



POR UMA (EST)ÉTICA FRONTEIRIÇA: O TRABALHO DE CORPO NA CENA INTERCULTURAL

Ciane Fernandes¹

Resumo.

No texto, a autora propõe um trabalho fronteiriço para o ator-dançarino contemporâneo, baseado na dança-teatro e no interculturalismo. Teorias e práticas de relevantes diretores teatrais como Artaud, Grotowski, Schechner, Barba, Brook e – acrescentado pela autora – Laban (fundador da dança-teatro), são revisitadas sob a perspectiva do interculturalismo, demonstrando a influência oriental na mudança de foco do teatro ocidental contemporâneo do texto para o corpo. Na Educação *Somática*, o corpo passa a ser compreendido como (meta)físico, e necessariamente espiritual, em uma proposta (est)ética de interiorização através da técnica formal e da assimilação das diferenças.

Palavras-Chave.

Dança-teatro, ator-dançarino, Educação Somática, fronteira, interculturalismo.

Em 2007.2, orientei um aluno de Direção Teatral em sua peça de formatura, segundo a estética da dança-teatro. Além de ser da primeira turma de formandos do Módulo de Direção Teatral, após a reforma curricular dos últimos anos, Fábio Nieto optou por uma estética diferente do que poderíamos chamar de teatro, mas que exatamente por isso é necessária neste ambiente. Como nos lembra o inovador coreógrafo Jean-Claude Gallotta (in KERKHOVEN, 1991, 68):

Só mais tarde eu percebi como esta instância - o fato de referir a mim mesmo com convicção como coreógrafo - era realmente importante. Considere Kandinsky e suas formas abstratas. Se ele tivesse se chamado de artista gráfico, ninguém teria se importado. Chamando-se de pintor, ele provocou e preveniu o mundo da pintura de uma tranquilidade adormecida. A escolha tirou-me da dúvida. Eu simplesmente disse a mim mesmo que a dança poderia ter novas regras.

Muito já foi criado, (cor)rompido e re-criado no teatro: Teatro do Absurdo, Teatro de Imagens, Teatro Pós-Dramático, Teatro Físico e, por que não, Teatro-Dança. Felizmente, não estamos nem mesmo próximos do fim, apesar das previsões

¹ Professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA e pesquisadora associada do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York. Email: cianef@gmail.com

colonizadoras ditadas por teóricos fatalistas, sob emblemas como “declinismo”, “finismo”, etc. (HUNTINGTON 1989). Desde o texto “O Final da História?”, de Francis Fukuyama (1989), autores têm previsto o fim de quase tudo, desde a ciência à natureza, da negritude (Debra Dickerson) à era do petróleo (David Goodstein), do trabalho, da ideologia, e até mesmo do alfabeto. Mas como também profetizou Michele Serra (2004), só acaba aquilo que é estéril, como o narcisismo da cultura do excesso, e como o medo do “mal necessário”:

Quando os europeus falam em integração, geralmente estão se referindo a nações e não a imigrantes, a entidades políticas e não a indivíduos. ... A Europa está implodindo. Com sua população envelhecida e o declínio na taxa de natalidade, os países da UE têm tido de olhar além de suas fronteiras para construir uma força de trabalho grande o bastante para sustentar o crescimento econômico de longo prazo. ... A maioria dos europeus ... não consegue captar a idéia de assimilação, processo pelo qual “eles” se transformam em “nós”. ... O futuro exige que os cidadãos da União Européia admitam que não só sua organização política, como também sua própria identidade, são uma “obra em andamento” (RODRIGUEZ 2004).

Sem uma identidade definida, o gênero *tanztheater* já tem um século de vida, e continua se transformando exatamente devido a esta assimilação – imigrantes em companhias européias e reinterpretações radicais por coreógrafos e diretores de localidades diversas, inclusive o Brasil. Aqui, o termo vem sendo traduzido para teatro-dança por alguns e dança-teatro por outros. Neste caso, a ordem dos tratores altera o viaduto. Inclusive porque dança-teatro é exatamente o viaduto. Apesar de dificultar seu enquadramento no teatro – e conseqüentemente transformá-lo mais -, a opção dança-teatro enfatiza a dança, aquela que é relegada a segundo plano quando se trata de academia, produção escrita e, conseqüentemente, reconhecimento e apoio. Dança-teatro redistribui as forças de poder entre estes dois âmbitos que alguns ainda opõem, e insiste naquela política de assimilação e transformação identitária.

