

“Para que servem as estrelas?”: um estudo sobre as interfaces do teatro-dança¹

Melina Scialom²

Resumo: O artigo visa expor uma experiência teórico-prática que culminou na criação de um espetáculo de teatro-dança. A busca de uma dramaturgia na dança levou ao estudo das convenções do teatro e da dança, em paralelo à exploração do cinema e da literatura. Através da aplicação da *Coreodramaturgia* (de Joana Lopes), o uso dos jogos (arcaicos e dramáticos) possibilitou um olhar prático, poético e criativo sobre as teorias de base das Artes Cênicas.

Palavras-chave: dança, teatro, dramaturgia, jogos

Abstract: This article reports a theoretical and practical experience which result was the creation of a theater-dance performance, configured by the understanding of theater and dance conventions and a parallel study of cinema and literature. The uses of games (archaic and dramatic) was the main bridge between theory and practice. Throughout the application of the *Choreodramaturgy* (of Joana Lopes) a practical, poetic and creative view upon the performing arts theory was made possible.

Keywords: dance, theater, dramaturgy, games

Introdução

A dramaturgia na dança é um dos elementos das Artes Cênicas que tem recebido atenção contínua através dos anos. Porém, o termo ainda é pouco discutido e seu uso e aplicação nas obras de arte contemporâneas apresentam um ar de mistério. As referências teóricas que propõem discutir a aplicação da Dramaturgia na Dança têm pouca difusão pelo país. Por isso, esta temática cênica dificilmente é difundida de forma

¹ Artigo baseado na monografia: *Expressão Brasileira – um estudo sobre as interfaces do Teatro-Dança*. (COELHO, Marília; FERNANDES, Renata; LAETANO, Danielle; SCIALOM, Melina; SIQUEIRA, Carolina; YONASHIRO, Andréia, 2004)

² Melina Scialom, nascida em 1982 e natural de Campinas, SP, é Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ UFBA; Bacharel e Licenciada em Dança pela UNICAMP. Tem experiência e atuação nas áreas de Dança, Teatro e Técnicas Circenses. Colabora junto a artistas oriundos de diversas áreas/linguagens atuando como criadora, diretora e intérprete.

clara e exemplificada. Nas páginas que se seguem, é realizada uma revisão de um processo pedagógico de estudos e criação, fruto da conclusão de um Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Este artigo visa apresentar um percurso e uma proposta de aproximação da dança ao conceito e prática da dramaturgia, através do relato minucioso presente na monografia que acompanhou a estreia da obra de arte. O estudo culminou em um espetáculo de teatro-dança, produto da simbiose entre a prática e a teoria. Com finalidade didática de entender o conceito de dramaturgia e sua aplicação cênica (tanto na dança quanto no teatro), criou-se um espetáculo que pudesse, através de um processo de linguagens comparadas, inter-relacionar dança, teatro e literatura.

Para que servem as estrelas?

Para que servem as estrelas? é uma obra de teatro-dança³ que foi concebida coletivamente e em cunho pedagógico como conclusão do curso de Dança da UNICAMP, em 2004. Um grupo de sete alunos sob o nome de Grupo Micrantos (atual Micrantos Cia de Danças) estreou o espetáculo em dezembro de 2004 e apresentou-o pelo interior e capital de São Paulo durante os anos de 2005 e 2006. Este processo de criação e estudo coletivo foi minuciosamente detalhado na monografia intitulada “Expressão Brasileira – um estudo sobre as interfaces do Teatro-Dança”⁴.

A busca para entender o conceito de Dramaturgia e o estudo da criação em Dança foram os principais motivadores do processo do espetáculo. Procurando um diálogo entre as linguagens da Dança, do Teatro e da Literatura, e investigando as características das convenções de cada uma delas, encontrou-se uma possibilidade de trabalhar a dramaturgia na dança através da adaptação de uma obra literária para a cena. Com orientação pedagógica e direção de Joana Lopes, *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector foi escolhida para fornecer material na transposição de linguagens e inspirar a concepção do espetáculo.

