

# RECEPÇÃO DA DANÇA-TEATRO PELOS ESPECTADORES ATRAVÉS DAS ATIVIDADES DO TATÁ NÚCLEO DE DANÇA-TEATRO

**Arthur Malaspina Junior**<sup>1</sup> (thu\_mj@hotmail.com); Prof. Ms. **Daniel Furtado Simões da Silva**<sup>2</sup> (danielfsim@yahoo.com.br); Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

## RESUMO

Este artigo apresenta uma discussão sobre a recepção dos espectadores das atividades do Tatá Núcleo de Dança-Teatro, um programa de extensão do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), que tem como objetivo proporcionar um espaço no qual os alunos dos cursos de teatro e dança possam experimentar a prática da criação cênica e a vivência do corpo em estado espetacular por meio de apresentações. O espectador muitas vezes vinculado a uma ideia comercial de dança acaba estranhando a linguagem híbrida proposta pelo grupo. Assim proponho entender esses diferentes horizontes de expectativas, de acordo com o conceito proposto por Hans Robert Jauss, relacionando-os ao trabalho do Tatá, e evidenciando que a experiência estética está mais ligada à reflexão do que propriamente ao prazer estético.

**Palavras-chave:** horizonte de expectativas; estética; dança-teatro.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho parte das minhas experiências, durante os anos de 2011-2012, como intérprete e bailarino no Tatá Núcleo de Dança-Teatro, um projeto de extensão do curso de licenciatura em dança da Universidade Federal de Pelotas, criado em 2009 pela prof<sup>a</sup>. Maria Fonseca Falkembach<sup>3</sup>, situado na interface entre a criação artística e a educação, provocando o grupo a construir três pontas de pesquisa: a troca com o público no processo de montagem e apresentação do espetáculo; o processo de educação estética; e a formação do professor-artista. Estas ocorreram em diversos ambientes, como teatros, igrejas, escolas, centro de eventos de comunidades, centros de tradições gaúchas (CTGs), entre outros.

O Núcleo trabalha com a Dança-Teatro, uma linguagem híbrida pensada na Alemanha do século XX por Rudolf von Laban (1879-1958) e seus discípulos Mary Wigman (1876-1976) e Kurt Joss (1901-1979), sendo aprofundada mais tarde, pela bailarina e

<sup>1</sup> Acadêmico do curso de Teatro – Licenciatura da UFPel.

<sup>2</sup> É doutorando em Teatro pela UFMG e professor da UFPel. Mestre em Letras pela UFMG (2005), e graduou-se em Artes Cênicas pela USP (2000).

<sup>3</sup> Professora e coordenadora do curso de Dança – Licenciatura da UFPel. Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS e mestre em Teatro pela UDESC.

<sup>4</sup> Transcrição é o termo cunhado por Haroldo de Campos para tradução de poesia, que pressupõe a apropriação e reinvenção da obra original.

posteriormente coreógrafa, Pina Bausch (1940-2009), da companhia Wuppertal Tanztheater, na cidade de Wuppertal, na Alemanha.

A proposta do grupo, de 2009 até a metade de 2011, ficou restrita à montagem do espetáculo *Tatá Dança Simões*, que é uma transcrição<sup>4</sup> da obra literária do pelotense João Simões Lopes Neto (1865-1916), reconhecido como um escritor regionalista gaúcho. A proposta do espetáculo, de acordo com Falkembach (2011), era reinventar e refazer, nos corpos dos intérpretes-criadores, as emoções e modo de perceber a vida que o escritor expressou em seus textos. Para isto o grupo passou pela experiência de revisitar raízes, desconstruí-las e construí-las, para encontrar algo que tivesse sentido para cada integrante, que falasse de cada um, do que pensa e deseja da vida.

Os movimentos executados pelo grupo eram diferentes das reconhecidas referências da televisão, não sabiam se era dança, se era brincadeira, se era teatro, ou algo que não conheciam. Muitas vezes partiam de uma ação cotidiana, relatada através dos intérpretes, que se resinificavam a partir de repetições e variações de ritmos. Partindo do hibridismo entre a dança e teatro, percebi que o *Tatá Dança Simões* era recebido, a princípio, com certo estranhamento pelos espectadores, principalmente quando se tratava de apresentações em escolas.

