

Dança-Teatro, Estranhamento e Resistência.

Francisco de Paulo D'Avila Júnior¹, Maria Fonseca Falkembach² (Orientadora).

davilaxico@hotmail.com

mariafalkembach@gmail.com

Resumo

Esse artigo pretende refletir acerca da dança-teatro e dos conflitos que encontramos ao borrar as diferenças entre teatro e dança, tentando analisar de forma breve a relação do modo de criar, apreciar e se relacionar com as artes no oriente e no ocidente. A experiência criativa no Núcleo de Dança-Teatro Tatá, que se constitui como programa de extensão do curso de dança da Universidade Federal de Pelotas, me instiga a pensar e a dialogar com o conceito da dança-teatro surgido na Alemanha e refletir, como se dá à recepção dessa linguagem híbrida para públicos que exigem significados. O estudo traz uma breve informação sobre a dança teatral alemã, seguida de uma análise da apresentação do Tatá em um festival universitário de dança.

Palavras Chave: **Dança-Teatro; Processo de Criação; Relato de Experiência.**

1. Introdução

Nas primeiras décadas do século XX, o corpo ganha evidência na criação artística, o que contribui para borrar as diferenças ocidentais entre dança e teatro. Nesse período, motivados por pensamentos filosóficos e pelo contexto de transformações sociais, surgem vários movimentos vanguardistas que pensaram e elaboraram o teatro numa dimensão transcultural. Em meio a esses movimentos, surge o *Tanztheater* ou *Dança-Teatro*, que buscou elaborar um novo modo de fazer arte, onde as linguagens permitissem se confundir, se mesclar, se complementar. Começou então uma experiência de aproximar as artes irmãs, ampliando a classificação rígida que denomina a dança, o teatro, as artes visuais, a música, dentre outras artes.

Barba (2010) observa no ocidente a separação das funções artísticas do performer (ator-dançarino-cantor) em comparação com o oriente onde o performer exerce todas as

¹ Ator da Cia. teatral Aurora e acadêmico de Teatro – Licenciatura da UFPEL. Integrante e bolsista do Programa de Iniciação a Docência-Pibid (<http://pibidteatroufpel.blogspot.com.br/>). Colaborador do Projeto de Extensão Tatá – Núcleo de Dança-Teatro (<http://grupotata.blogspot.com>). Colaborador do projeto Teatro em Exercício (<http://teatroemexercicio.blogspot.com>).

² Atriz, bailarina, professora, e pesquisadora. É Professora do Curso de Dança - Licenciatura da UFPEL. Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS e Mestre em Teatro pela UDESC. É coordenadora e coreógrafa do Tatá-Núcleo de Dança-Teatro.

funções, em uma cultura tradicional, passada de geração a geração. O teatro oriental de características metafísicas, em contraponto com o teatro ocidental de tendências psicológicas, parece-me ter amplitude dos sentidos, das formas do cotidiano e da cultura. Há ênfase na criação e agilidade corporal, nas habilidades vocais, na estilização do movimento e na formação do gesto simbólico, que através da unificação da literatura, com a dança, o teatro, a música e o espetáculo, amparam a representação diversa da experiência cotidiana.

Os teatros ocidentais e os teatros orientais se desenvolvem em direções divergentes, e isso provoca uma distorção em nosso olhar. [...] É essa mesma distorção do olhar que idealiza a multiformidade dos teatros orientais, nivelando-os ou fazendo que sejam venerados como santuários. (BARBA, 2010, pg.282).

