



TURTELLI, Larissa; RODRIGUES, Graziela. Recepção, uma escuta do corpo. Campinas: UNICAMP. UNICAMP; Professora Doutora. Pesquisa com financiamento FAPESP.

RESUMO

Esta comunicação apresenta uma reflexão sobre a recepção do espetáculo no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) realizada a partir de pesquisas bibliográficas sobre teorias da recepção e pesquisas empíricas em apresentações de um espetáculo criado no método. É uma investigação em andamento. A síntese dos resultados encontrados até o presente momento relaciona-se a um entrelaçamento entre a recepção dos espetáculos no BPI e a Técnica dos Sentidos utilizada no método, isto é, os circuitos que ocorrem no corpo envolvendo sentimentos, sensações, imagens mentais e movimentos, não importando a ordem desses elementos. Esta inter-relação entre a referida técnica e a recepção do espetáculo constituiu-se em um fundamento para que fosse iniciada a estruturação de procedimentos de análise da recepção do espetáculo no método BPI.

Palavras-chave: Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI); Recepção; Dança.

ABSTRACT

This paper presents a reflection on the reception of the scenic performance in the Dancer-Researcher-Performer (BPI) method conducted from a bibliographical research on reception theories and empirical research in presentations of a scenic performance created in the method. It's an ongoing investigation. The synthesis of the results found so far is related to an entanglement between the reception of scenic performances in BPI and the Senses Technique used in the method, that are circuits that occur in the body involving feelings, sensations, mental images and movements, not regardless of the order of these elements. This inter-relationship between the Senses Technique and the reception of the scenic performance has been a foundation upon which have been structured procedures for analyzing the reception of the scenic performance in BPI method.

Keywords: Dance-Research-Performer (BPI); Reception; Dance.

O foco dessa pesquisa está no estudo de caso da recepção do espetáculo "Fina Flor Divino Amor – Iyabá Legba Hei!", desenvolvido dentro do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) a partir de pesquisas de campo em terreiros de Umbanda centradas nas entidades Pombas Giras. Essa encenação mantém-se na região fronteira entre dança e teatro, valendo-se tanto da linguagem corporal, quanto de textos falados e do trabalho de *Estruturação da Personagem*, um dos eixos do BPI.

Vale destacar que as Pombas Giras são entidades fortemente presentes no imaginário popular brasileiro. Figuras ambíguas, relacionadas a todas as polaridades, aos movimentos, à subversão da ordem social. Raul Lody (*in* Meyer, 1993, p.99) classifica a Bambogira como "a síntese social da mulher que, por excelência, se rebela aos padrões e normas convencionais". São tantas Pombas Giras quanto mulheres no mundo "São negras, vermelhas, brancas e escarlates. São sacerdotisas, magas feiticeiras, enfim, mulheres de vida" (Rodrigues, 1997, p.131).

Ao tratar desse tema o espetáculo "Fina Flor Divino Amor" adentra no imaginário dos espectadores acerca das Pombas Giras, e com isso toca em uma série de preconceitos, rejeições, medos, fantasias, que podem estar presentes nas pessoas do público.

O espetáculo não apenas "fala" da Umbanda, desenvolve toda uma linguagem corporal baseada nos movimentos de incorporações e desincorporações, e assume a realidade pesquisada dentro da sua própria estrutura dramática.

A criação artística do espetáculo teve como princípio os três eixos que embasam o método BPI: *Inventário no Corpo*, *Co-habitar com a Fonte* e *Estruturação da Personagem* (ver Rodrigues, 2003).

Os procedimentos de trabalho relacionados a cada eixo do BPI promovem no corpo diferentes configurações, que favorecem o desenvolvimento das especificidades de cada eixo. Essas configurações do corpo, ou estados do corpo, dizem respeito, por exemplo, ao corpo estar mais voltado para a pesquisa das próprias sensações e memórias (relacionado ao *Inventário no Corpo*), ou a estar preparado para a apreensão do meio externo (*Co-habitar com a Fonte*), ou ainda voltado para a exteriorização e integração dos sentidos que estão em si (*Estruturação da Personagem*). Estes estados do corpo envolvem uma ampliação da consciência e da auto-percepção.

A área de investigação dos estudos da recepção é ampla e complexa. O material teórico selecionado para dar suporte à presente comunicação é o que melhor se coaduna com as próprias características das encenações criadas no método BPI pois, como afirma Pavis, a "topologia dos espetáculos" tem "conseqüências metodológicas sobre sua recepção" (Pavis, 2005, p.257).

