.
12. Foto de apresentação do espetáculo O Barulho Indiscreto da chuva, colegial e Tavesti (João Pirahy)
13. Cena com a personagem Colegial em apresentação do espetáculo *O Barulho indiscreto da chuva*.
14. Cena 1, do espetáculo *O Barulho Indiscreto da chuva*, colegial no muro.
15. Foto de ensaio do estudo prático A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita. 13.06.2009.
16. Foto de ensaio *A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*. 13.06.2009.
17. Foto de ensaio *A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*. 13.06.2009. Com a saia
18. Foto de ensaio *A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*. 13.06.2009. com a saia.
19. Máscara de mergulho: anti-signo do afogamento, ou ainda de um afogamento lúcido. Cena de ensaio *A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*.
20. Foto de ensaio *A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*, experimentando a pintura no corpo.
21. Foto de ensaio *A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*. 13.06.2009. com o armarinho.
22. Foto de ensaio *A pálida luz das estrelas Ofélia Liquefeita*.

Bibliografia

- ADOLPHE, L. M. “*La dramaturgie est un exercice de circulation*”. In *Dossier Danse et Damaturgie*, Nouvelles de Danse, Bruxelas: Contradanse:31, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986
- ASLAN, O. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARBA, E. e SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas-São Paulo: Editora da Unicamp e Editora UCITEC, 1995
- BELAVAL, Y. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950.
- BORNHEIM, G. *Brecht: A estética do teatro*. Edições Graal, 1992.
- BOURCIER, P. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Trad. Flávia Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Sd.
- BURNIER, L. O. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CARDONA, P. *Dramaturgia de bailarín, cazador de mariposas*. México DF: Conaculta/INBA, 2000.
- CHOUILLET, J. *Diderot poete de l'énergie*. Paris: Puf écrivains, 1984.
- DAMÁSIO, ANTÔNIO R. *O erro de Descartes. Emoção, razão e cérebro humano*. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____, *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DELEUZE, GILLES. *Lógica do Sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- 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.
- FEBVRE, M. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron/Librairie de la Danse, 1995.
- FERNANDES, C. Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FREITAS-MAGALHÃES, A. (2007). *A Psicologia das Emoções - O Fascínio do Rosto Humano*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- GUINSBURG, J. *Stanislavski e o teatro de arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____, *Stanislavski, Meyerhold e cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____, “Diderot: o espírito das ‘Luzes’.” In.: *Diderot: Obras I – Filosofia e Política*, São Paulo: Editora Perspectiva. 2000.
- HILST, Hilda. **Kadosh**. São Paulo: Globo, 2002.

- JAMESON, F. *O método Brecht*. Trad. Maria Silvia Betti. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- GIL, J. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- LABAN, R. *O Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LANGER, S. *Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de filosofia em nova chave*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LEBRUN, Gerard. “O conceito de paixão”. In *Os sentidos da paixão*. Org. Sergio Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LOUPPE, L. *La poétique de la danse contemporaine*. Bruxelas: Contrédanse, 1997.
- MATOS, Franklin. *O Filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2001.
- MULLER, H. *Quatro textos para o teatro*. São Paulo: HUCITEC. 1978
- NASCIMENTO, M.G.S. *Natureza e ilustração: sobre o materialismo de Diderot*. São Paulo, Tese de Doutorado, USP, 1990.
- NAVAS, C e DIAS, L. *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- NESTROVSKI, A. BORGÉA I. *A arte total de Pina Bausch*. Folha de São Paulo. (Mais!) São Paulo, 27 de agosto de 2000.
- NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, F. *Brecht vida e obra*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- _____, *Brecht: Introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- PRADO, D. A. *João Caetano e a Arte do Ator: estudo de fontes*. São Paulo: Ática, 1984.
- ROUBINE, J.J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.
- SANCHEZ, M.J.A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- SASPORTES, J. *Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.
- STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____, *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____, *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____, *Teoria do drama burguês (século XVIII)*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Teses

LUIS LOUIS. *A comunicação do corpo na mímica e no teatro físico. Dissertação de mestrado. Programa de estudos Pós- Graduação em comunicação e semiótica PUC/SP. São Paulo. 2005*

RENATO FERRACINI. *Corpos em Criação Café e Queijo*. Dissertação de doutorado. Programa de Pós graduação da Unicamp. Campinas. 2004.

SAYONARA SOUSA PEREIRA *Rastros do Tanztheater no processo criativo de es-boço*. Dissertação de Doutorado do Programa de Pós graduação da Unicamp. Campinas. 2007.

PETRECA, P. C. O papel do jornalismo Cultural no percurso da dançateatro no Brasil: a replicação do meme Pina Bausch. Tese de Mestrado em Comunicação. Pontifícia Universidade Católica São Paulo. 2008.

VERÔNICA FABRINI *O 'desagradável' e a 'crueldade': aproximações entre o 'teatro desagradável' de Nelson Rodrigues e o 'teatro da crueldade' de Antonin Artaud* Dissertação de Doutorado do programa de Pós graduação Eca-USP. 2000.

Páginas consultadas na internet

www.conexaodanca.art.br

www.brasile scola.com.

Anexo

Blog spot ciacorporposnomades.blogspot.com utilizado como sala de ensaio virtual para a criação do espetáculo *O Barulho indiscreto da Chuva*. Destaquei somente os comentários relacionados a personagem da Colegial. Os estímulos colocados no site por João Andreazzi foram colhidos nos ensaios ou nas apresentações do espetáculo, os comentários e depoimentos foram escritos pelos internautas visitantes do site. Alguns deles foram utilizados no espetáculo. O Blog spot completo, com todo o processo pode ser consultado pelo site www.ciacorporposnomades.blogspot.com.

CIA. CORPOS NÔMADES - O Barulho Indiscreto da Chuva - Prêmio Funarte Klauss Vianna - 2007

Sala de ensaio, onde todos podem ensaiar com a gente. Participando de novas criações da companhia. Algumas questões sempre impulsionam uma nova criação e gostaríamos de dividir com todos que queiram pensar e agir de forma criativa, expondo, colaborando e respondendo essas perguntas que estarão nesse blog. Quem responder poderá deixar o nome real ou fictício com contato-e-mail, que iremos convidá-los à participar assistindo ou atuando com suas lembranças indiscreta.

Segunda-feira, Novembro 24, 2008

Terça-feira, Setembro 02, 2008

O SILÊNCIO QUE É NULO...