No caso de Fábio Nieto, foi difícil compor a banca, já que poucos são os especialistas em fronteiras, ou seja, em não-especialidades. E foi difícil mesmo orientar, já que a regra é um professor do Departamento de Direção orientar um formando de direção. Se um professor do Departamento de Fundamentos do Teatro orienta um formando de direção numa obra “final”, isto mistura as categorias e tem implicações estéticas bem específicas: 1) ênfase no trabalho corporal (o fundamento teatral – corpo/voz - é a cena), 2) ênfase no papel do ator-dançarino como criador e do diretor como facilitador e coreógrafo/editor de cenas interartísticas (movimento, texto, figurino,

maquiagem, música, imagens multimídia, etc.), 3) ênfase no processo (obra como necessariamente inacabada; íntima relação entre cena e vida; performance).

A obra em processo de Fábio Nieto, intitulada *Enfim*, foi criada a partir de cenas apresentadas pelos dançarinos-atores a partir de estímulos do diretor durante os ensaios semanais, e pouco a pouco montada em uma obra em processo, apresentada em um ensaio aberto em dezembro de 2008. Como orientadora, deveria permanecer fora do processo criativo, mas essa fronteira também foi atravessada várias vezes. Em um dos ensaios, Fábio pediu que criássemos uma cena individual a partir do que chamou “pequenos prazeres” – coisas ou hábitos que nos satisfaziam. Esta instrução aberta poderia gerar qualquer forma de expressão, sem restrições. Inicialmente, tentei resistir, mas pouco a pouco fui me movendo e acabei criando uma cena composta de vários movimentos abstratos e alguns mais cotidianos, de aproximadamente 3 minutos. Fábio gostou muito, e a incluiu em uma cena da peça. Nesta, cada participante fazia sua própria variação da cena, após aprender minha versão (mesmo princípio da assimilação e transformação).

Antes desta fase de trocar e transformar movimentos, no entanto, mostrávamos cada improvisação para o grupo, e trocávamos impressões. No caso da minha cena de “pequenos prazeres”, aconteceu algo curioso. Após minha apresentação, os comentários diziam respeito a um “encontro com o divino”, “espiritualidade”, “paz profunda com o self”, “momento de iluminação”, entre outros. Não pude conter o riso ao confessar minha fonte de inspiração: doces de tradições diversas, desde papos de anjo a doces sicilianos e napolitanos, passando por guloseimas turcas e árabes, e até mesmo um passeio por docerias internacionais (a cena será demonstrada no início da comunicação).

De fato, esta associação entre prazer e espiritualidade – que parece tão bizarra na tradição judaico-cristã – pode ser muito natural e mesmo condição *sine qua non* em outras culturas, como a tibetana:

A função do Tantra é transformar todos os prazeres na experiência transcendental da profunda consciência penetrante. No lugar de propor uma negação dos prazeres mundanos, tal como fazem muitas tradições, o Tantra enfatiza que é muito mais eficiente que os seres humanos desfrutem de sua existência, transformando a energia do prazer num caminho rápido e poderoso rumo à realização e à iluminação (YESHE 2007, 37).

A associação entre corpo e espírito inspirada no oriente pode ser vista no trabalho de vários diretores de teatro, como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Eugenio Barba e Peter Brook. A diferença fundamental entre estes diretores

e os precedentes é justamente a de fundamentar o teatro no corpo e no ritual, ao invés de no texto. Segundo Erika Fischer-Lichte (1998), o teatro europeu até o final do século XVIII era definido por seu impacto, não por sua mensagem; acreditava-se em forças invisíveis entre o cosmos e os seres humanos, e isto permaneceu, por exemplo, na *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total) de Richard Wagner e na arte da performance ao longo do século XX. Estes dois gêneros, não por coincidência, cruzaram caminhos com a menos afamada dança-teatro. Assim, acrescento naquela lista o pioneiro Rudolf Laban, fundador dos princípios norteadores da dança-teatro e professor de vários dançarinos-atores daquelas performances (MELZER 1994, 100).

É através do diálogo intercultural que estes diretores mudaram e têm mudado o foco do teatro para bases (meta)físicas. Artaud (1984) formulou seu Teatro da Crueldade a partir de uma apresentação do teatro balinês. Sua “metafísica ativa” baseava-se em exercícios respiratórios de inspiração oriental, para treinar a “musculatura afetiva”. Inspirado na estética do teatro indiano detalhadamente descrita no Tratado das Artes Cênicas Indianas (*Natyashastra*, 2.000 a.C.), Grotowski (1987) criou o termo “ator sagrado” para descrever aquele que, através de exercícios físicos específicos – muitos dos quais baseados na *Yoga* e no *Kathakali* -, é capaz de revelar sua interioridade ao público num estado de consciência transcendental, dissolvendo a dicotomia corpo-mente. Influenciado pelo *Natyashastra* e pelos escritos de Zeami sobre o Teatro Nō, Schechner (1988) criou as bases para os Estudos da Performance, diluindo a separação entre as artes e entre estas e o cotidiano.