A ruptura ocorrida no ocidente entre dança e teatro, acabou possibilitando para os expectadores ocidentais uma educação estética diferente dos orientais. Por mais que estejamos em uma era da pós-modernidade, onde essa ruptura não necessariamente aconteça, ainda assim, percebemos resquícios de estranheza por parte de alguns expectadores para com as manifestações da dança-teatro. Ressalto que a estranheza para as manifestações artísticas é de extrema importância para a apreciação da obra de arte. No entanto identifico uma estranheza que se instala no espaço entre a arte e o expectador e que restringe o envolvimento, causando uma incompreensão e frustração que não permite a fruição e a relação entre a obra, os artistas e o público. Há, em alguns casos, uma exigência de significados, uma necessidade de entender tudo o que se vê muitas vezes esperando do artista a construção dos significados prontos, o que às vezes não acontece nas poéticas contemporâneas, como nos salienta Umberto Eco:

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca, e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambigüidade” de situação. Capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (ECO, 1991, pg. 93).

O corpo presente da dança-teatro, atuando com estados emocionais, cognitivos e sociais possibilita diversas interpretações do leitor da obra, visando que cada movimento desenha no espaço diversas formas e sentidos, cabendo ao expectador relacionar-se, e exercer a co-criação. Nesse estudo, aponto alguns expoentes alemães da dança-teatro para situar o leitor sobre a origem e construção do conceito de dança-teatro, chegando à idéia de estranhamento que proponho. Trago a luz, uma apresentação do Núcleo de Dança-Teatro Tatá, que no ano de 2012, participou do Fenudi - Festival Nacional Universitário de Dança de Itajaí, que propõe a discussão das criações em dança no Brasil e que foi um acontecimento importante e impulsionador da feitura deste texto.

2. Breve Apresentação dos Expoentes da Dança-Teatro alemã

De acordo com Jimenez (1999) o início do século XX, foi um período de grandes pensamentos filosóficos que até hoje influenciam a vida intelectual. O nascimento da arte moderna e a irrupção dos movimentos vanguardistas propiciaram um clima cultural favorável a transformações e a reflexões. Um período em que o homem deixa de ser indivíduo só e passa a fazer parte de um coletivo. Se analisarmos o contexto histórico, observamos sociedades traumatizadas com grandes acontecimentos sociais e políticos, como as duas grandes guerras mundiais e o grande crescente da industrialização. Com a mecanização dos processos produtivos e das relações sociais, os artistas desse tempo sentiram a necessidade de recuperar as relações com seus corpos e dos corpos com o mundo. A percepção do mundo é aguçada, o cotidiano passa a ser objeto de criação. Os temas coletivos são necessários e a arte passa a ser não apenas instrumento de expressão e comunicação, mas um caminho de autoconhecimento.

A história da dança-teatro começou a ser traçada por Rudolf Von Laban (1879-1958) quando este cria, a partir de observações, a teoria e a prática da análise do movimento, que faz parte dos fundamentos da dança moderna e que constitui boa parte das abordagens da dança contemporânea. Laban pretendia entender o movimento humano e, assim, direciona seu olhar para as formas do cotidiano, explora a tridimensionalidade do corpo, levando em conta o espaço, peso, tempo e fluxo. Acaba desenvolvendo o sistema de notação do movimento (Labanation) e um treinamento diferenciado do ballet clássico para o bailarino.

Kurt Jooss (1901-1979) é um importante nome da dança-teatro alemã, influenciado pelos trabalhos de Laban, e criador da escola *Folkwangschule*, que tinha como filosofia a formação de bailarinos, que não dominassem somente a técnica, mas que desenvolvessem humanidade, liberdade e engajamento corporal. Abordava temas de questionamento social, desenhando possibilidades para a compreensão crítica. Jooss pretendia uma manifestação artística que incluísse todas as artes.

Para Jooss, o *Tanztheater* seria uma forma de arte que poderia fazer jus a todas as exigências do teatro e, esta forma de arte, para ele, só poderia ser dançada. Seria uma síntese do ballet clássico, teria um novo texto, seria uma dança com a capacidade de expressar todas as formas do drama. (PEREIRA, 2010, pg. 28).

