

**Técnica Energética:
Uma busca de trabalho técnico expressivo gestual e vocal**

Profa. Dra. Marília Vieira Soares¹
Kamilla Mesquita de Oliveira²

No universo das Artes Cênicas, muito se discute sobre as fronteiras que supostamente dividem o Teatro e a Dança, suas particularidades e suas possíveis interfaces. Nota-se, no entanto, que na contemporaneidade, tais fronteiras assumem tamanha liquidez, que se diluem num caleidoscópio de imagens híbridas – Dança e Teatro se fundem e se complementam na expressão artística contemporânea. Poderíamos dizer que a expressão *bordas rarefeitas* de Maria Beatriz Medeiros usada no estudo da performance pode ser aplicada aqui, principalmente quando ela cita Trisha Brown e Pina Bausch como reformadoras do teatro (www.corpos.org/papers.bordas.html). Sabemos que são artistas de dança-teatro.

Mas qual seria então o significado do termo “Dança-Teatro”? Segundo BAXMANN (1990), a Dança - Teatro tem se desenvolvido como uma arqueologia dos modos de vida. Mímica (gestos), movimento e espaço são elementos de uma estética de fronteiras que se entrecruzam, buscando desenvolver uma nova forma de percepção em oposição aos mundos de imagens pré-concebidas, tampadas (alteradas) por nossas maneiras de ver" (Inge Baxmann, 1990 apud HYPERLINK "<http://www.cianefernandes.pro.br/dancateatro.htm>"<http://www.cianefernandes.pro.br/dancateatro.htm>).

Enfim, trata-se de conceito transitório, que teve sua origem no expressionismo alemão, mas que sempre esteve presente, de certa forma, nas danças populares, folguedos, danças ritualísticas dos mais diversos povos, e nos diversos períodos históricos. Na Índia, por exemplo, todos os estilos de dança clássica possuem as modalidades de dança pura, dança simbólica e dança interpretativa, sendo, esta última, algo próximo do que chamamos de dança-teatro. Esta arte milenar tem como base o Natyashastra- (entre 200 ac e 200 dc) atribuído ao Sabio Bharata, considerado o Quinto Veda (Tratado de Sabedoria), e o Abinayadharpanam – o manual de posturas e gestos com seus significados e simbologias. A expressividade dos gestos é tratada desde o princípio do treinamento do intérprete indissociada da técnica em si mesma. As crianças aprendem por meio de cantos sequencias dançadas de gestos de cada mudra e seu significado como parte do treinamento diário, estando desta forma familiarizados com o gestual simbólico e significativo trabalhado.

Mas nosso questionamento, muito além da adequação do termo à prática artística, foca-se nas particularidades que a chamada “Dança-Teatro” assume no cenário da arte contemporânea brasileira. E em virtude destas inquietações, propomo-nos a realizar esta investigação, permeando os universos práticos e teórico da criação em Dança-Teatro, na ousada tentativa de respondermos algumas destas questões. Percorrendo momentos históricos, os quais estimularam o florescimento desta nova linguagem, e experienciando a mesma como artistas-criadores, pretendemos contribuir significativamente para o

¹ Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

² Mestranda Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

panorama das pesquisas em Dança, trazendo à tona impressões e descobertas a cerca desta linguagem híbrida, tão presente, mas ainda tão desconhecida em múltiplos aspectos pelos seus próprios agentes e fruidores.

Vemos que a preocupação com a expressividade na dança aparece desde os primórdios do surgimento do balé clássico nas obras dos autores renascentistas, porém esta expressividade estava ligada ao modo mais adequado de um nobre apresentar-se publicamente sem ligação com a problemática arquetípica da personagem dos balés de corte, embora tenham sido retiradas da mitologia greco-romana. O balé de corte foi a princípio um tipo de dança-teatro porque foi oficializado a partir do momento em que um tema formatou o espetáculo da corte em cinco atos, no entanto a problemática da interpretação estava estabelecida na regra de que os nobres representavam-se a si mesmos. Esta prerrogativa instaurada, a evolução da dança-espetáculo seguiu seu rumo no sentido de aprimoramento de desempenho técnico virtuoso dos profissionais da cena que totalizaram o elenco no século XVIII, herdeiros que eram do comportamento da nobreza para a qual representavam nos teatros, agora públicos. Esta crise terminou com a proposta de Reforma de Noverre cujo resultado foi a criação do balé romântico.