**O SILÊNCIO FEZ MEUS OLHOS PARALIZAREM...NÃO
CONSEGUIAM FAZER NEM TIC E NEM TAC, NEM TIC NEM TAC, TIC,
TAC, TIC, TAC...**

Lembrança indiscreta escrita por uma pessoa do público (foto Kuarahy em
cena Aldiane Dalla Costa)

posted by CIA.CORPOS NÔMADES @ 4:11 PM [6 comments](#) [links to this post](#) 

6 Comentários

Fechar esta janela [Ir para formulário de comentário](#)

Anônimo disse...

na linha que eu mesmo traço e apago, me anulando, sem deixar pegadas, meu olhar te paraliza...um beijo de língua...

05 Setembro, 2008

17 Setembro, 2008

[biamara](#) disse...

a vida de dentro tomando conta - absoluta.

meu coração bate então apertadozinho. acordado pela ventania que sopra o telhado da casa. a tormenta balançando as paredes da casa enquanto a terra se derrama para meus pés.

tempesta raia troveja. e eu.

tempesta ao meu redor. quando o telhado se alevanta pela força do vento - o coração se contrai diante da visão de raios e trovões atingindo a casa de terra.

e se formos fulminadas?

tempesta agora que meu pai não volta para casa.

como pode tempear assim agora que o pai não está por perto para nos cuidar da tormenta que nos toma. temo ser consumida pela água barrenta que toma conta do lugar em que estou.

e se eu morrer?

águas que despencam - enquanto o coração mudamente grita.

29 Setembro, 2008

Anônimo disse...

Disco Voador numa estranha hora...num tempo que não existe...

<http://br.youtube.com/watch?v=0A2wQbgCWsw>

Joca Faria

Discos voadores ...você sozinha eu só...nesta estranha noite em que as horas são duvidosas hoje sinto sono mas não quero o cotidiano de um sonho sem nexos...não posso mais me ater a pequenos prazeres. A carne não me seduz...só o seu desejo...sou ..as trevas e a luz dentro de ti...procuro a palavras corpos no yotube e vem você em dança em meios a desastres aéreos...seu corpo...aparece diante de meus olhos sedentos de chuva...a dança penetra-me em todos os sentidos minha doce bailarina...me de prazer ti de prazer...sou umano quase humano...preciso devorar-te...como o oro boros que devora sua calda...O BARULHO INDISCRETO DA CHUVA diz a frase do vídeo...que nos...liga e não se liga sou morto sem ti...alguém numa outra voz escreve... Mas Às vezes não uso cueca... Às vezes uso calcinha Às vezes fico sem...e volto a minha voz ...

Que importa se a torta se comE atrás da porta com as rimas sem nexos quase a amo... Mais que a mim mesmo...

Quem é você que me manda ficar em silencio diante dos segredos da chuva?

Não sei sou varias vozes numa só sou a morte a aproximar... Quem sabe para que serve o que nunca foi absorvido... Sou a insônia e ilusão...de sonhos multiformes ...minha doce bailarina...encantas-me com a ausência de sua dança...Ela vestida de colegial pula o muro e me leva

junto adentro ao vídeo...e não fazemos nada além de cantar canções de Caetano Veloso...sou alguém que quer passar por tudo...tenho medo de tudo...por isso me perco além do medo...sua voz pulsante faz-me desejar ti...além dos raios do sol que faz se meio dia na china...e o dragão chinês como um canibal devorará o ocidente?

Não me importa o futuro e sim agora façamos amor na chuva...no frio e neblina joseense...façamos antes que nos derretamos na fria manhã de sol....

A CIA CORPOS NOMADES seduziu-me com seu vídeo que já vi muitas vezes e passarei esta madrugada a ver...sem possuir a arte...mas que arte é esta...Lúcifer Sam Sam? Não entendo nada de nada...neste mundo que caduca sou surdo diante da velocidade sonora...Edu Planchez silenciou do outro lado a espera da linha final...mas tem final...por você assiste a todas as missas e escrevo esta missiva beijos o musa deste poeta que desperta...para o amar...longe das carnificinas de Santo André...longa da noite quando nascer o dia sou teu esta noite e todas as outras basta me aceitar perante a Luz...

Sim sou tua ausência sou versos e adversos na fugas lua que não aparece...sou teu sempre teunesta noite sem ti...filha de maya...filha dos segredos inconfessáveis dance para mim só para mim feito a mãe Gaia...neste estranho e silencioso mundo onde discos voadores povoam nossas retinas...beijos te nesta noite através deste texto...

João Carlos Faria

Mundo Gaia

WWW.MUNDOGAIA.COM.BR

19 Outubro, 2008

Terça-feira, Agosto 19, 2008

Meus, teus , seus, nossos fantasmas

SEMPRE QUANDO A LUZ APAGA, A FESTA ACABA EU ME ENCONTRO SOZINH(A) E ASSUSTAD(O), O HOMEM OU A MULHER DE AÇO VOLTA A SER UMA CRIANÇA ...

(texto inspirado na lembrança de uma pessoa do público escrita durante a apresentação)

fotoKuarahy na cena Aldiane Dala Costa

posted by CIA.CORPOS NÔMADES @ 4:52 PM [5 comments](#) [links](#)

[to this post](#) 

5 Comentários

Fechar esta janela [Ir para formulário de comentário](#)

Anônimo disse...

criança por se sentir dependente.

criança por se sentir pequenina, do tamanho de um botão. mas com um vazio. um vazio enorme no peito. como nenhuma outra criança jamais me contou.

21 Agosto, 2008

[biamara](#) disse...

alguém em mim não cresceu sentindo falta de -
alguém em mim sente medo do escuro e dos fantasmas da -
de um alguém que não estava lá naqueles tempos em que eu precisava de -
alguém em mim continua esperando alguém - que teça comigo uma ponte daqui ao -

mar -
alguém em mim vive todos os dias de noite -
21 Agosto, 2008

[Felipe Ost](#) disse...

Hoje teu fantasma me perseguiu pelos corredores confusos de minha vida.
Mais de uma vez teu espectro se levantou diante de meus olhos, com o mesmo sorriso que já amei,
e ainda não esqueci.
Tua imagem insistiu em aparecer e sumir vez após outra sem nada a me dizer.
Hoje teu fantasma assombrou meu dia e me deixou com os temores de não mais ter-la em minhas
noites.

08 Setembro, 2008

Anônimo disse...

fantasmas nao existem. existe o lado esquerdo ou o direito de dentro da gente ver la
fora o escuro com gatos famintos. o meu inconsciente manifesta uma abobora com olhos de fogo e
dou risada porque o dia das bruxas faz com que as lojas de fantasias, ganhem muito dinheiro com o
amedrontar das crianças. mas confesso ter ficado medroso com minhas ilusoes cosmologicas

Domingo, Julho 27, 2008

Suportar você... com todos seus anseios...