Aluno de Grotowski, Barba (1995) combina teorias e práticas de diferentes culturas – como a dança clássica indiana *Odissi* e a Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux – para criar um corpo extra-cotidiano dilatado, que transforma a técnica em uma dimensão social e espiritual. Enquanto Grotowski transformou o teatro em um ritual, Brook (1972) transforma rituais em um teatro total ou transcendental, que estimula a percepção do “invisível-feito-visível”. A partir da observação e experiência corporal de culturas e contextos diversos – entre elas as artes marciais, as danças circulares dos Dervishes, e o trabalho em fábricas inglesas - Laban (1976) desenhou um sistema baseado em princípios dinâmicos do movimento que conectam o dançarino com sua interioridade (*Effort* ou atitude interna com relação ao **fluxo – subliminar aos demais** -, peso, tempo e foco), com o grupo (especialmente na dança-coral), e com o Espaço Dinâmico, em uma estreita relação entre micro e macrocosmo. Concentrando seus estudos no movimento corporal, ao invés de em dança ou teatro, Laban criou uma

linguagem de ampla aplicação – educativa, terapêutica, artística, antropológica, etc. - que atravessa fronteiras em todos os níveis.

Esta assimilação cultural não é um privilégio ocidental. Também no oriente, muito além da colonização de estéticas ocidentais centradas no texto e no tecnicismo (a exemplo da dança moderna norte-americana), tendências ocidentais polissêmicas como a dança-teatro vêm dialogando com tradições locais em novas formas cênicas. Na Coreia, por exemplo, desde os anos oitenta, renomados coreógrafos e diretores, como Kook Soo Hoo, Lee Youn Taek, Jin Chaek Sohn e Kim Ara, vêm usando técnicas tradicionais de corpo e voz, formas rituais shamanísticas e dramáticas (como por exemplo, o *Pansori*) associadas a dramas ocidentais (como por exemplo, *Hamlet*), para criar espetáculos de grande impacto sensorial, que os críticos têm comparado aos de Pina Bausch e Christoph Marthaler. Não se trata de transpor a estrutura do ritual para o palco, mas de perpetuar um “conceito de vida possível através do Zen, dos ensinamentos de Buddha ou do shamanismo. É uma questão de expandir a realidade integrando a comunicação com os mortos, com as forças da natureza, na prática cênica. As fronteiras entre o imaginário e o material vão por um rumo distinto do racionalismo ocidental” (ODENTHAL 1998, 99).

A influência oriental nos diretores ocidentais, de Artaud a Laban e Barba, está em abordagens corporais que estimulam estados de consciência além do intelecto e das emoções - denominados de Estados Alterados de Consciência (Arnold Ludwig in MEYER-DINKGRAEFE 1996, 66) -, fundamentados na interiorização do ator-dançarino. Como Serra (2004), Kandinsky (1910) também havia previsto o fim, mas daquele gênero de arte voltado para o exterior, quer seja para o materialismo, quer seja para a aparência do “primitivo” ou do exótico e atraente “outro”. Para ele, o germe da arte do futuro estaria no interior do ser humano, além das emoções já conhecidas (medo, tristeza, alegria, etc.), despertando sentimentos ou vibrações ainda sem nome.

Como na conexão corpo-espírito dos meus “pequenos prazeres”, não se trata mais de “arte pela arte” (criticada por Kandinsky já em 1910), nem de arte com conteúdo, como supostamente seria a arte religiosa. A experiência intercultural transformadora exige bem mais que isso:

Aprender a rezar em uma língua estrangeira, por exemplo, não é em si o modo de realizar o potencial humano mais elevado; não há nada de valor transcendental a se ganhar quando se substitui um conjunto de convenções culturais por outro. ... O que o Tantra tem a nos ensinar é um modo de nos libertarmos de todo condicionamento que limita a compreensão de quem somos e do que podemos vir a ser” (YESHE 2007, 34-5).

