

MARIA FONSECA FALKEMBACH

**DRAMATURGIA DO CORPO E REINVENÇÃO DE
LINGUAGEM: TRANSCRIÇÃO DE RETRATOS LITERÁRIOS DE
GERTRUDE STEIN NA COMPOSIÇÃO DO CORPO CÊNICO**

**FLORIANÓPOLIS - SC
JUNHO DE 2005**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO (MESTRADO)**

MARIA FONSECA FALKEMBACH

**DRAMATURGIA DO CORPO E REINVENÇÃO DE
LINGUAGEM: TRANSCRIÇÃO DE RETRATOS LITERÁRIOS DE
GERTRUDE STEIN NA COMPOSIÇÃO DO CORPO CÊNICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado) do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Milton de Andrade

**FLORIANÓPOLIS - SC
JUNHO DE 2005**

MARIA FONSECA FALKEMBACH

**DRAMATURGIA DO CORPO E REINVENÇÃO DE LINGUAGEM:
TRANSCRIÇÃO DE RETRATOS LITERÁRIOS DE GERTRUDE
STEIN NA COMPOSIÇÃO DO CORPO CÊNICO**

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós - Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

Banca Examinadora:

Orientador: _____

Prof. Dr. Milton de Andrade

UDESC

Membro: _____

Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro

UDESC

Membro: _____

Prof. Dr. Luci Collin Lavallo

UFPR

FLORIANÓPOLIS - SC
JUNHO DE 2005

AGRADECIMENTOS

CNPQ, CAPES e UDESC cujo apoio institucional e financeiro foi decisivo para viabilizar este estudo.

Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT, colegas e professores.

Milton de Andrade, orientador e amigo, pela confiança, estímulo e orientação cuidadosa.

Luci Collin, um dos lindos encontros dessa pesquisa, pelo incentivo, por todo o material que me possibilitou a descoberta de Gertrude Stein e pela revisão das traduções dos textos.

Professor Faleiro, pelo modo carinhoso que me recebeu.

Amábilis e Gláucia.

Paula, Fernanda, Luiza, Karina, Carla, Eder, Evandro, Manoela, Raquel, Marcelo, Lara, atores-dançarinos, que construíram o objeto desta pesquisa.

Cristina, que tanto me ajudou na ponte Porto Alegre – Florianópolis.

Dimi, Luiza e a super ilha de edição da Artéria Filmes.

Lourdes pela revisão e o carinho.

Marina que me acolheu em sua casa.

Marcelo Schneider por nosso diálogo.

Lu Coccaro, companheira de dramaturgia e de sonhos.

Roberto, Sandra, Tati, Joana, Diana, Chico, Carmem, Aline, Lela, Plínio, Charlie, Mirco, Fabi, Ana, Dani, Rudi, Gustavo, Heinz, Julinho, Marcelo e todos os que formam a família Depósito de Teatro que me permite os devaneios poéticos que me afastam da estabilidade e que dá sentido para esta pesquisa, por compreenderem minha ausência em momentos importantes.

Pai, mãe e Dodô, por tanto que nem sei quanto, inclusive por nossas reflexões interdisciplinares que nos fizeram esquecer do mar.

Roberto, mais uma vez, por nossa assustadora sintonia que mistura vida e arte, pelo amor profundo que me faz perceber que não estamos sós.

Lucinha, por ter me apontado um caminho.

FALKEMBACH, Maria F. Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. **Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro - Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2005.**

Resumo

O presente estudo elabora uma reflexão sobre a arte do ator-dançarino na composição da dramaturgia do corpo e aponta a transcrição intersemiótica como um meio de ampliação das possibilidades de configuração de linguagens cênicas. Entendendo a criação do ator-dançarino por vias do pensamento criativo sobre a materialidade do corpo numa perspectiva de reinvenção da linguagem, discute-se o conceito de dramaturgia como articulação estética na arquitetura viva do corpo cênico. Apresentam-se princípios da teoria do movimento de Rudolf Laban (*fatores do movimento, esforço e arquitetura viva*) como fundamentos para a articulação dramática e do estudo comparativo entre a dramaturgia do corpo e outras artes, tais como a literatura e a pintura. Em termos aplicativos, a pesquisa apresenta reflexões desenvolvidas sobre uma experiência prática de transcrição de retratos literários de Gertrude Stein, buscando analisar a apropriação dos procedimentos de composição literária na ampliação do conhecimento dos princípios específicos de configuração da dramaturgia do corpo.

Palavras-chave: Dramaturgia do corpo. Ator-dançarino. Transcrição. Gertrude Stein. Rudolf von Laban.

FALKEMBACH, Maria F. Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. **Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Teatro - Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, 2005.**

Abstract

The present study develops a reflection about the actor-dancer's art, that arises from the process of composing body dramaturgy and points to inter-semiotic transcreation as a way of widening the possibilities of scenic language configuration. Assuming the creation of the actor-dancer through the ways of the creative thinking on body's materiality in a perspective of language reinvention, it discusses the concept of dramaturgy as an esthetic articulation in the living architecture of the scenic body. The paper presents principles of Rudolf Laban's movement theory (motion factors, effort and living architecture) as the basis for the dramatic articulation and the comparative study among body dramaturgy and other artistic expressions - like literature and painting, for instance. In applicable terms, the research presents reflections developed after a practical experience of Gertrude Stein's literary portraits transcreation, attempting to analyze the appropriation of literary composing procedures in the widening of knowledge of the specific configuration principles of the body dramaturgy.

Keywords: Body dramaturg. Actor-dancer. Transcreation. Gertrude Stein. Rudolf von Laban.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CORPO NA COMPOSIÇÃO DO DRAMA	19
1.1 Dramaturgia do corpo	19
1.1.1 O corpo e seu papel na reatualização cênica no século XX	22
1.1.2 Linguagem, pensamento criativo e materialidade do corpo	28
1.1.3 Ação virtual	35
1.1.4 Reinvenção da linguagem	39
1.1.5 Treinamento, técnica e codificação	42
1.2 Rudolf Laban: movimento e ação como pensamento	46
1.2.1 <i>Fatores</i> do Movimento	54
1.2.2 <i>Esforço</i>	56
1.2.3 <i>Arquitetura viva</i>	58
1.2.4 Treinamento do <i>esforço</i> , reinvenção de hábitos e de linguagem	60
2 LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CORPORAL	67
2.1 Uma possibilidade de transcrição intersemiótica: Laban e Stein	67
2.2 Devaneio na transcrição	77
2.3 Gertrude Stein: uma breve introdução	80
2.4 Modos de compor: pontos de contatos entre as teorias de Laban e Stein	83
2.5 Detalhamento da transcrição	98
2.6 O processo de compreensão da obra de Stein com o corpo	121
CONCLUSÃO	129
REFERÊNCIAS	138
APÊNDICES	143
APÊNDICE A – UMA EXPERIÊNCIA DE TRANSCRIÇÃO: ORIENTAÇÃO E TREINAMENTO	144
APÊNDICE B – CADERNO DE APONTAMENTOS SOBRE OS ENCONTROS	154
ANEXOS	194

FIGURAS

Figura 1 – Rudolf von Laban _____	47
Figura 2 – Rudolf von Laban _____	47
Figura 3 – Gertrude Stein _____	81
Figura 4 – Gertrude Stein no estúdio na 27 rue de Fleurus, Paris _____	81
Figura 5 – Estúdio na 27 rue de Fleurus, Paris (1906) _____	81
Figura 6 – Pablo Picasso, “Accordéoniste”, 1911 - Solomon R. Guggenheim Museum, New York. _____	89
Figura 7 – Pablo Picasso, “Glass and Bottle of Suze ”, 1912 - Washington University Gallery of Art, St. Louis _____	89

INTRODUÇÃO

Dentre os diversos níveis semânticos que podem compor uma obra cênica, o presente estudo detém-se naqueles criados no processo de construção de formas dinâmicas através da articulação da materialidade do corpo. Trata-se de uma pesquisa sobre a arte do *ator-dançarino* na perspectiva de investigar os princípios de composição específicos da *dramaturgia do corpo*. Este estudo, portanto, procura contribuir para o desenvolvimento de teorias sobre a criação de linguagens produzidas na configuração de relações estabelecidas no próprio corpo do artista.

Entendendo a experiência artística como ampliação das possibilidades de pensamento e cognição, essa investigação compreende que a criação de *dramaturgia do corpo* é um processo de elaboração de conhecimento constituído de desequilíbrio e desestabilização que provocam movimentos, transformações e a configuração de novas formas de pensamento em ação. Assim, a presente pesquisa propõe, como meio de intensificar essa desestabilização e impulsionar a reinvenção de linguagem, a *apropriação reconfiguradora* de procedimentos de composição de outras artes, tais como a literatura e a pintura, para a composição da cena.

Hoje são inúmeras as concepções de teatro e ator, diferenciadas por estéticas, objetivos e conceitos (sobre arte, corpo, sociedade, cultura, etc.). Este estudo detém-se à noção de *ator-dançarino*, termo originalmente utilizado por Rudolf von Laban (1879-1958), tentando assim condensar o campo de pesquisa, concentrando-se numa concepção de ator que tem raízes numa história de indagações sobre a expressividade do movimento corporal. Procura-se avançar nas reflexões de uma corrente de pensamento que, a partir do século XX, aponta uma via de pesquisa que coloca o ator no centro do teatro, como o criador de sentido da cena.

O termo ator-dançarino também evidencia a idéia de que se trata de um artista do corpo, cuja arte é acima de tudo produção corporal. Quando se faz referência a este corpo, que constrói e que é a cena, além de se estar tratando da unidade do organismo vivo, em que não existem as dicotomias corpo-mente, razão-sentimento, remete-se a um corpo que é parte interdependente do processo co-evolutivo da natureza e da cultura, inserido num campo cultural historicamente datado e constituído por técnicas formativas. Além do mais, a denominação ator-dançarino também faz referência a um artista integrado na cena contemporânea, marcada por uma reincidência de espetáculos que tornam permeáveis as fronteiras entre a dança e o teatro. Eugenio Barba, afirma que:

A tendência de fazer uma distinção entre dança e teatro, característica de nossa cultura, revela uma ferida profunda, um vazio sem tradição, que continuamente expõe o ator rumo a uma negação do corpo e o dançarino para a virtuosidade. Para o artista oriental esta distinção parece absurda, como teria sido absurda para artistas europeus em outros períodos históricos, para um bufão ou um comediante do século XVI, por exemplo. (BARBA, 1995, p. 12).

Assim, quando se trata da arte do ator-dançarino, no âmbito da cultura ocidental, tal produção corporal está no limiar de uma fronteira criada culturalmente. Portanto, é necessário compreender os limites entre dança e teatro para melhor transitar nestes contextos e até desconstruir certas estruturas tradicionais das artes cênicas estabelecidas por técnicas estilísticas e codificações corporais.

Na tentativa de definir a abstração básica na perspectiva de fruição de cada arte, Suzanne Langer no livro *Sentimento e Forma* (1953) encontra especificidades do teatro e da dança. Segundo Langer, um objeto artístico é um símbolo de sentimentos humanos, sendo que a criação da arte é a criação de *virtualidades*. A dança configura formas dinâmicas que criam gestos e poderes vitais virtuais. Os elementos articulados no teatro criam o ato virtual que aponta para um futuro e provoca tensão no presente da execução da encenação. Porém, através da experiência desenvolvida nesta pesquisa e da observação das tendências das artes

cênicas atuais, percebo que essas virtualidades se complementam, se fundem criando um objeto único e tornando, muitas vezes, difícil de o definir como dança ou teatro¹.

O ator-dançarino é aqui pensado nessa fronteira indefinida, como um artista criador, que constrói um corpo cênico concebido em tal fronteira, que busca sua superação como um amadurecimento da sua necessidade de se comunicar e inventar uma linguagem corporal para tal. Essa superação não se dá pelo acúmulo de técnicas que levam à virtuosidade, mas pela composição do corpo cênico, a partir da desconstrução e da (re)construção de padrões posturais e cadeias habituais de movimento e a partir da necessidade de um dizer, de um processo de autoconhecimento e de construção de si, na busca por “outros corpos”, isto é, outras formas de mover-se, outros padrões de organização do corpo.

Hoje, as ciências cognitivas², dando ênfase à dimensão cognoscitiva do corpo humano, evidenciam a dança e o teatro como meios de autoconsciência e de conhecimento do mundo. Em seu recente livro *O Corpo – pistas para estudos indisciplinados* (2005), Christine Greiner apresenta uma síntese de cruzamentos de inúmeras teorias sobre o corpo que possibilitam o entendimento do mesmo como resultado dinâmico de trocas de informação com o ambiente, trocas que se organizam em pensamentos encarnados. A semiótica de Charles Peirce, compreendendo o pensamento como cadeia de *interpretantes*, permite entender a criação de um sistema de signos corporais como construção de linguagem e pensamento – *pensamento em signo*. Portanto, a partir dessa perspectiva, pode-se considerar a dança e o teatro como modos de pensamento que, conforme será explicitado na primeira parte do capítulo 1, criam linguagens, as quais se estruturam de forma diversa da linguagem discursiva.

Assim, o ator-dançarino, que “se forma e é forma” (DANTAS, 1999), apreende e expressa a experiência cognoscitiva pela configuração e estruturação de signos corporais.

¹ Se por vários momentos neste trabalho denomino a criação cênica como teatro é porque o caminho que percorri para chegar a essas reflexões é o de um estudo sobre a ação dramática.

² É denominada de ciências cognitivas a rede de conhecimentos que se formou a partir de meados do século XX, fruto da troca de informações entre diversas áreas (semiótica, semiologia, neurofisiologia, biologia, filosofia, lógica, antropologia e psicologia) e da apropriação de idéias de uma área pela outra no estudo da cognição.

Desse modo, a busca por “outros corpos”, que provoca novas configurações, é a busca por novas perspectivas de conhecer e de se apropriar do mundo, é o caminho para a reinvenção da linguagem, para a liberdade e para a reinvenção de si.

A arte do ator-dançarino é então percebida no processo de construção de uma *dramaturgia do corpo*. Hoje este termo, como também *dramaturgia corporal* ou *dramaturgia do ator*, vem sendo constantemente utilizado, porém, existem poucos escritos sistemáticos sobre este modo de composição³. É na perspectiva da reinvenção de linguagens e da configuração de forma estética articulada em uma materialidade específica que esta pesquisa pretende colaborar para encontrar uma definição para a *dramaturgia do corpo*.

O primeiro capítulo desta dissertação, portanto, é elaborado visando ao desenvolvimento das questões apontadas acima e dos conceitos envolvidos na noção de *dramaturgia do corpo* que são apresentados em função da análise dos procedimentos de invenção da *linguagem estruturada na arquitetura viva do corpo cênico*. Para a realização dessa busca por novas perspectivas de pensamento, é necessário ao ator-dançarino o conhecimento dos princípios que regem a composição de sua arte. Na teoria de Laban, apresentada na segunda parte do capítulo 1, encontram-se leis do movimento (e da ação) que permitem a análise e a construção de pensamento numa linguagem que tem o corpo e o movimento como as materialidades a serem articuladas na configuração dos significados. Na sua teoria de artista pesquisador, notam-se ressonâncias com a necessidade de reinvenção de linguagem que instigou esta pesquisa: Laban, percebendo no movimento a grande capacidade de expressividade do homem e a correspondente potencialidade para produzir novas

³ São referências fundamentais para estudos sobre esse conceito os livros *Drammaturgia dell'attore* (1996), organizado por Marco De Marinis e *A arte secreta do Ator* (1995), de Eugenio Barba e Nicola Savarese; em obras brasileiras, *A arte de ator* (2001), de Luiz Otávio Burnier e *O ator compositor* (2002), de Matteo Bonfitto. Também é importante a perspectiva de estudo que Christine Greiner (2005, p. 71-81) apresenta sobre *as dramaturgias do corpo*, ampliando a noção de criação de *imagens do corpo* para aquele corpo que não se propõe a ser cênico, “o corpo no dia-a-dia”.

linguagens, chegou, por uma via diferente dos estudos semióticos, à idéia de *movimento como pensamento*.

Do mesmo modo que existe na cena contemporânea a tendência em privilegiar o corpo como meio significante, é possível notar uma inclinação para a utilização de textos não-dramáticos (poesia, romance, conto), como também de obras de artistas plásticos, como fonte de criação para os espetáculos teatrais, fruto de uma transcrição entre linguagens de diferentes artes⁴. Na perspectiva de contribuir com a reflexão sobre a apropriação dos modos específicos de estruturação desses outros meios artísticos de composição, é enfatizada, no capítulo 2, a comparação entre artes, a investigação de suas características comuns, suas especificidades e diferenças, e desenvolvido o estudo da operação de tradução criativa intersemiótica como uma possibilidade de ampliar horizontes artísticos e promover a reinvenção de linguagens.

Assim, partindo de uma análise comparativa da dramaturgia do corpo com a arte literária, utiliza-se a teoria da tradução, mais especificamente os conceitos de transcrição de Haroldo de Campos (1992) e de tradução intersemiótica desenvolvido por Júlio Plaza (2003), como um modelo para os procedimentos de criação do ator-dançarino em referência a obras de outros artistas no trabalho de composição cênica. A noção de pensamento como tradução de signo em signo – independente de meios ou códigos – que está implícita nesses conceitos contribui também para desestruturar as dicotomias e fronteiras que rondam este trabalho: teatro-dança, corpo-alma, interno-externo, teoria-prática. A transcrição intersemiótica no

⁴ Para mencionar exemplos de uma realidade próxima, cito as seguintes obras cênicas desenvolvidas por artistas da cidade de Porto Alegre: *Lautrec... fin de siècle (...)* e *Orlando's* (1997), ambos da *Cia Terpsí-Teatro de Dança*, o primeiro espetáculo tendo como referência parte da obra do pintor Toulouse Lautrec e o segundo o romance *Orlando* de Virginia Woolf; *O Barão nas Árvores* (1998), criado pelo grupo *Depósito de Teatro*, com base no livro homônimo de Ítalo Calvino; *Adélias, Marias, Franciscas...* (2000), transcrição da obra de Adélia Prado, também realizada pelo grupo *Depósito de Teatro*; *Aos que virão depois de Nós* *Kassandra in Process*, do grupo *Ói Nós Aqui Traveis*, recriação a partir do romance de Christa Wolf, *Cassandra: as premissas e as narrativas*, e do poema de Bertold Brecht, *Aos que virão depois de Nós*. Outras montagens cênicas brasileiras, como *Joaquim Maria* de Márcia Milhazes, inspirada no universo literário de Machado de Assis e *Sem Lugar* do *Grupo de Dança 1º Ato*, que traduz em movimento poesias de Carlos Drummond de Andrade, são mostras da tendência contemporânea. Não deixando de citar o recente trabalho do *Teatro Oficina* a partir da obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha, sem dúvida um importante exemplo de transcrição poética.

trabalho do ator-dançarino será pensada como mecanismo que contribui para a quebra de cadeias de movimentos e hábitos corporais, para a auto-superação e construção, desconstrução e (re)construção do corpo cênico.

Para estudar tal transcrição, foi escolhida parte da obra da escritora norte-americana Gertrude Stein (1874-1946)⁵. No primeiro contato com a obra de Stein, além da empatia e da sensação de sintonia e ressonância com questões (sobre arte, criação, vida, etc.) que impulsionaram esta pesquisa, seu modo de configuração poética nos conduzia a re-configurar seus textos por via de um trabalho corporal que evidenciasse a sua própria estrutura de composição. Sua obra apresenta um amálgama de forma e conteúdo que revela um modo de pensamento construído através de seu modo singular de articulação da língua, o qual desafia o leitor a construir metáforas e traduções para compreendê-lo.

Assim como o presente estudo propõe a apreensão de procedimentos de composição da literatura não dramática na configuração da dramaturgia do corpo, Stein também apropriou-se de outras artes para sua criação. Seu pensamento *intersemiótico* provinha de sua íntima relação com os procedimentos dessas artes: tocava piano e chegou a compor música; colecionava obras de arte, contribuiu para o desenvolvimento do cubismo, apropriou-se dos procedimentos construtivos da pintura impressionista e cubista criando modos de composição equivalentes, fez associação com técnicas cinematográficas, escreveu libretos e textos teatrais. Na composição de *retratos literários*, que representa grande parte da sua produção, ao retratar artistas, há diversas referências ao modo de composição da pintura e da dança⁶.

⁵ Trabalhei com os retratos literários *Orta, ou alguém dançando* (*Orta or one dancing* [1911-12]); *Se eu lhe contasse: um retrato acabado de Picasso* (*If I told him: a completed portrait of Picasso* [1923]); *Flirting at the bon Marche* (c.1910-12); *Um retrato de um: Harry Phelan Gibb* (*A portrait of one: Harry Phelan Gibb* [1913]); *Identidade: um conto* (*Identity: a tale* [1936]); *Picasso* (1909-11) e *Miss Furr and Miss Skeene* (1908-12) e com o texto dramático *Contando os Vestidos Dela* (*Counting her dresses* [1917]). Esses textos encontram-se em anexo.

⁶ O retrato *Susie Asado* (1912) foi escrito em uma viagem que realizou na Espanha, inspirado na dançarina de flamenco “La Argentina” e *Sweet Tail (Gypsies)* (1912) escreveu depois de assistir dançarinas ciganas; *Cézanne* (1923), *Matisse* (1909-11), *Picasso*, são três retratos de três pintores.

Outros tantos pontos de reflexão em comum com a escritora foram reforçando a escolha por trabalhar com textos de Stein: necessidade de entendimento dos procedimentos de desconstrução da “gramática” corporal, as relações dinâmicas de espaço e tempo na literatura, a compreensão da personagem através da ação, entre outros. O encontro culminou com a leitura do seu texto *Orta or One Dancing* (1911-12), no qual, ao fazer o retrato da bailarina Isadora Duncan, a autora apresenta questões que permeiam a atividade artística do ator-dançarino e do pesquisador em artes cênicas, bem como tocam diretamente o objeto dessa investigação: como construir sentido cênico por via do movimento? como construir pensamento através da dança? como reinventar a linguagem cênica? qual a relação entre a vida e a arte do ator-dançarino?

[...] Esta uma está mudando, quer dizer, esta uma está se parecendo com algumas diferentes delas que são umas que estão acreditando e sentindo e significando do modo que esta uma está significando e sentindo e acreditando. [...] Esta uma é uma que tem um modo de significar. Esta uma é uma que tem sido uma que é uma significando no tipo de modo que algumas parecidas com ela estão significando. Esta uma tem um modo de acreditar, esta uma tem um modo de sentir [...] Esta uma é uma sendo alguém. Esta uma é alguém dançando. Esta uma tem um modo de acreditar e sentir e significar. Esta uma tem um modo de sentir, acreditar e significar dançando. [...] (STEIN, 1998 b, p. 287, tradução de Luci Collin Lavallo)

Percebe-se, também, uma grande harmonia entre as reflexões de Stein e de Laban, ambos pesquisadores artistas que construíram teoria sobre o seu fazer. Assim, no capítulo 2 exponho esses pontos em comum, enfatizando o trânsito em outras artes, a necessidade de reinvenção de linguagem e de um novo olhar sobre o homem, o olhar modernista.

Num grupo de pesquisa teórico-prática formado por estudantes de artes cênicas⁷ e criado para o desenvolvimento deste trabalho, foi gerado um ambiente singular para analisar e compreender os procedimentos de transcrição de um código literário para um código corporal. Também foi meta da investigação observar como essa operação poderia contribuir

⁷ O grupo foi formado com estudantes do Curso de Licenciatura em Educação Artística (Artes Cênicas) da Universidade do Estado de Santa Catarina. O trabalho desenvolveu-se por seis meses através de dois encontros semanais de três horas. Inicialmente o grupo era composto por dez pessoas, sendo que a partir da metade do processo, que coincidiu com a mudança de semestre letivo, mantiveram-se apenas cinco. Todo o trabalho foi orientado por mim e tinha como objetivo o treinamento para construção do corpo cênico e a criação de dramaturgia do corpo através da transcrição de textos da Gertrude Stein. O APÊNDICE B – *Caderno de apontamentos dos encontros* – apresenta com detalhes os procedimentos da pesquisa prática.

para o trabalho compositivo e formativo do ator-dançarino. Assim, a “leitura atenta” da literatura e da teoria literária de Stein, da teoria de Laban, amparada pela semiótica e pela teoria da tradução, na experiência com o grupo de pesquisa, desenvolveu reflexões sobre duas vias: (1) o entendimento da dramaturgia do corpo; (2) a apropriação *re-configuradora* dos procedimentos de composição da literatura modernista de Stein, contribuindo para ampliar os horizontes na arte do ator-dançarino.

Criar um ambiente de reflexão, onde a pesquisa se realizou também através do conhecimento corporal, mostrou-se coerente com o campo conceitual utilizado. Foi importante para o processo de desenvolvimento teórico a articulação com a linguagem corporal, de forma a não criar as dicotomias teoria-prática e formação-criação. Construir pensamento também de forma não discursiva foi fundamental para suscitar reflexões, revelar paralelismos entre as teorias e os artistas estudados e, ao mesmo tempo, provocar um estado de criação (no qual todos os sentidos colocam-se em sintonia) necessário para desenvolver a pesquisa e integrar o conhecimento.

Nos dois últimos itens do capítulo 2, *Detalhamento da transcrição (2.5)* e *O processo de compreensão da obra de Stein com o corpo (2.6)*, desenvolvo as reflexões geradas nesse espaço de criação que experienciou os princípios teóricos, vivenciou e revelou conhecimentos através do *pensamento em termos de movimento* e do *pensamento em termos de ação*.

Sem a pretensão de apresentar método (seja de treinamento, como de criação), mas com a intenção de contribuir com indicações para futuras investigações sobre a criação da cena, os apêndices apresentam os registros da experiência do grupo de pesquisa prática⁸. A apresentação deste material também busca oferecer subsídios para uma leitura abrangente da

⁸ O APÊNDICE A (*Uma experiência de transcrição: orientação e treinamento*) é o relato de como foi conduzida a investigação que é descrita no memorial que foi elaborado diariamente durante o trabalho, denominado *Caderno de apontamentos dos encontros* (APÊNDICE B), o qual é acompanhado de imagens da prática dos atores-dançarinos (APÊNDICE C).

presente dissertação, tentando suprir certos limites da linguagem discursiva na comunicação de experiência tão complexa.

1 O CORPO NA COMPOSIÇÃO DO DRAMA

[...]
 aceito
 até os silêncios
 que me forem dados
 expressar

com a transparência das deixas
 nem tanto o que
 represento
 mas sim o que representa
 a minha presença
 nesse
 palco
 (Luci Collin)

1.1 Dramaturgia do corpo

O movimento de refundação da tradição do corpo no teatro novecentista e a reatralização das artes cênicas contemporâneas apresentam importante consideração pela *presença* do ator, pela expressividade própria da condição de *aqui e agora* do corpo cênico, numa perspectiva de unidade entre arte e vida⁹. Apresentam também consideração pela relação entre o ator e o espectador, tratados de forma não hierárquica¹⁰. Paralelamente, estudos realizados pela antropologia teatral, etnocenologia, semiótica, ciências cognitivas e teoria da recepção encontram nas trocas sensoriais únicas, criadas no momento da construção dessa arte efêmera, uma fonte para o estudo do sujeito cognoscitivo¹¹.

⁹ Vide *The edge-point of performance* (1997), de Thomas Richards e *Além das Ilhas Flutuantes* (1991), de Eugenio Barba.

¹⁰ A denominada *presença cênica* é uma condição, uma qualidade corporal pré-expressiva, que atrai a atenção do espectador. Os estudos de antropologia teatral apontam a pré-expressividade como um nível que não pode ser separado da expressividade, mas que está relacionado com a construção do corpo cênico, apto a criar linguagem e se comunicar. A presença simultânea dos dois corpos-em-vida, do ator e do espectador, gera troca sensorial e troca de informações no momento da realização do espetáculo, da realização das ações pelo ator abrindo espaço pra a interferência do espectador na constituição da obra.

¹¹ *Etnocenologia – textos selecionados* (1998), organizado por Christine Greiner e Armino Bião, apresenta um panorama sobre os estudos dessa teoria. *A arte secreta do ator* (1995), de Eugenio Barba e Nicola Savarese, é uma referência nos estudos de antropologia teatral. Os artigos *A dança, pensamento do corpo*, de Helena Katz e

Dentro desse contexto é notável a recorrente utilização do termo *dramaturgia do corpo* (ou *dramaturgia do ator*), vocabulário usual na prática dos teatrólogos, como conseqüência da necessidade de uma nomenclatura para a produção corporal do ator, para a construção e organização dos materiais corporais e da rede semiológica criada por esses. Tal expressão é cunhada no desenvolvimento da concepção de teatro como “a arte da carne”¹², que entende o ator como artista do corpo e como protagonista na composição da cena: enquanto dramaturgos e diretores percebem que o corpo apresenta especificidades na construção do sentido cênico, o ator, ao se entender como corpo-signo em vida, realiza um trabalho sobre si mesmo, aumenta suas possibilidades de significar e cria importância sgnica para a sua presença.

Essa idéia, que se diferencia dos modelos tradicionais de atuação ou de representação¹³, pois reivindica a autoria do ator no *texto* do espetáculo, é entendida dentro de um conceito contemporâneo de dramaturgia (considerada como arte literária até meados do século XX). Segundo Patrice Pavis (1999, p.113), “dramaturgia designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador, até o ator, foi levada a fazer.” Barba (1995, p. 68) define dramaturgia como o trabalho das ações, “uma técnica para organizar os materiais a fim de construir, revelar e tecer relações”, um processo que transforma uma série de fragmentos em um organismo único no qual as diferentes partes não são mais distinguíveis como objetos separados ou individualizados. Então, pode-se definir

A natureza cultural do corpo, dessa e Christine Greiner, apresenta uma síntese do olhar das ciências cognitivas e da semiótica sobre o corpo que dança.

¹² A noção de teatro, a qual sintetizo pela expressão “arte da carne”, começa a se estabelecer no início do século XX e tem como marco os textos de Antonin Artaud (1896-1948) sobre a metafísica da carne, sobre a presença do corpo, sobre o teatro como local da unidade entre interno e externo. Segundo Greiner (2005), “Merleau Ponty (1908-1961) e toda a genealogia do pensamento fenomenológico [...] disseminou amplamente a proposta do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo.” Silvana Giocovate (2001, p. 2) complementa: “[...] em O Visível e o Invisível ele [Merleau Ponty] afirma o pensamento encarnado; o corpo passa agora a denominar-se carne [...] por ser antes de tudo, um ‘elemento’ [...]. O ‘elemento’ carne determina a totalidade do corpo subjetivo e objetivo, exterior e interior, espiritual e material.”

¹³ O modelo tradicional de representação, segundo Sandra Meyer Nunes (1998, p. 17) é “aquele em que o ator estabelece relações de semelhança ou imitação com um modelo externo, construindo uma caracterização primeiramente via intelecto ou emoção, para só então dar uma forma física concreta à sua personagem.”

a dramaturgia do corpo como o conjunto das escolhas realizadas pelo ator-dançarino, como a arte de organizar o seu material corporal através da configuração de ações na composição de uma obra cênica. Essa dramaturgia efêmera é determinante em espetáculos cujo texto significativo é o *texto de representação*, termo cunhado por Barba (Ibid., p. 69) para denominar o *texto* (enquanto tessitura de ações) cujos significados não são transmitidos a não ser no ato da representação.

Esse texto do corpo é a concretização do projeto poético do ator-dançarino. Fruto de um trabalho técnico sobre si mesmo, capaz de relacionar a sensibilidade, o fluxo de sentimento e a expressão consciente, tal concretização do projeto poético acontece no corpo. O ator-dançarino, poeta de si mesmo, persegue o estético (o admirável, desejável em e por si mesmo), busca o conhecimento dos sentimentos humanos por meio do seu processo de criação, portanto, no rastro de suas ações cênicas, no modo como vai inscrever no espaço cênico a aparência teatral de seu corpo em movimento.

Então, detendo-me num teatro que evidencia o corpo e suas possibilidades específicas de imaginação na construção da ação dramática, adoto o termo *dramaturgia do corpo*, pois ele contempla o modo de pensamento próprio do ator-dançarino e é fundamental na construção de teorias sobre a criação desse ator.

A seguir, contribuindo para o desenvolvimento de uma poética do corpo, é elaborada a idéia de que *dramaturgia do corpo é linguagem estética estruturada na arquitetura viva do corpo cênico enquanto pensamento em termos de ação*. Para tanto, são apresentadas a modificação e a ampliação do conceito de dramaturgia que ocorreu no século XX, para esclarecer o contexto no qual aparece a expressão dramaturgia do corpo e evidenciar o papel do corpo na reinvenção da linguagem cênica. Posteriormente, são apresentados os conceitos que constituem esse entendimento de dramaturgia do corpo: corpo, linguagem estética, pensamento, forma, arquitetura viva e ação. Por fim, expondo a relevância da dramaturgia do

corpo como campo de relação com outras artes, buscarei acentuar a arte corporal como possibilidade de reinvenção de si mesmo e espaço de liberdade.

1.1.1 O corpo e seu papel na reatualização cênica no século XX

Na primeira metade do século XX, Antonin Artaud propôs que o teatro poderia ser o lugar de reencontro com a vida e reinvenção da mesma¹⁴. Porém, para tal projeto seria necessária a reinvenção da linguagem cênica. Para Artaud (1996, p. 68), o objetivo do teatro não é

resolver conflitos sociais ou psicológicos, ou servir de campo de lição para as paixões morais, mas sim exprimir objetivamente determinadas verdades secretas, trazer à luz do dia, por meio de gestos ativos, a parcela de verdade sepultada sob as formas ao defrontarem o Devenir.

Verdades essas que só poderiam ser expressas por uma nova linguagem. Assim, questionando a função do teatro no Ocidente, que, segundo ele, encontrava-se limitado e subordinado à fala, Artaud, influenciado pelo teatro balinês, fez uma convocação radical e poética para a construção de uma linguagem própria do teatro, que contivesse o mistério e as forças cósmicas e ocultas. Manifestou seu anseio por uma linguagem sem significado fora do espaço cênico, que integrasse a poesia própria de cada meio de significação numa “espécie de arquitetura espiritual, feita não só do gesto e da mímica, como também do poder evocador dum ritmo, da qualidade musical dum movimento físico, do acorde paralelo, e admiravelmente combinado, dum tom.” (Ibid., p. 55). Propôs a criação, no teatro, de uma *metafísica da fala, do gesto e da expressão*, destacando “[...] esse aspecto da matéria como uma revelação, repentinamente disseminada em signos, para nos ensinar a identidade metafísica entre o concreto e o abstrato.” (Ibid., p. 59).

¹⁴ “O teatro é o estado, o local, o ponto onde podemos nos apropriar da anatomia do homem e através dela curar e dominar a vida.” (ARTAUD, apud ESSLIN, 1978, p. 72).

