



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
UFSC PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

ROGACIANO RODRIGUES

**ENSAIO SOBRE O GESTO: DESCRIÇÃO ACERCA DO
ENTRELAÇAMENTO DANÇA-TEATRO E EDUCAÇÃO**

Florianópolis – SC
2010



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

ROGACIANO RODRIGUES

**ENSAIO SOBRE O GESTO: DESCRIÇÃO ACERCA DO
ENTRELAÇAMENTO DANÇA-TEATRO E EDUCAÇÃO**

**Dissertação submetida ao
Programa de Pós-Graduação em
Educação da Universidade Federal
de Santa Catarina para Obtenção
do Grau de Mestre em Educação.**

**Orientadora: Professora Ida Mara
Freire.**

**Florianópolis – SC
2010**

Catálogo na fonte elaborada pela biblioteca da
Universidade Federal de Santa Catarina

R696 - Rogaciano Rodrigues

Ensaio sobre o Gesto [Dissertação]:
descrição acerca do entrelaçamento dança-
teatro e educação/Rogaciano Rodrigues;
Orientadora Ida Mara Freire. -
Florianópolis, SC, 2011.

Dissertação (mestrado) - Universidade
Federal de Santa Catarina - Centro de
Ciências da Educação - Programa de Pós-
Graduação.

130p.: .il

Inclui Referências:

1. Corpo. 2. Dança-Teatro. 3. Gesto. 4. Arte-Educação. I. Freire, Ida Mara. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Educação. III. Título.

CDU 37

ROGACIANO RODRIGUES

ENSAIO SOBRE O GESTO: DESCRIÇÃO ACERCA DO ENTRELAÇAMENTO DANÇA-TEATRO E EDUCAÇÃO

Esta Dissertação foi julgado adequado para obtenção do Título de Mestre, e aprovado em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Educação

Florianópolis, 15 de Dezembro de 2011.

Banca Examinadora:

Prof.^a, Dr.^a Ida Mara Freire
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina (CED/UFSC)

Prof.^a, Dr.^a Anita Prado Koneski,
Examinadora
Universidade Estadual de Santa Catarina (CEART/UDESC)

Prof., Dr. Milton de Andrade Leal Junior
Examinador
Universidade Estadual de Santa Catarina (CEART/UDESC)

Prof.^a, Dr.^a Maristela Fantin
Suplente
Universidade Federal de Santa Catarina (CED/UFSC)

Dedicatória

**Bismillah Ar- Rahman Ar-Rahim.
Deus é generoso, a Ele toda nossa
Gratidão.**

AGRADECIMENTOS

Uma jornada vivenciada, muitos encontros, transformações e aprendizagens se deram nesse processo. Impressões, marcas e memórias gravadas no corpo, sensações e sentimentos que se desdobram em outros. Um processo de contato com novas amizades e experiências que enriqueceram e ampliaram nossos conhecimentos no sentido de um desenvolvimento humano.

Não posso dizer que tenha sido somente uma pesquisa para a conclusão do mestrado, mas algo que transcende, pois está encarnado em meu vivido. Diante disso agradeço a todas as pessoas que de uma forma ou de outra estiveram presentes e contribuíram para esse momento em minha existência.

Minha gratidão a minha mãe, que tanto me apoiou e teve paciência com esse processo de formação. Um ser que muito me inspirou e me incentivou a seguir o caminho das Artes e da Educação.

Sou grato aos meus irmãos que sempre estiveram dando apoio e me ajudando nos momentos em que precisei.

À Companhia “À Fluer de Peau”, em especial a Denise Namura, quem tão gentilmente me repassou e sugeriu o material para estudo. Que prontamente se colocou a disposição para me auxiliar e consentiu que o material do espetáculo de sua companhia fosse usado na pesquisa.

A Cia Andras de Dança-Teatro, pelos momentos dançados que vivemos. Tão ricos e importantes para esse momento de formação.

Ao Potlach Grupo de Dança, os momentos vividos e as experiências foram fantásticos. Uma oportunidade muito importante na aprendizagem da dança. Bem como a participação no grupo de pesquisa Alteritas, fico extremamente grato pela recepção e aceitação.

Agradeço a amiga Clarice Bianchezzi, que muito me ajudou e auxiliou no processo de desenvolvimento do trabalho.

Fico extremamente grato à Professora Ida Mara Freire, que aceitou me orientar. Foi um “processo fenomenológico”, no qual aprendi muito, não só em termos de teoria, mas sobre a prática de ensino e da dança. Agradeço pelos felizes momentos dançados.

Uma gratidão toda especial à professora Anita Prado, que acompanha meu processo de formação desde a graduação e que me apresentou Merleau-Ponty. Agradeço muito sua atenção para comigo.

Ao professor Milton de Andrade, com quem trilhei parte desse caminho, ao qual agradeço, pois boa parte de minha formação em dança-teatro realizei com ele. Minha consideração não somente como professor, mas como dançarino com que tive a oportunidade de compartilhar o palco.

[Em cena:]

Entretanto, podia-se pensar que o corpo ia entrar em nossas vidas. E que dessa vez teria o melhor papel. Não entraria como uma fera de circo, acorrentado pelo Espírito, o seu mestre. Não entraria como uma utilidade, um porta-alabarda, um porta-sexo, para anunciar: o jantar está servido. Não, dessa vez entraria no papel principal. Seria o ator da peça. Seria aquele que expressa com o gesto, com a voz, com o olhar, as emoções profundas, complexas, da vida, e todos saberiam que, se as expressa tão bem, é porque são vividas e sentidas. O corpo seria aquele que pode tudo expressar, os mais agudos pensamentos, as emoções mais discretas. Tudo isso não nasce dele mesmo, da sua própria matéria? Ele o conhece de cabeça, de coração e de corpo. O corpo seria o autor da peça. Seria o autor-ator legítimo da verídica história de nossas vidas. O corpo está de fato no palco. Mas em que estado!... O que aconteceu com ele? Ajaezado com perneiras, com tiras na testa, com malhas, disfarçado, sacudido de todos os lados, torcido de todos os lados, ele nada sabe do papel da vida. Com uma perna no ar, ou até as duas, com os braços no ar ele está mudo. Abre a boca somente para mostrar os dentes e as gengivas, e sorrir, sorrir sempre.
(Thérèse Bertherat, 2001)

RESUMO

Este trabalho tem como propósito investigar e refletir acerca do entrelaçamento entre dança-teatro e educação em relação à síntese do corpo. Para isso, retoma o estudo do gesto com base no cotidiano para compreender as múltiplas possibilidades de comunicação por meio das artes. A pesquisa visa um processo educativo, o qual está voltado para o desenvolvimento e o aprimoramento da expressividade, enquanto uma proposta que integra os diversos e os diferentes corpos a partir da experiência na dança-teatro. Inspirada na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, a pesquisa descreve o espetáculo: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”. A investigação mostra como o corpo na perspectiva da dança-teatro contribuiu para repensar o mundo vivido e a realidade existencial do indivíduo. A reflexão em torno das estruturas do vivido no campo da arte-educação gera novas possibilidades de trabalhar o corpo sob o ponto de vista do gesto e do drama existencial.

Palavras-Chave: Corpo, Dança-Teatro, Gesto, Arte-Educação

ABSTRACT

This work aims to investigate and reflect on the interlacement of dance and theater education in relation to the synthesis of the body. To this end, incorporates the study of gesture based on the everyday to understand the many ways of communication through the arts. The research aims an educational process focused on the development and improvement of expressivity as a proposal that integrates many and different bodies from the experience in dance theater. Inspired by the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty, the report describes the show: "Que Reste-t-il de Nos Amours?". The research shows how the body from the perspective of dance theater contributed to rethink the world lived and existential reality of the individual. The reflection beyond lived experiences structures in the field of art education brings new possibilities to work the body from the point of view of gesture and existential drama.

Keywords: Body. Dance-Theatre. Gesture. Art Education.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01.....	56
FIGURA 02.....	59
FIGURA 03.....	61
FIGURA 04.....	62
FIGURA 05.....	64
FIGURA 06.....	65
FIGURA 07.....	68
FIGURA 08.....	127
FIGURA 09.....	127
FIGURA 10.....	128
FIGURA 11.....	128
FIGURA 12.....	130
FIGURA 13.....	130

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
2. ENTRELACEMENTO: DANÇA E TEATRO, ARTE E EDUCAÇÃO.....	23
2.1 Entrelace: Dança-Teatro e Existência	26
2.2 Perspectivas do Corpo Próprio na Dança-Teatro	39
2.3 O Que Permanece no Corpo?.....	50
2.3.1 Processo Criativo: Impressões	51
2.3.2 As Metamorfoses do Corpo.....	54
2.3.3 “Que Reste-t-il de Nos Amours?”	56
2.4 Descrições e Reflexões Acerca do Corpo Próprio	68
2.5 A Percepção do Espetáculo: uma experiência atual	71
3. DESCRIÇÃO ACERCA DO ENTRELACEMENTO DANÇA-TEATRO.....	76
3.1 Gesto: O Drama Vivido no Corpo.....	80
3.2 Descrição: O Gesto Como Síntese	92
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS.....	114
ANEXO.....	122

1. INTRODUÇÃO

Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana (VIANNA, 2008, p. 105).

Esse estudo traz em si a perspectiva do vivido, enquanto motivação pessoal acompanhada de questionamentos. Com base em vivências nas Artes Cênicas e nas práticas corporais, ocorridas ao longo da formação como ator-dançarino, professor e em processos artísticos, os quais participei. Realizei essa investigação, no sentido de aprofundar as pesquisas acerca do corpo e da dança-teatro.

A realização deste trabalho manifesta-se como possibilidade de acessar determinados conhecimentos e retomar a noção de corpo no teatro e na dança, sob outras perspectivas, buscando evidenciar a importância de vincular arte e educação. No entanto, o estudo revela-se como um retorno às coisas mesmas e ao mundo vivido, enquanto âncora das significações expressivas do homem em sua existência.

Inicialmente, para fundamentar a pesquisa retomo as vivências e as experiências com base nas reflexões desenvolvidas durante a graduação em Artes Cênicas¹. Nesse período participei da pesquisa² acerca do corpo relacionando a tradição popular brasileira, onde busquei compreender um processo metodológico voltado às questões da educação e da acessibilidade da dança e do teatro, pensando o ser humano em sua totalidade, não somente os envolvidos com as Artes Cênicas.

A partir dos projetos de pesquisa e de extensão realizei intercâmbio com a Escola de Artes Cênicas da Universidade Nacional da Costa Rica (UNA)³, onde participei do Projeto de Capacitação Teatral em Áreas Rurais⁴. Nesse projeto ministrei oficinas e curso aos estudantes e acompanhei-os em trabalhos de campo, em comunidades locais. Essa experiência foi fundamental para compreender a importância de processos

¹ Universidade Estadual de Santa Catarina – Centro de Artes – UDESC/CEART, 2006.

² Projeto de Pesquisa: “Improvisação e Composição da Partitura do Ator-Dançarino”. CEART/UDESC, 2004/2005.

Programa de Extensão: “Dança e Mídia em Movimento: Laboratório Itinerante de Dança”. CEART/UDESC, 2005/2006.

³ Práticas Corporais na Universidade Nacional da Costa Rica (UNA), na Escola de Artes Cênicas e no Centro de Estudos Gerais, no período de 11/10/2006 a 26/10/2006.

⁴ Estágio na Universidade Nacional da Costa Rica (UNA), na Escola de Artes Cênicas e no Centro de Estudos Gerais, no período de 11/10/2006 a 26/10/2006.

artísticos e educativos levados à sociedade como forma de integração, de desenvolvimento pessoal e humano.

Durante as pesquisas e as experiências na Costa Rica, começo a repensar a questão da relação e a fusão entre dança e teatro, e não apenas uma ideia, ou a concepção de um modelo de “dança-teatro”, como muitas vezes é apresentada e investigada dentro das Artes Cênicas. Nesse contexto, a posição e a importância do estudo do corpo tornam-se mais evidentes, destacando-se sob a perspectiva da educação.

Passo a compreender a importância e a necessidade de aprofundar os estudos acerca do corpo em relação às dinâmicas do movimento e das ações, como também do trabalho interior relacionado aos sentidos, às sensações e ao campo sensório-motor.

Com base nesse ponto de vista, percebo que o trabalho e a educação do corpo antecedem à ideia de uma técnica, de um modelo de dança ou de teatro. A educação do sensível se apresenta como um aspecto importante que está além do processo de formação do ator e do dançarino, mas na formação do ser humano, do indivíduo em seu coletivo.

Então, retomo os estudos sob a perspectiva do corpo e dou início às investigações para fundamentar um novo projeto de pesquisa voltado ao mestrado. A proposta inicialmente estava em desenvolver uma investigação referente a dança-teatro com base no diálogo corpóreo. Pretendia realizar um estudo para compreender a dialética entre homem e mundo.

Esse processo inicial não estava focado na concepção ou na compreensão de uma linguagem verbal, mas no desenvolvimento dos códigos e signos corporais como forma de expressão, advindo das experiências individuais e do âmbito coletivo. No entanto, diante das primeiras experiências e levantamentos de dados, o tema da pesquisa foi sendo alterado, assumindo outro ponto de vista em relação ao estudo do corpo e da dança-teatro.

Para compreender o campo da pesquisa tomo como ponto de partida a revisão do material teórico e da produção acadêmica. Com base nesse primeiro estudo compreendo o panorama das pesquisas, as linhas e os enfoques dados aos estudos do corpo, da dança, do teatro e em específico a dança-teatro. Desta forma foi possível ter maior clareza de um caminho a ser seguido observando os conceitos, noções e uma perspectiva em relação ao processo.

Juntamente com a revisão realizo a Residência Artística: “Processos de Criação da Companhia L’Estampe”⁵. Durante a residência identifico o corpo como núcleo do trabalho e o entrecruzamento de exercícios da dança

⁵Curso ministrado pela bailarina e coreógrafa Nathalie Pubellier (Paris/França) – Seminário Internacional de Dança Contemporânea, 25/05/2009 a 30/05/2009. Múltipla Dança, Tubo de Ensaio e CEART/UDESC.

com os do teatro inseridos em um processo de educação e de arte voltados à formação de professores e coreógrafos.

A partir dessas duas experiências iniciais retoma-se o estudo do corpo em relação à descrição e ao entrelaçamento entre dança e teatro. Dentro dessa perspectiva, busca-se na pesquisa esclarecer o seguinte problema: como se dá a síntese do corpo na dança-teatro? Trata-se a questão da investigação em relação às experiências vividas dentro de um contexto existencial.

Desta forma, o objetivo do trabalho está em compreender o entrelaçamento entre dança-teatro com o propósito de repensar um processo educativo com base no corpo próprio. O estudo visa a refletir a partir de um processo artístico e educativo, tendo o corpo em perspectiva para o desenvolvimento e o aprimoramento dos potenciais expressivos do ser humano.

O estudo visa retomar a observação e a descrição do corpo próprio a partir das estruturas do vivido como matriz da dança-teatro. Essa proposta vem no sentido de encontrar caminhos e outras formas de acessar um núcleo de significação, para então desenvolver novas dinâmicas corporais relacionadas a um processo artístico e educativo.

Como processo educativo sugere-se retornar ao mundo dado, enquanto realidade presente, lugar das experiências vividas pelo corpo e da concepção da obra de arte. Essa retomada do mundo vivido se manifesta pelo desenvolvimento de um pensamento que se desdobra na própria dança-teatro como reflexão e consciência do ser, para então compreender a realidade existencial e reencontrar sua função junto à vida do homem.

Sob esse ponto de vista, o corpo está sendo apresentado como centro de orientação, por meio do qual se dá a descrição e a síntese das experiências vividas. Desse modo, a dança-teatro está se fundamentando na observação, na descrição e na síntese, enquanto uma atitude perceptiva, pela qual o ator-dançarino tem a possibilidade de apreender o mundo e sua forma particular de se expressar por meio de um estilo pessoal.

Ao retomar a expressão como um estilo pessoal, a pesquisa propõe o gesto como síntese do corpo, no sentido de compreender as possibilidades expressivas. Diante dessa proposição, o trabalho retoma o gesto como referência para aprofundar as reflexões em relação à descrição e o entrelaçamento entre dança-teatro e educação.

Referente ao gesto, a pesquisa busca compreender sua manifestação e presença dentro do teatro e da dança. O gesto, nesse contexto, dá-se enquanto significação de um mundo existencial, o qual pode ser apreendido, compreendido pelo ator-dançarino, como indícios de um vivido que dá sustentação à concepção de uma personagem e da dança.

Para o desenvolvimento e realização desse trabalho, o caminho e a fundamentação estão embasados na fenomenologia de Merleau-Ponty (1908

– 1961)⁶, o qual dá sustentação às reflexões propostas. Sob essa perspectiva será proposta a investigação e a retomada do corpo, da dança-teatro, do gesto, da síntese e da descrição, no sentido de repensar esses conceitos e noções sob a atitude fenomenológica, com o propósito de identificar as possibilidades de relação entre arte e cotidiano.

Com base em Merleau-Ponty (1974, 1975, 2006a, 2006b) e na atitude fenomenológica, realiza-se a descrição do espetáculo de dança-teatro: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”⁷ da *Cia À Fleur de Peau*⁸. A pesquisa e o estudo do espetáculo estão postos no sentido de fundamentar o trabalho, bem como auxiliar na compreensão da síntese do corpo e o entrelaçamento entre dança e teatro.

Em Merleau-Ponty identifica-se essa possibilidade de retomar a relação entre corpo e o cotidiano como espaço do pensamento da obra de arte. A questão torna-se mais clara ao relacionar as teorias do fundador teórico com a descrição do espetáculo de dança-teatro, o qual evidencia o corpo por meio da alteração dos tónus e seus desdobramentos na constituição do gesto expresso enquanto dança, teatro e mímica.

Diante essa perspectiva, o trabalho se aproxima da experiência da dança-teatro buscando transpor o distanciamento entre o universo cênico e a realidade, no sentido de compreender esse entrelaçamento entre arte, vivido e educação. Desta forma, busca-se uma atitude diante da realidade apresentada pelo mundo, como forma de superar os limites e as dificuldades que se manifestam na existência.

A pesquisa propõe que, por meio da dança-teatro o homem compreenda e desenvolva a consciência de sua posição no mundo. Um processo pelo qual ele retome uma atitude diante das situações dadas e seus desdobramentos em relação aos acontecimentos vividos. Apresenta-se como uma forma de orientar o olhar em direção ao mundo existencial e suas potencialidades de significação, bem como a manifestação das limitações a serem trabalhadas.

Nesse sentido, desenvolve-se um processo de reflexão em torno do estado de presença, da organização e da orientação do homem em relação ao seu projeto no mundo⁹. Há um mundo que antecede a presença e a

⁶ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), escritor e filósofo. Líder do pensamento fenomenológico na França. Estudou na *École Normale Supérieure*, em Paris; graduou-se em filosofia em 1931. Em 1945 foi nomeado professor de filosofia na Universidade de Lyon e em 1949 foi chamado para lecionar na Sorbonne, em Paris. Em 1952 ganhou a cadeira de filósofo no *Collège de France*.

⁷ Espetáculo: “Que Resta de Nosso Amor?”

⁸ Cia. A Flor da Pele – Informações acerca da companhia em anexo deste trabalho (p. 129).

⁹ Sobre essa concepção coloca Merleau-Ponty: “Trata de reconhecer a própria consciência como projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca, nem possui, mas em direção ao qual ela não cessa de se dirigir – e o mundo como este

constituição do corpo e da consciência, diante dessa relação dão-se as estruturas do vivido, por meio das quais o homem constitui seus códigos de comunicação.

O homem enquanto corpo está em relação dialética com o mundo, lugar de onde se desdobram as estruturas do vivido, o qual revela os aspectos que fundamentam a necessidade e a constituição de um projeto existencial, ao mesmo tempo em que se desenvolve dentro desse sistema individualmente e coletivamente.

A noção de projeto existencial nesse trabalho está sendo entendida como um processo educativo, o qual atua no sentido de orientar o homem em relação ao seu corpo e ao mundo. Desta forma, a pesquisa retoma o corpo próprio como um organismo vivo¹⁰, o qual concebe e anima a dança-teatro como um espetáculo vivo, visível e sensível e a todo instante interroga o outro e a si mesmo.

Embasado em Merleau-Ponty (1975, 2006a, 2006b) compreende-se que o corpo não é um simples objeto presente na cena do espetáculo e do mundo, mas um meio de comunicação. O entrelaçamento dança-teatro e mundo tornam-se a perspectiva em potencial das experiências do corpo e um lugar de desenvolvimento e de presença dos pensamentos, onde se identifica uma possibilidade de manifestação de uma consciência encarnada e engajada.

No contexto deste trabalho, observa-se que a existência está em relação à apropriação e ao desenvolvimento de um mundo dado pelo corpo. Ao conceber o gesto da dança projeta-se uma nova realidade, enquanto estado interior que significa e atualiza o mundo vivido, a partir de uma perspectiva existencial. No entanto, o gesto pode gerar um reconhecimento e o desenvolvimento de níveis de percepção e de consciência, os quais podem ser aprimorados por meio de um trabalho educativo.

Desta forma, a investigação buscou compreender a noção de corpo no sentido de pensar e fundamentar as reflexões em torno de um processo educativo. Para isso, retoma o entrelaçamento entre duas artes como forma de ampliação das possibilidades do trabalho e o desenvolvimento do processo expressivo, objetivando gerar material e experiências para o trabalho artístico.

Diante dessa perspectiva o processo educativo não está centrado na ideia ou em um modelo de dança e de teatro, nem no desenvolvimento das virtuosos corporais para a realização dos movimentos e dos gestos, mas está centrado no aprimoramento das potências humanas, da percepção, da

indivíduo pré-objetivo cuja unidade imprecisa prescreve à consciência a sua meta” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 15).

¹⁰ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 273-278.

sensibilidade, da consciência e das sensações dentro de um processo de reaprender a sentir a si próprio.

Atua no sentido de repensar e se orientar em relação ao espaço do corpo como observação e relação com o mundo e com o outro. É um trabalho que envolve a percepção das dimensões em relação ao espaço interno-externo, como também o volume corporal na apropriação dos ambientes cotidiano e cênicos.

Conforme já mencionei, a pesquisa se dá em torno do entrelaçamento entre dança-teatro e educação em relação ao corpo com base em suas experiências cotidianas. Não visa unicamente à produção de espetáculos, mas fundamenta uma reflexão acerca do processo educativo, enquanto um questionamento referente à relação entre arte e existência.

Esse trabalho vem das indagações e inquietações, mais especificamente acerca dos processos e dos trabalhos corporais realizados e sua forma de desenvolvimento. Algumas questões em destaques são o tempo corporal de aprendizagem de cada indivíduo; a idealização de um movimento, o qual todos devem realizá-lo da mesma forma; processo de repetição dos movimentos de forma mecânica, sem dar tempo ao corpo para desenvolver e reconhecer as sensações e torná-las memórias.

As colocações que estão propostas apresentam um olhar mais atencioso aos corpos no sentido de que, cada ser tenha seu espaço e seu tempo em relação ao processo, o qual é importante que seja observado e respeitado para gerar estados de bem-estar, de desenvolvimentos e não frustração, desânimo ou afastamento da dança e do teatro. Minha perspectiva pessoal em relação às artes está no ritual que envolve e acolhe a todos, respeitando suas potencialidades e possibilidades particulares.

Ao mesmo tempo, penso que todos os corpos trazem em si esse potencial artístico e expressivo, independente de ser um ator, dançarino ou uma pessoa que exerce outra atividade no cotidiano. Todos desenvolvem e utilizam uma expressividade, a qual auxilia na comunicação com o outro e atribui uma característica especial e particular ao gesto.

Esta é a perspectiva pela qual se desenvolve essa pesquisa. Pensar o espaço dança-teatro como uma possibilidade do corpo “em geral”, para então trabalhar e aprimorar sua expressividade, enquanto comunicação artística e cotidiana. Para isso, sugiro a retomada do olhar em relação ao corpo e às práticas da dança, do teatro e sua função na realidade atual, a qual o ser humano está inserido.

Esse espaço do trabalho que se constitui em um processo educativo, pode trazer e oferecer ao homem a possibilidade dele se trabalhar observando a ele mesmo, as suas qualidades corporais, sensações, se tem ou não prazer em dançar e em representar, identificar o que bloqueia suas expressões, suas travas físicas e emocionais.

São aspectos que estão em relação, não às terapias corporais, mas à educação, por meio da qual o homem se orienta para conhecer e entender seu próprio corpo. Muitas vezes, nas ações cotidianas e até mesmo em cena, o homem não sabe localizar no espaço o seu corpo e seus membros, perdendo sua própria orientação, devido à ausência da consciência corporal. Com base nessas questões busco fundamentar esta pesquisa.

Essas reflexões e colocações partem de minhas experiências e vivências em atividades como a Residência Artística “Processos de Criação da Companhia L’Estampe”¹¹; nos workshops; nas experiências e vivências com o Grupo Potlach de Dança¹² e na atuação como ator-dançarino no espetáculo: “O Asno de Apuleio”¹³. Esses trabalhos artísticos e educativos auxiliaram-me a fundamentar a pesquisa e a definir os caminhos a seguir, bem como as perspectivas pelas quais retomo o corpo.

Desta forma, a pesquisa retoma a síntese do corpo em relação ao entrelaçamento entre dança-teatro com o propósito de pensar um processo educativo, o qual encontra no mundo seu sistema de ancoragem, através do qual o homem compreende sua subjetividade e descobre possibilidades de desenvolver-se expressivamente. Torna-se importante que a arte e a educação devolvam o corpo ao mundo, em vez de tirá-lo dele e limitar sua comunicação.

O desenvolvimento da comunicação, enquanto expressão está no ato de restabelecer nexos entre a dança-teatro e o mundo vivido, enquanto conexão com uma intencionalidade, através da qual o corpo assume uma posição reflexiva diante da existência e do outro, como forma de transcender as situações e as relações mundanas. A posição do corpo no mundo está intrínseca à percepção, aos sentidos e ao hábito motor, enquanto consciência das relações e dos desenvolvimentos do ser humano.

Assim, apresento o primeiro capítulo desse trabalho, o qual se dá pelo desenvolvimento da pesquisa em relação à metodologia aplicada ao estudo e sobre o levantamento dos dados com base no referencial teórico. Realiza-se a apresentação e a discussão do método de investigação destacando seus aspectos e o percurso desenvolvido.

Inicialmente, apresento a revisão da produção teórica, onde destaco a questão do entrelaçamento entre a dança e o teatro, observando que nos primórdios da humanidade não havia um conceito que distinguisse uma manifestação da outra, mas ambas estavam interligadas, aspecto que está presente ao longo da história até os dias atuais e em constante transformação.

¹¹ Curso ministrado pela bailarina e coreógrafa Nathalie Pubellier (Paris/França) – Seminário Internacional de Dança Contemporânea, 25/05/2009 a 30/05/2009. Múltipla Dança, Tubo de Ensaio e CEART/UFSC.

¹² Grupo Potlach: experiência com a dança e a cegueira, CED/UFSC, 2009, 2010.

¹³ Andras Cia de Dança-Teatro. Temporada de abril a agosto de 2010.

Outro aspecto identificado está na relação entre as manifestações artísticas dos homens em seus primórdios com a sua existência e a simbolização da vida em coletivo. Com base nos primórdios da humanidade identifica-se a gênese do drama enquanto um corpo transpassado por uma existência em relação à vida em coletivo.

A revisão da produção teórica se dá enquanto a observação de um percurso, o qual busca apreender o processo de desenvolvimento e o surgimento da dança-teatro. A partir dessa visão proponho fundamentar a perspectiva da pesquisa com base no entrelaçamento entre dança e teatro em relação à síntese do corpo. Deste modo a revisão se caracteriza como um processo reflexivo acerca da gênese da dança-teatro.

Na sequência apresento o referencial teórico-metodológico do trabalho, posto em relação aos teóricos da dança e do teatro. Nessa parte busco esclarecer o campo de pesquisa identificando a noção de corpo, de teatro e de dança. À medida que esses termos vão sendo apresentados juntam-se outros conceitos e noções, os quais são esclarecidos como forma de dar profundidade e veracidade aos dados identificados por meio dos autores.

Nessa parte do texto retomo e aprofundo a discussão em torno da fenomenologia de Merleau-Ponty enquanto fundamentação do trabalho e então correlaciono com as reflexões a partir do corpo e do gesto expressivo na dança-teatro, para então embasar a proposta de um processo educativo com base no estudo das estruturas do vivido. A partir da fundamentação teórica verificam-se os desdobramentos e as possibilidades da pesquisa e seus resultados.

No decorrer do trabalho descrevo o desenvolvimento da pesquisa e do levantamento de dados. Para embasar o estudo primeiramente realizo a descrição da Residência Artística “Processos de Criação da Companhia L’Estampe”, onde apresento o processo e a análise ao mesmo tempo com o propósito de fazer uma reflexão acerca de um processo de ensino e aprendizagem relacionado à dança.

Em seguida exponho a atuação junto ao espetáculo de dança-teatro: “O Asno de Apuleio”, no qual observo as questões do mito e das metamorfoses do corpo. O espetáculo traz a personificação do homem em animal enquanto uma manifestação que se dá no corpo, na mutação da carne.

Após a apresentação dessas experiências vividas, realizo a observação e a descrição do espetáculo de dança-teatro: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*” com base em Merleau-Ponty, um estudo aprofundado acerca da dança-teatro e do gesto como síntese do corpo. Ao realizar este estudo com base no espetáculo busco compreender o significado do gesto que se manifesta e torna-se vivo no corpo.

Ao finalizar a descrição realiza-se uma explanação por meio da qual é feita a demonstração dos dados a partir de uma reflexão com base no estudo e na percepção corporal. Após expõe-se uma segunda apresentação, na qual se pensa o contexto do espetáculo sob uma perspectiva fenomenológica, tanto as partes enquanto o todo.

Esse primeiro capítulo encerra-se com uma breve descrição do espetáculo, a qual se propõe a esclarecer a pesquisa e o levantamento dos dados. Ao mesmo tempo, realiza uma explanação acerca do processo e da compreensão dos dados identificados, introduzindo as questões para o capítulo seguinte.

No desenvolvimento do segundo capítulo retomo os dados identificados com o propósito de fundamentar o desdobramento e os resultados da pesquisa. Nessa parte do trabalho busca-se esclarecer as questões referentes à descrição, à síntese e ao gesto do corpo na dança-teatro. Aspectos importantes que atuam como base para repensar o processo educativo.

Na primeira estrutura reflexiva o estudo apresenta o gesto como o drama vivido pelo corpo. A investigação retoma o drama para compreender a relação entre dança-teatro, estrutura do vivido e gesto expressivo enquanto a constituição de nó em significação, o qual é posto em relação à concepção de um mundo virtual e da criação de uma personagem.

Propõe-se que o corpo já traz em si um drama particular e pessoal, enquanto memória do vivido; que dá uma qualidade diferenciada à dança-teatro. No entanto, a manifestação do drama coloca um corpo em relação ao outro, assim um vivencia o outro diante das estruturas do vivido, pois eles se percebem e se compreendem.

Após, a segunda estrutura reflexiva se propõe a elucidar a noção de descrição enquanto percepção do corpo e do gesto como síntese. A descrição revela-se com uma atitude, por meio da qual se percebem as manifestações do corpo enquanto dimensão significativa da dança-teatro, com o propósito de compreender as configurações pelas quais o gesto torna-se expressão e realiza a síntese.

Finalizo o trabalho com as considerações finais, onde realizo uma explanação do processo de pesquisa e fundamento as noções da dança-teatro enquanto um processo educativo em relação à fenomenologia de Merleau-Ponty. Reapresento o percurso da pesquisa, onde destaco, pontuando o seu desenvolvimento em aspectos de realização, da compreensão do contexto, dos conceitos apresentados e dos observados pela investigação.

Aprofundo e desenvolvo uma reflexão acerca do corpo em relação a dança-teatro para então esclarecer a perspectiva do processo educativo, o qual está sendo proposto pelo estudo. Retoma-se o corpo como estrutura básica para a concepção do teatro e dança, a partir de onde se origina e está alicerçado todo o trabalho artístico e educativo.

Sendo essa a estrutura de desenvolvimento da pesquisa, então dá-se sequência à apresentação do estudo, objetivando com este trabalho um tecer de descrição e de reflexão.

2. ENTRELAÇAMENTO: DANÇA E TEATRO, ARTE E EDUCAÇÃO

Não tenho apenas um mundo físico, não vivo somente no ambiente da terra, do ar e da água, tenho em torno de mim estradas, plantações, povoados, ruas, igrejas, utensílios, uma sineta, uma colher, um cachimbo. Cada um desses objetos traz implicitamente a marca da ação humana à qual ele serve. (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 465).

Esta pesquisa acerca do corpo traz em si grandes desafios, referentes às buscas de novas possibilidades de trabalhar a arte-educação com base no teatro e na dança. O estudo do corpo é uma questão presente no universo das Artes Cênicas, devido à multiplicidade das concepções e do pensar artístico nos séculos XX e XXI. Nesse contexto, merecem destaque as investigações acerca da dança-teatro, enquanto manifestação artística e por apresentar novas perspectivas referente à expressividade do ser humano na contemporaneidade.

Busco evidenciar no decorrer deste trabalho, a dança-teatro como um marco transformador no processo de pensar o corpo nas Artes Cênicas. No entanto, ainda há muitas dúvidas e questões acerca da sua forma e da sua definição. Desta forma, ainda carecemos saber sobre como se dá a dança-teatro ou onde estaria sua gênese? Esses são, pois, alguns questionamentos que surgem no decorrer da fundamentação dessa pesquisa.

Nesse sentido, proponho no decorrer do texto, compreender o corpo no entrelaçamento entre dança-teatro. Para a realização e a fundamentação dessa investigação apresento a seguinte questão: como se dá a síntese do corpo na dança-teatro? O propósito dessa indagação está em retomar a dança-teatro sob outras perspectivas e identificar novas possibilidades artísticas e educativas, as quais possam oferecer novas formas de pensar e de trabalhar a expressividade do corpo.

No desenvolvimento desse estudo, retomo o teatro e a dança enquanto lugares da experiência do corpo. A noção de dança-teatro será tomada no sentido de pensar os espaços de formação humana, lugar de experienciar novas possibilidades por meio da arte-educação, mas também de retomar as vivências do cotidiano no sentido de aprimorar as qualidades expressivas do ser.

Assim, um dos aspectos em destaque no processo de pesquisa está em compreender e apresentar o entrelaçamento entre corpo, arte e cotidiano, apreendendo o ponto de contato e de relação entre estas manifestações. Para isso, questiono: nos dias atuais, qual é o lugar do teatro e da dança na vida do homem? Essa é uma questão a ser pensada, não somente no aspecto

artístico, mas também em relação à educação. Essa interrogação sugere repensar a própria estrutura do teatro e da dança em relação à forma pela qual se especifica e se manifesta na existência humana.

Para desenvolver esta investigação, o caminho escolhido foi à pesquisa documental no âmbito descritivo, a qual se caracterizou como um processo exploratório do material teórico e de vídeo, relacionado a experiências práticas com dança-teatro. O processo foi trabalhado observando questões, conceitos, noções e experiências, no entanto o que tornou o período de estudo produtivo, instigante foi identificar nos dados, lacunas e respostas para o problema deste trabalho.

Assim, a própria pesquisa foi demonstrando o caminho e o método a ser empregado na identificação e na análise dos dados. No contexto desta investigação foi priorizada a análise do vídeo com o espetáculo de dança-teatro: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*” da *Cia À Fleur de Peau*”. O acesso a esse material deu-se através da Residência em Dança: “Bordar em Movimento: poesia e humor na composição coreográfica”, ministrada por Denise Namura¹⁴.

