

Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC  
Centro de Comunicação e Expressão  
Departamento de Artes e Libras

GIOVANA BEATRIZ MANRIQUE URSINI

**CORPOREIDADE DANÇANTE:  
UMA ANÁLISE DO CORPO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Florianópolis

2013

**GIOVANA BEATRIZ MANRIQUE URSINI**

**CORPOREIDADE DANÇANTE:  
UMA ANÁLISE DO CORPO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Monografia submetida ao curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito obrigatório para obtenção do grau de Bacharelado, sob a orientação da Professora Dirce Waltrick do Amarante.

**Florianópolis**

**2013**

**GIOVANA BEATRIZ MANRIQUE URSINI**

**CORPOREIDADE DANÇANTE:  
UMA ANÁLISE DO CORPO NA DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Monografia submetida ao curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito obrigatório para obtenção do grau de Bacharelado, sob a orientação da Professora Dirce Waltrick do Amarante.

Data da defesa: 03/12/2013

Resultado: 6,5

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profª Dirce Waltrick do Amarante**  
**Universidade Federal de Santa Catarina**  
**Professor Orientador**

---

**Profª Elisana di Carli**  
**Universidade Federal de Santa Catarina**  
**Membro**

---

**Profª Jussara Xavier**  
**Universidade Estadual de Santa Catarina**  
**Membro**

## RESUMO

Este estudo apresentou técnicas corporais que são desenvolvidas na dança e no teatro. Além disso, a linguagem do corpo e da dança também foi citada. Em adição, pesquisas envolvendo três nomes importantes da dança contemporânea foram criadas para ilustrar o trabalho corporal presente nas formas de dança atuais. Assim, o intuito dessa monografia foi apresentar a visão de corpo que está presente na arte contemporânea. E, poder relacionar esse corpo com a dança que está se desenvolvendo na arte dos dias atuais. Para conseguir tal feito, foram utilizados estudos com base em autores que conseguiram teorizar elementos, até mesmo subjetivos, da dança; dos movimentos; do corpo e da linguagem. Em adição, o objetivo geral foi expor elementos da dança contemporânea que mostrem a sua importância para as artes. Também, um dos fins foi revelar como o corpo do artista é essencial para sua arte, seja no teatro ou na dança. Além disso, um dos alvos foi criar uma relação do corpo do artista com essa forma de dança dita contemporânea. E, uma das finalidades desse trabalho foi descrever as técnicas e as obras de três importantes gênios que representam essa forma de dança. Além disso, este tema foi abordado, pois se trata de um assunto atual que infelizmente apresenta pouco material de estudo em língua portuguesa. Também, essa forma de dança ainda é pouco estudada em nosso país. Em crescimento, é de extrema importância o estudo do corpo, pois ele é o instrumento chave na construção das obras artísticas das artes cênicas. Por fim, conclui-se que o corpo é o instrumento principal da arte do bailarino. Também, é justificável dizer que essa matéria orgânica consegue se adaptar a diferentes fatores. Entre eles, as principais técnicas da dança contemporânea. Além disso, é crível afirmar que os signos são elementos essenciais na construção de uma estética cênica. Então, tanto na dança quanto no teatro, o corpo é utilizado como ferramenta de transmissão desses signos.

**Palavras-Chave:** Corpo. Dança contemporânea. Linguagem.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pina Bausch ensaiando no <i>Folkwang balé</i> em 1966.....	29
Figura 2: Dançarinos na peça <i>1980 - Ein Stuck Von Pina Bausch</i> (1980- uma peça de Pina Bausch).....	33
Figura 3: Atores-dançarinos fazendo o papel de plateia em <i>Kontakthof (Pátio de Contatos, 1978)</i> .....	35
Figura 4: Trisha Brown.....	37
Figura 5: Trisha Brown apresentando <i>Primary</i> em 1971.....	39
Figura 6: Cena do espetáculo <i>Set And Reset</i> .....	41
Figura 7: Cunningham com os dançarinos da ópera nacional de Paris em 1973.....	43
Figura 8: Companhia de Merce Cunningham interpretando o espetáculo <i>Cargo x</i> .....	45
Figura 9: Merce Cunningham durante um ensaio aos 90 anos de idade.....	47

## SUMÁRIO

Introdução.....	07
Capítulo 1 - O corpo.....	09
1.1 O corpo paradoxal.....	09
1.2 O corpo do ator.....	15
Capítulo 2 – Corpo e linguagem.....	19
2.1. O Corpo e a linguagem.....	19
2.2 A dança e a linguagem.....	23
Capítulo 3 - Mestres da dança contemporânea.....	28
3.1 Pina Bausch.....	28
3.1.2 Biografia da coreógrafa.....	28
3.1.3 Características do seu trabalho e sua relação com o corpo.....	29
3.2 Trisha Brown.....	35
3.2.1 Biografia da coreógrafa.....	35
3.2.2 Características da sua obra.....	37
3.3 Merce Cunningham.....	42
3.3.1 Biografia do coreógrafo.....	42
3.3.2 Características da sua obra.....	43
Conclusão.....	50
Bibliografia.....	52

## INTRODUÇÃO

Esse trabalho delimita-se a explorar o corpo humano que está inserido fisicamente e energeticamente nas artes. Em especial, é feito um estudo desse organismo na dança contemporânea. Então, é desenvolvida uma análise desse corpo que se difere do corpo comum. Isso acontece porque o organismo quando está trabalhando nas artes, tende a se emoldurar de outra maneira. Isto é, ele se reconstrói e cria diversas formas estéticas. Além disso, um novo fluxo energético neste corpo é desenvolvido. Esse fenômeno ocorre porque o que estava em seu interior acaba sendo exteriorizado durante uma obra de arte.

Então, após uma introdução do corpo na dança e no teatro, nessa monografia, é edificado um estudo sobre a linguagem que esse corpo das artes é capaz de transmitir. E, também a presença da linguagem da dança é examinada. Por fim, dissertações sobre três principais mestres da dança contemporânea são desenvolvidas para exemplificar como esse corpo, que pode ser considerado ao mesmo tempo comum e artístico, é estudado e utilizado na dança dos dias atuais.

Além disso, esse trabalho visa a responder a seguinte pergunta: Como trabalha e como reage o corpo do artista perante aos alguns elementos da dança contemporânea? Ou seja, essa monografia tenta desenvolver uma linha de raciocínio que apresente esse corpo e possa exemplificar quais são as suas funções na arte da dança contemporânea. Para enriquecer a pesquisa, foram elaborados estudos sobre três principais mestres dessa forma de dança.

Em adição, é factível afirmar que por meio da pesquisa foi possível descobrir que o corpo quando está inserido em alguma forma artística se difere do corpo comum. Esse fenômeno acontece porque para criação nas artes, ele precisa se reconstruir tanto fisicamente quanto energeticamente. Então, na dança contemporânea, o corpo é extremamente trabalhado para ampliar a percepção corporal do artista e por meio disso tentar construir um novo organismo que consiga se adequar as técnicas proposta pela dança.

Portanto, a relevância do trabalho pode ser considerada de irrefutável indispensabilidade, pois; por meio dessa pesquisa foi possível compreender melhor

esse corpo da dança contemporânea. Consequentemente, os objetivos e as propostas dessa dança ficaram mais esclarecedores e auxiliaram na descoberta da resposta para a pergunta-problema.

E, o objetivo geral da pesquisa é salientar a importância da dança contemporânea para a história das artes. Em adição, mostrar a importância da presença corporal nessa dança. Também, esse trabalho pretende desenvolver uma linha de raciocínio que consiga apresentar a relação do corpo e da dança, obviamente com o foco maior na dança contemporânea. E, um dos fins desse trabalho foi de apresentar os métodos e o trabalho de três importantes mestres que representam essa forma de dança.

Metodologicamente, este trabalho adotou o tipo de pesquisa bibliográfica que foi elaborada através de fichamento e resumo de texto de alguns autores renomados. Entre eles, José Gil que tenta teorizar a arte do movimento e escreveu vários ensaios sobre a arte do corpo; Ciane Fernandes que analisa o trabalho de Pina Bausch; Sônia Machado de Azevedo que criou um longo estudo sobre o corpo do ator e Henri-Pierre Jeudy que relata uma época da história da arte que utilizou o corpo como linguagem crítica.

Assim, o trabalho foi dividido em três capítulos que são organizados em sete subcapítulos. No primeiro capítulo, a abordagem principal é o corpo na arte. Deste modo, essa parte do trabalho é dividida em dois subcapítulos. E, no primeiro, o foco principal é como é estudado e trabalho do corpo do artista na arte da dança. Dessa forma, algumas considerações são feitas sobre a relação corpo-dança e a diferença entre organismo comum e organismo artístico.

Na segunda metade do primeiro capítulo, o enfoque é o corpo do ator. Portanto, algumas observações sobre o trabalho do ator são elaboradas. E, para exemplificar o estudo, são utilizados dados sobre o trabalho envolvendo o corpo de dois principais teóricos teatrais, Constantin Stanislávski e Jerzi Grotowski.

Quanto ao segundo capítulo desse trabalho, o principal tema é a linguagem que aparece de duas maneiras distintas. No primeiro subcapítulo, foi feita uma dissertação sobre corpo e a linguagem. Nela, é apresentado um momento na



história da arte no qual o corpo foi utilizado como forma de linguagem. Também, foi feita uma análise da relação da linguística e a linguagem corporal.

Já na segunda parte do capítulo, é feita uma observação sobre a dança e a linguagem. Então, vários argumentos são utilizados para explicar a relação dessa arte com a linguagem. Por consequência, o sentido da dança também é colocado em pauta.

O terceiro capítulo foi escrito para apresentar um pouco sobre três grandes coreógrafos da dança contemporânea. São eles: Pina Bausch, Trisha Brown e Merce Cunningham. Mesmo exemplificando as técnicas de cada mestre da dança, todos os três estudos tentam mostrar como o trabalho corporal dos bailarinos e também como seus corpos são trabalhos por esses coreógrafos.

## Capitulo 1- O corpo

### 1.1 O corpo paradoxal

Neste ensaio inicial me baseio, sobretudo nas ideias do escritor português José Gil sobre a contradição produzida pelo corpo que dança e como esse organismo se difere do comum. Então, se criará uma análise do bailarino e sua relação com esse corpo incomum que faz parte da sua arte.

Ao dançar, o bailarino cria um desenho do seu corpo no espaço. Mais do que isso, ele produz o seu próprio espaço. Esse novo espaço é denominado espaço do corpo. Mesmo sendo invisível, ele se une ao espaço objetivo criando diversas texturas. Esse fenômeno não é exclusivo da dança, pois acontece também no teatro e nos esportes. Na verdade, toda vez que existe investimento afetivo do corpo, existe o espaço do corpo. Na dança, esse espaço apresenta características fundamentais para o desenvolvimento do movimento dançado. Segundo José Gil: "Todos o descrevem como uma experiência vivida do bailarino que se sente evoluir

dentro de uma espécie de invólucro que *suporta* o movimento.” (GIL, 2004, p.48). Ou seja, esse espaço é criado pelo corpo para auxiliar o seu deslocamento no espaço. Então, é possível citar duas principais funções do espaço do corpo. São elas: aumentar a fluência do movimento e posicionar corpos virtuais que aumentem o ponto de vista do bailarino. (GIL, 2004, p.49)

O espaço do corpo aumenta a fluidez dos movimentos do dançarino porque ele resulta de uma reversão do espaço interno do corpo em direção ao exterior. Portanto, esse fenômeno acaba transformando o espaço objetivo em um local com características do espaço interno. Assim, “O corpo do bailarino já não tem de se deslocar como um objeto *num* espaço exterior, mas desdobra doravante os seus movimentos como se estes atravessassem um corpo (o seu meio natural)” (GIL, 2004, p.49). É possível afirmar que assim que o espaço objetivo recebeu qualidades do interior do bailarino, ele acabou sofrendo um processo de corporeização. Devido a isso, o dançarino consegue se deslocar com movimentos mais fluentes, pois para ele é como se o espaço fosse outra matéria com características corporais próximas às dele. Segundo José Gil:

O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos. O espaço do corpo, como espaço exterior, satisfaz esta exigência. O corpo move-se nele sem enfrentar os obstáculos do espaço objetivo estranho, com os seus objetos, a sua densidade, as suas orientações já fixadas, os seus pontos de referência próprios. (...) (GIL, 2004, p.50).