Linguagem poética, constituída de um sistema integrado de signos que *provoca um golpe no coração e nos sentidos*, o teatro, para Artaud, é o único lugar para atacar a sensualidade de modo a afetar todo o organismo, portanto, lugar de ampliação das possibilidades sensórias. A beleza da poesia de Artaud ao descrever o teatro de Bali, que assistiu em 1931, no qual ele encontra seu ideal de espetáculo, impede-me de fazer paráfrase e me impõe suas próprias palavras:

Este espetáculo é superior à nossa capacidade de assimilação; assalta-nos com uma superabundância de sensações [...] numa linguagem de que parece não possuímos já a chave [...]. E, por linguagem, não pretendo significar um idioma indecifrável à primeira audição, mas precisamente esse gênero de linguagem pela qual uma poderosa experiência cênica parece ser comunicada, e em comparação com a qual as nossas realizações exclusivamente dependentes do diálogo surgem como um perfeito balbuciar (Ibid., p. 56).

O corpo cênico que portava essa linguagem era por ele denominado “corpo sem órgãos”, uma metáfora para expressar a busca concreta por um corpo livre de qualquer automatismo, que se configurasse como signo.

A idéia de um teatro que elimina o autor do texto literário em favor do encenador e de atores enquanto autênticos *hieróglifos animados*, presentes na teoria artaudiana, já havia aparecido de outras formas na passagem do século XIX para o século XX, quando vários artistas da cena (entre eles os diretores Vsevolod Meyerhold [1874-1940], Edward Gordon Craig [1872-1966] e Oskar Schlemmer [1888-1943]) se preocuparam em trabalhar, explorar, forjar a matéria corporal, para encontrar uma alternativa ao realismo e à mimese. Num movimento contrário ao teatro que se consumia tentando reproduzir a realidade, em sintonia com o contexto do modernismo, conscientes de que a arte é de uma realidade distinta da natureza, fugiram da imitação.

Os citados diretores, também teóricos e pesquisadores, debruçados na prática teatral, buscando articular suas necessidades de reinvenção de linguagem na criação da cena, preocuparam-se em trabalhar com um ideal de ator sem maneirismos, sem egocentrismos, que dominasse seu corpo, buscando uma interpretação não naturalista. Estas noções de ator

estavam na base da estética que buscava uma nova teatralidade do teatro, uma linguagem cênica original, uma arte teatral autêntica.

Por meio do reencontro da tradição do corpo na história do teatro, o início do século XX provocou revoluções na cena, uma vez que nesta época predominava o teatro da supremacia do texto, e primou pela experimentação de linguagens, tornando, muitas vezes, difícil definir as fronteiras entre teatro, dança, teatro de bonecos e de imagem, pois o que se buscava era a “transposição da idéia em um espaço perceptível e compreensível ótica e acusticamente” (SCHLEMMER apud MICHAUD, 1991, p. 180).

Meyerhold, Craig e Schlemmer, ao constituírem suas noções de ator *marionetizado*, ou *mecanizado*, trabalharam com a idéia do corpo como um meio de linguagem, como o instrumento do ator na comunicação da concepção do diretor. Pretendiam, portanto, eliminar do ator suas afetações, seus sentimentos e hábitos condicionados, reduzir as ambigüidades do corpo através de processos de codificação.

Assim, o trabalho do ator passa a ser fundamentalmente uma exploração consciente de seu corpo para a construção de um corpo cênico. O ator deve conscientizar-se de que na cena ele é forma dinâmica simbólica, é uma imagem, um objeto artístico do projeto estético do diretor. Na teoria do teatro de Craig, escrita em 1907, é evidente a proposição de uma nova linguagem, uma dramaturgia do diretor por meio da organização dos elementos da cena, entre eles, o corpo. Segundo ele, “[...] interpretar é, literalmente, traduzir a outra linguagem; nem reduplicar visual e plasticamente a palavra, nem explicar o sentido que se supõe que produz” (CRAIG apud ABIRACHED, 1997, p. 278).

Com base na pesquisa e no estudo que desenvolveu entre 1913 e 1922, na busca por um ator que compõe consciente da convenção teatral e disposto a ressaltar seus artifícios, Meyerhold criou a *biomecânica*, um treinamento sistemático para o ator alcançar o virtuosismo corporal (o ator como uma *máquina viva*). O ator, fazendo parte de um processo

de reinvenção da linguagem, deveria explorar a materialidade do corpo e criar a poesia do espaço e do tempo.

Produzindo uma cena em que palavra, ação e poesia do movimento se unem para criar uma linguagem cênica codificada, estilizada, que permite ao espectador imaginar e construir o seu espetáculo, ou melhor, uma nova realidade, um novo mundo, os referidos diretores contribuíram para a noção de texto teatral enquanto tessitura de sistemas de signos. Ao apontar para uma arte cênica que não delimita fronteiras estéticas e por pensar o ator como um corpo em movimento, Meyerhold, Craig e Schlemmer tornam-se grande influência para a idéia de ator-dançarino e de dramaturgia do corpo.

A partir de 1910, numa trajetória de trânsito em diversas artes (pintura, música, dança e teatro), com influências de François Delsarte e Jaques-Dalcroze¹⁵, Laban inicia uma pesquisa sobre o movimento humano ressaltando a importância do resgate do movimento na educação do homem¹⁶. Dedicou-se excepcionalmente a um profundo estudo sobre o movimento expressivo, o movimento para o palco, numa obsessiva busca por princípios que regem a moção, realizando uma ampla análise da materialidade e possibilidades expressivas do corpo. Segundo Laban (1978, p. 21), “[...] um caráter, uma atmosfera, um estado de espírito, ou uma situação não podem ser eficientemente representados no palco sem o movimento e sua inerente expressividade.”

¹⁵ François Delsarte (1811-1871) deslocou o “pensar sobre o homem, e conseqüentemente sobre o ator, do pólo da representação para o pólo da expressão. [...] Nesse deslocamento materializa-se a dimensão dos processos interiores, como também passa-se a constatar a sua ligação com a dimensão física do homem” (BONFITTO, 2002, p. XVIII), criando uma coesão entre o interno e o externo. Dalcroze (1865-1950) adotou tal conexão e trabalha com a idéia de que o ritmo é um elemento de produção de significado.

¹⁶ Segundo Milton de Andrade (2002, p. 180), Laban concebia o corpo “come strumento di consonanza com la natura e la sacralità, il bisogno di rigenerazione psicofisica, lo scambio [...], il legame indissolubile tra formazione física e spirituale, tra etica ed estética, formano lo stesso *humus* di cultura del corpo dal quale nasce la nuova danza libera tedesca come luogo dell’espressione della *Körperseele* (corpo-anima)”. (como instrumento de consonância com a natureza e a sacralidade, na necessidade da regeneração psicofísica [...], como o vínculo indissolúvel entre a formação física e espiritual, entre ética e estética, formando o mesmo “húmus” de cultura do corpo da qual nasce a nova dança livre alemã como lugar de expressão do corpo-anima.) (tradução nossa).

Sua investigação, contextualizada numa perspectiva holística¹⁷, tinha como pressuposto a unidade entre corpo e espaço e entre movimento e emoção. Elegeu a dança e o teatro como atividades que resgatam essa unidade, parcialmente cindida pela racionalidade extrema. Concebe o conceito de *arquitetura viva* enquanto configuração do *pensamento em termos de movimento*, da lógica oculta na experiência estética. Ressalta a importância da “linguagem do silêncio” como possibilidade de resgate da coesão entre forma, sentimento e situação na construção do significado da cena pelo ator-dançarino. Esses conceitos serão desenvolvidos na segunda parte deste capítulo, quando também a proposta de Laban será melhor detalhada, tendo em vista que é com base nos princípios por ele identificados que orientei o treinamento e a criação dos atores-dançarinos na codificação corporal e na dramaturgia corporal desenvolvida na experiência prática da presente pesquisa.

No século XX, Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um dos expoentes da investigação a propósito do trabalho do ator sobre si mesmo e da construção do sentido da cena pelo corpo. Ele segue no sentido contrário ao virtuosismo, propondo uma técnica pela *via negativa*. Considerando que o corpo é repleto de signos arquetípicos, ele propõe ao ator a rigorosa exploração da materialidade do seu corpo com vistas a desvendar esses signos; uma técnica como um meio de autotransformação e revelação do humano. Cada ator deve encontrar sua técnica pessoal para destruir as barreiras culturais e físicas, que impedem a conexão entre o *impulso* e o meio, que bloqueiam o livre fluxo do *impulso* e a conexão desse com a dinâmica da contração e descontração muscular, que tolhem a associação criativa na configuração das ações (entendidas como reações). No *teatro pobre* de Grotowski, que tem como princípio a concentração do valor semântico no *corpo-em-vida*, ele buscou a verdadeira experiência de vida na relação entre ator e espectador, construída pela presença simultânea dos corpos.

¹⁷ Conforme Maletic (1987, p. 156, tradução nossa), “A concepção holística do movimento aparece em muitas considerações do seu primeiro livro sobre a unidade entre movimento e emoção.”

Tendo participado de trabalhos com Grotowski, entre 1961 e 1963, Eugenio Barba, em 1979, criou a *Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA)*, a qual estuda o homem em situação de representação. Num profundo estudo sobre as mais diferentes poéticas cênicas, essa perspectiva teórica busca traçar princípios comuns que regem os seres humanos, de qualquer ambiente cultural (no Ocidente ou Oriente). Com sua pesquisa, Barba oferece um suporte teórico para que atores-dançarinos (é essa nomenclatura que utiliza) do Ocidente tenham autonomia na criação de sua arte. Autonomia em relação ao dramaturgo e, muitas vezes, em relação ao diretor. O ator-dançarino tem autonomia para, através da sua produção corporal, criar o espetáculo. O ponto de partida para sua criação nem sempre são textos teatrais, mas também canções, imagens, pinturas, fábulas, um jogo teatral, suas dificuldades, etc. É nos estudos desenvolvidos sobre o ator no âmbito da antropologia teatral que está mais presente a denominação *dramaturgia do corpo*.

Embora sem me estender no detalhamento de suas teorias e práticas, não posso deixar de citar outras figuras e suas fundamentais contribuições na construção da história da linguagem artística do corpo: Constantin Stanislavski (1863-1938) e seu método das *ações físicas*; Maurice Maeterlinck (1862-1949) e seu teatro simbolista; Michael Chekhov (1891-1955) e o *gesto psicológico*; Bertold Brecht (1898-1956) e o *gestus social (gebärde)*; Eugène Ionesco (1909-1994), Samuel Becket (1906-1989) e seus textos abertos, que estimulam a sobreposição de significados estabelecidos pelo corpo para complementar ou recriar a própria rede semântica¹⁸.

¹⁸ É importante apontar que, no final do século XVIII, a renovação da literatura dramática, impulsionada pelas novas noções estéticas e novas perspectivas de entendimento do homem pelo Iluminismo, evidenciou as especificidades lingüística e expressiva do corpo. A literatura dramática de Johann W. von Goethe e Gotthold Lessing (entre outros) exigiu um novo ator, um novo corpo capaz de conter a nova linguagem literária e expressar aspectos do conhecimento sobre o homem da concepção iluminista, os quais a linguagem verbal não era capaz de manifestar. Diferente da dramaturgia precedente, às suas obras não interessava apenas representar o fato, mas sim expressar o resultado do acontecimento, isto é, a modificação da alma, que é diretamente relacionada à modificação do físico (externo do corpo). O novo entendimento da comunicação das paixões só foi possível porque o quadro epistemológico do momento permitiu, pela primeira vez, uma interpretação da emoção do ator fora do âmbito da retórica clássica: na retórica os gestos são um conjunto expressivo, um acompanhamento necessário da palavra; um sistema de comunicação que se apóia em outro sistema e se insere

Essas revoluções na arte dramática ocorreram devido às conquistas de dramaturgos, diretores e atores, nos seus longos caminhos artísticos – entrecruzados por correntes filosóficas, pela ciência física, por condições de cultura e por novas ordens empíricas – na reinvenção da linguagem, e fundamentalmente, devido à persistência em encontrar uma forma para seus projetos estéticos, dentro das verdadeiras condições de possibilidades que tornam válidos e eficazes tais projetos. Então, hoje, o conceito de *dramaturgia de corpo* presentifica essa bela história do fazer teatral e permite reconfigurar e transcriar, no presente, projetos estéticos do passado.

1.1.2 Linguagem, pensamento criativo e materialidade do corpo

O corpo – uma anatomia que guarda sistemas complexos de desejos, medos e paixões – matéria constituída de mistério, que ciência, filosofia e religião tentam decifrar, é o fundamento da criação do ator-dançarino. Nesta pesquisa, o corpo cênico é entendido no processo evolutivo¹⁹ de cognição do ator-dançarino, como forma artística viva, numa perspectiva de unidade entre natureza e cultura. Nesse ponto de vista o corpo é processo, o qual se constitui da complexa rede de trocas de informações, de relações dinâmicas entre o indivíduo com o meio e com os outros indivíduos. Christine Greiner (2005) apresenta de forma sintética e precisa o desenvolvimento dessa noção de corpo, a qual está relacionada ao

nas lacunas dele. Johann Jakob Engel, nesse contexto, inicia uma proposta de codificação da *aparência externa das paixões* no corpo do ator, propondo um novo modo de configuração da ação no corpo, portanto exigindo uma nova e rigorosa técnica na arte do ator. Ele desenvolve sua teoria literária, na qual se salienta seu ensaio *Ideen zu einer Mimik (Idéias para a Mímica)*, escrito em 1785, e que “delineia, através de um mecanismo de definições dos limites da forma literária e do específico da linguagem dramática e mímica, o modo de expressar do gesto e ação corporal.”(DE ANDRADE, 2002, p. 48, tradução nossa).

¹⁹ É importante compreender que a evolução não é entendida aqui como progresso nem tem relação nenhuma com idéias de supremacia racial, mas como uma progressão da complexidade, a qual não vê separação entre natureza e cultura, pois a cultura se constrói no corpo, nos corpos. Segundo Greiner (2005, p. 104) “[...] não é a cultura que influencia o corpo ou o corpo que influencia a cultura. Trata-se de uma espécie de “contaminação” simultânea entre dois sistemas sígnicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos.” Nessa idéia de evolução, o social não é antítese do biológico, o organismo é ao mesmo tempo sujeito e objeto da evolução, e estão presentes tanto a causalidade como o acaso.

entendimento dos processos de cognição e afirma que “as relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais.” (Ibid., p.130) ²⁰.

Segundo a semiótica peirceana, uma das teorias que formam o campo epistemológico da referida noção de corpo, essas relações (entre o indivíduo com o meio e com os outros indivíduos) são geradas por meio da semiose, isto é, pela transformação de signo em signo em cadeia infinita²¹, na “ação inteligente do signo”. A linguagem é o sistema de signos organizado que permite a ampliação dos processos de cognição, expressão e comunicação do ser humano, é o suporte para o pensamento e a sensibilidade. Portanto, o pensamento, também inserido na cadeia semiológica, é “signo interpretado em signo²².” Esses signos, as informações, no processo de cognição, são “[...] capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão [...]”, são transformadas em corpo (Ibid., p. 130). Assim, o corpo, enquanto resultado instável dessa constante troca de informações é cadeia de *interpretantes*. É linguagem, é pensamento “encarnado” e apresenta infinitos significados antes mesmo de ser configurado enquanto arte.

Se o corpo é linguagem, o corpo cênico é linguagem artística. A arte, linguagem necessária para expressar, comunicar e construir a experiência estética, é uma possibilidade de

²⁰ Essa nova perspectiva é fruto da troca de informações entre diversas áreas de conhecimento (semiótica, semiologia, neurofisiologia, biologia, filosofia, lógica, antropologia e psicologia) e da apropriação de idéias de uma área pela outra, que iniciou em meados do século XX, criando uma rede de conhecimento que foi denominada ciências cognitivas.

²¹ As ciências cognitivas vêm complexificar esse processo, mostrando que as trocas intercelulares (entre seres humanos e ambiente) de energia e matéria também constituem essa troca de informação responsável pela cognição. Helena Katz (2003, p. 263), ao explicar esse processo escreve: “[...] Organismo e DNA, ambos carregam uma mensagem [codificada analogicamente pelo organismo e redescrita digitalmente no código do DNA] que é passada através de gerações. A essa altura, DNA e meio estabelecem uma ligação de tal ordem que eventos de fora do corpo passam a poder ser traduzidos no corpo.” Katz propõe também que existem redes de cadeias sígnicas independentes do ser humano.

²² O signo é aquilo capaz de gerar outro signo como seu *interpretante*. O pensamento, então, pode ser entendido como uma cadeia de *interpretantes*. Na semiótica peirceana o signo é compreendido por uma relação triádica. Nas palavras de Peirce, “Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento do representâmen*” ou *qualidade material* (o corpo do signo em si, o veículo da informação). (PEIRCE, 2003, p. 46).

articulação que contém o subjetivo e o inefável. É linguagem organizada por um modo de pensamento (e conhecimento) que se estrutura de maneira diferente do modo discursivo.

No modo de pensamento artístico são inerentes as possibilidades de ordenação específicas da matéria que está sendo forjada, como também a história dessa matéria e de seus procedimentos de produção²³. A pensadora e artista plástica Fayga Ostrower (1987, p. 32) denominou *imaginação criativa* esse “pensar específico sobre um fazer concreto”. De acordo com Ostrower (Ibid., p. 69), a criação artística é um processo configurador, é a ordenação de pensamentos de *ordem formal*, sendo que “[...] a forma nunca é um conceito. A forma se caracteriza por sua natureza sensorial [...] não pode ser abstraída, [...] traduzida ou desvinculada de seu específico caráter material sem de imediato perder a essência do ser.” Ela acrescenta que os processos que constituem a ação criativa operam por *associação* de formas, por

correspondências, conjecturas evocadas à base de semelhanças, ressonâncias íntimas em cada um de nós com experiências anteriores e com todo um sentimento de vida. [E conclui que], apesar de espontâneo, há mais do que certa coincidência no associar. Há coerência. (Ibid., p. 20).

Como o pensamento formal é articulado na matéria e não existe sem ela, há uma unidade inseparável entre forma e pensamento: a forma, a configuração, é o pensamento.

A concepção de forma artística de Suzanne Langer evidencia as relações entre os elementos constituintes da configuração da obra. Forma, segundo Langer (1966, p. 24), “[...] em seu sentido mais abstrato equivale à estrutura, à articulação, a um todo que resulta da relação de fatores mutuamente dependentes ou, mais precisamente, o modo em que se reúne o conjunto ou todo.” E a arte é forma análoga à forma dos sentimentos humanos, uma composição de tensões, conflitos e resoluções, equilíbrios e desequilíbrios e ritmos que têm os

²³ Conforme Wellek e Warren (1971, p. 162), “[...] o artista não concebe em termos mentais gerais, mas sim em função do elemento material concreto: e o concreto meio porque se exprime tem sua própria história, amiúde muito diferente da de qualquer outro meio de expressão.”

mesmos tipos de relações que os sentimentos²⁴. Então, se a forma é resultado de relações, o pensamento formal (de Ostrower) pode ser entendido como a articulação de relações dos fatores próprios da matéria, congruente com a estrutura da imagem de sentimento do artista.

Então, na dramaturgia do corpo, o pensamento é *forma* do corpo, é a articulação das relações corporais. Esse pensamento existe quando a organização das ações é estabelecida por leis próprias da materialidade do corpo²⁵. É estruturado numa linguagem que depreende uma codificação não mediada pela estrutura da linguagem literária, que nem mesmo demanda um texto *a priori*²⁶.

Se Ostrower afirma que forma não é conceito, por sua vez, na sua teoria do corpomídia²⁷, Greiner (2005) aponta para a idéia de que os conceitos não são apenas matéria do intelecto, pois o sistema conceitual é metafórico. Ela apresenta a teoria do pensamento metafórico de George Lakoff e Mark Johnson como um novo modelo para entender o pensamento e afirma que

“o conceito metafórico representa um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra. [...] Nessa perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, nesse sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação.” (GREINER, 2005, p. 132).

Na sua concepção de metáfora está presente a idéia de analogia formal, de congruência de estruturas lógicas, trabalhada por Langer. Segundo Langer (1957, p. 31), quando

²⁴ A forma discursiva é articulação de elementos (como as palavras), os quais são “[...] símbolos associativos independentes com uma referência fixada pela convenção.” (LANGER, 1953, p. 33). A arte é forma articulada, mas na arte não há referência convencional e não há como separar seus elementos constituintes, o valor semântico está na relação e não nos elementos.

²⁵ Ostrower (1987, p. 33) acrescenta que a materialidade não é um “fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é [...], para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação.” Na última seção deste capítulo, quando exponho os conceitos da teoria de Rudolf Laban, será trabalhado o conceito de *arquitectura viva* como forma do corpo cênico e de *fatores* do movimento, como os fatores próprios da matéria, que são articulados na construção do pensamento.

²⁶ Também posso pensar a dramaturgia do corpo como a encarnação das ações propostas ou sugeridas por um texto *a priori*, quando o ator-dançarino reinventa esse texto, ou quando tece redes de significados não contidos no texto.

²⁷ “O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão construindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação.” (GREINER, 2005, p. 131).

“queremos expressar uma relação para a qual não há palavra ou outro vínculo verbal, recorreremos à metáfora; a mencionamos ou a descrevemos como se fosse outra coisa, algo análogo.” Greiner, por outro caminho (via teorias de Lakoff e Johnson), amplia para todo o sistema conceitual a idéia de metáfora. Então, no entendimento de Greiner, diferente de Ostrower, a forma pode ser uma *metáfora* (ou um conceito) ao estabelecer relações testadas em uma matéria em termos de outra. Assim, para esclarecer o que parece ser uma divergência entre o pensamento formal e o metafórico, proponho que se entenda a forma enquanto uma metáfora com certa característica própria do signo estético: a iconicidade.

De acordo com a semiótica, o signo estético é aquele que tem alto grau de *iconicidade*²⁸, tal como conceitua Julio Plaza (2003, p. 24), é aquele que constrói seu próprio *objeto* e “tende a se negar como processo de semiose”, pois opera pela semelhança entre suas *qualidades materiais*, seu *objeto* e seu *interpretante*. Conforme Plaza (Ibid., p. 25), “o signo estético não quer comunicar algo que está fora dele [...], mas colocar-se ele próprio como objeto. Daí que ele esteja apto a produzir como interpretante simplesmente qualidades de sentimento [...]” que não são analisáveis, não podem ser explicadas ou entendidas intelectualmente. Assim, a qualidade de sentimento produzida pelo signo estético, ao mesmo tempo que é seu *interpretante*, é seu *objeto*.

²⁸ As classificações de signos de Peirce, como toda sua teoria, têm como base as três categorias de sua fenomenologia (como os fenômenos atingem o ser humano): primeiridade, secundidade e terceiridade. Para uma compreensão rápida, embora consistente, há o livro *O Que é Semiótica* de Lúcia Santaella (2004). Aqui, me restrinjo a fazer um pequeno resumo da classificação dos signos em ícones, índice e símbolo, suficiente para prosseguir a reflexão sobre o signo estético e a arte como linguagem. O ícone encontra-se na categoria de primeiridade, que segundo Santaella é uma consciência de uma presentidade, “uma consciência imediata tal qual é [...], uma impressão (sentimento) *in totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil” (Ibid., p. 43). O ícone é considerado um quali-signo, pois sua aparência é uma qualidade. Assim, é o “sentimento indiscernível que funcionará como objeto do signo, visto que uma qualidade [...] não representa nenhum objeto. Ao contrário, ela está aberta e apta para criar um objeto possível” (Ibid., p. 63). A categoria de secundidade abarca a experiência nas relações, que provocam as reações, “é o nosso estar como que natural no mundo, corpos vivos, energia palpitante que recebe e responde” (Ibid., p. 48). O índice, signo de secundidade, “apresenta uma conexão de fato com o todo do conjunto de que é parte [...], é a ligação de uma coisa com outra. O interpretante do índice não vai além da constatação de uma relação física entre existentes” (Ibid., p. 66). A experiência de terceiridade “aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.” (Ibid., p. 51). O símbolo “é portador de uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo representa seu objeto”, tal como as palavras; é o signo triádico (objeto, interpretante e qualidade material) genuíno. (Ibid., p. 67).

Ao conceituar arte como uma “forma perceptível que expressa a natureza do sentimento humano”, Langer (1966, p. 16) apresenta a mesma idéia da semiótica (de arte como signo de qualidade de sentimento) e evidencia que a arte é a linguagem que o artista encontra para expressar e desenvolver o seu conhecimento dos sentimentos, portanto, é experiência de construção do sujeito cognoscitivo.

Mas essa forma artística tem função representativa reduzida, ela é uma *aparição* que atinge toda nossa sensibilidade, que não representa, mas que apresenta²⁹. A relação de semelhança própria do signo icônico (entre *qualidades materiais, objeto e interpretante*) determina seu modo de percepção, isto é, uma experiência sensorial de um todo configurado por certa organização, uma experiência de *primeiridade*³⁰.

Analisando as teorias expostas por Plaza e Ostrower, sou conduzida a pensar que ambos estão referindo-se à mesma coisa, denominada por ele *signo icônico* e por ela *forma*. Percebo equivalência também entre as noções de experiência de *primeiridade* e do modo de percepção e criação da forma, apresentadas, respectivamente, por Plaza e Ostrower.

Propondo, além disso, um paralelo entre a semiótica e a teoria do pensamento metafórico, observo a analogia entre o *interpretante* e a *metáfora* e sugiro que a *forma* artística (signo icônico que representa a si mesmo) pode ser entendida como *metáfora de si mesma (ou conceito de si mesmo)*³¹.

Nesse sentido, a relação do espectador com a forma artística do corpo cênico é experiência de *primeiridade*. Segundo Sandra Meyer Nunes (1998, p. 19), na exposição

²⁹ Conforme Langer (1966, p. 34), “os processos vitais de sentido e emoção que expressa uma boa obra de arte parecem ao espectador estar contidos diretamente nela, não simbolizados, mas realmente presentes. A congruência é tão notável que símbolo e significado aparecem como uma só realidade.”

³⁰ “A forma, como composição de tensões e resoluções de coerência e unidade, somente pode ser expressa através de formas apresentadas (e nunca discursivas) que compõem uma qualidade de sentimento [...]. A complexidade da forma poética ou artística, como forma apresentada, não permite a sua abstração dos objetos, elementos ou partes que a constituem, pois seu efeito total é a síntese qualitativa desses elementos em congruência perfeita como signo não discursivo que articula o que é verbalmente inefável, isto é, a lógica mesma da complexidade da consciência.” (PLAZA, 2003, p. 86-87).

³¹ Estou insistindo nessas questões pois neste trabalho são importantes as possíveis relações da dramaturgia do corpo com outras artes, portanto a comunicação entre formas e entre sistemas sígnicos diversos.

[...] direta do corpo em ação, sem utilizar-se somente da personagem para estabelecer mediações ou de uma construção mental do papel pra fisicalizá-lo posteriormente, o ator se distancia de uma “representação” tradicional e se aproxima de uma “iconização crescente”, uma “apresentação”.

Com função representativa reduzida, a linguagem poética (verbal e não verbal) acentua suas características materiais³² e aponta para seu próprio modo de configurar, gerando aquilo que é intrínseco ao objeto estético, sua ambigüidade: ao mesmo tempo que é auto-referente, “despertando qualidades de sentimento inalisáveis (sic), [...] aspira a ser inteligido” (PLAZA, 2003, p. 25). É justamente essa indeterminação que provoca a abertura da obra e proporciona a sua reinvenção pelo espectador.

A dramaturgia do corpo, portanto, é linguagem ambígua, que almeja ser legível e entendida, mas que é auto-referente – enquanto poesia é reflexão sobre suas qualidades. É configuração de forma artística dinâmica (arquitetura viva do corpo cênico), um modo de construção de pensamento estético, portanto um pensamento específico da materialidade do corpo.

O corpo, enquanto materialidade a ser configurada, tem as especificidades de ser, ele próprio, canal de ambivalência do ser humano e da natureza (da vida) e de resistir à codificação. Trabalhar com a materialidade do corpo é também trabalhar sobre si mesmo. É um processo alquímico no qual a matéria viva torna-se signo, processo de auto-transformação que dá sentido para o fazer arte. Destituindo as idéias de instrumentalização do corpo, Nunes (2003, p.120) destaca que “o ator *é* seu corpo, e para entendê-lo, há que contemplá-lo em ação, em vida”. Portanto, na concepção de *arquitetura viva do corpo cênico* é inerente a noção do *ator em vida*, de uma materialidade *em vida*, de uma *arte em vida* (que está em contínua troca de informações).

Assim como na poesia as categorias gramaticais têm alto grau de significação, em toda codificação cuja função poética é predominante existe um teor semântico elevado na

³² A função de representação do signo não tem relação com suas qualidades materiais, ela é determinada por uma convenção. As qualidades materiais são importantes na construção da função poética do signo.

arquitetura da matéria (extensão da arquitetura do pensamento de ordem *formal*). Diferente da linguagem funcional, na qual é predominante a função representativa do signo, na linguagem estética é a composição de tensões, equilíbrios e ritmos que vai gerar o *interpretante*. Langer (1953, p. 55) denomina esse *interpretante* da forma, ou seu conteúdo, de *importe*:

Num símbolo³³ articulado, a significação simbólica permeia toda a estrutura, porque cada articulação dessa estrutura é uma articulação da idéia que ela transmite; o significado (ou falando com exatidão, de um símbolo não discursivo, o importe vital) é o conteúdo da forma simbólica dado, como que junto com ela, à percepção.

Sendo a dramaturgia do corpo construída sob a predominância da função poética, denomino *arquitetura viva do corpo cênico* o resultado da articulação da idéia realizada na materialidade do corpo, que vai gerar o *importe*. E acrescento que a arquitetura da obra (da matéria, do pensamento) é uma extensão da arquitetura do sujeito, da existência subjetiva do artista, pois é a unidade entre essas arquiteturas, que constitui a idéia de *arquitetura viva* de Laban, conceito fundamental para entender sua teoria, que será trabalhada na continuidade desta dissertação.

1.1.3 Ação virtual

A fim de atingir o efeito dramático, a articulação dos elementos do corpo (e do movimento) é realizada de modo a criar um contínuo de ações virtuais. Assim, para bem compreender o conceito de dramaturgia do corpo anteriormente proposto – *linguagem estética estruturada na arquitetura viva do corpo cênico enquanto pensamento em termos de ação* – é necessário expor o conceito de ação com o qual norteou-se o presente trabalho.

Porém, no teatro não é apenas a matéria corpo que constrói a ação e cria dramaturgia. O fato é que no teatro existe uma interação (ou não), em vários níveis, de diversos sistemas de signos estabelecidos por diferentes elementos (ator, texto, cenário, figurino, etc.) e por

³³ Langer trabalha com a idéia de símbolo em termos de significado e significante, que é própria da semiologia. Ela não utiliza o conceito de signo triádico da semiótica de Peirce. Porém isso é irrelevante para este trabalho, pois a idéia de forma artística de Langer é semelhante ao conceito de signo icônico.

diferentes materialidades³⁴. Ademais, o que diferencia uma arte das outras não é a técnica nem mesmo o material utilizado, conforme já havia assinalado Langer (1953), o que estabelece a diferença é a *aparição primária* que aquela arte cria. Na arte, as formas são abstraídas da realidade apresentando à percepção do espectador uma pura *aparição*, são isoladas para serem contempladas como forma, sem nenhuma vinculação prática. Assim, na criação artística os materiais forjados são reais, mas os elementos criados são sempre virtuais, o que existe é uma semelhança entre forma artística e natureza, resultante da analogia entre a estrutura de ambas.

Então, Langer sustenta que cada *ordem* de arte apresenta uma aparição primordial, uma *virtualidade* primeira, que será contemplada e que caracteriza essa arte, tornando-a única: o espaço virtual nas artes plásticas, o tempo virtual na música, gesto virtual na dança, memória virtual na literatura e ato virtual no teatro.

Aqui, o imprescindível é traçar o que define a teatralidade, o efeito dramático, ou a dramaticidade de uma obra: a composição em/das ações, o pensamento em termos de ações. Além disso, o que compete a essa pesquisa é a investigação sobre a ação quando construída na materialidade do corpo, sendo irrelevante, no momento, o estudo sobre os outros elementos que poderiam constituir a dramaturgia do espetáculo.

³⁴ Desenvolvendo reflexões dentro do que foi chamado de semiologia do teatro, Jindrich Honzl defende a idéia da mobilidade do signo teatral. Honzl, juntamente com Petr Bogatyrev, Jan Mukarovsky, entre outros, constituiu o círculo de Praga, por volta de 1930, os quais, a partir do modelo semiológico de Ferdinand Saussure, desenvolveram estudos teatrais. Ele vê a essência do teatro na ação, a qual, de forma análoga à corrente elétrica, pode passar por vários “meios condutores”: a ação pode ser estabelecida por diferentes elementos – pelo texto, pelo corpo, pelo figurino, pelo cenário, etc. – existindo uma alternância do meio significante. Uma possibilidade da especificidade teatral reside na dificuldade em definir o meio teatral, afirma Patrice Pavis, o qual aponta para a função unificadora da ação, a ação integrando todos os sistemas a um projeto global. Segundo Pavis (1999, p. 140), ‘[...] os processos de empréstimo e de intercâmbio entre o teatro e os meios de comunicação são tão freqüentes e diversificados, que quase não há mais como definir o teatro como uma “arte pura”, nem mesmo em esboçar uma teoria do teatro que ignore as práticas mediáticas que rodeiam e muitas vezes penetram a prática cênica contemporânea.’ Mesmo resistente à tipologia de Peirce, Pavis (Ibid., p. 139) conjectura sobre a especificidade do signo teatral estar na probabilidade de promover, simultaneamente, as três operações possíveis: icônica, indicial e simbólica. No verbete *semiologia teatral* do seu *Dicionário de Teatro* (1999), Pavis aponta outros estudos sobre o teatro dentro da perspectiva da análise de signos e significados. Tais estudos apresentam diversos enfoques que não cabe aqui explorar, pois são referências à semiologia de Saussure.

Na tese defendida por Langer, ela desenvolve as idéias de que a abstração básica do drama é a ação e de que o contínuo de ações criado na representação, a fim de atingir a ilusão dramática, é virtual e provoca a semelhança de futuro. Segundo Langer (1953, p. 320), “o ato, quer instintivo, quer proposital, está orientado em direção ao futuro [...], lida com compromissos, conseqüências. [O contínuo de ações] cria um perpétuo momento presente, mas é apenas um presente preenchido com seu próprio futuro que é realmente dramático³⁵.” A garantia do efeito dramático depreende o senso de destino, a idéia de ação como uma resposta humana (resposta visível ou invisível, imediata, que produz semelhança de vida) que provoca um futuro e uma tensão entre esse futuro e o passado.

Na configuração de ações pelo ator-dançarino, para produzir o sentido de destino e a tensão que amplia e destaca o momento presente, essa tensão deve estar no corpo, o futuro deve ser entendido como um efeito inevitável que cada ato corporal provoca ou que tem potencialidade para provocar e tais ações devem produzir transformações perceptíveis (visíveis ou sentidas cinestesticamente) na qualidade corporal dos atores e/ou dos espectadores.