³ Joana Lopes explica o conceito de teatro-dança dizendo que nele a dança é vista como “manifestação artística da capacidade expressiva do movimento” e o teatro como espaço “de onde se vê conteúdos manifestos por: movimento, dança e palavra” (LOPES, 2007, p. 17).

⁴ A monografia “Expressão Brasileira – um estudo sobre as interfaces do Teatro-Dança” (SCIALOM, Melina, et. al., 2004) encontra-se na Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP acompanhada de um CD-rom contendo filmagem do espetáculo apresentado em dezembro de 2004.

Joana, então professora do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da UNICAMP, atuou pedagogicamente no processo, conduzindo os alunos na criação e elaboração da obra cênica, na produção do espetáculo e na redação da monografia (que foi produzida conjuntamente à criação artística, produção e apresentação da obra)⁵.

O universo de Rudolf Laban foi a referência primária deste fazer artístico teórico-prático. O pensamento teórico e científico que o artista, pensador, coreógrafo, filósofo e pedagogo austro-húngaro Rudolf Laban, sistematizou na primeira metade do século XX na Europa (principalmente na Alemanha e Inglaterra), atuou como fio condutor da pesquisa artística que, aliada à prática, culminou na criação de uma obra de arte.

O passo inicial para o estudo e para adentrar um processo de criação que confrontasse o teatro e a dança, foi entender e vivenciar as convenções específicas de cada uma destas linguagens artísticas. O entendimento e vivência das premissas cênicas de cada uma delas iniciou um diálogo entre as duas linguagens e permitiu explorar inúmeras possibilidades criativas.

Partindo do vértice Labaniano foram traçados os vetores teatrais e os da Arte do Movimento. O espaço de intersecção entre o teatro e a dança foi justamente o ponto de maior inquietação durante o processo de criação e pesquisa. Este ponto foi esmiuçado e explorado realizando-se uma conexão entre o material cênico e o teórico em uma constante retro-análise, referência e experimentação. Durante todo o processo foram feitos registros cuidadosos em “diários de bordo” individuais contendo relatos descritivos e reflexões teórico-práticas. Entendemos estes procedimentos como uma tentativa de aproximação da linguagem da dança com o conhecimento e ciência, pois o relacionamento entre teoria e prática foi a base de todo o trabalho e pensamento de Rudolf Laban.

As teorias de Laban sobre o movimento aliadas à filosofia de Aristóteles, às propostas teatrais de Luiz Otávio Burnier, à teoria dos jogos de Johan Huizinga, às pesquisas teatrais de Meyerhold e à história da dramaturgia de Renata Pallottini⁶, configuraram o campo escolhido de pesquisa teórica no campo das Artes Cênicas e, conseqüentemente, as possibilidades de experimentação prática. O levantamento de um universo teórico foi eixo estruturante para o processo de estudo e de criação da obra cênica do início ao fim.

⁶O material teórico foi estudado em: ARISTÓTELES, 1999; BURNIER, 2001; HUIZINGA, 2001; PICON-VALLIN, 1989 e PALLOTTINI, 1983.

Em busca da compreensão do termo Dramaturgia

O estudo da convenção teatral trouxe o questionamento sobre o conceito e possíveis aplicações da dramaturgia na linguagem da dança. *Para que servem as Estrelas?* foi a oportunidade de estudar, pesquisar e testar praticamente algumas das teorias teatrais e históricas relacionadas às Artes Cênicas. Através do estudo teórico percebeu-se que o termo *Dramaturgia* era foco de curiosidade e interesse de diversos pensadores e que seria preciso pesquisar suas diferentes acepções para assim entender suas implicações nos universos do teatro e da dança.

O passo inicial foi buscar a compreensão das implicações teatrais da Dramaturgia. A procura por referências teóricas e pelo entendimento das implicações artísticas do termo aplicado levou ao estudo da *Poética* de Aristóteles (1999). Em seguida o termo *Dramaturgia* também foi examinado no *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (1999) e no percurso histórico do termo levantado por Renata Pallottini (1983). Este estudo conduziu a uma aproximação do conceito de Joana Lopes: “no teatro-dança a dramaturgia é revelada pelo espaço qualificado pelo movimento e/ou também pela palavra” (LOPES, 1997, p.44). Esta colocação de Lopes é uma referência direta às teorias de Laban cujo sistema de pensamento e práticas fundamentou o surgimento do termo dança-teatro nas artes da cena.

