

## Corpo e encenação: os instrumentos do ator e do bailarino

Maria Albertina Grebler (UFBA)

GT- Pesquisa em Dança no Brasil

Palavras-chave: Dança Moderna, Teatro Moderno, Corporeidade Moderna.

Tal é a quantidade de elementos comuns às artes da dança e do teatro que a primeira chegou no final do século XIX sendo considerada apenas como um gênero teatral e não como uma forma de arte autônoma. Foi só a partir do século XVIII que os limites mais definidos de uma separação formal entre estas artes começaram a ser traçados pela cultura ocidental. Mas apenas no século seguinte, em torno de 1830, justamente a partir de uma maior reflexão sobre os fundamentos de cada uma delas em si mesma foi que “a divisão dos gêneros, em Drama, *Ballet* e Ópera tornou-se definitiva, e cada um deles começou a levar uma vida independente no universo do espetáculo do século XIX” (GUINSBURG, 2001, p. 280). Entretanto, esta separação formal de campos não impediu a continuação do intercâmbio que até então se efetuara entre os universos da dança e do teatro. Principalmente porque no início do século XX, a Dança Moderna inventou-se como um campo independente da Dança Clássica, ao mesmo tempo em que o teatro empreendeu um profundo questionamento em relação à sua própria tradição. A Dança Moderna surgiu no cenário artístico europeu como uma forma de arte inteiramente nova: insubmissa e ligada ao presente, ela buscava novos paradigmas, e por isso identificou-se imediatamente com as vanguardas artísticas. Deste modo, aderiu aos questionamentos do Teatro Moderno em sua crítica à estética e procedimentos acadêmicos, sua reflexão sobre a preparação do ator e sua preocupação com a relação entre o espetáculo e o espectador.

Jean-Jacques Roubine afirma que muitos diretores e atores já refletiam desde o final do século XVIII sobre a tradição “esclerosada da arte teatral”, e que essa reflexão culminou na tomada de consciência de que “a cena deve ser um lugar onde o corpo fala” (ROUBINE In: LECOQ, 1987, p. 78). Ele comenta a emergência de uma crítica ao academicismo declamatório, na virada do século XIX, momento em que surgem “novos gêneros reclamando uma exata fidelidade do real, que vão no teatro moderno promover a gestualidade” (ROUBINE, 2002, p. 32). Com o desenvolvimento dos meios de transporte, a circulação de teorias, pesquisas e práticas teatrais difundiram-se pela Europa formando uma nova visão de um *corpo teatral*. Até então o corpo do ator era visto apenas como portador de um figurino, ao qual dava voz. Mas, a partir de então, o corpo começou a ganhar cada vez mais importância no processo dramático, de modo a impulsionar a experimentação, teorização e publicação de trabalhos como os de Delsarte, Stanislavski, Appia, Craig, Schlemmer, Meyerhold. Eles produziram um conjunto de obras que enriqueceu a fortuna teórico-prática do drama, e que sob

muitos aspectos ajudou a redefinir as técnicas de atuação como reveladoras dos poderes expressivos do corpo. Esta percepção do corpo como centro da cena teatral por parte dos diretores e atores facilitou mais uma vez a aproximação entre a arte da dança e a arte do teatro. Para Roubine, as questões cruciais do teatro no começo do século surgiram a partir do advento do cinema, que de um certo modo fez com que o teatro se confrontasse consigo mesmo, refletindo-se, tanto em seus aspectos estéticos, como sobre sua própria identidade e finalidade. Foi então que ambas as correntes teatrais em vigor (o Naturalismo e o Simbolismo) começaram, cada uma a seu modo, a explorar o espaço cênico e a questionar-se em sua relação com o espectador e a sociedade.

Preocupação comum aos franceses e aos russos: engajar o espectador no ato da representação, quer permitindo o desencadeamento do seu devaneio, quer agindo sobre seu instinto lúcido (as duas orientações não sendo, aliás, incompatíveis) (ROUBINE, 1982, p. 37).

No momento em que o Teatro Moderno compreendeu-se como arte da encenação, para afirmar-se como texto desempenhado e atuado em cena, o corpo do ator foi colocado no centro da atenção de sua arte. É portanto a partir dessa nova compreensão da arte teatral como densidade corporal que a dança pode intensificar sua relação com o teatro, para nele redescobrir um território comum de pesquisas a serem compartilhadas. Deste ponto em diante, os dois campos iriam dividir seus achados de modo a capitalizá-los de acordo com suas necessidades específicas.

A Dança Moderna assumiu uma postura semelhante a do Teatro Moderno em relação à tradição: criticou as poses fixas do *Ballet* refletindo a mesma inclinação do teatro em favor de um movimento corporal mais *natural*. Em ambas as artes a tendência apontava em direção à mesma noção de *verdade*, em oposição à noção de *verossimilhança*. Este novo modo de pensar levou os coreógrafos modernos a mergulharem em experimentações que valorizavam os movimentos mais espontâneos do corpo e portanto mais semelhantes ao seu desempenho natural na vida diária.