O contexto do trabalho se dá no sentido de fundamentar algumas reflexões em torno dos processos de arte-educação. O propósito está em abordar a dança-teatro para além do espetáculo cênico, retomando-a como um processo artístico e educativo, pelo qual seria possível acessar aos conteúdos da consciência por meio das experiências corporais.

O que está sendo visado nesse sentido é encontrar possibilidade de acessar e pensar o corpo próprio em relação à estrutura do vivido. Primeiramente, refletir acerca de um processo artístico-educativo que retome o corpo a partir do seu mundo vivido, de suas questões existenciais. Em um segundo momento, que fundamente e desenvolva uma reflexão com base na própria existência, posta em relação à experiência da dança-teatro.

Para fundamentar essa pesquisa tomo como referência as teorias e as reflexões de Merleau-Ponty (1974, 1975, 2006a, 2006b) com base na atitude fenomenológica. A opção pela fenomenologia está em tentar compreender a relação entre o mundo natural e o desenvolvimento da consciência por meio da dança-teatro. Assim, realiza-se um retorno às coisas próprias, por meio do qual se compreende a noção de corpo próprio inserido num processo de arte-educação.

Conforme destaca Merleau-Ponty (1974, 1975, 2006a, 2006b), todo o conhecimento, ato de comunicação, de expressão e o próprio fazer artístico passam pelo corpo. O que se torna importante nesse processo, está em compreender, diante das experiências e das vivências, como o corpo

¹⁴ RESIDÊNCIA CIE. «À FLEUR DE PEAU» Bordar em movimento: poesia e humor na composição coreográfica. Com Denise Namura & Michael Bugdahn (França) - Projeto Tubo de Ensaio, 2010. Ver anexo p. 122.

realiza a síntese e o que permanece enquanto consciência, conhecimento e potência expressiva.

A partir dessa perspectiva, conforme já foi mencionada, a pesquisa parte da noção de corpo próprio para pensar a dança-teatro em seus possíveis desdobramentos e inserção no processo de arte-educação. Dentro desse contexto, a investigação desenvolveu-se em quatro etapas:

– A primeira etapa da pesquisa deu-se com base na revisão¹⁵ do material teórico, análise e descrição das pesquisas realizadas nesse campo de estudo e leituras acerca do referencial teórico metodológico.

– A segunda etapa deu-se por meio de experiência prática na Residência Artística: “*Processos de Criação da Companhia L’Estampe*”¹⁶. Essa experiência parte do corpo como núcleo do trabalho em dança. O processo caracterizou-se por fundamentar uma metodologia de trabalho corporal em relação ao ensino e à aprendizagem da dança. Outro aspecto, que considero de relevância para a pesquisa, é a experiência que o corpo vive em relação a ele mesmo e ao outro dentro do processo.

– A terceira etapa deu-se na atuação como ator-dançarino no espetáculo: “O Asno de Apuleio”¹⁷. Destaco o espetáculo como parte da pesquisa por se apresentar como um ato vivido, no qual tenho a experiência da dança-teatro em meu próprio corpo, e ao mesmo tempo se dá a defrontação com o outro. Nessa experiência a dança se dá com base na personificação do mito no corpo, aspecto que se destaca no estudo da dança-teatro.

– A quarta etapa da investigação realiza-se a descrição do vídeo com o espetáculo de dança-teatro: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*” da *Cia À Fleur de Peau*”¹⁸ por meio do qual busco compreender o gesto, para então realizar a defrontação teórica com o propósito de fundamentar a reflexão em torno do corpo e da síntese.

Todas as etapas desenvolvidas culminam para fundamentar e auxiliar o método de pesquisa acerca do espetáculo. Atuam no sentido de estruturar a reflexão em relação ao processo dado. A partir daqui apresento o desenvolvimento das etapas do trabalho, onde descrevo o processo de recolhimento, observação e apresentação do material identificado.

¹⁵ Biblioteca Digital de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informações em Ciências e Tecnologias (BDBTD/IBICIT).

Banco de Teses e Dissertação do Portal dos Periódicos Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior – CAPES.

Biblioteca da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

Biblioteca da Universidade de Santa Catarina – UDESC

¹⁶ Curso: Residência Artística em dança, ministrada pela bailarina e coreógrafa Nathalie Pubellier (Paris/França) – Seminário Internacional de Dança Contemporânea, 25/05/2009 a 30/05/2009. Múltipla Dança e Tubo de Ensaio e CEART/UDESC.

¹⁷ Andras Cia. de Dança-Teatro. Temporada de abril a agosto de 2010. Ver anexo.

¹⁸ Espetáculo: “Que Resta de Nosso Amor?” da Cie. “À Fleur de Peau” (A Flor da Pele), 2005.

2.1 Entrelace: Dança-Teatro e Existência

O início da pesquisa se dá pela revisão da produção acadêmica, com o propósito de compreender o campo de investigação da dança-teatro. A revisão transita entre as produções teóricas, referentes ao teatro, à dança, a dança-teatro e à arte-educação, observando como essas experiências pensam o corpo.

No decorrer da revisão busquei compreender a contextualização do teatro e da dança, bem como as principais influências teóricas e práticas. Assim, me propus a identificar as perspectivas dos trabalhos de pesquisas e os possíveis caminhos em relação às suas especificidades. A leitura desse material tenta identificar se os processos de investigação estão voltados para produção artística dos espetáculos, os quais visam à formação de atores e de dançarinos ou se traziam uma proposta artístico-educativa.

Quando aponto estes dois aspectos das investigações, isso se dá porque no decorrer da revisão teórica fica evidente uma tendência dos estudos em Artes Cênicas¹⁹ de retomar o teatro, a dança com base em uma idealização voltada para o processo técnico do treinamento físico do ator e do dançarino. Há uma perspectiva e um enfoque, que é o desenvolvimento de um corpo voltado à produção do espetáculo cênico, os quais solicitam determinada qualidade corporal.

No entanto as pesquisas referentes à arte-educação apresentam outras perspectivas, conforme pode ser identificado nos estudos em Ida Mara Freire (1999)²⁰. Suas reflexões e investigações têm como base a dança e o corpo diferente para pensar a formação dos educadores e as contribuições para a inclusão dentro de um processo de formação humana. Dessa forma, defronta-se com o paradigma tradicional e questiona: que tipo de movimento pode constituir a dança? Que tipo de corpo pode constituir um dançarino?

Inserida no processo de arte-educação, Freire (1999) propõe a dança como experiência de reeducação do movimento da pessoa com necessidades especiais e afasta-se da ideia de dança como terapia. Dentro dessa perspectiva, a função da dança e do teatro na educação estaria em auxiliar no desenvolvimento do autoconhecimento e na educação dos sentidos corporais.

Nessa perspectiva, Miriam Dascal (2005)²¹ destaca o corpo na dança enquanto construtor de um saber, o qual reside em si mesmo. Na visão da

¹⁹ **Anais dos Congressos Brasileiros de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.** Memórias ABRACE: - 1999, 2003, 2006.

²⁰ FREIRE, Ida Mara. *Compasso ou Descompasso: a pessoa diferente no mundo da dança.* In: **Periódico Ponto de Vista.** Florianópolis. nº 01 de 1999.

²¹ DASCAL, Miriam. **Eutonia “O Saber do Corpo”.** Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes. Campinas: Dissertação, 2005.

autora o sentido da dança educação está em restabelecer a comunicação com o próprio corpo, em promover um saber pessoal e singular às experiências pessoais de cada homem e ao mesmo tempo universais.

O que identifico ao revisar a produção teórica é a necessidade de aprofundar o campo de estudos em relação à dança e ao teatro no sentido de repensar as práticas de educação do corpo. Mais especificamente no contexto da dança-teatro fica evidente que o foco dessa manifestação está no corpo, mas a questão é: como se dá esse trabalho com o corpo?

Grande parte das pesquisas, que destacam a dança ou a dança-teatro como área de estudo trazem como fundamentador teórico Rudolf von Laban (1879-1958)²². A partir dessas investigações e das leituras em relação ao material teórico do próprio autor supracitado, que fundamento algumas das questões e penso os caminhos desse trabalho.

Observando as teorias de Laban (1978, 1999), e defrontando com o pensamento e as perspectivas de Merleau-Ponty (1974, 2006a), identifiquei que, para compreender essa relação entre dança e teatro, arte e educação ter-se-ia que retornar os primórdios da humanidade, o lugar no qual as manifestações tiveram seus primeiros impulsos e tornaram-se presentes na vida cotidiana do homem.

Assim, optei por apresentar um percurso pelo qual tento demonstrar o entrelaçamento do teatro e da dança a partir da existência humana e, dessa maneira, contextualizar a dança-teatro na atualidade. A perspectiva dessa análise se fundamenta em Merleau-Ponty (2006a), enquanto um retorno as coisas mesmas, para então compreender sua existência e sua função na realidade no presente vivido.

Retomando essa perspectiva, nos primórdios os grupos humanos viviam da caça, da pesca, da colheita do alimento, estavam sob as condições oferecidas pela natureza, enquanto resultado de forças sobrenaturais. Inserido nesse contexto o homem estava diante das influências dos efeitos naturais, porém sem saber como apreendê-los. Diante dessa realidade talvez a arte tenha sido esse esforço humano, a partir de seus corpos, para conquistar e se tornar merecedor das dádivas divinas, no sentido da preservação do grupo e da obtenção de alimentos.

As manifestações artístico-corporais eram a forma pelas quais o homem atuava sob sua existência. Os poderes da natureza eram personificados por meio da representação, das danças ritualísticas e dos cerimoniais, o que poderia ser definido como a harmonização do corpo, da

²² Rudolf von Laban nasceu na Bratislava, no período do Império Austro-Húngaro, hoje Hungria. Desenvolveu o *Laban Movement Analysis* (LMA), sistema de análise e descrição do movimento cotidiano e cênico. Suas obras em destaque no Brasil são: “O Domínio do Movimento” e “Dança Educativa Moderna”. O sistema Laban ou Análise Laban do Movimento é aplicado nas áreas de treinamento e de formação de atores, bailarinos e, em especial, nas pesquisas do ator-dançarino.

existência e das energias criativas conforme a estrutura dada por esse mundo.

Ao transformar-se em outro ser, o homem realizava a criação do arquétipo como forma de expressão humana e revelava aspectos da vida coletiva. Para Margot Berthold (2004), a pantomima dançada e a mímica recriam a ilusão do tempo, encontram uma expressão de significação no grupo social. Dentro desse contexto, o tempo-espaço, dança mímica, o teatro, a pantomima, a pintura nas cavernas e o drama das culturas primitivas são identificados a partir de sua inserção em uma unidade simbólica, a qual coloca o homem em relação com a natureza e com as coisas em sua circunvizinhança.

A dança pantomímica seria a manifestação que melhor definiria e se aproximaria da noção de drama, era a forma pela qual esse homem expressava seus sentimentos e sua compreensão do mundo. Inserido nessa realidade, destaca John Gassner (1997), os ritos integram danças rítmicas, símbolos e representações dinâmicas, por meio das quais a arte torna-se o ato sagrado de afirmação e de presença do espírito no mundo.

Os sacerdotes dançavam vestidos com peles e máscaras. Atuavam como porta-vozes dos deuses e afastavam os maus espíritos. Esses sacerdotes podem ser propostos como os primeiros dramaturgos. Eles criaram uma estrutura de representação, produziram adereços, imitavam os sons dos animais, com galhos recriam o relâmpago e o trovão e ensinam ao homem o rito da oração.

Inicialmente, a noção de drama²³ estava extremamente relacionada aos rituais, à comunhão com o outro. O homem primordial encena a luta entre a vida e a morte, destaca Gassner (1997). Essa luta demarca o princípio dinâmico do drama, o conflito, o universo das tensões do mundo presentes no corpo e a busca para compreender uma existência. Através do drama, representado e dançado corporalmente, esse homem toma a arte como forma de apreender e de orientação diante do mundo que se manifesta a ele.

Desta forma, o ritual alegórico e mágico simula a morte do animal, a imagem assegura o sucesso da caçada. O drama está nesse corpo, o qual antecipa e vive a caçada. Ele projeta a energia, a qual confirma e certifica antecipadamente a realização do grupo.

A ação, a pantomima revela uma dramaticidade, por meio da qual constrói em um tempo presente seu porvir. O dançarino, ao vestir a máscara, perde sua identidade, torna-se o espírito daquilo que personifica no corpo.

²³ “[...] o teatro veio em primeiro lugar: surgiu do ritual, apropriou a forma da dança-mimética, configurou-se como uma forma de comportamento e como uma prática antes de qualquer escritura [pré-escrita]” (LEHMANN, 2007, p76).

Caracteriza o momento da dança como um ato de transcendência dos estados interiores em direção a um projeto no mundo.

O homem dançava sua existência, era a manifestação do espírito na carne, define Roger Garaudy (1980). A dança e o teatro surgem do vivido, das cerimônias, em que esses homens vestidos em peles de animais, com máscaras e adereços celebram e ritualiza a caçada, o trabalho, a plantação, a colheita, o casamento, a sexualidade, a fertilidade, a vida, a morte, o amor, a unidade entre os homens e a unidade com o Ser Criador. Assim, a celebração e os ritos revelam o drama, o qual é a re-atualização dos mitos vividos pelo homem.

Os povos primitivos, à medida que vivenciam o mito, destaca Merleau-Ponty ((2006a), não ultrapassavam esse espaço existencial; para eles, o sonho tinha tanto valor quanto a percepção. Para o homem em seus primórdios havia um sentido identificável, pois constituía um mundo, uma totalidade, na qual cada elemento teria relação de sentido um com os outros.

Nesse contexto, o mito considera a essência na aparência, não é uma representação, mas uma verdadeira presença. Toda manifestação é encarnação; no entanto, os seres não são definidos em termos de características físicas, mas perceptivas, espirituais. A criação de um mundo virtual é o estreitamento do espaço vivido mediante fixação das coisas no corpo; é a aproximação com o objeto, a solidariedade entre os homens e o mundo.

Desta forma, é no espaço mítico que o homem apreende o fenômeno e reencontra o sentido para se encaminhar aos seus desejos. O que seu coração teme? De que depende sua vida? Quer dizer: ao criar o espaço mítico, que neste sentido é o espaço da cerimônia e da representação, o homem primitivo retoma e compreende o espaço objetivo, seu simbolismo e significados.

Nesse caso, as manifestações corporais, aqui denominadas de dança, de teatro, de drama, eram as encarnações de seres, de mitos, os quais são criados pelo estreitamento do espaço vivido e pelo enraizamento no corpo. O ritual dançado e representado revelava um mito, o qual assumia uma posição e uma direção no mundo.

Destaca Merleau-Ponty (2006a, p. 392) que “o primitivo vive seus mitos sobre um fundo perceptivo claramente articulado o suficiente para que os atos da vida cotidiana, a pesca, a caça, as relações com os civilizados, sejam possíveis”. Assim, a consciência do mito sustenta uma posição e uma direção, a qual está integrada ao sujeito-objeto em sua existência. Assim, compreender o mito não é acreditar nele. Ele se torna verdadeiro quando permite ser colocado em uma fenomenologia do espírito²⁴, a qual indica sua função na tomada de consciência, e então

²⁴ MERLEAU-PONTY, 2006a.

acoplar seu sentido próprio junto ao sentido de pensar e de viver a existência.

Na perspectiva de Joseph Campbell (1995), o mito é a experiência de estar vivo, de perceber a ressonância no interior do ser, dentro de uma realidade íntima, cria um elo entre o homem e o mundo. Ajuda-o a procurar suas respostas e seu caminho dentro dele mesmo.

A dança e o teatro seriam a personificação do mito dentro de uma situação de cooperação no sentido de compreende a dinâmica da vida. O ritual da dança e do teatro fariam, de certa forma, a conexão com a vida e, simultaneamente, seriam uma maneira de transcendência da temporalidade colocada pela existência. Dessa forma, a dança traria os mitos e os ritos em relação às questões de vida e de morte como forma dos estágios de transcendência de um período existencial para outro, a passagem da vida infantil para a vida adulta e, assim, seus múltiplos estágios de passagens.

Com o processo de desenvolvimento dos grupos humanos e o surgimento das grandes civilizações, mais especificamente no Ocidente, conforme observo nas leituras de Paul Bourcier (1987), Roger Garaudy (1980) e Maribel Portinari (1989), inicia-se um processo de fragmentação e de separação entre a dança e o teatro. Cerimônia, ritual, religiosidade são separados em relação à concepção do espetáculo.

O desenvolvimento da sociedade e do homem em termos econômicos, sociais e culturais gera grandes transformações em relação a sua visão de mundo e a forma de pensar e produzir a dança e o teatro. Sendo assim, cada manifestação artística passou a ser classificada conforme um gênero e suas especificidades. Elas passaram a assumir uma função e exercem uma posição distinta em relação às estruturas sociais às quais são incorporadas.

Nesse processo de desenvolvimento dos novos grupos humanos, o dualismo torna-se cada vez mais presente na vida existencial do homem. O ser humano passa a ser identificado como mente-corpo; há um distanciamento do referencial de unidade. O ideal de perfeição, identificado e apresentado nas pesquisas do saudoso Roberto Pereira²⁵, projetou-se através dos tempos, influenciou a forma de fazer e de pensar as artes e o corpo, tanto na dança como no teatro, concebeu um modelo de expressão acabado e encerrado em si mesmo.

A noção de corpo, em relação ao desenvolvimento da sociedade, passou a ser associada ao arquétipo ideal, vinculada principalmente à

²⁵ PEREIRA, Roberto (1966-2009), Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), Mestre em Filosofia (Universidade de Viena, Áustria). Coordenador do Curso Superior de Dança da UniverCidade (RJ), crítico de dança do Jornal do Brasil e autor de diversos livros sobre dança, entre eles: "A formação do Balé Brasileiro: Nacionalismo e Estilização". PEREIRA, Roberto. Entre o Céu e a Terra. In: **Lições de Dança – 02**. Roberto Pereira e Sílvia Soter (Org.) Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2000.

tradição do balé clássico e ao teatro convencional ou à italiana, muito em voga nas sociedades nobres, aristocráticas e burguesas. As artes da cena passaram a exigir um corpo específico para a sua realização, subordinado à mente e à razão objetiva, responsáveis pelo controle e a educação dos impulsos primitivos e grosseiros no homem. A grande questão era representar uma posição e a atitude desse homem em desenvolvimento, em relação ao seu *status* e o grupo social ao qual pertencia.

A dança e o teatro passaram a ser categorizados, divididos em modalidades do fazer. No entanto, nunca estiveram verdadeiramente separados. No processo de desenvolvimento histórico da humanidade, como pude evidenciar nas leituras de Pereira (2000) e de Portinari (1980), o teatro e a dança sempre estiveram em constante contato, um contaminando o outro e ainda sendo influenciados por outras artes e expressões culturais.

Assim, o surgimento da dança clássica, segundo as pesquisas de Pereira (2000)²⁶, dá-se pela transposição da dança social para a dança espetáculo ou dança teatral²⁷ na corte de Luiz XV. Neste contexto Portinari (1989) defende que a gênese do balé está na fusão do teatro, da pantomima, da máscara com a multiplicidade das danças populares, estrangeiras e da nobreza francesa.

Tanto Portinari (1989) como Pereira (2000) especificam uma relação de trocas culturais entre França e Itália. Mas, também um período marcado por um grande intercâmbio entre o popular e a nobreza, até determinado momento, quando a dança ganha outro *status*, o balé, sinônimo de baile. Novas qualidades são atribuídas ao balé: o de representar a hierarquia da corte. Aqui, destaca-se a relação entre a dança e o teatro por meio da figuração ou da figura que dança enquanto representação de uma situação social.

Dentro dessa perspectiva, o balé e o teatro, nesse momento, são colocados em relação às convenções e à etiqueta da corte de Luiz XIV, a qual envolvia marcações preestabelecidas, coreografias para o cotidiano, a qualidade e significação do gesto na atitude corporal. O balé foi organizado em torno de uma ação dramática e sua organização era geométrica, obedecia a desenhos rigorosamente geométricos, cheios de simbolismos, constituía uma grande representação, ou melhor, uma encenação.

A perspectiva do balé, mas também do teatro, passam a representar uma estrutura social, a qual passa a exigir a verticalização do corpo, simultaneamente surge o dualismo entre técnica X expressão, mais especificamente na dança clássica. A dança deixa de ser realizada pelos cortesões e membros da corte e passam a exigir dançarinos e atores com

²⁶ PEREIRA, Roberto. Entre o Céu e a Terra. In: **Lições de Dança – 02**. Roberto Pereira e Silvia Soter (Org.) Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2000.

²⁷ Segundo a definição de PORTINARI, 1989.

habilidades especificam, a técnica passa a ser conhecimento, é a ideia da perfeição.

O corpo passou a ser visto, segundo Pereira (2000), de acordo com ideal neoplatônico: razão situa-se na cabeça, vontade no peito/no coração e no quadril a concupiscência. O ser humano deveria se aproximar dessa perfeição, dentro desse contexto a dança, entendida como educação, deveria ser ensinada somente àquele que imita o belo, o correto, o que mais se aproxima da razão e dos sentimentos nobres.

O processo de desenvolvimento do balé estabelece um projeto de dança e o ideal de um corpo para a sua execução. Fundamenta-se no arquétipo ideal. No mundo dos espetáculos cênicos, não se caracteriza somente como a ideia de uma dança, mas institui um modelo de educação para o corpo. Dessa forma, o balé desenvolveu um sistema de codificação, pelo qual passou a buscar a perfeição técnica, porém tornou-se um fim em si mesmo. Conforme destaca Garaudy (1980, p. 32), “a arte se separa da vida e da expressão”. A crítica e os questionamentos se fundamentam no momento em que a dança e o teatro perdem sua relação com a vida coletiva, afastando-se da realidade vivida pelo homem e tornando-se uma arte decorativa, a qual não expressa nem significa a existência.

Assim, no contexto do século XX surge grande oposição ao artificialismo das artes, em relação ao seu distanciamento da realidade, aos modelos, aos formalismos padronizados que impunham uma ideia de dança e de teatro. Na primeira metade do século XX começam a se destacar os estudos e as experiências de Rudolf Von Laban (1879-1958) na dança moderna europeia. Mais especificamente como precursor da dança-teatro.

Rudolf von Laban²⁸, nascido em 1879 na Bratislava, então chamada Pressburg, a qual fazia parte do Império Austro-Húngaro, era filho de militar, em virtude disso viajará durante toda a infância e a juventude. Devido ao posto militar ocupado pelo pai, passa a residir na região dos Bálcãs, no Oriente Médio e Ásia Menor, onde tem contato com as danças dervixes, mais conhecidas como “*Sama*”, onde os dançarinos realizam um giro meditativo, o qual pode durar horas. Diante dessas manifestações conclui Laban que a dança poderia corresponder a uma poderosa energia interior.

Ele compreende que essas danças estavam muito mais encarnadas que as ocidentais, as quais tentavam teatralizar os impulsos interiores de forma artificial. Laban se utiliza do modelo de dança dos dervixes para aplicar em atores da companhia dirigida pelo tio, porém a experiência fracassou.

Laban abandona uma possível carreira militar e vai para Paris, onde estuda na École des Beaux Arts, pensando em se tornar pintor ou arquiteto.

²⁸ POTINARI, 1989, p. 141.

Nesse período parisiense forma um grupo de dança experimental e dá início às suas pesquisas.

A noção contemporânea de dança-teatro surge da atitude em oposição ao formalismo estético, a padronização e esterilidade da linguagem e do corpo²⁹, tanto na dança como no teatro. Laban (1978)³⁰ formula críticas ao teatro naturalista, a sua forma grosseira de representar, a sua gesticulação pomposa e desprovida de movimentos expressivos.

Para o grande mestre e precursor da dança-teatro, o naturalismo após seu surgimento e desenvolvimento, resultou num teatro vazio de movimentos e de sentimentos, o público deseja encontrar nesse teatro o que não pode ser encontrado, que são os conflitos que surgem da busca humana e revelam os valores espirituais, emocionais, materiais. Porém, esses conflitos só podem ser expressos de forma clara por meio do corpo, do movimento expressivo, questão que o naturalismo não estava mais dando conta, por se preocupar demasiadamente em conceber a ilusão de uma realidade.

Ao retomar os textos de Laban (1978, 1990) e suas pesquisas, evidencia-se que o autor não se utiliza do termo dança-teatro, mas dança-mímica³¹, e define: “a mímica é o tronco da árvore que se ramifica na dança e no drama” (1978, p. 145). Assim, a base que irá fundamentar a dança-teatro na contemporaneidade está no entrelaçamento entre mímica-dança-drama. A dança-mímica no processo de trabalho das ações corporais é a que atinge níveis maiores de expressividade e de significação, pois essa se revela como uma ação exterior subordinada a uma ação interior, segundo o autor.

Para Laban, a expressividade está no esforço³² concentrado para a realização das ações interiores, necessárias ao trabalho artístico e educativo. A mímica elaborada a partir de movimentos com base em conteúdos e na forma é a arte básica do teatro. O esforço é base que dará veracidade à mímica.

Em sua argumentação, Laban transita entre a dança e o teatro, entre a prática do ator e a do dançarino. Para ele, o ser humano em processo de aprimoramento da expressividade deve compreender as características

²⁹ “Surgida como reação aos formalismos, a dança-teatro ultrapassa as oposições julgadas estéreis, como aquela do corpo e da linguagem, do movimento puro e da fala, da pesquisa formal e do realismo. Seu objetivo é fazer que coexistam cinese e mime; ela confronta a ficção de uma personagem construída, encarnada e imitada pelo ator, com a fricção de um dançarino, que vale por sua faculdade de inflamar a si próprio e aos outros através de suas proezas técnicas, de seu desempenho esportivo e cinestésico (PAVIS, Patrice, 1995, p. 83).

³⁰ LABAN, 1978, p. 149.

³¹ “A arte da mímica floresceu durante os primeiros tempos da civilização humana, na adolescência da humanidade” (LABAN, 1978, p. 32).

³² A noção de esforço em Laban (1978, p. 32 e 51) é apresentada como os impulsos internos, os quais dão origem ao movimento.

intrínsecas da qualidade do esforço. A dança-mímica deveria abandonar e evitar a simples imitação dos movimentos externos e penetrar na dinâmica do esforço interior, pois a dança-mímica se dá propriamente no processo de organização das ações corporais, na combinação dos esforços e pela constituição de um drama.

Sob outro ponto de vista, Fernandes (2002) apresenta a noção de dança-teatro em Laban a partir da dança expressiva alemã, que se originaria da palavra *tanztheater*, mesmo conceito utilizado por Pavis (1995)³³. No entanto, conforme as pesquisas de Romano (2007), havia uma questão a ser definida entre os termos: *Tanztheater* (teatro de dança) ou *Theatertanz* (dança para o teatro). A última expressão valoriza a dança dentro do teatro dramático. Laban, junto com seus parceiros, propuseram a aproximação entre o teatro e a dança para compreender como se daria a relação com outras artes. Propunha o movimento ou dança coral para as pessoas sem experiência em dança e a dança-teatro para os profissionais, porém não objetivava criar outra arte.

Para repensar o corpo, a dança, o teatro e o drama, Laban (1978) realizou estudos a partir das raízes da dança, volta ao mundo primitivo e antigo. Investigou e observou as danças coletivas, os cantos, as danças de trabalho, as danças folclóricas, tribais e os movimentos relacionados às profissões, em especial a dos operários. Retomou a dança a partir das relações de coletividade, de religiosidade, da ritualização e da expressão humana. Compreende que as manifestações primitivas mais características da dança-mímica³⁴ são a imitação dos animais; o homem deveria compreender a qualidade do esforço para personificar em seu corpo o animal.

Nos tempos antigos, por meio da dança³⁵, os jovens eram ensinados, integrados aos hábitos e costumes do grupo social. A dança estava em conexão com a educação, os ritos, o sagrado, a religião e os ancestrais. Os homens dançavam, executavam combinações de esforços por prazer, a dança era um exercício. Por meio das danças, destaca Laban (1978), o homem passa a desenvolver hábitos de esforço e educá-los.

Essa grande viagem no tempo demonstra a preocupação desse autor com o homem e com a Arte em seu tempo presente. Conforme descreve

³³ PAVIS, 1995, p. 83.

³⁴ “Uma das produções primitivas mais características de dança-mímica consiste em imitações de movimentos de animais. Os espíritos malevolentes ou benevolentes – viciados ou virtuosos – que governavam o destino humano são representados como animais venerados ou detestados pelos membros das tribos primitivas” (LABAN, 1978, p. 32).

³⁵ “Em tempos bem antigos, estas danças [regionais e nacionais] eram um dos meios principais de ensinar ao jovem como adaptar-se aos hábitos e costumes de seus antepassados. Neste sentido, estão em íntima conexão tanto com a educação quanto com o culto e religião ancestrais” (LABAN, 1978, p. 43).

Isabelle Launay (1999)³⁶, Laban apresentou um olhar para o corpo, para a corporeidade do homem moderno, urbano, mortificado, pobre em sua experiência de comunicar. Suas pesquisas dão grande importância para o movimento e a influência que exerce na qualidade da vida cotidiana. Retoma o corpo e a dança em relação às experiências e às vivências cotidianas.

Os estudos e as práticas corporais exploravam ao máximo as possibilidades do movimento e trabalhavam o desenvolvimento da criatividade do corpo; apresentavam preocupação com a aquisição do movimento e de sua harmonia. De acordo com as pesquisas de Isabelle Launay (1999)³⁷, Laban (1978) cria grupos alternativos que vão para fora dos grandes centros urbanos, buscam estabelecer um contato com a natureza. Por meio do trabalho corporal, propõe a liberdade e o desenvolvimento das potências expressivas individuais. Organiza cursos com os temas: a arte do movimento, a arte da palavra, a arte do som, a arte da forma, dentro desse contexto, não ensinava propriamente uma técnica de dança-teatro, mas exercícios de coordenação, flexibilidade, controle e versatilidade rítmica. Ele não busca a virtuosidade ou a habilidade para realizar os movimentos, mas a capacidade de criar e de explorar as ideias por meio do corpo e do improviso.

Para aprofundar a metodologia de trabalho, destaca Maria Cláudia Alves Guimarães (2006)³⁸, Laban desenvolveu um sistema para descrever o movimento. O método descreve as características do movimento: qualidade, peso, ritmo, forma, postura, caminhada, direção, dimensão, nível espacial. Busca compreender o uso do corpo na sua totalidade, observando o todo e suas partes. Assim, desenvolveu um sistema de arte e de educação com base nas leis do movimento, no esforço interior, na experiência cotidiana.

Em seus estudos, destaca-se a questão da análise e descrição do movimento, a *corêologia* (corpo, forma, esforço e espaço) – estudos das formas espaciais, a primeira denominada mapa e faz referência ao espaço geral; a segunda *Kinesfera* e faz referência ao espaço pessoal; *Kinetographie* – estudo e escrita do movimento. As ações, os movimentos, os gestos e as posturas se originam do interior do corpo constituindo os fatores peso, tempo e fluência (ritmo), o que resulta nas oito ações básicas do esforço: pressionar, dar lombadas leves, socar, cortar o ar, torcer, dar

³⁶ LAUNAY, Isabelle. Laban, ou a Experiência da Dança. In: **Lições de Dança – 01**. Roberto Pereira e Sílvia Soter (Org.), Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1999.

³⁷ GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento. In: **Reflexões Sobre Laban, O Mestre do Movimento**. Maria Mommensohn & Paulo Petrella, org. São Paulo, 2006.

³⁸ GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento. In: **Reflexões Sobre Laban, O Mestre do Movimento**. Maria Mommensohn & Paulo Petrella, org. São Paulo, 2006.

choques ligeiros, flutuar e deslizar. E a partir da improvisação, faz uso das técnicas: Tanz-Ton-Work (Dança-Som-Palavra).

Na atualidade as pesquisas situadas em torno da dança, do teatro e da dança-teatro, em específico, são fortemente influenciadas pelo pensamento e pelas técnicas desenvolvidas por Laban. No entanto, uma multiplicidade de formas de abordar a dança-teatro tem sido evidenciada nesse período de transição do século XX para o XXI.

Na cena contemporânea, destacam-se os trabalhos de dança-teatro desenvolvidos pela saudosa coreógrafa Pina Bausch (1940-2009)³⁹. Em sua dança, Bausch apresenta uma noção de corpo em crise, inserido nas situações dramáticas que advêm da uma realidade vivida pelo homem em seu contexto atual. Sua preocupação não está em como as pessoas se movem, mas o que faz o corpo se mover.

A crise do corpo apresentada por Bausch exige um novo pensamento, um novo processo de estudo e de educação para a cena; assim, precisa do teatro e da dança para apresentar seu problema, ele carrega uma história, uma memória. Com esse propósito, a coreógrafa busca na linguagem cênica, novas articulações expressivas.

Este corpo que passa a ser revisto na dança-teatro traz consigo novas exigências. Conforme se verificou nas pesquisas, há um impulso para buscar novas possibilidades de expressão, de desprendimentos das técnicas e das práticas convencionais, as quais, pelo fato de não se atualizarem ao contexto e ao desenvolvimento do homem em seu coletivo, acabam impondo determinados padrões e modelos de atuação, de dança e de expressão.

Uma questão que se torna evidente na contemporaneidade, e é identificada através da revisão das teorias, está no distanciamento do texto dramático por parte do ator-dançarino. Nesse sentido, o desenvolvimento das pesquisas e os trabalhos práticos estão se voltando para o estudo da dramaturgia do corpo⁴⁰ do ator-dançarino e para a composição do personagem que dança⁴¹. Há uma mudança na convenção, o foco não é mais a ideia de um teatro ou de uma dança, mas as experiências do corpo artístico, o qual recria e manifesta um teatro e uma dança.

³⁹ ROCHA, Tereza. O Corpo na Cena de Pina Bausch. In: **Lições de Dança –V2**. Roberto Pereira e Silvia Soter (Org.), Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2000.

⁴⁰ NASPOLINI, Marisa de Souza, **Composição Cênica e Diálogo Poético com a Literatura de Ana Cristina Cesar**. Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis. Dissertação, 2007.

⁴¹ TURTELLI, Larissa S.; RODRIGUES, Graziela E. F. **Dalva é um Personagem para o Sensível: Nucleação e Expansão Através do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. – Anais do 4º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Memórias ABRACE: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

O conceito de dramaturgia é apresentado por Sandra Meyer⁴² com base no drama⁴³, de origem grega, que significa “ação”. Assim, o conceito de dramaturgia está fundamentado nas ações corporais que reescreve a dança e o teatro, dentro de um processo composição da personagem enquanto figura dançante. Por meio do corpo emerge a dramaturgia e o sentido, ela acontece mediante relações que compõem um sistema corporal vivo.

As reflexões acerca da dramaturgia envolvem questões tanto do dançarino como do ator em relação à compreensão do movimento expressivo e do sentido que se manifesta. Dessa forma, a dança-teatro própria a noção de corpo que provoca sensações, estimula os sentidos, e isso só seria possível de ser gerado por meio de uma dramaturgia.

As investigações a partir da dramaturgia apresentam outra questão, que é a ideia de aproximação ou rompimento das fronteiras entre dança e teatro. No contexto das pesquisas a desterritorialização e a desconstrução⁴⁴ das fronteiras entre teatro e dança envolve o abandono do dualismo: corpo e mente; dança e teatro; ator e dançarino; interior e exterior; oriente e ocidente. Sendo assim, compreende-se a necessidade de retornar às coisas mesmas, e então apreender dados aspectos da gênese do teatro e da dança para entender a estrutura que possibilita o seu entrelaçamento.

Nesse campo de estudo, o propósito obviamente não é retomar a dança e o teatro em seu sentido ou forma original, mas compreender a estrutura de aglutinação entre essas duas formas de manifestação e seu sentido na vida cotidiana do homem na contemporaneidade.