Dentro da perspectiva que percebe a realidade como uma sucessão de simultâneas e instantâneas trocas de informações por meio de complexas redes de relações, que percebe a dinâmica da vida como um desdobramento de múltiplas experiências voluntárias e involuntárias, a ação dramática é compreendida, acima de tudo, como uma reação. O pensamento mais comum, de que “para ser qualificado como ação, o comportamento deve ser voluntário e consciente tendendo a um fim determinado”, que tem uma intenção elaborada intelectualmente, é relativizado por Nunes. Seguindo a linha de pesquisa dos estudos cognitivos, ela observa que não temos controle total sobre nossa intencionalidade (como não

³⁵ Langer (1953, p. 321-322) acrescenta que ‘Mesmo antes de ter-se qualquer idéia sobre qual será o conflito [...], sente-se a tensão desenvolvendo-se. Essa tensão entre passado e futuro, o “momento presente” teatral, é o que dá a atos, situações, e mesmo a elementos constituintes, tais como gestos e atitudes e tonalidades, a intensidade peculiar conhecida como “qualidade dramática”.’

temos controle total sobre nossos desejos) e que na ação operam complexos sistemas de informação simultâneos, conscientes e inconscientes. Assim, “a intenção não seria uma atividade mental que causa uma atividade física, mas a própria operacionalidade da ação.” (NUNES, 2003, p. 93).

Na criação da dramaturgia do corpo, a sucessão de ações e de reações é o contínuo de respostas corporais, por muitas vezes respostas cinestésicas, que nem sempre têm relação com o raciocínio e a inteligência, mas com a contaminação e a associação de formas³⁶. Essas reações virtuais são o resultado macroscópico de várias tensões (no corpo, no meio e entre eles) e são modificadoras da realidade semântica. Sendo o corpo o resultado dinâmico das complexas redes de relações, o processo de escolhas na estruturação da dramaturgia, que segue as leis da materialidade do corpo, tem a propriedade de provocar uma rede de significados simultâneos e sobrepostos.

Embora sendo realidade virtual, a dramaturgia do corpo é a articulação de um corpo em vida. Assim, a linguagem cênica que destaca a presença do ator-dançarino, o *aqui e agora* criado por sua expressão em ação, evidencia a vida. Na rede semiológica criada pela dramaturgia do corpo há um nível de informações que é transmitido por essa presença, pela pré-expressividade. Essa comunicação corporal imediata do ator-dançarino, que mobiliza toda a sua sensibilidade, produzida através de contínuas reações instantâneas, pode ser percebida como exemplo da complexidade da cognição, como signo dinâmico do sistema complexo e contínuo de relações que constituem a existência, como signo de vida³⁷.

Quando propõe a especificidade de cada arte, Langer determina que a virtualidade primeira da dança é o gesto, sendo este compreendido como semelhança de movimento e de poder vitais.

³⁶ Na criação, o modo de interação com a experiência pode corresponder às categorias de primeiridade e secundidade de Peirce.

³⁷ “A exposição do ator revela a complexa estrutura e a emergência de alterações de estados de seu corpo enquanto sistema vivo” (NUNES, 2003, p. 122).

Na vida real, os gestos funcionam como sinais ou sintomas de nossos desejos, intenções, expectativas, exigências e sentimentos [...] e podem ser elaborados [...] em um sistema de símbolos atribuídos e combináveis, uma genuína linguagem discursiva [...]. A gesticulação, como parte de nosso comportamento real, não é arte. É simplesmente movimento vital. [É arte quando] se torna uma forma simbólica livre, que pode ser usada para transmitir *idéias* [...]. Gestos virtuais são símbolos de volição. (LANGER, 1953, p. 183).

Porém, a dramaturgia do corpo que evidencia a “iconização crescente” ou “apresentação” do ator-dançarino em ação também provoca a abstração do gesto e cria semelhança de movimento ou de poder vitais. Assim, quando a articulação do drama é concebida nas relações e tensões do corpo presente, na sua materialidade viva, são criados dois níveis de semelhança, os quais se (con)fundem: semelhança de gesto e de ato, ou melhor, semelhança de poder vital e de futuro.

Segundo Langer, a dança pode ser utilizada como elemento do drama provocando a iconização que aparta a ação da realidade e garante a abstração da forma. Mas estou propondo que a dramaturgia do corpo, que trabalha com a idéia de ação como resposta corporal, é configuração de duas virtualidades, sem hierarquia e que esse entendimento de dramaturgia do corpo funde teatro e dança e produz significado cênico em dois níveis principais.

Então, ação é aqui entendida como resposta corporal imediata que provoca semelhança de futuro (e tensão) como também de movimento vital (ou poder) através da transformação da qualidade do corpo cênico e que é percebida pelo espectador. O conhecimento sobre os sentimentos humanos do ator-dançarino, originado de sensações corpóreas, é articulado através de ações e reações produzidas na experiência estética que evidencia o sentido cinestésico.

1.1.4 Reinvenção da linguagem

Toda articulação de linguagem é experiência de cognição, portanto, lugar de progressão da complexidade do sujeito. A linguagem artística tem a característica de acentuar

os movimentos de desestabilização e de risco envolvidos nessa experiência e, assim, promover a desestruturação de hábitos e ampliação do pensamento.

Tanto a matéria com a qual se imagina criativamente como a configuração da mesma são constituídas de hábitos culturais, recheados de historicidade. Também o indivíduo é constituído de seus próprios hábitos, entre eles os de percepção, relacionados aos de operação dos sentidos, sendo a percepção a elaboração das sensações. Ao apontar que a criação se articula principalmente através da sensibilidade, Ostrower (1987, p. 13) menciona que “a percepção delimita como somos capazes de sentir e compreender porquanto corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos.” A percepção delimita também nossa interpretação, pois não podemos interpretar o que não percebemos. Além disso, o modo específico que percebemos o signo estético provoca uma interpretação singular. Portanto, a cadeia de signos, de *interpretantes* ou de metáforas, de analogia de formas, que constitui o pensamento é, também, determinada pela percepção. Assim, os hábitos culturais que constituem a matéria e os hábitos de percepção dos indivíduos criam hábitos de forma de ordenação, sugestionam o modo de encarnação do pensamento provocando hábitos de articulação da linguagem. A articulação habitual, na interpretação do que foi percebido, cria formas habituais.

A experiência de primeiridade gerada na relação com o signo estético, experiência de percepção da totalidade da forma artística, provoca no espectador a necessidade de re-elaborar essa impressão não analisável. As relações inusitadas que constituem a forma artística, e com as quais o espectador se depara, podem desestruturar seus hábitos de percepção, pois podem provocar sensações inusitadas. Assim, a fruição da arte (também entendida na cadeia semiológica) exige o estabelecimento de relações análogas com uma forma que é estranha, que até o momento da experiência era impossível³⁸.

³⁸ A idéia do impossível é parte do conceito de nascimento de Maria Zambrano que Jorge Larossa (2001, p. 193) utiliza para esclarecer a criação: “no nascimento não se passa do possível ao real, mas do impossível ao

A desconstrução dos hábitos de percepção também é fato no treinamento e na criação do artista, produz ampliação da sensibilidade e induz a criação de novas formas, novas possibilidades de ordenações, interferindo nos hábitos culturais de configuração. No pensar criativo sobre a materialidade específica, o artista desconstrói seus hábitos e vive uma experiência de articulação criativa de signos na composição daquilo que ele mesmo não conhece, do impossível (daquilo que só vai conhecer no final, aquilo que no fim torna-se possível).

Por isso a arte é espaço para a organização de novos pensamentos, é lugar importante da reinvenção da linguagem e é possibilidade do ser humano ampliar seus limites. A experiência artística procura e provoca essa reinvenção e assim constrói mundo, constrói modos de entender o homem e os fenômenos, e assim o ser humano se reinventa. Se a linguagem é ampliação da diversidade do nosso sistema sensorio, a reinvenção da linguagem é liberdade e risco. Sob essa perspectiva, a arte é fundamental no processo co-volutivo da natureza e da cultura.

Se o pensar criativo na materialidade específica provoca a ampliação das possibilidades expressivas da matéria e acarreta a reinvenção da linguagem, então, no pensar criativo sobre a materialidade do corpo humano a possibilidade de reinvenção do sujeito se multiplica. Se a matéria é o corpo, a desconstrução de hábitos de articulação e configuração implica em se trabalhar nos hábitos desse corpo, na transformação de padrões posturais e de cadeias habituais de movimento³⁹.

verdadeiro". O que vai do possível ao real é o que se fabrica, o que se produz. Mas o que nasce começa sendo impossível e termina sendo verdadeiro [...] Somente nos despojando de todo o saber e de todo o poder nos abrimos ao impossível.'

³⁹ Uma técnica corporal é formada por posturas e cadeia de movimentos, isto é, os caminhos de reorganização do corpo para realizar a transição de uma posição para a outra. "Para ser existente, o corpo se constrói fisicamente, isto é, se molda de acordo com as séries motoras que recebe enquanto instruções. [...] Além dele existir com seus contornos e pesos, se move de acordo com a técnica que o treinou. [...] Na motricidade de cada corpo se recolhem os sinais indicadores do que ele reteve como seu." (KATZ, 1995)

No treinamento e na criação de técnicas de construção do corpo cênico há um processo de auto-conhecimento, que pode promover a ampliação da sensibilidade. As impossibilidades, as limitações da dramaturgia do corpo estão na sua sensibilidade e na sua anatomia, nos seus ossos e no seu modo de organização, seus modos de mover-se. Daí que o limite da reinvenção da linguagem do corpo está na “reinvenção da anatomia”.

A abstração da forma artística que busca apagar as referências do corpo real para a criação do gesto e da ação virtuais vai trabalhar na configuração de relações inusitadas no corpo e no movimento, procurando encadeamentos de movimento inusitados e tornando possível outras formas de mover-se, outros padrões de organização do corpo.

Além disso, devido sua complexidade, o corpo é a grande potência de transformação da linguagem. A ambigüidade do corpo deve ser explorada: a sua multiplicidade de níveis semânticos, bem como o desenvolvimento da sensibilidade através de novas integrações dos sentidos, proporcionadas pela sinestesia, contribuem para a desestruturação de hábitos. Se a arte é a linguagem para expressar o mistério do corpo, da natureza, da existência, no teatro que aqui se discute existe a busca pela revelação do mistério na articulação do próprio corpo, na articulação do próprio mistério. Assim, na arte do corpo a reinvenção da linguagem acentua a reinvenção do corpo, a superação de si.

1.1.5 Treinamento, técnica e codificação.

Na busca pela ação orgânica⁴⁰ o ator-dançarino lida com sua própria matéria transformando-a em obra de arte. Quando busca sua transformação na cena, na articulação da materialidade do corpo e na configuração da forma cênica virtual, o ator-dançarino provoca

⁴⁰ “A organicidade aqui se refere a algo vivo, a capacidade de se encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vitalidade na organização de uma ação. Dentro do contexto teatral, não é algo natural, no sentido cotidiano, mas construído dentro de um sistema sógnico artificial, que deve manter, no entanto, uma coerência em um conjunto de relações, linhas de força e energia que fomentariam a ação do ator e sua presença” (NUNES, 2003, p. 135).

um processo de codificação do seu corpo, que torna-se signo dinâmico dos sentimentos humanos.

A singularidade do contexto histórico e dos modelos paradigmáticos nos quais encontram-se inseridos o corpo, a ação de forjar sua materialidade e as possibilidades específicas de imaginação do corpo, vai determinar as diferentes poéticas e as diferentes codificações.

Num estudo que levanta a hipótese da *ação física* ser o elemento estruturante dos fenômenos teatrais que têm o ator como seu eixo de significações, Matteo Bonfitto (2002) apresenta um panorama de diferentes poéticas de configuração (que ele denomina composição) das *ações físicas*. Sua investigação propõe que o *ator compositor*, ao compor, transforma a matéria em *material* e que a causa dessa transformação é “justamente a aquisição, por parte da matéria, de uma função que contribui para a construção da identidade do objeto do qual é parte constitutiva.” (Ibid., p. 17). Bonfitto classifica tais materiais como *primário* (corpo), *secundário* (ação física) e *terciário* (ritmo e aspecto ético, os elementos constitutivos das ações) e vai se deter na análise da composição do *material secundário*, pois entende a *ação física* como possível célula geradora de poéticas e práticas teatrais. No seu modelo de análise, Bonfitto propõe examinar cada poética com relação a três aspectos, os quais constituem as ações físicas: *matrizes geradoras*, *elementos de composição* e *procedimentos de composição*.

Na presente pesquisa, no lugar da ação física, adotei o conceito de ação e gesto virtuais, anteriormente desenvolvidos, como o fundamento da construção da dramaturgia. Assim, o processo de construção da dramaturgia do corpo, isto é, o pensar criativo na materialidade do corpo em termos de ação, que provoca a configuração do gesto e da ação virtuais, é criador de poética cênica e pode ser analisado em relação a esses três aspectos.

A configuração (ou composição, segundo Bonfitto) está associada às técnicas (modo de fazer) de construção do corpo cênico, as quais são assimiladas no treinamento do ator-dançarino sobre si mesmo. Tal treinamento vai trabalhar na ampliação da sensibilidade e da consciência da expressividade corporal do indivíduo, como também no desenvolvimento das possibilidades de movimento e da variação de qualidade corporal do mesmo. A técnica assimilada pelo corpo modela o próprio corpo e produz uma codificação, isto é, padrões de organização do corpo e do movimento que são respeitados e se repetem. A configuração da dramaturgia lida com corpos codificados. A “necessidade” de uma codificação pode demandar e até mesmo criar uma determinada técnica. Numa experiência artística a técnica pode ser construída no seio do processo criativo, numa relação dialética com as necessidades de codificação impostas pelo caminho encontrado pelo ator-dançarino para alcançar o seu projeto poético.

Na codificação há um trabalho técnico no sentido de eliminar as imprecisões da ação⁴¹. Para ilustrar o processo de codificação proponho imaginar alguém fazendo um movimento pendular com a cabeça para cima e para baixo. Provavelmente esta pessoa está querendo significar “*sim*”. Porém, dependendo de *como* o movimento é realizado, poderemos ficar em dúvida sobre seu significado. Quanto mais preciso for o movimento, conforme regras/padrões determinadas culturalmente, mais preciso será o “*sim*”, quanto mais impreciso o movimento, mas duvidoso aquele “*sim*”. Porém, quando trata-se de gestos ou ações artísticos, a depuração de imprecisões não vai eliminar a ambigüidade própria da iconicidade da *arquitetura viva*.

A construção da dramaturgia corporal de um espetáculo exige que todo o elenco crie dentro de uma mesma linguagem. A codificação do corpo também permitirá a coletivização da linguagem, pois essa será articulada na materialidade de corpos expressivos que

⁴¹ Pode parecer um paradoxo, quando digo que a codificação do corpo elimina imprecisões ou ambigüidades, porém aí não estou me referindo à ambigüidade do signo icônico anteriormente conceituada, mas às infinitas possibilidades de significação do corpo, que permitem leituras diferentes.

apresentam para o público a mesma relação forma-significado e que, então, podem construir campos harmônicos na cena.

O processo de transformação do gesto corporal do ator-dançarino em signo também pode ser realizado através de um código pré-existente, como no caso do *Teatro Nô* e do *Ballet Clássico*. São poéticas cênicas nas quais há um trabalho exaustivo de lapidação, uma rígida codificação, através de uma técnica estilística que busca eliminar a personalidade do ator-dançarino com todas suas marcas corporais próprias. Nessas situações, linguagem e técnica se confundem, têm a mesma hermenêutica. Através de uma técnica corporal não cotidiana, pela repetição de determinadas posturas, cadeias de movimentos e qualidades corporais, o corpo aprende uma nova forma de ser, uma forma cênica e codificada de ser⁴².

Mas a composição de linguagem corporal pode ser baseada em um processo de codificação que permite certo grau de indeterminação. Quando os padrões não são posturas ou cadeias de movimento, mas conceitos, princípios que norteiam o movimento, como por exemplo, os fatores do movimento determinados por Laban, a técnica concede espaço à subjetividade. Nesse caso a técnica será criada pelo modo que cada sujeito consegue realizar a articulação dessas leis comuns no próprio corpo no seu processo de auto-conhecimento. Tais processos de codificação priorizam o risco e a desestabilização dos padrões de técnicas estilísticas clássicas, promovendo a reinvenção da linguagem em um processo contínuo que dialoga com essas técnicas, as quais constituem referência e substrato cultural.

Todo novo sistema de códigos materializado no corpo é uma ampliação das possibilidades de trocas de informação, ampliação de possibilidades expressivas, portanto, uma ampliação da complexidade do sujeito. Mas no presente estudo há desinteresse naquele sujeito que repete padrões sem buscar constantemente reinventá-los criativamente. O ator-dançarino aqui abordado, na busca inquieta de conhecer e se apropriar da complexidade da

⁴² Em *A arte secreta do ator* (1995), Barba denomina aculturação, o processo de criação de um corpo fictício através de técnicas corporais não cotidianas.

vida, procura exaustivamente transformar-se. O processo de codificação do qual participa integra a ampliação de sua *imaginação criativa*.

Dentro da proposta de transcrição intersemiótica que será desenvolvida no capítulo 2, a dramaturgia do corpo foi pensada como uma reinvenção a partir de uma apropriação reconfiguradora de visões de mundo e procedimentos de composição. Tendo a perseguição do admirável como meta, a busca daquilo que não se conhece possibilita a interação e sobreposição de diferentes níveis de codificação, permitindo o trânsito na fronteira entre artes e fundindo virtualidades. O corpo do ator-dançarino transforma-se em formas virtuais, ora como ação, ora como gesto, ora como imagem, como tempo e como espaço, propondo ao espectador múltiplas possibilidades de percepção e interação entre seus sentidos.

1.2 Rudolf Laban: movimento e ação como pensamento

Rudolf von Laban (1879-1958) nasceu na Hungria. Filho de um oficial do exército Austro-Húngaro, preferiu dedicar-se à arte a seguir a carreira do pai. Quando criança mostrou interesse por diversas artes: dançava, cantava, desenhava e brincava com teatro de bonecos. Essas experiências o acompanharam na sua prática interdisciplinar de artista e pesquisador. Viveu em Paris entre 1900 e 1907, quando começou desenvolver sua carreira de artista plástico em seu estúdio na Montparnasse. Estudou arquitetura, pintura abstrata e ilustrações figurativas, quando desenvolveu seus primeiros estudos sobre o comportamento humano e o corpo no espaço. A partir de 1910, ano em que passou a viver em Munique, seus interesses começaram a dividir-se entre a pintura e o movimento. Nos anos de 1913 e 1914 dividiu-se entre Munique e a comunidade do Monte Verità, local em que pregava-se um estilo de vida alternativo e onde ele fundou a sede de veraneio de sua escola de dança.

Seus estudos sobre o movimento foram impulsionados pela necessidade de estender a possibilidade de se expressar através da dança para qualquer pessoa. Buscou analogias com a estrutura de composição da música e da pintura abstrata para propor novos modos de composição para a dança⁴³. Trabalhou com a idéia da arte do movimento no palco sem delimitar fronteiras entre a representação, a dança, a fala e o canto.

A partir de 1920 começou a escrever sobre suas idéias de uma nova dança. Em 1928 começou a publicar seus estudos sobre a notação do movimento, os quais já aconteciam por vinte anos. Escreveu diversos ensaios e livros entre os quais *Mastery of Movement on the Stage*⁴⁴, em 1950, no qual propõe um método para o ator-dançarino com base nos conceitos de *esforço* e de *fatores* do movimento, e *Choreutics*, publicado postumamente em 1966, no qual apresenta os princípios de análise do movimento expressivo na *cinesfera* e na *dinamosfera*.

Proponho, nesta pesquisa, pensar a teoria do movimento de Laban, as leis do movimento por ele sistematizadas, seus conceitos de *fatores* do movimento, *esforço* e *arquitetura viva*, como fundamentos para a criação artística do ator-dançarino em dois sentidos: (1) na técnica de construção do corpo cênico, tanto como forma de ampliar suas possibilidades de movimento (e, portanto, *pensar em termos de movimento*), como de ampliar sua consciência sobre a criação de significados pelo corpo, sua sensibilidade para o movimento expressivo⁴⁵ e sua capacidade criativa de reinventar a linguagem através do devaneio corporal⁴⁶; (2) na definição de princípios de configuração para a criação de uma

⁴³ ‘Os gestos coordenados dos membros estabelecem *acordes* no espaço, tensões harmônicas entre as posições dos braços, pernas e cabeça. Gestos consecutivos criam “trajetórias” ou *formas melódicas* na “cinesfera” [...]. A cinesfera é análoga ao registro de *tom* médio da composição.’ (PRESTON-DUNLOP, p. 117, tradução nossa).

⁴⁴ Editado no Brasil, sob o título de *Domínio do Movimento* (1978), com tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto.

⁴⁵ No seu livro *Domínio do Movimento*, Laban fala da importância do treinamento do corpo, para este ser um instrumento de expressão. Segundo o autor, “[...] é importante não apenas tornar-se ciente das várias articulações do corpo e de seu uso na criação de padrões espaciais e rítmicos, como também aperceber-se do estado de espírito e da atitude interna produzida pela ação corporal” (LABAN, 1978, p. 53).

⁴⁶ Com base nas especulações sobre o devaneio poético, conceito apresentado por Gaston Bachelard no livro *A Poética do Devaneio* (1988), sugiro a criação de um conceito equivalente à imaginação quando esta acontece na unidade corpo-mente: devaneio corporal. De certo modo, tal definição é análoga ao *pensar em termos de movimento*, que, segundo Laban (1978, p. 42), “aperfeiçoa a orientação do homem no seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar.” Para

dramaturgia corporal, buscando uma certa codificação e uma coletivização da linguagem, que servirá no trabalho de transcrição a partir da obra de Stein.

A teoria elaborada por Laban ao longo da sua vida é ampla e desenvolveu-se abrangendo a análise do movimento humano em distintas áreas do conhecimento: no trabalho, na reabilitação psicofísica, na educação, no treinamento do movimento para o palco, entre outras. Embora seus estudos tenham se estendido para os mais diversos campos, o foco na imaginação, no universo dos valores humanos, na relação entre seres humanos e a natureza, e o fato de sua pesquisa ter sido desenvolvida no seio da criação artística, determinaram uma visão de artista sobre o corpo, fundamentada em princípios de harmonia, de ritmo, de contato e de expressão. É nesse ponto do pensamento de Laban que vou me fixar: menos anatomia e mais harmonia; menos virtuose (que distancia) e mais contato, impulso, relação. Sua teoria fez parte da elaboração de uma utopia de vida, que percebe o ser humano como um componente da existência, mas que evidencia a experiência expressiva que é própria do homem, a experiência artística, a capacidade humana de criar e de mover-se em função de necessidades morais e éticas.

Laban percebe a existência como um contínuo de transformações e a vida enquanto transformação configurada em movimento. Nos seres vivos, “dotados de uma necessidade interna imperiosa de empregar o tempo e as alterações que ocorrem no tempo para seus propósitos pessoais” (LABAN, 1978, p. 145), o movimento é a parte visível ou audível das transformações (sensitivas, emocionais e corporais). Assim, o ser humano se movimenta para satisfazer uma necessidade, que pode ser tangível ou intangível, sendo o movimento a “articulação entre pensamento, sentimento e acontecimento.” (Ibid., p. 155). Na sua concepção de movimento, não há dissociação entre o corpo e a sucessão de espaço e tempo.

Laban (Ibid., p. 230), “a transfiguração imaginativa de um esforço, a partir da qual flui espontaneamente um movimento, é fator indispensável à nossa liberação da autonomia cotidiana e à variação do espírito que temos em mente atingir nas encenações teatrais. Desejamos ver a vida de um ângulo novo e, desta forma, entendermos completamente as violentas batidas de nossos próprios corações.”

Não existe um espaço estático onde há um corpo em movimento, o que existe é a unidade incindível entre corpo e espaço.

Envolvido com as vanguardas modernistas, em especial com o dadaísmo, Laban rejeita o naturalismo que, segundo ele, eliminou a expressividade do corpo no palco, imobilizou o ator na expectativa de imitar a natureza e ignorou os infinitos e mínimos movimentos que constituem o sujeito. Ao criar um teatro assentado no texto, a estética naturalista descuidou do fato de que a tensão corporal ao proferir uma frase é mais reveladora do que as próprias palavras.

Essa afirmação subentende que movimento é linguagem, conforme Laban, linguagem do mundo do silêncio, linguagem de uma experiência mística, construída através do *pensamento em termos de movimento*. Esse modo de pensamento proporciona o conhecimento de uma realidade oculta pela lógica discursiva do cotidiano: o constante e complexo movimento do ser humano na luta por seus valores, inserido na constante transformação de toda a existência. A linguagem desse pensamento é a linguagem da busca silenciosa, que acontece no indivíduo através da dinâmica de *esforços*, que constitui a construção do sentido da vida. O *esforço* é a energia, o impulso interno que leva a pessoa a agir⁴⁷. Foi na unidade incindível entre *esforço* e movimento e a articulação desses na *arquitetura viva* que Laban encontrou a síntese do movimento como “discurso”, como signo dos valores humanos, signo do conflito na busca desses valores⁴⁸. Assim, o *pensamento em termos de movimento* proporciona a organização da “vida interior, onde continuamente impulsos surgem.”

⁴⁷ Laban interessou-se pela “influência que a execução reiterada de movimentos similares tem na atitude interna e externa do homem diante da vida” (ULLMAN in LABAN, 1990, p. 13), a qual o levou a desenvolver sua teoria sobre o *esforço*. Esse conceito será o fundamento para o treinamento do ator na composição da ação dramática, pois, segundo ele, “os humanos [...] conseguem instituir complicadas redes de qualidades cambiantes de esforços que representam os múltiplos meios de liberar a energia nervosa que lhes é inerente. [...] É esta riqueza a fonte principal da dramaticidade de sua conduta.” (LABAN, 1978, p. 38). É importante salientar que não se trata apenas de esforço muscular. Apesar de Laban chamar de *esforço interno*, talvez o mais apropriado neste trabalho seja utilizar a expressão esforço corporal, ou apenas *esforço*, para não provocar a dicotomia entre corpo e mente.

⁴⁸ “[...] no palco, os valores não têm necessariamente de ser possuídos, mas configurados, o que é feito através de uma escolha e de uma formulação de qualidades adequadas [e eficazes] de esforço.” (LABAN, 1978, p. 32).

A *arquitetura viva* é a expressão artística do *esforço*, sua projeção no espaço, objetivação da subjetividade, é ordenação estética do mundo silencioso, é a unidade entre arquitetura interior (dos *esforços*) e exterior (projeção no espaço)⁴⁹. Considerando, ainda, a unidade entre corpo e espaço (o movimento é a parte visível do espaço), a *arquitetura viva* é a forma corporal dinâmica que configura o espaço, ou melhor, a unidade espaço-tempo-energia. Segundo Laban (1966, p. 5, tradução nossa), “essa arquitetura é criada por movimentos humanos e é feita de trajetórias que traçam formas no espaço, denominadas *trace-forms*.” Então, esse corpo arquitetônico movendo-se no espaço é forma de uma materialidade em vida. É possível perceber a modificação de atitudes ou mesmo de sentimento de uma pessoa pela dinâmica da harmonia espacial dentro das *trace-forms*, evidencia Laban.

O teatro, portanto, como arte dinâmica, é expressão da dinâmica da vida, e sua especificidade é articulá-la através do movimento do corpo humano, com todas as suas implicações mentais, emocionais e físicas. Proporciona a experiência mística, a “experiência inspiradora de uma realidade que transcende a nossa, feita de medos e satisfações” (LABAN, 1978, p. 25), possibilita, através de princípios organizadores, “penetrar em profundidade no saudável mundo do silêncio” (Ibid., p. 142).

Então, o ator-dançarino deve aprender a pensar em termos de movimento, pois é no desenvolvimento do “raciocínio” em termos de *esforço* que ele vai articular a linguagem cênica e criar a dramaturgia do corpo. Deve, portanto, treinar seu sentido cinestésico, pois esse é o principal canal de percepção do *esforço*. O ator-dançarino ainda deve aprender a ler as intenções, os valores em qualquer movimento⁵⁰, saber comunicar as idéias, entrar em contato cinestésico com o espectador, dominar seus hábitos de movimento pessoais, trabalhar

⁴⁹ Laban faz referência à linguagem dos tambores como uma modalidade de comunicação de esforços (Ibid., p. 133), uma abordagem da vida: o ritmo criado pelo toque no tambor e a qualidade do toque têm unidade com os impulsos internos e o movimento corporal realizados para produzir o som. Também apresenta as imagens dos deuses primitivos como signos das ações de esforço. (Ibid., p. 44-45).

⁵⁰ “Temos necessidade de um símbolo autêntico da visão interna que efetue contato com o público e ele só é atingido quando se aprendeu a raciocinar em termos de movimento” (Ibid., p. 46).

na ampliação da capacidade de *esforço*, saber condensar as fases do *esforço* em ritmos e formas definidas. A imaginação por movimento – o pensar criativo na materialidade do corpo – está relacionada com a configuração da idéia de padrões morais e éticos por meio da configuração do *esforço humanitário*⁵¹. Dessa maneira, pensar em termos de movimento implica no pensar em termos de *esforço* e, conseqüentemente, em termos de ação.

É necessário, portanto, apreender como Laban diferencia movimento e ação em sua teoria. Ele parte da idéia de que no palco o modo de realizar um movimento, que é função de uma necessidade da personagem, pode determinar uma ação, revelar o caráter, o estado de espírito, ou ainda a atitude numa determinada situação, dessa personagem. Numa perspectiva que evidencia a cooperação espectadores-atores, Laban acrescenta que a ação é definida pela percepção singular do movimento pelo espectador, que a ação é precisada via compreensão do significado dramático do movimento pelo público. Logo, a ação é composta por movimento (perceptível, por mínimo que seja), gerado por uma dinâmica de *esforço* que vai provocar nova variação de *esforço*. Quando existe a percepção da mudança da qualidade do *esforço*, configurado em movimento, existe a ação. O drama acontece no diálogo de *esforços*, portanto no diálogo de ações, entre dois pólos: na configuração de tensões internas e externas, que são instantaneamente percebidas pelo espectador. Conforme a proposição de Langer, apresentada anteriormente, o efeito dramático acontece quando a ação aponta para um futuro, quando atores e público têm o nítido sentimento no presente de que o ato que está sendo realizado é potencialmente determinante do futuro. Então na conduta de *esforço* dramática as variações de *esforços* geradas no contínuo de ação e reação são expressão desse sentido de destino e produzem, no presente, a tensão entre passado e futuro.

⁵¹ É importante salientar que Laban afirma que não cabe ao teatro julgar, mas apenas apresentar a luta, os conflitos que envolvem valores. Laban distingue o esforço humanitário (específico do ser humano) como aquele que não é somente inconsciente, instintivo, relacionado à sobrevivência, mas aquele que até resiste a influências herdadas e adquiridas; é esforço envolvido na luta por seus valores morais, espirituais, emocionais e materiais e pelo sentido para a vida.

Assim, o melhor contato entre ator e público não acontece através da contemplação desse último da virtuosidade do primeiro, na qual se negligencia a expressão do esforço. A qualidade do contato sensorial que proporciona ao espectador a percepção e interpretação do “mundo do silêncio” depende da comunicação do *esforço*, quando o movimento evidencia seus impulsos, “quando é enfatizada a participação interna em vez da habilidade.” (Ibid., p. 27).

Um ponto basilar na investigação de Laban, que proporcionou a exploração da materialidade do corpo, foi a descoberta de elementos que constituem o “alfabeto” da linguagem do movimento. A articulação consciente dos denominados *fatores* do movimento – tempo, espaço, peso e fluência⁵² – propicia incontáveis formas da *arquitetura viva*.

A pesquisa e a análise desta linguagem da movimentação e, portanto, da representação e da dança só pode ser fundamentada no conhecimento e na prática dos elementos do movimento, de suas combinações e seqüências, bem como no estudo de sua significação (Ibid., p. 168).

Assim, o ator-dançarino pode tanto analisar como uma determinada pessoa se move, como experimentar variações no seu movimento, novas possibilidades de mover-se através da variação dos *fatores*.

O entendimento de que esses fatores também são componentes do *esforço* é o que fundamenta a possibilidade do treinamento do *esforço* e também da configuração artística, no corpo, de intenções, impulsos e emoções. É o que propicia o trabalho do ponto de vista do contato e não da virtuosidade, é o que proporciona a ampliação da expressividade dos sentimentos humanos.

Para apresentar a complexa rede dos princípios extraídos do sistema Laban utilizados na pesquisa prática com o grupo de atores-dançarinos, fiz uma análise sobre os seguintes conceitos: *fatores* do movimento, *esforço* e *arquitetura viva*. A seguir apresento um detalhamento de cada conceito e depois busco articular esses conceitos e discuti-los como

⁵² O movimento implica no deslocamento ou mudança de posição do corpo ou de suas partes, que dura um certo tempo, para o qual é necessário o emprego de certa energia muscular.

fundamentos na reinvenção da linguagem corporal e na configuração da dramaturgia do corpo. São esses mesmos conceitos que permitem a comparação da criação do ator-dançarino com a arte literária e fundamentam o trabalho de transcrição da obra de Stein, desenvolvidos no capítulo 2.

1.2.1 *Fatores* do movimento.

Para Laban, a expressividade acontece na *variação* da qualidade de movimento, portanto, a noção dos *fatores* de movimento está vinculada a tal variação. Cada elemento – espaço, tempo, peso e fluência – é concebido dentro de uma polaridade⁵³.

A espacialidade do movimento pode variar conforme as direções espaciais (frente e trás, lados e diagonais); os planos (alto, médio e baixo); as extensões (movimentos amplos ou curtos, com alcance próximo ou distante do centro do corpo); ao percurso, o qual pode ser direto ou indireto; e ao deslocamento, que pode ser amplo e curto. O ponto de referência para a variação do espaço mais utilizado por Laban é o que ele denomina centro do corpo, noção que é apoiada no conceito de centro de gravidade da física⁵⁴.

O tempo é visível no movimento através da velocidade deste, do ritmo e da duração. A velocidade pode ser pensada como a sucessão de movimentos em relação às batidas do pulso (uma referência). Na pausa a velocidade é zero. O ritmo é a “combinação de durações iguais ou diferentes de unidades de tempo, [...] [sendo que] o mesmo ritmo pode ser executado em

⁵³ É possível perceber a analogia dos *fatores* do movimento de Laban com as unidades da ciência física – tempo, espaço e massa – e as leis da Mecânica que relacionam essas unidades no estudo do movimento e de suas causas como, por exemplo, a lei da força (produto da massa e sua aceleração) e a definição de energia cinética (energia do movimento, que é função da massa e da velocidade). Na Mecânica, a mudança de posição ou a variação da velocidade de um corpo está relacionada com o trabalho realizado sobre esse corpo, que é numericamente igual à variação da energia cinética. O trabalho é produto de duas grandezas: força e deslocamento. Na Mecânica relativista, a massa é função da velocidade, portanto, do tempo e do deslocamento. Por fim, a variação do movimento de um corpo implica na relação entre as três unidades: tempo, espaço e massa.

⁵⁴ Cf. Vera Maletic (1987, p. 58, tradução nossa): “A maneira mais simples de descrever uma pessoa é determinar a disposição das extremidades dos membros em relação ao centro de gravidade do corpo.” O centro do corpo, segundo Laban, se localiza nas distâncias médias das suas medidas de comprimento, largura e profundidade.

tempos diferentes, sem alterar a duração proporcional de cada unidade de tempo” (LABAN, 1978, p. 74). E a duração é o tempo decorrido entre o início e o término de certa qualidade de movimento. Por exemplo, posso pensar na duração da pausa, ou na duração do movimento em uma certa velocidade. A duração proporciona a idéia de movimento súbito ou contínuo.