Apesar de Laban ter nomeado a dança cênica como *tanztheater* (traduzido para *dança-teatro*), ele não estabeleceu precisamente quais seriam os conteúdos desta estética artística. O que praticamente se configurou como o conteúdo do *tanztheater* foi materializado por seus discípulos alemães Kurt Jooss e Mary Wigman, que deram continuidade às teorias do mestre através de seus trabalhos artísticos (FERNANDES, 2006, p.191). Laban, porém, atuou no campo da dança e do teatro de forma inter e transdisciplinar, pois propunha o movimento como a materialidade do artista cênico e o trabalho a partir do *tanz-ton-wort* (dança-som-palavra) como a base para a formação do cidadão-ator-bailarino. Teixeira Coelho arrisca a definir a dança-teatro por um viés que passa por Antonin Artaud como uma “linguagem narrativa coreografada” (COELHO, 2005, p.83).

O estudo focado na definição de termos comuns às convenções da dança e do teatro levou a uma compreensão das características inerentes e específicas destas duas linguagens. As reflexões de Lopes (1997) a respeito da relação entre dramaturgia, espaço

e movimento interligaram os elementos de cada uma das linguagens artísticas, preparando para o processo que posteriormente foi nomeado de “linguagens comparadas”.

Estudo de obras referentes

Obras (re)conhecidas de teatro, dança e cinematográficas foram estudadas a fim de visualizar a aplicação da dramaturgia em diferentes linguagens. Este processo foi orientado para que se experimentassem diferentes formas de criação e concepção dramatúrgicas nas Artes Cênicas. Primeiramente assistiu-se às obras e aos registros videográficos disponíveis. Em seguida cada um deles foi analisado e discutido coletivamente para que os detalhes conceituais e cênicos fossem compartilhados e apreendidos. Por último aconteceram experimentações corporais em laboratórios onde o jogo foi o meio por onde se acessou e evocou os conteúdos estudados.

Cada uma das obras recebeu uma proposta de jogo dramático onde, em sala de ensaio, os personagens eram representados (e revivenciados) a fim de testar e vivenciar os apontamentos teóricos percebidos e levantados pelo grupo em cada um dos vídeos. Este processo permitiu a aproximação entre o pensar-observar e o fazer-agir. A vivência prática de um entendimento teórico fomenta a aproximação do virtual cognitivo ao real corporal, ampliando o entendimento e conseqüentemente o material de trabalho possível para a criação artística.

Este procedimento foi fundamental para a criação do espetáculo, se repetindo diversas vezes durante todo o processo: a teoria foi experimentada corporal e cenicamente gerando uma vivência que reconduziu à busca teórica para confirmar e reforçar a prática (processo de *feedback* ou retroalimentação) . Diversas obras foram analisadas, porém a experimentação prática laboratorial sistemática aconteceu em profundidade nos seguintes trabalhos:

- *O Baile* de Ettore Scola, uma adaptação do teatro para o cinema onde foram decupados as características que desencadeiam a dramaturgia em uma obra cênica videográfica. O ritmo (tanto da cena quanto dos atores-personagens), o espaço (de acontecimento das ações) e a presença da narrativa não linear interligando os fatos foram os três principais fatores distinguidos.

- *Café Muller* de Pina Bausch, obra de dança-teatro foi estudada buscando um entendimento de dramaturgia presente na dança. Nesta obra foram identificados os diálogos entre diferentes ritmos (de movimento e frases de movimento) e personagens (que são instauradas a partir das qualidades de movimento e suas variações expressivas) como os possíveis desencadeadores da dramaturgia.
- *A Estrada* de Fellini, obra cinematográfica que trouxe exemplos do uso de gestos como possibilidades expressivas de caracterização de personagens, ou seja, uma dança presente no cotidiano dos indivíduos que revela as funções dramáticas de cada personagem dentro da narrativa.
- *O Mahabaratha* de Peter Brook, uma adaptação da peça teatral para a linguagem do cinema que propôs a possibilidade da presença de um narrador na cena, conduzindo a narrativa e compondo a dramaturgia da obra.