Dessa forma, o espaço objetivo exterior é substituído pelo espaço do corpo. Então, ele se torna um espaço sem viscosidades onde o interior e exterior são um só. Por consequência, o fluxo de energia acaba sendo maior, transformando os gestos do bailarino em movimentos mais precisos e com maior intensidade.

Outra função associada ao espaço do corpo é a multiplicação de corpos virtuais que auxiliem o ponto de vista do dançarino. Durante o tempo que está dançando, o bailarino acompanha o deslocamento do seu corpo através de imagens virtuais que se formam através do mapa da sua coreografia. Dessa forma, ele se vê como se estivesse em um sonho, opondo a sua imagem à realidade.

Quando as imagens virtuais do corpo do bailarino são multiplicadas, a posição narcísica do artista é assegurada. Na dança, o narcisismo se concentra totalmente na presença corporal de quem executa uma coreografia. Isso porque, “O movimento do corpo sem outro fim que não seja mostrá-lo, queira-o ou não o bailarino, transporta consigo um poderoso fator de narcisização.” (GIL, 2004, p.50-p.51). Resumindo, todo o movimento realizado pelo bailarino está aumentando o seu grau de narcisização. Esse fenômeno acontece mesmo que não seja a intenção do dançarino.

Além disso, o movimento dançado recolhe o corpo sobre si do mesmo modo que projeta imagens em pontos de contemplação narcísica no espaço do corpo. Esse espaço é utilizado porque fornece pontos de contemplação exteriores e interiores. De acordo com Gil:

(...) a relação narcísica do bailarino com o seu corpo implica uma convivência que o espaço objetivo, neutro e homogêneo, não pode fornecer; e supõe uma distância — de contemplação — que o espaço interior recusa. Só o espaço do corpo, com seu exterior intensivo, satisfaz as duas exigências. (GIL, 2004, p.51).

Ou seja, apenas o espaço do corpo é capaz de manter a relação de contemplação do bailarino com o seu próprio corpo.

Paradoxalmente, o bailarino não é capaz de manter uma relação narcísica apenas com o seu corpo físico. Por isso, ele precisa de mais um corpo que se desprenda do corpo visível para que a sua posição narcísica seja mantida. Através do espaço do corpo, o dançarino consegue concretizar essa sua exigência. Pois, por meio desse espaço, o artista da dança acaba criando *duplos ou múltiplos* virtuais do seu corpo que auxiliam na construção de um ponto de vista concreto sobre o seu deslocamento no espaço. (GIL, 2004, p.52)

Além dessas duas funções, ainda existem duas características contraditórias do espaço do corpo que interferem diretamente nos movimentos do bailarino. São elas: a ausência de limites internos ao mesmo tempo em que o espaço objetivo é limitado e a circunstância de a sua primeira dimensão ser a profundidade.

A primeira particularidade impressiona a todos os espectadores que estão assistindo o dançarino em cena. Isso acontece porque, todo o movimento do corpo transporta-o pelo espaço como se não existisse nenhum obstáculo material que seja capaz de prejudicar o seu deslocamento durante a coreografia. E todos os gestos realizados pelo artista da dança parecem não ter localização específica para acabarem. (GIL, 2004, p.53) Portanto, “Há um infinito próprio do gesto dançado que só o espaço do corpo pode engendrar.” (GIL, 2004, p.53). Como o espaço do corpo é uma secreção do espaço interno no externo, pode-se concluir que no interior do artista a sua dança não apresenta limites. Entretanto, durante a sua coreografia o bailarino precisa respeitar as fronteiras do espaço objetivo externo escolhido para ser o local da sua performance. (GIL, 2004, p.53)

O fato de a sua primeira dimensão ser a profundidade faz com que o espaço do corpo seja totalmente diferente do espaço objetivo. Pois, essa profundidade não pode ser medida e a sua função principal é ligar o corpo do dançarino ao local da sua apresentação. Segundo Gil,

A profundidade constitui a dimensão primordial do espaço do bailarino. Permite-lhe moldar o espaço, alargá-lo ou restringi-lo, fazê-lo tomar as formas mais paradoxais. É até mesmo a partir da profundidade que se podem criar coreografias sem profundidade, com corpos-marionetes. Em suma, é porque o espaço do corpo do bailarino está crivado de vacúolos virtuais que aquele pode fazer dele uma matéria eminentemente plástica.(GIL, 2004, p.53).

Portanto, essa profundidade criada pelo espaço do corpo é crucial para o melhor desempenho do dançarino em cena. Além disso, ela ajuda na criação de um vínculo mais íntimo entre o artista e o local da sua apresentação.

Concluindo, o espaço do corpo é um meio desenvolvido pelo corpo que está dançando de construir um invólucro virtual para auxiliar na construção de seus movimentos. Então, são muitos os benefícios que esse novo espaço traz para o bailarino. Entre eles temos a melhor percepção dos gestos, a construção da profundidade, a interiorização do espaço objetivo exterior, melhora na circulação energética e assecuração da posição narcisista do artista. Tudo isso mostra que o espaço do corpo tem um papel crucial no fluxo de movimentos do artista da dança.

Além do espaço do corpo, também é preciso analisar como a dança tem impacto em um corpo. Para entendermos como a dança afeta o corpo, é preciso ter uma ideia precisa do corpo que é estudado. Visto que são muitos os conceitos atribuídos ao estudo do corpo. Por exemplo, temos o corpo da anatomia e da fisiologia ocidentais; o corpo oriental: encontrado na ioga e na medicina chinesa; o conceito de corpo no mundo, estudado pela fenomenologia e os diversos corpos das terapias corporais. (GIL, 2004, p.55) Em contrapartida, analisaremos um corpo mais complexo. Um corpo que não se resume a conceitos vagos. Mas é fruto de diferentes análises. Ou seja,

(...) um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos ou elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal*. (GIL, 2004, p.56).

Então, é preciso destacar a complexidade desse corpo o qual estamos lidando. Um corpo que muitas vezes não pode ser exemplificado apenas em palavras, mas também precisa de ações práticas para ser bem analisado. Até porque muitas das suas ações são consideradas subjetivas quando estudadas teoricamente.

Após conhecer melhor esse corpo que dança, pode-se interrogar o porquê do desejo por essa forma de arte. Para responder essa questão, é preciso entender qual é esse desejo que está inserido no desejo de dançar. Pode-se utilizar a palavra *agenciar* de Deleuze e Guattari para expressar essa forma de desejo. (GIL, 2004, p.57) Isso porque “o desejo cria agenciamentos; mas o movimento de *agenciar* abre-se sempre em direção de novos agenciamentos, porque o desejo não se esgota no prazer, mas aumenta agenciando-se.” (GIL, 2004, p.57). Portanto, o desejo é infinito e não pararia de construir novos agenciamentos se não houvesse repressão de

forças exteriores. (GIL, 2004, p.57). Pode-se evidenciar, que desejar é um ato interno do indivíduo e só pode sofrer alterações quando é apresentado ao espaço exterior. Além disso, quando o agenciamento aumenta o desejo, ele acaba se tornando a sua matéria e não seu objeto. Assim, considera-se desejar e agenciar como sinônimos.

Se pensarmos na dança, perceberemos que o gesto dançado é mais um agenciamento do corpo. Pois, esse gesto liga uma postura anterior com uma postura nova sem ajuda de algum elemento exterior. Isto é, toda a interiorização do agenciamento é usada na construção dos movimentos da dança. Devido ao uso de espaço interior, o fluxo energético acaba sendo mais amplo e as movimentações se tornam mais intensas e fluentes. Dessa forma, durante a coreografia, os gestos do corpo agenciam outros gestos concebendo corpos virtuais que interagem com o corpo que dança. (GIL, 2004, p.58). E também, o corpo experimenta diferentes formas de agenciamentos. Com isso, é possível dizer que “Dançar é portanto agenciar os agenciamentos do corpo” (GIL, 2004, p.58). Isso porque são nos diferentes agenciamentos que a dança permite experimentar que o desejo adquire a sua expressão mais forte.

Dessa forma, esse corpo que dança procura um plano de imanência para que os seus agenciamentos se exteriorizem. Mas para consegui-lo, é preciso que esse corpo se desprenda do corpo habitual. Pois, ele é formado por órgãos que impedem a livre circulação de energia. Então, um novo “corpo-sem-órgãos” é desenvolvido. Para que esse fenômeno ocorra, o primeiro passo é definir a matéria do corpo que será edificado. Depois, o espaço interior é esvaziado e se transfere para o exterior criando o espaço do corpo. Após, a pele se une a esse novo espaço criando um sistema. Então, a atmosfera em conexão íntima com a pele concebe uma *parede atmosférica* que acaba se tornando a matéria do “corpo-sem-órgãos”. Após a criação desse novo corpo todas as sensações e emoções são sentidas com maior intensidade. Por fim, a movimentação desse novo corpo o transforma em anel möbius: “pura superfície sem profundidade, sem espessura, sem avesso, corpo-sem-órgãos que liberta as intensidades cinestésicas mais fortes” (GIL, 2004, p.64). Nesse anel, tão paradoxal como o próprio corpo, ocorre o fluxo livre de energia e a reversão do espaço interior para o exterior. Com isso forma-se uma nova matéria que representa o tudo e o nada ao mesmo tempo.

Devido a todos esse elementos que aparece a beleza do corpo na dança. Esse corpo que transforma o espaço a partir dos seus desejos mais interiores. Um corpo que apresenta forte fator de narcisização por se mostrar por inteiro durante uma coreografia. Além disso, um corpo que diferente do habitual, coloca as suas expressões e emoções ao extremo. Com isso, nasce a magia da arte do bailarino.

## 1.2 O corpo do ator.

Tomei como referência o livro *O papel do corpo no corpo do ator* escrito por Sônia Machado de Azevedo para poder exemplificar como funciona o corpo do artista de teatro. Assim, temos uma reflexão a seguir sobre como funciona esse organismo que é essencial para a arte teatral.

O corpo é o instrumento de trabalho do ator. Pois, é através dele que nasce a vida de uma personagem. Então, o artista precisa ter uma grande consciência do seu próprio corpo para que no futuro ele consiga recriá-lo na construção de uma nova realidade. Por outro lado, não só o corpo físico, mas também o lado psicológico do ator deve ser trabalhado na construção da sua interpretação. Até porque: “Um ator é seu próprio corpo e seu corpo não pode jamais ser tratado como uma entidade apartada de si, suprimida e castrada em suas sensações, emoções e pensamentos”. (DE AZEVEDO, 2008, p.136). Portanto, em todos os trabalhos feitos sobre o corpo do ator deve-se considerar o corpo e a mente desse artista. Pois, além de interpretar esse corpo pensa, tem sensações, sente e exprime emoções.

Para alcançar essa consciência corporal, o ator necessita de muitos exercícios físicos que o farão ter plena convicção dos seus limites corporais. Quanto mais se trabalha o físico do artista, mais rápido se descobre a rede de afetos que atingem diretamente a estrutura do seu corpo. E, “só vivenciando a história afetiva presente nos músculos é que poderá, conscientemente, provocar em si a metamorfose exigida por e em seu trabalho com a personagem.” (DE AZEVEDO, 2008, p.136). Isto é, para que o ator consiga sucesso na sua interpretação, ele precisa se livrar de todos os afetos que estão impregnados no seu corpo e lhe estão prejudicando. Com isso, ele se abre para as mudanças e pode sofrer as alterações

necessárias para viver a sua personagem. Esse processo é oposto o da sociedade atual que em algumas situações incentiva o indivíduo a esconder suas emoções e por consequência se auto-reprimir.