De acordo com Sayonara Pereira (2010), após a II Guerra Mundial, no mundo inteiro, qualquer acontecimento que relembresse a cultura germânica era associado ao holocausto, à morte em massa e a uma grande perda humana. Entende-se que em meio a essa reconstrução de nação, as formas do ballet clássico, eram as mais apropriadas, pois tratavam de temas mais amenos para o contexto da época, sendo assim, não tocaria nas feridas ainda não cicatrizadas de um povo sofrido e dilacerado.

Kurt Jooss que estava exilado na em Dartington Hall, Inglaterra, onde havia criado uma escola com a mesma filosofia da escola que havia dirigido anteriormente-a *Folkwangschule*-, retornou a Alemanha em 1949 e reassumiu a direção da escola na cidade de Essen. (PEREIRA, 2010, pg. 28).

Mas foi com Pina Bausch (1940-2009), aluna de Kurt Jooss nos anos 50 na escola *Folkwangschule*, que a dança-teatro tornou-se mundialmente conhecida, e hoje, é rapidamente associada ao gênero alemão. Em 1973, Pina Bausch criou sua Companhia intitulada de *Tanztheater Wuppertal*, na cidade de Wuppertal na Alemanha. Incorporou e alterou o ballet em sua forma e conteúdo, usando movimentos técnicos e cotidianos.

Através da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõe e exploram a lacuna entre a dança e o teatro, a nível estético, psicológico, e social: movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa no palco; mulher e homem não formam uma unidade, liberando o indivíduo de sua solidão. (FERNANDES, 2007, pg. 28).

As práticas de Pina Bausch foram de extrema importância para a consolidação e propagação da dança-teatro em diversos países. O olhar diverso para o mundo, o cotidiano na arte, e questionamentos existenciais, formaram com o passar do tempo à base sólida para a sua arte do corpo presente. Bausch abordava um conteúdo claramente implicado no real e no emocional-e, através da fragmentação e da repetição elaborava o movimento com intenção, sem abandonar sua natureza dramática. O movimento com intenção, não se preocupa apenas com a forma, mas com o desejo, com a motivação e as transformações internas do corpo do bailarino-ator. A repetição proposta por Pina, subverte a dominação corporal do bailarino-ator, constantemente repetindo e transformando a sua própria história. Através da repetição o espectador pode criar diversos significados para o movimento, pois se servindo da diversidade é que ele constrói formas sensíveis que expressam múltiplos sentidos. Uma referência no trabalho de Bausch é a utilização da autobiografia do bailarino para a criação cênica, expressa através de uma consciência corporal criativa, permitindo a utilização da emoção e dos anseios deste e questionando o que de fato o move na criação.

3. Dança-Teatro, Estranhamento e Resistência

O Tatá-Núcleo de Dança-Teatro é hoje um programa de extensão vinculado ao curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas, criado em 2009 com o objetivo de ser um espaço de experimentação da criação cênica, capaz de contribuir com a formação do professor-artista, indo de encontro com a proposta pedagógica do curso. Através do descobrimento do corpo como canal expressivo, estudos teóricos e prática cênica, o futuro professor-artista tem a oportunidade de presentificar seu processo criativo em apresentações, destinadas para a comunidade e para os âmbitos escolares. O Núcleo se insere na interface entre a arte e a educação, refletindo sobre a dança nos processos de ensino-aprendizagem, e problematizando o acesso (ou não acesso), da arte na escola. Entendendo a importância do contato artístico na formação de indivíduos sensíveis, aproximando-os de temas e conflitos, que fazem parte de seus contextos, após cada apresentação mostramos como concebemos a nossa criação artística e possibilitamos um debate com professores e alunos nas escolas de ensino formal.

