VITIELLO, Julia Ziviani. Interfaces entre interpretação e criação em dança a partir da construção de um corpo eclético. Campinas: Unicamp; docente. Dançarina e Coreógrafa.

RESUMO

Objetiva-se neste texto a análise e documentação dos aspectos envolvidos na dança como uma disciplina de pesquisa. O texto explora uma articulação de conteúdos, ao qual se vincula o ato de criar, descrever e realizar as ideias propostas, até a apresentação cênica de seus resultados. Além da realização desse recorte, do que o envolve e o delimita, far-se-á ainda uma articulação entre os conteúdos de uma tríade: a técnica (habilidades do intérprete), a poética (literatura e artes visuais) e a criação (procedimentos e apresentação cênica), com a finalidade de investigar e aprofundar como a integração das práticas somáticas, especialmente a técnica *Ideokinesis* na preparação dos intérpretes e criadores, contribui para a criação em dança.

Palavras-chave: Dança. Criação. *Ideokinesis*. Registro

ABSTRACT

Among the objectives of this paper we want to exam and document the issues involved in dance as a research discipline, we intend to explore several aspects connected to the creative act, to describe and show how the proposed ideas take form until their realization and their theatrical presentation. Together within this pattern, with what surrounds and delimits it, I'll still articulate the contents of a triad: the technical (skills of the interpreter), the poetic (literature and visual arts) and the creation (procedures and scenic display). This is to investigate in what way the integration of somatic practices, especially the *Ideokinesis* technique, can help the preparation of performers and creators for dance creation.

Keywords: Dance. Creation. *Ideokinesis*. Documentation.

O caráter efêmero da dança, pela sua natureza de ser uma das artes do momento presente, pode conferir diferentes nuances a cada apresentação cênica. O registro dos processos de criação e de seu produto final na forma de apresentações cênicas faz-se importante para artistas, pesquisadores e acadêmicos, pois esse registro torna possível preservar tanto o trabalho, quanto as questões e soluções envolvidas na criação para sua posterior análise crítica. Seu propósito vai além de oferecer a possibilidade de ter a sua preservação assegurada por um documento digital com a obra em sua íntegra, para que não se conte somente com aquilo que ficou gravado na memória do espectador.

Não são recentes os debates ocorridos no campo da dança em torno desse assunto, nem os argumentos levantados a favor do registro dos espetáculos. No entanto, eles se tornaram particularmente importantes a partir do momento em que a dança passou a se constituir uma área de estudos e pesquisa, onde

se observa, basicamente, uma tendência em se colocar a atuação da dança em dois grupos. Alguns a consideram resultante de uma política, onde fatores socioculturais influenciam a luta para que a dança mantenha uma identidade própria, que está sujeita a uma prática, a qual não pode ser seriamente estudada à parte de outras áreas do conhecimento. Entretanto, Daly (1991, p. 50) alerta também para o fato de “que o pensamento interdisciplinar pode potencialmente trazer danos para o campo, mas somente se a especificidade da dança for perdida em detrimento da teoria”. Se o assunto é a dança, o movimento em suas diversas modalidades, isso deve ser o cerne da pesquisa, constituindo-se o fator principal e essencial que norteará os demais procedimentos da pesquisa.

O segundo grupo é composto por aqueles que a percebem como uma fonte principal e motivadora da pesquisa artística e acadêmica, isto é, uma arte com A maiúsculo. Portanto, considerada como uma expressão artística do indivíduo capaz de influenciar, contribuir e transformar algumas das questões essenciais e de referência também nos estudos culturais. Conseqüentemente, parece resolvida uma questão que perturba algumas pessoas que atuam na área, as quais necessitam enquadrar artistas e estudiosos em categorias específicas. Assim buscam cercear as áreas de atuação de cada grupo, como se ainda fosse possível criar em dança sem um amplo referencial teórico ou que a palavra grafada devesse se sobrepor à imagem e ao espírito.