Para que esse desenvolvimento realmente aconteça o ator precisa passar por uma reeducação corporal onde ele aprenderá a transformar o seu corpo para ser utilizado no seu trabalho. Como o afeto interfere até na postura do indivíduo, esse processo pode levar um bom tempo para ser concluído. Isso acontece porque o artista precisa alterar boa parte dos seus hábitos cotidianos para alcançar um corpo quase perfeito para a atuação e com ótima circulação energética. A parte mais interessante desse método é que o ator precisa voltar para infância para resgatar velhos sentimentos e traumas. Então, trazê-los para a realidade atual e se preciso confrontá-los. Por resultado, qualquer afeto que ainda possa estar prejudicando o corpo do artista é trabalhado e eliminado.

Analisando esse processo de trabalho com o corpo, é possível afirmar que para ter sucesso em qualquer exercício corporal, o ator precisa seguir alguns princípios com o seu corpo. São eles: manter equilíbrio da energia orgânica, trabalhar com economia de energia na construção dos gestos, observar as sensações presentes em cada movimento, deixar que o corpo seja extramente sensível. Além disso, um corpo disponível para o exercício “é aquele que consegue responder aos nossos impulsos vitais, que é uno com nossa realidade interna, que tem mesmo o poder para canalizar ou impedir o livre fluxo de energia”. (DE AZEVEDO, 2008, p.142). Ou seja, para conseguir benefícios com algum trabalho corporal, o artista precisa estar bem atento ao seu corpo, repetindo-o e observando as suas reações aos mínimos estímulos.

Para ilustrar o trabalho de corpo do ator é possível citar dois teóricos de teatro que alteraram a visão do corpo do artista de teatro através dos tempos. São eles: Constantin Stanislavski e Jerzi Grotowski.

Para Stanislavski, a liberdade do ator se manifesta na ausência de tensão muscular do seu corpo. Então, o corpo está livre para obedecer às ordens do artista. Por resultado, o ator tem maior chance de criação corporal. Além disso, esse teórico acreditava na dependência do corpo em relação à alma. (DE AZEVEDO, 2008, p.188) Ou seja, todo o trabalho realizado no físico interfere no psicológico e vice-



versa. Com isso, Stanislavski afirmava que “o ator tem obrigação de viver interiormente o seu papel e depois dar á sua experiência uma encarnação exterior.” (STANISLAVSKI apud DE AZEVEDO, 2008, p.8). Isto é, o artista precisa analisar no seu interior a personagem para que depois possa exteriorizar os sentimentos dessa nova vida que irá representar. Conseqüentemente, esse processo acaba criando uma interpretação mais orgânica.

Também, Stanislavski desenvolveu um longo estudo sobre a gestualidade do ator em cena. A partir disso, podemos identificar os principais pontos dessa análise:

- luta contra o clichê, a má “teatralidade” e a busca da sinceridade.
- estabelecimento das vontades da personagem para motivar o jogo do ator.
- clima favorável á emoção cênica, meios de desencadear uma emoção verdadeira no ator.
- estabelecimento de um subtexto para exprimir nas peças de Tchêkhov o que se encontra nas entrelinhas, nos silêncios, para nutrir o texto. (ASLAN apud DE AZEVEDO, 2008, p.8).

Ou seja, o ator utiliza as ferramentas do seu corpo para construir um novo corpo em cena. E, esse impulso vem do seu interior através das motivações da personagem que são descobertas após o estudo do texto. Então, estímulo é exteriorizado em ação física que pode ou não desencadear uma emoção verdadeira no artista. Por outro lado, o ator deve combater os estereótipos e clichês que são comuns na sua gestualidade. Isso porque essas formas de interpretação são vazias e prejudicam a organicidade da representação.

O método das ações físicas foi uma das partes mais conhecidas do trabalho realizado por Constantin Stanislavski. As ações são tudo o que a personagem faz em cena e já estão presentes no texto dramático. Esse estudo parte do principio que para criar o corpo de um papel é preciso vivenciar também a sua alma.(DE AZEVEDO, 2008, p.11) Então,

Através dessas sensações claramente percebidas em cada uma das ações prescritas pelo texto ou direção, o intérprete termina por conhecer intimamente os sentimentos que dão vida à personagem, aqueles que constituem a alma do papel. (DE AZEVEDO, 2008, p.11).

Ou seja, o artista precisa fazer um estudo bem profundo para conceber a sua personagem e descobrir a partir dessa análise emoções análogas às dele. Pois, todo o ato físico que acontece em cena tem uma fonte interior de sentimento. Através desse método, o ator consegue realizar movimentos mais precisos e conectar sensações e explorá-las para utilizar na construção da personagem.

Já Jerzi Grotovski acreditava que após ter consciência corporal, o artista deve aprender a pensar e falar com o corpo inteiro. Também, a coluna vertebral é trabalhada como centro da expressão. Então, a sua imaginação é desenvolvida corporalmente (DE AZEVEDO, 2008, p.26). Além disso, ele acreditava que o ator precisava estabelecer uma conexão consciente com seu corpo, o espaço exterior e os seus colegas de cena. Com isso, o corpo se torna atento aos menores impulsos se relacionando constantemente o interior e o exterior e por consequência, o processo de criação apresentará melhores resultados. Segundo Odette Aslan,

(...) cada um deles tenta conciliar o corpo e o espírito, restabelecer conexões perdidas entre os impulsos emocionais instintivos e os reflexos musculares, entre a circulação de uma energia no corpo liberto de suas inibições e seus condicionamentos nefastos, enfim, o domínio harmonioso do pensamento. (ASLAN apud DE AZEVEDO, 2008, p.26).

Por meio dessa citação é possível afirmar que o interior e o exterior do artista eram trabalhados como se fosse uma unidade do método proposto por esse teórico.

Outro ponto de trabalho de Grotovski é o da máscara que era utilizada no seu teatro pobre. A máscara fica estática, causando uma despersonalização das personagens, e o resto da musculatura do corpo se movimenta durante uma encenação. Com isso, além de trabalhar a musculatura corporal, os músculos da face acabando sendo controlados e se ganha maior consciência deles.(DE AZEVEDO, 2008, p.27).

Outro elemento de seu trabalho que é bem conhecido é o do cansaço físico. Pois, ele acreditava que o cansaço ajuda o ator a quebrar resistências e representar com mais autenticidade. Para que esse processo funcione é preciso silêncio externo para que o interior do artista desenvolva a criatividade (DE AZEVEDO, 2008,p.29). Segundo Grotovski:

A criatividade, especialmente quando se relaciona com a representação, é de uma sinceridade sem limites, ainda que disciplinada: isto é, articulada através de signos. O criador não deve, portanto, achar em seu material uma barreira nesse sentido. Como o material do ator é seu próprio corpo, ele deve ser treinado para obedecer, para ser flexível, para responder passivamente aos impulsos psíquicos, como se não existisse no momento da criação- não oferecendo resistência alguma. A espontaneidade e a disciplina são os aspectos básicos do trabalho do ator, e exigem uma chave metódica.(GROTOVSKI apud DE AZEVEDO, 2008, p.29-30).

Isto é, os exercícios com o corpo propostos pelo teórico tem a função de eliminar resistências corporais e bloqueios emocionais. Com isso, o artista acaba ganhando mais liberdade para criar com o seu corpo durante uma representação. A partir de um longo processo de consciência corporal no qual vários exercícios são realizados, o corpo começa a ter uma transparência como o espírito. Então, ele acreditava que era preciso fazer um exame geral diário de corpo e voz para que o artista possa estar sempre com o seu instrumento que é o corpo em perfeitas condições.

Então, é possível ressaltar a importância do corpo para o ator. Até porque o corpo é a matéria prima da criação do artista de teatro. É por meio do corpo que o artista sofre as devidas metamorfoses para viver um personagem em cena. Por isso que o trabalho corporal desses artistas é bem rígido e requer muita energia do artista.

## Capítulo 2- Corpo e Linguagem

### 2.1 O corpo e a linguagem.

Essa análise utiliza alguns conceitos sobre corpo do filósofo José Gil. Além disso, temos uma referência à década de 60, uma época onde as artes utilizam o corpo como objeto de linguagem crítica. Para essa referencia foram utilizados conceitos do autor Henri-Pierre Jeudy.

O corpo é o instrumento principal de trabalho nas artes e também é a melhor ferramenta para a exploração da comunicação. Então, o corpo vem sendo usado

como matéria de várias formas de estudo. Assim, se pensarmos na relação do corpo com a linguagem, perceberemos que é impossível fazer comparações entre eles. Segundo José Gil,

(...) Convém abordar o estudo do corpo com precaução. A primeira tentação contra a qual é necessário estar preparado é a de fazer dele uma linguagem – rapidamente se encontram mil discursos do corpo que se pretendem libertar ou deixar exprimir. Ora, todas as tentativas feitas no sentido da constituição de uma linguagem corporal --- sobretudo no domínio da géstica—falharam; (...) (GIL, 1988, p.122).

Isto é, o estudo do corpo precisa ser muito cuidadoso e não deve considerar o corpo como uma linguagem verbal. Tanto que, até a proposta de criação de uma linguagem corporal próxima a linguagem falada acabou não obtendo resultados.

Além disso, é crível afirmar que o corpo pode ser considerado um objeto de energia. Assim, ele tem a capacidade de alterar o seu fluxo energético para se adequar as mais diversas situações. Então, essa matéria orgânica consegue emitir e receber os mais variados signos. Por resultado, dessa alta capacidade de mutação, o corpo acaba sendo estudado e utilizado como meio para o desenvolvimento da comunicação verbal. Por meio da citação de Gil, é possível compreender melhor esse fenômeno,

O significante flutuante reenvia a esse cadinho de mutações de energia que é o corpo. Mas as operações que aí tem lugar mantêm-se desconhecidas — e assim se manterão enquanto não for estabelecida uma semiologia adequada (quer dizer, e tenha em consideração os domínios transemióticos). Em particular, conviria conceder aí uma parte importante, não apenas à aptidão do corpo de emitir e de receber signos, de inscrevê-los em si próprio, mas também à de servir de suporte a toda atividade de comunicação (GIL, 1988, p.142).

Portanto, é aceitável dizer que o corpo apresenta uma grande habilidade de transmitir signos que são impostos à ele culturalmente. Assim, ele acaba se transformando em uma poderosa ferramenta de comunicação.

Em adição, para entendermos melhor como funcionam os mecanismos de interpretação da linguagem do corpo por meio dos signos, usamos como exemplo a pantomínia. Isso porque, essa forma de arte utiliza de gestuais preconcebidos de uma cultura para criar um enredo apenas com gestuais. Para Gil,

A pantomima parece ser uma metalíngua capaz de dizer qualquer outro meio de expressão, conseguindo abolir o máximo de equivocidades que toda a linguagem implica: no interior de uma mesma cultura, os gestos, a expressividade corporal, os signos do corpo obedecem a uma codificação que é imediatamente compreendida pelo público. (GIL, 1988, p.143).

Ou seja, essa forma de arte, utiliza os signos preconcebidos de uma determinada cultura para conceber as suas apresentações. Dessa forma, os gestos propostos são rapidamente e claramente compreendidos pelo público. Assim, a comunicação que o corpo do artista pretende mostrar acaba sendo de fácil entendimento dos espectadores. Por outro lado, mesmo sendo uma boa ferramenta de comunicação, não é possível pensarmos em uma linguagem verbal que consiga definir da melhor maneira o corpo. Para exemplificar, temos uma citação de Gil,

Em suma, não existe unidade gestual facilmente isolável, de tal modo que parece mais difícil fundar uma géstica que uma linguística. Essas sobreposições de movimentos, que tornam por vezes indecomponível o contínuo gestual, impedem de falar de espaços diferenciais compostos apenas de elementos minimais homogêneos desenrolados sobre uma mesma superfície (...)(GIL, 1988, p.151)

Conclui-se então que, não é possível criar uma linguagem do corpo que se assemelhe à linguística. Isso acontece porque não é possível separarmos os gestos do corpo em pequenos espaços com infinitos limites de desenvolvimento. Isto é, não existe no corpo unidades pequenas divisíveis que possam ser comparadas aos fonemas e monemas.