Foto Kuaray na cena Aldiane Dala Costa

posted by CIA.CORPOS NÔMADES @ 2:19 PM [9 comments](#) [links](#)
[to this post](#)

9 Comentários

Fechar esta janela [Ir para formulário de comentário](#)

[.ju das candongas.](#) disse...

...sempre venho bisbilhotar o blog.. e mais do que isso.. sempre passo em frente ao
Lugar e fico ali em frente, por tempos curiosa a saber o que se passa por lá... nunca crio coragem
para entrar! =\ Recebo emails com convites encorajadores (encorajantes? que palavra é essa meu
deus!rs) quase todos os dias... preciso criar vergonha na cara e me adentrar indiscretamente como a
chuva nesse Lugar e mundo que tanto me chama atenção. Em breve...

Sucesso...

E um grande abraço.

.ju.

29 Julho, 2008

de.... lou disse...

como suportá-la em meus remorsos cantando ao acordar-me para o mundo que me habita? sutiens pendurados como lágrimas derramadas. engolir-te seca-me escarrar. eu te querer, eu não te querer, e longe... como suportá-la longe dos meus ombros... flutuantes prédios infernizam a bondade. fantasmas nas janelas assaltam-me a tranquila concentração dessa danação, então danado, transformo-me num idiota. as roupas com seus cortes retos, dominam todo o guarda-roupa.

29 Julho, 2008

Ariadne disse...

A cada dia, esse espetáculo me prende mais...mesmo não te-lo assistido. Algo me diz que preciso muito ver rrsr....

bjus a todos!!!

29 Julho, 2008

Anônimo disse...

penduricalhos, chocalhos, eram... minhas regras chocaram-me ao ver o sangue no travesseiro. logo no travesseiro... ela ficou puta...

30 Julho, 2008

bezerro disse...

quase natal, mamei nas mamas de mamãe, gostei, mordi a mama esquerda e na direita o indicador sorridente era uma criança.

30 Julho, 2008

[biamara](#) disse...

o que mais me angustia é não ter descoberto ainda este você em mim. é olhar esta nudez que se me dá e não compreendê-la, é estranhar esta intimidade que se mostra de repente
sutilmente
sinuosamente
por todos os lados
nos encontros de nossos corpos complementares.

01 Agosto, 2008

[ThaiZize](#) disse...

Suportar teus repentes somente pelos rompantes que eles me trazem. Suportar teus anseios pois seios para minha ansiedade.

07 Agosto, 2008

Anônimo disse...

um céu de seios povoam-me um círculo de corvos e andorinhas.

08 Agosto, 2008

[uma quase Leonardo](#) disse...

seus repentes duram pouco, e são menos constantes do que os meus repentes... de repente via tão pouco que não bastava mais os teus... e os meus já cansados e repetitivos que estavam, tão previsíveis... coisas banais assim me irritam... minha mesmice não era mais chata que a nossa rotina de repentes

não mais de-repente...

14 Agosto, 2008

Segunda-feira, Julho 21, 2008

No limite, entre isso ou aquilo...



foto:Kuaray - Em cena Aldiane Dala Costa

Arrastar o passado sobre o muro... coisas que grudam na pele... pessoas que arranham a alma...

posted by CIA.CORPOS NÔMADES @ 5:01 PM [5 comments](#) [links to this post](#) 

5 Comentários

Fechar esta janela [Ir para formulário de comentário](#)

mp disse...

Olhos atentos ao outro lado do muro

Puxa a corda, o verde, o som

Transeuntes se misturam ao fardo que carrego e a agonia de não poder estar lá, junto dela

Dança de rasgos, que corta, machuca, dilacera, fere

Força e delicadeza

O dentro e o fora

Onde esconder, onde revelar

Na casa escura fujo de mim

23 Julho, 2008

Anônimo disse...

o caminho estreito

o desconhecido nos pés

no outro, em mim mesma.

a vontade de atravessar

chegar do outro lado para o encontro

sempre diferente

sempre o mesmo

24 Julho, 2008

[ThaiZize](#) disse...

No meio da noite, ela trazia as lembranças penduradas em seu vestido. Ela, ela e os bibelôs e o medo dos bibelôs. Mas na ponte ela parou. Segurou a saia com a mão esquerda, pois a direita transformara-se numa enorme tesoura. Pouco a pouco, foi livrando o leve vestido dos bibelôs, bibelôs pelúcias velhossapatos pipas e tampinhas rio abaixo.

24 Julho, 2008

[Felipe Ost](#) disse...

Ela caminha seu caminho, equilibra-se nas linhas de suas sendas.

Como um artista na corda bamba, balança de um lado pro outro, acompanhando os gritos do público logo abaixo.

Caminha pelos gritos, sem saber se estes torcem para que chegue ao fim, ou caia antes dele.

31 Julho, 2008

[biamara](#) disse...

ando sobre meus ombros sentindo os pesos dos meus passos - a palma de meus pés. Miro o passado e o desacerto. Esse fio que me puxa e eu que puxo esse fio que ata uma vida inteira.

Como pode agora ser tão escuro? Estou implodida à séculos e tenho medo do escuro e tenho medo

dos fantasmas da minha voz. Quem caminha em mim sabe o escuro e os olhos baixos. Eu sobre os

meus ombros procuro em vão um corrimão - o espaço entre o fio e o - no limite estou viva - no

limite estou morta. no limite - o passado que me arrasta está sufocado por sobre o muro. ando

sobre meus ombros colegiais implodidos e a luz verde revela minha pergunta. quanto mais me

escondo, mais me vêem, e se me vêem, mais me escondo. como começar a? por quem começar a?

milênios de sufocamento tentam caber em meus ombros e eu só sei doer de madrugada quando ninguém me vê.

31 Julho, 2008

Sexta-feira, Junho 20, 2008

Desejo indiscreto de 12/06/ 2008



**Hoje tudo o que preciso é morrer uma vida inteira
desejante que não pode ser.**(escrito por Bia Mara - no espetáculo do dia 12)

na foto durante espetáculo (Aldiane Dala Costa e João Pirahy- foto por Kuaray)

posted by [CIA.CORPOS NÔMADES](#) @ [5:15 PM](#) [11 comments](#) [links](#)

[to this post](#) ➡

11 Comentários

Fechar esta janela [Ir para formulário de comentário](#)

Anônimo disse...