Criando uma Dramaturgia para Dança

Para realizar e materializar o processo de linguagens comparadas, ou seja, uma transposição literária para a representação através da Arte do Movimento era preciso buscar métodos e meios de se comparar e adequar linguagens e convenções. A primeira etapa para a construção de uma dramaturgia para o espetáculo foi o estudo detalhado de *A Hora da Estrela* de Clarice Lispector. O passo seguinte foi elaborar laboratórios experimentais onde seriam aplicados jogos cênicos/dramáticos livres, inspirados nas temáticas encontradas na obra de Clarice. Esta primeira vivência prática com o material literário foi chamada de *Das palavras ao movimento* e resultou em um redimensionamento da novela.

A prática apontou a necessidade de se voltar à fonte literária. O retorno ao texto e uma segunda análise minuciosa da novela (considerando que os corpos/bailarinos/atores já haviam explorado praticamente as temáticas existentes no texto) resultou na separação de todos os parágrafos, frases e orações do texto em três categorias distintas que foram nomeadas de: *Macabéa*, *Autor* e *História*. Cada indivíduo trabalhou primeiramente sozinho e, em seguida, foram discutidas e generalizadas as classificações de cada uma das frases do texto, O resultado deste trabalho de mesa foi a separação da obra em três motivações distintas. Metodologicamente foram escolhidas cores diferentes para grifar o texto de cada uma das categorias.

Após a separação da obra literária em personagens/motivações, a prática novamente foi retomada, porém desta vez com foco sobre o material já categorizado. Um retorno à realização dos jogos livres possibilitou aguçar as tensões presentes e dominantes em cada uma das categorias. As explorações corporais possibilitaram a identificação de tensões que não pertenciam a nenhuma das categorias anteriores, desta forma, duas novas motivações foram distinguidas e intituladas de: *Vácuo* e *Clarice*. Apesar destas duas estarem incrustadas nas três primeiras, elas se distinguiram pois, ao invés de produzir falas e características de personagem elas desenvolviam ânimos e tensões.

O próximo passo foi voltar novamente ao texto literário e reescrevê-lo de acordo com as cinco categorias levantadas, como se cada uma delas correspondesse a um personagem. O resultado foi a construção de cinco documentos diferentes onde havia uma mescla de narrações, falas e frases oriundas da obra literária original. Estes documentos/categorias foram utilizados como referência para a criação da dramaturgia do espetáculo, e para os laboratórios de criação das cenas. Estas experimentações criativas revelaram a presença de motivos que seriam pertinentes tanto para criação de cenas teatrais (como falas e gestualidade) quanto para a elaboração de danças (como ânimos, ritmos, formas e movimentos). Também estavam presentes indicações da convenção literária. Foi justamente a investigação cênica que trouxe a necessidade de se entender com clareza as características e convenções de cada uma das linguagens artísticas presentes no processo.

Criando através de Jogos

O processo de criação revelou o jogo como “a representação de uma realidade” que “prevê uma organização sistêmica do movimento dentro de um espaço definido” (ZAPPELLI CERRI, 2003, p. 18). Os jogos realizados durante os laboratórios experimentais e de criação foram feitos seguindo a metodologia da *Coreodramaturgia de Leitura Relacional*. Estes laboratórios fomentaram a possibilidade de explorar as relações entre as linguagens puras e a cena híbrida de teatro-dança.

O jogo é um fenômeno presente em diversas instâncias e etapas da vida dos seres humanos e dos animais. Da arte à guerra ele é evocado e regido sob a influência de diferentes ânimos e tensões. Johan Huizinga entende o jogo como:

...uma ação, ou uma ocupação voluntária desenvolvida em certos limites definidos de tempo e de espaço segundo uma regra voluntariamente assumida que será respeitada de maneira absoluta; que há um fim em si mesmo acompanhado de um sentido de tensão e de alegria e da consciência de divergir-se da vida comum, ou estar sendo diferente da vida comum. (HUIZINGA, 2001, p.04)