Durante a década de 60, houve um movimento artístico que pretendia utilizar a exibição do corpo para criar diferentes formas de linguagem. Pode-se nomear esse movimento da arte de *happening*. Nas experiências estéticas daquela época, “até a obscenidade provocadora, os movimentos corporais exaltavam o que estava

recalcado, exprimindo todo o poder de irrupção do desejo.” (JEUDY, 2002, p.115). Ou seja, a maioria das performances usavam o corpo e a linguagem que ele é capaz de transmitir para criar certo choque entre os espectadores. Com isso, era construída uma crítica contra a sociedade repressora.

Com o tempo, o corpo utilizado nas apresentações se transformou em um diálogo de linguagens não verbais, onde o sentido se torna algo não sugestivo, mas ofensivo. Segundo Jeudy, ” A busca pela beleza não representa mais o objetivo da criação artística; é a irrupção das fantasias coletivas que a performance provoca.” (JEUDY, 2002, p.117.). Isto é, a arte perde o sentido de ser bela nesse momento e o que era considerado como tabu se transforma em objeto artístico. Assim, a crítica aos sistemas das relações sociais acaba se agravando e o público perde a função de plateia para participar ativamente da performance. Além disso, o corpo vira a própria matéria do espetáculo e a linguagem do artista acaba sendo a linguagem articulada pelo corpo.

Um fato interessante é que para criar esse universo provocador nas artes, as emoções e a capacidade expressiva do artista eram colocadas ao extremo. Então, o corpo do *performer* acabava conseguindo se transformar em um anel de möbius, da mesma forma que o bailarino. Também se forma uma profundidade que consegue unir o artista com o espaço da sua apresentação (GIL, 2004, p.64).

Conclui-se que o corpo é um mecanismo muito poderoso de comunicação. Isso se deve ao fato de que ele apresenta uma aptidão para receber e emitir os mais diversos signos culturais. Além disso, o corpo consegue se alterar tanto fisicamente quanto energeticamente para se adequar as mais diferentes situações. Então, por causa desses fatores é que essa matéria orgânica tem uma grande importância no desenvolvimento artístico das artes cênicas. Também, por ser um objeto de comunicação, o corpo foi material de arte na construção de obras artísticas durante a década de 60. E, a sua maior função foi de exprimir críticas sociais.

## 2.2 A dança e a linguagem

Para a realização do estudo sobre dança e linguagem foram utilizados alguns conceitos retirados do livro *Movimento total* de José Gil.

Para podermos entender como a linguagem afeta a dança e vice versa, precisamos entender o que significa a coreografia, a representação máxima dessa arte. Pode-se dizer que coreografia é um grupamento de movimentos que apresentam coerência própria. Também pode se dizer que a ela é “um conjunto concebido ou imaginado de certos movimentos deliberados.” (CUNNINGHAM apud GIL, 2004, p.67). Isto é, todas as séries de movimentos que são realizadas na dança apresentam um nexos, mesmo que elas sejam improvisadas ou criadas a partir do acaso. Além disso, excluindo os improvisos, a construção de movimentos na dança parte de um longo estudo de experimentação antes da movimentação ser realizada em cena.

Apesar disso, essa coerência que existe obrigatoriamente na coreografia não é definida pela sua função e nem pela sua expressividade. Com isso, é possível afirmar que o sentido da dança é a própria dança. Para José Gil: “Seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexos pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras.” (GIL, 2004, p.67) Ou seja, é muito difícil definir teoricamente o verdadeiro sentido do movimento dançando. Apenas quem vivencia a dança consegue chegar mais próximo do significado verdadeiro que a dança expressa em seu corpo.

Portanto, para se entender melhor o sentido do movimento dançado é preciso conhecer o que se passa no corpo do bailarino que dança e como ele constrói a coerência de seus movimentos. Para a elaboração de uma coreografia, o coreógrafo precisa fazer várias experimentações com diversos movimentos. Esse procedimento é realizado através de um processo de trabalho que ocorre durante os ensaios realizados com os bailarinos. Como descrito por José Gil,

Ensaia uma sequência de movimentos e verificando que a energia passa, o bailarino encontra-se diante de múltiplas possibilidades de outros movimentos. Ensaia de novo, e escolhe, e assim sucessivamente, criando um fluxo de energia. As formas compõem-se pouco a pouco, e pesam sem dúvida na escolha das sequências; mas não são determinantes, pelo contrário, dependem do destino que o bailarino quer dar à energia, criando núcleos intensivos ou atenuando o seu impulso, acelerando a sua velocidade, modulando a força do movimento (GIL, 2004, p.68)

Assim, é possível afirmar que o trabalho de experimentação dos movimentos que é realizado na dança é essencial na elaboração de uma coreografia. Isso acontece porque através de um estudo dos movimentos é que se cria um fluxo de energia coeso que vai auxiliar na construção da coerência que faz parte da coreografia do bailarino durante uma apresentação.

Quanto ao que se passa no corpo do bailarino durante a construção do nexos da coreografia é possível perceber um fato surpreendente. Esse acontecimento é que séries diferentes de gestos realizadas pelo mesmo corpo acabam por se agregar e qualquer objeto, ou música colocados ao acaso durante a coreografia acabam por se unir ao corpo dançante (GIL, 2004, p.69). Com isso, uma continuidade de séries heterogêneas é desenvolvida. Esse fenômeno acontece porque o corpo tem um poder assimilador e então tudo que se aproxima a ele acaba criando um todo orgânico. Resumindo, “(...) o nexos da dança ligar-se-ia ao nexos do corpo como organismo, ou como estrutura.” (GIL, 2004, p.70). Ou seja, a coerência que já natural ao organismo que dança acaba contribuindo para a elaboração da lógica própria da coreografia que é dançada.

Se pensarmos nas regras de constituição da linguagem verbal, a dança não pode ser considerada uma forma de linguagem por causa de algumas razões. Uma delas é a impossibilidade de separar nos movimentos corporais, unidades pequenas comparáveis aos fonemas utilizados na língua natural. Isso acontece porque os movimentos dançados acabam se sobrepondo durante uma coreografia. Conseqüentemente, acaba se torna complicado diferenciar as fronteiras de dois movimentos. Assim,

Esta sobreposição, que se liga essencialmente ao fato de as articulações do esqueleto fazerem interferir músculos e tendões cujo



movimento compromete, por seu turno, outros ossos além dos que presumivelmente se moveriam, torna impossível essa “primeira articulação” necessária à formação da linguagem. (GIL, 2004, p.72).

Isto é, devido à justaposição dos movimentos não existe a possibilidade de dividir o gesto dançado em pequenos elementos de estudo. Isso acontece porque quando ocorre o deslocamento de uma parte do corpo, outra parte do organismo acaba também sendo movimentada. Dessa forma, se torna quase impossível separar os gestos em pequenas unidades que se combinam através de uma lógica como são os monemas e unidades sem significação como os fonemas da língua falada. Então, pode-se concluir que não existe uma “dupla articulação” na dança que pode ser comparada com a da linguagem.

Além dessa razão, existem outras que fazem com que a dança não possa ser considerada uma linguagem verbal. Uma delas é que a capacidade expressiva dos gestos dançados é muito mais rica do que a transmitida pela linguagem articulada. Esse acontecimento ocorre porque o sentido que o corpo conduz não depende apenas de movimentos mecânicos dos membros e do tronco. Dessa forma,

Todo um outro conjunto de movimentos de múltiplos tipos contribui para a expressão do sentido: por exemplo, os que fazem a qualidade da “presença” de certo bailarino, ou a “fluência” da sua energia, etc. É que o corpo do bailarino não é apenas o corpo físico da medicina ou o corpo próprio da fenomenologia. (GIL, 2004, p.72).

Ou seja, o bailarino utiliza diferentes movimentações para demonstrar emoções durante uma apresentação. Então, para ter uma boa expressividade ele explora diversas formas com o seu corpo e muitos subsídios do acaso. Esse processo só é possível graças aos elementos diferentes e paradoxais presentes no organismo do artista da dança.

Mesmo não sendo através de uma linguagem, o corpo exprime um sentido quando está dançando. E, apesar de não permitir a formação de uma dupla articulação de pequenos elementos, o organismo apresenta articulações. Entretanto, como elas não podem ser realizadas inteiramente, pode-se afirmar que os movimentos anatômicos sofrem uma *quase-articulação*. Através dela, o corpo

garante as suas funções e se relaciona com o espaço sem se perder na inexpressividade do puro objeto (GIL, 2004, p.73).

É de extrema importância exemplificar como funciona essa quase-articulação do corpo. Primeiro, "(...) o que se articula no corpo não são unidades de movimento, mas zonas inteiras do espaço. Ora, estas zonas não têm fronteiras precisas, interferindo umas nas outras ou encaixando-se umas nas outras." (GIL, 2004, p.74). Assim, essas zonas de espaço acabam se sobrepondo. Mas, elas não se articulam verdadeiramente, pois a partir de certo ponto, as partes acabam se unindo. Dessa forma, ocorre uma quase- articulação.

Em segundo lugar, os movimentos dependem dos limites anatômicos do corpo. Portanto, existem limitações de gestos e sequências. Por resultado, acaba se desenvolvendo um quadro "quase-sintático" que tende a determinar as ações do corpo do bailarino durante a dança. Isso acontece porque ocorre sobreposição de zonas, apagamento de fronteiras de movimentos e de sentido. Então, é a partir destas duas possibilidades de quase-articulação que pode-se dividir os gestos em expressivos ou funcionais. Esse acontecimento do corpo auxilia na *sobrefragmentação* dos gestos. Isto é, os movimentos por mais comuns que sejam, conseguem se decompor em uma infinidade de pequenas movimentações microscópicas. (GIL, 2004, p.74-p.75)

No cotidiano, o corpo começa a seguir a linguagem articulada e exprimir a língua clara das funções sociais. Por resultado, "A "linguagem" do corpo não difere grandemente do que dele diz o discurso dos imperativos de todos os gêneros e que moldam os seus movimentos". (GIL, 2004, p.75). Ou seja, o organismo começa a ser moldado mesmo que indiretamente para seguir as regras impostas direta ou indiretamente pela sociedade. A dança transforma esse gesto comum porque o coloca em movimento. Esse processo ocorre, pois o corpo não está em repouso e sempre está em equilíbrio tensional. Então,

O movimento dançado conduz a quase-articulação das zonas amplas de movimento (e de sentido) á construção de sequências articuladas imediatamente dotadas de sentido. O corpo dançado torna-se um sistema em que a quase-articulação sintática se resolve numa gramática semântica. Esta gramática tem com léxico micro-unidades

gestuais indefinidas, e como sintaxe trajetos de energia(...).(GIL, 2004, p.77).

Portanto, é possível mesmo que subjetivamente, desenvolver relações da dança com a linguagem articulada. Esse estudo só é possível porque a quase-articulação do corpo auxilia na construção de um sistema onde o gesto é único e saturado de sentido. Por resultado, o seu movimento obedece a uma gramática semântica própria, não verbal.