Colocar meus sentimentos em seus sentidos, perceber na cena aquilo que escrevi na penteadeira, de frente , eu e meus olhos de furacão, o indiscreto do outro, ao lado, me esbarra o coração, dizer a lembrança indiscreta em meio ao público, sendo eu uma privada de desejos, os sujos que escorrem com a água limpa cristalina e me acorda, fico no desejo, na vontade de ser, e, é o sonho que me lambuza.

22 Junho, 2008

Rafael Gobe disse...

Um mapa de sobre a passagem nômade n'ô barulho indiscreto da chuva
(escrito dia quinze de junho, um dia após minha primeira apresentação)

Mãos estancadas sobre o rosto. Morto?

Paralisia.

Angústia de saber não ter podido tocar o corpo do outro quando ele se o oferecia.

O desejo pode morrer?

E a força de estender as mãos, pode morrer?

O desejo está aí.

Mas as forças não têm tido mãos.

As forças que levam as mãos ao corpo do outro, ao rosto, ao dorso nu, ao sexo.

Lambi com os olhos seus pelos pois que era um homem muito bonito.

Já percebia desde a tarde de ontem que eu havia morrido

e depois de as pernas enfraquecerem e eu não ter noção de destino,

surgiu a mão branca de uma mulher que fez convite co'as pontas dos dedos

a mulher mais linda, depois me disseram se chamar Rúbia.

Rúbia tem que ver com rubro? De certo que sim.

Mas eram azuis seus olhos e ela me deu dois ou três goles de vida.

Segui.

Outra moça, engolida pelos carros na rua fictícia. Os passantes não a viam

desesperada, quase finda.

Um certo sol também surgia. E todos cantavam

pois sabiam que tudo que é do corpo é matéria de vida.

22 Junho, 2008

[biamara](#) disse...

naquela madrugada, a música falhara. eu era apenas lamento pelos cantos dos cantos.
tinha chegado mais cedo em casa, mas desde o início o ruído do outro tomara conta de minha vida.
o desejo havia explodido e eu que eu fosse. o espelho dessa noite marcou o tempo de minha
ausência. agora mesmo que eu me olhe, não me vejo. eu não me sinto existindo.

25 Junho, 2008

raafael gobe disse...

é demais que não me sinto existindo

e se tenho vomitado muito nas manhãs é por não haver sossego para a montanharussa que tem sido
meus contraditórios

vomito sem ter nada no estômago

contei isso à médica e ela com seus tantos nomes e anos de experiência se desorganizou

completamente, ela não entendia um vômito que escapasse à sua lógica causa e efeito

naquela madrugada eu em meu lugar lembrei do passado em que cria poder existir e vou hoje

morrendo sem ter nascido

28 Junho, 2008

[biamara](#) disse...

num mundo, cujo fundamento era a mentira, ela era muda. ela não quisera mentir. não
quisera aprender a mentir. não aprendera que a mentira salva - um amigo lhe revelou. como ela era
macabéa, substituíra a fala pelo vômito. como ela era simples, sentira-se constrangida a silenciar
todos os cantos. Mas quando o outro chegava e entrava repentinamente por alguma fenda
inesperada de seu corpo, ela passava madrugadas vomitando.

29 Junho, 2008

rafael gobe disse...

quando se dá um tiro pelo ouvido da normalidade, em quanto tempo se renasce para
algum lugar fora do mundo? eu já nem sou um inteiro, já só sou a enorme fenda, falta pouco, muito
pouco. . e morrerei para isso tudo.

a morte é uma bênção.

30 Junho, 2008

Anônimo disse...

o outro que sou mas não posso, briga comigo o que posso
o que surto o que fumo
e o que não faço.
mas posso no raio do dia
cuecas calcinhas puteiros.

02 Julho, 2008

[biamara](#) disse...

o outro pensa ser em mim o outro que eu não sou. o outro que não sou grita em mim o
que não sou não sou não sou e ao fim e ao início dos dias eu sou também aquele que eu penso que
não sou.

02 Julho, 2008

ricardo silva disse...

na possibilidade dele tomar-me o pescoço, entrar-me pela boca tais engulhos, tal peito
queimando a decadência do ser mais evidente renegado. este outro, este eu... que nunca chega no
portão. um saudoso avesso na superfície marítima.

05 Julho, 2008

calbego disse...

"sendo não sou estou indo .. caminho"

06 Julho, 2008

[biamara](#) disse...

este outro, este eu que não se achega
toca o sino da minha casa
deseja se lançar no peito do mar ser tomado pelo canto das sereias que no começo
esse desejo indiscreto de 12/06/2008 escapou das ondas

07 Julho, 2008

Terça-feira, Maio 20, 2008

O POENTE AINDA NÃO CICATRIZOU

A TARDE AINDA SANGRA

**AS CORES TREMULAS SE ACOLHEM NAS ENTRANHAS DAS
COISAS...**

J.L.Borges



foto de ensaio cia. corpos nômades Com

Aldiane Dala Costa e João Andreazzi

posted by CIA.CORPOS NÔMADES @ [1:23 AM](#) [3 comments](#) [links](#)
[to this post](#) ➡

Silêncio que a-calma e o que e-nerva

O barulho que explica ou que complica

posted by CIA.CORPOS NÔMADES @ [12:20 PM](#) [8 comments](#) [links](#)
[to this post](#) ➡

3 Comentários

Fechar esta janela [Ir para formulário de comentário](#)

[biamara](#) disse...

ao oeste, o sol; ao leste, a lua cheia; entre eles, biamara tremeluzindo vermelha laranja amarela violeta azul biamarinha. finda tarde a terra cora e a gente chora porque finda a tarde... nas suas entranhas, há territórios em que homem significa partida; em outros, homem significa chegada e há ainda lugares em que seu nome significa segredo. tá vendo lá no céu azul a lua e mais aqui num ponto ao sul as ondas do mar... durante um ano, ela caminhou por olhos quaresmeiros, sentiu os enigmas de músicas doces cafés abraços cremes e-mails confidências. a manifestação de um lirismo conduzido ao Lugar. agora, está só. Livro nas entranhas de si mesma - esperando que nasçam lugares distantes que sejam acolhedores aconchegantes próximos. há certos lugares de biamara que estão vazios e irrespirantes há séculos. e nesses lugares de tanto medo, biamara desaparece, seus olhos parados já demais, ela não sabe que o mundo lá fora tá do seu lado. Tempos depois, reaparece como folha respirada pelo vento numa noite mansa feita de uma saudade. nesse torvelinho, dança o que é o amor, o que é morrer. ultrapassa. canoa canoa persegue essa chegada hoje a lua é uma espada amanhã é uma lagoa.

21 Maio, 2008

Anônimo disse...

deixo um sabor amargo esvaziar os meu lilazes.