No presente processo de estudo e criação, os jogos foram utilizados seguindo diferentes propostas: jogos dramáticos, jogos arcaicos e jogos experimentais livres. O jogo dramático é uma técnica utilizada no teatro para fins lúdicos e criativos. Joana Lopes entende que o jogo dramático atua na vivência da memória e que esta possibilita a recuperação da experiência vivida ou imaginada:

Está em jogo a nossa capacidade de ver, ouvir, falar, apreender e aprender. A experiência intelectual que obtemos, observando ou realizando (sobretudo praticando um jogo dramático), não é um ato de análise distanciado e excludente da emoção e sensibilidade. Fazer arte exige um equilíbrio de nossas capacidades e potencialidade de comunicação que terão, no silêncio do espaço cênico, o desafio e a resposta mais concreta sobre o que é nossa massa corporal como instrumento de representação. (LOPES, 1993, p. 24)

Os jogos arcaicos são os jogos presentes na cultura do Homem e realizados em sociedade com função lúdica. São praticados por diferentes grupos de faixas etárias distintas e são repassados de geração em geração e através das culturas, fundamentalmente de forma oral. Por jogos experimentais entendem-se as situações de jogo que foram instauradas em improvisações livres sobre temáticas previamente selecionadas.

Experimentais, arcaicos e dramáticos, os jogos estiveram presentes desde as primeiras experimentações até a fase final de apresentação do espetáculo. Tanto como aquecimento e preparação para o trabalho criativo como na criação em si: os jogos foram a matéria prima para a construção das tensões entre personagens. Segundo Lopes (1993) o jogo dramático é a origem do teatro, pois este seria um jogo de representação de fatos e personagens.

As experimentações das categorias (*Macabéa*, *Autor*, *História*, *Vácuo* e *Clarice*) em jogos experimentais livres, arcaicos e dramáticos resultaram no levantamento de grande quantidade de material cênico. Portanto, através dos jogos foram criados tanto um aglomerado de cenas (teatrais e dançadas) como também selecionado material textual de falas dramáticas a serem interligadas para compor o espetáculo.

Laboratórios de criação e construção

Os intérpretes-criadores ficaram encarregados de construir individualmente uma possível dramaturgia do espetáculo, utilizando tanto os materiais construídos a partir dos jogos quanto os materiais literários retirados da novela de Clarice. Seis roteiros foram concebidos mesclando tensões, movimentos, jogos e falas. Estes foram encaminhados à orientadora que os agregou em um só roteiro dramatúrgico que, além dos movimentos, jogos e falas possuía também curvas de tensões (para o todo do espetáculo e para cada cena individual). A partir da dramaturgia recém nascida começaram os trabalhos de “levantar os alicerces” do espetáculo.

Para realizar a transposição da dramaturgia escrita para a cena, foram realizados laboratórios que buscavam a materialidade (ação, ritmo e movimento) dos estudos feitos sobre a literatura de Clarice. Acerca da materialidade da obra artística, Fayga Ostrower (2004) esclarece que a comunicação de uma obra acontece quando seu conteúdo expressivo é configurado através de sua matéria específica. No caso da dança, a matéria que configura seu conteúdo é o movimento, já para o teatro são os gestuais e o texto falado.

Jogo e dramaturgia se cruzaram através do uso da *Coreodramaturgia*. Lenira Rengel esclarece este trabalho desenvolvido por Joana Lopes como:

Sistema de escritura cênica para atores, atores–bailarinos, bailarinos, performers, arte-educadores. Conceito que nasce da pesquisa denominada “Do Movimento à Palavra, Da Palavra ao Movimento”. Aplicado na Criação Dramatúrgica do Teatro-Dança e nos eventos da Arte do Movimento, define-se como contribuição à coreodramaturgia de Rudolf Laban e é fundado nos princípios elementares desta teoria. Estilisticamente configura-se como neo-expressionismo e designa uma obra de perfil interdisciplinar. (RENGEL, 2003, p. 34)

O material da obra de Clarice foi, seguindo a metodologia da *Coreodramaturgia*, experimentado e explorado em jogos experimentais e em jogos arcaicos re-elaborados. Essa experimentação permitiu a revelação das características dos personagens de *A hora da estrela* e também dos personagens da dramaturgia da cena em construção. Na investigação sobre os ritmos das ações durante a criação, novas relações entre os personagens foram desenvolvidas, ou seja, novas possibilidades de se revelar a emoção através do gesto e do movimento.