Na visão de Eugenia Casini Ropa (2008)⁴⁵, a contemporaneidade traz a desconstrução da linguagem da dança, o “corpo em movimento” revela-se a si mesmo, em seu potencial de liberdade e de democracia. Assim, a dança-teatro seria a vontade expressiva e comunicativa do corpo pela qual realiza a fusão entre as técnicas da dança com as matrizes do teatro na perspectiva do artista criador.

Sob outra perspectiva, a dança-teatro também pode ser a possibilidade de manifestação das misturas e da miscigenação entre as culturas vividas. Tornando-se uma forma de expressam àquilo que os

⁴² **Tubo de Ensaio** – Experiências em dança e arte contemporânea/ Org. Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006.

⁴³ A autora apresenta a noção de drama segundo Pavis, (1999, p. 109), o qual define esse conceito com “Ação”.

⁴⁴ REIS, Andréia Maria Ferreira. Movimento Genuíno: O Corpo Rompendo Fronteiras. In: **Anais do 4º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Memória ABRACE: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

⁴⁵ ROPA, Eugenia Casini, Entrelaços de ramos e raízes: a dança europeia no terreno composto da intercultura. In: **Poéticas Teatrais: Territórios de Passagem**. Milton de Andrade e Valmor Nini Beltrame, org. Florianópolis: Design Editora, 2008.

homens cultivam e vivem em seu coletivo, assumindo uma função na vida coletiva dos grupos humanos⁴⁶.

Desse modo a pesquisa tenta compreender a importância das manifestações artísticas na vida do homem primitivo e seus desdobramentos através dos tempos, até a contemporaneidade, torna-se evidente que a dança e o teatro trazem em si este potencial de transcender o caráter representativo e simbólico para propor um estado reflexivo sobre a existência, a vida individual e coletiva do homem.

Na atualidade, segundo Lúcia Romano (2005), é impossível apresentar um conceito que abarque ou encerre todas as possibilidades em torno da dança-teatro. Cada diretor, ator-dançarino, coreógrafo e professor dentro das Artes Cênicas recriam a sua própria concepção de dança-teatro. E são essas possibilidades que a pesquisa busca retomar, porém em relação à arte-educação⁴⁷.

A revisão da produção teórica possibilitou compreender e demonstrar alguns aspectos do desenvolvimento da dança e do teatro, para então fundamentar as reflexões desta pesquisa. O que se destaca e se torna importante evidenciar é a possibilidade de pensar a dança e o teatro como um processo de entrelaçamento dessas duas manifestações e não a constituição de uma nova arte. Sendo assim, não há necessariamente a obrigatoriedade que uma perca sua autonomia em relação à outra, mas tendo como princípio que ambas se dão no corpo.

A questão do entrelaçamento entre dança e teatro sugere compreender, primeiramente a síntese do corpo, enquanto consciência de algo que se manifesta. Sendo assim, proponho repensar a expressividade corporal do homem e a democratização dos espaços de trabalho voltados à educação do ser.

Neste contexto da pesquisa identifico no trabalho de Klauss Vianna (1928-1992)⁴⁸, um processo educativo, o qual já observava a relação entre

⁴⁶GODART, Hubert. Gesto e Percepção. In **Lições de Dança – 03**. Roberto Pereira e Sílvia Soter (Org.), Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2001.

⁴⁷ “Os métodos se gastam, os estímulos falham. Novos problemas surgem e exigem novas técnicas. A realidade se modifica: para representá-la, é necessário modificar também os meios de representação. Nada surge do nada: o novo nasce do velho, mas é justamente isso que o faz novo” (BRECHT, 1967, p. 119).

⁴⁸ Klauss Ribeiro Vianna (1928 -1992). Nasceu em Belo Horizonte, MG. Desenvolve e introduz um método de preparação corporal próprio voltado para a corporeidade expressiva de atores e bailarinos. Formado em balé clássico, passa a residir em Salvador onde, a convite da Reitoria da Universidade Federal da Bahia, funda o departamento de dança clássica da Escola de Dança. É convidado a lecionar na Escola de Dança do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e começa a desenvolver uma pesquisa com atores. Trabalha em torno do princípio de que toda pessoa traz dentro de si a sua dança, e o professor funciona como aquele que deve trazê-la à luz. Para isso propõe um trabalho que desenvolva as aptidões corporais, obtidas por meio do desenvolvimento da consciência do corpo – músculos, articulações, ossos. Codifica tais princípios em exercícios, nos quais o ator e o dançarino apenas reapresentam formas

dança e teatro, bem como a democratização do espaço de trabalho corporal. Em seu processo desenvolveu um trabalho educativo do corpo, o qual estava além do propósito de formar atores, dançarinos, professores e cidadãos, mas um processo voltado à formação e ao desenvolvimento humano.

Observando Vianna (2008), o que a pesquisa propõe é retornar ao corpo e retomá-lo como centro de todas as atividades e ações no mundo. Não se trata apenas de um processo de educação do físico, mas dos órgãos dos sentidos; assim, reencontrar os caminhos que levem e realizem um contato com os estados interiores, de forma mais profunda e consciente.

Até este momento tentou-se situar a questão do corpo em relação ao processo de surgimento e de desenvolvimento da dança-teatro bem como seus desdobramentos por meio das pesquisas nas áreas das Artes Cênicas e da Educação, a partir de onde foi possível identificar outras possibilidades e propostas de estudos e de trabalho com base na investigação da dança-teatro.

Nessa perspectiva, a dança-teatro seria a experiência que se manifesta no corpo e se torna expressão, ao mesmo tempo, que poder ser proposta como um ato de transcendência em relação às situações e contextos dados pelo mundo.

2.2 Perspectivas do Corpo Próprio na Dança-Teatro

O desenvolvimento da pesquisa se deu, inicialmente, com a revisão teórica da produção acadêmica posta em relação ao referencial teórico-metodológico, com base na fenomenologia de Merleau-Ponty. Ao se definir o caminho a seguir, outros teóricos relacionados às ciências do pensamento, da dança, do teatro e do estudo do corpo foram trazidos, visando fundamentar as reflexões propostas por este trabalho.

Inicialmente, buscou-se compreender por meio de Merleau-Ponty (2006a, 2006b) a atitude perante o fenômeno, o qual indica descrever e não explicar, nem fazer a análise intelectual. Propõe-se retornar às coisas próprias, às experiências por meio do corpo vivido, onde o mundo já está dado em sua existência, antecedendo o ato reflexivo do homem. Nessa

existentes. Seu método é registrado em 1990, com anotações de quarenta anos de trabalho, em colaboração com Marco Antônio de Carvalho, a partir de bolsa concedida pela Fundação Vitae. Imagens e conceitos sobre seu método encontram-se, também, no vídeo produzido pela Secretaria Municipal de Cultura, Memória Presente: Klauss Vianna, 1992. Fundada em 1992, juntamente com Rainer Vianna, seu filho, e Neide Neves, sua esposa, a Escola Klauss Vianna encerra suas atividades após a morte de Rainer, em 1995.

perspectiva, a pesquisa sugere reencontrar o contato ingênuo com a realidade e com o natural, para então, sobre esses aspectos desenvolver seus estudos filosóficos, artísticos e educativos, desta forma, fundamentado uma noção de dança-teatro.

A perspectiva do pensamento de Merleau-Ponty (2006a) está em relação à filosofia de Edmund Husserl (1859-1938)⁴⁹, para quem, a fenomenologia busca retornar e retomar a vida, e então compreender que ela tem estruturas comuns, onde o homem tem experiências com conteúdos diversos, no entanto, os homens não possuem os mesmos conteúdos das experiências.

As vivências são atos e operações, as quais todos os homens podem realizar e compor a sua estrutura, a qual está em relação a uma estrutura transcendental, por meio da qual o homem transcende em termos de consciência as suas experiências. Desta forma, como apresenta Robert Sokolowski (2000), o homem vive sua existência; diante dessa realidade, ele assume, primeiramente, uma atitude natural, seu foco está imerso nessa postura original, por meio da qual se orienta para o mundo com base em uma perspectiva padrão.

Assim, a atitude natural é o mundo dado, a configuração de todas as coisas, desta forma, “o mundo é o concreto e o todo atual de nossa experiência” (SOKOLOWSKI, 2000, p. 53). Por outro lado, há a atitude fenomenológica quando assumo outra posição e reflito sobre a atividade natural e sobre todas as intencionalidades que ocorrem dentro dela.

A atitude fenomenológica também é compreendida como atitude transcendental, que pode ser entendida como a mudança de ponto de vista ou perspectiva, o olhar para os fatos dados pelo mundo natural sob vários ângulos. Por meio do corpo, o homem torna-se observador de si e do mundo.

Nesse sentido, a atitude fenomenológica envolve a noção de transcendental, que pode ser entendida, com base na relação entre o “aqui” e o “ali”, e faz parte da subjetividade do homem; não pode ser entendida a partir de fora do corpo, mas das sensações e das percepções internas.

Para melhor esclarecer, a noção transcendente está relacionada àquilo que se manifesta além do sujeito. Destaco como exemplo a atitude de observar um corpo em movimento ou dançando, ou seja, algo que está fora. Segundo as definições de Angela Alles Bello (2004), o transcendental é a

⁴⁹ Edmund Husserl (1859 – 1938) filósofo, matemático e lógico. Nascido numa pequena localidade da Morávia, região da atual República Checa. Aluno de Franz Brentano e Carl Stumpf. Professor em Göttingen e Freiburg am Breisgau. Fundador da Fenomenologia. Publica *Die Idee der Phänomenologie* em 1906 (*A Ideia da Fenomenologia*). Contrapõe-se ao Psicologismo e ao Historicismo. Husserl influenciou, entre outros, os alemães Edith Stein, Eugen Fink e Martin Heidegger, e os franceses Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Michel Henry e Jacques Derrida.

percepção e o sentido interior no corpo, enquanto o transcendente é esse deslocamento que acontece no exterior do corpo.

A questão da fenomenologia e a relação com a dança-teatro estão em reencontrar a abertura primordial do mundo para uma realidade e, então, transcendê-la. Dessa forma, a atitude transcendental⁵⁰ é ativa, da mesma forma que a consciência se realiza no corpo diante do ato de ver e de sentir, ou seja, ele não está fechado, mas em atitude, enquanto um retorno ao mundo.

Assim, em cada ato existencial, ação e movimento são potências e possibilidades de transcendência. A tudo se deve transcender: corpo, mundo, arte, educação, religião. De acordo com Merleau-Ponty (2006a), o movimento profundo para a transcendência são minhas próprias ações, um contato direto entre o meu corpo e o ser no mundo. Manifesta-se como a busca daquilo que realmente é para mim, antes de qualquer tematização.

Na perspectiva de Merleau-Ponty (1975, 2006a, 2006b), a atitude fenomenológica apresenta-se como um estilo, o qual se dá pela descrição do campo de significação. Por meio da descrição, a fenomenologia se propõe a apreender o fenômeno, o ato de expressão que significa, para assim ultrapassar o dualismo clássico entre sujeito e objeto, corpo e consciência.

De acordo com Paulo Sergio do Carmo (2000), na fenomenologia o objeto do pensamento e da ação humana é o fenômeno, aquilo que se manifesta; o que se revela. Ao retomar o corpo na dança-teatro realiza-se um relato do tempo, do espaço e do mundo vivido enquanto a tentativa de uma descrição das experiências tais como são vividas.

No desenvolvimento do trabalho, um dos fundamentos da fenomenologia e pelo qual se busca pensar o corpo na dança-teatro estão às noções de unidade e de integração, segundo a qual não há ruptura entre o vivido e o pensamento; entre mundo das experiências e o mundo das ideais. O que o homem sabe do mundo e da ciência está fundamentado sobre as bases do vivido.

Sob essa perspectiva, a fenomenologia propõe que o homem só pode se conhecer a partir de suas realizações, de suas ações e de suas condições para ser no mundo. Diante desse ponto de vista, a noção de corpo e de dança-teatro está relacionada ao espaço onde homem se manifesta e se conhece.

Inicialmente, a pesquisa parte da noção de corpo próprio, fundamentada em Merleau-Ponty⁵¹. No sentido de pensar a crítica ao homem manipulado, o qual passa a viver segundo o modelo das máquinas humanas. O pensamento e a ação mecanicista fabricam um modelo e

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 500-504.

⁵¹ “O corpo em seu funcionamento não pode se definir como um mecanismo cego, um mosaico de sequências causais independentes” (MERLEAU-PONTY, 2006b - p.42)

idealizam um mundo infiel com o propósito de procurar aquilo que é possível.

Por sua vez, a fenomenologia vai à experiência do mundo buscar aquilo que ele é, ou seja, “o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 14). Dentro desse contexto, um dos aspectos da pesquisa é compreender como o corpo se dá no mundo a partir das experiências na dança-teatro. Sendo assim, uma das proposições é pensar como o corpo pode vir a se afastar dos sistemas mecânicos de ação, romper com o artificialismo das expressões para então desenvolver a forma viva de ser e de se expressar.

Assim, este estudo referente a dança-teatro propõe pensar o corpo a partir do ambiente natural, da cultura e da história pessoal, o ser no mundo enquanto aquele que se afasta do conceito de ser ideal, do idealismo. Sugere abandonar o realismo finalista, todas as formas de pensamentos causais e intelectualistas, para então retomar o mundo como lugar das vivências.

Nesse contexto, com base na fenomenologia, a pesquisa se afasta da ideia de corpo máquina de informação e centra nas reflexões em torno do corpo próprio, atual⁵², ser dos atos, das experiências e das expressões. Para Merleau-Ponty (2006a) o corpo próprio⁵³ é o movimento vivo, o qual envolve uma unidade de percepção e de significação junto aos fenômenos dados.

Pensando em relação esse contexto, o corpo próprio se dá enquanto experiência atual. Ele sente, localiza as sensações, a ação perceptiva e intuitiva. Por meio de seu sistema sensorial percebe as coisas, os sentimentos, os dados sensíveis e se orienta através das coisas. Para Bellos (2004, p. 221), “o corpo próprio significa o corpo que é vivo para nós, que sente”. Organismo que manifesta de forma integrada e torna-se a experiência vivida. Desse modo, a pesquisa irá considerar o corpo vivo como matéria primordial da dança-teatro.

No contexto teatral e no desenvolvimento das práticas de interpretação Constantin Stanislavski (1863-1938)⁵⁴, enquanto diretor e professor, definia o corpo como matéria prima para o trabalho artístico, o qual deveria ser formado para agir de forma orgânica e viva. Seu processo de formação de atores estava num profundo processo de conhecimento do

⁵² GIL, José. 2004, apresenta o corpo atual como o corpo próprio – corpo espaço.

⁵³ MERLEAU-PONTY, 2006a, 66-72.

⁵⁴ Constantin Stanislavski (1863-1938) nasceu na Rússia. Ainda jovem é atraído pelo teatro. Trabalha durante muito tempo como ator amador; em 1897, encontra-se com Vladimir Danchenko e fundam o Teatro Popular de Arte, primeira denominação do Teatro de Arte de Moscou, do qual foi diretor durante quarenta anos. Das suas experiências como ator e diretor resultou o desenvolvimento de um sistema de trabalho que foi adotado por sua companhia. Seu sistema de formação de atores não era a continuação, mas o rompimento com a maneira tradicional e convencional de ensinar.

sistema físico, da consciência, do desenvolvimento do impulso e dos estados interiores criativos.

Sua preocupação era fazer com que o corpo trouxesse ao mundo um espírito humano. Para isso, o ator deveria encontrar as leis da vida orgânica em seu sistema corporal. Constantemente reafirma, em seu processo pedagógico, que a essência da arte não estava na forma exterior, mas na existência dos estados interiores do ser. O artista precisaria encontrar o material primordial para desenvolver e aprimorar seus estados criativos interiores; para isso ele precisaria reaprender a observar a vida cotidiana, e então explorar os acontecimentos em volta.

Na perspectiva da dança em relação ao teatro e a mímica, Laban (1978, 1990) apresenta o corpo como instrumento de expressão⁵⁵, fundamentado na noção de esforço⁵⁶, que designa os impulsos interiores pelos quais as ações e os movimentos se originam. Esta teoria está embasada na análise do movimento, que se constitui por meio das ações corporais.

Nas teorias de Laban se destaca a análise do corpo com base no movimento. Desse modo, busca compreender como uma estrutura de movimentos pode atuar para o desenvolvimento da expressividade e da linguagem corporal num processo educativo. No entanto, a questão em destaque e que auxilia o processo de pesquisa está na análise do homem em ação no seu cotidiano, aspecto identificado nos estudos de Merleau-Ponty (2006a, 200b) e, que está sendo trazido para esse trabalho.

Dando sequência, sob outro ponto de vista, este estudo aborda as teorias e o processo educativo de Mari-Madeleine Béziers; Suzane Piret (1992)⁵⁷, as quais retomam o estudo do corpo enquanto unidade esférica volume dinâmico em equilíbrio⁵⁸, desta forma, não o tomam em seu processo como a justaposição de elementos físicos, mas um organismo vivo que age a partir de uma estrutura integrada.

⁵⁵ “Os modos ou expressões de movimento têm uma dupla fonte. Compreender-se-á facilmente que um corpo e um braço estendidos para o alto e para fora têm uma expressão diferente da de um corpo acororado sobre o chão. [...] A expressão de um movimento depende, por conseguinte, de numerosos fatores: localização espacial, incluindo forma, e conteúdo dinâmico, incluindo esforço” (LABAN, 1990, p.49).

⁵⁶ “O esforço é visível nos movimentos de um trabalhador, de um bailarino e é audível no canto e discurso [...] O fato de o esforço e suas várias modalidades não apenas poderem ser vista e ouvidas, mas também imaginadas, é de muita importância para sua representação tanto visível como audível, pelo ator-dançarino. Este se inspira nas descrições de movimentos que despertam sua imaginação (LABAN, 1978, p.52).

⁵⁷ Marie-Madeleine Béziers e Suzane Piret, fisioterapeutas, iniciam seus estudos na França nos anos de 1950 sobre a reeducação de escolioses. Criam o método da coordenação motora e, em 1971, publicam o “A coordenação Motora”, tratando de um estudo profundo do movimento e da organização psicomotora do homem.

⁵⁸ BÉZIERS; PIRET, 1992, p. 123.

As reflexões e a posição teórica das autoras se aproximam das perspectivas e da visão de Merleau-Ponty (2006a, 2006b), conforme pode ser identificado em seu processo de orientação e de educação que visa à consciência corporal, com base no estudo da unidade de coordenação motora. O sistema de coordenação envolve unidade de enrolamento e transicionais, assim, são estruturas da motricidade, pelas quais o homem pode tomar consciência do seu corpo, da sua forma de organização e das dinâmicas do movimento.

Em relação ao estudo do corpo na dança-teatro, nesta perspectiva do sistema esférico, é interessante compreender que as unidades de coordenação, podem ser o ponto de partida e de chegada do movimento; assim, as unidades transicionais têm uma função secundária, de transmitir o movimento global entre as unidades de enrolamento; deste modo, “tronco, mãos e pés são unidades de enrolamento. Escápula, braço, unidade ilíaca e perna são unidades transicionais. Essas unidades se reúnem formando um todo. (BÉZIERES; PIRET, 1992, p. 24).

Sendo assim, a dança-teatro retoma as questões propostas por Béziers; Piret para repensar as questões da motricidade e da educação corporal, que envolve compreender e desenvolver a consciência do corpo em movimento, a maneira de realizar as ações, a forma de dançar e de se expressar.

Dessa maneira, ao definir a noção de corpo próprio, a pesquisa se propõe a compreender a dança-teatro no sentido de pensar a existência simultânea entre mimese e cinestesia. Para Patrice Pavis (1995, p. 83), “a dança-teatro recoloca o dilema da dança sempre dividida entre arte do movimento puro e a pantomima, com o seu gosto por uma história simples”. Para compreender essa colocação de Pavis torna-se necessário retornar aos teóricos e fundadores do teatro e da dança na atualidade.

Na concepção de Laban (1978), a mímica⁵⁹ não era abordada como mera imitação ilustrativa, mas o esforço interior para trazer à tona a energia das ações, as quais representam os valores do homem em seu mundo. Enquanto isso, Stanislavski (1986, 1989, 1995) fundamenta a noção de teatro com base na ação, a qual não se caracteriza pela simples imitação pelo físico, de forma artificialidade e mecânica.

O teatro, em Stanislavski (1995), fundamenta-se nas ações realizadas pelo corpo de forma orgânica, vividas de forma intensa pelo ator. Sob essa base de trabalho se dá o processo de criação da personagem, através de um estudo rigoroso e da composição de uma partitura de ações físicas. A partitura das ações físicas pode ser definida como uma sequência de

⁵⁹ “A mímica elaborada com base em movimentos tanto ao nível do conteúdo quanto ao de forma é a arte básica do teatro. Os esforços conflitantes do homem em sua busca de valores revelam-se com maior veracidade na mímica” (LABAN, 1978, p. 32).

movimentos intencionais, com objetivos claros, observando as acentuações dos movimentos corporais e das palavras.

Sob outra perspectiva há o Teatro Épico ou Dialético, fundamentado por Bertolt Brecht (1898-1956)⁶⁰, o qual propõe uma nova visão do teatro, de sua representação e da sua função junto à sociedade. O Teatro Épico propõe o afastamento da ilusão cênica e da interpretação ou da falsa imitação da personagem. Neste contexto, o teatro deveria rerepresentar a realidade em seu drama cotidiano, assim propõe uma nova forma de representação, a qual envolve o efeito do distanciamento e o *gestus social* como processo de atuação.

O efeito do distanciamento caracteriza-se pelo afastamento da situação representada com o propósito de criar uma situação pela qual se desenvolva uma atitude crítica. Enquanto isso, o *gestus social* revela a atitude do indivíduo em relação a sua posição social e sua relação com o mundo vivido. Assim, o teatro épico busca coexistir teatro, diversão e educação. Revelou-se como um processo crítico, o qual estimula o pensar a realidade e as condições dadas ao homem em sua existência.

Da mesma forma que Laban, Brecht também irá pensar o homem cotidiano, o operário. No entanto, ambos irão repensar a questão da educação e do corpo em relação ao teatro e sua aproximação com as outras manifestações artísticas, tais como a dança, a música e a literatura.

Enquanto no contexto da dança, Laban (1978, 1990) retoma esses estudos em relação à educação do corpo por meio do movimento, a partir da compreensão da motricidade e das dinâmicas corporais. Assim, define a dança como um fluxo de movimentos que envolvem a compreensão de um ritmo interior e o estudo das formas corporais; “na verdade, a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço” (LABAN, 1978, p. 52). Nesse contexto, a dança está voltada para a educação do esforço corporal.

Já na visão de Pavis (2008) a dança, mais especificamente a contemporânea, não está relacionada à imitação ou à representação de uma história, mas aos movimentos vetoriais, o que envolve a dinâmica do corpo em ação no espaço. Tanto em Laban quanto em Pavis ficam evidentes as questões da dança enquanto cinestesia.

⁶⁰ Bertolt Brecht (1898-1956) nasceu em Augsburg, na Alemanha. Estuda medicina e ciências naturais na Universidade de Munich, realiza serviço militar como médico e se interessa cada vez mais pelo teatro. Aos 20 anos de idade escreve sua primeira peça, em seguida torna-se crítico teatral do *Der Volkswille e dramaturg*, uma espécie de consultor literário. Em Berlim, dedica-se aos estudos do marxismo e conhece o teatro político de Erwin Piscator. Rejeita a teoria da arte pela diversão e preocupa-se com a didática e a pedagogia do teatro. Opõe-se ao teatro vigente e fundamenta uma nova forma de dramaturgia e de representação, institui o teatro épico com base no distanciamento e no *gestus social*.

Desta forma, ao retomar os teóricos do teatro e da dança, torna-se possível compreender que o material primordial está no corpo vivo, enquanto lugar do entrelaçamento da dança-teatro em relação às experiências vividas e as memórias presentes no ator-dançarino, por meio das quais ele transcende, reencontrando sua ação no mundo.

Nesse sentido, a dança-teatro está sendo identificada como o lugar da ação do homem, enquanto atitude transcendente e local onde repensa sua existência. Sob essa perspectiva o trabalho se aproxima da visão de Merleau-Ponty (2006b), para o qual, a ação⁶¹ significa o trabalho e o conjunto de atividades por meio das quais o homem transforma o mundo e a vida. Por meio da ação estabelece-se um diálogo com o mundo ao conceber os objetos de uso cotidiano, cultural e artístico.

Desse modo, faz surgir um novo sistema de comportamento e de atitude, diante a visão fenomenológica, na qual a dança-teatro retoma a noção de ação enquanto um sentido imanente ao corpo e a sua estrutura interna de desenvolvimento, para agir e repensar o mundo como um gesto de significação e de transformação existencial.

Esse ponto de vista pode ser posto em relação ao teatro e a dança em Laban (1990, 1978), onde sua perspectiva envolve o estudo das ações corporais com o propósito de compreender os movimentos no cotidiano e a identificação de um modelo característico, o qual dá significado a uma dança particular. Inicialmente, Laban retoma as ações cotidianas como: serrar, martelar e a realização de desenhos espaciais enquanto a modulação do esforço para gerar sensações e estados interiores.

Desse modo, as ações corporais podem ser definidas como seqüências de movimentos, as quais envolvem ritmo, tempo-espaco, peso, alteração da posição do corpo, ativação e orientação do tônus muscular. Sob este ponto de vista a questão é compreender os movimentos que se instalam e se desenvolvem a partir do corpo e tornam-se expressivos.

Muito próximo do pensamento e da posição de Laban, Stanislavski (1986, 1990) aborda a questão da ação enquanto ações físicas voltadas a uma proposta pedagógica psicofísica, por meio da qual o processo de execução de ações gera uma série de estados e sensações interiores. As ações concebem o sentido, o significado, ativam as memórias, as emoções, criam situações e concebem as circunstâncias por meio do corpo.

Assim, a ação é realizada sempre com base em um objetivo intencional. Nesta situação, a intenção é sempre o propósito a ser alcançado, o corpo sempre age em relação a um objetivo. Enquanto para Laban (1978), as ações corporais estão em relação à fase interior que envolve: atenção, intenção e decisão. Neste caso a intenção está relacionada ao domínio do

⁶¹ MERLEAU-PONTY, 2006b, p.253-258.

fator esforço-peso, o que envolve os impulsos internos em relação à resistência forte ou fraca e à leveza maior ou menor.

Diante do desenvolvimento da pesquisa, outra noção a ser abordada em relação à dança-teatro foi à intencionalidade. Dessa forma, a fenomenologia de Merleau-Ponty (2006a) situa a intenção no corpo enquanto o sentido nascente das coisas. É a intencionalidade que projeta em torno do homem e realiza a unidade entre sentido e inteligência, sensibilidade e motricidade, que tornam-se expressões por meio da ação e gesto que adquire significação diante a situação.

Sob esse ponto de vista, a intencionalidade gera um ato de transcendência, pelo qual o homem orienta a consciência para si mesmo. Assim, a consciência se torna a própria transcendência. Para Maria da Glória Bordini (1990), na intencionalidade está à subjetividade do homem, pela qual ele transcende a si mesmo.

Nesta perspectiva, a dança-teatro pode ser pensada em relação a uma consciência intencional, a qual se dá enquanto um ato pessoal e vivenciado, o que indica que, “a intencionalidade constitui todas as formas da consciência, mesmo a esfera potencial que cerca a consciência atual, porque uma não pode ser concebida sem a outra. Assim, é a intencionalidade a essência da consciência [...]” (BORDINI, 1990, p. 35). A dimensão interior e existencial da intencionalidade torna-se a gênese da consciência transcendente.

Ao definir a noção de intencionalidade, a pesquisa buscou compreender a noção de gesto e de expressão e como se dá a partir do teatro e da dança. Para Laban (1978, p. 60), “os gestos são ações das extremidades, que não envolvem nem transferência, nem suporte do peso. Podem se dar em direção ao corpo, para longe dele, ou ao seu redor e podem também ser executados com ações sucessivas [...]” Sendo assim, o gesto está em relação às ações corporais, enquanto a expressão remete à capacidade e ao desenvolvimento para usar o movimento como forma de comunicação. A combinação de ações, de gesto executado pelo corpo no espaço, compõe uma escala de expressão. Os caminhos por meio do movimento que revelam e manifestam a expressividade.

Em Stanislavski (1988), o gesto teatral expressa a experiência interior. No entanto, o gesto teatral resulta da ação física, de sua significação e da sua intencionalidade, a qual advém de seu objetivo na situação. A ênfase está nas ações, é delas que se origina a expressão. Entretanto, Stanislavski (1989) não se utiliza da noção de expressividade, mas do termo plasticidade⁶² do movimento corpóreo, o qual pode ser definido pela forma tridimensional e pela perspectiva que o corpo é

⁶² “Então compreendem que no alicerce da plasticidade do movimento temos de estabelecer uma corrente interior de energia (STANISLAVSKI, 1989, p. 92).

trabalhado, assim, revela qualidades interiores aplicadas à realização e à modelagem do movimento como unidade de significação.

A questão da plasticidade envolve o trabalho corporal com o propósito de tornar as ações e os gestos mais claros, adquirindo melhores qualidades físicas para significar e transmitir a mensagem. Aspecto esse que pode ser identificado no trabalho de Laban (1978, 1990), no entanto, com a denominação de expressividade. Por sua vez, Merleau-Ponty (1974, 2006a) retoma a noção de expressão como a linguagem da obra de arte, a qual nasce de sua configuração.

No contexto das investigações, a dança-teatro procura se aproximar da noção de expressão enquanto linguagem no sentido de organizar a mensagem corporal. Assim, pensar um sistema de expressão enquanto maneira de falar em relação ao outro; ou seja, a linguagem não diz nada, ela representa uma série de gestos diferentes diante do outro, configurando o funcionamento e os contornos de um universo de sentidos.

Desta forma a experiência do gesto⁶³, na dança-teatro, pode desenhar seu próprio sentido. O gesto transcende para rerepresentar a forma pela qual o corpo se organiza e estabelece uma atitude diante a situação, por meio da qual passa a vivê-la. No processo de investigação, o que se tornou importante em relação a dança-teatro foi compreender a maneira pela qual o homem se utiliza de seu corpo para realizar o gesto e ao mesmo tempo torná-lo expressivo.

O gesto, em Merleau-Ponty (2006a), não apenas se vê, mas se lê. Torna-se a manifestação de algo, pela qual se revela uma estrutura de significação. Sendo assim, gesto não é um movimento explicável por meio de uma intelectualidade mecânica, nem por processos causais que o antecedem. O gesto é uma manifestação que exige compreensão. É a imagem corporal a ser lida e vivenciada.

No contexto da pesquisa, gesto pode ser compreendido como a síntese do corpo, enquanto expressão dos sentimentos e dos estados interiores. A síntese⁶⁴ pode ser pensada a partir do momento em que o corpo compreende a estrutura do gesto e executa de forma orgânica, sensível e não de forma automática ou racionalizada. Há um movimento interior em relação a uma consciência intencional, a qual está em relação à gênese de novas sensações, de sentidos e estabelece-se uma comunicação, assim há uma estrutura de significação.

⁶³ “O gesto que testemunha desenha em pontilhado um objeto intencional. Esse objeto torna-se atual e é plenamente compreendido quando os poderes de meu corpo se ajustam a ele e o recobrem” (MERLEAU-PONTY, 2006a, 251).

⁶⁴ “Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, é o corpo, quando sai de sua dispersão, se ordena, se dirige por todos os meios para um termo único de seu movimento, e quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p.312).

Na dança-teatro, seu processo envolveria a retirada da síntese⁶⁵ do corpo objetivo para atribuí-la ao corpo próprio, ou seja, o corpo se projeta no espaço por meio do gesto expressivo. Suas partes se conhecem dinamicamente, assim se apóia no esquema corporal, que é a percepção e a consciência do próprio corpo em relação a sua motricidade. Na dança-teatro a síntese é uma proposta da transcendência da situação e das experiências vividas. Ela se volta para o ser pensante.

Diante dessa perspectiva a síntese, em Laban (1978, 1990), pode ser compreendida com base nas ações corporais. Sob o ponto de vista de Stanislavski (1989, 1995) a síntese pode ser identificada nas ações físicas. E em Brecht tem-se o *gestus social*, que remeta a uma atitude e a uma forma pessoal de usar o corpo em relação ao coletivo. Já para Béziers; Piret (1992), a síntese está nas estruturas de coordenação e nas unidades esféricas do corpo enquanto sistema motriz.

Com base nos teóricos, é possível identificar os aspectos pedagógicos e educativos, bem como os elementos que caracterizam o entrelaçamento da dança-teatro. Stanislavski, no teatro, pode ser considerado um pedagogo e o primeiro a organizar e fundamentar um sistema o processo de formação do ator, a partir do qual se desencadeiam uma série de processos artísticos e de formação nessa área.

Assim, tanto Stanislavski como Laban e Brecht, ao pensar o teatro e as artes, apresentam uma visão em comum, que está na questão educativa, aspecto extremamente visível em suas reflexões, presentes em suas obras escritas. Outra característica pontual nesses pensadores está no fato de retomarem o teatro, mas também a dança, sob a perspectiva do corpo. E ao mesmo tempo, desenvolvem um processo de despertar o homem para a vida que o cerca, com o propósito de torná-lo consciente de si.

Diante esse percurso busquei compreender os principais teóricos e sua concepção de teatro e de dança, para então vir confrontando e identificando aspectos a serem observados e trabalhados a partir de Merleau-Ponty (1974, 1975, 2006a, 2006b) enquanto referencial teórico-metodológico. Com base nessa defrontação teórica, o caminho que se mostra é retomar a dança-teatro realmente enquanto uma atitude fenomenológica, fundamentada no corpo próprio, enquanto manifestação e ato de transcendência em direção a uma consciência e à formulação de um conhecimento em relação à vida cotidiana.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 309-315.

2.3 O Que Permanece no Corpo?

Das experiências vividas, o que o permanece é o próprio corpo, quando transpassado por uma série de fatos e de eventos, algo permanece, que é ele mesmo, enquanto substância viva a transcender a si mesmo. As experiências deixam impressões, impulsionam ou impedem o ser de prosseguir em sua jornada? Diante disso, há a necessidade de reaprender a trabalhar com as experiências, as impressões e as memórias.

Nesta parte do trabalho busca-se, num primeiro momento, apresentar as vivências na dança-teatro, que envolve a participação na Residência Artística em dança, como também a atuação no espetáculo: “O Asno de Apuleio”. Esse processo foi compreendido como um retorno ao campo das experiências, com o propósito de vivenciar a dança-teatro para, então, retomar e realizar a descrição da obra em vídeo: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”.

Ao participar da Residência Artística e do espetáculo, observo um campo de ação coletiva ao mesmo tempo em que sou transpassado por essas experiências. A perspectiva que identifico nessa experiência, é como meu corpo se coloca em relação aos outros corpos, e assim como passamos a nos perceber dentro desse espaço. À medida que me observo no ato de dançar, experimento um potencial expressivo, mas também reaprendo a ler o corpo e o gesto do outro.

Nesse contexto, identifico que as experiências me ajudaram a desenvolver uma base reflexiva em relação aos materiais teóricos e ao vídeo, bem como reformular e aprofundar a noção de dança-teatro. Dessa forma, realizo a observação das experiências práticas a partir da descrição fenomenológica, com o propósito de compreender esses momentos, enquanto um exercício experimental e existencial.

Assim, no momento em que descrevo as experiências vividas, busco obter a própria estrutura da consciência e dos conteúdos que se fazem presentes e, ao mesmo tempo, identificar o que permanece no corpo. Questiono sobre quais impressões que ficaram. Diante do vivido, a descrição rerepresenta a experiência enquanto um campo fenomenológico, por meio da qual se torna possível fundamentar um cogito, pelo qual venho a compreender a realidade existencial.

Nesse contexto do trabalho, a descrição pode ser definida como um processo de compreensão e de reflexão acerca da manifestação do corpo na dança-teatro, para então rerepresentar a relação entre gesto e síntese.