O conceito de horizonte de expectativas, proposto por Jauss (1994) é um aspecto a ser levado em conta. Nesse conceito Jauss destaca que ao entrar em contato com uma nova obra, o leitor (e no nosso caso o espectador) a contrapõe a um saber prévio, baseado em suas experiências pessoais, seus conhecimentos sobre a obra em questão e sobre obras anteriores, elementos que delineiam expectativas do leitor em relação à nova obra. Jauss (1994, pp.31-32) destaca o possível "choque de horizontes" que pode ocorrer na recepção de uma obra como algo positivo, que a diferencia "da esfera da arte 'culinária' ou ligeira".

Dentro do conceito de horizonte de expectativas vê-se a relevância de obter informações a respeito do contexto sócio-cultural do espectador, suas relações com o tema (no caso as Pombas Giras) e com a linguagem corporal (dança).

Apesar dessa importância do contexto sócio-cultural do espectador, considera-se como elemento central para a presente pesquisa o fator da experiência corporal do espetáculo pelo espectador, incluindo sentimentos, micro-movimentos, sensações e memórias.

Concorda-se com Desgranges (2003, p.152) quando ele afirma que a arte cênica na contemporaneidade propõe leituras dissensuais, o que acarreta que a compreensão formulada pelo espectador estará mais extremadamente vinculada à singularidade de cada um.

Na visão de Desgranges (2003, pp.18-19) o espectador na contemporaneidade "não se pergunta 'o que isto quer dizer?', mas sim 'o que está acontecendo comigo?', o que lhe solicita disponibilidade para participar de um jogo que [...] se propõe como experiência".

Dentro desse quadro aumentam as possibilidades de que uma interpretação imediata daquilo que é proposto pela obra se caracterize como um "mecanismo de defesa" do espectador, uma busca de evitar entrar em contato com uma experiência ainda desconhecida por ele mesmo, como evidencia Iser (2002, pp.116-117):

[...] é dominante nossa necessidade de compreensão e nossa premência de nos apropriarmos das experiências que nos são dadas. Isso poderia mesmo indicar um mecanismo de defesa em operação dentro de nós mesmos, como a busca de significado pode ser nosso meio de nos desviarmos do não-familiar.

A possibilidade dessa "interpretação precipitada" também possui relação com a busca do leitor, ou espectador, de neutralizar o "grau de indeterminação" da obra. Segundo Lima (2002, p.27) a indeterminação "em vez de tão-só dificultar o reconhecimento das expectativas do leitor, as põe em questão, abre-se uma relação potencialmente tensa. A primeira possibilidade é, então, de o leitor tentar eliminá-la". Essa "eliminação" é feita através do fechamento de uma interpretação, que de certa forma "encaixe" a experiência dentro de um padrão conhecido.

Esses aportes teóricos fundamentam uma investigação da recepção que foque as experiências da obra vividas pelos espectadores e suas leituras singularizadas da obra.

No caso da dança a questão da experiência faz-se ainda mais premente, uma vez que é uma arte que acontece no corpo-a-corpo entre intérpretes e espectadores.

O que vê então o espectador? Se não contempla a dança, é porque ele próprio entra na imanência dos sentidos do movimento. Não vê unicamente com os seus olhos; recebe o movimento dançado com o seu corpo inteiro (Gil, 2004, p.98).

Deve-se ressaltar a importância dos sentidos na vivência dessa arte pelo espectador, como afirma Pavis (2005, p.301):

Uma análise sensível no sentido muscular descreve o valor *sinestésico* (percepção do movimento), e mais geralmente *estésico* do espetáculo. Assim sensibilizada para a corporalidade do espetáculo, a análise aproxima-se consideravelmente de uma prática dos sentidos [...]

A percepção dos movimentos do corpo em cena acarreta em micro-movimentos e sensações nos corpos dos espectadores. Não só o movimento é despertado, todos os sentidos do corpo participam dessa interação. Segundo Gil (2004, p.91) na dança "a emoção, o pensamento, a sensação emergem e se constroem enquanto gestos".

Outro aspecto importante a ser considerado na recepção da dança é a memória corporal que esta pode despertar. Pavis (2007, p.283) afirma:

a *memória corporal* provocada pela dança através das mudanças de estabilidade, de equilíbrio e tonicidade, reporta-nos à nossa história pessoal inscrita em nosso corpo e que o espectador sente sem parar.

Algo semelhante pode ocorrer em outras artes, trata-se de uma memória que não é despertada de maneira voluntária, a "imagem mnêmica se constitui de lembranças que

surgem espontaneamente, sem a vontade e o controle do sujeito [...] o contrário de um processo consciente de rememoração" (Desgranges, 2008, p.17).