Este também é o objetivo da Educação Somática, que inclui técnicas criadas por pioneiros da dança-teatro e seus discípulos. A Educação Somática abrange uma série de abordagens corporais que enfocam o *soma* – a pessoa como um todo complexo e integrado, desde o domínio sensorial, cognitivo e motor, ao afetivo e espiritual. A “repadronização” proposta neste campo busca não a total despadronização, mas um processo contínuo de desconstrução e reestruturação físico-psíquica, adaptando-se a um mundo em constante mudança a partir de conexões internas simultaneamente sólidas e flexíveis. Neste sentido, é importante diferenciar “condicionamento” de “padrão”, bem como “padrão de defesa” de “padrão de aprendizagem”. A repadronização busca um descondicionamento contínuo dos padrões fixos (ou “de defesa”) que limitam nossa percepção de nós mesmos e do meio, bem como nossa interação com/neste. No entanto, *não* busca a despadronização completa, uma vez que existem padrões *dinâmicos* ou de crescimento (ou “de aprendizagem”) que (des e re)organizam o corpo e nos preparam para aquela percepção de si e interação transformadora com o outro.

Neste desafio somático, esboçam-se estéticas igualmente (meta)físicas. Segundo Jochen Schmidt (2000, 8), a dança-teatro não possui um estilo definido, mas apresenta “um interesse pelo ser humano e suas motivações mais íntimas do que pelo movimento puro”, além de uma “dramaturgia de contrastes”. Parece ser exatamente na assimilação das diferenças contrastantes, num embaçado território fronteiriço – entre eu e outro, interno e externo, dança e teatro, corpo e espírito, oriente e ocidente, tradição e inovação, disciplina e espontaneidade –, que transita a possibilidade transcendente do ator-dançarino contemporâneo. Como nos esclarece Homi K. Bhabha (2005, 298, 301):

O que deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é, na verdade, o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no “entre-lugar”, na dissolução temporal que tece o texto “global”. É, ironicamente, o momento, ou mesmo o movimento, desintegrador, da enunciação – aquela disjunção repentina do presente – que torna possível a expressão do alcance global da cultura. E, paradoxalmente, é apenas através de uma estrutura de cisão e deslocamento [do eu]... que a arquitetura do novo sujeito histórico emerge nos próprios limites da representação...

O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* – encontram sua agência em uma forma de um “futuro” em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se... de um

futuro intersticial, que emerge no entre-meio entre as exigências do passado e as necessidades do presente.

É neste território em trânsito que re-definem-se prioridades (est)éticas. Em uma entrevista à Kurt Jooss (discípulo de Laban) e à sua aluna Pina Bausch, o repórter perguntou à coreógrafa o que havia aprendido do mestre. Após estes se olharem longamente, responderam em comum acordo: “uma certa honestidade” (AKERMAN 1986), numa atitude talvez bem próxima da já citada “interiorização”.

Apesar de parecer tecnicamente vago, tal ênfase artística na “honestidade” não significa uma desvalorização da forma, muito pelo contrário. Porisso tenho usado o termo “(meta)físico”, da mesma maneira que optei pela dança-teatro e não pelo teatro-dança. O invível está no visível, e a transcendência espiritual, na própria técnica. A “honestidade” e a “interiorização” não significam nem um abandono à forma nem um isolamento do mundo exterior, respectivamente. É exatamente através da forma e da interação com a diferença cultural que se aprimoram tais princípios (est)éticos necessariamente não-duais e fronteirços, numa “dramaturgia de contrastes”.

Não foi nada fácil ensinar minha cena de “pequenos prazeres” para os demais participantes de *Enfim*. Isto porque meu treinamento específico em Educação Somática, integrado ao da dança clássica indiana de estilo *Bharatanatyam*, gerou uma sequência “interculturalmente específica”, que transcendia o conteúdo que a inspirou. Além de terem trabalhos corporais diferentes do meu, os demais participantes não tinham a menor relação com nenhum dos doces multiculturais; nunca sequer haviam ouvido falar neles. Após algum tempo brigando entre dois extremos - ensinar e corrigir a forma e explicar o conteúdo que a inspirou -, comecei a perceber que justamente neste intervalo residia a diferença entre minha sequência e sua re-presentação pelos demais. Havia uma certa fluidez com a qual, por exemplo, uma qualidade expressiva e uma Escala Espacial de Laban se misturava com posturas e gestos de *Bharatanatyam*. Para os demais, estas formas ainda eram categorias à parte, e isso ficava claro no movimento.