2.3.1 Processo Criativo: Impressões⁶⁶

Nesta parte do trabalho, destaco a participação na Residência Artística em dança, a qual se caracteriza como sendo a segunda parte da pesquisa. A residência apresentava como propósito a formação de professores, bailarinos e coreógrafos. Seu desenvolvimento se deu a partir de um processo metodológico, o qual relacionou técnicas de dança com exercícios de teatro.

As marcas deixadas no mundo e as marcas que o mundo deixa no corpo. A proposta do curso estava em trabalhar com as memórias e as marcas que o corpo traz em si. Assim, o corpo⁶⁷ é o núcleo do trabalho em dança, o que envolve um processo de estar consciente em relação a todas as ações e as atividades, isso vai desde a respiração, o alongamento, o caminhar até os movimentos e as composições em dança.

Compreende-se, nesse processo, que tudo passa pelo corpo em um estado vivo. Ele está posto como um volume⁶⁸ em constante transformação, para isso ancorar-se em bases orgânicas para se conhecer, as quais são suas impressões, que traz da existência suas experiências sensoriais. O volume envolve a percepção do esquema corporal, o qual revela a forma, a amplitude da expressividade de um ator-dançarino.

Ao realizar um giro e uma queda há uma qualidade de apoio interno⁶⁹ que gerencia esta ação. Isso significa dizer que existe uma escuta⁷⁰ no corpo, que decide a ação e a forma de realizá-la. Inicialmente, observa-se o volume interno em relação a seu próprio centro, dessa forma, a qualidade do apoio corporal, passa a ser compreendido como uma potência interna, a qual permitirá propor uma giro ou um movimento, que pode ser coordenado; contudo, primeiramente é preciso se conhecer e estar vivo.

Nesse processo de formação, o corpo se compreende como um volume, um campo de vibração, e desta forma está em relação a uma musicalidade. Esta musicalidade envolve os elementos sonoros e o próprio

⁶⁶ Residência Artística: “Processos de Criação da Companhia L’Estampe”. Ministrado pela bailarina e coreógrafa Nathalie Pubellier (Paris/França) - Seminário Internacional de Dança Contemporânea, 25/05/2009 a 30/05/2009. Múltipla Dança, Tubo de Ensaio e UDESC/CEART.

⁶⁷ “A descrição do corpo em situação prevalece sobre qualquer outra consideração de sentido ou de função” (GIL, 2004, p. 55).

⁶⁸ No plano do movimento, o corpo é um volume homogêneo, autônomo. Não é formado por vários elementos justapostos – músculos, ossos, articulação, aponeuroses, inervação – mas por um único elemento que se diferencia. [...] O corpo forma, assim, um volume dinâmico que encontra seu equilíbrio em sua própria organização (BÉZIERES; PIRET, 1992, p. 1992).

⁶⁹ “Quando trabalhamos o corpo é que percebemos melhor esses pequenos espaços internos, que passam a se manifestar por meio da dilatação. Só então esses espaços respiram [...] O primeiro passo em direção a uma maior harmonia interna é deixar o ar penetrar fundo em nosso corpo” (KLAUSS, 2008, p.70).

⁷⁰ VIANNA, 2008.

ritmo que flui do corpo. Sendo assim, o dançarino descobre a importância do ritmo para o espectador, aspecto enfatizado por Laban (1978), ao destacar que cada ser tem seu ritmo e este é pessoal, o qual irá auxiliar e caracterizar a dança; no entanto, é necessário conhecê-lo enquanto suas variações.

Ao escutar sua musicalidade, o corpo escuta a duração de seus movimentos. Assim, quando o dançarino realiza uma frase de movimentos, que pode ser definida por uma sequência de movimentos⁷¹, na qual o corpo realiza as pontuações, as pausas, o silêncio, torna sua informação dançada clara, cria variações em relação à música, age contra, a favor. Desta maneira, ele encontra sua independência e não depende mais da música, dança em si mesmo.

Nesse contexto de ensino-aprendizagem, as bases de trabalho do corpo não buscam a virtuosidade, nem o desenvolvimento puramente técnico. Mas estava voltado para um processo criativo, o qual enfatiza o valor e a qualidade corporal de forma pessoal. A técnica não é tão importante no trabalho criativo, mas leva em consideração o respeito pela disponibilidade corporal.

A proposta foi esquecer um pouco a técnica e brincar, soltar, deixar o corpo trabalhar em coisas que ele se inspirava. Encarnar o espaço por meio do volume interno e encontrar diversas formas de orientação no espaço. Desta forma, busca-se encontrar um espaço junto ao outro, observar os níveis de proximidade e de distanciamento e nesse processo desenvolver a capacidade de vibra no espaço em coletivo e, então, localizar nessa relação uma frequência, pela qual se estabelece uma comunicação, onde um pequeno gesto do olhar envolve todo um esquema corporal e revela uma situação por inteiro.

Na dança tem-se a possibilidade de buscar o prazer, a liberdade⁷² em um processo criativo para, assim, desprender das limitações físicas e mentais. A imposição e as limitações são tomadas como elementos a serem trabalhados, no processo de formação corporal, o qual não está centrado no desenvolvimento físico, mas em realizar uma dança das sensações. Ao retomar as ações cotidianas e atribuir um verbo, identifica-se a sensação que flui desse ato e, então, localiza-se no corpo uma consciência intencional.

Cada ação remete a uma sensação corporal, no entanto não se foca a atenção nas ações, mas na consciência intencional e na fluência das sensações que transitam por ele gerando uma qualidade de movimento em todo do corpo. O corpo suprime as ações permanecendo somente um fluxo interno. Na sequência do processo imagina-se dentro de um aquário, com

⁷¹ LABAN, 1978.

⁷² “Só há escolha se a liberdade se compromete em sua decisão e põe a situação que ela escolhe como situação de liberdade” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 585).

paredes onde se pode tocar, e a água tem uma qualidade substancial, uma temperatura e um volume, esses elementos invocam a memória sensorial.

Dentro dessa situação o corpo manifesta as sensações, gera outro material de qualidade diferente. Trabalha com qualidades mais interiores e menos a forma exterior e reencontra por meio de suas experiências as impressões que ele traz em si, enquanto possibilidade de dançar.

O corpo, ao desenvolver a dança das sensações, reencontra em si as impressões de um mundo vivido. Ele se disponibiliza para passar por caminhos desconhecidos e se reconhecer, retoma em si aberturas pelas quais as sensações transitam, compreende que as articulações são janelas e há a necessidade de abri-las para ampliar o fluxo das sensações e dos sentidos.

A dança das sensações está no gesto que traz a liberdade e o prazer vem da consciência dessas sensações que atravessam o corpo. À medida que o trabalho em torno das sensações vai se ampliando e tornando-se mais claro, um estado interior vai se constituindo. O estado interior das sensações dá sustentação e vida à dança, ele pode estar relacionado às emoções, aos sentimentos, ao clima.

É importante ter clareza do estado de sensação interior para si; para o outro não é importante saber com quais elementos se está trabalhando a criação, mas sentir a intensidade da dança. Cada dançarino cria sua dança por meio de suas vivências e das suas impressões do mundo, assim, o material dramático está no corpo, no seu processo de aprimoramento e de trabalho a partir da dança.

Desse modo, a dança das sensações, que pode ser definida por estados interiores, remete a uma reflexão sobre a síntese do corpo. No sentido em que ela apreende a estrutura de uma ação cotidiana, a qual é trazida para o espaço de criação, essa passa por um processo de redução as sensações e a consciência intencional, a qual irá se manifestar por meio dos microgestos corporais. Dentro desse contexto o gesto torna-se a manifestação da dança das sensações.

A experiência de realizar e observar a residência em dança trouxe outros elementos para pensar o entrelaçamento entre dança e teatro e aprofundamento em relação ao material teórico. Assim, identificaram-se outras possibilidades e ampliou-se a consciência em relação à estrutura artística e educativa com base no teatro e na dança.

2.3.2 As Metamorfoses do Corpo.

Esta parte da pesquisa é referente à participação no espetáculo “O Ano de Apuleio”⁷³. O propósito de apresentar esta experiência está em retomar a dança-teatro diante de uma situação de defrontação com o outro, que envolve as relações corporais no palco enquanto dança, improvisação e, ao mesmo tempo, o contato com a platéia para então, compreender o que flui desta situação de defrontação.

Nessa experiência o ator-dançarino se coloca em relação ao mito e ao rito, o que envolve as metamorfoses do corpo, e reapresentação da existência através do simbólico, assim, retorna ao mundo vivido com o propósito de compreender uma dada realidade. O espetáculo leva para a cena o universo masculino, a formação de grupos, a identidade e a exclusão do diferente.

A busca pela aceitação e o desejo de se integrar ao grupo masculino, leva o jovem Lúcio a realizar um ritual, mal sucedido transforma-se em um asno. A partir dessa situação dão-se inúmeros acontecimentos e confrontação com o mundo do homem, no entanto o “herói mítico” está disposto a retornar a forma humana e se põe em direção a esse propósito.

As metamorfoses do corpo retomam as experiências vividas, as quais antecedem o sentido e o significado, recolocando-as em uma dimensão mais ampla em relação à percepção das impressões geradas pelo mito. Dessa forma, a manifestação do mito não é apenas uma representação, mas uma presença verdadeira, a personificação⁷⁴ de seres, os quais não podem ser definidos enquanto propriedades e características fisionômicas humanas, mas simbólicas.

Nesse trabalho de dança-teatro, a metamorfose revela a relação entre homem e animal, enquanto um conflito que se dá no corpo com o propósito de reencontrar sua humanidade. Nessa perspectiva, para Bellos (2004), o sentido de humanidade está em relação ao espírito, onde o homem que sai dos estados reativos e mecânicos, caracterizados como um estado inferior, animal, e passa a agir segundo uma consciência mais profunda, superior.

Assim, o corpo apresenta o homem animal em suas ações e atitudes. Simultaneamente, reapresenta sua busca pela humanidade. As situações do homem animal e a busca pela humanidade se dão na defrontação com o outro. Num primeiro momento entre atores-dançarinos, onde os corpos se

⁷³ Andras Cia. de Dança-Teatro. Temporada de abril a agosto de 2010.

As referências temáticas do espetáculo “O Asno de Apuleio” são obtidas na obra literária “O Livro das Metamorfoses” ou “Asno de Ouro (séc. II d.C.), do autor latino Apuleio (Andras Cia. de Dança-Teatro, 2010).

⁷⁴ LABAN, 1978.

atravessam e reproduzem uma gestualidade⁷⁵ comum ao grupo, a qual gera sentido e dá significação à dança. Num segundo momento é a defrontação com o público a partir da personificação do mito.

A aproximação entre realidade e a dança-teatro está no momento em que personifica a figura do mito. Conforme Merleau-Ponty (2006a, p. 227), “o papel do corpo é assegurar essa metamorfose. [...]. Se o corpo pode simbolizar a existência, é porque a realiza e porque é sua atualidade”. Nesse sentido uma forma de atualização das relações do homem com o mundo vivido.

A atualização do corpo em relação ao mundo pode ser compreendida a partir da dança-teatro como a retomada de uma nova forma de perceber o mundo. A percepção dá-se como uma experiência pessoal no corpo, que reconstrói as sensações e os sentidos. É uma atitude de atenção ao mundo, a qual deveria ser renovada a cada instante no plano da consciência.

Sendo assim, o espetáculo “Asno de Apuleio” pode ser definido como o espaço do corpo em festa. O rito da festa torna-se o lugar da celebração e do encontro entre os corpos. O espetáculo é em si a produção de uma sinergia corporal e de uma qualidade expressiva.

A dinâmica do espetáculo solicitou um retorno ao passado, uma retomada das memórias corporais, advindas de outras experiências do cotidiano, da dança e do teatro. Uma volta às memórias do corpo que cavalga acoplado a um cavalo, e então realizar a transposição desse estado corporal para personificar a personagem que dança. Esse foi um dos aspectos que trabalhei para compreender o mito e a metamorfose no corpo.

A dificuldade dessa experiência estava em assimilar, em menos de um mês, a estrutura de um espetáculo e de uma personagem que dança. No entanto, o desafio e o propósito de realizar esse trabalho artístico me levaram a compreender um processo, o qual se dá pela percepção das estruturas, tanto do espetáculo como da personagem, sem passar por uma racionalização objetiva e sem fragmentar a obra de arte, que era o trabalho cênico.

Nessa situação o processo foi vivido de forma perceptiva, não havia o crivo mental, mas um corpo que compreendia as etapas e o funcionamento de um sistema de forma viva. Como ele se dava em si.

Desse modo, a experiência junto ao espetáculo “Asno de Apuleio” possibilitou a retomada da noção de mito, a qual havia sido analisada durante a revisão do material teórico, e sob a perspectiva de Merleau-Ponty. Sendo assim, o espetáculo foi uma oportunidade de vivenciar o mito enquanto dança-teatro, inserido em uma vivência.

⁷⁵Esta noção de gestualidade está sendo abordada com base em Pavis, a qual é a composição de sistema corporal em relação a um coletivo (1999, p. 186).

Ao mesmo tempo, o espetáculo foi um momento de retomar a ritualização e a liberdade do corpo no ato de expressão, aspecto importante para pensar a função do gesto e a realização da síntese no corpo. Diante dessa experiência foi possível evidenciar os elementos e os aspectos que envolvem o entrelaçamento dança-teatro.

Há uma relação clara entre os materiais da dança e os do teatro. Desta forma, a personificação da figura mítica no corpo é um elemento teatral, e simultaneamente, essa figura encontra e desenvolve um fluxo de movimentos e gestos que resultam em uma dança expressiva e particular. O corpo que personifica o mito é o mesmo que dança.



Figura 1: “Asno de Apuleio”.

2.3.3 “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”

A parte inicial da pesquisa se prestou a encontrar pistas, levantar material e fundamentar teórica e conceitualmente a investigação. Para que, então, realizar a análise do espetáculo de dança-teatro em vídeo: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”. Vale esclarecer que todo o processo teórico e experiencial realizado no início do trabalho culmina na descrição do espetáculo com o propósito de fundamentar e impulsionar a reflexão dos aspectos destacados diante o estudo.

O contado com esse material em vídeo deu-se após participação na “Residência em dança com a Cie. *À Fluer de Peau*”. Durante o curso conheci a metodologia artística e educativa do grupo, o qual trabalha com dança, teatro e mímica. A Companhia denomina-se como um grupo de dança-teatro.

A decisão de descrever esse espetáculo vem primeiramente pela característica do trabalho da Companhia, em destaque o processo

pedagógico e artístico, o qual desenvolve uma metodologia acessível aos diferentes corpos e ao desenvolvimento da expressividade.

Outro aspecto a considerar é que a Companhia mantém uma relação muito próxima entre o gesto cotidiano e o gesto artístico (do teatro, da mímica, da dança). Assim, as experiências do cotidiano em termos de corpo, de vivências e de movimento são retomadas no sentido do trabalho criativo e de inspiração no processo da dança-teatro.

Quanto à questão de retomar o espetáculo e realizar a descrição, a importância está exatamente no fato de esse material trazer e relacionar a dança, o teatro e a mímica. Além disso, no foco central está o corpo e, a partir desse sistema significativo se desencadeiam todas as situações de representação e de dança – aspecto muito marcante nesse trabalho artístico. Há uma inter-relação entre cenas representadas, dançadas e de mímica⁷⁶.

Dessa forma, para a análise do espetáculo em vídeo partiu-se do método de contraste com base nas pesquisas de Diane Rose (2008). O método será empregado nessa pesquisa com o propósito de compreender os contrastes do corpo na dança-teatro. A noção de contraste é retomada no sentido de identificar os aspectos que se destacam e tornam-se visíveis para a leitura do gesto. Como o corpo manifesta e oculta certos elementos para melhor significar, descreve-se o que está em relação à presença e à ausência na situação dada.

O contraste nesse contexto está sendo compreendido como o aspecto que reforça a expressividade do corpo, através da qual se busca compreender a constituição do gesto na dança e no teatro. Para isso, com base no método e observando a extensão do vídeo, optei por fazer recortes de cenas do espetáculo para descrever. Deste modo, as cenas atuam como unidades de investigação e são retomadas em relação a sua significação para o trabalho, bem como as perspectivas que podem fornecer.

Para a realização da pesquisa, retomo a atitude fenomenológica de Merleau-Ponty (2006a), onde defronto com o método de Rose (2008) e com o sistema de análise dos espetáculos de Pavis (2008). Com base nesse método, a investigação retoma dois aspectos, os quais atuam ao mesmo tempo na descrição do espetáculo: a) Cadeia Posturo⁷⁷-Mimo-Gestual: envolve o desencadeamento e a ação contínua no espaço-tempo tridimensional e o agrupamento dessas ações em conjunto, para então ligar-se à palavra. b) Os gestos, o gestual⁷⁸, a gestualidade: envolve o estudo pelo qual o ator-dançarino concentra atenção em seu corpo e se utiliza dele e dos membros nos deslocamentos, nos movimentos, nas poses e nas posturas.

⁷⁶ “Na Era clássica, mímica compreende ao mesmo tempo a linguagem por gesto e as atitudes do rosto” (PAVIS, 1999, p. 242).

⁷⁷ Posturo, ou postura, neste trabalho designa atitude. Noção fundamentada em Pavis, (2008).

⁷⁸ “[Gestual, se aproxima da noção Gestualidade] É a maneira de se mexer específica de um ator, de um personagem ou de um estilo de representação” (PAVIS, 1999, p. 186).

Na última parte da descrição retomo o corpo com base na perspectiva filosófica do referencial teórico, por meio da qual apresento uma reflexão acerca de sua configuração no entrelaçamento da dança-teatro posto em relação à questão do gesto. Essa reflexão se dá juntamente com a apresentação dos dados e das constatações identificadas com base na descrição do espetáculo.

A descrição será realizada a partir de fragmentos dos espetáculos, observando seu tempo de duração, identificado com cenas a serem estudadas. Inicialmente, apresento uma breve sinopse do espetáculo para, após dar sequência ao processo de pesquisa:

Sinopse:

O que permanece dos amores vividos? O espetáculo leva para a cena passagens que colocam a questão do amor, não como um discurso ou tentativa de defini-lo, mas suas múltiplas formas de manifestação na memória e no corpo das personagens.

A constante espera por notícias de um alguém, um telefone, uma carta. A expectativa que manifesta no pulsar de um coração, vibra enquanto um gesto corporal, transmitindo em cenas toda a fragilidade da condição humana em dúvidas, perguntas e questionamentos. Que sobrou?

Em cena o corpo em movimento e gestos cotidianos, que por meio de uma reapresentação das situações do dia-a-dia tornam-se extremamente cômicas, porém coloca o espectador em uma posição de reflexão, diante as constantes indagações e acontecimentos que o espetáculo propõe.

O espetáculo explora as situações cotidianas, por meio da teatralização da dança e do gesto mimético. Transita de cenas teatrais para coreografias dançadas, passando para mímicas e em momentos coloca o teatro dentro da dança, sem tirar a autonomia de nem uma das artes, mas pelo contrario amplia e potencializa a expressividade das personagens.

Nesse trabalho cênico, dez atores-dançarinos, advindos de várias experiências na dança e no teatro, são preparados e formados segundo a metodologia ou o estilo do grupo. Em sua formação investigam e trabalham a partir da mímica, da dança e do teatro, onde buscam trabalhar a personagem para então construir e desenvolver uma dramaturgia, ao mesmo tempo em que exploram o espaço vazio.

Posto em cena a beleza de corpos que exploram todo seu potencial expressivo em uma dança cotidiana. O amor, a dificuldade de falar e os questionamentos são os aspectos em destaques nessa coreografia que apresenta o ser humano em um constante pulsar de emoções, de sentimentos vivos e bem humorados. Assim que restou de nosso amor?

I Cena - 00:04:00 – 00:07:00

No centro da cena um corpo, em diagonal seu lado direito ganha evidência em relação ao esquerdo, torna sua posição e seu estado mais expressivo. O corpo pulsa, na região do tórax, de onde flui um movimento que sugere os batimentos do coração. O pulsar coloca ritmo emocional, acentua os sentimentos. A personagem (atriz-dançarina) está firme, vive em seu todo um gesto de pulsar que se amplia pelo espaço. O gesto revela um estado de espera, de expectativas interiores. Há uma presença firme, em oposição a uma pulsação e a um estado de vibração interno-externo.

Em contraste no fundo corpos femininos (mulheres) flutuam, sustentadas por corpos masculinos, eles atuam como bases firmes. Elas pairam no ar, leves, suaves, irradiando graciosidade em um fluxo de ações corporais, como se tornassem fumaça, transmutando constantemente sua forma, e assumindo uma inconstância.

Corpos firmes, porém em constante transformação nesse lugar, seguram cartas em suas mãos. Um som ao fundo, a palavra em off, a leitura da carta, o conjunto da cena suscita um gesto de espera e de expectativa. – “Meu amor...”

No centro, o corpo permanece pulsando, no fundo as mulheres e os homens vão lentamente ao chão em duos, se enrolam e suavemente vão desaparecendo na penumbra.

Na cena os corpos compõem imagens que contrastam umas às outras pela qualidade da atitude corporal na realização do gesto, formam uma paisagem. O que permanece é o gesto de pulsar, que remete a um coração, um sentido de estar vivo, aguardando a chegada de algo, que não se sabe se irá chegar, e junto uma expectativa.



Figura 2: *“Que Reste-t-il de Nos Amours?”*

II Cena: 00:07:05 - 00:09:10

Esta cena mostra o teatro inserido na dança. A cena do espetáculo é contornada por sofás e poltronas, compondo o espaço cênico de uma sala de estar.

No lado esquerdo do palco (referente ao ator-dançarino), uma poltrona virada de frente para o público. A personagem (homem de camisa marrom) segura firme nos encostos laterais da poltrona; olha para a esquerda do palco e revela certo estado de impaciência. Cada pequeno movimento é a construção e o desenvolvimento de um estado emocional que irá se revelar. Ele relaxa, recosta na poltrona, leva a mão direita à boca, apresenta uma leve apreensão em seu corpo, que pode ser identificada pela mão que desliza da coxa ao joelho e pelos pés que se entrecruzam mostrando certa fragilidade. A personagem olha duas vezes rapidamente para o lado direito; nega o próprio desejo de querer olhar na outra direção ao virar sua cabeça para a esquerda e fazer um leve gesto com o corpo de se afirmar ali.

Acentua uma projeção para fora da poltrona em seu corpo, manifesta-se um desejo de ir em direção ao lado direito, se tranquiliza, cruza a perna direita sob a esquerda, mão direita sob o joelho. A mão esquerda se projeta à face e o rosto é levemente virado para a esquerda, acentuando um gesto de negação, de desapego a esse objeto que lhe atrai a atenção, dissimula corporalmente e com um gesto toca no sofá desenhando um pequeno círculo, assim tenta desviar sua atenção, mas não consegue manter-se nesse objetivo, algo interno o move em sentido oposto.

A personagem olha para o lado direito e rapidamente sua mão direita em um gesto de proibição empurra sua face para o outro lado. Recosta-se na poltrona tranquilamente, e em uma atitude impaciente se levanta rapidamente, desanima-se, recua e senta. Olha para a direita, projeta seu corpo nessa direção, sua mão direita pulsa sobre o encosto do sofá de um lado a outro. No lado direito da cena um telefone.

A personagem espera um telefonema. Ele anda até o centro da cena. Em pé, uma postura relaxada, apoiada sob a perna esquerda, seu pé direito dá leves toques no chão, em um sentimento de impaciência e de espera, enquanto o braço esquerdo é cruzado sobre a barriga e sustenta o peso da cabeça, em uma atitude de desânimo.

Vê um objeto no chão, a personagem se projeta a ele, seu corpo se abre, dissimula e vai em direção ao telefone. Sai de um estado de tensões físicas e assume uma atitude de abertura em relação à situação. Sutilmente caminha em direção ao telefone, quando percebe-se indo nessa direção, muda rapidamente seu caminhar para o lado oposto; simultaneamente, há uma atração imaginária, que puxa sua mão para o telefone. Ele resiste, prende sua mão e a coloca presa no bolso.

Ele olha para o telefone, há uma interrogação pessoal que se manifesta na atitude corporal. Vira-se e caminha em direção ao sofá. Ao fundo outras personagens vão surgindo, formam um coro e vão em direção a esse personagem que aguardava o telefonema. E inicia-se a dança.

O corpo age com base em uma mímica cotidiana, a qual se torna expressiva pelos acentos tônicos dos músculos e dos estados interiores que transparecem através dos gestos. Os gestos são claros, precisos e preenchidos de sentimentos, eles manifestam o desejo de receber uma ligação, de que o telefone toque. Toda a mímica, nessa cena, não é física, mas um reflexo dos estados interiores da personagem.



Figura 3: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”

III Cena: 00:09:10 – 00:11:25

Dando sequência à cena anterior. Coro das personagens se aproxima com movimentos ritmados do homem que espera o telefone, próximo da poltrona à esquerda. Dos movimentos ritmados flui uma coreografia com movimentos pulsantes e dinâmicos. Os corpos atuam e dançam como se fossem um, envolvidos em uma gestualidade que compõe uma unidade, a qual revela atitudes precisas e claras desse coletivo.

As personagens dançam compondo uma sinergia, os movimentos coletivos compõem uma vibração, pela qual emanam qualidades de sensações e sentimentos muito fortes. E culminam com a entrada da palavra, gritos, risadas e sussurros. Nesse primeiro momento a coreografia é pulsante, intensa, com os corpos trabalhando com movimentos amplos e preenchendo os espaços

As ações corporais fortes são acentuadas pelos movimentos das pernas e pés, fluindo para o tronco, a cabeça e os braços. Essa qualidade do movimento transpassa todo o corpo, o qual está sempre sustentado. A qualidade do tônus muscular e sua dinâmica na dança dão expressividade ao gesto, diante de uma constante alteração do corpo no espaço, o qual revela e oculta aspectos por meio das contrações musculares.

Num segundo momento, os corpos se recolhem e permanece uma atitude cotidiana, a qual mantém a mesma qualidade de vibração. No entanto, os corpos trabalham com gestos cotidianos reduzidos, o olhar, um leve mexer do quadril, aspecto que gera outro olhar para a cena e para as personagens. Inserido na coreografia está à mímica, o teatro, e eles se tornam evidentes por meio dos gestos. Então, há a variação para uma dança pessoal, a qual se desenvolve sob as bases rítmicas e dinâmicas da coreografia.

Assim, essa coreografia transita entre momentos fortes, mais contidos e dança pessoal. O que se torna evidente e adquire destaque na coreografia é o gesto particular de cada personagem, por meio das especificidades corporais e interiores de cada ator-dançarino. Ao mesmo tempo em que a coreografia constitui uma gestualidade, ela mantém e respeita a qualidade corporal de cada ator-dançarino. Os corpos não repetem mecanicamente os movimentos, mas vivem o momento da dança-teatro.

Desta forma, a coreografia dá a possibilidade para cada ator-dançarino se manifestar conforme suas qualidades pessoais e estar presente e vivo na dança. O momento da coreografia, enquanto espaço da manifestação coletiva, torna-se o lugar dos risos, das vozes, das alegrias. A presença dos atores-dançarinos é sentida, bem como sua vibração, o fluxo da dança tem tal intensidade que se vive o momento com os atores-dançarinos.



Figura 4: *“Que Reste-t-il de Nos Amours?”*

IV Cena 00:22:00 – 00:24:50

Todos os personagens sentados nos sofás, no centro da cena uma mulher em pé. Apresenta-se corporalmente tranquila, em uma atitude natural, destacando-se um leve fechamento na parte frontal em relação a sua postura corporal. Segura um óculos em suas mãos, o qual manipula. O gesto do corpo é reduzido, concentrado nos óculos, tornando evidente um leve fechamento relacionado a uma atitude de reflexão e de questionamento.

Um homem (camisa amarela) jogado ao chão está agarrado às pernas da mulher. A situação em relação ao contexto do espetáculo traz a palavra. Essa surge na personagem da mulher como um acento aos estados corporais. Ela é expressiva em si, no corpo, não é um texto dramático com uma história, nem tem a função de explicar a situação. Apenas manifesta-se como a reflexão de um estado interior, que se questiona sobre o “amor”.

Outro personagem (homem de regata branca) segura uma toalha em seu ombro, gesto que acentua uma qualidade cotidiana em seu corpo, aproxima-se da mulher e se projeta em direção a ela. Ele sussurra ao ouvido dela. Ela sorri lindamente e com grande prazer; pára, olha e demonstra por meio da palavra e da gestualidade corporal não compreender. Ela apresenta sentimentos confusos e questionamentos ao mesmo tempo em que revela um corpo com atitudes claras e gestos precisos. O homem olha para o público, há clareza e firmeza em sua atitude, mas em sua face há dúvida, ele não compreende algo e sai.

A dificuldade de dizer! Uma personagem (homem camisa bordo) vai em direção à mulher, ele gesticula com mãos e face, tenta dizer. Seus gestos e postura corporal demonstram uma dificuldade de expressar ao outro. O corpo levemente contraído e fechado, ao mesmo tempo em que realiza uma grande quantidade de gestos, enfatiza algo que o impede de falar ao outro. A mulher olha para ele, em seu corpo acentua por meio dos tónus muscular que não o entende. Vira-se para o público em sua face e em seu olhar um questionamento, uma dúvida: “O que ele disse?”

O personagem (homem de regata/ mas agora de camisa cinza) retorna, olha para a mulher em direção de sua face esquerda, acaricia seu rosto e a cabeça com a mão direita em uma atitude afetuosa, e então beija seu pescoço. A mulher ao ser beijada manifesta alegria em sua face, um brilho em seu sorriso, uma leve expectativa ao ampliar o corpo e a respiração, ela se recoloca, como se retomasse consciência da situação, olha para o homem. A palavra acentua o gesto corporal, que diz não entender. Ele olha para ela, depois para o público, seu corpo se alinha em verticalidade, em sua face e no olhar se torna presente a incompreensão. Ele vira-se e sai como se estivesse em um vazio.

No centro da cena a mulher (blusa amarela e óculos) permanece, uma segunda mulher (blusa bordo), seu corpo em abertura, abraça um buquê de flores e, eufórica, tira as pétalas e joga ao ar. Os gestos de tirar e lançar as pétalas são acompanhados por uma expressão vocal (palavra), o qual dá acento aos estados interiores de alegria e de vivacidade. Transitam em amplos, curtos, rápidos, lentos, criando nuances. Assim, não é apenas a mão que lança as pétalas, mas o corpo todo compondo uma dança expressiva com sons.

As duas mulheres se defrontam, seus corpos se projetam uma em relação à outra. Ambas começam a falar, surge uma confusão de sons, outras mulheres surgem na situação, elas vão ao chão. No chão, dá-se uma confusão de sons, palavras e vozes, passa-se de um momento teatral para uma cena dançada, no qual as personagens femininas dançam.

A coreografia se desenvolve com base em movimentos de solo. Os corpos acentuam as atitudes do olhar, da sensualidade da mulher. A dança acentua as qualidades femininas e ao mesmo tempo um olhar que busca outro alguém.

As qualidades corporais, a postura e os gestos das mãos, cabeça e olhos revelam um dançar para alguém. São corpos que desejam se mostrar e tornarem-se vistos. O gesto do olhar diz “quer ser olhado”. Poderia dizer que desse gesto se desencadeia todo esse momento de dança.

O que marca a cena é uma reorganização constante do tônus muscular do corpo. O trabalho não é físico, mas há uma relação profunda entre sensações, emoções, pensamento e o uso do corpo por meio das unidades musculares e do sistema de coordenação motora. Na dança o corpo constrói e apresenta os contrastes expressivos, por meio de gestos claros e precisos, os quais revelam uma dúvida interior, uma questão existencial.



Figura 5: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”

V Cena 00:28:20 – 00:33:02

A solidão invade o corpo. A personagem (mulher com um vestido azul) se fecha, contrai os braços contra o corpo, pulsos com pulsos, a cabeça pesa e abaixa, ela tenta se abrir, mas uma tensão, que reflete um estado emocional de desamparo, leva-a a se fechar novamente. Ela pulsa, são micro movimentos de abrir e fechar em todo seu corpo.

A personagem em seu estado de desalento tenta dizer, mas não consegue, algo em seu interior bloqueia, gerando novas tensões corporais que impedem sua ação, e em um impulso ela se abre por completo, braços, tronco e pernas em grande amplitude e uma sensação de equilíbrio. Sai dessa posição corporal e entra em um estado de desequilíbrio, vai ao chão, tenta sair desse lugar, projeta-se para se levantar, mas retorna ao chão.

A mão que vai ao rosto e após segura a outra mão próxima do peito demonstra o abandono, o olhar distante, mostra algo ao longe, que não pode ser tocado. O corpo tem fortes espasmos, contrações musculares que remetem a tensões involuntárias, a qual se contrasta com a atitude da personagem em se conter, tenta impedir o corpo os espasmos gerando uma situação de tensão. Os espasmos constituem e evidenciam um estado de abandono. As mãos tensionadas apresentam uma aflição, um desequilíbrio emocional.

O corpo da personagem realiza movimentos, por meio dos quais compõe uma postura corporal e este é transformado em um gesto, o qual significa seus estados interiores. Assim, todo o momento de sua dança ela transita por esse caminho. Num único ato, ela relaciona a personagem, que é representação com a dança e com a mímica por meio do gesto.



Figura 6: “Que Reste-t-il de Nos Amours?”

VI Cena 01:03:35 – 01:06:35

No centro da cena uma personagem (mulher de vestido marrom) com um corpo firme e presente pulsa, leves movimentos que fluem de seu peito. Ela marca um tempo rítmico interno, o qual dá uma qualidade viva à cena.

No entorno da cena, corpos sentados em sofás, eles dançam o ato de esperar um telefonema. Todo o trabalho e a qualidade corporal estão voltados para um único gesto: esperar um telefonema. É uma mímica dançada, com base em um gestual cotidiano.

O corpo atua desdobrando-se e revelando o gesto, o que envolve uma série de posições e desencadeamento de um fluxo de sensações que colocam o observador ou o espectador numa situação de viver o ato da espera, de sentir a impaciência e a expectativa de receber um telefone. No entanto, o fluxo corporal está em relação a uma pulsação, que remete a uma qualidade de expressão. Nesse caso, significa dizer: o ator-dançarino tem clareza dos gestos de sua personagem, não trabalha com excessos, mas encontra no corpo a medida para tornar a personagem expressiva.

O telefone toca. A personagem (homem de camisa marrom) da mesma cena inicial, agora no lado direito do palco, está próximo do telefone. Ao ouvir o som do telefone ele desperta com um sorriso, está emotivo, escorrega da poltrona e senta no chão; respira, seu rosto se irradia em um sorriso demonstrando alívio. Recosta-se na poltrona, no segundo toque se recoloca, levanta em pé. Chegou o momento tão esperado: é o que evidencia seu corpo.

O personagem se prepara, antecipa por meio de um breve ensaio o gesto de atender ao telefone, realiza uma série de gesticulações, as quais demonstram sua euforia e nervosismo. Ele atende ao telefone, mas a ligação cai, então, a personagem fica em uma posição de questionamento, seu corpo levemente se fecha. Ele não compreende. É o corpo que não compreende e questiona, são suas qualidades dinâmicas que vibram e tornam possível perceber esse pensamento no gesto expressivo da personagem.

De uma situação dançada a cena passa para uma situação de representação, e dessa para uma dançada...

VII Cena 01:07:00 – 01:15:00

A coreografia final é como se realizassem uma síntese e reapresentassem todo o espetáculo. Inicia com uma gestualidade e com uma unidade corporal. Os corpos apresentam uma forma sustentada e viva. Nesse momento da coreografia se acentua a verticalização dos corpos, com

leves acentos para fora do eixo. Os movimentos são gerados a partir de uma pulsação corporal constante, a qual faz vibrar junto com a dança, quem observa.