O que Laban chama de peso é a força muscular usada na resistência ao peso, na modificação de uma posição corporal. Essa força pode variar do forte ao fraco. A resistência pode ser provocada por um objeto ou por forças opostas do próprio corpo e tem possibilidades de variação através de tensões corporais e apoios. Uma tensão que surja abruptamente pode provocar um acento no movimento, criando mais duas possibilidades para a variação do elemento peso: com ou sem *acento*.

O último fator, a fluência, varia do livre ao controlado, sendo que ainda pode ser intermitente. Esse fator é influenciado pelo modo como estão acionadas as diferentes partes do corpo. Os estudos de Laban sobre a fluência têm origem na noção de estabilidade (relacionada com tranqüilidade, silêncio, equilíbrio e simetria) e de instabilidade (relacionada ao desequilíbrio, superação da inércia, mobilidade e assimetria)⁵⁵. A instabilidade leva ao movimento, por isso a tendência da dança é ser instável. Segundo Laban (1966), a estabilidade não significa a imobilidade, mas gera um movimento “sereno”, que encontra uma conclusão em si mesmo. Por outro lado, a instabilidade promove uma vigorosa continuidade através de transições ininterruptas, que criam sempre novos movimentos, os quais não encontram uma conclusão em si mesmos⁵⁶.

⁵⁵ “Como o som e o silêncio na música, o movimento e a pausa estão certamente entre os aspectos mais fundamentais da dança.” (MALETIC, 1987, p. 52, tradução nossa).

⁵⁶ Também aqui existe analogia entre esse fator com os princípios de equilíbrio, de atrito e de somatório de forças da Mecânica.

1.2.2 Esforço

O *esforço* é a transformação da energia que se configura na variação de uma atitude interior (consciente ou não) relativa aos *fatores* de movimento. A qualidade do *esforço* é determinada pela relação de proporcionalidade desses elementos: espaço, tempo, peso e fluência. As infinitas possibilidades de combinações constituem as infinitas possibilidades de *esforço*, porém, é a *variação* da composição e da seqüência dos *fatores*, a dinâmica da qualidade do movimento, que proporciona a visibilidade do *esforço*⁵⁷.

Tais elementos, enquanto entendidos como fatores do esforço são denominados *fatores dinâmicos* e são analisados segundo a variação que sofrem no movimento em função de duas polaridades específicas para cada fator⁵⁸. Assim, o *fator dinâmico* espaço é considerado em relação ao foco do movimento e refere-se à *atenção* da pessoa ao seu ambiente ao mover-se. Portanto, as polaridades são: foco direto (atenção em um único ponto) e foco indireto ou múltiplo (atenção em muitos pontos). O *fator dinâmico* tempo é considerado enquanto variação da velocidade, que se relaciona com a atitude de *decisão*. A aceleração ou desaceleração do movimento vai ser elemento determinante na sua expressividade. A variação do *fator dinâmico* peso ocorre sobre a força empregada pelo corpo, que evidencia a atitude de *intenção*. Na fluência, a variável qualitativa para a

⁵⁷ O *esforço* também é entendido como impulso interior e liberação de energia e, portanto, também é possível fazer uma analogia desse conceito com o conceito de impulso na física. Na Mecânica, impulso é a força aplicada em um intervalo de tempo, é a variação da quantidade de movimento, que pressupõe a variação de velocidade, portanto variação de energia. Assim, determinando os *fatores* do movimento como componentes do *esforço*, Laban declara que a expressão da subjetividade do ser humano pode ser entendida dentro das mesmas leis da natureza estabelecidas pela física. A emoção, o sentimento, as intenções, fazem parte do Devir, do “sempre mutante fluir existencial” (LABAN, 1978, p. 156), e podem ser expressas em termos das unidades do movimento de um corpo – espaço, tempo e massa –, o qual sofre ação da gravidade e do atrito.

⁵⁸ Um detalhamento dos *fatores dinâmicos* é encontrado no livro *O Corpo em Movimento* (2002), no qual Ciane Fernandes apresenta o Sistema Laban/Bartenieff. Irmgard Bartenieff, aluna de Laban, aprofundou e desenvolveu alguns aspectos da teoria do mestre nos Estados Unidos, dando ênfase à abordagem psicossomática.

expressividade é a tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou contê-lo (fluxo controlado). A atitude interna relacionada à fluência é a *precisão*⁵⁹.

Os *fatores* são individualizados artificialmente, num processo de abstração do movimento, como meio de pesquisa para compreensão e ampliação da consciência de recursos do ator-dançarino. A variação da combinação desses *fatores* e a organização de seqüências de *esforço*, que se configuram na *arquitetura viva*, geram o significado. E os significados vão se ampliando, se multiplicando e tornando-se mais sutis quando existem *esforços* diferentes, simultaneamente, em diferentes partes do corpo.

Como já foi dito, a linguagem teatral é composta por signos estéticos, por ações que não são meras representações dos acontecimentos da vida cotidiana. Laban afirma que os movimentos realizados no palco podem ser os mesmos realizados para o trabalho funcional, porém, a diferença está na combinação dos *esforços*. O ator-dançarino compõe sua arte através de uma combinação incomum e complexa de *esforços*. Na criação da ação ou gesto virtuais, enquanto signos estéticos, o ator-dançarino configura os *esforços* enquanto signos, portanto compõe combinação de *esforços* virtuais.

O treinamento do *esforço* pelo ator-dançarino deve acontecer em duas vias: (1) a quantitativa, na ampliação das possibilidades de *esforço*; (2) a qualitativa, na expressão da complexidade do *esforço humanitário*, que anseia por combinações freqüentemente contraditórias. Esse treinamento não está separado da *arquitetura viva* e é intimamente vinculado à possibilidade de alterar a composição habitual dos *esforços* do artista.

⁵⁹ Laban propõe que todo impulso para o movimento é composto por quatro fases sendo que cada uma evidencia certo fator: “Há a fase da *atenção* durante a qual examina-se e considera-se o objeto da ação e a situação na qual será executada [...]. No contexto da seqüência normal de esforço mental, esta fase é seguida pela fase da *intenção*, que pode variar de forte a leve. O tipo de tensões musculares produzidas em pequenas áreas corporais oferecerá a informação referente à determinação da pessoa para agir. [...] A fase seguinte é a *decisão* [que pode ser súbita ou gradual]. Antes de ter início a ação objetiva há ainda uma outra fase passível de ser observada [...], pode ser denominada de a fase de *precisão*. Trata-se de um momento muito breve de antecipação da execução da própria ação. [...] Estas quatro fases constituem a preparação subjetiva da operação objetiva e, em sua maior parte, estão muito fortemente condensadas, podendo depois ser transferidas (ou em parte ou totalmente) para a ação que concretiza a tarefa”. (LABAN, 1978, p. 168-169)

1.2.3 *Arquitetura viva.*

Os *fatores dinâmicos* do movimento, acima detalhados, tornam-se visíveis para o espectador por sua projeção no espaço na *arquitetura viva*, composta de *trace-forms*. É através da expansão espacial do *esforço* que a expressividade corporal acontece. Por isso tornam-se tão importantes, para o ator-dançarino, a sensibilidade espacial, a consciência e o domínio do espaço.

Um conceito fundamental na teoria de Laban é o de *cinesfera*:

(...) a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte, quando em pé em uma perna, o que podemos chamar de “base de apoio”. Somos capazes de desenhar o limite de uma esfera imaginária com nossos pés tanto quanto com nossas mãos. (...) Quando nos movemos para fora dos limites de nossa *cinesfera* original, criamos uma nova base de apoio. (LABAN, 1966, p. 10, tradução nossa).

Esse espaço pessoal acompanha o indivíduo no seu deslocamento pelo espaço. O ator-dançarino pode trabalhar com uma *cinesfera* ampla ou reduzida, o que significa, respectivamente: movimentos amplos, estendidos, com alcance distante do corpo; ou movimentos reduzidos, próximos ao corpo.

Na *corêutica*⁶⁰, Laban criou um sistema detalhado de linhas direcionais que orientam o corpo no espaço tridimensional. Partindo da idéia de ampliar as possibilidades expressivas do movimento limitadas pela tradição do ballet clássico, o qual restringia o movimento do corpo em três planos – vertical, sagital e lateral –, encontrou nas formas cristalinas a possibilidade de sistematizar a expansão do modelo de direções em harmonia com o corpo humano. Estabelecendo o centro do corpo como a área de referência para a orientação espacial, é

⁶⁰ Nos seus primeiros estudos teórico-práticos sobre a arte da dança, Laban tentou construir o que chamou de ciência da dança, a qual dividiu em três áreas: (1) choreosophy (coreosofia), a teoria ética e estética da nova dança e dança educação; (2) choreology (coreologia), teoria da lógica da dança, um tipo de gramática ou sintaxe da linguagem do movimento, investigando a unidade de “motion and emotion” (movimento e emoção); (3) choreography (coreografia), a teoria da articulação e notação do movimento, a forma da dança. A coreologia ainda é dividida em corêutica e eucinética. A primeira, disciplina teórico-prática, responsável pelo estudo da forma corporal no espaço, tem como objetivo o conhecimento da harmonia da forma, através das direções espaciais em relação ao corpo do ator-dançarino. A eucinética estuda essas leis de harmonia do movimento do ponto de vista das suas qualidades expressivas, relacionadas ao esforço.

possível pensar inumeráveis direções irradiando desse centro para o espaço infinito. Alguns pontos dessas linhas virtuais configuram cinco formas cristalinas imaginárias (tetraedro, octaedro, cubo, icosaedro e dodecaedro), dentro das quais ele determinou seqüências de movimento para o ator treinar sua espacialidade. São seqüências, chamadas escalas espaciais, de percursos que ligam os pontos das formas cristalinas.

Compreendendo o esqueleto como uma estrutura cristalina, o “cristal dos cristais”, Laban aponta para a unidade entre a estrutura da organização do *esforço* no espaço, no movimento, e a estrutura corporal do homem. Essa forma de perceber a estrutura do corpo propicia trabalhar a espacialidade, a potencialidade tridimensional do corpo, partindo do esqueleto, das suas articulações, das suas estruturas de equilíbrio, de apoio e alavancas. Assim, o corpo vai descobrindo-se espaço e explorando as possibilidades espaciais, os percursos dos movimentos, através das relações das articulações entre si – proximidade, afastamento, oposição, simetria, etc. – e entre essas e o centro do corpo. Nessas experimentações com as articulações, está implícita uma ampliação da consciência das conexões ósseas.

A exploração da estrutura corporal na *cinesfera* também implica uma consciência sobre o centro gravitacional e a transferência de peso, que provoca a familiarização do corpo com a gravidade e outras forças aplicadas em diversas formas de locomoção e fortalece o sentido do equilíbrio dinâmico.

No seu treinamento, o ator-dançarino ainda deve concentrar sua atenção em algumas diferenças dos movimentos e das suas expressividades potenciais: movimento reto e movimento em torção, ou rotação; movimentos cujas partes do corpo estejam em oposição (movimento contrário) e que estejam em confluência; movimentos que envolvam o centro do corpo e movimentos periféricos. Todo o corpo participa dos movimentos que envolvem o centro do corpo. Eles podem ser divididos em movimentos de espalhar – quando se originam

no centro e fluem para fora, para o espaço circundante – e de recolher – da periferia da *cinesfera* em direção ao centro.

Então, tendo consciência da *cinesfera*, experimentando as possibilidades de deslocamento e de relações entre as suas articulações, no trabalho de conformação do esforço, o ator-dançarino pode pensar em si mesmo como uma *arquitetura viva*. Para evidenciar o treinamento do *esforço* e seu vínculo com a *arquitetura viva*, fazendo um paralelo com a *cinesfera*, Laban dá origem à idéia de *dinamosfera*, espaço imaginário para a exploração dos *fatores dinâmicos* do movimento no espaço. A *dinamosfera*, concebida na unidade entre arquitetura interior e exterior, evidencia o impulso, os aspectos dinâmicos das *trace-forms*.

1.2.4 Treinamento do *esforço* e reinvenção de hábitos e de linguagem.

Os hábitos de *esforço* de qualquer animal moldam suas formas corporais e qualidades de movimento. Segundo Laban, o ser humano é o único animal capaz de modificar seus hábitos de *esforço*. Nos demais animais existem “séries restritas de combinações de *esforço* [que] podem ter moldado as formas corporais típicas, bem como os hábitos de movimento de várias espécies” (LABAN, 1978, p. 35). É importante notar que a teoria do *esforço* pressupõe a unidade entre a subjetividade do indivíduo, o campo cultural em que vive e seus hábitos de tônus, de respiração, de ritmo, de posturas corporais, de cadeias de movimento, de percepção, de reação, entre outros, hábitos criados também pela técnica desenvolvida no treinamento do corpo cênico.

Esse conjunto de hábitos pode ser percebido como um sistema sógnico apto a ser lido, constituindo, então, a linguagem corporal desse sujeito. Assim, se o ator-dançarino busca a reinvenção da linguagem cênica através da materialidade do corpo, ele deverá trabalhar diretamente na constituição de sua identidade corporal, reinventando-se, através da

modificação de seus hábitos. Então, conhecendo e explorando os componentes do *esforço*, o ator-dançarino pode treinar sua capacidade de modificar a qualidade do esforço e proceder no sentido de provocar inusitadas e desconhecidas combinações dos *fatores*, modificando seus hábitos e ampliando suas possibilidades de *esforço*. É um modo de construir novos sujeitos, novos corpos, novos significados, diferentes papéis e situações, novas linguagens.

Para fins de análise, separo o treinamento do *esforço* em seis focos de atenção: (1) na experimentação das infinitas variações de cada *fator* dentro de suas polaridades específicas e no impulso para a realização de uma ação; (2) nas explorações dos diferentes arranjos dos componentes do *esforço*; (3) nas diferentes combinações de seqüências de qualidade de *esforço*; (4) no modo de configuração do *esforço* na *dinamosfera*; (5) na percepção e compreensão do significado das distintas configurações; (6) no treinamento da memória do *esforço*, que permite que combinações e seqüências de *esforços* possam ser repetidas. Como escreve Laban, o ator-dançarino deve dominar a química dos *esforços* humanos. Laban também se refere à exploração do ritmo ou ritmos do *esforço*, isto é, à duração do esforço na seqüência, que vai criar o “jogo de intensidades, disposições e sucessões alternadas de tensão e relaxamento em configurações destituídas de estabilidade” (DE ANDRADE, 2002, p. 214, tradução nossa).

No trabalho sobre si mesmo, o ator-dançarino sempre vai se deparar com suas resistências a certas combinações dos componentes do *esforço*. São limites da materialidade do corpo que ele, artista na busca do novo, vai tentar ultrapassar. Ampliando esses limites ele estará ampliando os limites do seu mundo. Laban propõe que é possível, através do movimento, ampliar esses limites, por meio da reinvenção da arquitetura exterior, ampliar a arquitetura interior. Sugiro duas linhas de práticas, que são complementares uma à outra, a serem realizadas por atores-dançarinos na batalha por ultrapassar esses limites: uma relativa à

ampliação da sensibilidade cinestésica e outra à apropriação da idéia de *contra-esforço*, o qual seria o *esforço* que responde, como uma reação, ao *esforço* anterior⁶¹.

O trabalho artístico corporal tem o privilégio de operar com a solidariedade no conjunto dos sentidos. O *esforço* pode ser percebido por meio da visão e da audição, sendo mais perceptível quanto maior sua expansão no espaço. Porém, o sentido cinestésico é o canal sensorio mais eficaz na apreensão do impulso para o movimento, é cinesteticamente que o ator-dançarino percebe seu corpo fundido ao espaço e ao tempo⁶². O desenvolvimento do sentido cinestésico pode contribuir para novos modos de relação com o meio, com as ações corporais de outros atores-dançarinos, criando uma unidade entre as relações do sujeito com o mundo externo e com o seu mundo interno. É no treinamento do corpo, sobre a variação do *esforço* e dos *fatores* do movimento numa configuração espacial, que o ator-dançarino vai desenvolver esta sensibilidade, a sensação de movimento. Como evidencia Milton de Andrade (Ibid., p. 215, tradução nossa), “é o despertar originário dessas sensações cinestésicas que permite a transformação da ação funcional em ação simbólica.” A ampliação dessa sensibilidade provoca a desestruturação de hábitos de percepção que possam impedir a apreensão da continuidade entre corpo, espaço e tempo, proposta por Laban. No seu livro *Choreutics*, Laban (1966, p. 7, tradução nossa) apresenta três possibilidades da pessoa se envolver, sentir seu próprio movimento, que também podem ser vistas como três perspectivas de observação do movimento: (1) pessoa cuja mentalidade está imersa no intangível mundo das emoções e idéias; (2) observador objetivo, que observa de fora; (3) pessoa que se diverte com o movimento como experiência corpórea. Segundo ele, a síntese desses três aspectos opera constantemente em cada um de nós. O ator-dançarino que se pretende conhecedor

⁶¹ É importante não confundir *contra-esforço* com *contra-impulso*, que trata-se do “movimento interno” contrário ao movimento que vai produzir.

⁶² “Nós percebemos as diferentes modalidades de excitação sensorio por meio de vibrações e oscilações que são transmitidas aos nossos aparatos sensoriais. Por meio das diferenciações de vibrações sonoras e da música refinamos nosso sentido auditivo; mediante a interação da sutileza das cores e das formas, com a arte figurativa, refinamos nosso sentido da visão; por meio da dança e da percepção da oscilação e vibração rítmica do nosso corpo, desenvolvemos o sentido cinestésico”. (DE ANDRADE, 2002, p. 222, tradução nossa)

profundo das possibilidades do corpo como signo, para sua criação, precisa desenvolver todos esses aspectos, cuja unidade pode ser estabelecida na ação (ou reação) pela sensibilidade cinestésica. Trabalhando sua sensibilidade cinestésica, o ator-dançarino também pode provocar no espectador a necessidade de uma recepção mais cinestésica (para a percepção do *esforço*) e menos visual (para a percepção da virtuosidade, da habilidade).

A noção de *contra-esforço* pressupõe um diálogo de ação e reação em termos de *esforço*, sendo que o *contra-esforço* pode ser semelhante ou diverso do *esforço* que causou a reação. Assim, nessa linha de práticas, proponho que se realize o treinamento por via do *contra-esforço*, no devaneio corporal, realizado em conexão com estímulos externos. Essa experiência vai proporcionar ao ator-dançarino criar combinações e seqüências dos *fatores* dinâmicos compostas pela lógica do corpo, da atividade corporal no diálogo, como uma reação, e configurar a *arquitetura viva* articulando o pensamento em termos de *esforço*. É um modo de fugir da lógica racional e intelectual, de buscar a lógica da materialidade do corpo e a organicidade através do estado de *aqui e agora* que provoca a concentração para a reação, estado diretamente relacionado com o sentido cinestésico. Atento e receptivo aos *esforços* externos, o ator-dançarino pode experimentar diferentes qualidades de *esforço* do meio, as tais inusitadas e desconhecidas combinações, ampliando seu repertório.

Promovendo a desestruturação de hábitos de percepção e, conseqüentemente, de hábitos de ordenação e de reação em termos de *esforço* (os modos como habitualmente os componentes do *esforço* se combinam nas reações do indivíduo) o ator-dançarino vai ultrapassando seus limites e os limites da sua linguagem.

A criação da personagem – entendida como ser ficcional, criado na configuração da *arquitetura viva*, constituído por sua necessidade de agir, pelas relações que estabelece na cena – também pode ser um meio de desconstrução de hábitos do ator-dançarino. É uma idéia de personagem como ferramenta, que contribui com o processo cognoscitivo do ator-

dançarino⁶³. Na busca por outras perspectivas, por um outro corpo, com padrões de conduta diferentes dos seus e que seja coerente com a dramaturgia que está construindo, o ator-dançarino vai ao encontro de um novo vocabulário corporal, novas posturas, novas qualidades de movimento. Com base nas noções labanianas, a personagem é definida pelo seu modo padrão de agir, identificado pela conduta recorrente de seqüências de *esforço* projetadas no espaço, bem como por atitudes, configuradas na qualidade do movimento, em determinadas situações. Assim, a personagem também pode ser construída na experiência do devaneio corporal, através da exploração de possibilidades de condutas por via da execução de ações e reações na relação com outros corpos ou personagens. Tal exploração é realizada na articulação da *arquitetura viva*, buscando possibilidades de variação do *esforço* e do *contra-esforço*, e de repetição rítmica das composições dos *fatores* do movimento.

Partindo do entendimento de que a expressão do corpo, a infinidade de níveis semânticos, é produzida pela variação da qualidade do movimento, portanto, pela variação do *esforço*, a codificação corporal também pode ser elaborada no trabalho com o *esforço*. Assim, o treinamento vai buscar eliminar as imprecisões da ação e diminuir a ambigüidade da forma expressiva através da precisão da seqüência de variação dos *esforços*. O treinamento da precisão do *esforço*, e de sua conseqüente projeção, passa pela precisão da percepção desenvolvida pelo sentido cinestésico. Na expressão que busca sutileza e detalhe, a precisão e a clareza do impulso são mais importantes que a intensidade do mesmo e são responsáveis por configurar padrões de qualidade de movimento que garantem a coletivização da linguagem.

A intenção dessa exposição do contexto teórico-prático, formado pelas noções desenvolvidas por Laban na análise do movimento humano, é atestar tal rede de princípios com um suporte apropriado para o pensar criativo na materialidade do corpo, para a criação

⁶³ A noção de personagem como ferramenta foi presente na prática de Grotowski, que entendia o personagem como um bisturi, o qual abre o corpo do ator e mostra suas vísceras; o personagem enquanto uma ferramenta para a transformação existencial do ator e do público, este através do primeiro.

de linguagem que preserva a coesão entre sensibilidade, fluxo de sentimento e configuração expressiva enquanto unidade incindível entre emoção e situação, entre espaço corporal e espaço externo, e entre o visível e o invisível da experiência humana. Além disso, essa exposição pretende mostrar que o conjunto de noções que constituem o sistema Laban apresenta uma perspectiva coerente com o conceito de dramaturgia do corpo com o qual estou trabalhando – linguagem estética estruturada na *arquitetura viva* do corpo cênico enquanto pensamento em termos de ação. É possível imaginar a construção do texto do ator-dançarino na transformação contínua da forma dinâmica do corpo, entendendo que: (1) o corpo cênico é trabalhado para ser abstraído da realidade através do treinamento do sentido cinestésico, o qual proporciona a sensação do próprio corpo que permite imaginar em termos de movimento; (2) a *arquitetura viva* é a projeção espacial da seqüência de variação do *esforço*; (3) o pensamento em termos de ação é a extensão do pensamento em termos de *esforço*; (4) a linguagem estética codificada é estabelecida na criação de padrões de qualidade de movimento determinados pela dinâmica do *esforço*; (5) na composição dessa dramaturgia é a conduta de *esforço* dramática (que aponta para o futuro) que orienta a criação das ações, reações e personagens.

Também foi significativa, no desenvolvimento desse estudo, a observação de que os princípios de análise do movimento de Laban tinham afinidade com a análise da natureza humana que Stein expressava em seus textos. Outros pontos de contato entre o pensamento dos dois artistas e entre suas reflexões sobre a expressão artística da existência atestaram a validade do campo epistemológico criado. No próximo capítulo, portanto, irei desenvolver uma análise dos contatos entre esses dois artistas. De posse da compreensão das noções que envolvem a construção da dramaturgia do corpo, abordarei o conceito de transcrição enquanto uma possibilidade de re-estabelecer relações configuradas em uma materialidade (língua inglesa) em termos de outra (corpo): uma apropriação reconfiguradora da imaginação

na materialidade específica de Stein, para ampliação das possibilidades artísticas da criação do ator-dançarino.

2 LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CORPORAL

O que há de mais admirável do que a passagem do arbitrário para o necessário, que é o ato soberano do artista, pressionado por uma necessidade, tão forte e tão insistente quanto a necessidade de fazer amor? Nada mais belo do que a vontade extrema, a sensibilidade extrema e a ciência (a verdadeira, aquela que criamos, ou recriamos para nós), juntas, e obtendo, por alguma duração, essa troca entre o fim e os meios, o acaso e a escolha, a substância e o acidente, a previsão e a oportunidade, a matéria e a forma, a potência e a resistência, que, semelhante à ardente, à estranha, à estreita luta dos sexos, compõe todas essas energias da vida humana, exacerba-as uma com a outra, e *cria*.

(Paul Valéry)

2.1 Uma possibilidade de transcrição intersemiótica⁶⁴: Laban e Stein

A materialidade do corpo, sua existência impregnada de história, suas características biológicas, culturais, as técnicas por ele assimiladas no processo evolutivo de cognição e as transformações contínuas no fluxo da vida são determinantes na construção da dramaturgia corporal. Uma das especificidades dessa materialidade, na composição das ações, é a presença de aspectos subjetivos de cada ator-dançarino como elementos constitutivos da obra, na composição da *arquitetura viva* (forma e conteúdo). O corpo, por si só, como processo que se constitui nas relações que estabelece, na sua própria busca de sentido para sua existência, na luta por valores, a qual se apresenta em hábitos de *esforço*, de movimento e de posturas, em parte, constitui a obra e sua inerente visão de mundo.

⁶⁴ Transcrição é a denominação que Haroldo de Campos dá para a tradução de poesia, a qual exige sempre uma recriação. O conceito de tradução intersemiótica é formulado por Júlio Plaza a partir de Roman Jakobson: “aquele tipo de tradução que ‘consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais’, ou ‘de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura’, ou vice-versa, poderíamos acrescentar”. (PLAZA, 2003, p. XI).

Mas na busca por sentidos, o ator-dançarino encontra referência e síntese provocativas em outras obras (literárias, figurativas, etc.) e em outros artistas. O corpo, devido à sinestesia, é ávido por diferentes signos, múltiplas materialidades, diversas formas de afetar seu sistema sensorio. A apropriação de outras lógicas de vida, de outras visões de mundo, e a conseqüente reorganização do próprio viver, acontecem na relação corporal com tais obras, quando o artista deixa-se afetar por elas, reinventando-as, tornando-as suas; quando essas obras abrem caminho para o devaneio. Estou falando da apropriação reconfiguradora, da recriação de signos e da reestruturação de significados de uma determinada obra, que se atravessa num processo de pensamento criativo na materialidade do corpo.

Assim, ainda que seja muito freqüente no teatro contemporâneo não se trabalhar com um texto teatral, por se buscar na materialidade do corpo a lógica de composição das ações, é também usual encontrar em obras literárias não dramáticas, a inspiração, a base, o impulso, o universo, a atmosfera e o argumento para a criação de novas dramaturgias do corpo. Essas obras de referência podem afetar intensamente o ator-dançarino, transformando-o durante sua (re)criação, podem contribuir para ampliar sua atitude filosófica e suas possibilidades criativas. No caso do artista do corpo, a apropriação reconfiguradora de tais obras pode ampliar suas possibilidades corporais, as formas de esse corpo se relacionar com o mundo e de conhecê-lo.

É através dessas experiências de deixar-se afetar e recriar, modificando-se, superando-se e encontrando sentidos para sua arte e sua vida, num processo de autoconhecimento, que compreendo a transcrição entre linguagens, conceito que será trabalhado neste capítulo. E foi na obra da escritora Gertrude Stein que encontrei uma síntese provocativa para esta pesquisa. Seu modo de estruturar pensamento, numa materialidade estranha a mim, proporcionou-me caminhos para encontrar sentidos naquilo que me é familiar como artista: o movimento.

O estudo comparado entre artes, como forma de ampliar as possibilidades de expressão e comunicação de cada arte, não é novidade. A apropriação de procedimentos construtivos da criação, de modos específicos de estruturação de uma determinada linguagem artística, tem contribuído para o desenvolvimento e expansão do horizonte de outras artes.

Conforme Aguinaldo Gonçalves, em seu estudo comparativo entre pintura e poesia, quanto mais se encontra equivalência entre as artes, mais evidente ficam suas especificidades, e vice-versa. Na tentativa de compreender a natureza do poético e de sua manifestação na arte, o autor observa o que chama de “homologia estrutural”, isto é, “a proximidade ou analogia de procedimentos estéticos entre artes diferentes.” (1994, p. 168). Sua tese denota que as possíveis equivalências entre artes estão na estrutura de composição das obras.

O modelo de arte interdisciplinar desenvolvido por Merce Cunningham e John Cage, entre as décadas de 40 e 50 do século XX, é um exemplo de experiência na qual é inerente a idéia de homologia estrutural (entre a dança do primeiro e a música do segundo). Na criação de suas obras (entendidas como um sistema em que dança e música, dentro de uma mesma estrutura, se relacionam), eles utilizavam métodos similares de composição, respeitando as especificidades e a independência de cada arte. Segundo Rosângela van Langendonck (2004, p. 31), Cunningham absorveu as idéias de Cage e eles criaram uma mesma estrutura de pensamento, que “pode ser encontrada no entendimento da temporalidade, nas relações de lei e acaso e na adoção de movimentos observados no cotidiano.”⁶⁵

A compreensão da arte como um sistema de signos destaca, na comparação entre artes, a comparação das formas de estruturação desses diferentes sistemas. A lógica oculta em tais estruturas revela as concepções de mundo do artista, sua busca por sentidos para o mundo, sua

⁶⁵ Langendonck (2004, p. 109) ainda acrescenta que a obra de Cunningham “revela uma estrutura de pensamento apoiada em princípios gerais que possibilitam a afinidade entre as artes em questão.” A música de Cage também se apropria de procedimentos artísticos do pintor Jackson Polloc, como por exemplo, a inexistência da idéia de foco central. A autora mostra que esses artistas viviam uma rede de influências entre artes e apresenta o exemplo do escritor Jackson Mchow, o qual “influenciado pelas composições acidentais de John Cage [...], bem como o modo de Cunningham coreografar, começou a compor poemas acidentais, utilizando textos prontos como suporte da criação.” (Ibid., p. 44).

criação de mundos. Assim, os procedimentos de composição de uma arte, de um artista, podem abrir caminhos para outro artista, mesmo que através de outros meios de configurar sentidos ou discursos (outras matérias a trabalhar), na compreensão do ser, da coisa, da existência.

Essas influências entre artes se acentuaram no modernismo. A partir do final do século XIX, há uma intensificação do exercício do próprio meio artístico como objeto da arte: a língua, objeto da literatura; a cor e a forma, objeto da pintura; o movimento, objeto da dança. Num afastamento da concepção de arte como mimese, exacerbada no realismo e naturalismo, o artista moderno concentra-se na exploração e experimentação da materialidade do meio artístico e na descoberta das potencialidades do mesmo. Ele vive a criação de mundos na organização daquele meio como linguagem. O meio artístico é percebido “enquanto potencialidade de mobilizar os estigmas do semblante do mundo” (GONÇALVES, 1994, p. 190). Assim, como consequência da acentuação das características materiais do objeto estético, no modernismo ocorre também a acentuação da noção desse objeto como signo auto-referente, que não representa nada fora dele mesmo⁶⁶.

Tanto Laban como Stein produziram nesse contexto modernista e construíram discursos simbólicos ambíguos. Ao mesmo tempo em que exploraram as especificidades de suas artes, eles estavam em intenso contato com outras linguagens artísticas: ele tendo como objeto e meio o movimento e o corpo humano, ela, a palavra e a língua inglesa. Desenvolveram experiências entre os sentidos participando da criação de um forte trânsito de signos, da ampliação da comunicação entre artes e da interferência de uma arte sobre as outras.

⁶⁶ Suzanne Langer esclarece que a arte é linguagem por si só, não devemos procurar na arte um comentário ou uma mensagem de um discurso do artista, pois “ele não está dizendo coisa alguma, nem mesmo quanto à natureza do sentimento; ele está mostrando. Está-nos mostrando a aparência de sentimento, em uma projeção simbólica perceptível; mas não está se referindo a um objeto público, tal como uma ‘espécie’ de sentimento conhecida em geral, externo à sua obra.” (LANGER, 1953, p. 409).

Ambos tiveram íntima relação com a música e a pintura. Stein estudou piano na adolescência e além de assistir a muitas óperas, escreveu libretos e peças teatrais. Foi colecionadora de arte moderna e participou da criação do cubismo. Mantinha uma relação de admiração com a dança, sendo que escreveu retratos sobre essa arte, um deles, o retrato de Isadora Duncan, sob o título de *Orta or One Dancing*. Laban chegou a iniciar carreira de artista plástico, ilustrando livros e criando caricaturas para cabarés. Estudou música (harmonia) e danças populares. Relacionou-se com os movimentos abstracionista, dadaísta e expressionista.

Wassily Kandinsky, referência fundamental para Laban⁶⁷, ao mesmo tempo que aponta para a importância do artista plástico em aprender com outras artes, evidencia o valor do conhecimento das especificidades dos meios e princípios essenciais de sua arte:

(...) Conscientemente ou não, os artistas seguem o “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates. Conscientemente ou não, voltam-se cada vez mais para essa essência da qual a arte deles fará surgir as criações de cada um; eles a sondam, avaliam seus elementos imponderáveis. (...) Não basta comparar os procedimentos das mais diferentes artes: esse ensino de uma arte por uma outra não pode dar frutos se permanecer unicamente exterior. Deve ajustar-se aos princípios de uma e de outra. Uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os meios que são dela e somente dela. Mas não deve o artista esquecer que a cada meio corresponde um emprego especial que se trata de descobrir (KANDINSKY, 1990, p. 55-56).

É importante salientar, portanto, que a idéia de transcrição entre linguagens não se constitui simplesmente de uma influência temática de uma arte pela outra, ou ainda na utilização de meios diferentes para imitar um mesmo objeto (conforme as categorias aristotélicas), ou mesmo simbolizar uma mesma idéia. Constitui-se, sim, de uma profunda compreensão dos procedimentos de composição, da forma de estruturação dos meios, na busca de uma correspondência nos modos construtivos dos discursos para a configuração de um novo pensamento, aquilo que Gonçalves chama de “homologia estrutural”.

⁶⁷ Kandinsky, numa concepção abstracionista de arte, acreditava que a nova dança seria “o único meio para a real expressão interior em termos de tempo e espaço.” (PRESTON-DUNLOP, 199-? p. 122, tradução nossa). Laban e Kandinsky viveram em Munique, onde estudaram pintura com Hermann Obrist. Também receberam certa influência da Antroposofia de Rudolf Steiner que aparece nas idéias de traço visível do invisível de Kandinsky e da linguagem do mundo do silêncio de Laban.

Numa perspectiva semiótica, com foco nas preocupações da teoria da tradução poética, que indaga sobre a impossibilidade de tradução da poesia, justamente devido ao amálgama indissociável entre forma e conteúdo, Julio Plaza (2003) formulou uma noção de tradução intersemiótica, como transcrição de formas, que foi reveladora para a presente pesquisa. Levando em conta a complexidade das mensagens produzidas em qualquer discurso e a inexistência da sentença absoluta (separada da forma), é impensável uma conversão de códigos sem transformação do significado. Só é possível uma “transcodificação criativa”, que, segundo Langendonck (2004, p. 75), “comporta pensamento analógico, inter-relação dos sentidos e transplante de formas.” A tradução – criação de um símbolo para significar outro símbolo – deve ser entendida, segundo Haroldo de Campos, como uma transcrição, que percorre inversamente o caminho do artista nos procedimentos de configuração da obra poética original, para, então, reconstruí-lo⁶⁸. Será outra obra, um “re-projeto isomórfico do poema originário”, que busca traduzir a forma (CAMPOS apud PLAZA, 2003, p. 29).

