

LARANJEIRA, Carolina Dias. Apontamentos sobre os Estados Tônicos em Criações e Teorizações nas Artes Cênicas. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia; FAPESB; Bolsista de Doutorado; Prof^a. Dr^a. Eloisa Leite Domenici. Dançarina e Coreógrafa.

RESUMO

O presente artigo discorre sobre a produção de modos diferenciados de estar em cena, tendo como viés as práticas de artistas da dança e do teatro cujos trabalhos corporais enfatizam os *estados tônicos*. Por meio de reflexões e teorizações de artistas e teóricos busca-se identificar e ressaltar as escolhas estéticas ou os procedimentos preparatórios envolvendo o trabalho com a lentidão, a postura e os micromovimentos e aproximá-las do pensamento sobre a *função tônica*, de Hubert Godard. Propõe-se, dessa forma, uma abordagem sobre as questões concernentes ao corpo em cena sob uma perspectiva que privilegia os estados corporais e as variações tônicas em detrimento da lógica do passo e do movimento.

Palavras-chave: Corpo em Cena. Estados Tônicos. Estados Corporais. Dança. Teatro.

RÉSUMÉ

Le présent article traite de la production des différents modes d'être sur scène, par le biais des pratiques corporels des artistes en danse et en théâtre dont les œuvres soulignent les états toniques. À travers des réflexions et des théories des artistes et des théoriciens on cherche à identifier et mettre en évidence les choix esthétique ou des procédures impliquées aux travaux préparatoires à la lenteur, la posture e les micromouvements en les rapprochant de la pensée sur la *fonction tonique* d'Hubert Godard. Il est proposé, donc, une discussion sur les questions concernant le corps sur scène dans une perspective qui met l'accent sur les états corporels et les variations toniques au détriment de la logique du pas e du mouvement.

Mots clés: Corps sur Scène. Etats Tonique. Etats Corporels. Danse. Théâtre.

No presente artigo reflito sobre os modos de estar em cena a partir dos trabalhos de duas coreógrafas: Myriam Gourfink e La Ribot, e da preparação do ator defendida por Eugênio Barba. Considero que, por meio de estéticas completamente diferentes, o trabalho corporal das artistas e do proposto por Barba se relacionam entre si por darem ênfase ao que Godard (2002) chama de estados tônicos¹. Proponho, com isso, refletir sobre o movimento, não a

¹ As relações e questões aqui levantadas partem de um processo criativo em dança, impulsionado pelos estados corporais, que teve como resultado a obra coreográfica intitulada Cordões (2011), de minha autoria. Este processo criativo faz parte das investigações práticas

partir de deslocamentos que percorrem o espaço composto por segmentos corporais, mas pelas dinâmicas internas do gesto, responsáveis por seu sentido expresso, não exatamente intencional (GODARD, 1995, p. 224). A produção de sentido do gesto estaria ligada ao que se passa internamente no corpo, ou seja, no processo de operação dele e entre este e sua percepção, sempre se tratando de um aspecto relacional. Portanto, o que busco compreender aqui, é o que está por “trás do gesto”, o que está além dos passos, o que antecede e o que resta do movimento, e ainda, ao mesmo tempo, o que o acompanha.

Para isso, apresento a visão de Hubert Godard tendo como base seu pensamento sobre a *função tônica*. O autor explica que nossa relação com a gravidade e a gestão específica de cada um sobre ela, seja na postura vertical (aparentemente estática) ou durante um movimento, dão características particulares, psicológicas e expressivas ao gesto. Antes mesmo de qualquer movimento perceptível acontecer, existiria uma “atitude” contrária à gravidade, chamada de *pré-movimento*, que forneceria a carga expressiva ao movimento. O *pré-movimento* seria o micromovimento realizado pelos músculos tônicos, que além de permitir nos manter em pé, em equilíbrio, antecipa e coordena a ação dos outros músculos envolvidos no movimento. A ação dos músculos tônicos é realizada de forma involuntária, inconsciente e é esta ação que responde pela organização do nosso corpo todo em relação à gravidade reagindo contra o peso que incide constantemente sobre nós.