Num segundo momento, a coreografia se rompe e então flui uma dança livre dos personagens, com grande vigor e entusiasmo. Os corpos saem da verticalidade e a qualidade expressiva muda, no entanto a pulsação rítmica é mantida. Tornam-se evidentes os gestos particulares dos personagens, que em momentos dançam, em momentos representam a partir de gestos mímicos.

Em dado momento a coreografia se manifesta como unidade corporal, depois se rompe e em composições corporais livres, e assim vai se desenvolvendo. É sempre o corpo de uma personagem dançando. Dentro da própria dança os corpos encontram sua liberdade expressiva e a forma de realizar o gesto da dança, da mímica e do teatro.

A estrutura do espetáculo explora momentos de teatro dentro da dança. Em outro transforma a dança em teatro. No entanto, o material fundamental desse trabalho está no corpo, no potencial de transformar simples ações e posturas corporais cotidiano em gestos expressivos. A capacidade de desenvolver uma sequência de movimentos e então encontrar os caminhos e reduzir até chegar ao gesto que significa e descreve toda uma situação.

O que permanece do espetáculo? O gesto pulsante!



Figura 7: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”

2.4 Descrições e Reflexões Acerca do Corpo Próprio

A descrição do espetáculo possibilitou observar aspectos do vivido e da experiência motriz do corpo na dança-teatro. No espetáculo, o ator-dançarino, utiliza-se de uma mímica motora, a qual descreve por meio do corpo certas coisas do mundo vivido e de suas questões existenciais. Na atitude motora⁷⁹ está o poder de organização, de traçar linhas e desenhos entre os pontos do espaço, representando as relações necessárias para comunicar sua mensagem.

No caso da dança-teatro, os dados táteis são um recurso do espaço vivido, e os gestos coincidem com o campo de visão para criar um campo ou um núcleo de significação ao outro. Mais especificamente, a motricidade⁸⁰ não é a simples consciência da mudança de lugar, ela é a função que estabelece um padrão de distinção, de amplitude variável de meu corpo no mundo. Para Merleau-Ponty (2006a, 2006b), a significação intelectual da significação motora envolve a relação entre o pensamento e a motricidade.

Assim, tanto o movimento como a representação por meio do gesto exigem uma antecipação, ou seja, a apreensão do resultado pelo corpo como potência motora, o que significa a estruturação de um projeto motor, que é o resultado de uma intencionalidade motora, sem a qual a ordem das ações, dos movimentos e dos gestos permanece sem sentido, uma simples matéria morta e mecânica.

A partir da descrição do espetáculo em defrontação com a perspectiva de Merleau-Ponty (2006a, 2006b), a motricidade pode ser compreendida como uma intencionalidade primordial (original). Sendo assim, a consciência sou “eu posso” e não mais “eu penso que”⁸¹. O corpo torna-se “sempre eu posso”, e se orienta para a unidade intencional de um mundo dado, o da manifestação. Neste caso, o movimento não é pensamento de um movimento, mas o movimento vivido; o espaço corporal⁸² não é um espaço pensado ou representado, mas o espaço próprio, experienciado e vivenciado.

Na cena um objeto está posto, este deve existir para o corpo, como um campo de atração a sua consciência, pois é a direção para onde ele irá se mover. Assim, é preciso que o corpo não pertença à região “do em si”, mas

⁷⁹ MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 182-183.

⁸⁰ “A coordenação motora estuda o movimento humano na sua forma mais comum, os movimentos básicos para a vida do dia-a-dia. Nesse âmbito, o movimento humano básico é a flexão seguida da extensão, que é o retorno à posição fundamental. A hiperextensão, movimento voluntário para trás a partir da posição fundamental, deve ser objeto de estudo de movimento artístico ou esportivo. No presente estudo, hiperextensão só aparece como parte do movimento de deambulação” (SANTOS, Angela, 2002, p. 17).

⁸¹ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 192-193.

⁸² GIL, José (2004).

deve estar claro que sua motricidade não é serva da consciência, e sim que ambas atuam de forma integrada.

Dessa forma, a posição de uma mão é uma postura motora, a qual envolve a recordação motora e a consciência do movimento. Nesse caso a recordação do corpo e os espaços da memória exprimem as estruturas temporais do ser, o que possibilita a motricidade e a consciência se compreende no espaço-tempo da situação dada e no espaço-tempo do vivido.

Retomando o espetáculo, a concepção e a realização dos movimentos, dos gestos e das ações formulam uma nova experiência em dança-teatro, abordam outros aspectos da expressividade, a qual é integrada a certos elementos da motricidade geral ou global. Porém, essa experiência deve receber uma sacração, o que seria definido por um ato de afirmação ou de retificação motora, gerando um estado de aceitação corporal, tornando a ação ou o gesto um objeto da consciência e de sua expressividade.

Assim, a motricidade remete à aquisição de um novo hábito morto. A obtenção do hábito na dança-teatro não são movimentos compostos e guiados por um ideal ou sob um modelo, mas a formulação, o remanejamento e a renovação dos movimentos já adquiridos, como: a caminhada, a corrida, os saltos e outros. Define Merleau-Ponty (2006a, p. 198) que “a aquisição do hábito é sim a apreensão de uma significação, mas é a apreensão de uma significação motora”. O hábito torna-se essa capacidade do ser estar no mundo, de anexar ao corpo novos elementos como objetos, movimentos, ritmos, ações e gesto pelos quais se dá a dança-teatro.

Nesse sentido, o hábito⁸³ não é definido como um conhecimento ou como parte de um sistema autômato, mas um saber que está presente no corpo, o qual não pode ser explicado como uma denominação ou qualificação objetiva, ele só se entrega ao esforço corporal. O hábito propõe uma reformulação da estrutura, pela qual modifica a forma de entender e compreender a noção de corpo. Conforme Merleau-Ponty (2006a), compreender é experimentar a experiência do acordo entre aquilo que é objetivo e aquilo que está dado como intenção e realização.

Então, sendo o corpo o ancoradouro do homem na dança-teatro, os movimentos, os gestos e a expressividade não visam ao espaço, ao tempo e ao toque como ideias, porém, visam à realização da intenção como presente e realidade do corpo vivido. Sendo assim, na experiência da dança-teatro, os movimentos, os gestos e as expressões não são idealizações ou ideias abstratas, são fenômenos vividos e, por isso, tornam-se núcleos de significação para o outro.

⁸³ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 197-201.

Dentro do contexto dessa pesquisa referente ao corpo na dança-teatro, o hábito manifesta-se como uma possibilidade de saída de um sistema autômato, para apreender e desenvolver um novo sistema de ações corporais, os quais deem ao corpo uma nova dinâmica. Assim, os movimentos e os gestos expressivos da dança-teatro podem receber uma consagração, enquanto ato artístico e educativo, o qual atua no sentido reafirma o desenvolvimento e as potencialidades humanas.

A consagração pela dança-teatro é um ato de reafirmar e de ritualizar o momento vivido, estende os sentidos e as direções das ações corporais, dos afetos, descobre e reapresenta as fontes emocionais. Deste modo, cria-se um espaço expressivo. E a aquisição de hábitos motores pela prática da dança-teatro traz outras possibilidades de conceber um núcleo de significação por meio do corpo.

No entanto, a aquisição do hábito motor⁸⁴ envolve o remanejamento e a renovação do esquema corporal⁸⁵, o qual pode ser determinado pela associação de imagens que se define como a forma global do corpo e tem nele sua origem. Desta forma, o esquema corporal envolve a percepção da silhueta do corpo, onde abarca os aspectos de cinestesia/sinestesia, os quais envolvem o campo sensorial.

O esquema corporal, com base na fenomenologia, dá-se em oposição ao método clássico, que é definido como um simples resultado das agregações no decorrer das experiências. No caso da pesquisa, o esquema corporal envolve a retomada de uma consciência global diante da postura corporal em relação ao mundo sensorial.

Na observação do esquema corporal a partir da dança-teatro, a questão não se trata de uma “espacialidade de posição”, mas de uma “espacialidade de situação”. O deslocamento no espaço, o andar de um ator-dançarino em cena, por mais que tenha elementos do cotidiano, não é semelhante ao caminhar do dia-a-dia em uma rua. É na diversidade das situações que percebo como o corpo se organiza, a sua forma de agir não está presa a uma posição.

Conforme apresenta Merleau-Ponty (2006a, p. 278), “a teoria do esquema corporal é implicitamente uma teoria da percepção”, o que significa desenvolver e apreender no corpo a capacidade de perceber e de sentir, assim, ampliar e reaprender um saber objetivo presente no próprio ser humano. O esquema corporal manifesta-se como a forma pela qual o homem percebe-se a si mesmo, o outro e se expressa no mundo. Ele não considera somente a figura e o fundo, no aspecto da identificação e da

⁸⁴ Destaca BÉZIERS: “O desenvolvimento da motricidade e sua experimentação progressiva permitem uma descoberta que faz com que a auto-imagem evolua do estado sincrético [global] da criança à síntese do adulto” (1992, p. 30).

⁸⁵ MERLEAU-PONTY, 2006a, p.143-147.

posição, mas a situação e o estilo particular na constituição do gesto expressivo.

2.5 A Percepção do Espetáculo: uma experiência atual

Conforme observo durante a descrição, do espetáculo estabelece-se uma relação entre dança-teatro e mundo existencial. Nesse sentido, a dança-teatro retoma o mundo enquanto lugar das manifestações, por meio da qual se dá a consciência do corpo e ao mesmo tempo do mundo, através da qual reapresentam as questões existenciais do homem em sua realidade vivida.

Quando me coloco diante da situação com o propósito de descrever um espetáculo de dança-teatro e abordo seu conteúdo, compreendo que não estou diante e nem em meu corpo, mas sou antes de tudo um corpo, “portanto, sou meu corpo, exatamente na medida que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço de meu ser total” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 269). Assim, as percepções e as visões do mundo que se manifestam estão em relação a minha dimensão corporal dentro de uma relação espaço-tempo.

Por meio da percepção realizo a descrição do espetáculo e compreendo a experiência atual; a maneira como a atriz-dançarina⁸⁶ toca seu próprio rosto antecipa os estímulos e desenha a forma que vou perceber, desta forma, “só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo em que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 114). No corpo próprio reside a percepção, através da qual se tem a consciência de si mesmo e a do outro e exige uma atitude, no sentido de ler o gesto que se manifesta.

Durante a dança-teatro observo e percebo uma série de movimentos e de gestos, a memória do corpo está ativa; desse modo, coloco em ação outros sentidos, a sensação, a imaginação e a atenção. Conforme Bello (2004, p. 52), “quando percebemos, percebemos através do corpo”, há uma compreensão da experiência corporal, realizada pelo outro, em mim mesmo.

Por tanto, o corpo⁸⁷ ao dançar percebe as coisas de acordo com seu centro de orientação, o qual envolve um sistema de localização sensorial. Posso perceber as coisas, os sentidos, os sentimentos e localizar as sensações e os dados sensíveis, bem como as ações e os gestos. Desta forma, compreendo que no corpo reside a capacidade de intuir, de perceber

⁸⁶ V Cena 00:28:20 – 00:33:02

⁸⁷ Conforme Bello: “O corpo próprio significa o corpo que é vivo para nós, que sente” (2004, p. 221).

e então, apreender e captar o sentido das coisas, das ideias que se dão na dança-teatro.

A percepção⁸⁸ concebe uma constelação de dados sensíveis por meio dos sentidos corporais, os quais atribuem uma unidade a eles. Mais especificamente, o corpo não desvenda, mas atribui um sentido aos objetos e aos gestos percebidos. A percepção⁸⁹ manifesta-se como um ato de contemplação e de apreensão das experiências vividas.

No contexto deste trabalho, a percepção corporal se apresenta como potência diante das vibrações que emanam da dança-teatro. As vibrações sensoriais preenchem todos os espaços, tornando-se um momento de consagração, onde as manifestações corporais revelam uma forma de ser, atraindo a percepção para dados elementos e qualidade do espetáculo.

Nesse caso, a percepção⁹⁰ se dá enquanto um evento, no qual já estou envolvido e conectado com o campo de observação, com a finalidade de explorar esse mundo dado. O percebido⁹¹ existe antes da percepção, nesse sentido o corpo que se manifesta na dança-teatro é falante e significante, sempre diz algo. O corpo próprio⁹² apresenta-se como constituído e constituinte⁹³ dos sentidos e da significação, e traz em si uma consciência, a qual é a constituição de um gesto expressivo. Dessa forma, a consciência do gesto pressupõe a consciência do corpo.

Com base nessa percepção realizo a descrição do corpo na dança-teatro com o propósito de apresentar aquilo que se manifesta à consciência. Para isso, retomo a dança-teatro enquanto um projeto global⁹⁴ e uma visão do tempo e do mundo. Nesse contexto, a descrição torna explícito aquilo que estava implícito, ampliando as multiplicidades da consciência.

Portanto, a descrição retoma o projeto global enquanto aquilo que manifesta em si mesmo, nos atos, nas experiências, nos fatos; é na situação que o corpo deve ser retomado e reconhecido. O corpo tem um corpo⁹⁵, ele se revela como uma unidade e um projeto integrado a uma temporalidade, em que manifesta seu estilo, uma particularidade que o distingue dos outros dentro de uma realidade.

⁸⁸ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 60-72.

⁸⁹ “A gênese da percepção desde os dados sensíveis até o mundo deveria renovar-se em cada ato da percepção, sem o que os dados sensíveis teriam perdido o sentido que deviam a essa evolução” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 141).

⁹⁰ MERLEAU-PONTY, 1975, p. 132-133.

⁹¹ “Percepção é envolver de um só golpe todo um futuro de experiência em um presente que a rigor nunca garante, é crer em um mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 339).

⁹² “A noção de corpo próprio compreende ao mesmo tempo o corpo percebido e o corpo vivido, em suma, o corpo sensível, a carne de Husserl, de Merleau-Ponty e de Erwin Stauss. (GIL, 2004, p. 55).

⁹³ MERLEAU-PONTY, 2006a 317-323.

⁹⁴ MERLEAU-PONTY, 2006a 569-572.

⁹⁵ BERTHERAT, 2001.

Constatou-se que para apreender o corpo na dança-teatro, em sua realidade, era necessário que ele fosse descrito. A descrição das percepções manifesta uma consciência, a assimilação de um mundo, o qual fundamenta uma noção de verdade. Para Merleau-Ponty (2006a), não é necessário perguntar se percebo verdadeiramente o mundo, mas se o mundo é realmente aquilo que percebo.

A descrição do corpo remete a uma espacialidade da situação, neste sentido destaca Merleau-Ponty (2006a, 2006b), exige a localização do corpo em um contexto, após uma operação de atenção, a qual constitui o campo perceptivo, que envolve a ativação dos órgãos exploratórios, o desenvolvimento do pensamento, sem perder a impressões que a consciência adquiriu, ou perca a si mesma na transformação da experiência que provou.

Nesse contexto, a descrição atuou na coleta e na observação dos dados, o que envolve a compreensão da estrutura do corpo a partir da experiência na dança-teatro. Assim, propõe “[...] fazer o mundo aparecer como ele é antes de qualquer retorno sobre nós mesmos [...]” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 13). Desse modo, a dança-teatro não é retomada enquanto uma manifestação intelectualizada, mas um processo que se interroga a si mesmo: o que resta? O que permanece? – com o propósito de compreender e de realizar a síntese do corpo.

Na realização da descrição, a síntese do percebido se dá quando o corpo na dança-teatro se torna objeto e coisa da percepção, através da qual organiza e liga em seu interior todos os aspectos de uma estrutura. Dessa forma, reencontro em mim as aberturas para perceber e descrever o espetáculo de dança-teatro, a qual se constitui a partir de um fluxo que está em relação ao meu vivido. Assim, a síntese é sempre inacabada, ela nunca se esgota em si mesma.

Na perspectiva desse trabalho, com base na descrição do espetáculo de dança-teatro, posto em relação às teorias de Merleau-Ponty (2006a, 2006b) a síntese do corpo está no gesto expressivo. O corpo apresenta uma unidade de ações e de movimentos, os quais são traçados com base em um mundo existência. Ao retomar e realizar a síntese há um remanejamento e um rearranjo que constitui uma estrutura com novas configurações, as quais compreendem um campo de conhecimento.

Destaca Merleau-Ponty (1974, p. 136) que “é de meu movimento de conhecimento que resulta a síntese que o torna possível”. Ao retomar esse corpo presente na dança e no teatro, compreendo que a síntese busca a essência da consciência, que se dá pela capacidade de tornar o mundo visível, tal como ele se manifesta, antes de qualquer reflexão.

Sendo assim, a realização da síntese do campo de observação não é somente uma síntese⁹⁶ presumível, ela opera com clareza e precisão na situação presente que circunda. É a partir das experiências e de um vivido que posso compreender a forma pela qual o pensamento apreende-se a si mesmo e realiza sua própria síntese.

Com base em minhas vivências⁹⁷ percebo o corpo por meio dos sentidos, conecto-me com ele, uma sensação está sendo gerada. Há uma manifestação consciente desse corpo que dança, pelo qual gera um fluxo de sensações e seus desdobramentos em outras, surgem novos sentidos, então uma comunicação se estabelece, constitui-se uma estrutura.

A síntese⁹⁸, enquanto gesto se dá como compreensão e integração de uma estrutura no corpo, sua realização acontece de forma orgânica, sensível, não automática. Solicita um movimento interno, intencional que se projeta e se realiza no momento da dança-teatro. Nessa perspectiva, o corpo também é sujeito e objeto, pois realiza a síntese de si mesmo e do outro, que se dá por meio do percebido.

Ao defrontar o espetáculo de dança-teatro em relação ao método e com as teorias de Merleau-Ponty (2006a), passo a perceber que a síntese se realiza por uma sequência de reduções. Assim, considerando a partir da atitude fenomenológica, inicialmente observo que o corpo no espetáculo dado só existe para mim. Ele se torna vivo aos olhos e deixa de ser em si, para tornar-se um centro de atração, no qual se realiza uma história pessoal.

No segundo momento, observou-se que o corpo dado só é acessível pela visão, no mesmo instante eu só tenho a forma do objeto total, ele perde sua materialidade e é reduzido a uma estrutura visual. A forma é a coisa visual, que tem uma estrutura espacial e afeta sua qualidade particular, seu valor e modula o espaço.

No terceiro momento da redução passa-se do corpo, enquanto coisa visual, para os aspectos perspectivos, de onde identifico que não é possível ver todas as partes do corpo ao mesmo tempo. Um se apresenta de forma inteira, outras deformadas e outras, ausentes. Já na quarta redução, chego por fim à sensação. Esta não é mais uma qualidade ou uma característica da coisa, nem do aspecto perspectivo, mas uma transformação de meu corpo que se encontra com o corpo do outro.

Nesse momento, compreendo que toda uma unidade de ações e de movimentos pode ser reduzida a uma estrutura, a qual se dá enquanto contraste interno-externo do corpo. Assim o gesto expressivo se manifesta e se revela como agente esclarecedor da situação dada. Conforme define Carmo (2000), para chegar a uma dada síntese, seria necessário fazer uma

⁹⁶ É agora, é no presente vivo que é preciso efetuar a síntese; de outra maneira o pensamento estaria cortado de suas premissas transcendentais (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 181).

⁹⁷ PAREYSON, Luigi, 1993, p. 278 -279.

⁹⁸ BELLO, 2004.

retirada, pela qual se daria a projeção em direção a um ponto de vista mais restrito e mais específico da coisa.

Desse modo, a síntese produziria um movimento de isolamento que contrai de volta, um sistema de ancoragem. Sendo assim, o que está sendo dado não é o corpo na dança-teatro, mas a experiência do corpo, por meio do qual se revela uma atitude subjetiva.

No contexto do trabalho, para compreender o campo do fenômeno, que nesse caso se dá por intermédio da dança-teatro, evidenciou-se a necessidade de retornar ao corpo e então realizar uma série de reduções para, tentar compreender esse entrelaçamento entre a dança e o teatro, bem como a síntese.

Portanto, a pesquisa constata que o entrelaçamento da dança-teatro, enquanto entrecruzamentos de elementos e de conceitos passam a existir e adquirem sentido no corpo, onde se constitui um valor na vida do homem. Para isso, destaca Luigi Pareyson (1993), a arte transcende a si mesmo para encontrar no mundo seu significado existencial, e então, no corpo realiza e compreende sua própria síntese, que é seu gesto expressivo, enquanto atitude de se comunicar, de dialogar com o outro e com o mundo vivido.

3. DESCRIÇÃO ACERCA DO ENTRELAÇAMENTO DANÇA-TEATRO

Se trabalho enriquecendo minhas possibilidades musculares, eu sou o movimento e não apenas me movo. E, se me movo integralmente, tenho em mim todas as forças que regem o universo. Quando danço, portanto, está dentro de mim a engrenagem que faz o movimento do mundo (VIANNA, 2008, p. 105).

Embasado na realização da descrição do espetáculo de dança-teatro “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*” e sua defrontação com o referencial teórico, a proposta neste momento é apresentar as reflexões acerca desse processo de pesquisa. Tomando também como referências as vivências na Residência Artística e o Espetáculo de dança-teatro “Asno de Apuleio”, por serem processos práticos pelos quais o corpo passou, compreendendo que isso auxiliará no processo de reflexão a ser feito.

A partir da descrição e da reflexão acerca do espetáculo posto em relação às questões em torno do entrelaçamento, retomo as reflexões referente ao gesto expressivo como síntese do corpo na dança-teatro. No entanto, um dos aspectos desse estudo está na relação entre dança-teatro e educação, no sentido de repensar as possibilidades de formação do ser humano através de processos artísticos.

Nessa perspectiva o trabalho busca compreender o entrelaçamento que se manifesta entre corpo, dança-teatro nas relações com o mundo vivido e a possibilidade de um processo de educação. Retomando Pareyson (1993), num primeiro momento tenta-se pensar a relação entre a vida do artista e a criação da obra, que é sua dança, para então, retomar a arte, neste caso a dança-teatro, com o fim de entender seu lugar na vida cotidiana e nos dias atuais, bem como, as respostas necessárias para sanar as questões e necessidade que se apresentam ao longo desse caminho.

No contexto dado pela pesquisa, a noção de entrelaçamento entre dança-teatro, segundo Merleau-Ponty (2000), pode ser compreendida pela presença de um nó, ou a constituição de uma estrutura de elementos que se cruzam e se interligam, formando um sistema de significação. Assim, o entrelaçamento⁹⁹ estaria em relação à concepção de uma estrutura, a qual seria composta por elementos da dança e do teatro manifestadas no corpo, o qual constituinte de um sistema.

Ao descrever o espetáculo de dança-teatro tornou-se possível verificar que os elementos da dança e do teatro, por meio do corpo,

⁹⁹ “O Corpo nos une diretamente às coisas por sua própria ontogênese, [...]” (MERLEAU-PONTY, 2000, P. 132).

formulam outra estrutura expressiva, com maiores possibilidades de estudar o movimento, a ação, a voz e como esses resultam num gesto significativo.

O corpo, ao compor um sistema de entrelaçamento, realiza sua própria síntese, rearranja a estrutura dos elementos que constituem a dança-teatro. Dessa forma, o entrelaçamento manifesta-se no gesto expressivo, o qual pode ser retomado como síntese das experiências, não somente da dança-teatro, mas de seu vivido.

Nesse caso, a dança-teatro resulta de um gesto do corpo que se projeta ao mundo, enquanto a manifestação de um drama vivido por ele. A noção de drama observada a partir de um vivido sugere um corpo¹⁰⁰ que explora o espaço do mundo e as coisas por meio da experiência motora, desenvolvendo um conhecimento sobre si em relação a sua existência.

Desse modo, o corpo toca-se tocando nas coisas e delinea uma reflexão acerca do vivido. Na dança-teatro a motricidade apresenta-se como uma forma de acessar a existência e de encarnar o espaço do mundo. De acordo com Husserl (1975), as vivências constituem estruturas transcendentais do ser, as quais se dão pelo “ato perceptivo” enquanto potência para apreender e compreender as vivências.

O ato perceptivo¹⁰¹ significa estar vivendo uma sensação sobre a qual o corpo passa a ter consciência, juntamente com seus desdobramentos e implicações no mundo vivido. Sob este ponto de vista, a dança-teatro pode constituir um olhar para o mundo através de várias perspectivas e descrevê-las por meio do corpo, o qual reapresenta a realidade sob certos pontos de vista.

Diante disso, o corpo¹⁰² pode ser retomado como consciência de uma tessitura de intenções, na qual a consciência¹⁰³ atua a partir de significações constituídas com base em um passado vivido, carregadas de certa generalidade, as quais estão em relação aos hábitos e funções corporais, fundamentando-se naquilo que projeta.

O propósito e o sentido do corpo na dança-teatro estão em compreender um projeto existencial, sendo assim, “o ponto essencial é apreender bem o projeto do mundo que nós somos” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 543). Os movimentos e as atitudes afetivas não se projetam em direção ao outro de forma artificial e mecânica, mas são as memórias de

¹⁰⁰ “O Corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente nele” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 122).

¹⁰¹ “É a êxtase da experiência que faz com que toda percepção seja percepção de algo” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 108).

¹⁰² “É preciso que meu corpo seja apreendido não apenas em uma experiência instantânea, singular, plena, mas ainda sob um aspecto de generalidade e como um ser impessoal” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 123).

¹⁰³ MERLEAU-PONTY, 2006a, 190-192.

todos os atos afetivos que se apresentam na situação dada. O ato de dançar individualmente ou coletivamente traz um sentido.

O corpo em movimento realiza um ato de experimentar a si, suas possibilidades expressivas e afetivas. Então, ao compor e realizar uma determinada sequência de movimentos corporais, ele não realiza apenas um registro mental, mas compreende e aceita o conhecimento e as potências perceptivas e sensoriais.

As estruturas de movimento podem ser compreendidas e registradas como modulações, intensidades corporais, emocionais e sensoriais. Nesse campo identifico a atuação de um processo educativo no trabalho de desenvolvimento das sensibilidades do corpo, onde se torna possível provar uma série de sensações, de sentidos, de pensamentos e de percepções, as quais geram um campo de vibração.

Diante da experiência da dança-teatro¹⁰⁴, sou levado a compreender não somente o mundo natural, mas o seu desdobramento em uma multiplicidade de mundos e acontecimentos que podem ser recriados. Essa multiplicidade de acontecimentos pode ser retomada a partir de uma estrutura primordial, a qual fundamenta a consciência do corpo, que é sua existência.

A multiplicidade dos acontecimentos remete a um conjunto de experiências vividas no mundo, as quais constituem uma história pessoal¹⁰⁵, entremeada por elementos coletivos, culturais e sociais. A vida¹⁰⁶ revela um saber adquirido diante da existência, através da qual se inaugura uma dialética com o mundo, com o outro e consigo mesmo.

Portanto, a vida humana revela-se em potencial ao se distanciar dos pensamentos objetivos e ao transcender a ideia de ambiente, para pensar as inúmeras possibilidades do espaço e se compreender em relação a ele enquanto mundo existencial. Com base em Merleau-Ponty (1975)

¹⁰⁴ Conforme Stanislavski define o artista de nosso tempo: “Deve estudar a vida e a psicologia do povo em meio ao qual vive, bem como de diferentes segmentos da população de seu país e do exterior [...]. Para chegar ao apogeu da fama, um ator precisa mais do que talento artístico: ele deve ser, também, um ser humano [...] capaz de avaliar as questões fundamentais de sua época e de entender o valor representado pela cultura na vida de seu povo [...] bem como de refletir as inquietações do espírito de seus contemporâneos” (1989, p. 19).

¹⁰⁵ “Nós estamos no mundo, quer dizer: coisas se desenham, um imenso indivíduo se afirma, cada existência se compreende e compreende os outros. Só se precisa reconhecer estes fenômenos que fundam todas as nossas certezas. A crença em um espírito absoluto ou em um mundo em si separado de nós é apenas uma racionalização desta fé primordial” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 548).

¹⁰⁶ “Enquanto hábito um mundo físico, em que estímulos constantes e situações típicas se reencontram – e não apenas o mundo histórico em que as situações nunca são comparáveis –, minha vida comporta ritmoS que não têm sua razão naquilo que escolhi ser, mas sua condição no meio banal que me circunda.” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 125).

identificam-se três pontos importantes a serem observados referentes a essa questão: perspectiva, projeto e reapresentação.

A dança-teatro propõe que o artista do corpo assuma uma perspectiva perante sua existência, seu ponto de vista em relação ao mundo e as suas experiências; ele elabora seu projeto existencial, sua ação de transcendência diante dessa existência, que se dá por meio do gesto em relação a sua forma pessoal de expressão. Ao conceber sua obra de arte, ele reapresenta a realidade, atribuí outros significados não só para a sua existência particular como para sua existência coletiva.

Neste trabalho de pesquisa compreende-se a dança-teatro, não somente como o espaço do ator e do dançarino, enquanto o profissional formado nessas áreas, mas como lugar do artista do corpo, o qual envolve todos os seres humanos. Sob esse ponto de vista não se está limitando a experiência da dança e do teatro somente ao ser ator-dançarino, mas abrindo possibilidades a outros corpos, com outras vivências e múltiplas possibilidades de expressão em relação a sua história pessoal.

Sendo assim, seria a vida que daria ao artista do corpo um estilo; no entanto, não é o estilo de sua vida, mas a sua expressão, uma forma particular de linguagem, de comunicar-se com o mundo e com o outro. Em sua existência o artista reconhece o sentido de sua arte. Neste caso de estudo da dança-teatro transcende o valor puramente cênico e representativo para se tornar um espaço de reflexão.

Para Merleau-Ponty (1975), o artista está posto no mundo sem nenhuma técnica, somente com seu corpo atual e global. Ao conceber sua obra de arte, ele projeta-se em direção à sua existência e remove os véus de sua história pessoal, colocando-se em relação ao seu passado, presente e porvir, para assim transformar o mundo pela sua forma de expressão.

Nessa perspectiva a dança-teatro está sendo pensada em relação ao compromisso e à responsabilidade do artista com a vida¹⁰⁷, o que implica em repensar que a grande obra de arte está no próprio ser humano, na sua construção e no seu desenvolvimento, que o possibilitem atuar no mundo de forma comprometida com a preservação do mundo¹⁰⁸.

A Obra de Arte, nesse contexto, seria a experiência do homem sobre seu corpo, enquanto um processo de educação e de contato com a vida coletiva. O que envolve tanto o trabalho artístico-educativo voltado à consciência corporal, como o momento em se assiste a um espetáculo de dança ou de teatro, e então, compreende-se ambas as situações, como uma manifestação das experiências humanas.

¹⁰⁷ ARENDT, Hannah. 2002, 2005a.

¹⁰⁸ ARENDT, Hannah. Trabalho, Obra e Ação. In: Cadernos de Ética e Filosofia Política 7, 2/2005b.

Conforme define Merleau-Ponty (2006b), a experiência se dá a partir de um conjunto de fatos e de eventos vividos. Estes colocam o corpo em relação às coisas do mundo; por meio delas, pode encontrar sua orientação diante de sua existência e elaborar seu projeto no mundo. A estrutura das situações e seu sentido são os dados da vivência humana¹⁰⁹ pelo qual o gesto é concebido.

As experiências vividas¹¹⁰ constroem aptidões, desenvolvem a capacidade de gerar respostas às situações diante de certas circunstâncias variadas. Elas constituem um sentido que possibilita perceber e compreender o outro, e ao mesmo tempo, revela uma inteligibilidade imanente ao corpo, por meio do qual há um entrelaçamento entre as estruturas das coisas que se manifestam na existência.

Para isso, torna-se necessário compreender como determinadas estruturas são fundamentais no mundo e como elas tornam-se presentes na dança-teatro. Sob a perspectiva do entrelaçamento e do corpo, há duas questões a serem aprofundadas, uma referente ao drama no corpo e a segunda tratando do gesto como síntese. Esses tópicos estão sendo propostos para auxiliar nas reflexões geradas pela pesquisa.

3.1 Gesto: O Drama Vivido no Corpo

Sob a perspectiva do corpo, o trabalho se propõe a elaborar e fundamentar uma reflexão em torno do drama. Inicialmente, busca-se compreender a noção de drama em relação às experiências e vivências do corpo em seu cotidiano, para então entender como o gesto, enquanto potencial expressivo é concebido.

Ao realizar a revisão teórica do material e da produção de pesquisa, identificaram-se algumas questões voltadas ao estudo da dramaturgia¹¹¹ do corpo na dança e no teatro. A noção de dramaturgia apresentada nas pesquisas estava voltada ao recolhimento de material escrito, imagens, experiências, os quais fundamentavam o trabalho do ator-dançarino para compor uma sequência de ações corporais.

Com base na pesquisa do material teórico identifica-se que a partir das ações corporais o ator-dançarino compõe sua “dança-teatro” objetivando a criação de uma personagem ou não. Do material examinado,

¹⁰⁹ MERLEAU-PONTY, 2006b, p.160.

¹¹⁰ MERLEAU-PONTY, 2006b. p. 201-204.

¹¹¹ FALKEMBACK, Maria Fonseca. **Dramaturgia do Corpo e Reinvenção de Linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico.** Dissertação. Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis, 2005.

grande parte está fundamentada em Laban ou em Stanislavski, relacionado ao estudo do movimento e das ações. Sendo assim, conforme a definição de Pavis (1999), a dramaturgia está relacionada à técnica e a poética, através da qual o ator e o dançarino podem construir sua obra de arte.

A dramaturgia no contexto da dança-teatro se afasta da visão clássica, fundamentada em um texto dramático e fechado nele mesmo, para então trabalhar a partir de uma estrutura aberta. Esta organização e estruturação envolve um conjunto, uma série de escolhas estéticas sob perspectivas pessoais e coletivas, por meio das quais será concebida a dança, as representações, a coreografia e a encenação.

Ao realizar a pesquisa do material teórico, defronto os dados identificados acerca da dramaturgia do corpo com as leituras referente à Merleau-Ponty (2006a, 2006b), onde retomo as reflexões com base na unidade do corpo próprio. Para o autor é no corpo que está o milagre da expressão, “tudo reside ali”; dessa forma, os princípios dramaturgicos estariam encarnados nele e não propriamente advinham de fora. Haveria uma pré-dramaturgia, a qual se daria por um drama que é vivido no corpo.

Com base em Merleau-Ponty (2006a, 2006b), não se está negando a ideia atual de dramaturgia do ator-dançarino. O que está se propondo é outro olhar para essa estrutura, para então pesar o drama no corpo, enquanto agente de um signo que está para si, em sua forma de se mover em sua dimensão particular de significar ao outro, assim:

Quer se trate do corpo do outro ou do meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 269).

Então, para fundamentar essa proposição de drama no corpo retoma-se o espetáculo “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”, a partir do qual a noção de drama está em relação às questões existenciais e às experiências motoras do corpo. Desse modo, a proposta a partir da dança-teatro é retomar o corpo em sua existência com base em seu hábito motor atual, para então, trabalhar o desenvolvimento e apreensão de novas possibilidades motoras enquanto um nó de significação. Para melhor esclarecer, destaco a descrição realizada por Merleau-Ponty, a qual auxiliará o entendimento da questão:

Ele é um nó de significação viva e não a lei de um certo número de termos co-variantes. Uma experiência tátil do braço significa uma certa experiência tátil do antebraço e dos ombros, um certo aspecto visual do mesmo braço, não que as diferentes percepções táteis e as percepções visuais participam todas de um mesmo braço inteligível, como as visões perspectivas de um cubo da idéia do cubo, mas porque o braço visto e o braço tocado, como os diferentes segmentos do braço, fazem, em conjunto, um mesmo gesto (2006a, p. 210).

A forma como o corpo se organiza para realizar os movimentos, sua maneira de estar no mundo e o gesto dirigido ao outro revela a existência de um drama pessoal. A maneira cultural e social pela qual o homem aprendeu a se mover, à multiplicidade de experiências levam-no a desenvolver determinados hábitos corporais, os quais estão em relação a sua forma de perceber, de sentir e de pensar.