Sendo o pensamento uma cadeia de interpretantes, todo pensamento pode ser entendido como uma tradução de signos. “E justamente o que torna a cognição possível é o fato de todos os pensamentos e relações que se estabelecem entre eles, serem sígnicas” (LANGENDONCK, 2004, p. 80). Assim, um pensamento que transita e se configura em diferentes sistemas de linguagens estéticas, configurado em diferentes substâncias, provocando diferentes *virtualidades*⁶⁹ e promovendo a homologia de estrutura nesses sistemas, pode ser entendido como uma transcrição intersemiótica.

Portanto, é a partir dessa noção de transcrição que, na intenção de percorrer inversamente o caminho de Stein na composição de seus textos, me apoio na teoria de Laban

⁶⁸ “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois, no avesso da chamada tradução literal.” (CAMPOS, 1992, p. 35).

⁶⁹ Virtualidade como aparição primordial, conforme teoria de Sezanne Langer especificada em 1.1.3.

para realizar um re-projeto isomórfico na materialidade do corpo. O pensamento em termos de movimento ou pensamento em termos de ação do ator-dançarino, que recria a obra de Stein no modo de dramaturgia do corpo, será aqui compreendido nesse processo de transcrição. Assim, devo salientar, não busco, de maneira nenhuma, uma tradução literal, ou uma tradução que aspire ser reprodução semelhante ao original.

Pavis (1996, p. 353) afirma que tradução intersemiótica é uma monstruosidade semiológica, porém, a noção que Plaza propõe resguarda a criatividade e não ignora as transformações inevitáveis nessa operação. Como o signo estético forma seu próprio objeto, na tradução de formas que emprega outro sistema de signos (configurado em uma materialidade diferente da obra de referência) há tendência de criação de novas realidades, de “formar novos objetos imediatos, novas estruturas, que pela sua própria característica diferencial tendem a se desvincular do original” (PLAZA, 2003, p. 30).

Ostrower também apresenta os problemas da transposição inter-signos, pois, segundo ela, é necessário compreender os caminhos da elaboração imaginária na configuração da obra, o que é impossível sem o conhecimento da materialidade em questão. A possibilidade, ou a dificuldade, está em:

(...) imaginar o imaginar, imaginar as formas específicas em que se imagina. Lidamos com todo um sistema de signos que são referidos a uma matéria específica. As ordenações, físicas ou psíquicas, tornam-se simbólicas a partir de sua especificidade material. Não é possível traduzir nem parafrasear o processo imaginativo, porque transpor de uma matéria específica para outra desqualifica essa matéria e não qualifica a outra (Ostrower, 2002, p. 35).

Mas a autora aponta uma chance de diálogo entre diferentes materialidades sígnicas:

O único caminho aberto para nós, seria conhecer bem uma dada materialidade do próprio fazer. Com este conhecimento e com a nossa sensibilidade tentaríamos acompanhar analogicamente o fazer dos outros; sempre, é claro, por analogias de estrutura, e não de operações mecânicas (Ibid., p. 35).

Na experiência de transcrição intersemiótica proposta nesta pesquisa, o conjunto de conceitos da teoria de Laban proporciona elementos para um estudo sistemático do material concreto de significação específico que é o corpo em movimento; é instrumento de conhecimento e exploração do corpo na construção da arte dramática corporal, a qual pode ser

comparada com outras artes. A prática de criação de dramaturgia do corpo, com base nesses conceitos (*fatores* do movimento, *esforço* e *arquitetura viva*), proporciona ao ator-dançarino propriedade e consciência sobre seus modos de estruturação do pensamento na materialidade do corpo. Esse conhecimento multiplica os enfoques de apreensão da arte e facilita a atenção sobre a obra de Stein na perspectiva de seus procedimentos de configuração da poesia na materialidade da língua.

Assim, a construção de um sistema de signos corporais (ações simbólicas) a partir da obra de Stein não é apenas uma atualização do discurso literário da autora, mas uma (re)significação e uma (re)construção de mundo pelo ator-dançarino, a busca da tradução das relações formais que constituem a obra. Da mesma forma que Stein pesquisou modos de composição equivalentes aos procedimentos construtivos da pintura impressionista e cubista e do cinema (mais tarde desenvolvido por Eisenstein)⁷⁰, o ator-dançarino pode se apropriar de recursos técnicos da arte literária para ampliar as possibilidades de estruturação de seu meio significante, o corpo.

Devo ressaltar que não concebo a tradução criativa entre linguagens como um método ou como um modelo de composição de uma arte aplicado à outra, mas como uma equivalência de modos de articulação de pensamento, que se configuram em diferentes materialidades, conforme suas especificidades. Portanto, essa transcrição só tem razão de ser quando o ator-dançarino encontra sentidos no seu processo de criação, ao desvendar a lógica oculta na configuração das obras originais, no modo como essas obras estruturam o pensamento, que torna a vida reconhecível para ele.

Assim, para construir dramaturgia corporal a partir da visão de mundo de Stein, o ator-dançarino deve transpor os modos de compor da autora. É necessário compreender a maneira

⁷⁰ A obra de Cézanne, que abriu os horizontes de procedimentos pictóricos contribuindo para o desenvolvimento do cubismo, foi amplamente admirada por Gertrude Stein, a qual se dedicou a estudar os métodos de construção artística do pintor. Ela identificou os modos de composição do cinema que posteriormente foram explorados e desenvolvidos por Eisenstein na sua prática de cineasta.

como ela compõe e (re)compõe a linguagem, pois o conteúdo de seu texto também está nessa forma, a forma de compor do homem moderno. O ator-dançarino pode se apropriar de seus recursos literários, seus conceitos, e recriar, através de um código corpóreo, esse mundo construído por ela através de um código lingüístico.

Para a reflexão sobre essa operação “tradutora”, constituí um grupo de trabalho com atores-dançarinos que realizaram uma experiência de criação corporal a partir da apropriação de alguns textos de Stein. A investigação aliada ao fazer cênico foi fundamental para o desenvolvimento do conhecimento elaborado nesta pesquisa, pois diversos recursos técnicos utilizados pela autora somente foram por mim observados, quando revelados pelo corpo dos atores-dançarino na sua busca por compreender as obras, na prática da tradução criativa. De acordo com a proposta metodológica desta pesquisa não houve um estudo, *a priori*, para o reconhecimento de tais recursos, isso ocorreu no ato da criação investigativa. A teoria aqui desenvolvida e as inúmeras reflexões e conexões com a ampla produção teórica pesquisada, bem como a apropriação da obra de Stein foi realizada na articulação entre linguagem literária e linguagem corporal, no fluxo contínuo entre teoria e prática. Essa metodologia foi escolhida porque, no caso do ator-dançarino, cujo aspecto corporal tem grande relevância no seu sistema cognoscitivo, pois trabalha no desenvolvimento e aprimoramento do conhecimento corporal, os recursos e conceitos não são apreendidos apenas por um estudo teórico, mas por sua prática corporal sobre os textos. Nem sempre o material semiótico pelo qual se manifesta a compreensão do ator-dançarino é a linguagem verbal, ele pode se configurar diretamente no corpo. O processo cognitivo ocorre na tradução da cadeia significante e na construção de outro pensamento, um pensamento em termos de ação. Assim, a compreensão da obra de Stein aconteceu na experiencição e na recriação dos signos, na configuração real.

Na transcrição intersemiótica ocorre um novo processo de escolhas, dentro de um sistema de signos estranho ao sistema original. Tais escolhas são determinadas pela

apropriação da obra, que é marcada por toda a rede de interferências do processo criativo: o acaso, a subjetividade do artista, a transmutação de significados, o processo cognitivo, os modos de percepção, a evolução de paradigmas através da história. Assim, ao reconfigurar uma obra, o ator-dançarino se coloca em interação sincrônica com a história e com as leis de estruturação dessa obra, cria uma rede de conexões que presentifica passado e futuro na operação de forjar a matéria. E, mais uma vez, é significativa a noção de tradução intersemiótica de Plaza (2003, p. 14), agora para esclarecer a função da transcrição de integração do artista no fluxo contínuo da existência:

Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e reprodução, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade.

A operação “tradutora” é percebida como complementação do signo traduzido. Nesse trabalho, ao reconfigurar o texto de Stein no seu corpo, o ator-dançarino faz dois movimentos de introjeção da história no seu corpo (ou do seu corpo na história): através da historicidade dos meios de produção com o corpo e através das condições históricas em que foram criadas as obras da escritora. O deixar-se afetar por outro pensar, que imediatamente é reconfigurado no corpo, o exercício de provocar o intenso trânsito dos sentidos, amplia a sensibilidade, pois a experiência sensorial como uma matéria em certa medida estranha é irreversível e pode reestruturar hábitos de percepção. Desestruturando e reestruturando hábitos de percepção e de configuração, a transposição de linguagens, portanto, é experiência de reinvenção de linguagens.

2.2 Devaneio na transcrição

Para a recriação poética não basta compreender intelectualmente, ou mesmo corporalmente, os mecanismos e recursos utilizados por Stein. Estes modos de estruturação devem ser uma ponte para o devaneio poético, matéria-prima para a obra que será construída. Fazendo um paralelo com o devaneio poético que Gaston Bachelard⁷¹ propõe como uma atividade imaginativa de fenômenos lingüísticos, o ator-dançarino, que configura a rede de significados corporalmente, realiza o devaneio corporal. O signo poético lingüístico deve gerar desequilíbrio que provoca a atividade imaginativa na materialidade do corpo, gerando outros signos. O devaneio é o livre fluxo das cadeias sígnicas, as quais, devido à instabilidade, podem se organizar em uma estrutura estranha ao eu do artista. O devaneio pode produzir, num primeiro momento, um corpo estranho, que logo se acrescenta à complexidade do sujeito cognitivo.

Assim, a expansão de horizontes que uma arte provoca em outra, também pode ser fruto das potencialidades de devaneio que aquela arte proporciona para o artista enquanto receptor. O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos, é um devaneio cósmico, é um fenômeno de solidão libertadora, que liga o sonhador ao seu mundo (BACHELARD, 2001, p. 14).

Portanto, os textos de Stein escolhidos são aqui pensados como uma potencialidade que se realiza, ou não, no corpo do ator-dançarino, dependendo de sua compreensão e da apropriação do texto como fonte para a imaginação corporal. Os textos podem ser lidos de duas formas: “uma ‘pensando’ [...], outra sonhando, num convívio de devaneio com o sonhador que escreveu.” (Ibid., p. 85).

⁷¹Bachelard, propõe a possibilidade do leitor, “ajudado pelo poeta, viver a intencionalidade poética” (BACHELARD, 2001, p. 5), através do poeta, experimentar seus próprios devaneios poéticos, que são aqueles que provocam o aumento da consciência imaginante. “A imaginação tenta um futuro. A princípio ela é um fator de imprudência que nos afasta das pesadas estabilidades. Veremos que certos devaneios poéticos são hipóteses de vidas que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo.” (Ibid., p. 8).

Na transcrição intersemiótica, a impossibilidade da tradução da forma criada na materialidade específica se transforma em espaço de imaginação, de devaneio. No processo de criação aqui proposto, existem momentos específicos, propícios ao devaneio, que são as improvisações. Na improvisação, o ator-dançarino pode viver uma experiência muito íntima e experimentar descer em suas “cavernas”, perder-se em si mesmo e se reencontrar num ser expandido.

O devaneio corporal acontece quando o ator consegue se desprender da lógica cotidiana do movimento. Ajudado pelo poeta, desvia sua atenção das banalidades, dos acontecimentos, dos resultados, e coloca atenção em si mesmo, no seu corpo, na sua respiração, no seu ritmo, no mundo do silêncio. Ao mesmo tempo em que experiencia esta *auto-escuta*, busca seu lugar no cosmos, como parte do todo. Percebe-se como energia concentrada, como massa fluída, e sua respiração como parte da respiração do mundo. Nesse estado de simultânea abertura para o mundo e concentração em si, o sentido cinestésico é primordial no estabelecimento das relações que o corpo estabelece consigo e com os outros corpos.

O corpo, em parte livre de seus hábitos de estruturação, brinca com as imagens literárias. Por meio de relações corporais, associações sucessivas vão gerando e revelando imagens que se configuram no corpo e surpreendem o próprio ator-dançarino, quando criam novas conexões.

É um retorno à ludicidade da exploração corporal da criança que fomos, aos momentos de descobertas primeiras, momentos intensos, que constroem realidades, nas quais o ator-dançarino pode encontrar o ser que procura, aquele sentido para a vida. Conforme Bachelard (Ibid., p. 117-118), “o devaneio que o escritor [aqui, o ator-dançarino] experimenta na vida atual tem todas as oscilações dos devaneios de infância entre o real e o irreal, entre a vida real e a vida imaginária.” Existem devaneios tão profundos que ajudam o indivíduo a

desembaraçar-se da sua história (que é contada pelos outros) e se re-encontrar com os seres que foi na infância⁷². Na mesma lógica, os devaneios colaboram com o desembaraço da história dos meios e das técnicas de produção da arte corporal, abrindo um campo de reinvenção da linguagem.

Então, o devaneio, como processo desencadeado pela poesia corporal, ao mesmo tempo que nos afasta das estabilidades, das posturas e cadeias de movimentos habituais, bem como de procedimentos técnicos, familiares e reconhecidos, é um procedimento de auto-conhecimento.

A improvisação, portanto, é aqui definida como a possibilidade de devaneios de poesia corporal, e estará presente em vários momentos na proposta de criação desenvolvida nesta pesquisa. Mesmo depois de certos materiais corporais serem escolhidos e codificados, a improvisação acontece na exploração e até na desestruturação desses materiais, permitindo ao ator-dançarino experimentar outros significados e tecer novas relações. É um contínuo reinventar.

Assim, na presente pesquisa, a configuração de dramaturgia do corpo é resultado da sensibilização corporal pelos modos de composição de Stein, que se constitui de momentos de devaneio de compreensão e assimilação dos recursos técnicos lingüísticos e de busca de equivalência na estruturação da composição pelo corpo.

⁷² “[...] Fomos muitos na vida ensaiada, na nossa vida primitiva. Somente pela narração dos outros é que conhecemos nossa unidade. No fio de nossa história, contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos.” (Bachelard, 2001, p. 93).

2.3 Gertrude Stein: uma breve introdução

Gertrude Stein⁷³ (1874 -1946), nasceu em Allegheny, Pennsylvania, nos Estados Unidos. Filha de uma família de imigrantes judeus da alta classe média, ainda quando criança fez viagens para a Europa, para onde retornou em 1903, estabelecendo residência em Paris, juntamente com seu irmão, Leo. Sua personalidade forte e sua grande auto-estima foram fundamentais para a influência que exerceu sobre uma geração de pintores e escritores, contribuindo para a sedimentação do cubismo e, porque não dizer, da arte moderna. Porém, apesar de publicar seu primeiro livro, *Three Lives*, em 1909, seu reconhecimento pelo grande público só foi ocorrer na década de 1930. Mulher ousada em seu tempo, não teve empecilhos para experimentar e desenvolver sua escrita, muitas vezes tachada de incompreensível e enfadonha. Ainda produziu teoria sobre a literatura moderna, na qual elaborou reflexões a cerca do seu modo de composição e de sua necessidade de reinventar a linguagem.

Sua obra e teoria têm grande influência do psicólogo William James, o qual foi seu professor e a encorajou a estudar medicina para se especializar em psicologia da percepção e do conhecimento. Nesses anos de universidade (estudou na Harvard), Stein desenvolveu estudos sobre a *escrita automática* numa perspectiva behaviorista. James é popularmente conhecido por ter criado a expressão *fluxo de consciência* (*stream of consciousness*), da qual se apropriou a crítica literária. Seu objetivo ao cunhar esse termo era o de indicar que a consciência⁷⁴ não é fragmentada em pedaços, em cadeia ou sucessão, não há junturas, mas sim um fluxo contínuo⁷⁵. O psicólogo tem vários estudos importantes sobre a consciência que

⁷³ Para uma biografia completa da escritora, ler *Gertrude Stein – her life and work*, de Elizabeth Sprigge. Também na Tese de doutorado de Luci Collin Lavallo *A Composição em Movimento*, existe, em anexo, em português, a “Cronologia da vida e obra de Gertrude Stein”.

⁷⁴ “Em psicologia o termo consciência é aplicado em sentido abrangente, incluindo os processos psíquicos subjacentes aos plenamente conscientes.” (CARVALHO, 1981, p. 51).

⁷⁵ “Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as ‘chain’ or ‘train’ do not describe it fitly as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed, it flows. A ‘river’ or a ‘stream’ is the metaphor by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of the subjective life.” (JAMES, 1955, p. 155).

contribuíram para a evolução do conhecimento sobre as relações entre razão e emoção e entre corpo e mente, embora no seu entendimento ainda persistam algumas dicotomias. Na sua perspectiva, contrária às teorias então vigentes, a emoção não é manifestação da percepção mental consciente, mas é uma reação corporal⁷⁶. Tanto seu ponto de vista sobre esse aspecto, como a idéia de fluxo de consciência, configuram-se nos escritos de Stein, na sua forma de representar pessoas e objetos sem usar a descrição convencional.

Seu irmão, Leo Stein, respeitado esteta, foi quem a incentivou a escrever. Assim, ela foi mudando gradualmente o foco de suas experimentações literárias, do behaviorismo para a criação artística, largou os estudos de medicina e mudou-se para Paris. Com Leo, Stein começou a colecionar quadros e juntos criaram um salão, que se tornou um centro do modernismo artístico. Entre seus favoritos estavam Paul Cezánne e Henri Matisse e logo se incluíram jovens artistas, tais como Pablo Picasso e Georges Braque, que posteriormente seriam conhecidos como pintores cubistas. É famoso e importante o “Retrato de Gertrude Stein” pintado por Picasso em 1906.

Cada vez mais integrada às transformações que ocorriam nos discursos artísticos no início do século XX, a escritora criou equivalências literárias para os modos de estruturação e recursos de composições de pinturas cubistas e para os novos modos de composição que o cinema estava começando a propor. A escrita foi sua forma de apropriação do entendimento do homem moderno, do pensamento moderno. Na sua poesia está contido o desenvolvimento e a relativização do pensamento evolucionista, do século XIX, através da configuração da realidade múltipla e complexa que estava percebendo.

⁷⁶ Leda M. Iannitelli cita William James “A maneira mais natural de pensar [...] as emoções é que a percepção mental de certos fatos estimula a disposição mental chamada emoção, e que este estado de espírito dá origem à expressão corporal. Minha tese, pelo contrário, sustenta que as mudanças corporais decorrem diretamente da percepção do fator estimulante, e que nossas sensações das mesmas mudanças, no momento em que ocorrem é a emoção. [...] Não trememos porque sentimos medo, nem choramos porque estamos tristes; sentimos medo porque trememos e ficamos tristes porque choramos.” (JAMES apud IANNITELLI, 2002, p. 541).

Viveu e produziu na interação entre teoria e prática, entre psicologia e arte, e entre artes, criando uma literatura experimental. Dentre romances, poesias, óperas e textos teatrais (dilacerando os limites entre os gêneros e recriando-os), desenvolveu um “gênero” de escrita que denominou *retrato literário*⁷⁷, com o qual produziu diversos experimentos na retratação de pessoas, coisas e lugares, evitando a descrição linear e realista convencional e privilegiando a essência (da pessoa, coisa ou lugar) manifesta pela linguagem.

Nesta pesquisa desenvolvi a transcrição de cinco retratos literários de Stein. Trabalhei apenas com retratos de pessoas e é sobre eles que concentraram-se as reflexões que aqui apresento.

2.4 Modos de compor: pontos de contatos entre as teorias de Laban e Stein.

Conforme escreveu Stein, “a composição dentro da qual vivemos forja a arte que vemos e ouvimos.” (STEIN in SYPHER, 1980, p. 203)⁷⁸. Assim, os modos de composição daquela geração de artistas – que formaram o conjunto de arte e de reflexão, logo denominado cubismo – eram equivalentes aos modos de composição de seus modos de conhecer, de suas vidas, as quais sofriam as mudanças do pensamento naquele início de século. Se a vida

⁷⁷ “I wrote portraits knowing that each one is themselves inside them and something about them perhaps everything about them will tell some one all about that thing all about what is themselves inside them and I then hoping completely hoping that I was that one the one who would tell that thing. [...] And if I could in any way and I have done it in every way if I could make a portrait of that inside them without any description of what they are doing and what they are saying then I too was neither repeating, ner remembering nor being in a confusion” (Eu escrevi retratos sabendo que cada um é internamente eles mesmos e que alguma coisa sobre eles talvez qualquer coisa sobre eles revelará a alguém tudo sobre aquela coisa tudo sobre o que está dentro deles e eu então esperava inteiramente esperava que eu fosse aquela aquela que revelaria aquela coisa. [...] E se eu pudesse de qualquer maneira e eu tenho feito isso de todos os modos se eu pudesse fazer um retrato do interior deles sem nenhuma descrição do que eles estão fazendo e do que eles estão dizendo então eu também nunca estaria repetindo, nem lembrando nem em uma confusão.) (STEIN, 1971, p. 103-110, tradução nossa).

⁷⁸ “The composition is the thing seen by every one living in the living that they are doing, they are the composing of the composition that at the time they are living is the composition of the time in which they are living. It is that that makes living a thing they are doing.” (A composição é a coisa vista por qualquer um vivendo no modo de vida que eles estão vivendo, eles são os compostos da composição que naquele momento em que eles estão vivendo é a composição do momento em que eles estão vivendo. É isto que torna vivo uma coisa que eles estão vivendo.) (STEIN, 1971, p. 24, tradução nossa).

moderna era uma sucessão de simultaneidades, se a realidade era percebida na sua multiplicidade de pontos de vista, assim deveria ser a composição artística, assim deveria ser a composição da literatura.

São, portanto, os procedimentos de composição que revelam o mundo, o ser, a coisa. A expressão desse mundo não está na anedota, no enredo, mas na representação do instante, do momento presente. Stein argumenta dizendo que “uma coisa que todos sabem é que em nenhum dos três romances escritos nesta geração que são as coisas importantes escritas nesta geração existe uma história.”⁷⁹ (STEIN, 1971, p. 110). Tais romances - *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust; *Ulysses*, de James Joyce; e *The Making of Americans*, dela mesma - “são todos clássicos da Revolução da Palavra, tentativas de se construir um novo contínuo da experiência baseado na consciência” (BRADBURY, 1991, p. 51).

Em *The Making of Americans*, seu objetivo era “alcançar a *natureza original* (*bottomnature*) da humanidade, já que os ritmos da língua mimetizam as estruturas profundas do consciente, o modo pelo qual cada indivíduo mostra aspectos de todos os outros” (Ibid., p. 52)⁸⁰. Ela propõe encontrar a identidade do povo norte-americano, sua essência, suas profundezas, por via da estrutura da fala, da língua, do modo desse povo configurar a linguagem, por via do movimento do pensamento. Nesta obra, como nos seus retratos literários, através da sucessão de frases simples, com palavras simples, por meio de sucessivos recomeços, ela vai apresentando o ser complexo. Posteriormente, em seu ensaio *Portraits and*

⁷⁹ “A thing you all know is that in the three novels written in this generation that are the important things written in this generation, there is, in none of them a story”.

⁸⁰ No ensaio “*The Gradual Making of The Making of Americans*”, Stein escreve: “I then began again to think about the *bottomnature* in people, I began to get enormously interested in hearing how everybody said the same thing over and over again with infinite variations but over and over again until finally if you listened with great intensity you could hear it rise and fall and tell all that that there was inside them, not so much by the actual words they said or the thoughts they had but **the movement of their thoughts and words** endlessly the same and endlessly different.” (Eu comecei então novamente a pensar sobre a *natureza original* das pessoas, eu comecei a ficar enormemente interessada em ouvir como cada um dizia as mesmas coisas muitas e muitas vezes com infinitas variações mas muitas e muitas vezes até que finalmente se você escutasse com grande intensidade você poderia ouvir aquilo se expandir e retrair e contar tudo aquilo que havia dentro deles, não tanto pelas verdadeiras palavras que eles diziam ou pelos pensamentos que eles tinham mas através do **movimento dos seus pensamentos e palavras** continuamente as mesmas e continuamente diferentes.) (STEIN, 1990, p. 243, tradução nossa).

Repetition, ela disse que nos retratos continuou o que estava fazendo em *The Making of Americans*: “eu estava fazendo o que o cinema estava fazendo, eu estava fazendo uma contínua sucessão de afirmações do que aquela pessoa era até que eu não tivesse mais muitas coisas, mas uma coisa.”⁸¹ (STEIN, 1971, p. 106, tradução nossa). Uma coisa complexa em movimento.

As evidências do contato entre as reflexões de Stein sobre composição, a teoria do esforço de Laban e a noção de arte como configuração de pensamento formal, foram se tornando mais intensas quanto mais nos apropriamos do saber sobre a dramaturgia do corpo e sobre a obra da referida autora. E foi a idéia de unidades entre interno e externo, entre arte e sujeito e entre forma e pensamento, o ponto de contato, que tornou-se o grande estímulo para o desenvolvimento desta pesquisa.

O sujeito, na concepção de Laban, é constituído por hábitos de esforço, que se configuram em hábitos de postura, de movimento e de reação. A *arquitetura viva*, que constitui a dramaturgia do corpo – a arquitetura do sujeito no espaço compondo ações – é a extensão da arquitetura do esforço (da subjetividade). Então, tomando emprestado o conceito de *arquitetura viva* de Laban e generalizando-o, a arquitetura de uma obra artística, isto é, a obra em si, é extensão da arquitetura do pensamento que a constitui. Assim, a literatura de Stein é a extensão da *arquitetura viva* do seu pensamento e seus textos, quando evidenciam sua própria arquitetura, enfatizam essa relação de estruturas. Segundo Stein, “O que é importante é o modo que os retratos de homens e mulheres e crianças são escritos, por escritos quero dizer feitos. E por feitos quero dizer sentidos.”⁸² (STEIN, 1971, p. 99, tradução nossa). A autora era consciente da coesão entre essas “arquiteturas” e, tanto em sua pesquisa em

⁸¹ “I was doing what the cinema was doing, I was making a continuous succession of the statement of what that person was until I had not many things but one thing.”

⁸² “The thing that is important is the way that portraits of men and women and children are written, by written I mean made. And by made I mean felt.”

psicologia como em suas criações artísticas, desenvolveu experiências que propunham o vínculo entre a estrutura da fala e do pensamento com a estrutura do sujeito.

Nos retratos literários de personalidades, buscava recriar, por via da estrutura do texto, a arquitetura dos retratados, suas estruturas de pensamento e de ação. O retrato não apresenta literalmente o que a pessoa diz, as sentenças que pronuncia, mas o modo de estruturar tais sentenças, o modo como a pessoa organiza a cadeia de signos. Em Laban, a “personalidade do personagem vem definida através da repetição rítmica e a variação do caráter fundamental do esforço” (DE ANDRADE, 2002, p. 209, tradução nossa). Existem declarações de Stein, nas quais ela mostra seu interesse em retratar determinada personalidade através do seu ritmo.

Apesar de ser a palavra o meio significante com o qual a escritora configura essas arquiteturas, a linguagem dos retratos não é discursiva. No retrato que fez de Isadora Duncan, por exemplo, Stein parece ter recriado a estrutura da dança dessa bailarina:

Ela é uma sendo a uma que ela está sendo. Ela é uma fazendo alguma coisa. Ela é uma sendo a uma que ela está sendo. Ela é uma sendo essa uma.
Ao fazer alguma coisa essa uma está sendo a uma fazendo aquela coisa. Ao fazer alguma coisa, a uma fazendo a coisa é a uma sendo uma fazendo aquela coisa. Esta uma é uma fazendo alguma coisa. Esta uma está sendo a uma fazendo a coisa. Essa uma está fazendo a coisa. Essa uma tem feito a coisa. Essa uma está dançando. (STEIN, 1998 b, p. 286, tradução de Luci Collin Lavalley)

Em um dos retratos que fez de Picasso, parece ter recriado a relação dele com a pintura:

[...] Esse um estava trabalhando e alguma coisa estava vindo então, alguma coisa estava surgindo deste um então. Esse um era um e sempre havia alguma coisa surgindo deste um e sempre tinha havido alguma coisa saindo deste um. Esse um nunca tinha sido um sem ter alguma coisa surgindo deste um. Esse um era um tendo alguma coisa surgindo deste um. Esse um tinha sido um o qual alguns estavam seguindo. Esse um era um o qual alguns estavam seguindo. Esse um estava sendo um o qual alguns estavam seguindo. Esse um era um que estava trabalhando [...]. (STEIN, 1990, p. 334, tradução nossa).

Assim, os ensaios de Stein sobre a literatura moderna⁸³, os quais fundamentam seus objetivos e esclarecem suas formas de compor, integram a base teórica que proporcionou a perspectiva de transposição de linguagens que proponho nesta pesquisa.

Como a idéia da complexidade do indivíduo parece tão inserida na obra da autora, considero importante dar atenção para um campo do conhecimento que foi fundamental na constituição do pensamento moderno - a nova física -, pois ele proporciona o entendimento da complexidade da existência e constitui o paradigma no qual se insere a teoria literária criada por Stein, como também a teoria do movimento humano de Laban. Wylie Sypher faz uma boa introdução a este novo pensamento científico, o qual vai resultar na teoria da relatividade de Einstein:

A teoria da relatividade que vem de F.H. Bradley, Whitehead, Einstein até os modernos matemáticos é somente a expressão científica da *nova paisagem* do século XX, paisagem revelada, pela primeira vez, pela pintura cubista e pelo cinema. Para descrever esta paisagem, Charles Morris disse: “O homem contemporâneo precisa ser capaz de se movimentar entre as diversas perspectivas, perspectivas culturais na terra e perspectivas espaciais e temporais no cosmo” (SYPHER, 1980, p. 197).

F. H. Bradley (apud SYPHER, 1980) apresentou a idéia de que a realidade não é absoluta, de que ela varia de acordo com o nosso ponto de vista, como a olhamos, é múltipla. A unidade é constituída de pluralidade e relacionamento.

Whitehead (apud SYPHER, 1980, p. 201), dando continuidade a essas reflexões, apontou a interdependência de todos os aspectos da realidade:

todas as entidades ou fatores no universo são essencialmente relevantes para a existência de todos os outros, uma vez que toda entidade envolve um conjunto infinito de perspectivas. [...] toda unidade só pode ser compreendida na medida em que está entrelaçada com o resto do Universo.

Então, a realidade é percebida como um complexo de relações. Portanto, separar um evento, é uma abstração, é focar a partir de um ponto de vista, o qual não deixa de ser dependente dos outros pontos de vista e do todo, sendo que este último também depende daquela unidade. Assim, mesmo este ponto de vista único, apresenta complexidade, pois

⁸³ Os seguintes ensaios estão reunidos no livro *Look at me now and here I am* (STEIN, 1971): *Composition as Explanation, What is English Literature, Plays, The Gradual Making of the Making of Americans, Portraits and Repetition, Poetry and Grammar, What are Master-pieces.*

também percebe uma multiplicidade de relações. tal como no caso da tela plana cubista, que decompõe a realidade a partir de um ponto de vista e apresenta sua complexidade, recompondo os objetos sobre planos inter-relacionados (como na Fig. 6 e na Fig. 7).

Essa multiplicidade de relações também deve ser percebida no seu movimento, na mudança inerente à sua existência – constantemente mutável. Torna-se, portanto, importante esta nova noção de movimento que contempla as relações complexas, que é função das novas noções de tempo e espaço inseridas na teoria da relatividade.

Para Stein, o cinema é a arte primeira do pensamento moderno, e toda arte moderna é cinemática. O novo modo de composição do qual se constitui o cinema, isto é, a montagem, influenciou todas as artes, pois traz em si o existir da modernidade, a estrutura do pensamento moderno: o todo criado a partir de uma sucessão de pontos de vista da coisa, como a coisa existe no instante, onde a contraposição de tais pontos de vista gera a perspectiva múltipla: “Por meio de uma imagem continuamente em movimento de qualquer um não há nenhuma lembrança de qualquer outra coisa e há aquela coisa existindo, isto é de certo modo se você gosta um retrato de qualquer coisa não um número deles.”⁸⁴ (STEIN, 1971, p. 105, tradução nossa). A idéia de complexidade é inerente ao conceito de montagem: “um complexo composto por pedaços de filme que contém imagens fotográficas arranjadas de tal maneira que uma ou mais tomadas podem ser vistas juntas, ou quase juntas numa imagem composta” (Ibid., p.203).

Se no século XIX a noção de tempo histórico pressupunha a causalidade, começo, meio e fim, no século XX a noção de tempo pressupunha a sincronia, podendo ser simbolizada pelo método da linha de montagem dos automóveis: existe a concepção do todo e a sincronização dos elementos que formam este todo simultaneamente. A noção de tempo, então, está ligada ao presente e é função do espaço. Segundo Arnold Hauser (2000, p. 971),

⁸⁴ “By a continuously moving picture of any one there is no memory of any other thing and there is that thing existing, it is in a way if you like one portrait of anything not a number of them.”

no cinema há a espacialização do elemento temporal, “em sua representação do mundo, as fronteiras de espaço e tempo são fluídas - o espaço tem um caráter quase temporal, o tempo em certa medida, um caráter espacial.”⁸⁵ Conforme Langer, o cinema cria um presente virtual, realizado através do *modo do sonho*⁸⁶, que proporciona uma liberdade com relação ao espaço e ao tempo, e que se identifica com o fluxo de pensamento. Ela também aponta a *imediatez* da experiência como a abstração básica na recepção dessa arte.

Também o cubismo, com sua fragmentação do objeto e simultânea apresentação dos múltiplos pontos de vista descontínuos, absorveu esta nova noção de espaço, tempo e movimento: na superfície plana, “os objetos se movimentavam ao mesmo tempo que estavam imobilizados dentro de um projeto complexo e eram oferecidos a nós na tranqüilidade de seu ser, com seus múltiplos aspectos concebidos conjuntamente.” (SYPHER, 1980, p. 198).

Como Stein concebia o artista contemporâneo vivendo a maneira de compor da sua época, ela acreditava que o escritor contemporâneo deveria descobrir esse sentido de tempo, que é cinemático. Ela diz que escreveu *The Making of Americans* de forma cinemática (embora naqueles anos ela ainda não tivesse assistido filme algum e não pensasse em termos de cinema, como ela mesma disse), pois ela estava buscando, entre outras coisas, representar o presente, um presente contínuo.