Diante dessa situação constata-se o que Bales (2008, p. 11) coloca, que “poucos estudiosos e artistas poderiam ser colocados num ou outro contexto, mas sim no centro de uma confusa e complexa discussão sobre o assunto”. Entretanto, na dança de hoje, independentemente do contexto em que esteja colocada, seu registro mostra-se importante como veículo de divulgação e disseminação de conteúdos e princípios da própria arte da dança à sociedade, permitindo que um espetáculo seja apreciado mesmo que virtualmente. Então o registro, além de atender aos aspectos poéticos, com imagens instigantes que são capazes de captar a atenção do leigo por meio da sensibilidade e da dinâmica dos movimentos, precisa apresentar aspectos processuais do trabalho para também atender a diferentes propósitos de estudiosos do assunto e pesquisadores da área. Sim, espera-se contemplar um público mais abrangente, pois, citando Siegel (1992, p. 88), “a ideia de ler dança não leva em conta o atual processo de olhar a dança, a qual é fundamentalmente intuitiva, visceral e pré-verbal”.

Para o diretor teatral Brook (*apud* MELZER, 1995, p. 148), a “performance ao vivo é um evento no tempo presente, para aquela audiência, naquele local e termina ali. A única recordação que o público retém é daquele momento e assim deve ser em um espetáculo”. Já Barba (1990, p. 97) vai mais adiante ao mencionar que “o espectador frequentemente não entende ou não sabe como avaliar os espetáculos. Mas eles continuam a ter um diálogo com as memórias, as quais foram plantadas profundamente no seu espírito por estes espetáculos”. Sem dúvida, o registro do espetáculo nunca poderá substituir sua apresentação ao vivo.

Por séculos compartilhamos da ideia de que só a palavra grafada, principalmente a literatura, eterniza pensamentos, ideias, dogmas revelados por meio de seus textos. Textos estes que reproduzem fatos contados pela oralidade, verdades reveladas porque assim foi escrito, onde a palavra escrita impõe respeito e comanda a confiabilidade. Mas hoje a imagem pode também ser de um texto imagético, repleto de significados e de uma complexidade sem limites. Nem sempre a palavra escrita garante a veracidade das informações e, talvez, seja menos confiável que o movimento e as imagens visualizadas. A documentação da pesquisa e apresentação cênica abre e sugere possibilidades para um olhar mais seletivo e favorece ao espectador o ato de ver e rever a obra no seu próprio tempo, com a possibilidade de aprender e reconhecer os instrumentos utilizados para sua concepção e realização.

Os estudiosos do assunto argumentam que presenciar um espetáculo ao vivo torna-se essencial para seu estudo posterior, mas ele não pode ser visto e experienciado uma única vez. Algo material sobre ela precisa ser conservado. Não seria esta uma maneira de se ter, como na literatura, em vez de um texto grafado, um texto dançado? É nesse contexto antagônico e complementar que surge a necessidade do registro das questões e soluções, que a arte impõe à criação e ao trabalho cênico finalizado, apontando então para o fato de que o espetáculo em si é uma resultante de diversas pesquisas. Nem sempre somente o registro do processual numa pesquisa possibilita captar na íntegra aquilo que foi proposto. Sua apresentação cênica, ao vivo, envolve diferentes conhecimentos os quais possibilitam dar conteúdo e forma às escolhas realizadas no processo de elaboração do tema.

A finalização à obra abarca em si própria uma pesquisa a mais a respeito de vários fatores: sobre o indivíduo que faz parte da sua realização (o bailarino), de como ele estará vestido (o figurino), em que e como é este espaço no qual ele dançará (a topografia), o que complementa esse espaço (a cenografia), quais ações utilizará (o gestual), como os movimentos estão compostos no indivíduo e no grupo em relação ao espaço (a forma) e quando ele se movimentará (o tempo) (BOGGART; LANDAU, 2005, p. 8).

Portanto, muitos, ao defender que o que importa na arte em cena é somente o registro sensorial captado do espetáculo no momento em que ele acontece, podem levar outros ao absurdo de suporem que esta forma de arte não comporta um trabalho de pesquisa sério. É fato que, depender da memória para um estudo detalhado de um trabalho traz dificuldades, pois o registro de algo visto ontem, quando acessado hoje já se mostrará diferente. Apesar de se falar da memória como algo ocorrido no passado, e que o acontecido pode ser trazido ao presente de maneira intacta, isto não é totalmente correto. Ao recordar um fato, uma imagem, isso é feito no tempo presente e sem cronologia, portanto o ato de recordar algo facilmente pode vir transformado a partir do que se vive hoje. Desse modo, a dança pode ser uma possível forma de hipertexto por seu caráter corporal e sua fisicalidade, um teatro da memória,