Nesse contexto, para compreender o drama na existência atual do homem torna-se necessário retomar sua gênese. Não se está tratando do gênero dramático, o qual define a forma de concepção e de representação teatral, que enquadrara a obra em um estilo intelectualista. Para o trabalho, o drama está posto no sentido de repensar e aprofundar o entendimento acerca do entrelaçamento da dança-teatro.

No entanto, na atualidade a questão do estudo do drama ainda é um aspecto que requer muito cuidado, devido à amplitude de atuação do universo das Artes Cênicas. De acordo com as pesquisas de Lehmann (2007), a fundamentação do drama parte da “Poética” de Aristóteles¹¹², o qual definia que o teatro não era a imitação dos homens, mas das ações humanas. Assim, o drama residiria na compreensão e no estudo do homem em suas ações, as quais determinariam os valores dos seres humanos, do trabalho e da vida.

Na perspectiva contemporânea, segundo Lehmann, o fundamento do drama está no corpo, opondo-se à ideia do processo dramático tradicional, que se dá entre os corpos, na constituição das relações humanas, tanto no mundo vivido como na representação cênica. A mimese é realizada a partir das ações humanas no corpo, não é a imitação dos homens como modelos ou caracteres.

¹¹² “A Poética de Aristóteles encaixa imitação e ação na conhecida fórmula segundo a qual a tragédia seria a imitação das ações humanas (*mimesis praxeos*). A palavra drama vem do termo grego, que significa fazer agir. Quando se pensa o teatro como drama e como imitação, naturalmente a ação se estabelece como autêntico objeto e cerne dessa imitação” (LEHMANN, 2007, p. 57).

O drama está em relação à concepção de uma estrutura, a qual constitui um sistema de significação. Sob este ponto de vista, pode ser definido como um conjunto de elementos cênicos que envolvem uma unidade de ação, de espaço e de tempo. Nesse sentido, seguindo a tradição aristotélica, o drama remete à fundamentação de uma unidade, a qual o trabalho cênico deveria seguir e respeitar com rigor.

No entanto, Brecht (1967) ira se opor a essa perspectiva aristotélica, apresentando novas possibilidades de pensar o drama e a representação teatral. Seus questionamentos estão no fato de o teatro não manter um diálogo com a vida do homem em seu tempo, principalmente por se fundamentar na criação da ilusão cênica, não gerando um processo de reflexão acerca da existência vivida.

Dentro desse contexto, Brecht (1967, 2005) influenciou toda a contemporaneidade ao propor uma nova prática teatral e uma nova visão do drama, o qual rompe com a ideia fundamentada na unidade de ação, tempo e espaço. Nessa perspectiva a ação deixa de ser apresentada como um acontecimento e passa a ser pautada na narração, assim propunha a independência, a autonomia da cena e da personagem nos acontecimentos.

Na realidade, tanto a personagem como os acontecimentos são descritos através da representação do ator. À medida que a narrativa acontece, há também a presença de uma descrição, a qual fundamenta o drama proposto por Brecht, e que se caracteriza no “*gestus social*”, no efeito de distanciamento¹¹³ e na música.

Para compreender a representação, neste caso de estudo, tanto o ator como o dançarino, deveriam compreender as estruturas dos acontecimentos diante a realidade existencial do homem e manifestá-las por meio do “*gestus*” enquanto posição e atitude humana em relação à dada situação social.

O *gestus*, enquanto elemento integrado ao efeito do distanciamento atua como uma ação reflexiva, na qual o homem não se identifica com o drama representado, mas passa a pensar sua própria existência. A cena torna-se uma rerepresentação dos dramas vividos pelo homem em seu tempo. Seus elementos estão fundamentados na ação corporal e não nos estados puramente emocionais.

Desta forma, o drama pode ser compreendido a partir de uma estrutura pré-definida, mas seu valor maior está naquilo que se dá em cena, pois se caracteriza como uma dramaturgia aberta, livre para improvisação e para o artista trabalhar com as situações que vão se manifestando.

¹¹³ “A finalidade do efeito do distanciamento é distanciar o Gestus social, que é inerente a todos os acontecimentos. Gestus social significa: a expressão, a mímica de gestos, das relações sociais que existem entre as pessoas de uma determinada época” (BRECHT, 1967, p. 165).

Outra ponto de vista que a pesquisa retoma está em Stanislavsky, o qual ira influenciar profundamente o processo dramaturgico na contemporaneidade, com base nas ações físicas (1986, 1989, 1995). Dentro desse contexto o autor define o drama como “ação culminante”. O drama está relacionado de forma direta à ação do ator na construção da personagem e do espetáculo.

No entanto, torna-se importante salientar que as ações se dão no corpo, enquanto acontecimentos e desdobramentos, os quais produzem e atribuem sentidos à representação. Nessa perspectiva, o drama¹¹⁴ está em relação ao estudo e à construção de uma linha de ações interiores, contínua, gerada por um impulso criativo, por meio do treinamento do ator.

No processo pedagógico de Stanislavski (1986, 1989, 1995), o drama remete ao mundo das ações contínuas, as quais estão em relação a uma unidade interna e a um esquema geral de ações, que compõem o espetáculo¹¹⁵. No contexto desse estudo, é importante compreender que a realização de determinadas ações corporais, pré-definidas em relação ao espetáculo, tendo ou não um texto dramático, desencadeiam uma série de estados interiores. A partir da repetição das ações e dos estados interiores o ator concebe as bases que fundamentam a vida interior da personagem e do espetáculo, torna-as vivas, e em relação a esse aspecto estão às bases dessa visão do drama.

Advindo do teatro de Stanislavski, o ator e diretor Michael Chekhov (1996), em seu trabalho, apresenta a noção de drama enquanto estudo do corpo, de seus estados psicológicos em relação ao ato criativo interior. Sua visão e prática teatral estão voltadas para o desenvolvimento da mente e do sistema de aprendizagem do ator, desta forma propõe o aprofundamento e aprimoramento do sistema físico corporal.

O processo teatral de Chekhov (1996) estava centrado na formação do ator, para isso trabalhava o sistema de projeção do corpo, da imagem e do gesto como forma de expressão e de comunicação. Assim, percebo que o drama estava posto em torno dos limites psicológicos do ser humano, de suas situações e circunstâncias, obedecendo a seus ritmos internos e naturais, questão que o leva a fundamentar sua dramaturgia em torno do gesto psicológico.

O gesto psicológico tem como base o desenvolvimento dos estados e dos impulsos interiores e a harmonia do corpo com o propósito de conceber

¹¹⁴ “A vida é ação. Por isso é que a nossa arte vivaz, que brota da vida, é preponderante ativa. Não é sem motivo que nossa palavra drama é derivada da palavra grega, que significa eu faço. Em grego, isso se refere à literatura, à poesia, e não ao ator e sua arte. Ainda assim, temos muito direito de nos apropriar dela” (STANISLAVSKY, 1990, p. 62).

¹¹⁵ “Ação cênica é o movimento da alma para o corpo, do centro para a periferia, do interior para o exterior, da coisa que o ator sente para a sua forma física.” (STANISLAVSKY, 1990, p. 63).

a personagem; assim, “o drama requer uma atitude puramente humana e verdade artística em dadas circunstâncias” (1996, p. 162). Para isso, Chekhov trabalhava a observação das qualidades do corpo, o qual deveria ser reestruturado de dentro para fora, abrindo-se e projetando-se para o mundo.

Na perspectiva da dança, da mímica e do teatro, Laban (1978, 1990) é um dos autores em destaque nas pesquisas referentes à dramaturgia do ator-dançarino, muitas vezes retomado em relação às ações físicas em Stanislaviski. Seus trabalhos e estudos fundamentam a noção de dramaturgia do corpo¹¹⁶ com base nas experiências de realização a partir da técnica de improvisação *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Som-Palavra), aplicada tanto a dançarinos como a atores.

A presença do drama¹¹⁷ em Laban (1978, 1990) está na noção de esforço¹¹⁸, no estudo das ações corporais e da expressividade. Conforme se observa, o campo de significação está nos movimentos em relação às experiências do corpo na vida cotidiana. Nesse sentido, suas pesquisas fundamentam a análise dos movimentos funcionais e dos expressivos a partir de uma descrição objetiva com base nas dinâmicas corporais.

Assim, um dos aspectos que destaco acerca do drama¹¹⁹ está na questão dos estados cinestésicos a partir dos movimentos corporais no espaço, realizado pelo ator-dançarino. Dentro do processo, o ator-dançarino busca sentir em seu corpo todo o potencial das sensações e de sua expressão para então significar ao outro por meio do gesto simbólico.

Dando sequência às reflexões e aprofundando o campo da dança em relação à pesquisa e no contexto da fenomenologia, destaca Gil (2004) que o gesto é quem encarna o sentido, pois é único e está saturado de significação. O sentido emerge do próprio gesto da dança o qual, ao ser realizado por meio de uma série de configurações e combinações, assume uma forma expressiva.

¹¹⁶ “O artista e o bailarino, usando o movimento como meio de expressão, basear-se-ão mais no sentido do movimento do que numa análise consciente do mesmo” (LABAN, 1978, p. 153).

¹¹⁷ “O drama de movimento pode ser uma história de conteúdo do trágico ou cômico, mas o conflito e a solução do constaste de movimentos são, em si mesmos, um assunto dramático que não necessita de pretexto de uma trama que possa ser construída em torno deles” (LABAN, 1990, p. 52).

¹¹⁸ “O esforço é visível nos movimentos de um trabalhador, de um bailarino e é audível no canto e no discurso [...] O fato de o esforço e suas várias modalidades não apenas poderem ser vistas e ouvidas, mas também imaginadas, é de muita importância para sua representação tanto visível como audível, pelo ator-dançarino. Este se inspira nas descrições de movimentos que despertam sua imaginação” (LABAN, 1978, p. 52).

¹¹⁹ “A intuição de modos de ação simples se fortalece com a repetição de um esforço simples. Os modos de ação mais complexos são o resultado de sequências combinadas ou de diferentes esforços. A repetição da cada sequência reforça a apreciação do modo que contém”. (LABAN, 1990, p. 48).

Sob essa visão, a dança se dá na dança, pelo estilo pessoal do agente criador, por meio do corpo próprio e do material que é o movimento, o qual se manifesta no plano da imanência. Diante disso, o gesto próprio traz em si o drama, em conformidade com Gil ele se reduz ao espaço do corpo e ao gesto dançado¹²⁰, “dançar é fluir na imanência” (2004, p. 45).

Então, retomando Merleau-Ponty (2006a, 2006b) compreendo que o gesto se dá quando passa a constituir signos, tornando-se completo dentro de uma estrutura, onde a conexão apresenta um sentido. Portanto, a dança se inscreve no espaço do corpo e este descreve o gesto, enquanto um acordo que regula o esquema e a formação da energia.

Retomando o drama a partir das noções expostas, referente ao gesto, e pondo em relação ao espetáculo de dança-teatro¹²¹, compreendo que ao observar os corpos em sua dança¹²², tocando-se uns aos outros, percebo que ali há uma consciência de um lugar, de uma posição dos membros corporais que tocam e são tocados, ao mesmo tempo, assumem um lugar no espaço. As posições do corpo remetem a uma postura corporal, a qual é a concepção de um projeto motor que traz em si uma significação.

O corpo, enquanto potência¹²³ projeta em sua circunferência um espetáculo. Ao realizar uma sequência de movimento¹²⁴ sai de uma espacialidade das posições passando para uma espacialidade das situações. Diante de uma forma ativa, o corpo transcende para uma relação de significação no espaço, onde atribui um sentido à situação por meio da dança.

Com o propósito de compreender o drama, inicialmente retoma-se a experiência da espacialidade como consciência da relação entre espaço objetivo e o espaço¹²⁵ do corpo. Segundo Merleau-Ponty (2006a), o espaço não é um ambiente, mas o lugar das possibilidades. Sob esse ponto de vista, a dança-teatro retoma o espaço vazio como lugar e projeto das ações humanas, onde recria e rerepresenta um espaço simbólico.

¹²⁰ “O gesto dançado não constrói nem uma significação nem uma força pura que transmitiria um sentido fora de toda a forma. Mas a nuvem de sentido irrompe dos gestos vindos do interior – vimos já como o gesto induz um movimento para o interior do corpo –, surgindo ao mesmo tempo na continuidade dos gestos visíveis e como alteração sucessiva e enigmática de concreção de sentido” (GIL, 2004, p. 100).

¹²¹ “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”

¹²² “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”

¹²³ “Há meu braço como suporte desses atos que conheço bem, meu corpo como potência determinada da qual conheço antecipadamente o campo ou o alcance, há um meio circundante como conjunto dos pontos de aplicação dessa potência [...]” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 152).

¹²⁴ “Podemos compreender qualquer ação corporal como usando uma das várias combinações possíveis de corpo, tempo, espaço, e energia muscular que já foram anteriormente mencionadas” (LABAN, 1978, p.84).

¹²⁵ GIL, José. 2009, p. 127-145.

O espaço do corpo poderia ser definido, segundo Gil (2004), enquanto um retorno ao vazio, onde todas as possibilidades de criação e de significação já estão dadas ali e possuem uma existência relacionada a um vir a ser. No entanto, o significado do grande vazio está no não-pensar, no não-agir e na não-gravidade em termos de situar quando as forças automáticas do corpo físico param de agir. Então a consciência age, sem bloqueios mentais, emocionais ou físicos, mas pela simples liberação do fluxo que permite ao corpo se colocar em movimento.

A experiência do corpo como espaço, pode ser observada a partir da dança-teatro, enquanto a consciência de um esquema corporal, posto em relação à composição de uma imagem espacial, ou de uma noção de esquema espacial. A investigação e a exploração de um esquema espacial configuram um espaço sensorial e concreto, o qual se apresenta como uma estrutura de significação.

No momento em que o corpo se compreende como espaço, reencontra novas dimensões expressivas, as quais fluem de sua relação com o ambiente dado. Nesse sentido, o corpo realiza uma exploração motora do espaço objetivo gerando um campo cinestésico¹²⁶. Enquanto dança-teatro, a espacialidade convida a conceber um novo espaço, por meio da modulação e da configuração do tônus muscular, dos movimentos e dos gestos, os quais concebem diferentes níveis espaciais. Assim, “meu corpo está ali, onde ele tem algo a fazer” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 337). No espaço vazio concebe-se o gesto que projeta um mundo.

O espaço do corpo, de acordo com Gil (2004), é a pele que se torna espaço, mas também um espaço-tempo interior, que exerce duas funções: aumentar a fluência e tornar possível a composição dos corpos virtuais, os quais multiplicam o ponto de vista do ser humano.

Para isso, o interior de um ator-dançarino deve ser integrado ao exterior, para que o movimento observado coincida com o movimento vivido interiormente. A espacialidade manifesta-se como a potência de um espaço¹²⁷, preenche e dá sentido aos projetos artísticos por meio de uma consciência espacial. De acordo com Merleau-Ponty (2006), a percepção do espaço é um fenômeno de estrutura que só pode ser compreendido diante de um caminho perceptivo.

No contexto da dança-teatro, a percepção pode ser entendida no instante em que descreve a relação existente entre corpo, espaço, movente e movimento. O corpo traça no espaço uma intencionalidade motora, a qual se dirige a ele próprio. Sua ação não se trata de uma ideia, mas de encontrar e

¹²⁶ MERLEAU-PONTY, 2006a, 138-139.

¹²⁷ “Todo movimento se caracteriza por dois fatores: a forma criada por tramas espaciais e os ritmos criados pelos lapsos, executados ambos pelo corpo ou algumas de suas partes. A trajetória entre três ou mais pontos no espaço caracteriza a forma de um movimento” (LABAN, 1990, p. 94).

compreender o que se manifesta ali enquanto uma atitude artística e expressiva.

Durante o trabalho de formação e criação Stanislavsky (1986) propunha aos seus atores que simplesmente andassem pela sala, tranquilamente, até uma cadeira, sentassem confortavelmente, não realizassem esforço físico algum, ou tentativas de demonstrar algo. Orientava-os, tão somente para manter atenção ao seu corpo, na forma de respirar, de andar e então sentar confortavelmente.

Conforme o contexto deste presente trabalho, a ação¹²⁸ e o movimento são as bases do trabalho de criação de uma personagem. Sua realização se dá como um ato fenomenal, através do qual o corpo se coloca em um estado de vibração, vivendo a ação. Sendo assim, estar sentado ou parado não implica em passividade, mas em um estado de intensidades interiores, as quais tornam o movimento e o gesto expressivo. A essência do drama não estaria propriamente na forma pura exterior, mas na relação com o conteúdo interior do ser.

Outro aspecto que identifico e coloco relação ao estudo do drama envolve a descrição das duas categorias de movimentos¹²⁹: os concretos e os abstratos. Nesse estudo os movimentos concretos têm como fundo o mundo dado, a realidade, enquanto os movimentos abstratos têm como fundo um mundo construído.

Os movimentos concretos fundamentam as bases dos movimentos abstratos, os quais apresentam uma objetivação, uma função simbólica inserida na concepção da dança-teatro. Os movimentos abstratos recriam e projetam significações por meio de um conjunto de imagens, que assumem um sentido, por meio do gesto expressivo torna-se manifesto.

Para pensar o drama sob este ponto de vista torna-se necessário compreender que os movimentos abstratos reordenam um sistema, no qual as ações corporais formam um núcleo inteligível, podendo ser compreendida por meio da percepção sob várias perspectivas. No contexto deste trabalho, o estudo dos movimentos concretos e abstratos pode ser equiparado aos estudos de Laban (1978, 1990) referentes às ações e aos movimentos funcionais e os expressivos como forma de observação e de descrição do corpo na dança-teatro.

No espetáculo de dança-teatro¹³⁰, o corpo realiza uma série de movimentos ancorados em um mundo vivido e com base em uma intencionalidade motora, criando um sistema de significação. Inicialmente, seus movimentos que resultam em gesto não visam nem um parceiro real ou

¹²⁸ STANISLAVSKY, 1986, p. 63-67.

¹²⁹ Análise do movimento com base nas teorias de Merleau-Ponty (2006a, p. 158-162) em relação ao espetáculo de dança-teatro: "*Que Reste-t-il de Nos Amours?*".

¹³⁰ "*Que Reste-t-il de Nos Amours?*"

imaginário, mas o seu próprio corpo enquanto lugar dos sentidos e das sensações.

O corpo em movimento, primeiramente, transforma-se em sua própria meta. O projeto motor do ator-dançarino visa seu próprio corpo; assim, seus membros, ao realizarem um gesto, não buscam outro alguém, mas circundam uma situação fictícia, criando um mundo virtual. Nessa situação, o corpo concebe¹³¹ um sistema de significação, no qual vive seu próprio drama, para então se projetar ao outro.

O movimento abstrato é aquele que se dá para si, enquanto uma consciência de ser e de agir conforme as possibilidades expressivas do corpo. O trabalho destaca, primeiramente, a necessidade de compreender o projeto motor dos movimentos concretos, enquanto âncoras e sustentação dos movimentos abstratos, para então, trabalhar as novas possibilidades em termos de criação em relação a dança-teatro e a manifestação do drama no corpo.

Diante dessa questão, pensa-se a dança-teatro a partir de processos de aprimoramento e de desenvolvimento do potencial expressivo, com base nas estruturas de movimentos existentes na memória corpo. Assim, ao retomar os movimentos concretos, propõe-se que eles atuem no sentido de o homem desenvolver a consciência do esquema corporal e do hábito motor, tendo assim acesso a um novo sistema de movimentos, de ações e de gestos como possibilidade de expressão.

Evidencia-se, na teoria-prática de Béziers e Piret (1992), que todos os corpos possuem uma mesma estrutura corporal¹³², uma unidade de coordenação motora. No entanto, a forma como cada homem se utiliza do seu corpo para se expressar e se comunicar está em relação ao seu modo de vida, a sua educação e a sua unidade social e cultural.

Ao retomar essas questões a partir da dança-teatro, observa-se que o drama está em relação à forma como os homens aprendem a tornar seus corpos expressivos, não somente para si, mas em relação ao outro. Quando compreende as funções sensoriais do corpo em relação ao outro, estabelece-se uma comunicação, realiza-se uma experiência dialética diante das ações que concebem um espaço comum ao corpo e ao outro¹³³.

¹³¹ MERLEAU-PONTY, 2006a, p.158 -162.

¹³² BÉZIERS; e PIRET, 1992, p. 15-30.

¹³³ “Sinto meu corpo como potência de certas condutas e de um certo mundo, sou dado a mim mesmo como um certo poder sobre o mundo; ora é justamente meu corpo que percebe o corpo de outrem, e ele encontra ali como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo, doravante, como as partes de meu corpo em conjunto formam uma sistema, o corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno e a existência anônima da qual meu corpo é a cada momento o rastro habita doravante estes dois corpos ao mesmo tempo” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 474).

Na descrição da dança-teatro¹³⁴ percebe-se a relação entre o corpo e o outro; assim, destaca Merleau-Ponty (1974, p. 142) que “todo outro é um outro e eu mesmo”. Há um entrelaçamento de sentidos, de sensações e de pensamentos formando um nó de significação, onde ambos estão inseridos em uma ação criativa. Sendo assim, não há uma fragmentação do mundo, mas a constituição de certas organizações sob o momento vivido.

Então, compreendo que um corpo está presente para o outro e para mim, enquanto observador. Perceber o outro sob certo ponto de vista e acesso aos seus estados interiores e as suas vivências. Por meio de meu esquema corporal retomo e realizo um olhar para a dança, aproprio-me de um equipamento existente em mim, para então compreender o drama existente no outro enquanto elementos que constituem um mundo virtual.

Dessa forma, vive-se uma inter-relação de sentidos, onde um vive a experiência expressiva do outro. Diante da existência o homem tem a oportunidade de perceber os impactos do mundo sobre ele e de suas ações sobre o mundo. Sob esse aspecto, o corpo explora o ambiente das relações humanas, percebe e compreende a mímica corporal do outro, suas emoções, sua psique, suas intenções diante da existência e de si mesmo.

Frente às mímicas corporais não percebo somente o outro, mas me reconheço no outro enquanto um ato de consciência. Contudo, cada corpo vive os fenômenos de forma singular e subjetiva, como variação do ser no mundo. Uma postura corporal ou determinadas ações geram estados interiores de bem-estar, alegria, satisfação, que são visíveis, porém assumem diferentes sentidos diante do contexto que se apresenta.

As situações dadas, tanto no mundo como na dança-teatro podem ser comuns aos seres envolvidos naquele ato de comunicação; entretanto, a partir da subjetividade cada indivíduo projetará um mundo único, que coexiste coletivamente. Busco esclarecer que as situações corporais apresentam um drama existencial, o qual se dá no ato da dança e não pode ser definido antecipadamente, ele constitui e significa na relação com o outro.

Um homem identifica e encontra no outro¹³⁵ aquilo que, de certa forma, já foi identificado, encontrado, ou sob certo aspecto ainda vive nele. Revela a manifestação de algo significativo em relação as suas experiências, a qual foi transcendida, mas de algum modo permanece em sua memória, o que lhe permite reconhecer e viver a cada momento que se manifesta para si através do outro.

¹³⁴ “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”

¹³⁵ “Entre minha consciência e meu corpo tal como eu o vivo, entre este corpo fenomenal e aquele de outrem tal como eu o vejo do exterior, existe uma relação interna que faz outrem aparecer como o acabamento do sistema” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 472).

Para Bello (2004), essa percepção e a capacidade de se conectar com o outro e vivê-lo é denominada de entropatia¹³⁶. Nesse sentido, a entropatia¹³⁷ pode ser definida como um acesso que permite ao corpo entrar no outro, por meio das estruturas do vivido, comum a todos. Ao assumir uma posição, um ponto de vista em relação ao outro, percebe-se o corpo em seus aspectos, sua forma e seus gestos. Algo se dá ali, então torna-se possível viver as expressões do outro e captar seus estados de ser.

Observa-se o todo do corpo, coloca-se a atenção no eixo central-vertical, inicia-se a descrição pelo rosto, por sua fisionomia, entre a linha do nariz e as sobrancelhas, ali se encontra a expressão global. Na face concentra-se o maior nível de tensão do corpo, mas também as dilatações e os estados emocionais, afetivos e mentais, os quais se revelam enquanto comportamento diante das situações.

Dessa forma, um gesto na dança passa a ser testemunhado, compreendido como um ato de contemplação pelo olhar do outro, “[o] gesto que testemunha desenha em pontilhado, um objeto intencional” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 251). Existe uma equivalência entre a intencionalidade do gesto e a postura do outro¹³⁸. O gesto desenha seu próprio sentido e, diante dessa forma, o outro se organiza corporalmente, acolhe a situação e apreende uma maneira de vivê-la.

A questão da entropatia, para compreender o drama em relação a dança-teatro, está relacionada à maneira pela qual o homem pode fazer uso do seu corpo de forma global e expressiva. Individualmente, os corpos possuem os mesmos órgãos de sentidos, sistema sensorial; entretanto, inserido na vida coletiva em relação com outros, esse sistema corporal sofre transformações perante as experiências e a existência.

¹³⁶ “Entropatia é o caminho de acesso que me permite entrar no outro, entender que o outro está vivendo aquilo que eu estou vivendo, não como estrutura, pois a comunicação não acontece através dos conteúdos, mas através das estruturas comuns a todos” (BELLO, 2004, p. 141).

“Significa apenas que eu consigo captar aquilo que o outro está vivendo. O termo significa que de alguma forma eu consigo entrar” (BELLO, 2004, p. 53).

¹³⁷ “Entre todas as vivências que cada um de nós está vivendo neste momento, nós não podemos conhecer as que estão ocorrendo nos outros, mas apenas aquelas que estamos vivendo em nós. Todavia, nós podemos entender um pouco o que os outros estão vivendo, pois nós temos a possibilidade de ver a expressão do rosto e a atitude do corpo. Conseguimos captar o que os outros estão vivendo, pois também nós podemos viver as mesmas coisas, mesmo que não seja neste instante. Isso é possível porque existe uma vivência, que no idioma alemão chama-se de *Empfindung*, a raiz *fühl*, é como o inglês, feel (= sentir). É um sentir, no sentido de ter a capacidade de colher algo, de captar, de perceber. *Ein* quer dizer que de verdade conseguimos entrar. *Ung* é sufixo para compor um substantivo. Esse sentir dentro, nos permite captar o que os outros estão vivendo (BELLO, 2004, p. 53).

¹³⁸ “Obtém-se a comunicação ou a compreensão dos gestos pela reciprocidade entre minhas intenções legíveis na conduta do outro. Tudo se passa como se a intenção do outro habitasse meu corpo ou como se minhas intenções habitassem o seu” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 251).

Inicialmente, a noção de drama no corpo foi retomada com o propósito de compreender as possibilidades de significação da dança-teatro¹³⁹. O drama manifesta-se por meio do corpo, que ao realizar uma série de gestos concebe um nó de significação inerente a uma condição existencial. No entanto, o gesto torna-se presente e legível a partir de uma intencionalidade motora, a qual envolve a forma do corpo trabalhar suas articulações, contrações-descontrações dos músculos, o toque, o olhar e o sistema sensorial enquanto uma estrutura que se entrelaça e fundamenta a existência da dança-teatro.

Diante desse contexto descrito e observado, identifico que para a dança-teatro o drama¹⁴⁰ está no ato de transcender o mundo por meio de um estilo pessoal do corpo, com o propósito de conceber sua obra de arte, pois “toda técnica é técnica do corpo. Ela figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne” (MERLEAU-PONTY 1975, p. 282). Para isso, torna-se importante compreender que o ser humano é um corpo, não apenas uma unidade de posições, mas um sistema aberto com múltiplas possibilidades de composições e de equivalências, por meio das quais pode projetar em relação a uma estrutura dramática um mundo para si e para o outro.

3.2 Descrição: O Gesto Como Síntese

Busco a partir de agora compreender a descrição do corpo por meio do gesto na dança-teatro. Retomo a noção de descrição enquanto atitude em relação à experiência que manifesta no corpo e adquire significado na situação, diante de uma estrutura vivida. O processo de descrição envolve uma nova perspectiva do pensamento acerca do corpo na dança-teatro¹⁴¹. O propósito está em entender as formas e as configurações que se revelam no ato da dança-teatro enquanto um acontecimento fenomenológico, pelo qual as estruturas expressivas do corpo manifestam a consciência.

Para realizar e entender a descrição sugere-se assumir uma posição, através da qual se compreenda a ordem natural e a ordem fenomenal. Desta forma não se toma o corpo como um objeto natural, mas as percepções e as sensações dadas por meio da dança-teatro, através da qual se torna possível

¹³⁹ “Os movimentos da dança se explicam melhor como combinação de elementos do movimento que tem como resultado modo de ação. É possível a tradução em palavras quando se reconhece o resultado e um esforço como uma ação de conteúdo, digamos, dramático” (LABAN, 1990, p. 48).

¹⁴⁰ “Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório de meu ser total” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 269).

¹⁴¹ “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”

acessar às estruturas de significação e aos conteúdos simbólicos da representação.

Referente ao observador, para Merleau-Ponty (2006a) é o corpo perceptivo que está envolvido e realiza as descrições com base nas sensações. A partir de uma visão interior, a percepção se dá, enquanto ato de re-criação e re-constituição de um mundo, do qual se origina um estado de consciência que se torna a consciência e uma manifestação. É uma situação de desdobramento que revela a posição de um pensamento.

Para realizar a descrição das percepções, das sensações e dos sentimentos deve-se encontrar um motim interior e então descrever. Conforme propõe Merleau-Ponty (2006) a descrição está na percepção, quando visualizo um gesto no espaço, e na situação realizo a seguinte pergunta: quais sentidos estão presentes na observação desse gesto? Então identifico a visão e a percepção, das quais resultam as sensações visuais e sensoriais, sendo que as duas estão entrelaçadas no corpo perceptivo.

A atitude de descrever o percebido está sendo sentida e vivida pelo corpo. No entanto, o percebido não se dá somente em relação ao outro, enquanto um ato objetivo, mas conforme o observador se percebe no ato por meio de suas impressões e sensações. A percepção da dança gera a consciência de uma posição corporal, de gestos e dos registros de sensações que se manifestam no corpo perceptivo.

Quando projeto minha atenção a um corpo, percebo que não é possível compreendê-lo parte por parte, de acordo com as ciências clássicas como a fisiologia, a anatomia e até a psicologia, enquanto um sistema mecânico. Este campo da ciência apresenta o corpo a partir da ideia de uma justaposição das partes, as quais podem ser estudadas uma a uma.

No contexto do presente trabalho, a percepção do corpo se dá com base em sua unidade global e em seu sistema de coordenação esférico¹⁴², o qual revela um esquema inacabado, que a todo instante está em desenvolvimento. Percepção se projeta para unidade de coordenação motora¹⁴³, a qual revela uma estrutura clara e precisa trabalhando de forma integrada para realizar um gesto que pode ser lido com clareza, graças à precisão do dançarino.

Ao descrever a dança-teatro¹⁴⁴ percebe-se que o corpo, quando move sua escápula¹⁴⁵ em relação a essa unidade de coordenação e transfere esses

¹⁴² BÉZIERS e PIRET, 1992.

¹⁴³ “Coordenação motora é a organização mecânica do corpo que permite equilíbrio entre os grupos musculares antagonísticos, organizados pelos músculos condutores, aptos a responder a comandos neurológicos ligados a funções automáticas como prensão, deambulação, respiração. Tal organização baseia-se no tencionamento por torção e enrolamento de elementos esféricos por meio de músculos condutores que, da cabeça à mão e da cabeça ao pé, unem o corpo todo em uma tensão que determina sua forma e seu movimento” (SANTOS, 2002, p. 26).4

¹⁴⁴ “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”

impulsos desse ponto para a mão e, ao mesmo tempo, varia as tensões, o ritmo, as contrações musculares, ele concebe um gesto diante de uma intencionalidade motora. O fato de o corpo trabalhar com base em um sistema motor e variar as qualidades musculares atribui um valor expressivo ao gesto, gerando em torno dele um campo de vibração, que se torna percebido pelo outro.

Essa percepção das modulações do corpo do outro podem ser definidas enquanto um parâmetro para a descrição na dança-teatro, bem como uma maneira de apreender o gesto como síntese do corpo. A percepção também se dá enquanto consciência do hábito motor, o qual permite acessar e compreender a origem primordial do esquema corporal, enquanto estrutura que constitui a dança e o gesto expressivo.

O esquema corporal de um ator-dançarino revela a consciência, o seu estilo e sua forma de conceber o gesto da dança em seu corpo. De acordo com Moshe Feldenkrais (1977), a imagem corporal está em relação a quatro componentes: movimentos, sensações, sentimentos e pensamentos. Por meio desses componentes a dança-teatro pode trabalhar o corpo observando o esquema corporal no aspecto de reaprender a sentir e a desenvolver as posições corporais a partir das alterações dos estados interiores.

Ao observar o corpo de um ator-dançarino em deslocamento no espaço, há uma relação de percepção que envolve um estado de cinestesia-sinestesia. Por meio do campo sensorial é possível perceber uma série de sensações e de sentidos nesse corpo, relacionado à ação de deslocamento. Ao mesmo tempo, torna-se possível perceber se o ator-dançarino está ou não trabalhando seus estados interiores, as sensações no sentido de sustentar as ações expressivas.

Diante dessa reflexão, proponho que a noção de hábito motor seja integrada às experiências da dança-teatro no sentido de pensar o processo de aprendizagem do corpo por entender que na aprendizagem da dança o corpo¹⁴⁵ capta e compreende um movimento por meio de uma significação motora, e simultaneamente, realiza a síntese, manifestando o gesto.

Destá maneira evidencia-se a flexibilidade do hábito motor, no sentido de que não está cristalizado em uma única estrutura de movimentos e de gesto, podendo assim, sempre que necessário, alterar sua estrutura de ação e de significação. Diante da situação revela uma conduta pré-reflexiva e exprime o potencial que o corpo tem de ampliar suas possibilidades em relação à existência, como também transforma o seu mundo através da dança-teatro.

¹⁴⁵ BÉZIERS e PIRET, 1992.

¹⁴⁶ “Meu corpo é a textura comum de todos os objetos e é, pelo menos em relação ao mundo percebido, o instrumento geral de minha compreensão” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 315).

Nesse sentido, o estudo e a compreensão do hábito motor pode ser integrado à dança-teatro com o propósito de ampliar as possibilidades expressivas do corpo. O hábito traz em si o projeto do corpo em movimento, assim o ato mais simples que está em caminhar revela um esquema corporal, o qual está em relação às vivências do ser. De acordo com a descrição de Merleau-Ponty (2006b), o caminhar se manifesta por uma situação de desequilíbrio, retomada, equilíbrio, abandono e desequilíbrio, uma série de quedas que jamais chegam a acontecer.

No entanto, o caminhar enquanto ação simples e visível, na dança-teatro manifesta-se como um gesto expressivo, o qual revela para si questões existenciais fundamentais. Os passos de um homem tornam visível sua atitude, a forma, o ritmo e a intencionalidade de seu corpo diante da sua situação no mundo.

Ao apresentar esta descrição torna-se importante frisar que a pesquisa não se dá no sentido de estudar e observar o movimento em si, mas retomar o corpo enquanto movimento que se projeta em direção à concepção de um mundo. Nesse caso, busca-se compreender o “corpo em movimento”¹⁴⁷.

Para compreender a noção de movimento nesse contexto, o trabalho apresenta o corpo como ser movente e movido¹⁴⁸, o qual se projeta em direção a si mesmo. Tanto o movimento como o gesto possuem uma perspectiva clara, não visam, inicialmente, a algo fora ou distante do ser, mas o próprio homem em sua unidade, para então se tornar expressivo e perceptivo ao outro. A perspectiva está no corpo em movimento, para então pensar os seus desdobramentos.