24 Maio, 2008

Quarta-feira, Março 26, 2008

AS COISAS VÃO...



foto ensaio Cia. Corpos

NômaDES, cena final.

AS COISAS VÊM...AS COISAS VÃO...AS COISAS ...VÃO E VÊM...NÃO EM VÃO..AS HORAS...VÃO E VÊM...NÃO EM VÃO O.A.

posted by CIA.CORPOS NÔMADES @ 8:05 PM 7 comments [links](#)

[to this post](#) ➡

7 Comentários

Fechar esta janela [Ir para formulário de comentário](#)

[biamara](#) disse...

mas entre mim, meus vãos e o vão das horas acontecem as lembranças. nesse tempo em que não me vejo, eu conto os esquecimentos, escrevo em desenhos outros, ajudo meus amigos a re-fazer o nada e canto wisnik: a vida leva e traz, a vida faz e refaz, será que quer achar sua expressão mais simples...

27 Março, 2008

Anônimo disse...

e eu que vim, nunca mais voltei para a origem, para o centro de nascimento. passei do seu lado e arranquei um suspiro acumulado no peito. quando se jogou pro mundo a calça era rasgada, e a mãe comprava pão na vendinha.

28 Março, 2008

[Pedro Henrique Araújo](#) disse...

A gente sempre volta ao gene, ao ontem, sem parar de pensar no amanhã. Somos sempre e o tempo é quando. Nunca somos, quase todo tempo, estamos.

28 Março, 2008

v♦ disse...

refiz a trajet♦ria pela avenida que fui embora. as linhas de suas palmas tornaram-me depressivo, colhi invejas no pomar de minha solid♦o. tossi, tossi e pensei em turberculose. a avenida ambientava o inverno de junho, tentei jogar o travesseiro verde no lixo e voc♦ o encontrou no meu guarda-roupa.

31 Março, 2008

[biamara](#) disse...

ainda assim pensamento poema ou canção alguma consola o vão aberto com a partida dos que ainda nem chegaram. não há boa hora para partir para quem fica na 11ª estação esperando por horas para ver cenas do bailarino que não mais acontecerá no jaboticabal.um dia então eu virei à Augusta 325 e o Lugar não mais será?

31 Março, 2008

[ThaiZize](#) disse...

Ela estava lá, e ali continuaria fosse o tempo que fosse.
E numa volta das horas foi que pude descobrir:
a Plenitude é muda.
E eu, que não sabia, a tinha chamado por Vazio.

10 Abril, 2008

ACL disse...

Vinha todo dia, na mesma hora. Quer água?
No primeiro dia, a patroa deprimida no piano, chorava a perda do marido. Se tinha morrido, se tinha fugido, ninguém sabe. Tinha sumido.
No segundo dia, o filho no chão, deitado de barriga pra cima. Achava que era a pessoa mais infeliz do mundo. Tinha seus motivos e perdia o dia a reclamá-los para si mesmo.

Mo terceiro dia, achou a filha, encaracolada em si mesma, tentando descobrir a própria sexualidade.

No quarto dia, não reparava mais no que faziam. APenas oferecia: quer água?

22 Abril, 2008

Anexo

Neste anexo trago algumas das postagens do blog **estudos-dramaturgiasdocorpo.blogspot.com** que criei para acompanhar o trabalho de pesquisa prático. Pode ser consultado pela internet.

SEXTA-FEIRA, 6 DE MARÇO DE 2009

Chorar

"A água é símbolo profundo, orgânico ,
da mulher que só sabe chorar suas dores
e cujos olhos são facilmente 'afogados de lágrimas'.

O homem, diante de um suicídio feminino,
compreende essa dor funérea por tudo o que nele,
como em Laertes, é mulher,
volta a ser homem - tornando-se seco - depois que as lágrimas secam,"
Bachelard

Postado por Aldiane Dala Costa às 14:39  

1 comentários:

Aldiane disse...

Chorar

Estou trabalhando sobre a ação de chorar.

Desde o processo de criação da colegial tenho vontade de trabalhar com a ação de chorar.

Chorar sempre foi algo que esteve muito presente na minha adolescência, para mim é do universo da adolescência chorar , tentar esconder o choro...

Nos últimos dias resolvi investir nessa ação. quando comecei a fazer o memorial relatando os anos de adolescência despertei muitas memórias e algumas me faziam chorar... comecei a identificar quais eram e a provocá-las para despertar o choro de maneira mais controlada.

Chorar é muito físico. Os músculos contraem, a respiração se altera. Mas ao mesmo tempo é muito subjetivo. Percebo que o corpo precisa estar permeável para se deixar afetar pelas memórias e imagens. Quando começo a repetir as memórias elas perdem a força se o corpo não estiver muito aberto.

Encontrei nessa ação uma experimentação da relação entre emoção e razão.

A ação de chorar está ligada a colegial, quando é pega no banheiro com o namorado e com a Ofélia quando conversa com Hamlet e ele zomba dela.

Do site www.brasile scola.com

"Segundo uma pesquisa realizada por cientistas, quando choramos liberamos substâncias químicas que provocam a sensação de alívio quase imediato. Esse efeito é ocasionado exclusivamente por cutucadas emocionais. As lágrimas de causas emotivas fazem com que elementos acumulados na hora do estresse

sejam removidos. Atraído pelos sentimentos, o cérebro produz certos neurotransmissores. Tais compostos passam de um neurônio para outro avisando que as glândulas lacrimais precisam ser contraídas. Então o choro começa. Quando cai a primeira gotícula de lágrima, a leucinaencefalina (um mensageiro produzido pelo encéfalo) entra em ação. Esse mensageiro tem a função exclusiva de nos anestesiarmos se sentimos fortes dores e também de nos deixar, de certa forma, entorpecidos. Outra substância que faz parte desse processo é a prolactina (hormônio produzido na glândula pituitária, quando aumenta a tensão). Quando as taxas de prolactina estão muito altas no organismo, as emoções ficam à flor da pele. Por isso, chorar funciona como um remédio contra o estresse. É interessante ressaltar que chorar faz bem, porém o choro sem motivo e a toda hora faz mal, pode ser sintoma de depressão." Conforme a descrição acima há uma relação bem específica entre o cérebro e as emoções na ação de chorar.