Mesmo que o gesto dançado não tenha sido criado para desenvolver algum significado, a plateia que assiste uma apresentação tende a procurar um sentido para aquilo que está sendo realizado em cena. Ainda que em alguns momentos os gestos sejam abstratos, eles são percebidos como possuídos de alguma definição. Esse fato paradoxal está muito relacionado com o sistema interno do espectador. Isso porque, “Os órgãos sensoriais, o corpo e as suas funções tecem sentido com o mundo que só eles estão condições de compreender imediatamente e sem “reenvio””. (GIL, 2002, p.86). Isto é, por mais abstrato que seja um gesto, o organismo procura sempre um significado para aquilo que ele está assistindo. E, apenas quem está executando esses movimentos tem a capacidade de compreender verdadeiramente o seu sentido.

Também temos os afetos de vitalidade que são um acesso a qualidade do que é sentido. Devido a isso, os gestos e os movimentos desdobrados dele apresentam em si o seu próprio sentido. Para Daniel Stern,

A dança moderna e a música são exemplos por excelência da expressividade dos afetos de vitalidade. A dança revela ao espectador- auditor múltiplos afetos de vitalidade bem como a sua variação, sem remeter para a intriga ou para sinais de afetos categoriais de onde poderiam derivar os afetos de vitalidade. O coreógrafo tenta, as mais das vezes, exprimir uma maneira de sentir, e não um sentimento particular.(...).(STERN apud GIL, 2004, p.87).

Conclui-se que, mesmo buscando através de movimentos um sentido próprio, a dança não pode ser comparada como uma linguagem verbal. Isso porque as normas para a construção da linguagem são muito rígidas e não podem ser comparadas de nenhuma forma com os elementos da dança. Também, os limites do

corpo acabam criando barreiras para a arte da dança. Por outro lado, os elementos formadores da linguagem são infinitos. Por resultado, não é possível afirmar que a dança é uma forma de linguagem verbal.

### 3- Mestres da dança contemporânea

#### 3.1 Pina Bausch

A dissertação a seguir se baseará no estudo feito por Ciane Fernandes sobre Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro. Então, uma linha de estudo foi realizada para poder descrever um pouco da história e da importância de Bausch para a dança contemporânea.

##### 3.1.1 Biografia da coreógrafa

Philippine Bausch, mais conhecida como Pina Bausch, nasceu em 1940, em Solingen, na Alemanha. A sua história na dança foi muito importante para o desenvolvimento da dança contemporânea e começou precocemente. Segundo Isabela Bergsohn,

Bausch estudou balé até completar 15 anos, quando foi para o Departamento de Dança da Folkwang Schule, dirigido por [Kurt] Jooss. Em 1960 ela continuou seus estudos na Julliard School of Music, em New York, como aluna especial. Em 1962, retornou a Alemanha e tornou-se solista e coreógrafa do Folkwangballet, dirigido por Jooss . Em 1969, tornou-se diretora do grupo, que passou a chamar-se Folkwang Tanzstudio. Desde 1973, ela dirige o Balé do teatro de Wuppertal, que teve seu nome mudado para Wuppertal TanzTheater. Durante os anos oitenta, ela passou a dirigir o Departamento de Dança da Folkwang Schule (BERGSOHN apud FERNANDES, 2007, p.22).

Assim, com o Wuppertal, ela conseguiu consagrar o termo dança-teatro e essa inovadora forma artística. Isso porque Pina Bausch foi responsável pela criação de mais de duas dezenas de peças com essa companhia. Além disso, as suas criações eram consagradas pela crítica e pelo público. Portanto, essa coreógrafa colecionou vários prêmios. Entre eles, o Prêmio Alemão de Dança, a ordem Francesa das Artes e das Letras e o Prêmio Europeu de Dança. Pina morreu em 2009, aos 68 anos de idade.

Figura 1- Pina Bausch em aula no Folkwang balé em 1966



Fonte: <http://www.theguardian.com/arts/gallery/2008/feb/06/pinabausch#/?picture=332404868&index=1>

Acessado às 12h28min do dia 26/09/2013.

Foto: Getty Images

### 3.1.2 Características do seu trabalho e sua relação com o corpo

A coreógrafa Pina Bausch foi uma das precursoras da dança teatro na Alemanha. Influenciada por Kurt Jooss e o estilo americano de dança, a coreógrafa recriou a sua arte. Assim, transformando a dança moderna em algo diferente do que já tinha sido visto. De acordo com Ciane Fernandes,

Em suas obras de dança-teatro, Bausch incorpora e altera suas influências. Seus trabalhos incluem a interação entre as diferentes formas de artes como nos Estados Unidos dos anos sessenta, mas de uma forma crítica. Suas peças apresentavam um caos grupal generalizado, sob certa ordem, favorecendo processo sobre produto e provocando experiências inesperadas em dançarinos e plateia. Mas as obras de Bausch atingem tais qualidades seguindo um caminho distinto daquele dos anos sessenta. Suas peças apresentam a interação entre artes sem rejeitar a grandiosidade teatral. (FERNANDES, 2007, p.23).

Ou seja, através dessa citação podemos perceber o majestoso e ousado trabalho realizado pela coreógrafa. Também, é possível afirmar que a sua dança-teatro sofreu inspirações de movimentos artísticos como o teatro e o balé clássico.

Então, para a elaboração de seu trabalho no Wuppertal dança-teatro, Pina Bausch utilizava o elemento da repetição. Durante o processo criativo do grupo dirigido por Pina Bausch é possível compreender que “A repetição torna-se um instrumento criativo através do qual os dançarinos reconstroem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias enquanto corpos estéticos e sociais” (FERNANDES, 2007, p.46). Pode-se até afirmar que esse recurso é parte fundamental no método de criação do Wuppertal. Logo, através de uma descrição de como a repetição era trabalhada por Bausch, é aceitável entender a sua função na construção do espetáculo de dança-teatro. Com isso, é possível citar o relato da autora Ciane Fernandes:

Inicialmente, [a repetição] apresenta-se como a reconstrução estética das experiências passadas dos dançarinos. Este processo não está baseado na expressão de um sentimento real, presente, mas na descrição (tradução simbólica) de sentimentos passados. Através da extensiva repetição, cenas pessoais são gradualmente moldadas em uma forma estética, dissociada da personalidade do dançarino. Durante o espetáculo, as cenas repetitivas criadas a partir de tal processo sugerem múltiplos significados. (FERNANDES, 2007, p.48).

Portanto, é crível concluir que a construção dos espetáculos do Wuppertal é muito intimista porque se utiliza da própria experiência dos bailarinos para a elaboração de suas cenas. Mesmo assim, apenas o corpo desses momentos se

mantém, pois o sentimento passado é substituído por novas sensações. Por resultado, novas experiências plásticas vão se construindo.

Para exemplificar, pode-se citar a construção da peça *Ein Trauerspiel (Um Jogo de Tristeza, 1993)*. Segundo Fernandes,

(...) [Durante o ensaio do espetáculo], Bausch perguntou "uma coisa que lhe faz muito alegre". Ruth Amarante criou então uma improvisação na qual corria e pulava de cabeça num balde com água. Para Amarante, esta cena representa sua conexão com o mar, e quão bem ela costumava se sentir ao mergulhar. Amarante não teve que explicar este significado a Bausch. Ela apenas apresentou a cena, e a coreógrafa selecionou para a peça final. (...). Bausch importou-se com o sentimento simbolicamente transformado. A experiência original (significado) é relevante apenas como uma memória esteticamente reconstruída. Nesta fase do processo criativo, a re-presentação Simbólica traz as experiências passadas precisamente como a ausência da experiência atual. Apenas mais tarde (...), diferentes experiências e significados irão emergir desta linguagem. (FERNANDES, 2007, p.50).

Por meio desse exemplo, podemos reconhecer melhor a técnica de criação de Pina Bausch e do Wuppertal. Então, conclui-se que esse método utiliza partes das experiências passadas dos bailarinos para a construção da cena. Por resultado, a linguagem e as simbologias do momento ocorrido acabam sendo transformados em uma nova experiência estética durante o espetáculo de dança-teatro. Com isso, a interpretação feita pelos espectadores acaba sendo completamente diferente da vivência do bailarino.

Outra passagem interessante sobre a repetição é que na dança-teatro de Bausch, ela é usada como um meio de reflexão que explora a natureza simbólica das outras formas de arte. Além disso, a dança não tem apenas a função de mostrar e refletir sobre conteúdos externos a ela. Também, a dança cria uma ponderação para os seus próprios métodos. De acordo com Fernandes,

Através da repetição de movimentos e palavras, a dança explora formalmente seus meios, bem como o poder do Simbólico sobre as 'manifestações motoras'. Tornando-se seu próprio assunto, constantemente questiona-se e re-define-se enquanto forma de arte (re)produtora de significados corporais. A exata repetição de uma sequência de movimentos ("repetição obsessiva"), rompe a convenção de dança como expressão espontânea. Este efeito é

particularmente relevante na apropriação de gestos e reações cotidianas pela dança-teatro de Bausch. Movimentos técnicos de dança são mais facilmente vistos como abstratos, enquanto reações e gestos cotidianos são aceitos como naturais, momentâneos, reflexos diretos do estado emocional de seu executor. Mas Bausch traz ao palco exatamente o que nos parece mais espontâneo, e o revela como re-presentativo na vida e no teatro. (FERNANDES, 2007, p.58).

Isto é, o uso excessivo de repetição na dança-teatro de Bausch faz com que a dança não se tenha uma expressão espontânea. Isso acontece porque, após várias repetições o sentido pré-determinado do gesto se transforma em uma nova experiência que em muitos casos é uma crítica à sociedade. Por resultado, os espectadores acabam refletindo melhor sobre o qual o verdadeiro significado daquela representação.

Como exemplo, podemos usar a peça *1980- Ein Stuck von Pina Bausch* (1980- *Uma Peça de Pina Bausch*). Através da descrição de Fernandes, podemos entender melhor a função da repetição nessa obra de Bausch:

Numa cena do primeiro ato, a atriz Mechthild Grossmann é vestida e “arrumada” por dois ou três dançarinos à direita baixa do palco. Enquanto estes vestem um formal terno preto, e as dançarinas, longos vestidos de seda e cabelo preso, Grossmann usa um largo casaco de couro verde, na altura de uma mini-saia, uma meia de seda escura, um sapato de meio salto, com os cabelos soltos constantemente caindo no rosto, e um dente da frente pintado de preto. Sua atitude corporal larga e agressiva também difere do discreto bate-papo entre os dançarinos ao fundo. Enquanto caminha pelo palco com sua cabeça e ombros projetados para frente, suas pernas abertas para os lados, abre seus braços em fortes e rápidos cortes para os lados à frente, grita “fantástico” enfaticamente, e ri com exagero. Ela repete a palavra, a risada e o gestual várias vezes, interrompendo uma estória que está contando, dirigindo-se aos dançarinos, aos espectadores, à grama que cobre o palco, às colunas e cortinas, etc. (FERNANDES, 2007, p.58 e 59.)

Com base neste exemplo, pode-se entender melhor a capacidade crítica dos trabalhos de Pina Bausch. Pois, a partir desse pequeno trecho do espetáculo *1980*, identificamos algumas críticas. Entre elas: Ironização dos padrões da sociedade; condenação da própria estética da dança através dos figurinos propostos; crítica ao corpo estético proposto pela dança clássica e aos padrões clássicos de escrita de uma peça.



Por outro lado, além das críticas a sociedade, Bausch ironiza a própria arte da dança e do teatro. Segundo Ciane Fernandes:

(...) A cena questiona também as fronteiras entre a dança e o teatro. Os dançarinos atuam personagens sociais tanto quanto a atriz, lembrando-se que dançar é re-presentar. Por outro lado, a atuação da atriz é apoiada em seu gestual, e seu discurso lógico é fragmentado e repetido até transformar-se em absurdo e auto-crítica.(FERNANDES, 2007, p.58 e 59.)

Portanto, pode-se concluir que as obras de Bausch não são apenas mecanismos de crítica aos padrões aceitos como “normais” na sociedade. Mas, esses espetáculos também acabam questionando a sua própria arte que mistura a dança e o teatro. Ainda, é possível afirmar que até os dançarinos quando estão representando acabam desenvolvendo uma autocrítica de seu trabalho. Esse elementos são percebidos por meio de obsessivas repetições e gestuais exagerados que criam uma atmosfera absurda para a cena.