Nosso trabalho de criação parte da intenção e significado dos movimentos, ou seja, da dança que acontece no espaço interno de cada intérprete, sem valorizar excessivamente a sua virtuosidade. Portanto, mesmo que o público não consiga classificar como uma unidade de linguagem artística o que está sendo contemplado, ao longo da apresentação, a reação deste vai se modificando e denotando atenção, interesse e encantamento. A esse juízo de valor sobre a obra de arte, Jauss esclarece:

Se, inversamente, trata-se de avaliar o caráter artístico de uma obra pela distância estética que a opõe à expectativa de seu público inicial, segue-se daí que tal distância – experimentada de início com prazer ou estranhamento, na qualidade de uma nova forma de percepção – poderá desaparecer para leitores posteriores, quando a negatividade original da obra houver se transformado em obviedade e, daí em diante, adentrado ela própria, na qualidade de uma expectativa familiar, o horizonte da experiência estética futura. (JAUSS, 1994, p. 32)

Também há evidências de que esse interesse do público acontece devido ao fato de que o espetáculo apresenta signos conhecidos, pois, embora haja um estranhamento com a linguagem, existe uma identificação com os textos de Simões Lopes Neto, com o figurino gaúcho, entre outros signos.

Uma obra só permanece em evidência enquanto puder dialogar com o espectador, sendo o horizonte de expectativas o parâmetro necessário para que esse contato ocorra. De acordo com Hans Robert Jauss (1994), o conceito de horizonte de expectativas é bem amplo, de princípio limita-se apenas aquilo que é visível, mas, posteriormente, fica sujeito a alterações acarretadas pelas mudanças de perspectiva do observador:

A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a “meio e fim”, conduz o leitor a

determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores. (JAUSS, 1994, p. 28)

A estética do *Tatá Dança Simões* era definida por aquilo que não era. Não era nenhuma dança no senso comum, pois os dançarinos dançavam pouco. Não era nenhum teatro, já que não era o diálogo que sustentava todo o seu drama. Ao invés disso, eram gestos repetidos, sons, expressões vocais de pequenos fragmentos que o estruturavam. Guardam semelhança ao que Galhós (2010) observou em um ensaio biográfico sobre Pina Bausch: “Nosso trabalho é uma mistura de elementos [...] as pessoas dançam; as pessoas falam; outros cantam. Nós usamos os atores e nós usamos os músicos nos trabalhos, é teatro realmente”.

Na Dança-Teatro, segundo Fernandes (2000), quando um gesto é feito pela primeira vez no palco, ele pode ser (mal) interpretado como uma expressão espontânea. Mas quando o mesmo gesto é repetido várias vezes, ele é claramente exposto como um elemento estético. Primeiramente ele se mostra dissociado de uma fonte emocional espontânea. Eventualmente, as exaustivas repetições provocam sentimentos e experiências nos dançarinos e na plateia.

No processo criativo do *Tatá Dança Simões*, a repetição não confirmou nem negou os vocabulários impostos nos corpos dançantes. Ao invés disso, foram usados modos específicos de composição, como os princípios do movimento abordados por Rudolf Laban e a diversidade de corpos, vendo uma possibilidade de criação a partir da polissemia dos corpos, se desvinculando dos padrões estéticos ou de técnicas elaboradas; a criação de um material a partir de improvisações embasadas na técnica Viewpoints, uma técnica criada por Anne Bogard e Tina Landau, que trabalha com perspectiva de construção de significado na cena tendo como pontos de vista a materialidade do corpo, o tempo e o espaço; a construção de formas que asseguravam a criação de uma obra aberta, onde o “texto” vai estruturando em torno da criação de vazios, que precisam ser preenchidos pelo espectador; e a transcrição de uma referência local, no caso, a obra literária de Simões. Trata-se de um modo criativo de composição artística através do qual os dançarinos reconstroem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais. Transformando as histórias dos corpos dançantes, bem como os (pre) conceitos e percepções da história corporal da plateia.

Na maioria dos movimentos propostos por cada intérprete sempre existia uma intenção, uma verdade, um motivo. Se a plateia muitas vezes sentia-se desconfortável, é porque era implicada e confrontada como membro de uma sociedade, muitas vezes preconceituosa e egoísta. O espectador é remetido a sua própria realidade e exigido dele uma cumplicidade. Algumas vezes, um doloroso envolvimento, ao reconhecer seu próprio “eu” sendo dissecado. Em uma das apresentações, um grupo de alunos que nos assistiam ovacionou uma cena realizada por três bailarinos e uma bailarina, que retratava uma mulher sendo abusada por homens. Essa reação inesperada da plateia acabou nos atingindo diretamente, pois foi como se estivéssemos recebendo os cumprimentos por estar fazendo aquele terrível ato. E quando iniciamos a conversa após a apresentação, relatamos ao público a nossa surpresa em relação a reação única que eles tiveram, fazendo-os refletir sobre tal atitude.