A priori temos uma visão da Dança-Teatro, como uma arte de fronteira, que se encontra no limiar da Dança e do Teatro, mas que não se caracteriza diretamente nem como uma, nem como a outra, tratando-se, portanto, de uma linguagem em devir. Podemos afirmar que Dança-Teatro caracteriza-se por um constante processo de busca de estabelecimento de relações.

“Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Não é nem um nem dois, nem relação de dois, mas entre dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois” [DELEUZE & GUATTARI – 1997, p.91].

Percorrendo movimentos artísticos diversos, percebemos que tal relação de devires encontra terrenos férteis de desenvolvimento a partir da pós-modernidade. O momento pós-moderno não apresenta propostas definidas, nem coerências, tampouco linhas evolutivas. Deste modo, diferentes estilos convivem sem choques formando ecletismos e pluralismos culturais. Não há grupos ou movimentos unificados. Além disso, ele não se desfaz do passado que é agregado ao pós-moderno, apenas o tradicional é substituído por sua reatualizações.

Dentro dos movimentos precursores do pós-modernismo destacamos aqui o Dadaísmo e o Surrealismo, como propulsores de profundas modificações no âmbito das artes, e suas supostas linguagens. No Dadá as artes já começam a se miscigenar, acontecem os *happenings* - uma nova concepção da cena se constrói, ou melhor se desconstrói totalmente, ocupando espaços tidos como não-cênicos, e agentes artísticos das mais diversas linguagens atuando num mesmo tempo- espaço. O Cabaret Voltaire reúne artistas múltiplos que já nessa época, perseguiram este 'mito de uma arte total'. No

Surrealismo esta busca continua, e se apoia em questões advindas da psicanálise, persegue os sonhos, as imagens psíquicas, os símbolos míticos, mescla arte, ciência e mitologia na busca de uma expressividade nova.

Movimentos Dadá e Surreal unem artistas de diversas linguagens, as artes isoladas já não se bastam, é preciso integrá-las; e curiosamente o corpo e seus movimentos expressivos são os instrumentos mais utilizados na liga entre as artes. Pintores, escultores, escritores, músicos, cineastas, enfim, encontra-se representantes de todos os universos atuando por meio do corpo em happenings, instalações, performances... O corpo, antes confinado aos pequenos e contidos movimentos do pincel, ou do bico de pena, ou do buraco da flauta, agora ganham espaço e perfuram territórios. Não são mais músicos, escritores, nem artistas plásticos, são todos também atores e bailarinos deste novo Espaço que se forma, repleto de buracos negros, ainda desconhecidos, mas que somente o corpo expressivo, a matéria em movimento pode penetrá-los.

Parafraseando a Física Quântica, o título aponta para a descoberta e preenchimento destes espaços dentro dos espaços. "De acordo com a relatividade geral, espaço e tempo perdem seus significados e as leis conhecidas da física se tornam inúteis nas singularidades escondidas dentro dos buracos negros..." Trata-se da matéria condensada, a matéria obscura que podemos associar a psique humana no seu aspecto obscuro e sua relação com a morte como fim em vez de transformação, densamente explorada na relação Eros/Tanatos.

Nelson Rodrigues arrisca-se na penetração destes buracos, trazendo a seus personagens todo o movimento caótico da construção de personalidades múltiplas e complexas, que mesclam realidade, mitologia, crítica e alucinações. Personagens e fatos que parecem emergir de um universo obscuro e irreal, mas que subitamente mostram sua face assustadoramente humana. Nelson Rodrigues escreve poéticas a serem encenadas por serem humanos - são homens se revelando a outros homens, tal qual uma película espelhada que vai sendo desvelada num misto de ironia e poesia. É o indivíduo pós-moderno, símbolo maior e centro da decadência de valores humanos, que será atingido e tematizado pela arte contemporânea.