Tatá Dança Simões foi o primeiro espetáculo do grupo, oriundo de técnicas, métodos e experimentações (tendo como referências teóricas e práticas, autores como Rudolf Laban, Anne Bogard e Paulo Freire) em um processo criativo que durou cerca de três anos e que foi propagado nas escolas públicas de Pelotas. O espetáculo é uma transcrição das obras do escritor pelotense João Simões Lopes Neto, que evidencia a questão do negro e a cultura tradicionalista do sul do país. Fui integrante do grupo por dois anos e tive a oportunidade de participar tanto de parte do processo de criação quanto de várias apresentações do espetáculo. Na criação partimos das obras literárias e, ao longo do trabalho, nos são proporcionados diversos estímulos, tais como: fatos do nosso cotidiano, nossas próprias histórias, sensações e emoções. Utilizamos nosso imaginário como principal ferramenta de trabalho, que nas improvisações acionamos de forma integrada, formando em coletivo uma unidade artística originada em grande parte a partir das nossas próprias vivências e corporificadas a partir de técnicas (como o *Viewpoints* de Anne Bogard e a *Eucinéctica* de Laban) que utilizamos na elaboração do movimento. Construímos e desconstruímos caminhos com a necessidade de nos afirmarmos como seres sociais, de encontrar nossa identidade e vivenciar o corpo em sua forma espetacular.

As ações que o Tatá realiza hoje são frutos de muitas transformações desde a formação inicial do grupo até os dias de hoje. Transformações que se refletiram na construção da nossa identidade, nos diversos modos de trabalho e de técnicas que experimentamos e que foram a todo o momento, contrapostas com as expectativas da diretora Profa. Maria Falkembach e com o imaginário, anseios e possibilidades de todos os seus componentes. A poética do Núcleo se fecunda a partir do momento que identificamos a escola e seus indivíduos, como nosso público alvo e também quando refletimos a dificuldade de propagação da dança contemporânea e a necessidade de formação de público. Possibilitamos ao leitor da obra de arte criar junto com os bailarinos-atores, não fechando os diversos significados das expressões dos corpos no palco. Estrutturamos ao nosso modo a luz em cena, dançamos o texto, utilizamos à música e o texto para contar e criar a história. Acreditamos no movimento com intenção, que surge da necessidade de nos comunicarmos, que não se preocupa apenas com o movimento virtuoso, mas com o movimento que surge a partir de nossos questionamentos e que se transforma a cada apresentação, fundindo-se com o imaginário do expectador.

No ano de 2012, iniciamos um novo processo de criação, o trabalho intitulado *Terra de Muitos Chegares*, o qual nos permite averiguar as nossas raízes genealógicas, buscando referências da nossa formação de indivíduo. Investigamos nossas histórias, de nossos antecessores, dos imigrantes que constituíram essas terras, das histórias reais e marcantes de nosso país. Diferentemente do *Tatá Dança Simões* nosso estímulo inicial não foi uma obra literária, mas sim fatos históricos, diferentes culturas e nossos mais íntimos questionamentos. Ainda com o processo frágil e uma composição com cerca de 20 minutos, decidimos apresentar em um festival, que buscava a reflexão dos processos de composição em dança em espaços universitários e que não tinha o caráter competitivo.

O Fenudi - Festival Nacional Universitário de Dança de Itajaí, que acontece todo o ano na cidade de Itajaí em Santa Catarina, abre espaços para grupos de várias partes do Brasil mostrar suas composições e receberem uma avaliação de analisadores em uma busca de crescimento do trabalho. Ao chegar à Univale (Universidade do Vale do Itajaí), lugar que sediaria as apresentações observamos diversos grupos, assistimos a diversas apresentações e notamos grupos com propostas diferentes da nossa. Todos os

grupos com vestimentas uniformizadas, maquiagens exuberantes, com coreografias sincronizadas e embaladas por músicas norte americanas e midiáticas. Fomos o único grupo a aquecer a voz, e essa preparação acabou gerando um estranhamento mútuo entre o Tatá e todos os grupos que ali estavam. Conforme fazíamos os exercícios, vários bailarinos nos olhavam, com expressão de não entender o porquê um grupo de dança aquecia a voz e nós com esse processo de preparação e aquecimento tão internalizado, estranhamos os outros grupos renegarem a aparelhagem vocal na preparação do corpo para as apresentações.