Segundo Godard, o acesso a esses músculos, por não responderem a comandos voluntários, seria dado apenas por um trabalho com a percepção sutil e com a imaginação, como na prática do dançarino. Este desenvolveria um domínio particular sobre o gerenciamento da gravidade realizando modulações de tensões criadas na distância entre o centro de gravidade e o centro do movimento, aumentando assim a potência da carga expressiva e afetiva do gesto. Nas palavras do autor:

As resistências internas ao desequilíbrio, organizadas pelos músculos do sistema gravitacional, vão induzir a qualidade e a carga afetiva do gesto. O aparelho psíquico se exprime através do sistema gravitacional e é por seu intermédio que carrega de sentido o movimento, modulando-o e colorindo-o de desejo, de inibições, de emoções (GODARD, 1995, p. 225).

Estas ideias, pelas minhas experiências com a prática teatral e em manifestações populares, não se restringem ao corpo do dançarino ocidental, mas podem se referir a todos que adquirem técnicas corporais potencializadas pelo imaginário. Inclui-se aí padrões de movimentos singulares, aprendidos no cotidiano e em processos de transmissão de práticas corporais simbólicas, como por exemplo em rituais, festas e expressões artísticas, enfim, em práticas

da minha pesquisa de doutorado, desenvolvida atualmente no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

performativas de qualquer cultura. Entretanto, isso não quer dizer que o que se entende por “corpo expressivo” seja produzido da mesma maneira e nem que seus efeitos sejam percebidos da mesma forma em qualquer contexto. As capacidades de acesso aos estados tônicos seriam motivadas por imaginários, aprendizagens sensório-motoras e maneiras de perceber diferentes, assim, produzindo diferentes *estados de presença*². Passo, então, a discorrer sobre alguns desses modos de presença ou de uso da musculatura tônica.

O trabalho da coreógrafa francesa Myriam Gourfink, apresentado por Louppe (2007), se pauta na retomada e na revisão dos fatores de movimento de Laban, por meio da inserção de novos fatores. Justamente esses novos fatores seriam gerados por um uso particular do peso e da respiração para se chegar ao pré-movimento, enquanto fonte motriz de sua dança que induz o gesto e gera micromovimentos. Além disso, Gourfink cria outros “fatores” entendidos como elementos que estão na origem de sua dança, tais como “as direções do pensamento no interior”, as “direções do pensamento no exterior do corpo” e os “olhares”. São estas instruções de movimento que formam “trajetos interiores moventes” e causam “efeitos de uma deformação lenta” configurando uma estética do “duvidoso”, onde a percepção do espectador é solicitada para atentar a “invisibilidade das mudanças progressivas” desencadeadas pelos micromovimentos (LOUPPE, 2007, p. 28). Estas mudanças, segundo a coreógrafa, resultam das transições entre posturas. O que me remete ao trabalho da coreógrafa espanhola La Ribot.

A coreógrafa explora exaustivamente as posturas em seu projeto *Piezas Distinguidas*. Mesmo que seu projeto artístico e estética conceitual não tenham o trabalho corporal como questão central, pode-se dizer que a maneira como a artista se utiliza de imagens fixas por meio de sua imobilidade provoca um tipo de alteração em seu estado corporal. Por borrar a fronteira entre teatro, dança, performance e artes visuais, suas obras demandam outros tipos de experiência com o corpo. As *Peças Distinguidas* são como *sketches*, ou quadros que funcionam independentemente uns dos outros, nos quais a dançarina cria microcosmos compostos por objetos distribuídos pelo espaço e seu corpo nu. As peças são sempre apresentadas em formatos de 30 segundos a sete minutos e produzem imagens estáticas de seu corpo com esses objetos, como uma instalação, fotografia ou escultura. Explorando superfícies, geralmente no plano horizontal do chão, do próprio corpo nu, ou da tela do vídeo, La Ribot, espalha, organiza e distribui objetos. As superfícies e os “achatamentos” da tela permitem que seu corpo esteja em continuidade com os objetos, aproximando, mesclando e fundindo as categorias, o corpo se torna objeto. A relação estabelecida com o público combina contemplação e reflexão, por meio

² Termo utilizado por Laurence Louppe, e cunhado por um grupo de estudantes (LOUPPE, 2007, p. 77). Também no sentido de que a presença é plural. Há vários modos de estar em cena e produzir qualidades a partir deste estar, seja em termos estéticos, seja em termos de preparação que dependem do tipo de experiência pela qual o sujeito passou e do tipo de experiência pretendida para ser provocada no espectador segundo cada projeto artístico.

do estranhamento e da desestabilização de referências. La Ribot explica que não interpreta, e tampouco representa, mas apresenta algo.