À medida que o corpo brinca e cria para si movimentos e gestos lúdicos, diverte-se e aprende nessa situação. A partir do hábito motor e do esquema corporal concebe uma série de movimentos abstratos, gerados com base em uma intencionalidade do corpo. Assim, sobrepõe o espaço físico para constituir um espaço virtual e um mundo para si, o qual manifesta o poder de criação humana através da espessura do ser.

Na dança-teatro, o corpo pode atuar a partir de um nível de abstração em relação à realização dos movimentos, pois age de uma forma livre recriando os seus sentidos. Nesse contexto, os movimentos abstratos se caracterizam como centrífugos, pois acontecem do centro do corpo para fora, projetam diante de um mundo e recriam uma multiplicidade de realidades virtuais.

Dessa forma, há a projeção de um movimento vibratual¹⁴⁹, definido por Merleau-Ponty (2006a, 2006b) como a modulação do espaço objetivo

¹⁴⁷ “O movimento não é nada sem um móbil que o trace e faça sua unidade” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 367).

¹⁴⁸ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 360-363.

¹⁴⁹ MERLEAU-PONTY 2006a, 314-315.

para a constituição de um espaço virtual, fundamentado em um nó de significação. Isso significa dizer que a partir do ambiente real, a dança-teatro tem o potencial de conceber um espaço imaginário, o qual adquire sentido diante do corpo em movimento.

No entanto, o movimento abstrato revela a síntese perceptiva e motora de um movimento concreto¹⁵⁰, o qual parte do centro para dentro e estão em relação a uma ação atual e real. No entanto, torna-se importante compreender a transposição no corpo, dos movimentos concretos para os abstratos¹⁵¹ e seus desdobramentos na constituição do gesto.

Assim, o corpo em movimento estrutura e centraliza uma consciência. De acordo com Merleau-Ponty (2006a), o movimento não pode ser definido somente como deslocamento das posições corporais no espaço, o que significa dizer que existe um pensamento acerca do corpo. Deste modo, não se propõe a apreender certa quantidade de movimentos, de passos ou um modelo de expressão, mas compreender na dança-teatro os caminhos pelos quais o corpo em movimento realiza sua própria síntese, manifestando o gesto expressivo¹⁵².

No contexto da dança-teatro, a síntese pode ser descrita como perceptiva a partir do esquema corporal, posta em relação a uma memória com base nas experiências. De acordo com Vianna (2008, p. 103), “a vida é síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida”, sendo assim, a síntese¹⁵³ manifesta-se enquanto uma estrutura no corpo e se torna visível como um gesto¹⁵⁴ existencial em direção ao mundo.

Portanto, não se possui as respostas e os sentidos do gesto antes de eles acontecer, a significação se dá no momento em que o corpo encontra junto à síntese sua dimensão expressiva. Desta forma, o gesto torna-se significante diante da modulação e da configuração a partir do hábito motor e do esquema corporal, os quais constituem um sistema geral de expressão¹⁵⁵.

Por meio da experiência motora e da memória o corpo já tem acesso ao mundo e aos objetos, não é necessário, a cada nova ação, realizar a elaboração de um novo conhecimento para acessar determinadas

¹⁵⁰ MERLEAU-PONTY 2006a, 158-162.

¹⁵¹ MERLEAU-PONTY, 2006a, 158-162.

¹⁵² “Expressar é antes de tudo existir como um ser saindo de si mesmo. A vida das formas expressivas constitui de certa forma uma auto-formação ininterrupta: um ciclo que vai constantemente da entrega ao espaço para o recolhimento, para voltar a se entregar” (BOSSU; CHALAGUIER, 1980, p. 100).

¹⁵³ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 299-303.

¹⁵⁴ “E preciso, pois que os gestos e as atitudes do corpo fenomênico tenham uma estrutura própria, um significado imanente, que ele seja imediatamente um centro de ações que irradiam num meio certa silhueta no sentido físico e no sentido moral, certo tipo de conduta” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 244).

¹⁵⁵ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 363.

informações acerca da dança e do teatro. Se o corpo compreende e está integrado ao seu esquema corporal, ele reconhecerá com facilidade os caminhos e as suas possibilidades de se expressar através da dança-teatro.

Para aprofundar a reflexão acerca da síntese em relação ao teatro e à dança retomo as reflexões, inicialmente, sob a perspectiva de Brecht (1967), para quem a síntese do corpo e do vivido pode ser definida pelo “*Gestus Social*¹⁵⁶”. O sentido do *Gestus* remete ao gesto que revela uma atitude corporal referente à relação social que se estabelece entre os seres humanos, para representar alguns aspectos da realidade coletiva.

Sob essa visão o gesto se apresenta como uma atitude e uma definição intencional diante das situações e dos acontecimentos da vida coletiva; “para isso, o *Gestus* mais apropriados são os mais comuns, vulgares e banais possíveis.” (BRECHT, 1967, p. 80). O *Gestus* manifesta-se como uma forma de distanciamento para realizar a apreensão dos aspectos de uma realidade e, então, descrevê-la por intermédio do corpo, que reapresenta de forma crítica e reflexiva essa existência vivida coletivamente.

A noção de gesto em Brecht está associada a uma atitude do corpo, à expressão fisionômica em relação ao mundo, “a atitude física, tom de voz e expressão facial são determinados por um *Gestus Social*” (1967, p. 209). O gesto solicita ser realizado com elegância, com maestria de sentidos, pelo qual se mostra um presente vivido a partir de um entrelaçamento histórico entre corpo e mundo.

No entanto, Stanislavski (1989) não fará de forma direta essa relação entre gesto e a realidade social do indivíduo. Mantém sua perspectiva no processo criativo do teatro, onde o corpo em movimento trabalha a contenção, o controle, o acabamento e a redução para, então, realizar o gesto significativo. O gesto está no ato ilustrar uma ação e tornar a situação mais evidente. Deste modo, o ator¹⁵⁷ deve chegar por meio de seu trabalho à síntese do corpo.

Assim, o gesto teatral está em relação à ação, a qual deve ser realizada com verdade pelo ator-dançarino, para isso, ele deverá trabalhar constantemente eliminando os excessos dos gestos, com o propósito de encontrar a precisão e o equilíbrio tornando-o expressivo. Na perspectiva de Gil (2004), o gesto manifesta a estrutura da dança, na qual o corpo apresenta-se preenchido de sentido, revelando-se a percepção.

¹⁵⁶ “*Gestus* não significa mera gesticulação. Não se trata de uma questão de movimento das mãos, explicativos ou enfáticos, mas de atitudes globais. Uma linguagem é *Gestus* e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa, em relação aos outros homens” (BRECHT, 1967, p. 77).

¹⁵⁷ “O artista deve utilizar o seu próprio material espiritual, humano, pois é esta a única matéria com que ele pode amoldar uma alma viva para o seu papel. Mesmo se a sua contribuição for pequena, o fato de ser dele mesmo a tornará melhor” (STANISLAVSKY, 1986, p. 316).

Diante desse ponto de vista, o gesto¹⁵⁸ é quem encarna o sentido da dança, porém ele precisa ser concebido, codificado para apresentar um significado. O gesto guarda para si o mistério do seu sentido e da sua fruição, assim torna-se completo dentro da estrutura de um contexto, cuja coesão apresenta um significado.

Para aprofundar a reflexão em torno do gesto e para compreender suas perspectivas e sua possibilidade em relação a dança-teatro, retomo a descrição de Gil (2004) referente aos três tipos de classificação do gesto: os não codificados; os movimentos livres e espontâneos; e os movimentos codificados, os quais envolvem dois aspectos: geneticamente programados no corpo e os que sofrem codificação cultural, social e habitual.

Para Chekhov (1996), entretanto, sob um ponto vista do teatro, destaca que o gesto pode ser definido sob dois aspectos: naturais ou usuais, os quais são atribuídos à vida cotidiana; e os arquétipos, que servem de modelo para os gestos de uma mesma origem (espécie). No entanto, a síntese do corpo em seu teatro está no gesto psicológico, o qual está definido diante o objetivo de “[...] influenciar, instigar, moldar e sintetizar toda a sua vida interior com fins e propósito artístico” (CHEKHOV, 1996, p. 84).

Pondo em relação ao espetáculo de dança-teatro¹⁵⁹ o corpo, ao se apropriar do cotidiano, compreende certa forma existente nele, a qual ativa os estados interiores, o que atribui ao gesto uma segunda intenção, a qual está em relação à concepção de uma dança-teatro. Para aprofundar essa questão, retomo Pavis (2008) por meio do qual pode-se repensar o ponto de vista dos demais teóricos destacados em relação a visão de Merleau-Ponty (2006), no sentido de entende outras possibilidades de apreender o gesto.

Para fundamentar a pesquisa retomo Pavis (2008), o qual parte da mímica e do teatro corporal, para então sugere que o gesto seja dividido em três tipos: de ação, o que está em relação aos atos do próprio corpo; de indicação, este acentua as palavras, antecede-as, prolonga-as e até substitui em significação; e o expressivo, pelo qual os sentimentos e os estados interiores das pessoas tornam-se manifestos.

Com base nessas definições e apontamentos, a noção de gesto torna-se mais clara, pois seu potencial fica mais evidente em relação ao processo criativo, enquanto a encarnação de um sentido interior e pessoal. Revela uma visão subjetiva, pela qual compreendo, diante da percepção, que o gesto, muitas vezes em sua profundidade de significação, não pode ser

¹⁵⁸ “O gesto é aquilo que fica em suspenso em cada ação voltada para um objetivo: um excedente de potencialidade, a fenomenalidade de uma visibilidade como que ofuscante, que ultrapassa o olhar ordenador – o que se torna possível porque nenhuma finalidade e nenhuma reprodutibilidade enfraquece o real do espaço, do tempo e do corpo” (LEHAMNN, 2007, p. 342).

¹⁵⁹ “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”

acessado ou conhecido de forma direta, mas pode ser descrito¹⁶⁰ como um ato de consciência.

Diante do gesto o homem se reconhece em sua dinâmica, em sua sinergia, por meio de seu esquema corporal, assim pode transcender as situações objetivas. Inserido na experiência da dança, entremeado pelas possibilidades de se expressar, o homem realiza suas próprias metamorfoses¹⁶¹, através das quais tem oportunidade de realizar sua atualização¹⁶².

Assim, observo que a dança-teatro pode ser retomada como um movimento de atualização e de renovação das potências expressivas do corpo. Em sua constituição não visaria a um processo complexo, envolvendo modelos de ações, padronização e codificação de movimentos de forma fechada, limitando a experiência criativa. Visaria a um processo educativo com base nas ações¹⁶³ e nos gestos cotidianos, como forma de compreender as dinâmicas corporais, para então trabalhar as práticas e os exercícios voltados ao aprimoramento do corpo.

Por meio da dança-teatro o homem pode estar trabalhando e concebendo sua própria linguagem. Nessa perspectiva, a linguagem¹⁶⁴ pode se constituir pelo estilo pessoal do corpo ao realizar as modulações e as configurações dos gestos¹⁶⁵, enquanto a composição de variantes que se repetem, afirma a função e a forma de uma estrutura de sentido.

Ao desenvolver este trabalho de pesquisa, identifico que o gesto traz em si o potencial de conceber uma dimensão expressiva ao criar a personagem na dança. Esta realiza a transmissão de pensamentos de estados afetivos, questiona a presença e a existência humana, projeta imagens, inspira sentimentos e sensações, tornando os acontecimentos da dança-teatro ato reflexivos.

Referente à constituição de uma dimensão expressiva e a composição da personagem por meio da dança-teatro, destaca Merleau-Ponty (2006a) que o homem é o único ser que tem o potencial de se distanciar da sua realidade e recriar outras situações de caráter lúdico e declara que “representar é situar-se por um momento em uma situação imaginária, é divertir-se em mudar de meio” (2006, p. 189). Assim, enfatiza a capacidade

¹⁶⁰ “A descrição do corpo em situação prevalece sobre qualquer outra consideração de sentido ou de função” (GIL, 2004, p. 55).

¹⁶¹ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 227-229.

¹⁶² MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 309-315.

¹⁶³ “Os movimentos da dança se explicam melhor como combinação de elementos do movimento que têm como resultado modo de ação. É possível a tradução em palavras quando se reconhece o resultado e um esforço como uma ação de conteúdo, digamos, dramático” (LABAN, 1990, p. 48).

¹⁶⁴ MERLEAU-PONTY, 1974, p. 47.

¹⁶⁵ “O poder expressivo de um sinal deve-se ao fato de ele integrar um sistema e coexistir com outros sinais” (MERLEAU-PONTY, 1974, p. 50).

e o potencial humano de integrar-se corporalmente a uma situação imaginária e representar uma personagem.

Através do potencial criativo, o corpo transpõe uma realidade existencial para criar um mundo virtual. Recria um novo ser por meio do gesto, da respiração, da fala, do mover, do dançar, do chorar e do sorrir em seu imaginário; deste modo, “representar é situar-se por um momento em uma situação imaginária, é divertir-se em mudar de meio” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 109). A representação se realiza à medida que penso o meu próprio vivido, transcendendo-o em aspetos criativos e reapresento ao mundo como forma de reflexão.

Portanto, o gesto está em relação à compreensão de uma estrutura no corpo, pela qual se dá o entrelaçamento entre dança-teatro e o vivido enquanto um projeto de mundo. O ser humano presente no mundo está conectado a certas estruturas comuns a outros seres ligados por tradições culturais, sociais e costumes, através dos quais aprendem a se comunicarem.

A dança-teatro retoma as vivências, as memórias, as lembranças, as reflexões, a imaginação, a ordenação do pensamento e a constituição de um esquema corporal. Estes atos se dão como estruturas do vivido, eles ancoram o gesto e lhe atribuem um significado e um sentido existencial.

Compreender o gesto implica estar consciente de um ato vivido; assim, aquilo que está sendo percebido e entendido se faz por meio do corpo. O gesto coloca em evidência o fato, através do qual pode ser possível captar o sentido essencial de uma situação; nesse contexto, a atuação de uma personagem que dança. Sendo assim, “o sentido do gesto não é dado, mas é compreendido, quer dizer, retomado por um ato do espectador” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 195). Ele se faz presença diante do outro enquanto um questionamento que indica alguns aspectos sensíveis do mundo e convida a encontrá-los.

No gesto talvez se possa dizer que está a poesia que expressa as sutilezas do corpo em suas emoções, seus sentimentos e sensações. Ele emoldura e enfatiza o significado daquilo que é dito em palavras, movimentos e ações. Assume uma função junto à vida do homem e auxilia na comunicação de suas intenções, presente em subjetividade pessoal, social e cultural.

Assim, reapresenta um estilo pessoal, o qual envolve uma forma de comportamento, de comunicação, de expressar as visões de um mundo e concebe constantemente novas existências em uma multiplicidade de atos criativos e reflexivos enquanto manifestação de uma consciência de ser que se expressa.

A expressão na dança-teatro pode ser vista na transmissão e na comunicação das intenções, dos estados interiores, dos sentimentos e das impressões. No momento em que o homem se coloca com um ator-dançarino, assume uma atitude de diálogo, que influencia, sugere, indaga e

indica estados emocionais ao outro, ele está aprofundando e aprimorando uma qualidade de compreensão e de comunicação, no sentido de ampliar e pensar as relações entre os indivíduos.

Sob esse ponto de vista a dança-teatro, enquanto um processo educativo pode ser um espaço para começar a compreender o sensível através de um gesto de tocar, do olhar, do abraçar, de cheirar, e então encontrar um caminho pelo qual os sentimentos e os sentidos retornam ao mundo. Ao mesmo tempo é perceber uma linha tênue que separa um movimento e uma ação física e exterior de um gesto e de uma expressão interior, sustentada nos sentimentos e nas sensações afetivas.

Nesse sentido, a dança-teatro como forma de expressão flui das estruturas do vivido enquanto manifestação de estados interiores e reflexão existencial. Há um potencial de atualização da expressão e das relações entre os homens, mas também a possibilidade de questionar, de problematizar a realidade no momento em que se pergunta: que vivência o corpo na dança-teatro?

Talvez a questão da dança e do teatro como processo de educação esteja em fundamentar um espaço de questionamento e, ao mesmo tempo, o gesto enquanto uma atitude de liberdade. Deste modo, retomar a dança-teatro com o propósito de trabalhar as potências individuais dentro de um processo coletivo e criativo, onde cada ser encontre sua forma de se expressar com liberdade.

O que se visa é um processo que integre e dê acessibilidade a todos os participantes para agirem e encontrarem em seus corpos essa liberdade, além de questionarem diante de suas experiências artísticas sobre seus projetos no mundo. A liberdade decorre de uma decisão diante das situações e das estruturas do mundo existencial. Talvez assim o ser humano possa se questionar e transformar sua obra em um questionamento ao outro.

No momento em que o homem apreende sua estrutura vivida, dirige-se aos seus projetos com o propósito de transpor os obstáculos e as barreiras presentes na existência. Então, ele compreende que a liberdade requer um olhar e um estado de atenção, esses constituem o seu mundo, diante do qual surge um conjunto de decisões em relação a uma série de obstáculos a serem transpostos.

Os obstáculos não existem em si, o corpo os qualifica e atribui um valor a eles. Assim, a liberdade está em relação à posição que o homem se coloca no mundo. Dessa maneira, a dança-teatro situa-se no lugar que reconhece as estruturas das experiências vividas como forma de compreender o poder do homem sobre o mundo.

O que se torna importante compreender é que as ações, pensamentos, comportamentos, movimentos estão em relação a um vivido. E de certa forma elas estarão presentes nas experiências artísticas do homem, pois

estão encarnadas no corpo. Considerando essa questão, aqui está uma das funções da dança-teatro: tornar o vivido consciente ao homem.

A reflexão em torno da dança-teatro está sendo proposta para repensar a existência do homem, enquanto uma operação que se insere na vida, no sentido de transformar o olhar, gerando níveis de consciência. Ou seja, desenvolver um processo de educação que se caracterize pelo trabalho dos estados interiores, partindo das percepções, das sensações e dos sentidos enquanto aspectos que possibilitam a transformação do homem e de sua atitude diante da existência.

Nessa perspectiva, o corpo tem suas bases no corpo e encontra no gesto a forma de expressar seus estados interiores, seu sentimentos, bem como sua relação com a existência e com o outro, à medida que recria um mundo enquanto dimensão e sua reflexão acerca do que ele foi; da sua situação atual e em relação aquilo que poderá vir a ser. Nessa perspectiva, a dança-teatro poder ser considerada uma experiência reflexiva e educativa em reestruturação diante da necessidade do homem e de seu corpo mundo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já que o próprio corpo não é apreendido como uma massa material e inerte ou como um instrumento exterior, mas como o invólucro vivo de nossas ações, o princípio destas não precisa ser uma força quase física. Nossas intenções encontram nos movimentos sua vestimenta natural ou sua encarnação e exprime-se neles como a coisa se exprime em seus aspectos perceptivos (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 292).

Este trabalho trouxe como proposta de estudo o corpo na dança-teatro, o qual buscou fundamentar e aprofundar a discussão em torno do entrelaçamento entre dança e teatro, com o objetivo de pensar outras possibilidades de aprimoramento da expressividade, enquanto um trabalho destinado a integrar os múltiplos e os diferentes corpos dentro de um processo artístico e educativo.

A pesquisa se propôs a compreender a descrição acerca do entrelaçamento entre dança, teatro e educação. O estudo não partiu de uma ideia ou concepção de dança-teatro, já elaborada ou fundamentada como linguagem cênica, mas buscou compreender como essas duas artes podem atuar juntas e estarem estruturadas dentro de um sistema.

Diante desse aspecto, o trabalho não buscou conceber uma nova arte, mas compreender como os elementos práticos e teóricos do teatro e da dança têm seu entrelaçamento, e de que forma eles acontecem enquanto expressão criativa e educativa. A partir dessa perspectiva, o estudo pautou-se em entender como as estruturas da dança-teatro podem encontrar o seu lugar na existência humana.

Para compreender esse processo de pesquisa partiu-se da seguinte questão: como se dá a síntese do corpo na dança-teatro? Desta forma, a atenção no desenvolvimento da investigação foi posta no corpo enquanto constituinte da obra de arte, o qual realiza a síntese da dança-teatro. Ao trazer essa questão para o estudo chega-se à noção de descrição e do gesto, por onde se transitou e fundamentou-se o trabalho.

No desenvolvimento da pesquisa propôs-se compreender o gesto como síntese do corpo, a partir de onde são observadas outras perspectivas em relação à inserção da arte na vida cotidiana, enquanto um processo educativo, o qual visa à ampliação do processo artístico no sentido de pensar as questões existenciais e como forma de tomar consciência da realidade vivida.

O trabalho foi pensado a partir da dança-teatro, das questões do isolamento e do distanciado das artes em relação à vida e às situações existenciais do homem. Nesse sentido, o estudo retoma essa relação entre corpo, dança-teatro, educação como um retorno e um processo de orientação do projeto do homem no mundo, enquanto vivência que se dá dentro da experiência artística, com a expectativa de desenvolver e dar acesso a novas formas de conhecimento.

Assim, com base em Merleau-Ponty buscou-se estruturar o trabalho fazendo levantamentos e revisão da produção teórica e correlacionando com experiências práticas na residência de dança e no espetáculo, com o propósito de sustentar e embasar a descrição do espetáculo “*Que Reste-t-il de nos Amours?*”, a partir do qual se desenvolveram as reflexões em torno da dança-teatro, no sentido de pensar a síntese do corpo e o gesto expressivo.

A descrição do espetáculo de dança-teatro foi posta em relação à perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty, o qual apresenta importantes teorias e reflexões que auxiliam a compreender e a repensar as possibilidades de vivências com base na dança-teatro. O ponto fundamental de sua teoria está no retorno ao corpo e no cotidiano, aspecto central da concepção do espetáculo de dança-teatro estudado.

A temática do espetáculo já em si é fenomenológica, com base no corpo e no gesto cotidiano, realiza a seguinte pergunta: “Que Restou de Nosso Amor?”. Com essa indagação, leva para a cena uma interrogação presente na vida diária e que poder ser considerada uma questão existencial, através da qual busca no mundo vivido a ancoragem para a concepção do gesto, ao mesmo tempo em que entrelaça dança, teatro, mímica e palavra.

O espetáculo em particular se caracteriza por corpos e gestos cotidianos, no entanto com acentuação, modulação e configuração a partir da contração e descontração muscular, e da utilização da unidade de coordenação motora. Com base no uso da estrutura corporal, o ator-dançarino integra em seu corpo a dança, o teatro e a mímica concebendo o gesto expressivo.

Para compreender o espetáculo e o entrelaçamento entre dança-teatro, realizei uma descrição minuciosa de determinadas cenas, ou recortes de algumas situações que poderiam auxiliar na compreensão da dança-teatro e do gesto expressivo. Nessa situação, a descrição está fundamentada na percepção da situação a partir da qual registro tanto os atos objetivos como os atos sensíveis, que são as sensações, os sentidos.

Ao descrever a percepção do espetáculo começo a compreender o gesto como síntese do corpo, enquanto manifestação da dança-teatro e como forma de orientação dentro das relações humanas. Então, tornou-se possível ter um entendimento mais amplo do gesto, observando que ele não está

restrito somente ao mundo, ou à dança e ao teatro, mas ele entremeia essas vivências que se dão em um campo da existência para significá-las.

Compreendo o processo até esse momento, no qual a descrição irá revelar uma síntese perceptiva do corpo em relação ao gesto¹⁶⁶ na dança-teatro. A descrição sugere assumir uma posição e então realizar reduções até se compreender uma dada estrutura, onde se encontra a síntese. Conforme destaca Merleau-Ponty, no final da redução fica a sensação, e neste caso do trabalho, destaco como um aspecto importante da experiência na dança e no teatro.

Embasado na descrição do espetáculo, posto em relação à revisão da produção teórica e sob a perspectiva de Merleau-Ponty, identifica-se o gesto como a manifestação de drama no corpo. As reflexões geradas em torno da dramaturgia levam a repensar o processo educativo e o fazer artístico em relação ao corpo transpassado por suas vivências, constituinte de uma memória e de uma existência.

Em relação ao drama identifica-se que o homem está posto em relação ao outro, vive uma série de eventos, acontecimentos e experiências de forma individual e coletivamente, as quais passam a habitar seu corpo e a constituir sua existência. O homem está inserido em um cotidiano, em uma estrutura de vivências que formam e definem seu sistema de significação, seus estados emocionais e sua percepção do mundo.

O homem, diante dessa permanência no mundo, traz encarnado um drama existencial, o qual se constitui a partir de uma estrutura de significação com base na articulação e na configuração que o corpo assume no mundo. Uma única ação por meio da configuração dos músculos e das articulações pode assumir uma série de significados em relação a uma determinada situação.

Desta forma, um ator-dançarino se utiliza desse sistema de equivalências e das potências corporais para se distanciar da realidade e conceber uma personagem, por meio das configurações corporais e do gesto. As configurações do corpo concebem um novo espaço e recria uma realidade como lugar do pensamento e das reflexões acerca de uma existência.

Diante da configuração do gesto está presente a noção de drama no corpo, que foi proposta para a dança-teatro como uma forma de compreender outras perspectivas de pensar a linguagem expressiva, observando o desenvolvimento e a ampliação da relação e da comunicação com o outro. O drama manifesta-se enquanto retomada das “ações dos homens para transformar o mundo”, onde se identifica uma relação de

¹⁶⁶ “E preciso, pois que os gestos e as atitudes do corpo fenomênico tenham uma estrutura própria, um significado imanente, que ele seja imediatamente um centro de ações que irradiam num meio certa silhueta no sentido físico e no sentido moral, certo tipo de conduta” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 244).

“entropatia”, por meio da qual se ampliam as possibilidades de diálogo e de significação com o outro através das estruturas do vivido.

Ao retomar o drama em relação às estruturas do vivido, torna-se possível compreender o gesto como expressão e significação de uma existência que transpassada no corpo pode ser apreendida diante da descrição. O trabalho trouxe a retomada de um drama existencial, o qual pode ser identificado por meio das questões que o corpo traz encarnado nele e que dão sentido em suas ações em direção ao mundo.

Nessa perspectiva, a pesquisa retoma a discussão acerca do entrelaçamento entre o corpo, o teatro, a dança em relação à estrutura existencial, enquanto fundamentação de um drama, o qual pode ser identificado no trabalho do ator-dançarino em relação às ações que transpassam, encarnando em seu corpo e após são transformadas em material para agir no mundo, por meio da dança.

Outro aspecto está no gesto, lugar onde se dá a apreensão de um nó de significação existencial e sua transposição através do ator-dançarino, enquanto um ser cotidiano e um artista do corpo, que projeta um mundo vivido, nesse caso o da representação. Na situação, a pesquisa leva a compreender que o ator-dançarino tem a possibilidade de trabalhar com base em duas perspectivas: as ações e o gesto expressivo realizados pelo corpo.

No entanto, o trabalho não se fixa simplesmente no estudo das ações ou dos gestos enquanto elementos materiais ou aspectos teóricos e práticos do teatro e da dança que se entrecruzam. Tenta-se compreender todo o processo e o entrelaçamento no corpo do ator-dançarino, onde as duas artes se estruturam e manifestam-se como um ato vivido.

Diante do contexto da investigação, constata-se que o entrelaçamento no corpo ocorre no momento em que o gesto realiza a síntese da dança-teatro e do vivido. Nesses termos, o gesto é a síntese do corpo, nele se constitui a estrutura de significação e expressão, pela qual se irá desenvolver um processo educativo, através do qual visa compreender as potências expressivas do ser humano.

A partir dessas verificações, o estudo apresenta certo distanciamento da ideia de dança e do teatro convencionado à produção de espetáculos cênicos reduzido a um procedimento mecanicista, no qual sua concepção objetiva unicamente o palco, sem transcender a essa situação, limitada a um modelo do fazer e sem realizar um diálogo com o vivido do outro.

Para isso, pensou-se compreender, através do retorno à realidade, ao mundo vivido, a possibilidade de atribuir novos sentidos e valores à dança e ao teatro. Isso significa encontrar na vida diária os significados que fariam essas artes existirem e terem sentido para cada ser humano. Assim, durante o processo constatou-se que a importância maior estaria na educação, no sentido de pensar o projeto do corpo no mundo enquanto um processo de

orientação para que o homem encontre seu lugar e sua ação em relação à existência.

Primeiramente, essa discussão tem em vista a constituição de um processo educativo. Um espaço de trabalho voltado à educação do corpo que envolva atividades e exercícios advindos da dança e do teatro, no sentido de aprimorar e desenvolver o potencial do indivíduo.

O processo educativo retoma Stanislavski (1986) para enfatizar que a formação no teatro e na dança, pode ser considerada uma “arte”. Esta é a perspectiva que proponho para a dança-teatro, um espaço onde o indivíduo possa experimentar o seu próprio corpo enquanto um ato criativo, através do qual vivencia a sua potencialidade e possibilidade artística.

Retomar os trabalhos na sala, no espaço onde se realiza as atividades corporais como um momento de concepção da obra de arte é tão importante quanto subir ao palco. As colocações no estudo propõem trazer essa visão do ambiente educativo como lugar onde se trabalha a primeira obra, que é o corpo humano em todas as suas potencialidades e refinamento das qualidades nele existentes para um melhor benefício junto ao coletivo.

A perspectiva dessa pesquisa propõe que o ser humano trabalhe para superar suas limitações e seus bloqueios físicos, emocionais e cognitivos impostos em relação à existência. O corpo necessita ser trabalhado, ser reconhecido, para que suas potências criadoras possam atuar, auxiliando-o em seu processo de desenvolvimento enquanto um ser que pensa e age na construção e na preservação de mundo comum a outros seres humanos.

A dança-teatro não está sendo entendida como um simples olhar para a realidade, mas assume uma perspectiva com o propósito de transcender as situações e os desafios impostos pela existência. Nesse contexto, retomou-se o corpo em seu vivido e então, fez-se a seguinte pergunta: o que permanece nele?

Visou-se colocar o corpo em movimentos, para que ele possa ser trabalhado em todas as suas manifestações que impedem de se projetar ao mundo e ao mesmo tempo fortalecer seus pontos em potencial. O mau relacionamento e a ausência de uma consciência corporal, gerada pela falta de um processo educativo, impede o corpo¹⁶⁷ de assumir uma atitude ativa diante do mundo. As energias circulam pelo organismo com deficiência, pois ele tornou-se bloqueado, seus músculos enrijeceram e perderam a capacidade de sentir e de expressar por meio dos gestos o sentido da vida humana.

Um corpo em processos cotidianos, marcada pelo excesso de atividade, de trabalho e tensão, gera uma série de distúrbios. Aos poucos o

¹⁶⁷ Em geral mantemos o corpo adormecido. Somos criados dentro de certos padrões e ficamos acomodados naquilo. “Por isso digo que é preciso desestruturar o corpo” (VIANNA, 2008, p. 77).

homem vai perdendo a relação com ele mesmo, torna-se mais rígido, bloqueios físicos e emocionais vão surgindo à medida que a forma corporal vai se alterando, as articulações se fecham limitando os gestos e a expressão, e o que permanece é o resultado de um vivido.

O homem, marcado pelas intempéries do mundo, traz em si uma necessidade natural de compreender sua existência, trabalhar e superar suas limitações e se orientar pelo melhor caminho junto à humanidade. E quando se retoma os primórdios da humanidade, percebe-se uma possibilidade no entrelaçamento entre arte e educação, no sentido de trazer certos esclarecimentos para a vida individual e coletiva.

E nos dias atuais, diante de tantas transformações, acontecimentos e pouco tempo para assimilar tantas mudanças, o homem precisa encontrar um lugar para retornar ao seu interior, para trabalhar com as sensações e os estados interiores do seu corpo. Retomar a consciência em relação a sua existência, a forma como vive e como sente a si mesmo e ao mundo, e então aprimorar e aprofundar esses sentimentos e sua percepção das condições dadas pela vida.

No decorrer do trabalho identificou-se, que um processo educativo¹⁶⁸ centrado nos exercícios e técnicas da dança e do teatro podem atuar com o propósito de desenvolver as qualidades humanas. Dessa forma, retomar-se-ia a dança-teatro como uma forma de desenvolver o equilíbrio corporal a partir de trabalhos de tonificação, de articulação e de coordenação motora observando as especificidades e o potencial expressivo de cada corpo¹⁶⁹.

Sob o ponto de vista da pesquisa, tanto um ator-dançarino como um indivíduo que não tem a pretensão de trabalhar cenicamente poderia estar trabalhando no sentido de aprender a utilizar o corpo em relação a uma série de combinações e modulações de movimento e de gestos relacionados a uma consciência corporal. Retomar o processo da dança-teatro como uma forma de desenvolver um conhecimento sobre si mesmo e uma autonomia artísticas no sentido de retomar e estar à vontade para dançar e se expressar cotidianamente.

¹⁶⁸ “Mas não posso esquecer que estou trabalhando com seres humanos, não com bailarinos, ou esportistas, ou professores, ou donas de casa. São seres humanos que buscaram a minha aula porque acreditavam que eu lhes poderia apontar caminhos. O que busco, então, é dar um corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com seus corpos. Por isso não faço qualquer proposta de movimento que não tenham aplicação na vida diária. Quero que o trabalho seja simples e natural” (VIANNA, 2008, p. 146).

¹⁶⁹ “O corpo humano permite uma variação infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores e exteriorizam-se pelo gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções. Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que esse movimento evolui para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana” (VIANNA, 2008, p. 105).

Essa autonomia implica desenvolver uma percepção não só do corpo, mas do mundo e das coisas que o circundam e geram significados. O que implica em retomar e compreender como se dá o hábito corporal e apreensão de um esquema corporal enquanto possibilidades de rearranjar os movimentos e compreender uma dinâmica pessoal de dançar.

Retomou-se a dança-teatro, na perspectiva de repensar o processo educativo, a ampliação e o desenvolvimento das dinâmicas corporais, no sentido de compreender a partir do hábito motor as estruturas de coordenação e a organização do sistema global do corpo, enquanto unidades esféricas, postos em relação aos estados interiores sinestésicos, dos sentidos e também o equilíbrio psicofísico.

O trabalho de educação do corpo está em compreender a modificação da configuração do gesto, que envolve alteração da forma dos músculos, no sentido de torná-los mais sensíveis. Esse processo abarca a reeducação dos sentidos, das percepções e das sensações, para então acessar as imagens interiores e projetá-las no espaço-tempo de uma realidade enquanto capacidade do homem recriar e reapresenta um mundo vivido.

Sob a perspectiva da dança-teatro, retomou-se a noção de corpo próprio ou fenomenal¹⁷⁰ em Merleau-Ponty, a partir de onde os estudos trazem as questões das experiências vividas¹⁷¹, como possibilidade de reconhecer a conexão entre a essência e a existência.

O corpo próprio traz em sua constituição as potências de desenhar em sua volta um nó de significação diante da composição de uma dança e pela manifestação do gesto expressivo. Comporta uma função geral, pela qual projeta sua existência em direção ao mundo, constituinte de uma obra de arte que é pessoal e universal ao mesmo tempo.

A compreensão da universalidade do corpo na dança-teatro está na valorização das ações e dos gestos simples¹⁷², os quais gastam menos energia, são econômicos e possuem uma estrutura em relação ao cotidiano e ao equilíbrio interior. Assim, a percepção e a compreensão se dão a partir das situações em que o corpo esteja envolvido e a função que exercem na atividade desempenhada.

Retomando as situações da dança e do teatro, destaca Bellos (2005, p. 233) “este corpo vivo é um ponto de orientação para nós porque não podemos sair do corpo”. Cada homem possui um estilo particular e individual de realizar sua dança-teatro; há uma forma de organizá-la e torná-

¹⁷⁰ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 576-578.

¹⁷¹ “O vivido como consistência da realidade do espetáculo (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 419).