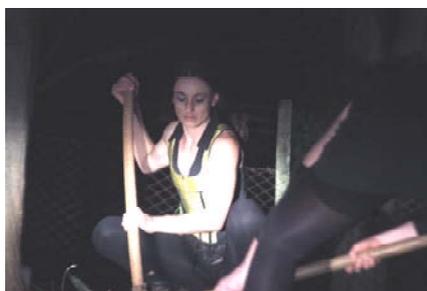
DOMINGO, 8 DE MARÇO DE 2009

Domingo, 08 de março de 2009

Olhos d'água

Ofélias Coveiras

As Ofélias cavando a própria cova



Preparação para o **Afogamento de Ofélia**



(Shakespeare, Hamlet)

Rainha

Inclinando-se nas margens de um arroio, levanta-se um salgueiro que reflete as prateadas folhas na corrente cristalina. Para lá se dirigiu, adornada com estranhas

grinaldas de botões de ouro, urtigas, margaridas e com aquelas largas flores púrpuras às quais nossos licenciosos pastores dão um nome grosseiro, que, porém, nossas castas donzelas chamam de dedos de defunto, ali trepou pelas ramagens pendentes para colher sua coroa silvestre, quando um traçoeiro ramo se desprende e, junto com seus agrestes troféus, foi cair no soluçante arroio, suas roupas, a princípio, se espalharam e a sustentaram durante alguns instantes, como se fosse ela uma sereia. Enquanto isto, cantava estrofes de antigas árias, como se estivesse inconsciente da própria desgraça, ou como ondina dotada pela natureza para viver no elemento próprio. Mas aquilo não poderia durar muito e os vestidos embebidos tornaram-se mais pesados e arrastaram a desgraçada para uma morte lamacenta, em meio de seus melodiosos cantos.

Morte de Ofélia. O texto escrito por Brecht, na peça Baal, referente à Ofélia era cantado.

(Brecht, Baal)

Quando a moça lentamente se afogou
E foi descendo para outros rios maiores
Como um milagre o céu resplandeceu
Como se fosse amparar o seu cadáver.
As algas enroscando-se no seu corpo
Que pouco a pouco se tornou pesada
Frios os peixes entre suas pernas
Tornando-se ainda mais lenta sua última viagem.
À noite o céu escureceu como fumaça
Escondendo a pálida luz das estrelas
Mas logo amanheceu para que ela
Também tivesse agora manhãs e tardes.
Quando na água seu pálido corpo apodrecia
Lentamente Deus foi se esquecendo dela:
O rosto e depois os cabelos e as mãos.

Postado por Aldiane Dala Costa às 21:03 

2 comentários:

[Fê disse...](#)

Olá. Meu nome é Fernanda estudo na Universidade de Sorocaba e minha pesquisa para o artigo de finalização do curso é justamente sobre as Ofélias de Shakespeare e Heiner Müller. Pesquisando acabei encontrando vocês. Queria saber se esse material foi gravado e se eu poderia assisti-lo e como. Também gostaria de trocar figurinhas sobre o assunto...

Meu email é feteatro@yahoo.com.br, qualquer eventual resposta por favor encaminhe para ele. Obrigada!

1 de Abril de 2009 23:46 

[Aldiane disse...](#)

No final do primeiro semestre de 2007, participei da criação de uma performance inspirada na Personagem Ofélia de Shakespeare. Com a orientação da professora Verônica Fabrini e com a participação de Ana Clara Amaral e Camila Fersi. Sinto vontade de retomar esse material para dialogar com a criação desse novo trabalho. A Ofélia assim como a Colegial, criada para "O Barulho Indiscreto da

chuva", são adolescentes e mostram uma forte relação com a figura do pai e a ausência da mãe. Para a performance Olhos d'água também utilizamos elementos da dança e do teatro o que aproxima este processo de criação como o processo de criação do "O Barulho Indiscreto da Chuva"

[Postar um comentário](#)

SEGUNDA-FEIRA, 9 DE MARÇO DE 2009

Segunda Feira, 09 de março de 2009

Pororoca

Cruzar os elementos do trabalho com a personagem **Ofélia** da performance **Olhos d'água** com os elementos da personagem **Colegial** do espetáculo **O Barulho Indiscreto da Chuva**. Durante a pesquisa do mestrado trabalhei com a construção dessas duas personagens e tirando elas dos contextos em que estavam quero estudar de modo mais aprofundado a dramaturgia do corpo para criar essa nova dramaturgia. Ambas são adolescentes e vivem um conflito.



Os elementos da **Colegial** as sequências de dança, o chiclete, os desenhos na perna, a boneca o figurino de estudante



Os elementos da **Ofélia**

Saia, botas, máscara de mergulho e o galão de água que ainda não está na foto.

Postado por Aldiane Dala Costa às 16:14  

1 comentários:

Aldiane disse...

A partir das sequências de dança da Colegial novos movimentos estão surgindo. Acrescentei o salto lateral e a andada depois da sequência 1 (saída da parede) e 2 (sequência da cena final) da colegial. Ação de Chorar.

continuo estudando essa ação: ainda não consigo chorar sem apelar para memórias e sentimentos que possam provocar o choro.

Roteiro de hoje:

1. Entrada chorando com movimentos leves e sinuosos pela parede ou sem ela;
2. Queda (cena do sutiã);
3. Sequência da cena final;
4. Salto lateral com andada.

QUINTA-FEIRA, 12 DE MARÇO DE 2009

Quinta Feira, 12 de Março de 2009

Processos que se cruzam
estréia de

Hotel Lautreamont Os Bruscos Buracos do Silêncio



Cena do espetáculo com Aldiane Dala Costa Ricardo Silva e João Pirahy.
Espetáculo Inspirado nos Cantos de Maldoror de Conde de Lautréamont



Cena do espetáculo com Aldiane Dala Costa, João Pirahy, Tiago Teles, Mariana Mantovani.

Personagem Silhueta Encarquilhada inspirada na *Tubarão fêmea*



Fotos: Flávio H. Pinto com Aldiane Dala Costa

Direção João Andreazzi

Elenco: Aldiane Dala Costa, João Andreazzi, João Pirahy, Mariana Mantovani, Tiago Teles, Ricardo Silva

Acessoria Poética: Claudio Willer

Postado por Aldiane Dala Costa às 11:59  

1 comentários:

Aldiane disse...

Os processos que se cruzam

Um parênteses no trabalho prático (mas não no fluxo de pensamento e no envolvimento com o processo). É um pouco mais demorado mas não menos rico o desenvolvimento de uma pesquisa de mestrado sem o apoio institucional através de bolsa o que necessita o envolvimento simultâneo do pesquisador com outros projetos artísticos ou profissionais. No meu caso, como integro a Cia. Corpos Nômades, participo da nova montagem cênica que estréia dia 20 de março (Hotél Lautreamon) e dos projetos da Cia. preciso dividir o tempo e o envolvimento. No entanto, essa é uma divisão que acaba somando, principalmente o trabalho cênico realizado na Cia., voltado para a dramaturgia, está dialogando com a pesquisa de mestrado. Também percebo o processo criativo da Cia. e o coloco em relação a este processo que desenvolvo no mestrado, o que o torna uma referência muito forte na maneira que desenvolvo o trabalho.