Os textos de Stein dão a impressão de um prolongado presente, representação de tempo que ela denominou *presente contínuo*. É possível identificar a influência da espontaneidade do fluxo da consciência de William James no texto estruturado nesse presente contínuo, pois ele apresenta uma consciência de múltiplas perspectivas móveis construída através da técnica de se referir continuamente à presença de um objeto ou pessoa retratados

⁸⁵ O autor continua: “[...] o tempo perde aqui, por um lado, sua continuidade ininterrupta e, por outro, sua direção irreversível. [...] Acontecimentos concorrentes, simultâneos, podem ser mostrados em sucessão, e acontecimentos temporalmente distinto sem simultaneidade [...]” (HAUSER, 2000, p. 972)

⁸⁶ “Os eventos oníricos são espaciais – muitas vezes intensamente relacionados com o espaço – intervalos, caminhos intermináveis, precipícios sem fim, coisas excessivamente altas, excessivamente próximas, excessivamente distantes – mas não estão orientados dentro de algum espaço total.” (LANGER, 1953, p. 431)

pela insistente repetição das frases. Mas a autora também enfatizou que o que fazia não era repetição, mas insistência para criar diferentes ênfases, pois a repetição tem relação com a memória: “[...] não realizar essas coisas como lembrando, mas realizar a coisa como existindo. [...], não há repetição em ouvir e dizer as coisas que ele ouve e diz quando ele está ouvindo e dizendo-as.”⁸⁷ (STEIN, 1971, p. 106-107, tradução nossa). No presente contínuo, “o significado é constantemente reformulado a cada momento presente, sem referência a formulações anteriores, portanto inevitavelmente repetindo-as (sem saber), embora de uma maneira modificada ” (LAVALLE, 2003, p. 32)⁸⁸. Quando termino de ler um retrato por ela escrito, tenho a sensação de que todos esses momentos são simultâneos, o que me revela a complexidade do ser que foi retratado. Por via do *presente contínuo*, ela encontrou um modo de apresentar, através da escrita, as múltiplas relações simultâneas e interdependentes que compõe a pessoa que desejava retratar.

UM RETRATO DE UM (Harry Phelan Gibb)

Algum um sabendo que tudo é saber que algum um é alguma coisa. Algum um é alguma coisa e está conseguindo está conseguindo esperar essa coisa. Está sofrendo.

Está conseguindo esperar e está conseguindo dizer que isso é alguma coisa. Está sofrendo, está sofrendo e conseguindo esperar que conseguir dizer que está conseguindo esperar é alguma coisa.

Está sofrendo, está esperando, está conseguindo dizer que qualquer coisa é alguma coisa. Está sofrendo, está esperando, está conseguindo dizer que alguma coisa é alguma coisa. Está esperando conseguir esperar que alguma coisa seja alguma coisa. Está esperando conseguir dizer que está conseguindo esperar que

⁸⁷ “[...] not to realize these things as remembering but to realize the one thing as existing [...], there is no repetition in hearing and saying the things he hears and says when he is hearing and saying them.” Stein (1971, p. 100-102) também escreveu: “[...] but once started expressing this thing, expressing any thing there can be no repetition because the essence of that expression is insistence, and if you insist you must each time use emphasis and if you use emphasis it is not possible while anybody is alive that they should use exactly the same emphasis. And so let us think seriously of the difference between repetition and insistence. [...] If this existence is this thing is actually existing there can be no repetition. There is only repetition when there are descriptions being given of these things not when the things themselves are actually existing and this is therefore how my portrait writing began.” ([...] mas uma vez que se começa a expressar essa coisa, expressando qualquer coisa não pode haver repetição pois a essência dessa expressão é insistência, e se você insiste você deve a cada vez usar ênfase e se você usa ênfase não é possível enquanto alguém está vivo que eles devessem usar exatamente a mesma ênfase. E assim vamos pensar seriamente na diferença entre repetição e insistência. [...] Se essa existência é essa coisa está verdadeiramente existindo não pode haver repetição. Só há repetição quando há descrições dessas coisas não quando as próprias coisas estão verdadeiramente existindo e isso é portanto como minha escrita de retratos começou.) (tradução nossa).

⁸⁸ Lavalle acrescenta que “[...] o presente contínuo consiste em criar um texto que, pelo uso de um tempo verbal onde aparentemente as coisas se movem em um mesmo plano, avance tão lentamente que provoque no leitor a impressão de estar sendo absorvido para o interior deste texto.” (LAVALLE, 2003, p. 61).

alguma coisa seja alguma coisa. Está esperando conseguir dizer que alguma coisa é alguma coisa. (STEIN, 1989, p. 13, tradução de Augusto de Campos).

Também inserido no paradigma da modernidade, o conceito de *arquitetura viva* de Laban pressupõe a idéia de interdependência entre as partes do corpo, entre interno e externo, e entre emoção, situação e forma. A noção de *arquitetura viva* contempla a idéia da coesão entre as múltiplas relações simultâneas que provocam a complexidade do sujeito, dos seus movimentos, de suas ações e reações (as reações enquanto resultado em processo de múltiplas experiências do ator em vida). Proporciona, portanto, entender o fenômeno na sincronia de experiências, como respostas corporais sincrônicas e como composição complexa de *esforços*, até mesmo contraditória, que constrói um todo orgânico. É possível, então, fazer um paralelo entre a *arquitetura viva* de Laban e a estrutura cinemática observada e proposta por Stein.

Na idéia de existência como fluxo contínuo mutante, há outro vínculo evidente entre as teorias de Laban e Stein. Ambos concebem, respectivamente, o movimento humano e a consciência, nesse fluxo contínuo, como o presente de um processo, pois assim é concebido o sujeito: no *presente contínuo*. Há uma continuidade entre consciência, fala e sujeito, do mesmo modo que há entre espaço, movimento e corpo. Movimento corporal e fala constroem tempo e espaço. Assim, foi muito importante na transposição da literatura de Stein para o corpo a possibilidade de ampliação da noção de fluxo de consciência (de James) para a de fluxo de massa corpórea (conforme o conceito da nova física), que entende a massa como a relação dinâmica entre as acelerações recíprocas dos corpos no espaço.

Lavalle (2003), discutindo os retratos literários de Stein, focaliza o movimento do texto que as técnicas narrativas não-lineares buscam revelar. Ela denomina o modo de compor da escritora, de *composição em movimento*, evidenciando sua forma de perceber as coisas, ou o ser humano, na sua natureza móvel e no presente.

Stein, assim como Laban, busca retratar a dinâmica da vida, para ele expressa pelo movimento do corpo humano. Ela rejeita a forma estática e procura configurar uma literatura

dinâmica, de estrutura cinemática, que somente pode ser apreendida no momento da leitura (de preferência, na oralidade) que produz o fluxo no presente. Tal como o cinema, a forma artística só existe no movimento, no fluxo contínuo da seqüência de fotografias. O rolo do filme estático não é cinema.

Na criação da modernidade, Stein buscava o sentido do ser no que chamou de intensidade de existência. Queria, pela linguagem, recriar o ser ou a coisa, buscando a intensidade do ser no conjunto dos momentos instantâneos. Conforme suas palavras,

[...] os jornais estão cheios do que qualquer um faz e qualquer um sabe o que qualquer um faz mas a coisa que é importante é a intensidade da existência de qualquer um. [...] Eu tinha que descobrir o que havia dentro de qualquer um, e por qualquer um eu quero dizer cada um eu tinha que descobrir dentro de cada um o que neles era intrinsecamente excitante e eu tinha que descobrir não através do que eles diziam não através do que eles faziam [...] eu tinha que descobrir isso através da intensidade do movimento que havia dentro de qualquer um deles. [...] Eu devo descobrir o que está movendo dentro deles que os faz eles, e eu devo descobrir como eu através da coisa se movendo excitantemente dentro de mim posso fazer um retrato deles [...] ⁸⁹ (STEIN, 1971, p. 109-110, tradução nossa).

O existir é excitante. Assim, quando há algo excitante não há lembrança, não há memória, mas uma intensidade de movimento, há o existir, há o tempo presente, o aqui e agora. Pois se esse algo está realmente existindo dentro da personagem, essa personagem está no presente: “Digo que não há repetição porque, e isso é totalmente verdadeiro, aquilo a coisa excitante dentro de qualquer um se é realmente dentro deles não é uma coisa lembrada, se está realmente dentro deles, não é uma coisa confusa, não é uma coisa repetida.”⁹⁰ (Ibid., p. 110, tradução nossa). Se o sujeito é processo, o único retrato possível de uma pessoa é o retrato de seu movimento. Mas ela quer a intensidade do movimento, que aqui, por aproximação a Laban, vou chamar de *esforço* do movimento, que produz ação. Estou

⁸⁹ “[...] the newspapers are full of what anybody does and anybody knows what anybody does but the thing that is important is the intensity of anybody’s existence. [...] I had to find out what it was inside any one, and by any one I mean every one I had to find out inside every one what was in them that was intrinsically exciting and I had to find out not by what they said not by what they did [...] I had to find it out by the intensity of movement that there was inside in any one of them. [...] I must find out what is moving inside them that makes them them, and I must find out how I by the thing moving excitedly inside in me can make a portrait of them [...]”

⁹⁰ “I say that there is no repetition because, and this is absolutely true, that the exciting thing inside in any one if it is really inside in them is not a remembering thing, if it is really inside in them, it is not a confused thing, it is not a repeating thing.”

propondo, portanto, que estes cinco retratos literários construídos por Stein apresentam a estrutura do pensamento em termos de ação da personagem. Segundo Lavale (2003, p. 77), “pelo emprego do presente contínuo, G. Stein gera um movimento que torna personagem e ação indissociáveis.” E mais uma vez Stein e Laban chegam ao mesmo lugar por diferentes caminhos: a existência é seqüência e sincronicidade de ações e reações complexas.

Para encontrar a intensidade do outro, ela investigava a sua própria intensidade, para encontrar o que era excitante no outro (aquilo que tornava o outro presente), ela experimentava o que era excitante nela⁹¹. Buscou, então, tornar os atos de escrever e ler excitantes. Daí que o escrever torna-se também objeto artístico. Como também ocorreu no cubismo, realiza uma arte sobre os meios e as técnicas dessa arte, no seu caso, a língua. Augusto de Campos (in STEIN, 1989, p. 9) aponta a dificuldade de traduzir “o molecularismo de sua linguagem, aparentemente simples, mas organizada em função da materialidade da língua inglesa, idioleto de idioleto, a partir de paronomásias, homonímias e minissílabos.”

Sua construção sobre a materialidade, que é fruto de uma necessidade de busca de sentidos, rompe a relação esperada entre símbolo-conceito, destacando o *representâmen*, que ganha, assim, uma multiplicidade de significados. A ênfase nas qualidades materiais do signo, que revelam o caráter convencional da palavra, torna-se possível através da desestruturação da gramática tradicional, da desconstrução da língua⁹². A língua é reinventada. Um profundo conhecimento das especificidades da língua permite à autora criar artifícios para configurar a estrutura do sujeito retratado, de modo a enfatizar a associação de signos do pensamento em

⁹¹ “ If it had been repetition it would not have been exciting but it was exciting and it was not repetition. It never is. I never repeat that is while I am writing” (STEIN, 1971, p. 107). (Se fosse repetição não teria sido excitante mas era excitante e não era repetição. Nunca é. Eu nunca repito que é quando eu estou escrevendo). (tradução nossa). No prefácio do livro *How to Right*, Patrícia Meyerowitz (in STEIN, 1975, p. IX, tradução nossa) questiona o que há para escrever sobre os textos de Stein, sobre seus pensamentos, sentimentos e sua vida como artista: “A coisa mais importante para saber é que não há separação entre pensamento e sentimento e a ação de escrever. Tudo acontece ao mesmo tempo.”

⁹² “O homem dispõe de muitas línguas cuja configuração distinta – semântica, gramatical, fonética – expõe em cada caso particular um enfoque distinto sobre a vida. Corresponde ao mesmo tempo a uma espécie de prisma seletivo e normativo, propondo uma interpretação dos fenômenos da vida e, com isto, implicitamente, certos padrões culturais. Assim, cada língua encerra em si, em sua forma, uma atitude valorativa.” (OSTROWER, 2002, p. 23)

ação. Assim, acontece no trecho do retrato *Identidade: um conto*, que parece descrever uma conversa entre William e Lílian:

[...]
 Uma conversa
 Bem bem quem é um gênio ele disse e ela disse bem bem. Bem bem quem é o gênio.
 O que é um gênio ela disse e ele disse o que é um gênio. E eles dois responderam de uma vez quem é um gênio. Quando eles dois responderam de uma vez eles responderam bem bem o que é um gênio.
 Então houve uma pausa e o Bom William procurou Lílian.
 Ele diz oh não ela diz oh não é isso então.
 O Bom William não esqueceu nada. Esquecer não é relembrar mas relembrar não é esquecer.
 E assim o Bom William disse que ele pensava.
 [...] (STEIN, 1989, p. 25, tradução de Augusto de Campos).

Stein observa, escuta, as pessoas e assim se apropria de seus impulsos internos, de sua arquitetura interior, para então reorganizar a sua ação, que é escrever, construindo uma “arquitetura literária”.

Da mesma forma que o cubismo estava sempre reinventando a pintura, Stein, estava sempre reinventando a escrita, a gramática, e, com isto, reinventando sua forma de se estruturar; estava se inventando. Seu texto não é mimético, não retrata a realidade, mas provoca uma realidade, na sua concepção, a existência moderna. Seu texto constrói um novo modo de pensamento, que não se estabelece pela lógica da cadeia de interpretantes que a língua norte-americana propõe. Para isto, torna-se fundamental fugir da linguagem discursiva, desprender-se das regras da gramática, que são lógicas e rígidas.

Criando um discurso que subverte os modos convencionais de significação – lineares, ordenados, referenciais e focalizando o significado – e que oferece uma alternativa para eles – incoerente, aberta, múltipla, focalizando o significante – G. Stein faz com que o significado seja reinventado por meio de uma sistemática investigação dos aspectos formais da linguagem (partes do discurso, sintaxe, fonética, morfologia, etimologia, pontuação) e da literatura (a própria noção de gênero, por exemplo). (LAVALLE, 2003, p. 148).

O seu processo criativo, que implica uma (re)composição da linguagem, provoca no leitor o estranhamento, conceito que naquele momento estava sendo desenvolvido pelos

formalistas russos⁹³. Provoca uma nova atitude na fruição, a qual nos desafia a novas atitudes e relações na cognição, a novas possibilidades de compreender, novas concepções, que contribuem para o movimento da existência, para a transformação do mundo. Ao mesmo tempo em que o leitor ganha papel de criador, necessário na (re)significação, são desamarradas as relações de poder contidas no discurso⁹⁴, permitindo a construção de um discurso não autoritário, abrindo espaço para o poético e o imaginário, espaço para o leitor também reinventar linguagem. Apresento abaixo, como exemplo, um trecho do retrato *Se eu lhe contasse: Um retrato acabado de Picasso*:

Cachos roubam anéis cachos fiam, fiéis
 Como presentemente.
 Como exatidão.
 Como trens.
 Tomo trens.
 Tomo trens.
 Como trens.
 Como trens.
 Presentemente.
 Proporções.
 Presentemente.
 Como proporções como presentemente.
 Pais e pois.
 Era rei ou rês.
 Pois e vez.
 Uma vez uma vez uma vez era uma vez o que era uma vez uma vez uma vez
 era uma vez vez uma vez.
 [...]. (STEIN, 1989, p. 19, tradução de Augusto de Campos).

Quando Laban propõe a revelação da lógica oculta na estrutura do movimento, ele está apostando na reinvenção de linguagem para comunicar a lógica da arquitetura do novo homem. O sistema Laban, como já foi assinalado, torna possível ao ator-dançarino criar a partir da materialidade do corpo, assim como Stein criou a partir da materialidade da língua, e proporciona trabalhar na reconfiguração da estrutura do ser retratado. Torna possível a criação

⁹³ O Formalismo Russo “nasce do modernismo, aplicado à literatura modernista”. Entendendo a poesia como função da linguagem, distingue uma obra artística por sua literalidade, isto é, por sua habilidade em desfamiliarizar, em gerar estranhamento para os hábitos normais de percepção, necessários à obra de arte. Entre os formalistas que apresentaram relevância nos estudos sobre a literatura estão Jakobson, Tinjanov, Chklovski, Eikhenbaun, Maiakovski, entre outros (SAMUEL, 2002, p. 78).

⁹⁴ Roland Barthes, no texto *Aula*, afirma: “Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua” (2001: 12). Neste mesmo texto ele chama a língua de fascista e aponta a literatura como uma prática para trapacear a língua na busca da liberdade. Cita Mallarmé: “Mudar a língua, expressão mallarmeana, é concomitante com Mudar o mundo, expressão marxiana” (Idem: 24).

de conformações e relações que se referem especificamente à exploração das potencialidades do corpo: das potencialidades de movimento das articulações e músculos; das potencialidades das variações de qualidade de movimento e de *esforço*; da sutileza e precisão nessas variações em relação ao tempo, espaço, fluxo e peso; das potencialidades na relação de proporcionalidade entre as qualidades de movimento de vários corpos na cena; entre outras.

Na transcrição intersemiótica, a necessidade de reconhecimento corporal de determinado procedimento criador (de um meio específico, no caso a literatura) pode promover uma reordenação no próprio treinamento do ator. Foi o que aconteceu na experiência prática desta pesquisa. O processo fundiu treinamento e criação e, tal como a gramática para Stein, a técnica corporal foi reconstruída, dentro de seus próprios princípios, mas em função da obra de referência, das necessidades particulares de composição, ampliando as possibilidades de expressão e comunicação do corpo⁹⁵.

A experimentação de novos modos de composição para a tradução das relações formais, com vistas a expressar o novo modo de pensamento, fomenta a desconstrução de hábitos corporais, das cadeias habituais de movimento e dos modos cotidianos de realização da ação do ator-dançarino. Ele é estimulado a romper com a estruturação tradicional do movimento e da ação, por via de procedimentos de abstração, através da separação e da articulação dos *fatores*, da operação que ressalta a variação da qualidade do *esforço* e do movimento, para evidenciar a arquitetura dos impulsos nas ações do personagem. Assim, a apropriação reconfiguradora realizada pelo grupo de pesquisa construiu uma dramaturgia com as características de estranhamento presentes na obra de Stein, que provocam a ambigüidade do signo estético e estimulam o maior envolvimento do público com a obra.

⁹⁵ Um exemplo claro de interferência no treinamento aconteceu devido ao trabalho atento sobre a fluência dos movimentos, como também sobre a contínua súbita interrupção de ações.

2.5 Detalhamento da transcrição

Ao tentar refazer o caminho de Stein no seu modo de forjar a língua, na operação de tradução criativa realizada pelo grupo de pesquisa prática, foi possível identificar alguns recursos, próprios da arte literária, recorrentes na sua construção da nova linguagem. A seguir, aponto esses mecanismos e as possíveis equivalências na reconstrução de formas análogas pelo modo de forjar o corpo. Por vezes, para compreender essas técnicas foi importante investigar as formas estruturais e os recursos do cinema e da pintura cubista, já que esses eram referências da autora. É sempre importante entender essas técnicas não como uma receita, como uma fórmula para a criação dentro de uma “escola”, mas como um caminho, uma pesquisa para chegar à compreensão do homem, para chegar a uma estrutura de pensamento que dê conta de entender o ser humano e a existência.

Como já foi enfatizado, a estruturação da nova obra requer inúmeras escolhas num pensamento próprio da materialidade do corpo – e por isso diferentes das escolhas cristalizadas na obra original –, buscando coerência na criação do significado⁹⁶. Todas as escolhas referem-se à definição das ações que serão realizadas, visto que o modo de pensamento que produz a dramaturgia do corpo é o pensamento em termos de ação⁹⁷. Fruto dos momentos de devaneio, das improvisações, onde as possibilidades são infinitas, o corpo cria inúmeras ações. O ator-dançarino, ao longo do processo de ensaio, vai construindo materiais, experimentando e escolhendo um número determinado de ações: troca, amplia, exclui e transforma as mesmas. Esses materiais – arquiteturas de ações e de *esforço* – são memorizados através de partituras corporais. Assim, pode ser uma das últimas etapas do

⁹⁶ Conforme Fayga Ostrower: “Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades, ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades, talvez, se tornam reais. Com isto excluem outras – muitas outras – que até então, hipoteticamente, também existiam”. (OSTROWER, 2002, p. 26)

⁹⁷ Como detalhado no capítulo 1.

trabalho a determinação de quais ações, dentre tantas que são configuradas ao longo do processo de criação, irão constituir a obra acabada⁹⁸.

A escolha das ações está vinculada às possibilidades de configuração corporal das mesmas e à viabilidade de sua estruturação pelos modos equivalentes à obra literária. Também é determinante, na eleição de uma ação específica, identificar se ela é representativa da personagem retratada, já que personagem e ação são indissociáveis. Nesse processo de transcrição o ator-dançarino faz uma tradução criativa de um retrato literário construindo um “retrato-ação” que será estruturado pela composição das ações dessa personagem. Construir esse novo retrato é procurar, através da articulação dos elementos da ação, formas corporais análogas ao modo singular que a personagem é configurada no texto.

O modo de aproximação e apropriação dos textos e a maneira como foram conduzidas as improvisações e o processo de escolhas na experiência de investigação prática, realizada pelo já citado grupo de atores-dançarinos, são apresentados no item 2.6 deste capítulo.

Talvez o recurso mais evidente utilizado por Stein para a criação do *presente contínuo* na construção dos retratos seja o *recomeço sucessivo*, ou a repetição, tal como este recomeçar pode ser entendido numa leitura mais superficial. Na sucessiva recorrência das frases há uma insistência na ação, priorizando o verbo, que expressa o movimento. A repetição de verbos no gerúndio apresenta a ação quando ela está acontecendo e funde movimentos, cria o fluxo contínuo. Na sua maneira de perceber o universo, o movimento sempre existe, então o que parece permanência é recorrência, e por isso a repetição da frase.

Segundo a escritora, “a questão da arte [...] é viver no presente real, que é o presente real completo, e expressar completamente este presente real completo.”⁹⁹ (STEIN, 1971, p.

⁹⁸ O aspecto dinâmico da dramaturgia do corpo, que possibilita alterações de uma apresentação para outra, não será tratado aqui, embora uma das noções presentes nessa criação artística é a de corpo em vida. Este trabalho é referente exclusivamente ao processo de criação do trabalho até o momento que o ator-dançarino considera a obra pronta. Hoje, a freqüente realização de trabalhos *work in progress* aponta essa especificidade da dramaturgia do corpo de, pelo fato de somente existir quando em movimento, sofrer transformações ao longo do tempo.

66, tradução nossa). O retrato literário *Orta or One Dancing* é um exemplo dessa tentativa de descrever o presente, a personagem no presente, por via de sucessivos recomeços:

[...] Mesmo que ela fosse uma e ela era uma, mesmo que ela fosse uma ela estava mudando. Ela era uma e era então como alguma uma. Ela era uma e tinha então se tornado como algumas outras uma. Ela era então uma e tinha então se tornado como algumas outras uma. Ela era então uma e tinha então se tornado como algumas outras uma. Ela era uma então e tinha se tornado então como um tipo de uma uma.

[...]

Mesmo que ela estivesse então sendo uma e ela era então uma sendo uma, mesmo que ela estivesse sendo então aquela uma ela era uma sendo, ela era uma que tinha se tornado uma sendo de um outro tipo de uma uma.

[...]

Ela era uma acreditando naquela coisa, acreditando em ser aquela uma que ela estava sendo. Ela era uma sempre acreditando naquela coisa, sempre acreditando em ser aquela que ela estava sendo.

Ela era uma que tinha estado acreditando em ser aquela uma que ela estava sendo. Ela tinha sido uma acreditando em ser aquela que ela estava sendo. Ela está acreditando em ser aquela que ela está acreditando. Ela tem acreditado nesta coisa. Ela sempre tem estado, ela sempre está acreditando em ser a uma que ela está sendo.

Ela é uma fazendo aquela coisa, fazendo acreditando em ser a uma que ela está sendo. Ela é uma sendo a uma que ela está sendo. Ela é uma sendo uma. Ela é uma sendo essa uma. [...] (STEIN, 1998 b, p. 285-286, tradução de Luci Collin Lavalle)

Stein constrói o retrato da existência de Orta, narra o fluxo de suas ações no *aqui e agora*. Isso nos conduz a fazer uma inversão na direção do raciocínio que aqui estabeleço sobre a apropriação de procedimentos, e a pensar que a escritora recria a *arquitetura viva* da personagem por meio de palavras. Somos conduzidos a pensar que Stein se apropria do modo de pensamento em termos de ação da personagem e cria um texto com estrutura análoga, na materialidade da língua, à estrutura desse pensamento.

A noção de ação realizada num determinado espaço cênico, apresentada no *capítulo 1* deste trabalho, pressupõe o total envolvimento do ator-dançarino com o ato. O ator-dançarino atinge a intensidade do ser, da existência, que Stein procurava descrever, por meio de seu intenso envolvimento com a ação, numa profunda concentração nas múltiplas relações que acontecem durante a ação. Assim, a idéia de *tempo presente* que Stein buscou construir em sua obra é inerente à arte teatral contemporânea, arte do *aqui e agora*, que se estabelece na

⁹⁹ “The business of Art (...) is to live in the actual present, that is the complete actual present, and to completely express that complete actual present.”

presença do ator. O *presente contínuo* no teatro se estabelece quando o personagem age num fluxo contínuo. A contínua existência, no presente, da personagem, é configurada corporalmente pelo ator em ação, portanto, em contínua transformação: um contínuo de ações e reações. Sobretudo, um contínuo de variação da qualidade e da combinação de *esforços* e dos *fatores* do movimento; uma ininterrupta variação das arquiteturas interior e exterior, enquanto essas são contínuas.

A percepção da importância do tempo presente e da idéia de intensidade do ser nos textos da autora norte-americana colaborou para que os atores-dançarinos envolvidos nessa experiência de transcrição vencessem suas dificuldades na manutenção do fluxo contínuo de ações, um fluxo contínuo de relações e transformações. Enfrentar essas dificuldades, em criar constantemente, ininterruptamente, um vínculo atual entre personagens e objetos, através do sentido cinestésico, não é raro no trabalho cênico corporal.

A técnica de utilização do estímulo externo como motor para a improvisação mostrou-se fundamental na manutenção do estado de *aqui e agora* dos atores-dançarinos¹⁰⁰. Para contribuir com a concretização desse fluxo, também orientei-os a buscarem esse *estar presente* através da instabilidade contida no equilíbrio dinâmico, noção que Laban desenvolveu no princípio de seus estudos, pois a instabilidade provoca o movimento em fluxo contínuo na reordenação permanente da *arquitetura viva*.

O fluxo contínuo de ações e reações torna possível “a repetição sem memória” de Stein. Esse mecanismo foi transposto para o corpo através de repetição da ação, ou de fragmentos da ação, sem memória. Se o personagem está em ação (ou em reação, provocada pelo estímulo externo) continuamente, ele está sempre no presente, portanto não tem relação com o passado, com a memória. Não se trata de um recurso simples, pois ao mesmo tempo

¹⁰⁰ O APÊNDICE A (*Uma experiência de transposição: orientação e treinamento*) apresenta maiores detalhes sobre essa técnica. Também no *Caderno de apontamentos sobre os encontros* (APÊNDICE B) são descritos exercícios nos quais o estímulo externo aparece com evidência (1.4, 3.3 e 3.4). Os mesmos exercícios podem ser visualizados no APÊNDICE C (*Imagens*).

que a ação não pode perder sua característica de transformação e a personagem não pode perder seu envolvimento com os objetos e a situação, quando a ação recomeça, o ator-dançarino deve “apagar” os vestígios da ação anterior no seu corpo, isto é, deve “apagar” a transformação da qualidade corporal resultante dessa ação, para refazê-la, sem memória, promovendo a mesma transformação.

Por exemplo, a ação “pegar o vestido” é consequência de um impulso, que configura uma determinada arquitetura de *esforço*, resultado das relações e combinações dos *fatores* do movimento, os quais expressam a atenção, a intenção, a decisão e a precisão envolvidas na ação, que constituem a linguagem que comunica o motivo ou objetivo de tal ato. Reduzindo a complexidade para analisar esse exemplo (toda a infinidade de intenções voluntárias e involuntárias envolvidas) proponho um motivo para a ação: um encantamento com o vestido. Ainda sugiro que, durante a ação, tal vestido traz a lembrança de alguém, provocando saudade e melancolia na personagem, portanto, produzindo uma transformação na qualidade do *esforço*, isto é, gerando um *contra-esforço*. Tudo isso é expresso através do movimento, que transforma as relações espaciais da cena, provoca uma transformação em todo o corpo do ator-dançarino e cria uma nova situação que vai, como extensão, produzir a reação. Para repetir o “pegar o vestido” sem memória, o ator-dançarino deve encontrar um meio de interromper a reação e retornar à situação primeira: à conformação espacial inicial e à arquitetura de esforço inicial, a qual representa aquele impulso do encantamento primeiro com o vestido.

Assim, repetir a ação “sem memória” é diferente de realizar novamente uma ação levando em conta o *contra-esforço*. Por exemplo, em vez de pegar o vestido devido ao encantamento, pegar porque quer sentir o cheiro da dona do vestido. Para que essas diferenças sejam legíveis no corpo, são necessárias muita clareza e precisão sobre o início e o fim da ação e sobre a sequência de arquiteturas do *esforço*.

Stein também utilizava os sucessivos recomeços como uma contínua afirmação do que aquela pessoa era. Como equivalente corporal, proponho pensar na execução reiterada de movimentos e ações, bem como na reincidência da qualidade de *esforço* nas mesmas, na afirmação do que a personagem é.

O avançar lento das ações e o retorno a ações anteriores, que aparece claramente em *Orta*, pode ser entendido como o equivalente literário da *passage* de Cézanne, artifício adotado para “abrandar e dissimular a transição do espaço raso para o fundo num quadro, ou para suavizar o limite do contorno entre sólido e espaço, figura e fundo” (COTTINGTON, 1999, p. 21). Assim, na narrativa de Stein, as ações se fundem e a personagem se funde com as ações, com o tempo e com o espaço, como no retrato *Orta or One Dancing*:

[...] Esta uma é uma mudando. Esta uma é alguém que foi, que sempre foi alguém que está vivendo o ser esse alguém. Esta uma era uma inteiramente vivo o ser essa uma. Esta uma é uma terminando de viver o ser essa uma. Esta uma é essa uma. Esta uma foi essa uma. Esta uma é uma tendo sido no princípio sido essa uma. Esta uma tem estado continuando a ser aquela uma. Esta uma está terminando inteiramente de estar vivendo o ser uma.

Esta uma é uma que tem sido uma que está dançando. Esta uma tem sido uma começando o ser uma que está dançando. Esta uma está continuando a estar vivendo o ser alguém que está dançando. Esta uma tem terminado o ser uma que estará dançando. Esta uma está terminando o viver no ser alguém dançando [...]. (STEIN, 1998 b, p. 288, tradução de Luci Collin Lavalley)

A apropriação da *passage* provocou no corpo dos atores-dançarinos uma sensação de continuidade e de intensa concentração em qualquer movimento realizado, bem como uma profunda conexão com o meio e a situação presente. Provocou a criação de uma “arquitetura do conjunto vivo”, a configuração da fusão entre os corpos e entre esses e o espaço, através de uma lenta, porém (in)tenso, transformação na condição da cena. Entendendo tanto essa condição como a sua transformação como o somatório das arquiteturas dos *esforços* individuais.

A qualidade de movimento dos atores-dançarinos evidenciou a atitude reflexiva que o retrato escrito por Stein provoca no leitor. A incansável repetição da ação, ou ações, numa seqüência interminável, cria essa atmosfera reflexiva, como se os atos sempre refletissem

sobre si mesmos. Como se tanto o leitor como “a uma”, estivessem insistentemente realizando ações reflexivas, tentando definir esta uma, através dessas ações. O dançar é um dançar que reflexiona sobre si mesmo, sobre o seu próprio significado. Os significados da palavra e da ação são sempre questionados. Há, nessa construção, um processo de individuação da personagem através da sua consciência entendida como o fluxo de pensamento em termos de ação, com referência clara à idéia do fluxo de consciência de William James.

[...] Significar aquela coisa, significar ser a uma fazendo aquela coisa é algo que a uma fazendo aquela coisa está fazendo. Significar fazer dança é a coisa que esta uma está fazendo. Esta uma está fazendo dança. Esta uma é a uma significando estar fazendo essa coisa que significa estar fazendo dança.

Esta uma é uma que tem estado fazendo a dança. Esta uma é uma fazendo dança. Esta uma é uma. Esta uma é uma fazendo essa coisa. Esta uma é uma fazendo dança. Esta uma é uma que tem estado significando estar fazendo dança. Esta uma é uma significando estar fazendo dança. [...] (Ibid., p. 287, tradução de Luci Collin Lavalle)

Se no retrato *Orta or One Dancing*, como também no *Miss Furr and Miss Skeene*, ainda existe uma progressão, ainda que lenta (*slow motion*) do tempo – uma estrutura de começo, meio e fim – nos textos *Um Retrato de Um e Picasso*, tal relação de causalidade não existe. Segundo Lavalle, estes retratos estão condensados no presente, há um “anti-climax, onde cada momento, como em uma tela de Cézanne, tem igual importância” (LAVALLE, 2003, p. 69).

[...] Esse um era um que estava trabalhando. Esse um era um sendo um tendo alguma coisa estando surgindo dele. Esse um era um continuando tendo alguma coisa surgindo dele. Esse um era um continuando trabalhando. Esse um era um o qual alguns estavam seguindo. Esse um era um que estava trabalhando.

Esse um sempre teve alguma coisa estando surgindo deste um. Esse um estava trabalhando. Esse um sempre esteve trabalhando. Esse um estava sempre tendo alguma coisa que estava surgindo deste um que era uma coisa sólida, uma coisa encantadora, uma coisa adorável, uma coisa desorientadora, uma coisa desconcertante, uma coisa simples, uma coisa clara, uma coisa complicada, uma coisa interessante, uma coisa perturbadora, uma coisa repulsiva, uma coisa muito bonita. Esse um era um certamente sendo um tendo alguma coisa surgindo dele. Esse um era um o qual alguns estavam seguindo. Esse um era um que estava trabalhando [...].¹⁰¹ (STEIN, 1990, p. 334, tradução nossa).

¹⁰¹ “[...] This one was one who was working. This one was one being one having something being coming out of him. This one was one going on having something come out of him. This one was one going on working. This one was one whom some were following. This one was one who was working.

This one always had something being coming out of this one. This one was working. This one always had been working. This one was always having something that was coming out of this one that was a solid thing, a charming thing, a lovely thing, a perplexing thing, a disconcerting thing, a simple thing, a clear thing, a complicated thing, an interesting thing, a disturbing thing, a repellant thing, a very pretty thing. This one was one

Nesse trecho de *Picasso*, como nos outros retratos literários, é observável a construção de personagem e ação indissociáveis. Não conhecemos seus personagens através de uma descrição, mas pelo que eles fazem. A escritora ainda procura revelar o caráter das personagens através do movimento dos seus pensamentos e através da repetição de hábitos, palavras e pensamentos desses seres ficcionais. Como já foi ressaltado, não lhe interessava descrever o pensamento ou as palavras reais que a pessoa pronuncia, mas o “movimento do pensamento” da mesma, o ritmo desse movimento, o qual, segundo ela, revela a *natureza original*” dessa pessoa.