Sobre a série *Still Distinguished* (2000), Laurent Goumarre (2004), emprestando algumas ideias de Deleuze (1999), ao associar *posturas* “do corpo e do espírito” à novela, e *posições* e *atitudes* ao conto, dá à imobilidade de La Ribot os atributos de *postura* e à imobilidade de Isadora Duncan os atributos de *posição*. O autor explica a diferenciação entre *postura* e *posição*: a última se dirige ao que vai se passar, ao desenvolvimento, ao movimento, já a primeira é o resultado do que já aconteceu, é a imobilidade que “só espera a resolução dela mesma”. A postura, assim, se relaciona ao segredo, um segredo que não deveria ser descoberto e que restaria impenetrável, “a postura é um suspense invertido” (GOMARRE, 2004, p. 54, *apud*, DELEUZE, 1980). Concordo com o autor, é desta imobilidade concentrada que se produz “um outro modo de presença” ao compartilhar esse mesmo espaço em comum, em uma estranha proximidade — pois se assiste às peças numa sala e não num teatro — se pode sentir a tensão e o tônus que se desprendem de suas posturas. Corroborando com esta leitura, Louppe diz que a aproximação do corpo nu da artista causa um assaltado no olhar de “pequenas percepções”, e acrescenta: “assim como, de estados do corpo: crispações imperceptíveis, relaxamento, ou retomadas tônicas”³ (LOUPPE, 2007, p. 86) (tradução da autora).

Eugênio Barba (1995) explica o trabalho de produção de energia do ator dentro da concepção da antropologia teatral, entendido como um dos princípios da produção do que chama de “vida” do ator, um dos fundamentos das técnicas extracotidianas. Barba define energia na situação teatral como uma potência nervosa e muscular alcançada pela alteração do “equilíbrio normal” e pela eliminação da dinâmica dos movimentos cotidianos. Em seu trabalho, dito pré-expressivo, o ator deve ter domínio sobre a energia e deve ter recursos técnicos para saber moldá-la de acordo com suas necessidades dentro da lógica teatral.

Todas as práticas teatrais estudadas por ele possuem maneiras diferentes de organização do equilíbrio, embora todas coloquem este em situações de instabilidade. O *equilíbrio precário* ou *de luxo* assim chamado pelo autor, seria formado pelo jogo de oposições entre partes do corpo gerando tensões e energia. A conservação destas tensões em oposição geraria uma dança “dançada *no* corpo antes de ser dançada *com* o corpo” (BARBA, 1995, p. 13). Assim, o autor enfatiza a ideia de um trabalho sobre a tensão concentrada produzida muitas vezes por meio da simplificação ou limitação, como no caso da mímica de Décroux em que os movimentos dos membros são subordinados ao engajamento do tronco, e ainda, como no Nô quando ampliam a energia dentro do corpo pela omissão da ação que realizam, descrevendo-as como

³ “Ainsi que des ‘états du corps’ ajoute-je: des crispations imperceptibles, détentes, ou reprises toniques.”

ações que continuam no tempo e são omitidas no espaço. Ainda no Nô e, também no Kabuki, o autor explica o uso de alguns termos que remetem ao significado da palavra energia encontrado no Ocidente. A palavra *tameru* designa a ação de reter e recuar. Desta palavra vem o termo “*ter tame*”, usado para referir se um ator tem ou não tem a “habilidade para manter energia, para absorver, numa ação limitada no espaço, a energia necessária para realizar uma ação muito maior” (BARBA, 1995, p. 14).

Considero que tanto os trabalhos das coreógrafas como o de Barba enfatizam o trabalho com os estados tônicos, sem os mencionar. Entretanto, chegam ao fundo tônico de maneiras distintas e causando efeitos também distintos sobre a percepção do espectador.