¹⁷² Em sua prática pedagógica Stanislavsky propunha que os atores sempre trabalhassem a partir de ações e gestos simples, percebendo as qualidades interiores (1982, 1986, 1990).

la expressiva. Então, uma possibilidade de tornar um gesto ou movimento expressivo está em compreender o sistema esférico¹⁷³.

O corpo próprio pode ser observado e descrito a partir da unidade esférica, que envolve as dimensões corporais em relação ao espaço. Segundo as definições de Béziers e Piret (1992, p. 24) o “tronco, mãos e pés são unidades de enrolamento. Escápula, braço, unidade ilíaca e perna são unidades transacionais. Essas unidades se reúnem, formando um todo”. O processo artístico e educativo envolve o estudo e a consciência de três partes constitutivas do corpo: tronco, membros inferiores e membros superiores.

O sistema esférico¹⁷⁴ está, primeiramente, em relação às articulações onde os movimentos e os gestos podem ser percebidos em curvas ou esfera com base na observação das dimensões corporais; nas rotações internas e externas; no sistema de enrolamento e endireitamento; no sistema de diástoles e de sístoles; nos movimentos centrípetos e centrífugos; e nas torções em eixo e fora do eixo corporal.

Portanto, todas as ações e os movimentos acontecem primeiramente no corpo. A torção de um pedaço de tecido inicia-se pela rotação do ombro, da mão e se inverte em sentido contrário, para gerar a torção, na altura do cotovelo, que está dobrado. À medida que se realiza esse movimento e o descreve, desenvolve-se uma consciência mais profunda do corpo e das sensações que ali se desencadeiam, em relação ao sistema esférico.

O sistema esférico está em relação à compreensão do hábito motor e do esquema corporal. Assim, para modificar a forma do gesto é necessário modificar a estrutura de trabalho do corpo em relação à forma global, com o propósito de torná-lo mais sensível e consciente das necessidades. De acordo com Merleau-Ponty (2006a) a forma global¹⁷⁵ do corpo está relacionada a um equilíbrio em conformidade com a estrutura e alinhamento das unidades musculares na posição de funcionamentos.

Para que um corpo¹⁷⁶ desenvolva sua expressividade torna-se necessário que haja uma alteração na forma de utilização dos músculos e do sistema sensorial. Diante as necessidades, a percepção corporal pode ser trabalhada no sentido de auxiliar na transformação das experiências e das vivências gerando novas possibilidades de dança e de movimentos.

Nessa perspectiva, a dança-teatro retoma o hábito motor como uma forma de renovar as operações corporais. Atua na ampliação das possibilidades de desenvolvimentos da dinâmica corporal em relação à

¹⁷³ “A estrutura esférica realizada representa a única solução possível a esse problema de mínima e máxima” (MERLEAU-PONTY, 2006b p. 229).

¹⁷⁴ BÉZIERES; e PIRET, 1992.

¹⁷⁵ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 299 – 303.

¹⁷⁶ “Pois movo meu corpo sem saber quais músculos quais trajetos nervosos devem intervir e onde seria preciso procurar os instrumentos desta ação” (MERLEAU-PONTY, 1974, p.89).

constituição do gesto expressivo e do desenvolvimento dos sentidos interiores. Sobre esse aspecto esclarece Béziers e Piret (1992, p. 145), “mas, enquanto os sentidos são mais ligados à observação, à representação, a motricidade envolve uma ação, uma experiência”.

Por meio da motricidade o corpo desenvolve uma memória, que constitui em si um espaço sensorial. Grava e encarna as sensações, os sentimentos e os pensamentos, constitui uma consciência de ser em relação a um passado, um presente um futuro. Conforme identifico em Merleau-Ponty (2006a) e trago para a pesquisa, a memória é apossar-se do passado, o qual se realiza no entrelaçamento e nas passagens contínuas de um momento para outro, uma fusão de momento que se dá na amplitude e na espessura um tempo porvir.

São as memórias corporais e a presença dessa faculdade que auxiliam o desenvolvimento da dança-teatro e também o processo educativo. A transposição de um corpo real para um virtual está nas memórias das sensações, onde as pernas, os braços, o tronco e a cabeça sob outra perspectiva e qualidade passam a conceber um novo ser.

O corpo torna-se potência de uma personagem que dança, seu deslocamento no espaço constitui uma nova paisagem, seus gestos desenham um mapa, o qual é um espaço visível e ao mesmo tempo um projeto artístico que se inscreve no espaço¹⁷⁷. Identifico em Merleau-Ponty (1974), que todo o uso do corpo é expressão, deste modo, as operações expressivas constituem sinais em signos diante das disposições e de suas configurações apresentas por meio das quais revela um sentido adquirido.

A operação expressiva transforma o gesto da dança-teatro em um campo de significação. Encarna a experiência do corpo a partir da qual o gesto compõe um sistema de sinais e de códigos corporais abertos e livres, constituídos em relação a um drama, que envolve a busca para compreender uma questão existencial enquanto elemento significativo para a transformação da vida do indivíduo no processo de desenvolvimento e de aprendizagem.

Desta forma, a pesquisa trouxe como perspectiva a retomada do estilo pessoal existente em cada corpo como forma de compreender a dança-teatro e sua possibilidade expressiva. A partir da percepção corporal buscou-se, primeiramente, realizar uma leitura do mundo enquanto campo de significação e de sentido, o que constituiu um processo dialético entre o homem e o mundo, por meio do qual se manifestam as memórias e a história pessoal.

Na dança e no teatro, enquanto manifestação artística, identificou-se uma história e um estilo pessoal que se integram à concepção da obra de

¹⁷⁷ “O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes táteis do mesmo ser” (MERLEAU-PONTY 1975, p. 278).

arte. A forma de um corpo dançar representa parte de uma perspectiva pessoal, que está em relação às estruturas e experiências do homem, através das quais ele aprendeu a perceber e compreender o mundo.

Um ator-dançarino que reconhece e compreende seu estilo¹⁷⁸, tem a possibilidade de apropriar-se de uma consciência, a qual revela sua maneira de tratar e de se relacionar com as experiências advindas da dança-teatro. Ao retomar a consciência do corpo, também há a perspectiva de compreender seu projeto no mundo, sob uma perspectiva artística e humana.

O estilo de um ser humano e de um grupo não permanece constante, está sempre em transcendência. Para compreender essa possibilidade retomei Merleau-Ponty (1974, 1975, 2006a), para entender que no mundo está a perspectiva de todas as perspectivas e o estilo de todos os estilos, ele está além das rupturas da vida pessoal e histórica; assim, assegura às experiências uma estrutura, pela qual o homem compreende suas funções sensoriais e encontra o sentido do corpo na existência.

Desta forma, a dança-teatro como retomada e desenvolvimento de um estilo próprio revelou um diálogo interior, uma atitude mediante a qual o artista recria e reapresenta sua forma de existir, sendo assim, o “estilo é o meio de recriar o mundo segundo os valores do homem que o descobre” (MERLEUA-PONTY, 1974, p. 72). No contexto da dança-teatro, passa a ser compreendido como um sistema de potências e qualidades que se constituem para realizar o gesto expressivo e, por meio deste, orientar-se diante das situações existenciais enquanto uma forma particular de pensar o mundo.

No contexto do estudo, o ator-dançarino viveu a experiência de conceber o gesto da sua dança-teatro. Para isso, ele retornou a sua realidade existencial para encontrar o tema da sua obra, a qual se manifesta como expressão e significação de sua presença no mundo. Toda a técnica do artista no mundo está em seu corpo atual.

A dança-teatro manifesta reflexos da vida e das experiências do ator-dançarino. Diante disso, observou-se o homem como um projeto, o qual sempre tem a possibilidade de superar e transcender seu ponto de partida, no sentido de aprimoramento e refinamento das possibilidades corporais.

Ao observar¹⁷⁹ um homem que caminha em cena, identifica-se que há um estilo do corpo em relação a uma expressão individual, sentidos manifestam-se diante da maneira de colocar o pé no chão, manifesta-se certa irradiação diante das tensões com as fibras do solo, do olhar, do toque, da sua fala. Por ser um corpo, capta suas vibrações, no entanto, percebido como símbolo, forma e maneira de habitar o mundo, seus princípios e estado interiores.

¹⁷⁸ MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 438-442.

¹⁷⁹ “Que Reste-t-il de Nos Amours?”

Desta forma, a dança-teatro enquanto um ato de expressão¹⁸⁰ revelou-se como a criação, intrínseca, traz junto de si uma linguagem que manifesta a existência de um pensamento transcendente. A experiência transcendente se dá quando o indivíduo envolvido no processo educativo encontra nele mesmo seu projeto. Portanto, a arte torna-se transcendente à medida que ela se manifesta como uma existência vivida no corpo.

A perspectiva da dança-teatro em relação ao processo educativo está em relação à consciência e ao pensamento transcendental como forma de constituição de um conhecimento acerca do próprio homem. Inserido na experiência o homem retoma seu corpo e o gesto como objeto de seus pensamentos, com o propósito de esclarecê-los, então fundamenta um campo de reflexão onde investiga a originalidade de suas manifestações e a forma de repensá-los com clareza e precisão em relação aos fatos e às manifestações sensoriais enquanto consciência de uma existência a ser concebida.

Neste contexto compreendo que a dança-teatro vem como uma proposta de assimilação do mundo diante da consciência e da posição do corpo em relação às questões existenciais. Tanto o mundo como a dança e o teatro só existem quando o corpo as vive, tornando-as uma série de acontecimentos diante das perspectivas da existência, as quais são transcendidas, pois os acontecimentos são temporais e inacabados.

Após realizar essas explanações, destaco que considero essa pesquisa de relevância para as Artes Cênicas e para a Educação, no sentido de repensar a relação dança, teatro e o ensino-aprendizagem da arte, tanto em escolas, universidades, como em projetos sociais e em espaços alternativos. Esse processo de pesquisa possibilitou retomar e rever, bem como experienciar o corpo e a dança-teatro sob outras perspectivas, compreendendo a percepção, as sensações, os sentidos e a presença de um projeto motor que habita cada ser.

No percurso da pesquisa se apresentaram muitas dificuldades e dúvidas, no entanto sempre observei esse trabalho como algo que se dá nele mesmo. A própria pesquisa revelou as necessidades, apontou os caminhos a serem seguidos e ao mesmo tempo trouxe as respostas. Compreendo essa investigação como a manifestação que revela em seu percurso um gesto, o qual me aproxima cada vez mais do estudo do corpo, da dança-teatro e da fenomenologia de Merleau-Ponty.

O corpo como constituição da obra de arte é, antes de tudo, uma retomada de decisão diante do mundo e a manifestação de um estado de liberdade do ser.

¹⁸⁰ MERLEAU-PONTY, 1975, p. 341-343.

REFERÊNCIAS

À FLUER DE PEAU. **Que Reste-t-il de Nos Amours?** Mansion de la danse, Lyin – mars 2005. Realisation: Charles Picq. DVD.

ALES BELLO, Angela. **Fenomenologia e Ciências Humanas: psicologia, história e religião.** Organização e Tradução de Miguel Mahfoud e Marina Massimi. Bauru: EDUSC, 2004.

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia: um caminho para a percepção corpora.** Tradução de José Luis Mora Fuentes. São Paulo: Martins Fonte, 1983.

ARENT, Hannah. **A Condição Humana.** Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.

ARENT, H. Trabalho, **Obra e Ação.** In: Cadernos de Ética e Filosofia Política 7, 2/2005b.

_____. **Entre o Passado e o Futuro.** Tradução de M. W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AZEVEDO, Sonia Machado de. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes.** Campinas: Tradução de Luiz Otavio Burnier. UNICAMP, 1991.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia.** Campinas: Tradução de Luiz Otavio Burnier. UNICAMP, 1995.

BARRIENTOS, José Luis Garcia. **Drama y Tiempo: Dramatología I.** Biblioteca de Filología Hispánica. Madrid: CSIC, 1991.

BECKETT, Samuel. **Proust.** Tradução de Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

BERGE, YVONNE. **Viver o Seu Corpo: por uma pedagogia do movimento.** São Paulo: Martins Fonte, 1988.

BERRETTINI, Célia. **Samuel Beckett: escritor plural**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BERTHOLT, Margot. **História Mundial do Teatro**. Tradução de Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BERTHERAT, Thérèse. **As Estações do Corpo: Aprenda a olhar o seu corpo para manter a forma**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fonte, 2001.

BÉZIERS, Marie-Madeleine e PERIT, Suzane. **A Coordenação Motora: Aspectos Mecânicos da Organização Psicofísica do Homem**. Tradução de Angela Santos. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

BORDINI, Maria da Glória. **Fenomenologia e Literatura – Husserl x Ingarden**. Tradução de Helena Barbas. São Paulo: Editora USP, 1990.

BORGE, Monique. ROUGEMONT, Martine de. SHERER, Jacques. **Estética Teatral: textos e Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BOSSU, Henri. CHALAGUIER, Claude. **A Expressão Corporal: abordagem metodológica e perspectiva pedagógica**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. Rio de Janeiro: Entrelivros Cultural, 1980.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fonte, 1987.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Estudos Sobre Teatro: Bertolt Brecht**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRIEGHEL-MÜLLER, Gunna. **Eutonia e Relaxamento**. Tradução de Cíntia Ávila de Carvalho. São Paulo: Summus, 1998.

CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **SAMA – Etnografia de uma Dança Sufi**. Florianópolis: Editora Mosaico, 2002.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. Tradução de Carlos Felipe Moises. São Paulo: Palas Athena, 1995.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Merleau-Ponty: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 2000.

CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**. 2ª ed. Tradução de Vadim Valentinovitch Nikitin. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Dança e Educação em Movimento. Julieta Calazans, Jacyan Castilho, Simone Gomes (coordenadores), 2ªed. São Paulo: Cortez, 2008.

DASCAL, Miriam. **Eutonia “O Saber do Corpo”**. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes. Campinas: Dissertação, 2005.

FALKEMBACK, Maria Fonseca. **Dramaturgia do Corpo e Reinvenção de Linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico**. Dissertação. Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC. Florianópolis, 2005.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo Movimento**. 4ª Ed. Tradução de Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1971.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: UNICAMP, 2001.

FRAGE, Arlette. **O Saber do Arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

FREIRE, Ida Mara. Compasso ou Descompasso: a pessoa diferente no mundo da dança. In: **Periódico Ponto de Vista**. Florianópolis. nº 01 de 1999.

GARANDY, Roger. **Dançar a Vida**. Tradução de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GODART, Hubert. Gesto e Percepção. In **Lições de Dança – 03**. Roberto Pereira e Sílvia Soter (Org.), Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2001.

GONSALVES, Maria Augusta Salin. **Senti, Pensar, Agir: corporeidade e educação.** Campinas: Papirus, 1994.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança.** Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GUIMARÃES, Maria Cláudia Alves. Rudolf Laban: uma vida dedicada ao movimento. In: **Reflexões Sobre Laban, O Mestre do Movimento.** Maria Mommensohn & Paulo Petrella, org. São Paulo, 2006.

HERMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático.** Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

HUSSERL, Edmund. **Investigações Lógicas: sexta investigação.** Coleção os Pensadores. Tradução de Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

JAPIASSU, Ricardo Ottoni Vaz. **Metodologia do Ensino do Teatro.** Campinas: Papirus, 2001.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** 3ª ed. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Netto. São Paulo: Summus. 1978.

LAUNAY, Isabelle. Laban, ou a Experiência da Dança. In: **Lições de Dança – 01.** Roberto Pereira e Silvia Soter (Org.), Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 1999.

_____. **Dança Educativa Moderna.** Tradução de Maria da Conceição Parahyba Campos. São Paulo: Ícone, 1990.

LUNA, Sergio Vasconcelos de. **Planejamento de Pesquisa uma Introdução.** São Paulo: EDUC, 1996.

MÜLLER, Marcos José. **Merleau-Ponty: acerca da expressão.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001

MARQUES, Isabel A. **Ensino da Dança Hoje: textos e contextos.** São Paulo: Cortez, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. **A Estrutura do Comportamento: procedido de uma filosofia da ambigüidade de Alphonse e Waelhens.** Tradução de Márcia Valéria de Aguiar. São Paulo: Martins Fonte, 2006b.

_____. **O Visível e o Invisível.** Tradução de José Artur Giannotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **Em torno do Marxismo - A crise do entendimento – As aventuras da dialética-Epilogo - Marxismo e Filosofia – O Olho e o Espírito – A Duvida de Cézane - Sobre a Fenomenologia da Linguagem – A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio – O Metafísico no Homem – De Maus a Claude Lévi-Strauss – Em Todo e em Nenhuma Parte – O Filósofo e sua Sombra.** Coleção os Pensadores. Tradução de Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. **O Homem e a Comunicação: A Prosa do Mundo.** Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

MATTEO, Bonfitto. **O Ator Compositor.** São Paulo, Perspectiva, 2002.

NANNI, Dionísia. **Dança Educação: princípios, métodos e técnicas.** Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

NASPOLINI, Marisa de Souza, **Composição Cênica e Diálogo Poético com a Literatura de Ana Cristina Cesar.** Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis. Dissertação, 2007.

O Pós-Dramático: um conceito operativo? J. Guinsburg e Sílvia Fernandes (org). São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucía Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **A Análise dos Espetáculos.** Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética.** Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **Estética: Teoria da Formatividade.** Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PERRENOUD, Philippe. **Prática Reflexiva no Ofício do Professor: Profissionalização e Razão Pedagógica**. Tradução de Cláudia Schilling. Porto Alegre: Armed Editora, 2002.

PEREIRA, Roberto. Entre o Céu e a Terra. In: **Lições de Dança – 02**. Roberto Pereira e Silvia Soter (Org.) Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2000.

Pesquisa Qualitativa com Texto: imagem e som: um manual prático. Org. Martin W. Baucer; George Gaskell. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Poéticas Teatrais: territórios de passagem. Milton de Andrade e Valmor Nini Beltrame (org.) Florianópolis: Design Editora/FAPES, 2008.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: A pedagoga do Corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

Reflexões Sobre Laban, o Mestre do Movimento. Maria Mommensohn e Paula Petrella (org). São Paulo: Summus, 2006.

REIS, Andréia Maria Ferreira. Movimento Genuíno: O Corpo Rompendo Fronteiras. In: **Anais do 4º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Memória ABRACE: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

ROCHA, Tereza. O Corpo na Cena de Pina Bausch. In: **Lições de Dança – V2**. Roberto Pereira e Silvia Soter (Org.), Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2000.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROPA, Eugenia Casini, Entrelaços de ramos e raízes: a dança europeia no terreno composto da intercultura. In: **Poéticas Teatrais: Territórios de Passagem**. Milton de Andrade e Valmor Nini Beltrame, org. Florianópolis: Design Editora, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Tradução de Yan Michalski e Rosynte Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.

RUMI, Jalal Ud-Din. **Poemas Místicos – Divan de Shams de Tabriz**. São Paulo: Attar, 1996.

SILVA, Ursula Rosa da. **A Linguagem Muda e o Pensamento Falante: sobre a fenomenologia da linguagem em Maurice Merleau-Ponty**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas: Autores Associados, 2006.

SANTOS, Angela. **Biomecânica da Coordenação Motora**. São Paulo: Summus, 2002.

SOKOSLOWSKI, Robert. **Introdução à Fenomenologia**. Tradução de Alfredo de Oliveira Moraes. São Paulo: Loyola, 2004.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do Ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. 7ª Edição. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1986.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. 5ª ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de Um Papel**. 5º ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1995.

Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969/ Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, SESC, 2007.

TURTELLI, Larissa S.; RODRIGUES, Graziela E. F. **Dalva é um Personagem para o Sensível: Nucleação e Expansão Através do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete**. – Anais do 4º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Memórias ABRACE: Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2008.

WOSNIAK, Cristiane do Rocio. **Dança, Cine-Dança, Vídeo-Dança, Ciber-Dança: dança, tecnologia e comunicação.** Curitiba: UTP, 2006.

Periódicos Pesquisados

Anais do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Memória ABRACE: São Paulo, 1999.

Anais do 2º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Memória ABRACE: Florianópolis, 2003.

Anais do 4º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Memória ABRACE: Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

Lições de Dança -V1. Roberto Pereira e Silvia Soter (org), Rio de Janeiro: Ed. Univer Cidade, 1999.

Lições de Dança –V2. Roberto Pereira e Silvia Soter (org), Rio de Janeiro: Ed. Univer Cidade, 2000.

Lições de Dança –V3. Roberto Pereira e Silvia Soter (org), Rio de Janeiro: Ed. Univer Cidade, 2001.

Tubo de Ensaio – Experiências em dança e arte contemporânea/ Org. Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006.

ANEXOS

COMPANHIA: À *FLEUR DE PEAU*¹⁸¹

Denise Namura & Michael Bugdahn (França)

Denise Namura nasceu em 1957, em São Paulo, no Brasil, e vive em Paris desde 1981.

Michael Bugdahn nasceu em 1962, em Wuppertal, na Alemanha e vive em Paris desde 1984.

Formaram-se (entre outros) com Ella Jaroszewicz, Stanislaw Brzozowski, Jerzy Grotowski, Ludwik Flaszen, Zygmunt Molik, Josef Nadj, Roy Hart Theatre, Théâtre du Mouvement, Zéro Théâtre, Catherine Lesley, Jean-Paul Denizon.

Em 1988, Denise Namura e Michael Bugdahn fundaram a Cie. “À Fleur de Peau”, em Paris, para a qual até hoje assinaram mais de vinte criações. A mistura de gêneros, a teatralização do movimento dançado, o tragicômico e a emoção são as bases de seu trabalho de criação.

Participaram de festivais e eventos internacionais de renome (“Biennale de la Danse”, Lyon, “Holland Dance Festival”, Haia, etc.) e apresentaram seus espetáculos em uma quinzena de países. A coreografia “*4’quarts*” obteve o 1º prêmio no “Tremplins de la Danse” em St.-Dizier e o prêmio de humor no “Concurso Volinine” em St.-Germain-en-Laye, “*Quelques réflexions*” obteve o 1º prêmio no “Concurso Internacional para Coreógrafos” em Groninga, Holanda. “*Aller-retour simple*” foi co-produzida pela Cia. Maguy Marin/CCN Rillieux-la-Pape (2000). “*Un ange passe-passe ou entre les lignes il y a un monde*” pelo Théâtre de l’Enfumerai (2002). A criação “*Que reste-t-il de nos amours ?*” (para 10 bailarinos) foi co-produzida em residência pela Maison de la Danse de Lyon em 2005.

A criação, “*Miroirs de l’âme*”, teve sua estréia em março de 2007, no Théâtre du Lierre, em Paris, iniciando uma residência de 4 anos. Em 2008, para as festividades dos 20 anos da companhia, criaram duas peças : “*Au delà du temps*” e “*Si un jour je te quitte je te garderai en moi à nu à vif à jamais*”. Em 2009, a companhia homenageou Heitor Villa-Lobos (50 anos de sua morte) com a criação “*Villa-fantaisie onirique*”.

¹⁸¹ Dados obtidos com o Projeto Tubo de Ensaio: Residência com a Cia. À FLEUR DE PEAU: *Bordar em movimento: poesia e humor na composição coreográfica*. Parceria UFSC/UDES.

Para o repertório de outras companhias criaram as coreografias seguintes: “*Salto immortale*” (Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo) ; “*La vie en rose???*” (Companhia de Danças de Diadema – 2009); “*Talvez sonhar ...*” (Companhia Cisne Negro - 2003); “*Como se não coubesse no peito*” (Balé da Cidade de São Paulo - 2001); “*Plus qu’hier et moins que demain*” (Bernballett - 2000); “*Vanish into thin air*” (Rotterdamse Dansacademie - 1999); “*Poste restante*”, coreógrafos e intérpretes (Cirka Teater - 1995-97).

Desde 1994 iniciaram colaborações artísticas com diversas companhias e estruturas. Entre outras, Cirka Teater (de 1994 à 1997), Théâtre de l’Enfumeraiie (1997), École Départementale de Théâtre de Corbeil-Essonnes (de 2007 à 2009), Border Crossings (2009 et 2010, Londres/Shanghai).

Cie. À Fleur de Peau

Denise Namura e Michael Bugdahn já criaram vinte espetáculos e coreografias para *Cie. À Fleur de Peau* e para o repertório de outras companhias como: Cisne Negro, Balé da Cidade de São Paulo, Bernballett, Cia. de Danças de Diadema, Rotterdamse Dansacademie, Cirka Teater e este ano para a Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo.

A companhia participou de festivais e eventos internacionais de renome ("Biennale de la Danse", Lyon, "Holland Dance Festival", Haia, "Rio Panorama" etc.) e apresentou seus espetáculos em diversos países. A coreografia “*4'quarts*” obteve o 1º prêmio no "Tremplins de la Danse" em St.-Dizier e o prêmio de humor no "Concurso Volinine" em St.-Germain-en-Laye, “*quelques réflexion*” obteve o 1º prêmio no "Concurso Internacional para Coreógrafos" em Groninga, Holanda.

O espetáculo “*aller-retour simple*” foi co-produzida pela Cia. Maguy Marin/CCN Rillieux-la-Pape (accueil studio). “*un ange passe-passe ou entre les lignes il y a un monde*” pelo Théâtre de l’Enfumeraiie (Sarthe), durante uma residência de criação. “*Como se não coubesse no peito*” foi uma encomenda do Balé da Cidade de São Paulo, com patrocínio da Petrobrás e “*talvez sonhar ...*” uma encomenda da Cia. Cisne Negro, co-produzida pelo SESC. A criação “*que reste-t-il de nos amours ?*” (para 10 bailarinos) foi co-produzida pela Maison de la Danse de Lyon em 2005 (residência), com patrocínio da Fondation BNP Paribas, do Ano do Brasil na França, ADAMI, ONDA e do Centre National de la Danse. A criação, “*miroirs de l’âme*”, teve sua estréia em março de 2007, no Théâtre du Lierre, em Paris, iniciando uma residência de 4 anos. Em 2008, para as festividades dos 20 anos da companhia, criaram duas peças : “*au delà du temps*” e “*si un jour je te quitte je te garderai en moi à nu à vif à jamais*”.

Em 2009 homenagearam o compositor Heitor Villa-Lobos (50 anos de sua morte) com a criação “*villa-fantaisie onirique*” (para 6 bailarinos).

Na Cie. *À Fleur de Peau*, Denise Namura e Michael Bugdahn criaram e interpretaram as seguintes peças: *Villa – Fantaisie onirique* (2009); *Au delà du temps* (2008); *Si un jour je te quitte je te garderai en moi à nu à vif à jamais* (2008); *Miroirs de l'âme* (2007); *Que reste-t-il de nos amours ?* (2005); *Un ange passe-passe ou entre les lignes il y a un monde* (2002); *Aller-retour simple* (1999/2000); *Midi à 14 heures* (1999); *Faux semblants et vrais semblables* (1999); *Rétrospective en duo* (1999); *Histoires courtes en plusieurs cris* (1998/99); *Les clefs furtives de ma mémoire* (1996/98); *Petite énigme pour un grand mystère* (1997/98); *Pendant que j'y pense* (1996); *Quelques réflexions* (1995/96); *4'quarts* (1994); *Le sommeil* (para crianças) (1994); *Scarlet tout court* (1992/93); *Tranches de vie* (1992); *Scarlet greetings to a special friend* (1990/91); *L'équivoque* (1988/89); *Pedaços* (1986).

Concepção artística

Denise Namura e Michael Bugdahn consideram a coreografia como um modo para veicular a emoção, como uma forma carregada de significação concreta. Sua pesquisa é baseada no uso do corpo inteiro como instrumento polivalente e num trabalho intenso sobre o gesto e sobre a musicalidade do movimento. A Cie. « à fleur de peau » prega a mistura de gêneros e propõe um olhar sobre a condição humana, cheio de ternura, generosidade, humor e emoção, a fim de vivenciar uma troca imediata com o público.

A pedagogia é um aspecto essencial de seu trabalho. Desde a criação da companhia, os dois coreógrafos se dedicam a uma atividade pedagógica baseada na teatralização da dança, um elemento intimamente ligado ao desenvolvimento de seu discurso dançado. A partir de um trabalho de preparação do intérprete, organizam regularmente workshops, oficinas e cursos para profissionais, amadores e crianças.

Esta pesquisa cujo objetivo é a fusão das formas de expressão de diversas linguagens cênicas é baseada no uso do corpo inteiro como instrumento polivalente, sendo o intérprete o centro vital do trabalho. Encontramos, como na dança, o rigor e a precisão de um trabalho coreográfico, porém cada movimento sendo preenchido pela intensidade do jogo teatral. Como no teatro, uma história é contada, o corpo sendo o meio indispensável para se transportar o texto.

“Que Reste-t-il de Nos Amours?”

Apresentada por dez bailarinos. Este não é um discurso conceitual sobre o amor... A peça temo algumas situações inevitáveis da vida e do amor com um eixo de sentimentos cômicos e revigorantes. Não é uma apologia do corpo como uma entidade abstrata, mas personagens reais, com todas as suas sensualidades, pessoas que têm um corpo e uma alma... Às vezes, emocional também. “Amor sem loucura não vale uma sardinha”. Uma companhia que explora a condição humana com generosidade, ironia e ternura, realizando um ato de comunhão imediata com o espectador. Concepção, coreografia e cenografia: Denise Namura e Michael Bugdahn¹⁸².

E-mail recebido de Denise Namura, diretora e atriz-dançarina da Companhia “A Fleur de Peau”, dando permissão para utilizar o material. Nov/2010.

Ola Roga,

Obrigada pelas palavras tão carinhosas !!!

É muito correto de sua parte pedir permissão para utilizar o material de "Que reste-t-il de nos amours ?" e a resposta é sim. Acho que é um bom vídeo para explicar este entrelaçamento da dança e do teatro. Ele também é bom para entender o papel da "personagem" e sua importância na dramaturgia, em nossas criações. Elas começam num espaço vazio, com um tema, e as "historias" dos personagens vão dando inspiração para a criação coreográfica. Este espetáculo foi dançado pelo Balé da Cidade de São Paulo e pelo Balé de Bern (Suíça). Dentro do espetáculo seria legal também você mostrar um exemplo de onde o teatro entra dentro do movimento: na cena do homem na poltrona, esperando o telefonema.

Enfim, posso falar horas deste espetáculo. Tem mil coisas pra falar. Se você quiser ou precisar, me liga por skype (denisenamura) ou me escreve pedindo.

Me conta como foi, mas ja vou desejando muito sucesso. Para mim também foi um prazer nosso encontro e espero que tenham outros...

Beijos pra você e pra todos

Denise

¹⁸² Disponível em: <http://www.tv5.org/TV5Site/chut/index.php?id=127>, acessado em 05/11/2010.

cie « à fleur de peau »
denise namura & michael bugdahn
52 rue d'avron
75020 paris
afleurmi@club-internet.fr
<http://cieafleurdepeau.blogspot.com/>
www.danse-afleurdepeau.com (nouveau site en construction)

Imagens do Espetáculo de Dança-Teatro: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”



Figura 8: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”



Figura 9: “*Que Reste-t-il de Nos Amours?*”

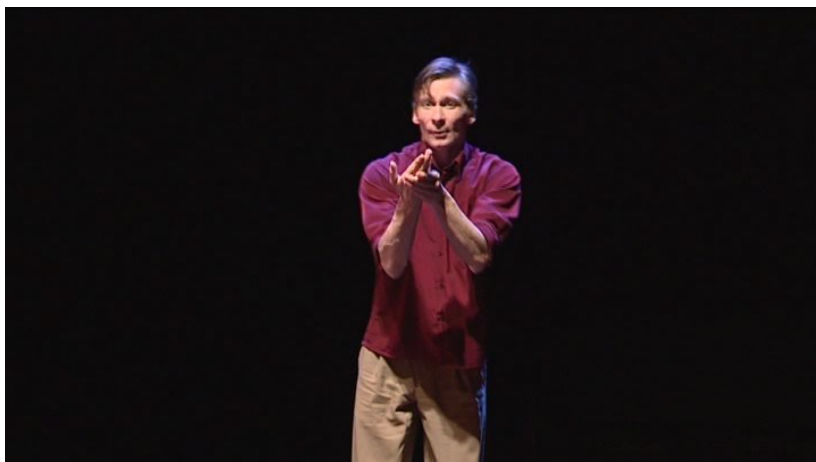


Figura 10: *“Que Reste-t-il de Nos Amours?”*



Figura 11: *“Que Reste-t-il de Nos Amours?”*

Andras Cia. De Dança-Teatro – Espetáculo: “O Asno de Apuleio”¹⁸³

O espetáculo O Asno de Apuleio (2008), da Andras Cia. de Dança-Teatro, inicia turnê por Santa Catarina com duas apresentações na cidade de Itajaí, nos dias 14 e 15 de maio. A Companhia conta com a participação de alunos e ex-alunos do CEART, e é dirigida por Milton de Andrade, professor do Departamento de Artes Cênicas e Diretor Geral do Centro de Artes da UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina).

A peça faz parte de uma trilogia de espetáculos da Andras Cia., ao lado de Quixote (PRÊMIO DAMS/Itália-2005) e Butterfly (Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna-2006), e é baseada na obra “O Livro das Metamorfoses” (séc. II d.C.), mais conhecida como “O Asno de Ouro”, do autor latino Apuleio. (125 – 180 d.C).

A obra trata do argumento da iniciação masculina nos mundos da violência, da fé e da espiritualidade através da história de Lúcio, um jovem que, movido pela curiosidade e pelo desejo de voar, se apodera do unguento mágico errado e, ao invés de ser transformado em pássaro, é transformado em asno. Lúcio, na forma de homem-asno, parte numa viagem de peripécias, proações e tormentos, e entra em contato com as mazelas e os vícios humanos.

A fábula narra, então, as passagens e as transformações do herói masculino, de jovem ingênuo a besta, e de besta a um novo homem que, vivendo comicadamente os mecanismos de banalização da virilidade, encontra uma redenção moral e espiritual. Estas referências serviram à criação da obra de teatro-dança da Andras Cia., que se propõe a uma reflexão sobre o tema da identidade, masculinidade, violência e afetividade, trabalhando de forma concreta com a linguagem do corpo e do movimento.

O grupo realizou circulação do espetáculo pelo estado de Santa Catarina, patrocinada pelo Edital Elisabete Anderle da Fundação Catarinense de Cultura. A turnê passará por Itajaí, Criciúma, São José, Joinville, Lages e Florianópolis. Serão realizadas duas apresentações em cada cidade, sendo que uma delas será sempre destinada a estudantes do Ensino Médio da rede pública municipal e estadual.

A iniciativa de realizar as apresentações do espetáculo para estudantes dá continuidade a um percurso formativo na área da dança-teatro, através de oficinas voltadas a adolescentes, jovens e atores, inseridos em performances da montagem cênica. Em junho de 2008, foi promovida uma oficina de dança-teatro voltada à comunidade de afrodescendentes do bairro Caeté, na cidade de Gravatal, com apoio da Prefeitura Municipal e Instituto Anima. Em Florianópolis, a apresentação de "O Asno de Apuleio" contou

¹⁸³ Disponível em: <http://www.adjorisc.com.br/entretenimento/o-asno-de-apuleio-da-andras-cia-inicia-turne-catarinense-na-cidade-de-itajai-1.282777>, acessado em 05/11/2010.

com a presença de atores italianos do Grupo Teatral T.I.L.T. de Ímola (Itália) que também participaram de percurso formativo intercultural. Na cidade de Heredia (Costa Rica), a montagem acompanhou um programa de formação em dramaturgia do movimento e foi apresentada no Teatro Atahualpa del Cioppo na Universidade Nacional da Costa Rica em novembro de 2008, com participação de jovens atores costarriquenhos.

Compõem a Andras Cia. de Dança-Teatro: Milton de Andrade (Direção e atuação), Melissa Ferreira (Direção e Produção) e os atores Samuel Romão, Diogo Vaz Franco, Oto Henrique, Anderson Luiz do Carmo e Rogaciano Rodrigues.

Imagens do Espetáculo:



Figura 12: “Asno de Apuleio”.



Figura 13: “Asno de Apuleio”.