A utilização de um número limitado de palavras, palavras simples, muitos monossílabos – resultado de uma pesquisa semelhante à pesquisa cubista de retorno ao primitivo, à simplicidade¹⁰² – evidencia o caráter formal do texto. Assim, a intervenção criadora de Stein sobre a língua dos norte-americanos reinventa o signo lingüístico, provocando aquilo que Plaza identifica como “níveis de iconicidade equiparáveis aos das cores, formas, tons, luzes, movimentos...” (PLAZA, p. 68). Nos primeiros oito parágrafos do texto “Orta or One Dancing”, existem apenas três verbos: *to be* (ser/estar), *to change* (mudar) e *to come* (tornar-se). Quando uma palavra é acrescentada, ela torna-se importante e o foco recai na sua função poética. Ocorre um processo de abstração da palavra, pois sua forma e som ganham evidência, proporcionando uma ênfase na sua ambigüidade, característico do signo estético.

A abstração, no texto, também pode ocorrer pelo mecanismo oposto, isto é, pela repetição do vocábulo. Parece que a repetição destaca-o do texto, permitindo seu reconhecimento enquanto forma, enquanto significante, possibilitando ao leitor criar outros sentidos.

certainly being one having something coming out of him. This one was one whom some were following. This one was one who was working [...]

¹⁰² “Em *Três Vidas* a autora emprega um vocabulário reduzido, simplificado, em um procedimento similar ao de P. Cézanne quando este usa cores reduzidas e poucos tons a fim de intensificar nuances e efeitos das suas sutis variações de cor.” (LAVALLE, 2003, p. 42).

No referido retrato, o vocábulo “uma” pode conter simultaneamente mais de um sentido e função: substantivo, artigo indefinido, numeral, adjetivo e pronome indefinido. Ainda, a recorrente utilização dessa palavra nas frases também propicia a abstração dos seus significados originais.

Na busca por uma linguagem simples, com a utilização de poucos vocábulos, poucos verbos, equivalentes à obra de referência, alguns dos atores-dançarinos sentiram a necessidade de escolher poucas e simples ações. A clareza e a precisão na realização das ações, gerada na codificação, também simplifica. A complexidade e a riqueza do trabalho é determinada pela sucessão de ações muito simples, ou melhor, pela articulação deste material simples. As sentenças simples enfatizam que a ação, o pensamento em termos de ação, a estrutura da personagem, é criado pela infinita associação de signos, de *interpretantes*. Assim, uma “ação complexa” é o somatório, quase simultâneo, dessas infinitas pequenas ações ou sentenças com suas micro variações. Por isso, a importância dos atores-dançarinos criarem pequenas ações para representar as personagens, como ações básicas, “frases” que irão compor a estrutura.

A leitura de uma seqüência de frases-ações repetidas dá ao leitor uma idéia de mudança de ênfase e de uma ampliação do sentido da frase-ação. Ainda, trabalhando sobre esta frase, modificando a ordem das palavras, ou modificando o tempo verbal (ainda que exista predominância do gerúndio), Stein proporciona uma surpreendente multiplicação de significado como nesse trecho de *Orta*: “Significar fazer dança é a coisa que esta uma está fazendo. Esta uma está fazendo dança. Esta uma é a uma significando estar fazendo essa coisa que significa estar fazendo dança” (STEIN, 1998 b, p. 287, tradução de Luci Lavallo). O texto é estruturado por uma seqüência de frases construídas com rearranjos das palavras (significar, dança, uma, coisa, fazer, estar). Essa estrutura apareceu na composição do corpo depois de um trabalho de decupagem das ações de cada ator-dançarino na forma de rearranjos de gestos e fragmentos de ações, conforme descrito abaixo.

O trabalho técnico sobre as ações corporais começou com a determinação exata de todo o movimento que compõe a ação, com a decupagem minuciosa, que permitiu ao ator-dançarino fixar tal ação, para que pudesse sempre realizá-la exatamente do mesmo modo. Esse exercício de fixação envolve a precisão da ação na realização da sua configuração espacial, da *arquitetura viva*. Assim, as ações são compostas por *trace-forms*, trajetórias dinâmicas que possibilitam a precisão de atitudes internas e externas, criando partituras fixas.

Essa decupagem vai permitir a fragmentação da ação. Por exemplo, se a ação é “vestir o vestido”¹⁰³, ela pode ser fragmentada em: (1) pegar o vestido, (2) olhar para ele, (3) enfiar a cabeça na gola, (4) enfiar os braços nas mangas, (5) puxar o vestido para baixo. Depois, cada fragmento destes ainda pode ser fracionado. Por exemplo, “puxar o vestido para baixo” pode ser dividido em: (5.1) levantar os cotovelos, (5.2) segurar com as duas mãos a barra do vestido, (5.3) olhar para a barra, (5.4) puxar a barra para baixo escorregando as mãos pela coxa (ainda posso definir que cada mão segura um lado da barra do vestido, ou que a mão direita segura na frente e a esquerda atrás, etc.). É importante que cada fragmento não perca sua intenção e sua relação com o todo, para que não se torne um movimento mecânico.

Depois da fragmentação, o corpo estará apto a realizar uma ação incompleta e, inclusive, mudar a ordem dos fragmentos na realização da ação, tal como Stein modifica a ordem das palavras. Também pode realizar dois fragmentos que ocorriam sucessivamente – (5.1) levantar os cotovelos e (5.3) olhar para a barra – de forma simultânea. Esses jogos com os fragmentos das ações sempre causam alterações na ação original em função da necessidade do corpo em se adaptar às modificações. Assim, alterando a ordem de “vestir o vestido” para inicialmente (3) enfiar a cabeça na gola e, depois, (2) olhar para o vestido, mudanças irão acontecer na ação, pois a conformação espacial do corpo de alguém que olha um vestido na sua mão (como na ação original) é diferente da conformação de quem olha o vestido enfiado

¹⁰³ Trata-se de uma das ações criadas pelos atores-dançarinos a partir da experiência de improvisação com o texto *Contando os Vestidos Dela*.

em seu pescoço. Há uma transformação na relação de proximidade com o objeto: na primeira alternativa há um certo distanciamento e na segunda ele está unido ao corpo de quem olha. Essa pequena mudança pode interferir nos objetivos e intenções da ação por sugerir variações no impulso.

As instabilidades geradas por combinações inusitadas de gestos, de ações e de seus fragmentos, as quais propõem lógicas não causais para a seqüência de reações e para o próprio desenvolvimento de cada ação, podem contribuir para abrir espaço para novos devaneios, que posteriormente podem estabelecer novas relações e *trace-forms* precisas. A equivalente ousadia na combinação das palavras é muito presente na obra de Stein, quando, por exemplo, nesse trecho do retrato *Se eu lhe contasse*, ela transforma um substantivo em verbo ou adjetivo, mudando a lógica “causal” discursiva da frase e abrindo espaço para o devaneio do leitor.

[...]

Ele gostaria se Napoleão se Napoleão gostasse gostaria ele gostaria.

Se Napoleão se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão. Gostaria se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão. Gostaria se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe contasse se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe contasse ele gostaria ele gostaria se eu lhe contasse.

[...] (STEIN, 1989, p. 15).

Então, além da repetição da execução da ação exatamente idêntica, a repetição pode ser realizada com pequenas modificações, com diferentes impulsos, com pequenos acréscimos/reações através de rearranjos corporais em relação a um *fator* do movimento, mudanças na ordem dos fragmentos, combinações diferentes dos componentes do esforço, etc. A variação da qualidade do movimento é dada pela combinação da variação dos quatro *fatores*. Assim, quando um *fator* é destacado e toda a atenção da investigação corporal é dada para a variação nas polaridades características desse *fator*, acentua-se o aspecto formal e arquitetado da qualidade do movimento, que acarreta no processo de abstração da ação. Por exemplo, se a exploração ocorre em relação ao *fator* espaço, a ação pode ser realizada ocupando mais ou menos espaço, num percurso direto ou indireto, em diferentes pontos do

espaço, em distâncias diferentes em relação a objetos e outras personagens, em níveis espaciais diferentes (baixo, médio e alto), em direções diferentes (frente, trás, lado e diagonais), num foco concentrado ou amplo. Então, o ator-dançarino pode criar uma seqüência de repetições da ação, mantendo-a inalterada em relação aos fatores tempo, peso e fluência e variando seu componente espacial. A alteração da qualidade de movimento, bem como a do *esforço* empregado e a conseqüente modificação da ação, vai apresentar tantos “pontos de vista” ou perspectivas da mesma, quanto as possibilidades de variação do *fator*.

Através desse trabalho técnico exaustivo torna-se possível abstrair a ação das suas funções cotidianas e criar a ação de realidade virtual, evidenciando seu aspecto poético. Há um processo de codificação que evidencia o trabalho de articulação com aquele *fator* e o significado produzido por ele, reduzindo a possibilidade de percepção de outros *fatores* e eliminando várias informações contidas na ação original. Tais informações serão apresentadas na reconfiguração das inúmeras perspectivas geradas no processo de abstração, de forma separada e descontínua.

Assim, a forma abstraída revela a complexidade oculta na execução da ação original, isto é, a composição complexa e simultânea de *esforços* nela envolvidos. O ser complexo vai ser reconstruído através da articulação desses diferentes pontos de vista numa seqüência de movimentos, na qual é possível perceber as mínimas variações do corpo e que permite a multiplicação do significado. Do mesmo modo que Stein estava atenta para as infinitas possibilidades de significados de cada vocábulo, no trabalho com a ação, o ator-dançarino deve buscar a consciência corporal de cada ato, de todos seus objetivos (voluntários e involuntários), de todas as relações que envolve e das transformações que provoca, a fim de explorar todos os significados possíveis.

A configuração que ressalta as mínimas variações do *esforço* revela a arquitetura dos impulsos e contribui para a construção da presença corporal e da qualidade de *aqui e agora* na realização da obra.

Outro modo de abstração, por via do desmembramento do corpo na exploração da *arquitetura viva*, modificando, por exemplo, a parte do corpo que realiza a ação e as relações entre as articulações do corpo, também pode criar inúmeras perspectivas para a ação.

Ainda, diversos ângulos de visões podem ser configurados através da modificação das relações que ocorrem na ação. Por exemplo, na ação “dobrar o vestido”, o ator-dançarino pode trocar de papel com o vestido e experimentar no seu corpo a ação que o vestido recebe. Assim, o ator-dançarino vai criar uma forma de sofrer a ação de “ser dobrado”.

Entendendo toda ação como um signo, cada mínima variação acarreta a transformação e ampliação de significado. Provoca, portanto, a ampliação dos objetivos, das relações e das transformações envolvidas na ação. Assim, da composição que o ator-dançarino pode realizar, apresentando vários ângulos de visão, vai resultar uma ação complexa, tal como na obra de Stein. Como a personagem é criada através dos modos de realizar a própria ação, a estruturação da dramaturgia que privilegia a apresentação dos vários pontos de vista, por todos esses meios de abstração, revela a complexidade da personagem. A personagem, construída nesta estrutura complexa, é um ser formado por relações complexas, com objetivos e intenções complexas.

No retrato *Miss Furr and Miss Skeene*, Stein explora a paronomásia, a homonímia e o duplo significado das palavras, começando pelo nome das personagens, que se assemelham a *fur* e *skin*, que significam pele. Um procedimento de composição na criação dos atores-dançarinos, equivalente a esses recursos, é a repetição de um mesmo movimento realizado com intenções diferentes. Semelhantes construções corporais, mesma arquitetura espacial, porém, provocando diferentes ações e, portanto, diferentes significados. Outro procedimento é

a composição de uma mesma ação, realizada por diferentes atores-dançarinos e que, justamente por isso, resultam no mesmo significado, embora apresentem diferenças na “grafia”.

As inúmeras possibilidades nas quais articula o verbo “to be gay”¹⁰⁴ nas sucessivas frases, às vezes contraditórias, num processo semelhante à técnica de montagem cinematográfica¹⁰⁵, cria o retrato do relacionamento entre as duas mulheres através do acúmulo de mudanças de ponto de vista.

Tal necessidade de criar o todo a partir do acúmulo de construções semânticas também apresenta referência àquela característica presente na pintura cubista: a fragmentação e a reorganização do objeto no espaço. O relacionamento das duas mulheres é fragmentado e apresentado por partes, as quais o leitor reorganiza, tecendo uma relação múltipla e complexa.

[...] A voz que Helen Furr estava cultivando era mesmo uma agradável voz. A voz que Georgine Skeene estava cultivando era, alguns disseram, uma voz melhor. A voz que Helen Furr estava cultivando ela cultivou e era bem completamente uma voz suficientemente agradável então, uma voz suficientemente cultivada então. A voz que Gerogine Skeene estava cultivando ela não cultivou muito. Ela a cultivou exatamente um pouco. Ela cultivou e ela algumas vezes continuaria cultivando e não era então uma desagradável voz, não seria então uma desagradável voz, seria uma voz bem suficientemente ricamente cultivada, seria bem suficientemente ricamente para ser uma voz bem agradável.

Elas eram alegres onde havia muitos cultivando alguma coisa. As duas eram alegres lá, eram regularmente alegres lá. Georgine Skeene teria gostado de fazer mais viagens. Elas fizeram algumas viagens, não muitas viagens, Georgine Skeene teria gostado de fazer mais viagens, Helen Furr não se preocupava em fazer viagens, ela gostava de estar num lugar e ser alegre lá.

Elas permaneceram em um lugar e foram alegres lá, ambas permaneceram lá, elas permaneceram juntas lá, elas eram alegres lá, elas eram completamente alegres lá [...].¹⁰⁶ (STEIN, 1990, p. 564, tradução nossa)

¹⁰⁴ “O uso da palavra ‘gay’ em *Miss Furr and Miss Skeene* e em outros retratos (ou, antes mesmo dos retratos, no *A Long Gay Book*) pode sugerir que Stein antecipa o sentido que hoje damos à palavra como ‘homossexual’. Mas não há evidências de que tenha sido este o caso. Historiando a etimologia da palavra, sabe-se que no século XVIII ‘gay’ era um eufemismo para uma ‘vida imoral e de dissipações’; no século XIX passa a designar ‘prostitutas’ (‘gay women in gay houses’) ou ‘copular’ (‘to gay’); o uso do vocábulo com o sentido de ‘homossexual’ foi introduzido na década de 1920, referindo-se apenas a homossexuais masculinos.” (LAVALLE, 2003, p. 47).

¹⁰⁵ “O mecanismo explorado por S. Einsenstein em seus filmes, e que encontramos nos retratos steinianos, é que o filme/retrato é feito de imagem e de implicações – não de ilusões sobre a vida, mas chamando a atenção para a força da própria imagem enquanto argumento.” (LAVALLE, 2003, p. 132). Montagem é a palavra encontrada pelo cinema para a antiga composição, é a técnica de edição, que recorta planos seqüência, nos quais insere outros planos, outros ângulos de filmagem, recortes, enquadramentos, etc. Originalmente era um processo manual, de manipulação do material fílmico, o qual era recortado e colado. A montagem é o modo de estruturação do sistema sígnico no cinema, numa sintaxe que resulta de associação e acumulação.

¹⁰⁶ “[...] The voice Helen Furr was cultivating was quite a pleasant one. The voice Georgine Skeene was cultivating was, some said, a better one. The voice Helen Furr was cultivating she cultivated and it was quite

O conceito de montagem, originário do cinema, foi sendo assimilado pela arte teatral ao longo do século XX. No teatro desenvolvido por Eugenio Barba, a montagem está “na base do trabalho dramaturgico, entendido como o trabalho sobre as ações, ou melhor, sobre o efeito que as ações devem produzir sobre o espectador” (BARBA, 1995, p.160).

Existem, de fato, duas montagens: uma realizada pelo ator-dançarino, que se confunde com sua construção de dramaturgia; outra realizada, posteriormente, pelo dramaturgo ou diretor, sobre o conjunto das ações das personagens, tecendo as relações e configurando os contextos de agregação das dramaturgias individuais. A montagem do ator-dançarino, portanto, vai estabelecer o sistema de ações realizado pela personagem singular. A forma como Barba descreve a montagem do ator - o modo de composição de comportamentos restaurados, isto é, codificados – torna *montagem* sinônimo de *dramaturgia corporal*. A montagem do dramaturgo ou do diretor, estabelece o sistema geral de ações. Porém, quando o ator-dançarino, individualmente, está construindo sua dramaturgia, ele já está determinando a linguagem do espetáculo e, na relação com os outros atuantes, pré-determinando o sistema de ações geral, que agrega os sistemas de ações individuais. Conforme Barba,

(...) o diretor pode extrair alguns fragmentos de uma seqüência de um dos atores e remontá-los, entrelaçando-as com fragmentos da seqüência do outro ator, tomando cuidado para assegurar que, após os cortes e com a nova montagem, reste suficiente coerência física, de modo que os atores possam passar de um movimento para outro de forma orgânica. (...) Na montagem do diretor as ações, para se tornarem dramáticas, devem transcender o significado e as motivações para as quais elas foram originalmente compostas pelos atores (Ibid., p. 162).

Depois de todo o trabalho, anteriormente descrito, de decupagem, fragmentação e abstração, específico da materialidade do corpo, a montagem é o procedimento mais

completely a pleasant enough one then, a cultivated enough one then. The voice Georgine Skeene was cultivating she did not cultivate too much. She cultivated it quite some. She cultivated and she would sometime go on cultivating it and it was not then an unpleasant one, it would not be then an unpleasant one, it would be a quite richly enough cultivated one, it would be quite richly enough to be a pleasant enough one.

They were gay where there were many cultivating something. The two were gay there, were regularly gay there. Georgine Skeene would have liked to do more travelling. They did some travelling, not very much travelling, Georgine Skeene would have liked to do more travelling, Helen Furr did not care about doing travelling, she liked to say in a place and be gay there.

They stayed in a place and were gay there, both of them stayed there, they stayed together there, they were gay there, they were regularly gay there [...]"

apropriado na tessitura dessa multiplicidade de material criado. Na obra de Stein, a configuração através da montagem tem função significante, é necessária para estabelecer a idéia de modernidade. A estrutura complexa é formada através dos mecanismos de montagem a partir de ações simples: corte, descontinuidade, ritmo sincopado, entre-choque e simultaneidade.

A maneira de conceber o tempo e o espaço próprios do cinema (da montagem) está presente no texto *Miss Furr and Miss Skeene*, no qual, às vezes, o tempo é determinado pela mudança de espaço.

Algumas características dos textos de Stein se revelam quando estes são lidos em voz alta. A intrincada rede de sentidos se apresenta ao mesmo tempo clara e complexa. Na oralidade se evidenciam os sons e o ritmo.

O uso inusitado da pontuação ou a total ausência de pontuação convencional, contribui tanto para a construção do ritmo como para a ambigüidade das frases. O retrato *Se eu lhe Contasse. Um retrato acabado de Picasso* é exemplo da preponderância do ritmo sobre um significado lógico. Completamente oposto ao ritmo/cadência “ondular” que se percebe no retrato *Orta or One Dancing*, este texto reproduz uma idéia de movimento abrupto, súbito. Segundo Lavallo, Stein apresenta o pintor como um lutador de boxe¹⁰⁷. A diferença de ritmo dos dois retratos evidencia a pesquisa da autora na descrição do personagem através do seu ritmo. A diferença de ritmo entre esses dois retratos também foi claramente identificável no corpo dos atores-dançarinos. Evidenciando o fator tempo e o fator fluência na apropriação dos personagens retratados por Stein, havia uma atenção sobre o ritmo. Segue abaixo, o início do retrato *Se eu lhe Contasse*:

Se eu lhe contasse ele gostaria. Ele gostaria se eu lhe contasse.
Ele gostaria se Napoleão se Napoleão gostasse gostaria ele gostaria.

¹⁰⁷ “A linguagem usada por G. Stein em *If I told him (Se eu lhe contasse)* imita, rítmica e verbalmente, o treinamento físico de um *boxeur* (tanto G. Stein quanto P. Picasso foram fãs de boxe), e a identificação que ela sugere neste texto, altamente repetitivo, é como uma atividade marcadamente violenta” (LAVALLE, 2003, p. 56).

Se Napoleão se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão. Gostaria se eu lhe contasse se eu lhe contasse se Napoleão. Gostaria se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe contasse se Napoleão se Napoleão se eu lhe contasse. Se eu lhe contasse ele gostaria ele gostaria se eu lhe contasse.

Já.

Não Já.

E já.

Já.

Exatamente como como reis.

Tão totalmente tanto.

Exatidão como reis.

Para te suplicar tanto quanto.

Exatamente ou como reis.

Fechaduras fecham e abrem e assim rainhas. Fechaduras fecham e fechaduras e assim fechaduras fecham e fechaduras e assim e assim fechaduras e assim fechaduras fecham e assim fechaduras fecham e fechaduras e assim. E assim fechaduras fecham e assim e assado. E assado e assim e assado.

Exata semelhança e exata semelhança e exata semelhança como exata como uma semelhança, exatamente como assemelhar-se, exatamente assemelhar-se, exatamente em semelhança exatamente uma semelhança, exatamente a semelhança. Pois é assim a ação. Porque. (...) (STEIN, 1989, p. 15, tradução de Augusto de Campos).

Embora esse seja um dos textos mais difíceis de ler entre os trabalhados nessa pesquisa (ele não apresenta nenhum referencial sobre o pintor, a não ser no título), é possível identificar que Stein toma emprestada a técnica de colagem¹⁰⁸, muito utilizada por Picasso, para fazer o retrato dele. Contextos e conteúdos completamente diferentes, materiais lingüísticos não compatíveis gramaticalmente são sobrepostos. Ela cria, então, frases que não seguem as leis tradicionais da gramática, na ordenação de elementos sem seguir uma lógica racional, mas através da associação de tais elementos, onde também é possível identificar a influência da idéia de fluxo de consciência. Assim, “a técnica de se empregar o intelecto na ordenação dos elementos, que ficava evidente nas artes plásticas, acaba por ser de difícil percepção na literatura, pois aparentemente conduz a um irracionalismo” (LAVALLE, 2003, p. 100).

¹⁰⁸ “A colagem é uma reação contra a estética da obra plástica feita com um único material, contendo elementos fundidos harmoniosamente dentro de uma forma ou de um âmbito preciso (...) A colagem é um jogo com base nos significantes da obra, isto é, com base em sua materialidade” (PAVIS, 1999, p. 51). Entre os anos de 1912 e 1913, Picasso realizou vários experimentos com o *papier-collé* (colagem), técnica que permitia tecer “com suas cifradas explorações formais, uma multiplicidade de referências – via recortes de jornal, papel de parede, maços de cigarro e outros impressos efêmeros – à vida cotidiana em toda sua variedade, banalidade e, com frequência, sordidez”. (COTTINGTON, 1999, p. 72).

A técnica de colagem também pode ser pensada como um modo de composição corporal, quando mais de uma ação, em contextos diferentes, são realizadas simultaneamente ou em sucessão. A colagem também pode ocorrer com a sobreposição de ações configuradas a partir de elementos distintos, como, por exemplo, um texto, um movimento de dança abstrata e um movimento mimético com um objeto; ou ainda com a sucessão de ações de textos diferentes da autora: um trecho de um texto teatral, um fragmento de um retrato literário, de uma poesia, etc.

Como será melhor detalhado no próximo item e no APÊNDICE A, o processo de apropriação dos retratos literários não aconteceu como uma experiência individual, mas no contato entre os atores-dançarinos e as interferências recíprocas dos corpos uns sobre os outros. As ações configuradas por um indivíduo, também atuavam no corpo do outro, promovendo a transformação daquele e desse, criando uma rede de relações.

Para a construção de um sistema geral de ações e reações, para aquilo que Barba denomina montagem do diretor, foi necessário um contexto de agregação. Busquei esse contexto em uma peça teatral de Stein: *Contando os vestidos dela*. Isso acarretou na operação de tradução, pelos atores-dançarinos, do sistema de relações que o texto continha, as quais foram transferidas para as personagens que estavam sendo criadas a partir dos retratos trabalhados.

Quando escreveu seus textos teatrais, Stein procurou quebrar a estrutura tradicional de construção do drama, pois, para ela, a vida não é uma situação em torno de um clímax, como numa peça “clássica” de teatro¹⁰⁹. A vida é um fluxo, sem começo, meio e fim, que provoca um prolongado presente. As ações das personagens, que vivem neste prolongado presente, não têm, necessariamente, começo, meio e fim; não têm relação causal com ações

¹⁰⁹ Stein escreveu diversos textos teatrais e libretos. *Doutor Faustus Liga a Luz* (Editorial Cone Sul, 1998) é a única peça publicada no Brasil, traduzida por Fábio Fonseca de Melo.

anteriores e procedentes; têm existência própria, em si mesmas, enquanto são realizadas, uma é tão importante quanto a outra.

A peça *Contando os Vestidos Dela*, por exemplo, é dividida em partes, a maioria dos atos é constituída de uma frase e não há como identificar as personagens¹¹⁰.

[...]

PARTE V.

Ato I.

Sabe você falar depressa.

Ato II.

Sabe tossir.

Ato III.

Mande lembranças a ele.

Ato IV.

Lembre-se que eu quero um sobretudo.

PARTE VI.

Ato I.

Sei o que quero dizer. Como vai você eu o perdôo por tudo e não há nada que perdoar.

PARTE VII

Ato I.

O cachorro. Você quer dizer pálido.

Ato II.

Não nós queremos marrom escuro.

Ato III.

Estou cansado de azul.

PARTE VIII

Ato I.

Deveria eu usar meu azul.

Ato II.

Use.

PARTE IX.

Ato I.

Agradeço pela vaca.

Agradeço pela vaca.

Ato II.

Agradeço muito.

[...]¹¹¹

¹¹⁰ Na apresentação da edição brasileira de *Doutor Faustus Liga a Luz*, Fábio Melo apresenta algumas características desse texto teatral de Stein: ‘nos vários planos em que se manifesta, o texto está sempre a um fio tanto da prosa como da poesia, do dramático como do musical (infantil, de variedades...). Afinal, a própria Stein denominou sua “narrativa dramática” de “opereta”. E ainda, textual e cenicamente, devido às trocas entre fluxos psicológicos e auto-referências, pode parecer que Stanislawski e Brecht brincam numa gangorra no playground de nossa contemporaneidade.’ (Melo in STEIN, 1998, p. 10).

¹¹¹ Tradução de Luci Lavalle.

Fica a dúvida do que é “ato” (*act*). Pode ser o ato, elemento da estrutura da obra teatral, pode ser o ator, como também pode ser a ação. Às vezes parece existir uma estrutura de diálogo entre um ato e outro:

PARTE X
 Ato I.
 Colecionando os vestidos dela.
 Ato II.
 Deveria você estar irritado.
 Ato III.
 De modo algum.

PARTE XI
 Ato I.
 Pode você ser grato.
 Ato II.
 Por que.
 Ato III.
 Por mim.
 [...]

Mas, na maioria das vezes, não é possível encontrar lógica causal de um “*act*” com o anterior ou com o posterior.

A pontuação fora das leis da gramática gera intenções ambíguas nas frases, provoca sentenças, nas quais a personagem afirma e responde ao mesmo tempo, ou afirma com dúvida, ou afirma sem convicção, propiciando uma variedade de inflexões e entonações para o ator-dançarino explorar.

Assim como para expressar os indivíduos ela escrevia retratos, para expressar as relações entre as pessoas, a “essência do que acontece”, ela decidiu escrever *paisagens*. E encontrou no teatro o lugar para isso

Eu senti que se uma peça fosse exatamente como uma paisagem então não haveria dificuldade sobre a emoção do espectador estando atrás ou à frente da peça porque a paisagem não necessita estabelecer relações. [...] A paisagem tem sua formação e como apesar de tudo uma peça tem que ter formação e estar em relação uma coisa com a outra coisa e como a história não é a coisa como qualquer um está sempre contando alguma coisa então a paisagem não se movendo mas estando sempre em relação, as árvores com as montanhas as montanhas com os campos [...], a história só tem importância se você gosta de contar ou gosta de ouvir uma história mas a relação está lá de qualquer modo.¹¹² (STEIN, 1971, p. 77-78, tradução nossa).

¹¹² “I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance. [...] The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation

Ela encontrou na idéia de peça teatral como *paisagem* a solução para seus problemas com o teatro que assistia. Essas questões, as quais apresenta no seu ensaio *Plays* (STEIN, 1971, p. 59-83), revelam a origem de suas reflexões sobre a arte teatral e nos indicam caminhos para entender o seu teatro. O primeiro incômodo que ela aponta é o descompasso entre o tempo emotivo da platéia e o tempo emotivo da ação no palco. Segundo Stein, essa diferença de tempo, entre o que era visto e a emoção sobre aquilo que era visto, “deixa qualquer um nervoso.”¹¹³ Outra preocupação sua está relacionada à sua necessidade de compreender a materialidade do meio empregado. Nesse ensaio ela faz perguntas ao leitor: O que lhe impressiona mais, o que ouve ou o que vê? Quando o que é ouvido substitui, acompanha ou interfere o que é visto? Quando o que é visto substitui, acompanha ou interfere o que é ouvido? Ela desejava conhecer como era feito o teatro e quais as relações dessa materialidade com o descompasso na emoção entre ator e público. O ensaio também revela sua ansiedade com uma característica do teatro que é o modo imediato de apresentação dos personagens, o qual proporciona ao espectador uma maneira de se familiarizar com esses inúmeros personagens diferente da maneira de um leitor de romances. Segundo Stein, para ler uma peça de Shakespeare “sempre foi necessário manter o dedo na lista de personagens pelo menos durante todo o primeiro ato, e de certo modo é necessário fazer o mesmo quando a peça é encenada”, por meio do programa da mesma (STEIN, 1971, p. 69)¹¹⁴. Mas o que a fascinava no teatro era a poesia que, segundo ela, é mais viva quando no palco¹¹⁵.

one thing to the other thing and as the story is not the thing as any one is always telling something then the landscape not moving but being always in relation, the trees to the hills the hills to the fields [...], the story is only of important if you like to tell or like to hear a story but the relation is there anyway.”

¹¹³ “This thing the fact that your emotional time is not the same as the emotional time of the play is what makes one endlessly troubled about a play [...]. I bothered about the different tempo there is in the play and in your-self and your emotion in having the play go on in front of you” (STEIN, 1971: 59-60). (Esta coisa o fato de que seu tempo emocional não é o mesmo tempo emocional da peça é o que cria infinitos problemas com uma peça [...]. Eu me incomodei com o tempo diferente que há na peça e em você mesmo e sua emoção ao ter a peça acontecendo na sua frente.) (tradução nossa).

¹¹⁴ “(...) it was always necessary to keep one’s finger in the list of characters for at least the whole first act, and in a way it is necessary to do the same when the play is played (...)”.

¹¹⁵ “In the poetry of plays words are more lively words than in the other kind of poetry and if one naturally liked lively words and I naturally did one like to read plays in poetry (...)” (“Na poesia da peça teatral as palavras são

Nas suas *paisagens literárias* ela não precisa fazer apresentação de personagens, pois o que importa são as relações no presente e as personagens estão lá, nem contar o que aconteceu, pois as coisas estão acontecendo. Os sons e as imagens, que seus textos desafiam a serem criados para serem ouvidos e vistos no palco, não contam uma história, mas expõem relações em movimento, o movimento no espaço, na paisagem.

Sua obra dramática ressalta, mais uma vez, sua necessidade de reinventar linguagem e seu modo intersemiótico de pensar, de buscar sempre novas formas para novas perspectivas de pensamento. Stein é precursora de uma dramaturgia que dá liberdade para o encenador e o obriga a reinventar linguagem; que o instiga a trabalhar com a materialidade do meio significante do palco: o corpo do ator-dançarino em movimento. Seus textos teatrais necessariamente provocam o ator-dançarino a construir uma dramaturgia do corpo.

Na operação de transposição do texto *Contando os vestidos dela* para a linguagem corporal, foram empregados os mesmos princípios sobre os quais dirigiu-se a configuração corporal individual, aplicados, então, para os corpos em relação: (1) o *recomeço sucessivo*, que produz a repetição da relação “sem memória”; (2) a *passage*, que cria uma fusão entre os corpos em relação; (3) a fragmentação das ações, que possibilita relações fragmentadas; (4) a configuração de relações simples e claras criadas por ações simples e precisas; (5) a criação de diferentes relações através da abstração dos *fatores* do movimento e variação da diferença entre a combinação desses *fatores* em cada corpo, por exemplo, a diferença de ritmo entre duas personagens (fator tempo); (6) a construção de diferentes relações através de mesma arquitetura espacial, porém, com combinações de *contra-esforço* diferentes; (7) os procedimentos de montagem a partir das relações fragmentadas; (8) a criação de novas relações por meio da colagem, isto é, através da realização de ações simultâneas por personagens em situação, tempo ou espaço diferentes.

palavras mais vivas que nos outros tipos de poesia e se alguém naturalmente gostava de palavras vivas e eu naturalmente gostava essa pessoa gosta de compreender peças de teatro na poesia.”) (STEIN, 1971, p. 70).

Portanto, as relações entre as personagens foram expressas por via das relações corporais dos atores-dançarinos, que também foram estruturadas com base nos quatro *fatores* do movimento e nas simultâneas *arquiteturas vivas*, as quais constituem “arquiteturas de relação”. Os atores-dançarinos foram estimulados a estabelecer relações, produzindo ações que provocassem a reação do outro, como também reagindo às ações do outro. Nesse ponto, o foco da dramaturgia se direcionou para a organização de redes de combinações e seqüências de *contra-esforço*, que produzem reações e tecem a paisagem coletiva. As transformações que ações e reações vão provocando continuamente vão transformando a personagem (retrato) e a cena (paisagem).

O modo de realização das ações e a qualidade corporal também criam o espaço e o tempo dessa *paisagem*, os quais podem ser transformados, instantaneamente, através da variação dessa qualidade. As relações entre os corpos determinam se as personagens encontram-se no mesmo espaço, ou no mesmo tempo, tornando possível a existência simultânea de espaços e tempos, virtuais, distintos numa mesma cena. Assim, o fato de uma personagem não reagir à presença da outra pode definir que ambas não estão no mesmo ambiente. Porém, é possível criar, na cena, relações entre dois indivíduos que estão em tempos ou espaços diferentes pelo trabalho minucioso de variação na composição do *esforço* e do *contra-esforço*. Isso foi possível identificar durante o trabalho de apropriação do texto *Contando os vestidos dela*. Uma das personagens estava no mesmo lugar (casa) que a outra, porém num tempo diferente (a primeira no passado da segunda). Assim, uma reagia à ação da outra, porém, variando apenas um fator. Essa seqüência de *contra-esforços* criou uma paisagem onde cada personagem permanecia em sua atmosfera, porém, com vestígios de interferência da outra.

O conjunto de todos esses procedimentos de composição da cena, reconhecidos e reconstruídos pela necessidade de transposição da *paisagem* e dos *retratos literários*,

produziu por inúmeras vezes na experiência do grupo de pesquisa um fluxo contínuo de múltiplas relações complexas. Apontou para o caminho de configuração de uma cena de múltiplos significados e numerosos pontos de vista.