Os ritmos, tanto da cena quanto das personagens, foram assimilados a partir de suas diferentes definições, acepções e prática. Posteriormente ele foi explorado criativamente durante os laboratórios. O ritmo foi entendido como produto do esforço - elemento expressivo - que revela informações que vão além daquelas proporcionadas pela palavra. A teoria musical trouxe uma luz sobre o conceito em questão. O músico José Eduardo Gramani faz uma colocação pontual relacionando a utilização e a pedagogia rítmica:

O ritmo em nosso ensino tradicional é considerado um elemento eminentemente matemático; se conseguirmos somar 2+2 saberemos executar um ritmo. Esta idéia, além de representar uma realidade parcial do fenômeno rítmico, colabora para que o mesmo se distancie do fenômeno musical, ocupando um lugar de pouca importância no estudo da música. (...) É preciso acionar sua capacidade de concentração, normalmente pouco requisitada, e que neste processo tem função de base geradora que é de toda e qualquer possibilidade de modificação de atitudes, permitindo o "descondicionamento" dos reflexos e possibilitando uma realização musical consciente. (GRAMANI, 2002, p. 12)

Voltando aos exemplos das obras referentes, em *O Baile* e em *Café Muller* pode-se visualizar o ritmo sendo empregado na construção dramática tanto no teatro e no cinema quanto em dança. Tendo em vista a compreensão do uso rítmico nestas obras, foram feitos jogos de imitação e mimese em cenas selecionadas de cada uma das obras. Este procedimento proporcionou um entendimento corporal do ritmo como elemento dramático.

O ritmo, além de ser um dos componentes da linguagem musical, é propriedade básica da expressão através do movimento, ou seja, da linguagem da dança. Desta forma, entende-se que uma construção cênica que realiza a intersecção entre ritmo e dramaturgia poderia ser vista também como uma possível intersecção entre dança e teatro.

Para Aristóteles (1999, p.7) todas as artes realizam a imitação pelo ritmo, pela linguagem e pela melodia, enquanto a dança se utiliza somente do ritmo, pois com os movimentos ritmados imitam-se caracteres, emoções e ações. Rudolf Laban sugere que apesar da dança freqüentemente apresentar matriz musical ela pode também ter conteúdo dramático:

A dança de conteúdo dramático solicita ao espectador sua participação na ação, na reação e na solução do conflito. Os desenhos visíveis da dança podem ser descritos em palavras, mas seu significado mais profundo é verbalmente inexprimível. (LABAN, 1978, p.52)

Já para o trabalho de ator, Meyerhold enfatiza a educação musical (e conseqüentemente rítmica) como essencial para sua formação. Coloca também que a música é o instrumento que melhor organiza o tempo em um espetáculo cênico.

O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 1989, p. 35)

Para entender os fatores determinantes da expressividade do movimento foram buscadas nas obras e na teoria exposta por autores como Laban, Meyerhold, Pavis, Lecoq e Delsarte citações pontuais. Pavis (1999, p. 51) coloca que “o movimento fornece uma primeira abordagem geral à análise do ator e reagrupa a maioria das questões sobre o corpo, o gestual e o jogo do ator ...” e Lecoq (1987, p. 100) caracteriza o movimento por um deslocamento em relação à imobilidade não existindo sem um ponto fixo referencial: “tudo o que se move é reconhecido em função de um elemento escolhido como referência imóvel”.

A teoria trouxe subsídios para afirmar a importância do trabalho com as qualidades de movimento para a construção da personagem na cena. A *Eucinetica*⁷ de Laban detalha os fatores que caracterizam o movimento e fornece base para trabalho minucioso relacionado à expressividade. O movimento para Laban é fruto de uma sensação interna: a dança, portanto, não precisa de palavras para se comunicar com o espectador. Os conceitos de “partes olhantes” (LABAN, 1978, p.93) e “oposição” (DELSARTE in MADUREIRA, 2002, p.67) auxiliaram na busca dos “apoios no espaço” (termo utilizado por Joana Lopes nas aulas-ensaios) para a construção do “corpo cênico” das personagens.