Gourfink alcançaria o trabalho do pré-movimento, sobretudo, a partir da exploração da lentidão; a estratégia de gerenciar seu peso seria pela sua sustentação, pelo controle da gravidade. O que implicaria uma espécie de esgarçamento desse estado estático das posturas, colocando-as em movimento suspenso, como se prolongasse o estado postural no tempo-espaço por ser criado através desse movimento. O efeito disso, segundo Louppe, é uma deformação lenta, devido aos micromovimentos, que mexe com a percepção dos espectadores desafiados pela invisibilidade das mudanças progressivas que aparecem nas passagens de uma postura à outra (LOUPPE, 2007, p. 28).

Já, La Ribot enfatiza o fundo tônico de outro modo, pela imobilidade, alimentada de micromovimentos gerados pela ação dos músculos tônicos contra a gravidade. E ainda, pela sua dança que não se prolonga no tempo, sendo apenas um corpo no espaço. Mas também alimentada pelas relações espaciais, ou melhor, pelas novas dimensionalidades, “dimensionalidades impalpáveis”, geradas por “mudanças entre o enquadramento ortogonal representacional que sustenta o peso do olhar, e as dimensionalidades oblíquas, das dobras, das massas e de campos de força não gravitacionais do olhar”⁸. La Ribot produziria não apenas uma outra organização gravitacional em seu próprio corpo, por meio da postura, mas também, no espaço, interferindo diretamente na percepção do público, por meio da colocação de novos pontos de apoio do olhar, ou melhor, da desestabilização das antigas referências, sustentadas por uma relação gravitacional “convencional”. Num jogo aparentemente simples que substitui o vertical habitual, pelo horizontal, a função tônica parece romper o espaço do corpo e ganhar e ocupar o espaço da percepção do público. Arrisco a dizer que é deste tratamento específico do espaço que um tônus também específico se estabelece na relação entre público e dançarina, trazendo novamente a relação espaço-percepção e função tônica para o foco.

⁸“(…) échanges entre la grille orthogonale représentationnelle soutenant le poid du regard et les dimensionnalités obliques des plis, des masses, et des champs de force non gravitationnels du regard” (LEPECKI, 2004, p. 91).

No caso de Barba, a ideia de *equilíbrio precário* parece confirmar a noção de Godard referente à carga expressiva do gesto que se dá pela distância entre o centro de gravidade e o centro motor de movimento. Se pensarmos que a “carga expressiva” se manifesta pela manipulação da energia como nos diz Barba, os significados de *tameru* e *tame* se tornam particularmente interessantes. A retenção da força para se fazer uma ação maior dentro de um espaço limitado, estando em *equilíbrio precário*, com os músculos tônicos já em ação, seria uma estratégia eficaz para se criar uma “usina” de energia. No *equilíbrio precário*, os músculos agem contra a gravidade fora do eixo gravitacional normal de sustentação pela restrição da base de apoio; dessa forma, o trabalho dos músculos tônicos já estaria acontecendo de maneira mais intensa. Mas, além disso, com a ideia do *tameru*, se cria um acréscimo de tensões, pela força de expansão de músculos direcionados a ampliar a dimensão do movimento no espaço e, ao mesmo tempo, de forma contrária, pela força de retenção que impede esse movimento; assim, o trabalho dos músculos tônicos necessariamente se intensifica ainda mais. É nesta ampliação de carga e de esforço que os atores-dançarinos do Nô e do Kabuki devem adquirir tanta intimidade com algo que pode soar como impalpável ou etéreo, a energia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, E.; SAVARASE, N. **A Arte secreta do ator**: dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Hucitec, 1995.
- GODARD, Hubert. **Gesto e Percepção**. Trad. Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002.
- GOUMARRE, Laurent. “**Die Another Day**”. In: ROUSIER, C. (ORG.) *La Ribot*. Gent: Ed. Merz e Centre National de la Danse, 2004. pp. 51-59.
- LEPECKI, André. “**Renversement**: Panoramix et le poids de la vision”. In: ROUSIER, C. (Org.) **La Ribot**. Gent: Ed. Merz e Centre National de la Danse, 2004. pp. 89-97.
- LOUPPE, Laurence. **Poétique de La Danse Contemporaine la Suite**, Bruxelles: Contredanse, 2007. 179p.