Dessa relação de satisfação ou ruptura de horizontes pode-se estabelecer a distância entre a expectativa do encenador e sua realização, denominada por Jauss (1994) de

distância estética, que indicará o caráter artístico da obra. Ocorrendo a satisfação, a obra caracteriza-se, de acordo com o autor, como sendo “arte culinária” ou de mera diversão, isto é, caracteriza-se:

[...] pelo fato de não exigir nenhuma mudança de horizonte, mas sim de simplesmente atender a expectativas que delineiam uma tendência dominante do gosto, na medida em que satisfaz a demanda pela reprodução do belo usual, confirma sentimentos familiares, sanciona as fantasias do desejo, tornam palatáveis – na condição de “sensação” – as expectativas não corriqueiras, ou mesmo lançam problemas morais, mas apenas para “solucioná-los” no sentido edificante [...] (JAUSS, 1994, p.32)

No segundo semestre de 2012, o Tatá Núcleo de Dança-Teatro iniciou o processo de concepção do seu novo espetáculo, *Terra de muitos chegares*, onde busca expressar os sentimentos, experiências e reflexões do grupo referentes à: identidade, multiculturalidade, intertransculturalidade, complexidade, diferença, o estrangeiro, o outro, acolhimentos, nascimentos, entre outras perspectivas que surgiram nos ensaios. O espetáculo, ainda em processo, pretende fazer o movimento de resgatar raízes a partir da sensibilização do espectador e da sua identificação, ou diferença, com essa “terra de muitos chegares” que é cada indivíduo.

Partiu-se de uma investigação dos nossos antecessores, os imigrantes que aqui chegaram. Assim, cada intérprete criador trouxe suas histórias relatando o que os havia constituídos até então. A partir desse material, mais algumas trilhas e bibliografias pesquisadas por nossa coordenadora, criamos uma cena experimental de aproximadamente quinze minutos e realizamos uma primeira mostra da mesma no II Festival Nacional Universitário de Dança em Itajaí/SC, ocorrido nos dias 17 e 18 de setembro do mesmo ano.

Antes mesmo de nos apresentarmos, ao observar todos os outros grupos que ali estavam presentes, pude perceber certa atenção dos mesmos para figurinos grandiosos e uniformizados, maquiagens, e outros adereços que foram incrementando todas as obras. Quando se iniciou a mostra, observei em todas as apresentações uma dança virtuosa, composta por uma unidade de corpos, passos e movimentos, ao som de uma música muitas vezes comercial. O que de fato diferia totalmente do nosso trabalho, e então percebemos que estávamos em uma situação delicada, pois a nossa proposta era algo fora do contexto que se apresentava ali. E nosso instinto acabou sendo confirmado quando em cena, pois sentimos o estranhamento e a zombaria em relação ao nosso trabalho.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

É importante ressaltar que, atualmente, a ideia de prazer perdeu o seu real sentido. A experiência estética está mais ligada à reflexão do que propriamente ao prazer estético. As obras compostas pelo Tatá Núcleo de Dança-Teatro usufruem de uma linguagem inovadora, um tipo de novidade que nos obriga a rever o que já conhecíamos, atribuindo-lhe uma nova organização. Jauss (2002. p. 103) afirma que há três classes de leitores: “o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o

intermediário, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte”.

Sem dúvidas, para que haja uma maior aceitação dessas artes contemporâneas e pós-dramáticas, consideradas inovadoras, vanguardistas, incomuns, é necessário uma formação de público, e aqui me refiro tanto a classe artística em formação quanto a alunos das escolas do ensino fundamental e médio, mais abrangente. Para que, assim, esses futuros espectadores possam desenvolver novas formas de pensar e de relacionar experiências artísticas anteriores com as novas.

## REFERÊNCIAS

FALKEMBACH, M. *Tatá Dança Simões nas escolas*, 2011.

FERNANDES, C. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*, São Paulo: Hucitec, 2000.

GALHOS, C. *Pina Bausch Ensaio Biográfico*, D. Quixote, Alfragide, Portugal, 2010.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. (Série Temas, v.36)

\_\_\_\_\_. *O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 85-103.