Uma das inquietações do grupo de alunos era realizar uma obra de arte que coabitasse no tempo atual. A partir do pensamento de que o artista está em conexão com o que ele vivencia e que sua poética está diretamente relacionada à cronologia contemporânea, era preciso, além de criar uma obra de teatro-dança, compreender conceitualmente a sua conexão com o tempo-espaço de sua concepção.

⁷ Segundo o *Dicionário Laban* de Lenira Rengel, Eucinetica ou Eukinetica é “o estudo dos aspectos qualitativos do movimento. É o estudo das dinâmicas do movimento. É o estudo das qualidades expressivas do movimento. Eukinetica é parte integrante da **Teoria dos Esforços**” (RENGEL, 2003, p. 62)

Paralelo aos estudos conceituais desenvolvidos no passado, foram investigados pensamentos relacionados ao movimento utilizado na dança que atualmente circula pelos palcos (contemporaneidade). O uso de códigos (re)conhecidos e repetidos por diferentes grupos é recorrente na cultura da dança contemporânea. A fim de observar a relação entre artistas e suas codificações de movimento foi introduzido um processo de revisão das estéticas propostas por coreógrafos de diferentes fases do século XX, analisando a expressividade na obra de cada um deles.

Para aprofundar o entendimento sobre a personagem (e suas implicações nas artes cênicas), foram feitos estudos laboratoriais com jogos procurando sua relação com “os traços e a voz do ator” (PAVIS, 1999, p.285). Stanislavski esclarece que a personagem é um ser inteiramente novo, que nasce da combinação entre a personagem descrita no texto dramático e o próprio ator (STANISLAVSKI apud BURNIER, 2001).

No decorrer dos jogos as personagens oriundas da novela de Clarice foram sendo construídas através da pergunta “quem fala em mim?”⁸ Este procedimento facilitou o desenvolvimento de impulsos criativos de ações e movimento para a cena. A repetição e o trabalho com a memória do movimento culminou num aprimoramento das personagens ao se descobrir as qualidades de movimento oriundas a cada uma delas. Candido, Rosenfeld, Almeida Prado et. al. (2004) contribuíram ampliando o entendimento sobre os diferentes tipos e possibilidades de personagens em obras literárias e teatrais.

Revelações

O processo acima discutido de investigação teórica juntamente com a experimentação prática e criação artística cênica, levou a um entendimento dos questionamentos acerca da cena dramática e de dança. A obra de arte construída revelou que o ritmo é um dos aspectos que constroem a dramaturgia, tanto no teatro quando na dança e, conseqüentemente, nas obras híbridas como *Para que servem as estrelas?*. Lopes (2007) coloca que no teatro-dança o teatro qualifica a dança, que no seu sentido original é

⁷Pergunta indicada pela orientadora Joana Lopes durante os laboratórios de jogos e construção de personagem para auxiliar no desenvolvimento e fisicalidade do conteúdo dramático retirado das personagens e da dramaturgia da cena.

movimento rítmico, dando-lhe um sentido maior de ideias e conceitos através das palavras que podem ser audíveis ou não.

A diferença entre as qualidades de movimento dos atores traz a dimensão da personagem cênica. Por verificar que existem diversos pontos teóricos e práticos que levam a dança a se aproximar do teatro e vice e versa, conclui-se que, neste estudo e na obra de teatro-dança analisada é difícil separar os domínios do teatro e da dança. Por isso, foi escolhido utilizar a palavra *cena*, pois este é justamente o espaço de expressão nas Artes Cênicas.

Nenhuma disciplina, método ou técnica são válidos quando não há o que se dizer. Na estréia do espetáculo, aconteceu também a apresentação da monografia teórica – um parto duplo de arte e conhecimento. Um processo de criação que deseja ser compartilhado com todos os jovens artistas que estão famintos de arte. O texto *A Nossa Geração*, escrito pela Micrantos junto com Joana Lopes no início do processo de criação revela um universo a ser desvendado e revelado neste processo-obra de dança, teatro e arte.