Figura 2- Dançarinos na peça 1980 - *Ein Stück Von Pina Bausch* (1980- uma peça de Pina Bausch).



Fonte: <http://www.bam.org/artists/pina-bausch>.

Acesso em 03/10/2013 às 01h56min.

Foto: Arquivos do BAM (Brooklyn Academy of Music.).

Se tratando em crítica a arte da dança, um dos temas mais utilizados por Pina Bausch em seus trabalhos é a crítica à disciplina corporal imposta pelo balé clássico. Então, a repetição que era utilizada como forma de aprendizado na dança clássica,

acaba se tornando elemento essencial para a crítica aos padrões estéticos clássicos. Portanto, a repetição acaba tendo uma função contrária nas obras de Bausch. Para Fernandes:

A medida em que as repetições exploram e desestabelecem maneiras convencionais de ver e de se expressar dança, o corpo gradualmente emerge como a vítima final, o local onde estão registrados o controle, a coerção e a dor, em relações teatrais e sociais.(...) Pela repetição, a dança evoca seu mais essencial meio- o corpo físico-como um objeto sob o controle disciplinário estético e social. Dança torna-se uma crítica a sua própria definição como a apresentação de belos movimentos no palco. A “beleza” da dança está para ser re-definida em uma crítica exploração estética de suas inerentes relações de poder. (FERNANDES, 2007, p.78)

A partir dessa citação percebemos que é através do corpo dos bailarinos que a capacidade crítica do espetáculo é formada. Isso acontece porque o corpo é o instrumento de interpretação e dança do artista que está no palco. E, é através desse organismo em cena que as novas formas estéticas vão se construindo. Também, é por meio da alta disciplina corporal imposta anterior para os seus bailarinos que Pina Bausch consegue fazer julgamento dos métodos utilizados no balé clássico. Esse julgamento só acontece porque durante os ensaios e nas apresentações, esses artistas aprendem a desconstruir esse corpo disciplinado. Assim, o que era considerado como belo na dança clássica, agora é transformado em novos movimentos que não apresentam pretensões de serem bonitos.

Como exemplo, temos o espetáculo *Kontakthof (Pátio de Contatos, 1978)*, que mostra bastante uma crítica aos padrões da dança clássica:

Em *Kontakthof (Pátio de Contatos, 1978)* Josephine Ann Endicott caminha para a frente do palco casualmente, enquanto come uma maçã, e pergunta com a boca quase cheia a Jean-François Duroure: “Jean, vem aqui. “Você pode me mostrar aquele passo que a gente aprendeu em Wuppertal”? De pé, de frente para a platéia, Duroure move sua pélvis descrevendo um meio círculo ao longo do plano horizontal. Endicott o interrompe: “Espere um minuto. Suba sua jaqueta. Eu não consigo ver nada!” Duroure sobe seu terno, segurando-o e olhando para sua própria pélvis e calças. Com sua ingenuidade e submissão, o dançarino parece mostrar um produto à venda. Endicott reconhece: “Bom”. (FERNANDES, 2007, p.78 e p.79)

Através desse trecho, enxergamos uma crítica direta aos padrões do balé clássico. É possível perceber isso porque existe uma metalinguagem nesta cena.

Isto é, o ensaio acaba se passando no meio do palco. Além disso, os gestuais dos atores quando estão em cena são bem diferentes do proposto pela dança clássica e acabam sendo absurdos por alguns momentos.

Figura 3 – Atores-dançarinos fazendo o papel de plateia em *Kontakthof* (*Pátio de Contatos*, 1978)



Fonte: <http://jameswaites.ilatech.org/?p=ufqmwcow&paged=25>

Acessado em 07/10/2013 às 00h e 03 min.

Foto: William Yang

Concluindo, Pina Bausch pode obviamente ser considerada uma mestra da dança contemporânea. Isso porque por meio de várias influencias e da forte crítica a dança clássica, Bausch criou a sua própria forma de realizar a dança. Que consiste na mistura de elementos da dança e do teatro. Então, quando estavam em cena, os seus bailarinos ao mesmo tempo que dançavam, também interpretavam. Só que a representação era sempre uma repetição de uma experiência vivida por ele, mas em outro estado corporal.

### 3.2 Trisha Brown

Para elaborar uma análise da coreógrafa americana, Trisha Brown, utilizei como base um estudo elaborado por Brittany Murphy. Quanto à biografia, foram usados trechos escritos por Luiz Roberto Espreto.

#### 3.2.1 Biografia da coreógrafa

Trisha Brown é uma coreógrafa e bailarina nascida nos Estados Unidos. Ela nasceu em 25 de novembro de 1936 na cidade de Washington. Também, “ela era uma criança atlética que amava jogar futebol e escalar árvores. Os seus primeiros anos foram dedicados ao sapateado e acrobacias que ela exibia em recitais e apresentações.” (BROWN, 2000, p.2, tradução nossa). Segundo Luiz Roberto Espreto,

[Trisha Brown] estudou Dança no Mills College e foi aluna de Louis Horst no American Dance Festival. Em 1961, mudou-se para Nova York e participou da fundação do Judson Dance Theater (...). Em 1970 fundou a Grand Union ( Dança Experimental Coletiva ) e formou a Trisha Brown Company(...).

Em 1979, criou “Glacial Decoy “ com Cenários e Figurinos do artista Robert Rauschenberg, trabalhando gesto e movimento em suspensão. Outra série do início dos anos 80, evidenciou as estruturas rigorosas de movimento, como em uma “ estrutura molecular “ em ” Opal Loop, Son of Gone Fishin “. Seguiu-se ” Set and Reset “ de 1983, com performance da artista Minimalista Laurie Anderson.

Com articulação de movimentos espaciais criou a série “Lateral Pass” e ” This led to Newark “ de 1987, ” Astral Convertible “ de 1989 e ” Foray Foret “ de 1990. Explorou a natureza do movimento baseado nas ações do cotidiano, mesmo nos ballets para músicas clássicas como em ” M.O. “ de 1995, baseada na música de Johann Sebastian Bach, ou na Ópera ” Orfeu “ de 1998 de Claudio Monteverdi. Criou também ” El Trilogy “ de 1998-2000, inspirada no Jazz, que serviu de base para a sua segunda Ópera ” Luci mie traditrici ” de Salvatore Sciarrino. Em 2002, ganhou a National Medal of Arts e em 2004 voltou a trabalhar com a Minimalista Laurie Anderson na peça *O Zlozony* composta para o Paris Opera Ballet. (ESPRETO, Luiz Roberto. *Arte-Dança-Trisha-Brown-1936*. Em: <

<http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/arte-danca-trisha-brown-1936/>>. Acesso em 23 de Outubro de 2013.)

Além desses fatos sobre a artista, é importante citar que no começo de 2013, aos 77 anos, Trisha Brown anunciou a sua aposentadoria dos palcos.

Figura 4- Trisha Brown



Fonte : <http://artsalive.ca/en/dan/meet/bios/artistDetail.asp?artistID=164>

Acesso em 19/10/2013 às 22h44min.

Foto: Autor Desconhecido

### 3.2.2 Características da sua obra

Trisha Brown é uma coreógrafa e bailarina americana que se destacou na dança contemporânea. A sua arte aprimorou-se de vários elementos. Segundo Brittany Brown,

O seu estilo se deslocou e se transformou entre rigor estrutural, eloquência, estratégias para resolver problemas, improvisos, humor físico, sistemas de estrutura lógica, espaços alternativos, interação do público, eco e o seu próprio estilo de movimento que é vigoroso, fluido, multifocal e flexível. (BROWN, 2000, p.2, tradução nossa).

Isto é, a obra de Brown é muito rica porque utilizou vários conceitos que acabou transformando o seu trabalho em algo novo e único.

Além disso, um fato interessante, é que o trabalho Trisha Brown tem forte relação com os fatos políticos e as mudanças sociais que acontecem ao longo dos anos. Para Brown,

A evolução da coreografia de Brown claramente representa a mudança social dos anos 60 até os dias atuais. Ela criou trabalhos em círculos de três danças, explorando uma movimentação que incorpore quase tudo desde arquitetura sofisticada até a simplicidade de um gesto qualquer. (...) Quando ela começou a explorar coreografias nos anos 60, seu estilo era comum, pedestre e minimalista. Ele carregava a ideia de que o movimento deveria ser reduzido até o nível menor de percepção. Com a atenção social para a indústria nos anos 70, Brown alterou o seu foco para gestos mecânicos e sistemas de estrutura lógicos. Sistemas matemáticos e conceituais complexos criou uma inspiração para seu trabalho até 1979, quando ela fez uma mudança dramática em sua inspiração coreográfica. Neste momento, a Trisha Brown Dance Company se tinha ido de um grupo inovador do centro para um grupo de renome internacional em apenas dez anos. (BROWN, 2000, p.3, tradução nossa).

Através desse trecho é possível afirmar que as coreografias de Trisha Brown sofreram intervenções diretas das mudanças sociais. Dessa forma, o trabalho da coreógrafa foi se transformando para se adequar as épocas presentes. Por resultado, a sua companhia de dança acabou se valorizando e ganhando reconhecimento por todo o mundo em poucos anos de existência.

E, quanto ao processo criativo, Trisha Brown acreditava que o movimento deveria ser reduzido a sua mínima percepção e deveria ser minimalista. Com isso, a coreógrafa queria "(...) abordar o movimento em sua forma mais pura e em seu contexto mais puro. Por meio disso, apresentar o gesto de uma forma não idealizada para levar a novas possibilidades." (BROWN, 2000, p.15, tradução nossa). Isto é, Brown queria trabalhar a organicidade dos movimentos utilizando as suas menores formas perceptivas.

Nessa mesma época, em meados dos anos 60, Trisha Brown utilizava outras técnicas para construir a sua obra. De acordo com Brittany Brown,

Ela aprendeu a criar improvisações estruturadas, estabelecer limites e limitações do trabalho a favor ou contra. Movimentos ordinários foram apresentados em extraordinárias circunstâncias e buscaram as ações e reações naturalmente forçadas ao trabalho solo e o dueto. Outras características da investigação de Brown neste momento eram, movimentos esvoaçantes, calma, queda, imagens áreas das performances (por artistas e para o público) e a utilização de equipamento externos para observar movimento de planos ou de qualidades diferentes. (BROWN, 2000, p.16, tradução nossa).

Ou seja, desde o começo de sua carreira, Trisha Brown utilizava vários meios que deixam a sua obra inovadora e rica. E, é possível perceber que mesmo com dificuldades naturais ao trabalho, a coreógrafa conseguia desenvolver novas formas estéticas que a consagraram na dança contemporânea.

Além desses elementos citados, na obra desenvolvida pela coreógrafa Trisha Brown podemos identificar outros princípios. Portanto,

Movimentos não representacionais (ou movimentos sem significado específico) foram executados em um nível de profissionalismo e auto-aceitação que foram amplamente valorizados, (...). Assim, [essa movimentação] tornou-se importante apenas para descobrir o que ela poderia fazer como um único indivíduo, alcançando suas próprias limitações pessoais(...).Trisha nunca confrontou diretamente a imagem do dançarino como separada da dança. O objetivo era a clareza e não necessariamente a beleza.(BROWN, 2000, p.15-p.16, tradução nossa).

Por meio dessa citação, analisamos que a coreógrafa pretendia se distanciar das danças tradicionais que exigem do bailarino movimentos pré-concebido, belos e com significação. Na verdade, o que ela pretendia era clareza e percepção corporal de seus dançarinos sem se preocupar com a estética clássica do resultado final.