Sentimos o estranhamento do público durante a nossa apresentação. Ouvimos algumas palavras de repúdio, por parte de alguns expectadores que estavam na platéia. Como por exemplo, quando algum expectador disse: “Essas caminhadinhas não são dança”, ao se referir a uma cena construída coreograficamente a partir de caminhadas e das relações entre os indivíduos, o posicionamento do corpo no espaço, a variação de distância entre os atores-bailarinos e a variação da velocidade. Tais elementos propiciam a construção de significados referentes à ocupação de espaços, chegadas e partidas e acolhimentos.

Ficamos sem entender o motivo de tanta resistência, até porque o próprio festival de dança proporcionava uma oficina de teatro, durante a mostra artística. Éramos um dos poucos grupos de dança contemporânea ali e, mesmo com esses posicionamentos por parte de algumas pessoas, outras tantas, após nossa mostra, vieram nos saldar pela apresentação. Entretanto, o que causamos a alguns expectadores, nos faz pensar, no que, de fato causa essa não aceitação? Julgo que grande parte dessa lacuna entre alguns expectadores com a dança-teatro e que não permite o envolvimento está ligado ao fato citado no início deste texto, que ressalta a separação das artes no ocidente. Como salienta Eugênio Barba:

Só o público ocidental é que não está acostumado a ver um mesmo ator saltar de um personagem para outro, que não está acostumado a entrar em relação com alguém que usa uma linguagem que ele não consegue decifrar facilmente, que não está acostumado a ver uma expressão física que não seja imediatamente mimética ou que não desemboque nas convenções da dança. (BARBA, 2010, pg.286).

Com ênfase na dramaturgia construída a partir do corpo presente, desconstruímos o discurso centrado no sentido e valorizamos a corporeidade, a energia e a fisicalidade do movimento. Talvez parte desse desconforto por parte de alguns expectadores nesta apresentação, seja também pela influência direta que as mídias exercem sobre nós. Esse modo de vislumbrar a dança, que é mostrada com intuito comercial, competitivo, foge um pouco das relações e modos de composição da dança teatral e outras propostas de dança contemporânea. A hegemonia das danças virtuosísticas que a mídia televisiva nos oferece parece que impede o respeito a outras propostas de experimentação do corpo e da expressão do humano.

O Tatá resiste em continuar pesquisando essa linguagem híbrida, mesclando a dança e o teatro, e possibilitando que o expectador seja co-criador junto com cada bailarino-ator. A resistência é importante para que aos poucos, através de discussões e propagações da nossa poética, consigamos inserir em outros espaços a dança-teatro, acreditando ser uma manifestação que abarca todos os campos perceptíveis do corpo. O estranhamento é apropriado quando o expectador consegue se relacionar com a obra, abandonando preconceitos e padrões rígidos que enquadram e denominam o que pode ou não ser arte,

ou o que pode ou não ser teatro e dança. Quando levamos o Tatá para a escola, percebemos o estranhamento de algumas crianças nos primeiros minutos do espetáculo, mas, logo em seguida, notamos que conseguem assimilar nossa proposta estética, a qual pretende construir sentidos junto com eles. Essa experiência em Itajaí nos deixa a reflexão legítima que a dança-teatro ainda precisa ser discutida em espaços educacionais e artísticos, no intuito de ampliar os conceitos de arte proporcionando outras experiências estéticas possíveis.

Referencias

- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral.* Campinas: Huciter, 1995.
- BARBA, Eugênio; *Teatro: Solidão, Ofício, Revolta.* Brasília: Dulcina, 2010.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro.* São Paulo: Annablume, 2007.
- PEREIRA, Sayonara. *Rastros do Tanztheater no processo criativo de es-boço: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da Unicamp.* São Paulo: Annablume, 2010.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.* São Paulo: Perspectiva, 1991.