A dança tende a sensibilizar e mobilizar o corpo do espectador, pode-se dizer que a tônica de sua apreensão está nas "forças corporais". Assim, destaca-se a relevância de serem considerados na recepção em dança as sensações, micro-movimentos, sentimentos e memórias que emergem no espectador.

Adota-se na presente pesquisa uma perspectiva de investigação da recepção na qual a percepção e a experiência ganham um grande espaço. Pavis (2007, p.330) se questiona "em que medida a percepção já é uma interpretação", especialmente nas encenações em que há uma profusão de estruturas significativas e estímulos.

Segundo Pavis (2007, p.283) "a percepção do espectador situa-se no lugar estratégico no qual ocorre a experiência teatral em sua complexidade e irreducibilidade". O autor enfatiza o caráter ativo e não registrador da percepção "o espectador mais produz suas percepções e suas conexões do que se contenta em assinalá-las" (Pavis, 2005, p.24).

Cabe nessa investigação a noção, explicitada por Desgranges (2008, p.17), "de uma recepção compreendida como experiência". "Um conjunto de imagens, textos, texturas, sensações, emoções, afetos, mais ou menos definidos, suscitados a partir da escrita do artista [...] se fazem presentes na leitura do espectador". Nessa perspectiva compete ao espectador "tecer relações e estabelecer sentidos possíveis entre os diversos conteúdos significativos suscitados durante o ato de leitura".

[...] na teatralidade pós-dramática [...] o objeto artístico é que invade o espectador, atingindo-o em seu íntimo, fazendo surgir sensações, percepções, imagens, entre outras produções, advindas da experiência pessoal do participante. O espectador desempenha o ato de leitura valendo-se, tanto da análise de elementos de significação oriundos do texto cênico proposto pelo autor, quanto de conteúdos outros, percebidos, lembrados e criados durante seu percurso de leitura (Desgranges, 2008, p.18).

Os aspectos destacados acima se relacionam à Técnica dos Sentidos utilizada no método BPI. Nessa técnica os intérpretes trabalham seus circuitos internos de "imagens/sensações/emoções/movimentos, não importando a ordem com a qual eles se apresentem" (Rodrigues, 2010, p.02). São circuitos vivenciados a partir de um contato profundo dos intérpretes consigo mesmos em movimento, no qual eles modelam em seus corpos com tonicidade os corpos frutos de suas imagens internas. "Posturas e impulsos tornam-se formas em movimento com significados" (Rodrigues, 2010, p.02).

As sensações, sentimentos e imagens geram movimentos que por sua vez retroalimentam esses circuitos. Produzidos em cena pelos intérpretes, a partir de uma elaboração e um estudo minuciosos desenvolvidos ao longo de todo o processo de criação da encenação, esses circuitos estabelecem uma relação corpo a corpo dos intérpretes com os espectadores, na qual estes são atingidos em seu íntimo, tendo suas próprias sensações, percepções e imagens despertadas, muitas vezes com vigor.

Esse aspecto mostrou-se marcante nos depoimentos colhidos dos espectadores até o presente momento após as apresentações do espetáculo "Fina Flor Divino Amor". Ouvimos relatos sobre os sentimentos provocados pelo espetáculo, as sensações, as memórias despertadas, as tensões corporais, os micro-movimentos, entre outros.

Com base nessa pesquisa preliminar, chegamos à conclusão que um questionário poderia nos auxiliar a acessar os dados da recepção dos espectadores, principalmente no sentido de destrinchar suas apreensões do espetáculo. A inter-relação entre a Técnica dos Sentidos e a recepção do espetáculo constituiu-se em um fundamento para que fosse estruturado esse questionário dando assim início ao desenvolvimento de procedimentos de análise da recepção do espetáculo em dança, mais precisamente no método BPI.

Referências

- DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- DESGRANGES, Flávio. Teatralidade tátil: alterações no ato do espectador. *Sala Preta*, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, n.08, 11-19, 2008.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004. 2ª imp.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: Lima, Luiz Costa. (Coord. e trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, (1979) 2002. 2ª edição revista e ampliada. pp. 105-118
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática S.A., (1967), 1994.
- LIMA, Luiz Costa. (Coord. e trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 2002. 2ª edição revista e ampliada
- MEYER, M. *Maria Padilha e toda a sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a Pomba-gira de Umbanda*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005. Coleção Estudos; 196. Dirigida por J. Guinsburg.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição.
- RODRIGUES, G.E.F. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997
- RODRIGUES, G.E.F., *O método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. Campinas: [s.n], 2003. (Tese, Doutorado em Artes).
- RODRIGUES, G. As ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). *Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal*. Campinas, SP: UNICAMP, 2010.