A Nossa Geração

É necessário sensibilizar para a vida, porque os valores que a constroem estão banalizados.

Eu não sei... eu ainda não sei... talvez eu saiba.

Existem coisas que eu sinto. Coisas que eu gostaria de dizer às pessoas: que é possível se relacionar sem medo. Que acreditem nelas mesmas.

Pergunto-me: As atrocidades são inevitáveis? Vemos que morte e medo se transformam e resultam em fatos que não são daquele tempo. Um tempo que não seria o tempo da morte. Que não é morte finitude. Finalização da vida. É morte de quaisquer outras coisas.

Desejo que as pessoas possam ver como eu as maneiras sutis de demonstrar o que existe, observar, estar atento ao que está em volta. Maneiras sensíveis de fazer isso. Sentimentos me assaltam e penso que são sentimentos coletivos (medo, incapacidade e vontade de sair correndo). Observa-se que a vida está banalizada. Coisas que podem ser grandes e já não podem ser percebidas: fome, amor... É tudo tão comum que ninguém liga, não prestam atenção sequer no que você está dizendo naquele momento.

Fazemos parte de uma geração que quer ter prazer, manter o prazer, ter estabilidade fazendo o mínimo esforço, mas que quer ter fama... destacar-se do resto. Fama e estabilidade.

Colocados estes fatos podemos dizer que estamos em crise com a nossa geração. Em crise com nós mesmos. Com o quê mesmo? Uma crítica, uma negação a uma mentalidade de que tudo é delivery... inclusive a paz, conquistada com o mínimo esforço. Move-nos um sentimento de descrença; dois fatores impedem-nos de conquistar um novo lugar: velocidade e exagero. Tudo deixa de existir rapidamente, imerso num vazio. E só nos resta dizer: já foi. O Projeto é um não-Projeto. Nós somos de uma geração de ruínas, não temos forças para lutar. Essa geração que deseja estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Sonha com uma geração regida por um modelo – modelos de revista. Nas relações pessoais, tudo passa por uma manipulação para que todos andem no mesmo caminho, que se afinila e vão.... Vão para onde? Este é um processo de desumanização. É humano sentir todas estas coisas, mas não é humano se amoldar ao modelo. Pegar o primeiro modelo e fazer com que ele se amolde a você.

(Andreia Yonashiro, Carolina Siqueira, Danielle Laetano, Marília Coelho, Melina Scialom e Renata Fernandes /março de 2004)

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *A Poética*. Vol. Coleção Os Pensadores). São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

BERGSOHN, I & BERGSOHN, H. *The Makers of Modern Dance in Germany*. New Jersey: Pinceton Book Company, 2003.

BURNIER, L. O. *A Arte do Ator: Técnica à Representação*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

FERNANDES, C. Corpo e(m) Contraste: A Dança-Teatro como Memória. In: MOMMENSOHN, M. & PETRELLA, P. *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento* (pp. 191-202). São Paulo: Summus, 2006.

GRAMANI, J. E. *Rítmica*. 3a. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens*. 5a. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LABAN, R. *O domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

R. Cient./FAP, Curitiba, v.5, p.191-205, jan./jun. 2010

LOPES, J. Bum Bum Praticumbumbum Prucurundum: Dalla Parola al Movimento dal Movimento Allá Parola nella Danza Drammatica del Brasile, 1993.

LOPES, J. *O Teatro Antropomágico: Dança-Som-Palavra*. UNICAMP, Campinas, 1997.

MADUREIRA, R. J. *François Delsarte: Personagem de uma Dança (Re)Descoberta. Dissertação Mestrado*. Campinas: Faculdade de Educação, UNICAMP, 2002.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, B. . A música no jogo do ator Meyerholdiano. In: *Le Jeu de L'acteur chez Meyerhold et Vakhtangov*. Trad. Roberto Mallet. Paris: Laboratoires d'etudes theatrales de l'Université de Haut Bretagne, Études & Documents, 1989.

RENGEL, L. *Dicionário Laban*. São Paulo, Brasil: Annablume, 2003.