Figura 5 - Trisha Brown apresentando *Primary* em 1971



Foto: Babette Mangolte

Fonte: <http://www.nyfa.org/level3.asp?id=440&fid=4&sid=8&print=true>  
Acesso em 23/10/2013 às 22h19min

Do mesmo modo, um dos marcos do trabalho de Trisha Brown foi a sua preocupação com a plateia. Isto é, diferente de outros coreógrafos, Brown acreditava que as apresentações da sua obra deveriam ter participação dos espectadores. Por meio da descrição de Brittany Brown entendemos como era esse fenômeno presente na obra dessa coreógrafa,

[Em uma de suas apresentações] Brown se moveu em torno da periferia do espaço de atuação de joelhos, diretamente na frente do público e olhou-os nos olhos. Foi um contraste direto com muitos bailarinos que propositadamente tinham evitado olhar para alguma pessoa da plateia, optando por olhar além e acima do público, de modo a parecer que eles estavam vendo todos. Nesta performance, ela decidiu enfrentar o olhar do público, não de forma dramática ou de confronto, mas apenas fazendo uma observação de cada. Este foi o precursor de seu estudo em performance interativa. (BROWN, 2000, p.18, tradução nossa).

Assim, Trisha Brown conseguiu transformar suas apresentações de dança. Pois o público acabou ganhando espaço de observador direto da sua obra. Por resultado, suas performances acabaram sendo estudadas para serem interativas.

Como exemplo desse elemento na obra de Trisha Brown, temos a peça improvisada *Yellowbelly* de 1969. Nessa apresentação, Brown pede para a plateia interferir na sua apresentação, gritando “Yellowbelly”. De acordo com o cara do livro,

Esta peça demonstra o confronto entre o performer e o público, desafiando performer e os seus medos; e a audiência e as suas expectativas e inibições. O verdadeiro assunto da dança é um estudo da interação e o que ela causa. Primeiro, a pergunta: Será que o público concorda em participar, expressando uma reação que não é necessariamente como eles se sentem sobre isso? E em segundo lugar: Será que o dançarino esquece a próxima fase do movimento após a interação com o público? Estas eram perguntas interativas que a interessavam ao longo de sua carreira. (BROWN, 2000, p.19, tradução nossa).

Ou seja, a interação com o público era um assunto que interessava muito a Trisha Brown. Então, ela começou a utilizar esse elemento para enriquecer a suas apresentações. O mais interessante nesse método é que ao mesmo tempo em que o bailarino era desafiado pelo público; o público também era desafiado pelo bailarino.



Figura 6 - Cena do espetáculo *Set And Reset*



Fonte: [http://www.bam.org/media/1018968/2013\\_Spring\\_TrishaBrown2\\_613x463.jpg](http://www.bam.org/media/1018968/2013_Spring_TrishaBrown2_613x463.jpg)

Foto: BAM

Acesso em 25/10/2013 às 00h49min

Outro ponto a ser considerado é que o trabalho da coreógrafa foi, muitas vezes, considerado ousado. E, no final dos anos 60, Trisha Brown começou a utilizar equipamentos tecnológicos para auxiliar as suas apresentações. Para Brown,

Foi em 1968 que Brown começou a construir danças que começaram a ser conhecidas como “*peças equipadas*”. Essas danças usavam vários sistemas de suportes externos como cordas, polias, faixas, cabos, alpinismo, engrenagem e uma gigante placa perfurada, em ordem de criar uma ilusão de movimento natural contra as forças do peso e da gravidade. (BROWN, 2000, p.19, tradução nossa).

Com isso, pode-se concluir que por meio da tecnologia, a coreógrafa pretendia auxiliar na organicidade das movimentações de seus bailarinos em cena. Isso acontecia porque os diferentes equipamentos eram utilizados como forças que poderiam auxiliar ou prejudicar o desempenho do artista durante uma apresentação.

Por conclusão, percebemos que Trisha Brown tem um papel significativo na história da dança contemporânea. Esse fenômeno ocorre porque Brown se apodera de novos elementos e novas tecnologias para auxiliar o trabalho de seus bailarinos. Também, a alteração do papel do público na apresentação acabou por enriquecer a sua nova linguagem na dança.

### 3.3 Merce Cunningham

Para a construção dessa dissertação sobre Merce Cunningham utilizei algumas ideias do livro *Movimento Total: O Corpo e a Dança* de José Gil. Em adição, usei alguns conceitos de Sônia Machado de Azevedo para enriquecer a pesquisa. Para a bibliografia, busquei informações no site: [www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cunningham.html](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cunningham.html).

#### 3.3.1 Biografia do coreógrafo

Merce Cunningham nasceu em 1919 em Centralia nos Estados Unidos. Formou-se como bailarino na Companhia de Martha Graham, na qual foi solista. E em 1945, largou a companhia para seguir carreira solo. Além disso,

A sua estreita colaboração com o compositor John Cage influenciou a evolução de seu estilo, resultando em obras como o balé *As Estações (1947)*, cuja concepção abstrata, com base em puro movimento desprovido de qualquer envolvimento emocional, seria desenvolvido em coreografia subsequente. Com o *Suite by Change*, Cunningham, tornou-se, em 1952, o primeiro coreógrafo a usar como base uma composição eletrônica. Na mesma linha, e no mesmo ano, levantou a sua criação *Symphonie pour un homme seul*, a música concreta clássica de Pierre Schaeffer e Pierre Henry. (...) [Por volta dos anos 60] se desenvolveram os eventos chamados, dança caracterizada pela sua natureza efêmera e sendo representado em locais incomuns (galerias, garagens, locais públicos). (...) Interessado em cinema e artes visuais e multimídia, Merce Cunningham trabalhou com diretores como Charles Atlas e Elliot Caplan em projetos de fusão artística, e também se revelou como desenhista, em particular através do conjunto de criações recolhidos em seu livro *Other Animals* (2002). Em 2003 ele foi premiado com o título de Oficial da Legião d' Honneur e em 2005 ganhou o Prêmio Imperial do Japão. (Em [www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cunningham.html](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cunningham.html) Acesso em 11 de Outubro de 2013, tradução nossa.)

Por meio dessa citação é possível perceber que Merce Cunningham gostava de misturar várias formas de arte. Na verdade, ele mesmo pode ser intitulado um multiartista que “se aventurou” em diferentes formas artísticas. Também, percebemos a vontade do coreógrafo em redefinir os padrões clássicos através de abstração e espaços alternativos. Merce Cunningham morreu em 2009.

Figura 7- Cunningham com os dançarinos da Ópera Nacional de Paris em 1973.

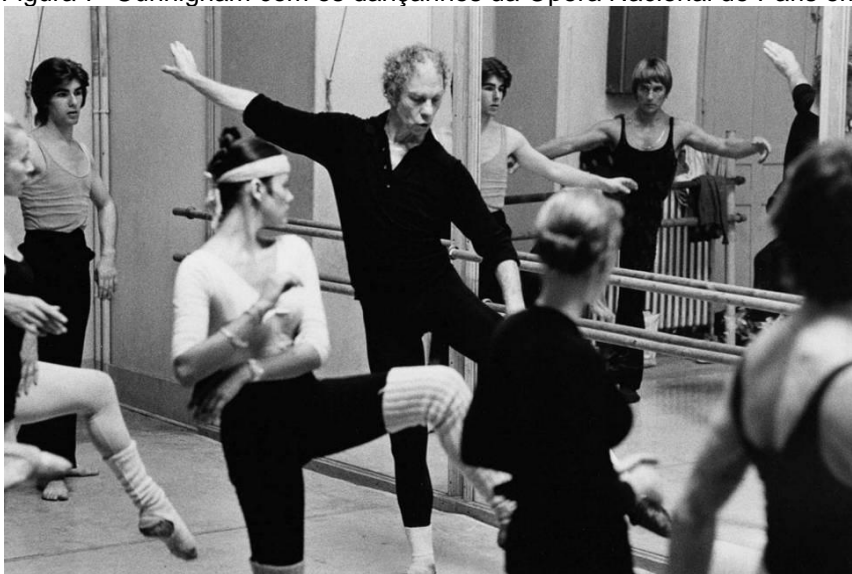


Foto: Babette Mongotte

Fonte: <http://analiseecritica.files.wordpress.com>

Acessado em 08/10/23013 às 01h e 54 min.

### 3.3.2. Características da sua obra

Cunningham foi um dos primeiros coreógrafos a idealizar e praticar juntamente com a sua companhia de dança, a dança-teatro. Suas primeiras criações herdavam traçados expressionistas que eram influenciados por Martha Graham. Com o tempo, ele começou a recusar algumas particularidades estéticas da dança clássica. Dessa forma, ele desenvolveu uma nova forma de movimento. Para alcançar tal objetivo ele utiliza basicamente quatro principais elementos. São eles: “(...) a recusa das formas expressivas, o descentramento do espaço cênico, a

independência da música e dos movimentos e a introdução do acaso na coreografia, (...).” (GIL, 2004, p.27).

Dentre esses quatro elementos, um dos mais utilizados é a introdução do acaso. Por resultado, esse elemento acaba transformando e enriquecendo a obra do coreógrafo. Assim, uma das funções desse método que usa o acaso é distanciar a obra de Cunningham das formas presentes na dança clássica e na dança moderna. Para José Gil:

(...) Podemos reunir em três princípios os traços comuns ao *ballet* e à dança moderna (...) de que Cunningham procura desembaraçar-se: um princípio de expressão, que quer que os movimentos sejam a expressão de emoções; um princípio de sublimidade que, até mesmo quando se quer sublinhar que, até mesmo quando se quer sublinhar a ligação do corpo com a terra, afirma o primado do céu e do inteligível sobre o sensível; e um princípio de organização que faz do corpo do bailarino, ou do grupo de bailarinos, um todo orgânico cujos movimentos convergem para um fim. (GIL, 2004, p.28).

Por meio dessa citação descobrimos que Merce Cunningham utiliza esses princípios como inspiração para a construção dos seus trabalhos artísticos. Mas, ao invés de segui-los, o coreógrafo os contradiz e cria os seus próprios métodos. Isto é, mesmo que estude a forma clássica de dança, ele tenta ao máximo se distanciar de seus elementos. Então, é possível afirmar que a dança proposta por Cunningham não tem a função de expressar emoções por meio de movimentos. Também, essa forma de arte não se preocupa muito com a beleza das formas corporais. Por fim, o coreógrafo não pretende desenvolver um sentido espontâneo para os seus trabalhos. Além disso,

Os efeitos da adoção do acaso como método coreográfico vão em todas as direções: deixando de ser finalizado, o movimento já não parte de um centro intencional, quer dizer, de um sujeito que tem sentimentos pessoais e que quer exprimi-los de uma certa maneira. De fato, é a própria noção de sujeito (ou de “corpo-sujeito”) que tende a desaparecer. (GIL, 2004, p.29)

Portanto, a movimentação proposta por Merce Cunningham não têm a função de exprimir algum tipo de expressão. É como se o bailarino não utilizasse sentimentos internos no processo de criação. Com isso, a noção de sujeito desaparece e se transforma no corpo como matéria de formas estéticas.

Figura 8- Companhia de Merce Cunningham interpretando o espetáculo *Cargo X*



Fonte: <http://nycdancestuff.files.wordpress.com>

Acessado em 08/10/2013 às 02h03min.

Foto: Jed Downhill

Conseqüentemente, a utilização do acaso no processo de criação acaba interferindo diretamente na relação música- coreografia. Para Gil,

O acaso rompe a conexão entre as duas [música e coreografia], tradicionalmente unidas, oferecendo a música as “indicações” que permitiam aos bailarinos orientarem-se em todas as transformações de espaço, de ritmo ou de articulação como os movimentos dos outros bailarinos. Se, doravante, é o acaso que governa estas transformações das sequencias dançadas, deixa de haver relação com a música. (GIL, 2004, p.29)

Isto é, a música nas danças tradicionais tem a função de orientar os bailarinos na coreografia. Como Cunningham utiliza o acaso, a música perde essa relação

porque ela é só conhecida na apresentação e então, os bailarinos não podem utilizar- lá como meio de estudo da coreografia. Conclui-se então que nas coreografias propostas pelo coreógrafo existe dissociação ente música e movimento.