Nos últimos ensaios para a pesquisa iniciei o trabalho fazendo a aula de dança da Cia.. Essa aula prepara o corpo para a dança, expandindo as articulações, abrindo espaços internos e evocando os sentidos e a concentração para o trabalho criativo. No que diz respeito a dramaturgia, a conexão entre os movimentos e as sequências de movimentos, as imagens criadas, o fluxo de energia gerada nos movimentos são princípios observados.

[Postar um comentário](#)

SEGUNDA-FEIRA, 16 DE MARÇO DE 2009

Segunda Feira 16 de Março de 2009

Processo de criação

roteiro de ações / roteiro dramaturgico /dramaturgia do corpo
Ações físicas e Dramaturgia do corpo

1 comentários:

Aldiane disse...

Processo de criação

Semana passada iniciei o processo de colocar em diálogo a personagem colegial com a personagem Ofélia. Vou continuar esse processo essa semana.

Hoje desenvolvi o trabalho de pesquisa realizando o seguinte roteiro:

1. Aula de dança (aula que realizamos na Cia Corpos Nômades) para aquecer, trabalhar a expansão das articulações e ativação dos sistemas do corpo.

2. Retomada de seqüências de movimentos da colegial.

3. Trabalho de improvisação com a saia.

4. Criação de uma seqüência que chamei Amarelinha para colegial.

5. Retomada da ação de chorar.

Depois fiz um roteiro de ações juntando o trabalho desenvolvido.

Roteiro de ações:

1. Entrada com a ação de chorar

2. Caminhada com relação com a parede

3. Queda, rolamento e salto

4. Seqüência 1 da colegial

5. Chiclete

6. "Amarelinha"

7. Salto no lugar

8. Corridas e giros

9. Relação com a saia - afogamento - plano alto, medio e baixo.

10. Paradas de mão e estrelas com a sai virada.

Roteiro dramaturgico

1. A personagem entre chorando e como se estivesse tendo espasmos corporais vai até a frente.

2. Desmaia e começa a relembrar a cena de sexo. o prazer, o sem sentido, o doce a brincadeira, infância. Cada vez mais vai mergulhando nesse universo.

3. Encontra a saia e revela o afogamento, com leveza e suavidade vai se afogando e mergulhando mais no seu interior (a morte que está ligada a saia pode ser a morte de transição da infância para a adolescência.)

4. De dentro da sai renasce com outra força e vitalidade.

Achei interessante utilizar um roteiro de ações e um roteiro dramaturgico como duas percepções diferentes sobre o material criado. A dramaturgia do corpo está além das ações e movimentos mas surge deles e por isso estão intimamente ligados.

TERÇA-FEIRA, 17 DE MARÇO DE 2009

Processo Criativo

Quando começamos a pensar a saia, na criação da performance [Olhos d'água](#), eu imaginava uma saia que tivesse uma resistência para ficar firme quando estivesse virada para cima. Pesquisamos (Ana Clara, Camila e eu) diversos materiais e chegamos em uma placa de plástico que foi cortada em tiras e costurada fazendo uma amarração.

Booke Reis foi o figurinista que confeccionou a saia. Foi muito interessante quando percebemos que a saia, por ficar levantada e por ter sido feita por amarração, indicava a imagem da Ofélia se afogando.

A saia e a maneira como a manipulávamos construiu uma [dramaturgia](#).



O fluxo dos movimentos, as intensidades em que eram realizados provocavam o sentido do afogamento.

Fundamental também era a música que cantávamos realizando os movimentos. A letra de Brecht indicava a morte de Ofélia.

Nesse novo trabalho estou retomando o trabalho com a saia e os primeiros contatos me remeteram a essa dramaturgia. quero muito dar continuidade a esse estudo da coreografia com a dramaturgia.

Fotos do ensaio 17/03/09

O grande desafio nesta retomada dos elementos da Ofélia e que é o principal foco dessa pesquisa, é a relação dessa personagem Ofélia com a Colegial.



A poética corporal de cada uma delas e a dramaturgia que indicam são distintas. Na tentativa de aproximá-las, buscando o diálogo entre elas poderei perceber o que é fundamental em cada uma e o qual é a natureza poética de cada corpo e de cada dramaturgia.

SEXTA-FEIRA, 27 DE MARÇO DE 2009

sexta feira 27 de Março de 2009

Ainda pesquisando os temas remetidos pela personagem Ofélia



Postado por Aldiane Dala Costa às [14:19](#)  

1 comentários:

Aldiane disse...

Criei um roteiro de ações e situações com o material criativo desenvolvido para a Ofélia.

No primeiro momento cantando a música sobre a morte de Ofélia, utilizando uma máscara de mergulho a personagem apresenta a situação

Depois colocando a música inicial, como um ritual a pintar o seu corpo simbolizando as algas que enroscaram-se em seu corpo tornando-o a inda mais pesado e lenta a ultima viagem de Ofélia.

Depois da pintura desenvolvi uma seqüência de braços e cabeças que remetem aos primeiros momentos do afogamento.

E finalmente o trabalho com a saia, com Ofélia já completamente embaixo d'água.

QUARTA-FEIRA, 1 DE ABRIL DE 2009

Ofélia e Colegial Pororoca....

Quando comecei esse trabalho queria juntar as personagens **Ofélia e Colegial,**

a partir do tema da adolescência, da decepção amorosa ...

criando uma terceira personagem ou melhor **uma** terceira dramaturgia.

iniciei retomando as seqüências de dança da colegial, os elementos que ela utilizava e apresentei essa retomada de elementos da Colegial na **qualificação.**

Nas últimas semanas tenho retomado os elementos e a corporeidade da personagem Ofélia. Agora, finalmente é possível começar, efetivamente, a misturar as duas.

Postado por Aldiane Dala Costa às [10:48](#)  

1 comentários:

Aldiane disse...

Roteiro para misturar os dois personagens.