2.6 O processo de compreensão da obra de Stein com o corpo

O método de realização dessa tradução criativa, pelo qual identificaram-se os procedimentos de composição de Stein anteriormente apresentados e realizou-se a “escrita” da dramaturgia do corpo, foi sendo criado na própria experiência de transcrição do grupo de pesquisa teórico-prática formado por atores-dançarinos. O ponto de partida para a construção de tal método foi uma proposta de treinamento do ator sobre si mesmo dentro de uma prática coletiva, elaborada com base nos princípios do movimento identificados por Laban, de modo que instigasse o devaneio corporal fundamentado no “estímulo externo”. Os momentos dessa experiência relacionados à assimilação das noções labanianas, que regem o movimento expressivo e proporcionam a ampliação de sensibilidade e do conhecimento corporal, bem como ao treinamento para o devaneio, estão descritos em anexo, no item *Uma experiência de transposição: orientação e treinamento* (APÊNDICE A). A seguir, busco evidenciar os momentos da prática mais relacionados à apropriação dos textos de Stein.

Por tratar-se de um texto que discute o ato de dançar, a possibilidade de expressão da dança, os motivos de alguém que dança, de um texto que descreve o processo cognitivo desse alguém que dança no exato instante em que ele acontece, foi ao ler *Orta, ou Alguém Dançando* que mais me identifiquei com a obra de Stein. Essa leitura, portanto, me conduziu à escolha de trabalhar na transcrição de *retratos literários*, dos quais me restringi aos retratos de pessoas, pois estes implicariam na criação de personagens. Ao longo do trabalho, numa

avaliação um tanto subjetiva, foram escolhidos os seguintes textos: *Orta, ou alguém dançando* (*Orta or one dancing*); *Se eu lhe contasse: um retrato acabado de Picasso* (*If I told him: a completed portrait of Picasso*); *Flirting at the Bon Marche*; *Um retrato de um: Harry Phelan Gibb* (*A portrait of one: Harry Phelan Gibb*); *Picasso*; e *Miss Furr and Miss Skeen*. Com o objetivo de buscar unidade para a dramaturgia cênica a ser criada, através de uma ação comum às personagens retratadas e contextos de agregação, selecionei também um texto dramático: *Contando os vestidos dela* (*Counting her dresses*). Mais tarde esse texto, de estrutura dialógica, mostrou-se importante, na configuração das relações corporais, como das falas enunciadas pelas personagens retratadas. Para criar ações vocais, os atores-dançarinos precisavam de falas, já que os *retratos* de Stein não são compostos por diálogos ou alocação de personagens.

No decorrer do trabalho prático com o citado grupo de pesquisa, como parte do processo de transcrição, esses textos foram sendo analisados em conjunto com o grupo de atores-dançarinos num procedimento diferente da tradicional interpretação de textos, na qual se realiza um estudo intelectual e racional, buscando uma lógica causal para os acontecimentos e as ações dos personagens. Os textos foram compreendidos pela corporificação dos mesmos, numa tradução intersemiótica, através das estruturas corporais que tais textos provocavam e propunham para os atores-dançarinos.

Na observação ativa da experiência dos atores, fui também construindo um processo de tradução que me proporcionou uma leitura diferenciada da obra de Stein. Não realizei essa tradução no meu corpo, a configuração da minha interpretação acontecia no corpo dos atores-dançarinos. A rede de significados criada por mim e mediada pelos corpos em cena esteve presente em todo o trabalho, desde a orientação do treinamento, até minhas sugestões sobre a composição de cada ator-dançarino, que os influenciava no seu modo de compreender e

trabalhar com o texto no seu corpo, como também na participação mais ativa na direção da montagem final, criando contextos de agregação para as dramaturgias individuais.

Para a proposta de transcrição do discurso literário de Stein, orientei os atores-dançarinos para que construíssem uma codificação necessária e coerente com as obras de referência. Assim, foi utilizado um modo alternativo de codificação, no qual não há um exemplo, não há como referência apenas um corpo, uma qualidade corporal, um modo de mover-se (como, por exemplo, o do orientador). Nessa proposta, no lugar do corpo aprender posturas e cadeias de movimento, o ator-dançarino trabalha na desconstrução da técnica corporal cotidiana, na quebra de cadeias habituais de movimento, na desestruturação de posturas freqüentes e hábitos de *esforço*.

Como não há uma técnica estilística *a priori*, é o treinamento em grupo que possibilita a construção de uma mesma linguagem pelos corpos individuais. Cada indivíduo do grupo é referência para o outro e a codificação vai sendo criada no confronto entre os corpos na necessidade de expressar o universo trabalhado, durante o treinamento e o processo de criação.

A técnica corporal foi construída, desconstruída e reconstruída com base em quatro princípios labanianos: (1) reação cinestésica a estímulos externos; (2) exploração da *arquitetura viva* e da *cinesfera*; (3) exploração dos *fatores* do movimento (espaço, tempo, peso e fluência) na configuração espacial e na composição do *esforço*; (4) decupagem e abstração das ações a partir dos *fatores*.

O processo de codificação foi elaborado no cerne do conflito entre codificação e liberdade de expressão da personalidade, ressaltando a presença do ator em vida. A experiência estabelecida não tinha como objetivo a criação de técnica estilística, caminhou em direção à criação de padrões de organização do corpo e do movimento, uma codificação que desse espaço para o subjetivo e, portanto, para “imprecisões”. Buscou criar campos

harmônicos na diferença, pressupondo que a harmonia é formada pela complementaridade, portanto, quando há identidade, mas também diferença. Tal diferença, na construção dos corpos cênicos e na configuração de ações, é determinada pela subjetividade de cada corpo. Assim, a experiência avançou procurando se equilibrar na linha tênue que coloca a questão: qual o grau de coletivização da linguagem necessário para construir campo harmônico?

A seguir, apresento os procedimentos encontrados para a reconfiguração do texto *Orta, ou Alguém Dançando*, o primeiro a ser trabalhado, o qual representa um recorte expressivo da experiência do grupo de pesquisa prática, pois foi a partir do mesmo que se desenvolveu o processo de composição da dramaturgia do corpo. O trabalho com os demais textos seguiu o caminho construído pela transcrição de *Orta*.

O primeiro contato dos atores com a obra de Stein foi através da leitura de um trecho significativo do texto *Orta, ou alguém dançando*, em inglês. Como a autora construiu esse *retrato* através de uma sucessão de frases simples utilizando poucas palavras, as quais se repetem e são arranjadas de diversas formas, mesmo com um limitado domínio da língua os atores-dançarinos puderam reter o significado desses códigos. Porém, o que ficou mais presente não foi o significado das frases, mas a sonoridade e o ritmo do texto. No item 5 do *Caderno de apontamentos dos encontros* (APÊNDICE B), apresento a descrição das experiências de contato e apropriação do texto, bem como as reflexões dos atores-dançarinos sobre as mesmas.

A apropriação desse texto foi realizada através das experiências de improvisação com base no estímulo externo que vinham sendo trabalhadas no treinamento. A atenção extrema a qualquer estímulo gera uma situação de interdependência entre os atores-dançarinos, a qual estimula o sentido cinestésico, que por sua vez proporciona outro nível de cognição, de expressão, de criação e de possibilidade de devaneio traduzidos em presença cênica e pensamento em termos de ação. Assim, acrescentamos à configuração de *arquitecturas vivas* e

à variação da qualidade corporal a enunciação de algumas frases do texto e a variação do modo de enunciar como possibilidades de reação aos estímulos. Na teoria de Laban a fala também é entendida enquanto movimento – movimento das cordas vocais, portanto, trabalhamos a variação da qualidade da enunciação enquanto variação da combinação dos *fatores* do movimento e do esforço empreendido em tal movimento. A exploração dos *fatores* nas suas polaridades enfatizou o reconhecimento dos ritmos e das sonoridades desse texto de Stein.

Nessas improvisações os atores-dançarinos também respondiam às ações vocais com reações configuradas na *arquitetura viva*. Começou a aparecer, então, o efeito do texto dito por um ator no corpo dos outros, enquanto tradução corporal da qualidade do som. O texto tornou-se um estímulo externo sonoro. Por vezes este som era percebido como uma ação vocal de alguém, que provocava transformação na cena e reações em outras pessoas. Em outros momentos a fala era operada como uma música, como uma estrutura com ritmo e certas qualidades, que provocava no corpo do outro a transcrição dessas qualidades. Como o texto do retrato não é a fala da personagem, e sim a expressão de outro que retrata essa personagem, o fluxo contínuo de ações e reações criou uma cena, na qual uma personagem (Orta) se desdobrava no corpo de vários atores, os quais, ao mesmo tempo em que representavam essa personagem, contavam sobre ela.

Esse trabalho, no qual a enunciação do texto ora era estímulo ora reação, provocou o reconhecimento corporal do texto. A configuração de *arquiteturas vivas* e a realização de ações no processo de transcrição foram revelando a estrutura de *Orta*. Alguns atores-dançarinos identificaram o texto como movimento, outros como música para a personagem que dança.

A transcrição do *retrato* no corpo mostrou-se similar à criação de uma personagem. Então, o desafio foi criar personagens estruturadas de forma análoga àquele *retrato*, o qual

tem características bem singulares, já apresentadas neste capítulo: repetição sem memória, presente contínuo, poucas palavras repetidas ritmicamente, rearranjo dessas poucas palavras que vai tornando complexo o *retrato*, re-significação, movimento, *passage*, etc. Enfatizando que no drama o que revela a personagem são as suas ações, senti necessidade de orientar os atores em direção à produção de ações dramáticas como células para a construção da dramaturgia. Tais ações também foram criadas nas improvisações, quando o ator-dançarino, tendo o texto como referência e pensando criativamente sobre a materialidade do seu corpo, buscava recriar esse *retrato literário* como *retrato teatral*.

Uma dificuldade apresentada pelos atores-dançarinos foi a retenção por parte deles do material criado nas improvisações. Muitos materiais, como certos encadeamentos de ações, certas relações entre os corpos e mesmo qualidades corporais encontradas, foram esquecidos quando não fixados enquanto forma. Esses devaneios corporais que não são memorizados acabam por não constituir a dramaturgia final, porém, são vivências do corpo que estabelecem o processo evolutivo do próprio trabalho e passam a integrar a história do ator-dançarino. É a memória da variação do *esforço*, das ações e das relações que se formam na improvisação e que são percebidos pelo sentido cinestésico que permite a fixação da forma dinâmica. Para memorizar esses materiais criados na improvisação, mantivemos a conduta de repeti-los imediatamente após a sua criação, buscando não sair do estado de devaneio. Existia, portanto, uma seleção de materiais que acontecia no momento do devaneio: enquanto a imaginação opera livremente, a percepção cinestésica identifica o que está sendo construído, reconhece se é material apropriado ou não e, quando o é, o corpo tenta repeti-lo.

Num segundo momento, de análise, o ator-dançarino tenta recuperar o material e construir uma seqüência. A partir dessa seqüência de ações inicia o trabalho de decupagem e abstração da ação através dos quatro *fatores* do movimento, no qual o ator-dançarino deve buscar precisão e consciência da forma dinâmica. Esse momento da criação está intimamente

relacionado com os procedimentos de composição dos textos de Stein, conforme descrito no item *Detalhamento da transcrição* deste capítulo. Depois de explorar tais procedimentos, que provocam a ampliação, depuração e refinamento do material selecionado no devaneio, novas improvisações no coletivo eram realizadas, tendo esses materiais como “vocabulário” de base.

Após diversas improvisações, seleção de ações, criação de partituras, desconstrução das ações, por meio de trabalhos individuais e coletivos, a cena revelou um *retrato-ação*. *Orta ou alguém dançando* é o retrato de uma personagem que dança, no qual Stein recriou a forma de Orta estruturar seu pensamento, criou um texto que reproduz a estrutura do seu “pensamento em termos de dança”. Fundem-se nesse texto o movimento do pensamento e da dança, que é a ação de Orta, pois na sua dança se configuram os desejos, os objetivos, as intenções, as relações de *uma* com o mundo. A estrutura do texto revela o movimento, que revela a ação, que revela a personagem.

O texto *Orta* propõe uma reflexão sobre a criação, sobre a relação entre vida e arte, sobre a necessidade e sobre a forma de expressão. Por tratar de alguém que dança, que é alguém porque dança, que é alguém por *significar dançando*, o texto trouxe outro componente ao trabalho: a reflexão e crescimento pessoal de cada ator-dançarino. A reflexão filosófica que propõe o texto criou uma atitude de auto-análise em alguns atores-dançarinos, uma reflexão sobre o seu trabalho, sobre a sua dança. Tudo isso veio ao encontro das idéias que geraram esta pesquisa, idéias sobre ampliação de horizontes, sobre a construção de novos corpos para a cena e, em conseqüência, sobre a possibilidade de criar novos “eus”.

No *Caderno de apontamentos sobre os encontros* (APÊNDICE B) há um detalhamento do processo de transcrição, que apresenta os caminhos tortuosos pelos quais passamos nessa experiência. Como não havia um método de composição pré-concebido, a proposta era que ele se formasse no contato com os textos, a experiência foi pautada por muita

indeterminação e risco. Assim, tal processo foi determinado na relação entre os indivíduos participantes da experiência, função da rede criada pelas possibilidades de cada um naquelas circunstâncias. Foi um processo conturbado, sem a constância de presenças e o envolvimento por parte dos atores-dançarinos que considero ideal para um processo de criação. Porém, foi a experiência possível e necessária para provocar a pesquisa e as reflexões que resultaram nesta dissertação.

CONCLUSÃO

Só agora nesse momento sinto o que sinto agora. Nesse aqui e agora entendo o que entendo e sinto que o que sentia era o que o que sentia. Como um sentimento de movimento. Algo que se repetia e pulsa e se repete e é agora. Um movimento que foi se fazendo de impulsos e pausas e mais impulsos e redes e saltos e socos e vazios cheios de outros movimentos que não juntava. Agora nesse momento agora o movimento nesse momento é outro que move em outros sentidos e ainda mais e mais e mais e agora e mais. Nunca mais aquele e agora esse que provoca e me coloca e me faz ser agora e com par partilhar. Brilhar talvez brilhar talvez amar. É só o mover é agora o corpo que pulsa e move e cria o agora o espaço nesse tempo que move e me move na direção do que me move. (E)motion.

1 Sobre o método

O conhecimento do sentimento que a arte expressa não é concebido *a priori*, é na própria experiência artística, no contato com a matéria, que ele se constrói. É no pensar criativo sobre o fazer específico que o conhecimento daquela intuição primeira, daquele pulso fugaz vai tomando forma. Foi algo semelhante que ocorreu nesta pesquisa. Foi no contato com a matéria – atores-dançarinos, textos de Stein, treinamento, teorias, criação corporal, reflexões que emergiam da prática, discussões com o professor orientador – que o objeto da pesquisa foi se construindo. Assim, se experimentou um modelo metodológico de investigação criativa, na qual formam-se relações complexas entre o pesquisador e seu objeto de estudo. Tal investigação é viável a partir da criação de um ambiente que é construído no limite entre a criação e a pesquisa, entre a teoria e a prática e é possível a partir da capacidade de quem constitui esse ambiente suportar a indeterminação do processo, o risco, pois sonha e confia que linguagem, conceitos e pensamentos, os quais oscilam entre razão e devaneio, entre a ciência e a poesia, são construídos na experiência.

A dificuldade diária de escrever sobre as complexas relações e trocas de informações que construíam o ambiente da pesquisa prática foi direcionando e construindo o corpo deste estudo. Um caminho apontado por Laban e Stein e pelas necessidades imediatas da vida de quem participou do processo.

Considero fundamental a existência, na Universidade, desta metodologia de pesquisa, pois viabiliza a criação de grupos de experimentação teatral e pode conduzir o pesquisador na investigação de questões que movem o artista contemporâneo na sua criação, contribui para a construção de conhecimento da linguagem teatral pela via do corpo para futuros estudiosos da área, colabora para a disseminação de pesquisadores, dentro da Universidade, que tenham vivência corporal.

2 Sobre o objeto

O encontro entre Stein e Laban aqui descrito não aconteceu no estúdio de Paris (talvez lá tal encontro nunca tenha acontecido), mas no corpo de cada ator-dançarino que participou do grupo de pesquisa prática criado para este trabalho. Se naquele estúdio ela provocou Picasso e o influenciou na sua criação cubista, nesta pesquisa ela nos questionou sobre nossa produção corporal.

Stein e Laban, ao refletirem sobre suas próprias criações, nos deixaram pistas fundamentais para o entendimento da composição artística que se tornaram essenciais na presente experiência de pesquisa teórico-prática que anseia por contribuir com a consolidação da noção de dramaturgia do corpo. Ele nos legou elementos para trabalhar com a materialidade do corpo (*fatores* do movimento, *arquitetura viva* e *esforço*), ela revelou sua estrutura de pensamento que desafia atores-dançarinos a encontrar seus próprios modos de articulação desses elementos a fim de construir sentido cênico, provocando a construção de

formas estéticas que expressem o conhecimento de sentimentos de sua época. Parafraseando Stein, qualquer um vivendo no tempo que está vivendo é composto da composição daquele momento que está vivendo. Portanto, os atores-dançarinos vivendo hoje são compostos dos modos como se compõem as relações na contemporaneidade, dentre os quais seus próprios modos de compor artisticamente com seu corpo.

Laban e Stein viveram a mesma Europa modernista, embora ela tenha adquirido sua primeira formação nos Estados Unidos (mas o vínculo com a Europa sempre esteve presente na sua família), o que poderia explicar tantos pontos de contato entre as reflexões de ambos sobre sua arte. Mas quando decidi desenvolver a pesquisa sobre dramaturgia do corpo envolvendo esses dois artistas pesquisadores, eu não estava ciente de todos esses contatos. Laban foi escolhido porque sua teoria apresentava princípios fundamentais para a criação de uma técnica corporal que me permitiria analisar a criação dos atores-dançarinos. Stein chegou a mim como artista, porque sua obra me instigava, me provocava estranhamento e alimentava meus devaneios sobre a forma¹¹⁶.

Os motivos determinantes na eleição dos princípios de Laban para analisar a construção de significado cênico pelo corpo foram os seguintes: (1) determinação de leis gerais do movimento que não se restringem a uma técnica específica, possibilitando infinitas formas de codificação; (2) a possibilidade de construção de uma codificação pelo *esforço*, que abre espaço para a subjetividade de cada ator-dançarino; (3) a noção de corpo-mente unificado e o reconhecimento do movimento como a conexão entre a possível cisão dessa unidade; (4) uma concepção de drama construída pelo movimento na articulação da materialidade em vida, permitindo, portanto, a desconstrução do limite entre dança e teatro; (5) minha constatação, na prática diária, do crescimento dos atores-dançarinos e atrizes-

¹¹⁶ Meu primeiro contato com a obra de Stein foi através de uma música de Adriana Calcanhoto, na qual ela completa a melodia de um texto recitado por Gertrude Stein. Tal texto é um trecho de *Retrato Acabado Picasso* e a música chama-se *Portrait of Gertrude*. Em 2001, a partir dessa música e da pintura *Mulher Chorando* de Picasso criei uma pequena obra corporal. Assim, desde o princípio Stein esteve para mim relacionada com interdisciplinaridade: literatura, música, pintura e teatro.

dançarinas, enquanto ampliação de imaginação corporal e desconstrução de hábitos posturais, bem como de padrões de cadeias de movimento, quando trabalham com esses princípios; e (6) a constatação de que a apropriação desses princípios pelo artista é individual, possibilitando a criação de uma dramaturgia autêntica (criada a partir de suas necessidades, portanto, única e verdadeira).

Da mesma forma que esta pesquisa se propunha a um estudo comparativo com a arte literária, para estudar os princípios de composição específicos da dramaturgia do corpo, Laban e Stein fizeram reflexões comparativas com outras artes para melhor entender a sua. Stein buscou analogias de estrutura com o cinema e com a pintura e Laban com a música e também com a pintura. Interessaram-se no estudo de teorias da psicologia, da filosofia e da ciência física e foram influenciados pelas mesmas. Ambos tiveram uma formação interdisciplinar e um modo de pensar intersemiótico. Partilharam de uma visão holística, da noção de unidade entre interno e externo, entre a estrutura da arte e do sujeito e entre forma e pensamento, como também da idéia de existência enquanto um fluxo contínuo mutante. Portanto, entendiam o indivíduo nesse fluxo e constatavam a identidade do mesmo na repetição de padrões de intensidade (segundo Stein) e de energia psíquica ou esforço (segundo Laban), sendo que percebiam, respectivamente, o movimento da fala e do corpo humano enquanto a dinâmica da vida configurada no homem. Stein afirmou que o único retrato possível desse indivíduo, que expressasse a sua natureza humana, era o retrato do seu movimento interno, por isso a necessidade da escritora de fazer um texto em movimento. Laban afirmou que a experiência da luta do ser humano por seus valores só poderia ser expressa através da lógica oculta no movimento e por isso, para ele, o teatro é o lugar da expressividade desse mundo do silêncio e dos valores. Entendiam que por meio do movimento é possível transcender, chegar na expressão do inefável, do invisível e do que não era conhecido até então, do que até então era impossível.

Essa transcendência era realizada por meio da articulação concreta da materialidade na reinvenção da linguagem. Por Laban, tal transcendência foi conquistada na configuração da energia psíquica através da codificação da mesma por meio da articulação dos seus elementos de composição (espaço, tempo, peso e fluxo), fatores análogos às unidades da física que regem qualquer corpo na natureza. Por Stein, a transcendência foi alcançada na configuração da intensidade do indivíduo, do que é nele excitante, através de uma articulação singular da língua que buscava o contínuo momento presente no qual a vida da personagem se apresenta. Ela encontrou na forma do retrato literário cubista um modo de apresentar o retrato humano e com isso aponta uma possibilidade para o ator-dançarino encontrar um modo de construir personagens. Se Stein encontrava o que era excitante no outro através do que era excitante nela (o ato de escrever), o ator-dançarino pode encontrar o que é excitante na personagem através do que é excitante nele (o ato de mover-se).

Se a idéia inicial era entender alguns textos de Stein através do movimento, no decorrer da pesquisa esses mesmos textos estavam me ensinando a dançar. No desenvolvimento da pesquisa num campo de oscilação entre prática e teoria, a compreensão dos procedimentos de composição de Stein ampliou minhas possibilidades de imaginar criativamente na materialidade do corpo e, por via desse imaginar, minha compreensão de tais procedimentos.

Também foi possível observar no grupo de pesquisa prática uma evolução dialética entre treinamento e transcrição: a apropriação dos procedimentos de composição de Stein aumentava o conhecimento dos atores-dançarinos sobre suas possibilidades de expressão e seus entendimentos corporais dos princípios de Laban. Ao mesmo tempo, a assimilação de tais princípios determinava a possibilidade de expressão dos textos na matéria do corpo, pois o treinamento constrói a técnica e, portanto, padrões de percepção, interpretação e configuração das idéias. Porém, a operação de tradução de textos que abria inúmeros espaços

de devaneio provocou, simultaneamente, a desestabilização desses padrões, despertando a necessidade de ampliação da técnica.

A transcrição intersemiótica provoca o vazio que impulsiona a reinvenção da linguagem, cria espaços de devaneio quando não há tradução possível. Provoca o desequilíbrio e a necessidade inevitável de inventar novas possibilidades de dramaturgia, estimula o risco e a superação na ampliação da linguagem.

O processo de desvendar o projeto poético de Stein na criação dos retratos literários e do texto teatral *Contando os Vestidos Dela*, de estrutura tão singular, isto é, o processo de imaginar com o corpo o seu imaginar com a língua, revelou a idéia de arte enquanto forma abstraída da realidade e, portanto, a compreensão de ação enquanto signo estético, enquanto criação de virtualidades. A necessidade de uma vasta e obstinada manipulação da complexa materialidade do corpo, em conjunto com um treinamento que apontou para as possibilidades significantes da forma, evidenciou que a dramaturgia do corpo é criação de formas dinâmicas ambíguas, que ao mesmo tempo instigam a serem lidas e são auto-referentes, é a criação de poesia na abstração das leis que regem o movimento.

Os inúmeros procedimentos de Stein experimentados no corpo, transcritos, apresentaram-se como ponto de partida para a compreensão de que a transcendência acontece na manipulação da matéria. A reinvenção da linguagem é a pura alquimia.

As dúvidas e dificuldades dos atores-dançarinos sobre a consistência do trabalho, comuns a qualquer processo de criação, as suas angústias provindas da condição de vazio no intervalo entre o “desejado e o impossível”, são superadas no trabalho com a materialidade. Tempo, espaço, peso e fluência são aplicados na materialidade do próprio corpo, produzindo tensões, deslocamentos, oposições, vibrações, linhas, dimensões, impulsos, ritmos, forças, velocidades, acelerações, até o ator-dançarino encontrar na própria matéria a natureza e sentir-se parte dela. Assim, os elementos disponibilizados por Stein e Laban evidenciaram que a

dança e o teatro são mais que auto-expressão, são o lugar de entrar em contato com o todo, deixando-se ser guiado por essas leis que regem o todo.

Assim, a unidade entre vida e arte não é decorrência da identificação do ator-dançarino com a personagem, mas do fato de que a forma estética acontece no corpo. O ator-dançarino não vai se emocionar pela personagem, mas criar a forma dos sentimentos que constituem essa personagem no seu próprio corpo. A partir do momento que o corpo experimenta a forma, ele aprende, conhece as relações análogas àqueles sentimentos e por isso evolui, se transforma, se supera, num processo irreversível.

Portanto, a dramaturgia do corpo é entendida no processo evolutivo de cognição do ator-dançarino, como forma de transcendência através da configuração da *arquitetura viva* do corpo cênico no modo de pensamento em termos de ação. É criada na experiência do devaneio corporal, numa imaginação em termos de forma, num jogo em que o ator-dançarino vai buscar fixar relações através da percepção por via do sentido cinestésico e da consciência imediata da forma no exato momento em que ela está sendo criada.

Depois de um minucioso processo de escolhas, e de codificação das relações através da precisão das variações da qualidade do movimento, a obra final será constituída da cristalização de relações dinâmicas. Assim, mesmo sendo uma obra efêmera, mesmo que a cada apresentação exista uma nova obra, devido às diferentes circunstâncias como também ao processo crescente de cognição do corpo vivo, existe uma estrutura que se mantém, que assegura a identidade da obra.

3 Provocações

O corpo, hoje, enquanto processo de relação e troca de informações consigo, com o outro e com o meio, é super excitado. Para não ser apenas uma imagem banalizada e

estabelecer a troca esse corpo mídia de si mesmo não pode ser separado do autoconhecimento. Se a tendência da contemporaneidade é a superficialidade das relações, a criação da poesia é uma possibilidade de construção de relações não superficiais, relações que apresentem vários níveis de significação e de trocas entre seres humanos.

A dramaturgia do corpo então é entendida enquanto criação da poesia, enquanto experiência que sai da banalidade e da relação mercadológica que constitui hoje o fluxo da vida. Sendo o corpo o lugar dessa poesia, a poesia pode ser a ética desse corpo.

Em tempos em que se fala de morte do autor e do original, a transcrição não ignora tais noções. O artista que transcreva vai de encontro ao autor e ao original talvez como um modo de encontrar seu lugar no fluxo da existência, para não cair no vazio do corpo pós-moderno super excitado que não elabora, que não executa, que não “processa”. Precisa de um “reset”. Para que uma dada obra original faça parte dele, faça parte do seu corpo, precisa transformá-la em corpo. Então, original é entendido como a forma que se dá a perceber enquanto configuração de relações singulares na materialidade em que foi imaginada, que apresenta estruturas de pensamento e possibilidades de devaneio para quem a percebe, que apresenta algo que transcende e que dá sentido para a vida.

Somos feitos de traduções, de transcrição de gestos, de ritmos, de sussurros, de tons de voz, de odores, de toques, de distâncias, de olhares. O ator-dançarino pode agarrar essa idéia e trabalhar para aguçar seu sentido cinestésico, estimular a sinestesia e treinar as traduções em seu corpo, reconfigurando aquilo que lhe proporciona um lugar no mundo. Pode ser guloso por devaneios e provocar traduções de si próprio.

No seu processo cognoscitivo, a possibilidade do artista é ir se construindo de obras: construindo um corpo formado pela tensão de um traço, pela congruência de um acorde e um gesto, pela oposição de uma sentença, pelo volume de uma palavra, pela leveza de uma textura, pela força de uma cor, pelo contraste de um movimento.

Espaço, auto-relevo do teu impulso, do teu pulso. O corpo arte de te revelar, arde de revelar de causar impacto, auto-relevo do teu impulso em auto-relevo da sístole que pulsa no espaço. O pulso do espaço em ti, no tempo da tua pele que sente e abre o que não foi dito em ti. O que não disse mas que está aí. O que pensa e o que não sabe mas que quando dança há. Quando dança. A sístole pulsa o tempo e vento e a dor. O mistério que é em ti tinge no osso a gravidade. É quando desfaz o movimento quando não faz quando deixa fazer quando deixa pensar deixa escrever tu és. Agora que não és nesse instante que não te conhece não te reconhece cria teu corpo te faz o risco de não conhecer o risco de se perder no risco do corpo em relevo. Traça o risco. O risco que move agora o risco do agora. Lembrança e desejo de ser agora. Nesse momento nesse nesse momento agora agora.

REFERÊNCIAS

ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o Seu Duplo*. Tradução de Fiana H. P. Brandão. Lisboa: Fenda Edições, 1996.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução de Antonio P. Donesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Luís Otávio Burnier (Supervisão). Campinas: Editora Hucitec Editora da UNICAMP, 1995.

_____. *Além das Ilhas Flutuantes*. Tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas: Editora Hucitec Editora da UNICAMP, 1991.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRADBURY, Malcolm. *O Romance Americano Moderno*. Rio de Janeiro: Zaar, 1991.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência – Questões de Teoria Literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

COTTINGTON, David. *Cubismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

DANTAS, Mônica. *Dança: O enigma do movimento*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1999.

DE ANDRADE, Milton L. *Affetto e azione espressiva nell'arte dell'attore: studio sul rapporto corpo-anima nelle teorie di Johann Jakob Engel, François Delsarte e Rudolf Laban*. Bologna: Università degli Studi di Bologna, 2002. Tese (Doutorado de Pesquisa in Discipline dello Spettacolo).

ESSLIN, Martin. *Artaud*. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

GICOVATE, Silvana Vazquez. *Corpo – espaço de significações e saberes*. Londrina: Editora UEL, 2001.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon Revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____; BIÃO, Armindo (Org.) *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1998.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

IANNITELLI, Leda Muhana. *Dramaturgia Corporal*. Anais II Reunião Científica de Pesquisa e Pós- Graduação em Artes Cênicas – Memória ABRACE – Maio 2002.

JAMES, William. *Principles of Psychology*. Chicago: William Benton, 1955.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KATZ, Helena. A dança, pensamento do corpo. In NOVAES, Adauto. *O Homem-Máquina – a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

_____; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. In: SOTER, Sílvia; PEREIRA, Roberto (Org.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999-2001.

LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento*. Tradução de Anna Maria B. Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. 4. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

_____. *Dança Educativa Moderna*. Tradução de Maria da Conceição P. Campos. São Paulo: Ícone, 1990.

_____. *Choreutics*. London: Macdonald and Evans, 1966.

_____; LAWRENCE, F. C. *Effort: economy of human movement*. London: Macdonald and Evans, 1947.

LANGENDONCK, Rosana van. *Merce Cunningham - Dança Cósmica: acaso – tempo – espaço*. São Paulo: Edição do Autor, 2004.

LANGER, Susanne. *Sentimento e Forma*. Tradução de Ana M. G. Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1953.

_____. *Los Problemas Del Arte*. Tradução de Enrique Luis Revol. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1966.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LAVALLE, Luci. *A Composição em Movimento: as dinâmicas temporal e espacial nos retratos literários de Gertrude Stein*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003. Tese (Doutorado em Letras).

MALETIC, Vera. *Body – Space – Expression*. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987.

MARINIS, Marco de. (Org.) *Drammaturgia dell'attore*. Porreta Terme: I Quaderni Del Battello Ebbro, 1996.

MESEROLE, Harrison T; SUTTON, Walter; WEBER, Brom. *American Literature: tradition & innovation*. Lexington (Mass.) D. C. Heath, 1969. 3v.

MICHAUD, Eric. *Hombres sin egoísmo – Marionetas en la Bauhaus*. In Puck n° 1. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1991.

MILLER, Rosalind S. *Gertrude Stein: form and inteligibility*. New York: The Exposition Press, 1949.

NUNES, Sandra M. *O corpo que pensa: o treinamento corporal na formação do ator*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica).

_____. O corpo do ator em ação. In: GREINER, Christine; AMORIN, Claudia. (Org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 2002.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRESTON-DUNLOP, Valérie. *Laban, Schoenberg, Kandinsky*. In: Louppe, Laurence. (Edt.) *Traces of Dance: drawings and notations of choreographers*. Paris: Dis Voir. p. 110-132.

RICHARDS, Thomas. *The Edge-point of Performance*. Pontedera: Documentation series of the workcenter of Jerzy Grotowski, 1997.

SAMUEL, Rogel. *Novo Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SPRIGGE, Elizabeth. *Gertrude Stein: her life and work*. New York: Harper, 1957.

STEIN, Gertrude. *Porta-Retratos*. Tradução de Augusto de Campos. Florianópolis: NoaNoa, 1989.

_____. *Doutor Faustus liga a luz*. Tradução de Fábio Melo. São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998.

_____. *Writings 1903-1932*. New York: The Library of America, 1998 b.

_____. *Selected Writings of Gertrude Stein*. New York: Vintage Books, 1990.

_____ *Look at me now an here I am: writings and lectures 1909-45*. England: Penguin, 1971.

_____ *How to write*. New York: Dover, 1975.

_____ *Operas & Plays*. New York: Barrytown, 1998.

SYIPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo na Arte e na Literatura*. Tradução de Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

BARBA, Eugenio. *La canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução de Rina Skeel. México: Gaceta, 1992.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

CUNLIFFE, Marcus. *História da literatura dos Estados Unidos*. Tradução de Bernadette Pinto Leite. Mem Martins: Europa-América, 1986.

EISENSTEIN, Sergei. *El Montaje Escenico*. Tradução de Margherita Pavia. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

GROTOWSKI, Jerzy. *Qué Significa la Palabra Teatro?*. Buenos Aires: Almagesto, s. d.

_____ *Em busca de um teatro pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

GUINSBURG, J; NETTO, J. Teixeira C.; CARDOSO, Reni C. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HOFFMAN, Frederick J. *The Twenties American Writing in the Postwar Decade*. New York: Collier Books, 1962.

HORST, Louis; RUSSEL, Carrol. *Modern Dance Forms in relation to the other modern arts*. Princeton: Princeton Book Company, 1987.

HUMPHREY, Doris. *The Art of Making Dances*. Princeton: Princeton Book Company, 1987.

KOSTELANETZ, Richard. Gertrude Stein. In: KOSTELANETZ, Richard (Org.). *Viagem à literatura americana contemporânea*. Tradução de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Nórdica, 1985.

MCMICHAEL, George L. *Concise Anthology of American Literature*. 3. ed. Englewood cliffs: Macmillan, 1993.

OLIVEIRA, Jacyan Castilho. *Um estudo do Texto Dramático através da Análise Laban do Movimento*. In: Memória Abrace V - Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), 2002. v.1. p.583 – 588

PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Rudolf Laban: an extraordinary life*. London: Cecil Court, 1998.

SCHRANZ, John J., *Dramaturgia dell' Attore: L'Azione Física*. Bologna: Università degli Studi di Bologna, 1994. Tese (Tese di laurea in Storia dello spettacolo).

TORRE, Guillermo de. *História das Literaturas de Vanguarda*. Lisboa: Presença, s. d.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.