Esta “conexão fluida” remete-nos exatamente àquela fronteira onde o ator-dançarino transcende dualidades e co-move o público, no que Victor Turner chamou de “fluxo” ou “communitas” - imersão de ação e consciência onde os dois hemisférios do cérebro estão na máxima estimulação -, comparável ao termo *Zen Satori* e ao termo yogui *samadhi* (TURNER 1982). Para Laban e seus discípulos, o fluxo é subliminar a qualquer movimento, e diz respeito à distribuição de energia ao longo do *continuum*

espaçotempo - um conceito primário que, como a dança-teatro, não consiste no espaço ou no tempo separadamente ou adicionados (BARROW 2001, 349-350).

No sistema filosófico indiano, fluidez nos remete ao termo *rasa*, como o líquido que, por excelência, conecta e transcende diferenças:

Usado originalmente no Veda (RV 1.105.2 descreve a troca de um certo *rasa* entre parceiros em união sexual) para indicar a água e o líquido em geral – fluido vital, sumo animal e linfa vegetal – ao longo dos milênios o âmbito de sua aplicação se multiplicou, até abraçar campos próprios da medicina ayurvedica, do *hatha yoga*, da alquimia e da estética indiana. Mais no geral, no pensamento indiano, *rasa* era e permanece a “essência fluida”. Se o universo é um grande fluxo pulsante de essência e de manifestação, o *rasa* é a “substância” fluida de tal fluxo. ... Nos mais recentes *Upanishad* clássicos, encontramos a origem da fisiologia sutil e mística do corpo humano ... e *rasa* é usado para indicar a mais elevada emanção do *guna* superior, o fio manifesto como *sattvā*, “essência” ou “pureza”. ... Na *Āyurveda* ... o termo *rasa* foi aplicado ao produto da primeira fase do processo digestivo: o *rasa* era o quilo, o alimento umidificado e engrossado pela primeira saliva da ingestão. ... No *Sāmkhya*, o elemento água, *rasa*, era identificado com o sentido gustativo. ... Nascida de tal contexto ayurvedico, a teoria clássica de estética, ou seja, do sabor (*rasa*) – mediante a qual o espectador culto reinterpretava a emoção no estado bruto (*bhāva*) expresso no drama, na dança e na literatura, em seu *rasa* correspondente e sutil – se desenvolveu alguns séculos depois (WHITE 1996, 203).

Nesta perspectiva fluida, o trabalho do ator-dançarino contemporâneo não se limita à sala-de-aula, aos ensaios, à imitação de exercícios ou à busca de atingir um ideal estético. Seu caminho é aquele que conecta e desafia nossas próprias multiplicidades e contradições no incômodo, imprevisível e poderoso entre-lugar do corpo.

Referências Bibliográficas

- AKERMAN, Chantal. **Pina Bausch and her Company**. 60 min. 1986, videocassete.
- ARNTZ, William; CHASSE, Betsy; VICENTE, Mark. **What the Bleep Do We Know**. Roteiro do filme, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.
- BARBA Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: HUCITEC. 1995
- BARROW, John D. **The Book of Nothing**. Londres : Vintage, 2001.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.
- BROOK, Peter. **The Empty Space**. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Symposium “Schamanismus und Avantgarde”**. Haus der Kulturen der Welt (Casa das Culturas do Mundo). Berlim, Maio de 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

Samuel P. HUNTINGTON. No Exit: The Errors of *Endism*. In: **The National Interest** (September 1989).

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KERKHOVEN, Marianne van. The Weight of Time. In: **Ballet International**, v.14, n.1 (January 1991), 62-69.

LABAN, Rudolf. **The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics**. Lisa Ullmann, ed. Boston: Plays Inc., 1976.

MELZER, Annabelle Henkin. **Dada and Surrealist Performance**. Baltimore: John Hopkins University, 1994.

MEYER-DINGKRAEFE, Daniel. **Consciousness and the Actor**. Frankfurt: Peter Lang, 1996.

ODENTHAL, Johannes. Spiritual Traditions in Korean Theatre. In: **Theaterschrift** n.13 (September 1998), 99-102.

RODRIGUEZ, Gregory. Europeus vêm imigrante como mal necessário. In: **O Estado de São Paulo**, 10 de maio de 2004, A12.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. 1988.

SCHMIDT, Jochen, *et al.* **Tanztheater Today: Thirty Years of German Dance History**. Seelze/Hannover: Kallmeyersche, 2000.

SERRA, Michele. La syndrome della fine. In: **La Repubblica delle Donne**. Anno 9, n.395, 3 aprile 2004, D94-100.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre**. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

WHITE, David Gordon. **Il Corpo Alchemico: Le Tradizioni dei Siddha nell' India Medievale**. Roma: Mediterranee, 2003.

YESHE, Lama Thubten. **Introdução ao Tantra. A Transformação do Desejo**. São Paulo: Gaia, 2007.