1. Ação do choro (Colegial)
2. Canção com a máscara (Ofélia)
3. Sequência com o sutiã e texto: (Colegial)
"eu não era uma respiração válida
mesmo intensa e espontânea
eu errava
no outro dia vertigens e vômitos
o sol entrava filtrado pelos vãos
enquanto eu agonizava debaixo da cama
perdida completamente perdida"
4. Sequência da pintura no corpo (Ofélia)
5. Sequência do afogamento (Ofélia)

Terça feira, 07 de Abril de 2009

O Afogamento

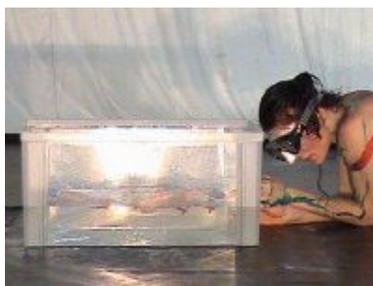


Foto: Gisele Comunelo

"É a água sonhada em sua vida habitual, é a água do lago que por si mesma 'se ofeliza', se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente. Então na morte parece que os afogados, flutuando, continuam a sonhar (...): "Bachelard

"flutuação pálida e encantada, um afogado pensativo, às vezes desce..."

Rimbaud In Délire II

Postado por Aldiane Dala Costa às [15:59](#)  

1 comentários:

Aldiane disse...

estou experimentando os elementos que remetem ao sentido e os que contrapõem ou dizem respeito mas nem tanto ao afogamento. Tive esse direcionamento quando surgiu a imagem do borrifador como algo que jamais provocaria um afogamento e esta associado a máscara de mergulho que protege do afogamento. mas quando testei a cena com os borrifadores não houve esse choque de sentido principalmente porque o corpo dizia outra coisa através dos movimentos. Ficou melhor quando estive parada e a nuvem de água do borrifador, que é muito sutil, molhava lentamente o ar. Os borrifadores exigiram uma movimentação que não era orgânica com todo o corpo. de qualquer modo vou continuar a explorar a relação com os borrifadores.
a máscara causa uma imagem cômica estranha, não sei se é bom... as botas não

me pareceram tão necessárias mas eu gostaria de investigar melhor a movimentação com elas.
a ação do borrifador com a máscara de mergulho pode ser uma ação colocada de vez em quando entre uma cena e outra.
Amanhã também vou trabalhar com o móvel da colegial.
iniciar a cena sobre ele, com a máscara e o borrifador. tirar a máscara e deixá-la cair em um recipiente com água o borrifador do lado. depois, empurrando o móvel vou para o centro
No trabalho de hoje, o cheiro de flor que saia do borrifador foi bom

SEGUNDA-FEIRA, 13 DE ABRIL DE 2009

Segunda Feira, 13 de Abril de 2009

UM **NOVO PERSONAGEM** ESTÁ SURGINDO

No ensaio de hoje pude perceber as **implicações** no corpo de misturar os materiais criativos das personagens **Colegial e Ofélia**.



Foto Gisele Comunelo

Postado por Aldiane Dala Costa às 18:24  

1 comentários:

Aldiane disse...

As duas personagens apresentam o conflito com o pai e com o amor de adolescente. A solidão, o desejo de descoberta, a revolta e a ingenuidade. No entanto ao colocar as cenas de uma e outra juntas há um deslocamento de sentido e algo novo surge. Ainda não sei que sentido esse material novo aponta. O sentido da morte da Ofélia perdeu um pouco a força.
A conexão entre a cena do armário e a cena da saia está fragmentada. Para a Colegial o armário representa a casa, o casulo e também o obstáculo a ser superado e ultrapassado. Representa a tradição, a forma opressora e dura com a qual ela tenta dialogar e muitas vezes se desentende.
Depois de movimentar e ultrapassar o armário vem a cena do desenho no corpo das algas. Essa cena é nova, não tinha na Ofélia nem na colegial. Ela surgiu da necessidade da colegial se desenhar, isso sim é uma referência da Colegial que levei para a Ofélia.
No contexto da Ofélia é como se ela se preparasse para a morte. Depois surge a cena do Afogamento com a saia.

Quarta feira, 15 de Abril de 2009

É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne formal para que a obratenha a variedade do verbo a vida cambiante da luz.

Bachelard A Água e os Sonhos

Postado por Aldiane Dala Costa às 10:49  

1 comentários:

Aldiane disse...

O Movimento - energia/tônus/forma

Nessa fase do trabalho, já tenho uma estrutura apontada com cenas e situações que podem ser melhor desenvolvidas. Desse modo posso trabalhar especificamente a movimentação coreográfica lapidando a dramaturgia do corpo. Trabalhei uma dessas cenas hoje. A cena do afogamento. Depois de pintar as algas em seu corpo a personagem está na situação do afogamento, as algas enroscando-se no seu corpo, o corpo emergindo e submergindo, os braços tentando o alcançar algo para salvá-la.

Enquanto os pés dão a base para o balanço de imersão e emersão, a movimentação dos braços, cabeça e tronco revela a agonia do afogamento. A sensação dessa movimentação foi muito boa. Os movimentos contínuos com braços, cabeça e tronco possibilitaram a energia fluir por essa região e escoar até as mãos. As mãos ficaram com um tônus interessante que gerou uma forma. Já há alguns dias eu estava observando como as mãos, nessa cena especificamente, estavam um pouco soltas, sem forma e tônus. Hoje percebi de maneira muito clara essa energia que dá forma através da tonificação. A princípio acredito que essa energia que gerou tônus e forma surgiu através da movimentação repetida e das imagens da água, do afogamento, das algas enroscando-se no corpo.

Outra observação importante hoje foi a que tive com relação aos pés. Senti uma base muito presente dos pés estimulada pela consciência do movimento de imersão e emersão. Quando, em alguns momentos eu girava percebi o contato com o chão, o equilíbrio e o deslocamento.

A expansão da consciência de tudo o que estava acontecendo: a movimentação dos pés, a movimentação dos braços, tronco e cabeça, as imagens da água, das algas e do afogamento; gerou a produção de energia e o tônus mencionado anteriormente.

A consciência é uma faculdade mental ligada a razão????

A criança

O mergulho de volta a origem. A Ofélia Colegial perdida em si, buscando o reencontro.



Foto: Gisele Comunelo

SÁBADO, 13 DE JUNHO DE 2009

Sábado, 13 de junho de 2009



Fotos: Flavio H. Pinto

Textura de água, da lama, do escorregadio...

o corpo sofrendo a ação
da textura da cena

o externo age sobre o corpo que ao deixar-se afetar gera sentidos, sensações, estados,
imagens...

dramaturgia

Postado por Aldiane Dala Costa às [11:11](#)  

1 comentários:

Aldiane disse...

Agora estou começando a encontrar a textura da cena, o ambiente aquático, escorregadio... a sensação desse ambiente atua no corpo e gera sentidos em forma de impressões sensoriais. Uma dramaturgia do corpo se aproxima de uma dramaturgia do sensorial, das imagens, dos estados...