A escolha da peça "Doroteia" como linha de base para a reconstrução destas personagens rodriguineanas no contexto da Dança- Teatro, traz ao trabalho toda a sua essência de reatualização dos preceitos pós-modernistas. "Doroteia" é tida como um das Peças Míticas de Nelson Rodrigues, ela se alimenta do inconsciente humano na construção de uma realidade cênica, que estaria além da realidade cotidiana - tida como uma peça surrealista, "Doroteia" transpassa o real e o não-real, atravessa os buracos desconhecidos e nos revela os buracos existentes em nossas próprias realidades pessoais - desnudando nossas singularidades.

Enfim, dada a importância expressiva do corpo na arte pós-modernista, aliada à necessidade de perfuração dos múltiplos universos artísticos na construção de uma arte que atinja as singularidade de cada expectador, vemos nas obras de Nelson Rodrigues uma fonte inesgotável de temáticas, personagens

e simbologias as quais podem ser reatualizadas ao contexto da Dança-Teatro. O movimento expressivo, o qual não se desvincula do texto, já que a voz também faz parte do corpo e da expressão humana, traz uma nova perspectiva de criação cênica a partir da obra de um dos ícones da dramaturgia brasileira. Recriar Nelson Rodrigues por meio da Dança-Teatro, além de ser uma audaciosa penetração no âmbito da pesquisa em arte, por meio das interfaces entre linguagens múltiplas; traz também um caráter de valorização de um precioso período da história do Teatro Vanguardista no Brasil.

A Técnica Energética

A criação da Técnica Energética (TE) deu-se a partir da inquietação como intérprete de ferramentas para o treinamento da expressividade efetiva em dança e também no teatro, dado minha vivência como dançarina e como atriz e, principalmente, depois de ter cursado dança na UFBA. Durante o curso de graduação várias frustrações fizeram-se presentes dado a falta de instrumental técnico corporal para a comunicação palco/plateia. A TE baseia-se na exploração das energias geradas pelos chakras sistematizada na tese de doutorado defendida em 2000 na FE-Unicamp, e no presente estudo, o Grupo Ar Cênico (CNPq) utiliza-se das bases desenvolvidas na técnica de dança para buscar apoio vocal e sistematizar uma proposta de ensino das possibilidades vocais na dança-teatro e as relações entre a voz e o gesto. Este estudo teve como fonte na proposta de montagem do espetáculo *Singularidades Nuas: Interfaces da dança-teatro e a dramaturgia de Nelson Rodrigues*, ganhador do prêmio FICC - Fundo de Investimento a Cultura de Campinas.

Esta busca se concretiza agora com a livre-docência, a partir do amadurecimento da pesquisa nas técnicas orientais, principalmente da dança indiana de estilo Odissi iniciada em 1995 nas aulas da Prof^a Silvana Duarte em Campinas. O sonho com a Índia vive em mim desde a infância, e só puderam ser realmente concretizados há 14 anos, culminando com uma bolsa Intercâmbio do MinC para a Índia em 2009, com o aceite como discípula do Guru Gangadhar Pradan em Orissa, Estado indiano de origem do estilo Odissi.

Baseado nas escrituras do Natyashastra (5º livro dos Vedas) e no Abhinayadhaarpan, os gestos são tratados como elemento primordial no treinamento diário do dançarino. A técnica pura, a expressão simbólica e expressividade são trabalhadas simultaneamente uma vez que um espetáculo de dança na Índia deve conter os três aspectos da dança: a dança simbólica, a dança pura e a dança expressiva, terminado com a dança pura chama da Moksha, ou a Liberação. Estes tratados identificam os ritmos respiratórios como fontes da expressividade, e o uso dos mudras como símbolos desta expressividade. O trabalho técnico da expressão está centralizado na cintura escapular, enquanto o desempenho virtuosístico do intérprete está na cintura pélvica, isto é uma verdade universal; é uma prerrogativa do corpo humano que foi primeiramente descoberta no ocidente por François Delsarte no século XIX.