Assim, constatamos a influência exercida pela pesquisa de François Delsarte sobre a Dança Moderna. Refletindo o movimento expressivo sem visar intencionalmente a arte da dança, o trabalho deste mestre promoveu “uma profunda estimulação para formular as próprias premissas da Dança Moderna como arte expressiva”<sup>1</sup>. Sua pesquisa se concentrou na anatomia do corpo e na sua capacidade de relacionar movimento e significado. Suas teorias gestuais voltavam-se para a arte retórica, a pantomima e a arte dramática fazendo uso de posturas que se baseavam nas qualidades

representativas inerentes ao movimento humano no cotidiano. Segundo Ruyter, os *Cursos de Estética Aplicada* de Delsarte originaram a *Ginástica Harmônica* de seu discípulo americano Steele Mackay, que em seguida inspirou o trabalho de Geneviève Stebbins, que utilizou seus conhecimentos da Yoga, para criar sua *Respiração Dinâmica*. Portanto os fundamentos de Delsarte foram sendo adaptados e aplicados ao movimento dançado de modo a permitir que Ruth Saint-Denis e Isadora Duncan elaborassem danças com movimentos livres das imposições da técnica clássica. Susan Leigh Foster afirma que ambas facilitaram a substituição do modelo da *auto-apresentação* pelo modelo da *auto-expressão*. Uma revolução que conseqüentemente estendeu-se à recepção do espetáculo. “Pela primeira vez, pedia-se aos espectadores, para identificarem-se com o dançarino e com a dança, para sentir sua experiência de vida no palco, ao invés de apenas vê-la”<sup>ii</sup>.

Enquanto no teatro, a figura do diretor se afirmava, e exigia autonomia em relação ao texto, os dançarinos e coreógrafos modernos questionavam igualmente o modo operacional e a capacidade da tradição clássica do *Ballet* em continuar a ser a única representante da arte da dança perante o mundo contemporâneo. A Dança Moderna redefiniu a posição do coreógrafo como um artista criador, em oposição a figura do *mâitre-de-ballet*, cuja função era percebida como a de um *arranjador* de movimentos. No processo de criação de uma peça de *Ballet*, o *mâitre* seleciona os movimentos a partir do estoque da técnica, e os bailarinos atuam como repetidores, sem voz no processo de criação. A peça criada conta uma história conhecida pelo público, e que deve ser (re)contada no momento da apresentação. O coreógrafo moderno por sua vez, concebe a criação como a invenção de movimentos ligados à história pessoal do indivíduo, visando uma comunicação subjetiva e direta com espectador. Onde havia antes, na recepção do *Ballet*, um texto conhecido a ser comunicado, na Dança Moderna, se existir um texto, ele deverá surgir no momento da apresentação.

Houve portanto, uma redefinição dos processo de trabalho para os artistas da dança e do teatro que em busca de seu material começaram a abordar o processo de criação quase sempre a partir de uma introspecção psicológica. Bailarinos e atores buscaram a partir de então a coerência das ações cênicas para criar a articulação de um movimento mais orgânico. Este pensamento foi a base de uma mudança radical para o conceito da encenação e da interpretação, visto doravante como resultado de um processo de criação.

Os princípios de autonomia, liberdade e verdade, avançados pela vanguarda artística e pelo movimento de renovação teatral podem ser captados no pensamento de Laban quando ele afirma: “a

dança verdadeira emana do instinto e do instante vivido muito mais do que da herança que uma determinada sociedade impõe ao corpo”<sup>iii</sup>. Seguindo estes princípios os pioneiros da Dança Moderna elaboraram através de sua produção o que chamamos hoje de *corporeidade múltipla*, diferente do *corpo canônico*, um modelo único, idealizado e institucionalizado pela técnica da Dança Clássica. Portanto desde o início do século XX, o diretor, o ator, o coreógrafo e o bailarino passaram a buscar a adaptação de seus personagens à sua experiência. No teatro e na dança, não se pensou mais o papel do intérprete como um mero repetidor de uma partitura imutável e que deveria ser transcrita fielmente. Dançarinos e atores se inclinaram para a busca de um movimento mais despojado e portanto mais *natural*. Artistas e público tornaram-se receptivos aos movimentos simples, básicos, de andar, correr, saltar, girar, respirar, entre outros. É neste retorno ao próprio corpo do dançarino que ele poderá descobrir seu próprio vocabulário de movimento. É o *corpo natural* de Duncan, o *corpo livre* de Laban, o *corpo autêntico* de Wigman, os quais ignoraram as exigências do formalismo plástico e do culto à beleza harmoniosa propagados pela tradição estética. Na modernidade da dança, a elegância do mundo clássico seria quase sempre preterida em prol de uma corporeidade mais humanizada e de movimentos de intensidade expressiva.

---

<sup>i</sup> “[...] profonde stimulation pour formuler les prémices mêmes de la danse en tant que forme expressive” (RUYTER, 1991, p. 36).

<sup>ii</sup> “Audiences, for the first time, were asked to identify with the dancer and dance and to feel rather than to see their own life experience on the stage” (FOSTER, 1986, p. 145).

Bibliografia;

RUYTER, N.L.C. Delsarte, son système et les États Unis. In: **Francois Delsarte**, sources-pensée. Toulon: Musée de Toulon, 1991.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1982. LECOQ, Jacques. **Le théâtre du geste**, mimes et acteurs. Paris: Bordas, 1987.

FOSTER, Susan-Leigh. **Reading dancing**, bodies and subjects in contemporary American dance. Berkeley: University of California Press, 1986.

<sup>iii</sup> “[...] la vraie danse jaillit de l’instinct et de l’instant vécu beaucoup plus que de l’héritage qu’une société donnée impose au corps” (LABAN, apud ROUBINE In: LECOQ, 1987, p. 82).