Em adição, podemos citar mais uma consequência do acaso na sua obra. Ela é “a ruptura que opera no quadro (ou no código) tradicional das possibilidades do corpo, a abertura a outros movimentos possíveis ainda não explorados.” (GIL, 2004, p.29). Ou seja, os movimentos preconcebidos do balé e da dança moderna acabam se transformando em movimentações abstratas. Isto é, são criadas novas formas estéticas ao acaso que não são vistas, do ponto de vista clássico, como belas. Para conseguir tal feito, os bailarinos aprendem a explorar espaços antes não conhecidos de seus corpos e com isso, acabam transformando as formas estéticas que serão usadas nas coreografias. A principal função desse método é quebrar os modelos pré-concebidos de coordenações físicas memorizadas. Por resultados, as partes do corpo acabam tendo autonomia própria e ao invés de ser um sistema fechado, os diferentes pedaços do corpo são também trabalhados.

Mesmo tendo como principal elemento o acaso, a obra de Merce Cunningham ainda segue alguns padrões que auxiliam na construção do espetáculo de dança. Essas regras se referem principalmente à percepção corporal dos bailarinos. Segundo Peter Brook,

Ele [Merce Cunningham] desenvolveu uma companhia de balé, cujos exercícios diários são uma contínua preparação para o choque de liberdade. (...). Os dançarinos de Merce Cunningham, que são altamente treinados, usam sua disciplina para ficarem mais conscientes das delicadas correntes que fluem num movimento, à medida que este se desenrola pela primeira vez- e sua técnica lhe permite responder a este estímulo delicado sem a falta de jeito do homem destreinado. Quando eles improvisam- enquanto ações nascem e fluem entre eles, nunca se repetindo, sempre em movimento os intervalos têm forma, para que os ritmos possam ser sentidos com exatidão e as proporções com verdade: tudo é espontâneo e, no entanto, o invisível torna visível é de natureza sagrada e enquanto dança, Merce Cunningham luta por uma arte sagrada (BROOK apud DE AZEVEDO, 2008, p.79).

Por meio dessa citação, percebemos que mesmo utilizando o acaso em sua obra, o coreógrafo está sempre preocupado com a alta percepção corporal de seus

bailarinos. Então, mesmo improvisados os movimentos não seriam aleatórios porque seriam resultados de vários treinos realizados anteriormente. Por resultado do rígido trabalho corporal, as improvisações acabam mesmo que espontaneamente ganhando formas bem executadas que transformam a dança proposta por Merce Cunningham.

Além do uso do acaso, durante a sua criação artística, Merce Cunningham utiliza outras técnicas específicas. Por meio de uma descrição de um ensaio podemos entender melhor como é esse processo criativo realizado pelo coreógrafo. Através de um relato de José Gil, é possível ter uma ideia de como o coreógrafo construía as suas coreografias,

(...) num documentário filmado dos anos 70, vemo-lo no seu estúdio sentado numa cadeira, imóvel, parecendo concentrar-se, depois levantar-se de repente, dar três passos, deitar-se no chão, com os braços e as pernas colocados de uma certa maneira, e de súbito imobilizar-se; voltar a levantar-se; regressar á cadeira; refazer a mesma sequencia de movimentos, desta vez colocando os membros de um modo diferente. A sequencia repete-se até que Cunningham desenvolve uma nova sequencia a partir da primeira cujos movimentos estão fixados (GIL,2004,p.68)

Por meio desse trecho, percebemos que o trabalho de Cunningham era construído através de experimentações. O que acaba acentuado a função do acaso nas suas obras. Assim, o processo de construção de uma coreografia acaba tendo mais valor que o resultado final que é a própria coreografia.

Figura 9- Merce Cunningham durante um ensaio aos 90 anos de idade.



Fonte: <http://dancingperfectlyfree.com/2009/04/14/bam-presents-merce-cunningham-at-90/>  
Acesso em 16/10/2013 às 20h35min  
Foto: Mark Seliger

Como Merce Cunningham renega a linguagem da dança clássica e constrói novas técnicas de criação, pode-se afirmar que ele acaba idealizando uma linguagem própria na dança. De acordo com Gil, “(...) Cunningham inventa uma nova linguagem sem referente, está só pode resultar das linguagens como referente, quer dizer, da negação da relação dessas linguagens com o referente.” (GIL, 2004, p.32). Ou seja, a partir da crítica da linguagem clássica e moderna da dança, o coreógrafo se reinventa e cria uma linguagem para a sua obra. O mais interessante é que essa nova linguagem é única e se utiliza da negação das referências de outras linguagens. Por resultado, os seus movimentos propostos não apresentam nenhum sentido pré-concebido para o espectador de sua obra.

Além disso, para o desenvolvimento dessa nova linguagem, Cunningham usava a metalinguagem artística que usasse a negação do clássico como meio de construção. Com isso, era criada “(...) uma negação do movimento pelo movimento, permitindo ao mesmo tempo a manutenção das características estéticas formais do movimento negador.” (GIL, 2004, p.32). Isto é, por meio do movimento crítico aos padrões tradicionais, novas formas estéticas eram desenvolvidas e conseqüentemente, nascia uma nova linguagem. Segundo Gil,



Uma vez que Cunningham *inventava no quadro da dança moderna*, devemos, com efeito, admitir que só esse quadro oferecia a possibilidade de negar as linguagens tradicionais – e que esta negação fazia parte do processo que lhe permitia construir e afirmar uma outra linguagem estética. (GIL, 2004, p.32).

Portanto, como o coreógrafo desenvolvia novas possibilidades na dança moderna, ele poderia contrariar as linguagens tradicionais e por resultado, criar a sua própria linguagem.

Á propósito, um ponto interessante é a relação do espaço da cena e o corpo dos bailarinos de sua companhia. Segundo Sônia Machado de Azevedo,

[Nas coreografias de Merce Cunningham] cada dançarino centraliza seu espaço próprio e, ao se deslocar, carrega esse espaço consigo; mesmo nas coreografias de conjunto torna-se visível como alguns solos se relacionam apenas eventualmente. Ao público cabe a função de selecionar, recortar, organizar e montar o seu próprio espetáculo. (DE AZEVEDO, 2008, p.80).

Pode-se concluir que, Merce Cunningham foi um dos principais coreógrafos da dança contemporânea. Essa afirmação só é possível porque ele recriou a dança moderna e conseguiu criar uma nova linguagem própria para a sua arte. Também é importante ressaltar que o seu trabalho se baseou em muitos aspectos na crítica aos padrões tradicionais presentes na dança moderna e clássica.

## CONCLUSÃO

Este estudo descreveu o papel do corpo na dança e no teatro. Para isso, foram desenvolvidos argumentos que conseguissem exemplificar a verdadeira função do corpo nessas artes cênicas. Além disso, foi apresentado o corpo como ferramenta de linguagem. Isto é, o corpo como receptor e emissor de signos. Também, foi estabelecida uma relação entre a dança e a linguagem que tentou comparar os elementos da dança com os da linguagem. Por fim, foram feitos relatos sobre três mestres da dança contemporânea e o trabalho corporal desenvolvido por eles. Assim, foi possível compreender melhor as suas técnicas e suas contribuições para o trabalho corporal do artista.

Consequentemente, foi aceitável perceber que o corpo do artista se transforma tanto fisicamente quanto energeticamente para a sua arte. Essa mutação só é possível porque o artista tende a exteriorizar o seu espaço interno. Por resultado, esse organismo acaba precisando de muito esforço e muito desempenho para conseguir se adequar a dança contemporânea. Conclui-se então, que o corpo após uma rotina de trabalho e após uma boa técnica, consegue se adaptar as mais diversas formas estéticas e abstratas.

Metodologicamente, este trabalho adotou o tipo de pesquisa bibliográfica que foi elaborada por meio de fichamentos de textos de alguns autores renomados. Entre eles, José Gil, Ciane Fernandes, Sônia Machado de Azevedo, e Henri-Pierre Jeudy.

Não houve muitas dificuldades na realização desse estudo. O único ponto que possa ter complicado um pouco essa análise foi à linguagem de muitos teóricos que foi mais voltada para a área da filosofia. Além disso, a tentativa de explicar, mesmo que subjetivamente, os elementos da dança foi de certa forma complicada.

Por meio dessa pesquisa foi possível idealizar algumas conclusões. Assim, foi possível afirmar que o corpo que dança é diferente do corpo comum porque quando está dançando o corpo explora novas possibilidades que acabam alterando o seu fluxo energético. Também, pode-se concluir que no teatro, o corpo se transforma em matéria de criação. E, toda vez que se trabalha com o corpo nessa arte, não se faz

divisão entre o corpo e a mente. Além disso, é crível afirmar que os signos são elementos essenciais na construção de uma estética cênica. Então, tanto na dança quanto no teatro, o corpo é utilizado como ferramenta de transmissão desses signos.

Em adição, foi factível perceber que o corpo já foi utilizado e ainda é, em algumas artes, como objeto transmissor de uma linguagem que muitas vezes é crítica. Acrescenta-se também a ideia de que a dança não pode ser considerada uma linguagem, pois, ela não apresenta elementos suficientes que possam ser comparados aos da linguagem falada.

Quanto aos mestres da dança contemporânea, algumas conclusões foram feitas através da pesquisa de seus trabalhos. Assim, conclui-se que Pina Bausch é muito intimista em seus trabalhos porque utiliza a experiência pessoal de seus bailarinos como fonte de criação. Também, o elemento da repetição é utilizado na sua obra para diversos fatores. Entre eles, aumentar a capacidade crítica da sua obra que consegue ironizar desde a sociedade até a própria arte da dança e do teatro.

Além de disso, Trisha Brown sempre utilizou diversos elementos em seus trabalhos. Como exemplo, temos a tecnologia. Mesmo assim, a coreógrafa acredita nos movimentos minimalistas e foi umas das precursoras na interação da plateia com a apresentação.

Também foi possível concluir que Merce Cunningham utilizava muito o acaso no seu trabalho. Com isso, até a relação da dança com a coreografia foi quebrada. Mesmo assim, o trabalho corporal que ele propunha aos seus bailarinos era muito intenso para que nenhum gesto fosse repetido. Esse coreógrafo também gostava de criticar os padrões clássicos da dança.

Como conclusão geral, por meio de toda a pesquisa bibliográfica, foi crível afirmar que o corpo é instrumento fundamental de trabalho e criação do bailarino. Também, foi possível analisar que o corpo consegue se adaptar as diferentes formas estéticas. Além disso, pode-se perceber que o corpo é mesmo que inconscientemente um instrumento forte de expressão e linguagem.

## BIBLIOGRAFIA

**Livros:**

DE AZEVEDO, Sônia Machado *O papel do corpo no corpo do ator*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: Repetição e transformação*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007.

GIL, José. Nuno Nabais. *Corpo, Espaço e Poder*. Lisboa: Litoral Edições, 1988.

GIL, José. Miguel Serras Pereira. *Movimento Total: O corpo e a dança*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2004.

JEUDY, Henri-Pierre. Tereza Lourenço. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

**Internet:**

BROWN, Brittany *Trisha Brown- The evolution of a Choreographer*. Disponível em <<http://www.danceceres.org/trishabrown.pdf>> Acesso em 22/10/2013

LOPRETO, Luiz Roberto. *Arte-Dança-Trisha Brown-1936*. Disponível em: <<http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/lopreto/index.php/arte-danca-trisha-brown-1936/>> . Acesso em: 19/10/2013

*Merce Cunningham*. Disponível em <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cunningham.htm>>. Acesso em 08/10/2013

*Pina Bausch*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2013. [Consult. 2013-09-23]. Acesso. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$pina-bausch](http://www.infopedia.pt/$pina-bausch)>.