Este último dividiu a vida em Corpo/Espírito/Mente e a partir deste novo paradigma, definiu a expressividade humana tendo como fonte partes do corpo, ou fontes de origem que mais tarde se tornaram

as prerrogativas de aparecimento de reformas nas artes cênicas, no estudo da oratória e da dança moderna, mas também da psicologia que posteriormente iniciou a observação dos comportamentos humanos na expressão corporal. Dividiu o corpo em nove regiões, três no tronco, três no rosto e três no crânio e estabeleceu regras a partir de sua observação minuciosa do comportamento sobre a significação do gesto.

A poética e a estética do gestual humano adquiriu então uma valoração como nunca antes, e seus princípios são idênticos aos estudos dos chakras no yoga indiano. Desta forma, o estudo sobre Delsarte embasou teoricamente a sistematização da Técnica Energética, na primeira fase, sendo que agora no presente momento, o Natyashastra e o Abhinayadharpana são as fontes do estudo do gesto. No entanto, perdeu-se algo do estudo de Delsarte – a voz – cuja fonte hoje são alguns escritos teóricos porque não sabemos mais como ele trabalhava a vocalidade dentro destes princípios corporais.

Sobre o gesto

“Nada mais horrível que um gesto sem significação” declarou Delsarte, e no aprendizado da dança indiana estilo Odissi descobrimos a decodificação do gestual humano como parte do aprendizado desde o início do treinamento para crianças. Partindo dos princípios desta estética no Natyasastra e Abinayadhapana, a observação dos laboratórios do *Grupo Ar Cênico* deram início a movimentação através do texto, que substituíram a música que foi criada pelos compositores a partir da movimentação dos intérpretes. Os músicos presenciaram o processo criativo do grupo e criaram a trilha sonora depois de cada laboratório. Contando com um trabalho de voz dirigido por uma fonoaudióloga, o cuidado com o elenco desencadeou uma série de procedimentos importantes para a sistematização deste estudo, que serão publicados em minha livre-docência, seguindo o mesmo princípio da preservação corporal do intérprete.

Partindo do uso do texto como ritmo e música nos laboratórios, percebemos que o movimento gera o som e a sonoridade gera o movimento, num moto contínuo. O estudo dos chakras das personagens e do chakra de cada frase definiu as intenções dos movimentos e da entonação vocal requerida em cada momento das coreografias.

Baril, J. La Danse Moderne d'Isadora a Twila Tharp – Vigot Paris 1987 pg 366

BIBLIOGRAFIA:

BARIL, J. "La Danse Moderne d'Isadora a Twila Tharp" Vigot Paris 1987

BARBA, E. Savarese, N. "A Arte Secreta do Ator" SP Ed. Unicamp 1995

BEHERA, MANOJ K., "Mudra Biniyoga Prakriya" Jugal Debafa Cuttack India

BEUTTENMILLER, G. , LAport, N. "Expressão Vocal e Expressão Corporal" RJ Enelivros. s/d.

CHENG, Stephen Chun-Tao " O TAO da Voz" RJ Ed. Rocco 1999

FERREIRA, Rosane P. I. "Expressividade Vocal: T'ecnica Energética como fonte de um estudo sobre a voz." Dissertação de mestrado IA-Unicamp 2009

LOWEN, Sharon "Odissi" col. Dances of India -Wisdom Tree - New Delhi India ISBN 81-86685-16-2

2004

LOPES, Sara F. "... É brasileiro, já passou de português. Por uma fala teatral brasileira" Dissertação de mestrado - IA-Unicamp 1994

_____, _____ "Diz isso cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro" Tese DAC-ECA-USP 1997\

PRONKO, L. "Teatro Leste & Oeste" SP Perspectiva 1986

QUITERO, Eudisia Acuña "Estética da Voz - Uma Voz para o Ator" SP Summus
ed. 1989.

SRINIVASAN, Amrit "Approaches to Bharata's Natyasastra" Sangeet Natak Akademi New Delhi - India
ISBN 81-7871-124-9 2007