como idealizado por Giulio Camillo¹ já no Renascimento. Essa proposta de Giulio Camillo (1991) vem da sua preocupação com a arte da memória, mas de modo diferente daquele utilizado até aquele período, que excede o cabedal da Antiguidade. Na época, sua invenção foi outra, quando se fazia necessária uma técnica para reforçar e memorizar o conhecimento; ele traz a proposta de lembrar por meio da visualização de símbolos e formas inesquecíveis organizadas e representadas em seu teatro. Por serem imagens não habituais, extraordinárias, elas teriam o poder de estabelecer conexões individuais sobre o conhecimento adquirido e que poderiam mais facilmente se fixarem na memória.

O fascínio de como a memória opera, em qual tecla tocar, continua a atrair, pois é distinto da sobreposição aleatória de informações. Para a rede que se tece, a partir das múltiplas conexões que esse conhecimento estabelece, é preciso acessar tanto o mundo externo quanto o interno. Especialmente na dança em que é a partir das conexões que o bailarino estabelece internamente, que a imagem em movimento é potencializada e projetada no espaço.

Portanto, a articulação de conteúdo, ao qual se vincula o ato de criar, descrever e realizar as ideias propostas, até a apresentação cênica de seus resultados, deve fazer parte dessa documentação. Logo, torna-se importante aqui a realização de um recorte, do que o envolve e o delimita, fazendo ainda uma articulação entre os contidos de uma tríade: a técnica (habilidades do intérprete), a poética (literatura e artes das imagens) e a criação (procedimentos e apresentação cênica).

O registro da criação também possibilita diferentes estudos, como por exemplo, a observação de quais foram as habilidades corporais necessárias para a realização do trabalho. Desse modo se reconhece as influências de técnicas e métodos na prática dos intérpretes, em especial aquelas que foram desenvolvidas em determinados períodos a partir do início do século XX. A dança assiste na passagem do século XIX para o XX um ponto de inflexão, tanto no modo de ver como no atuar com o corpo na dança. Pelo levantamento das maneiras de movimentar, gestualizar e atuar, chega-se aos instrumentais utilizados na prática por seus intérpretes para dar expressão e forma à dança.

Numa das pontas da tríade técnica-poética-criação está o intérprete, a matéria-prima que dará visibilidade e corpo às ideias propostas. Sabe-se que o ato de praticar exercícios com constância leva um bailarino a adquirir habilidades especiais, uma técnica que possibilita a realização de variações complexas no tempo e no espaço. Porém, temos clareza de que a prática na dança se configura somente como parte da formação de um artista. Há de se lembrar com o velho conceito de que todo artista deve ser um técnico, mas que, no entanto, nem todo técnico é um artista. Quais métodos e técnicas podem, talvez, contribuir para fazer emergir um artista desse processo?

¹ Italiano que escreveu no Renascimento o livro *L'idea del Teatro*, conhecido como o Teatro da Memória.

A construção do conhecimento no corpo está sujeita a um lento e cuidadoso processo de entrecruzar as informações, assimilando-as por meio do próprio corpo, que está sempre em contato com o espaço e com as pessoas ao redor. O fato desta pesquisa necessitar interconectar informações, estabelecer associações significativas com métodos como *Ideokinesis*² e técnicas de dança contemporânea, leva em consideração que este trabalho viabiliza de maneira processual e poética a relação e comunicação entre o mundo interno e o externo em cada intérprete.

A poética constitui-se de tudo aquilo que move, interessa e estimula o artista para o estudo e a pesquisa sobre aquele tema. A dificuldade apresenta-se em interligar o desenvolvimento do tema ao indivíduo, à sua história corporal e à participação no processo de criação. Esses procedimentos são necessários para tornar visível a ideia e o pensamento do artista na linguagem do movimento, concebendo sua dança por meio de procedimentos fundamentados em diferentes estudos sobre improvisação e composição em dança.

Logo, diferente da música e das artes visuais em que podemos encontrar uma substancial pesquisa e documentação sobre a teoria e a história dessas artes, a dança, notadamente jovem quanto à sua trajetória como área de estudo e pesquisa especialmente na academia, tem muito a ganhar com essas documentações. Sem dúvida, a preservação, seja ela escrita, em notação ou em registro visual, é um fator essencial para o futuro dos estudos e pesquisa na dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALES, M.; NETTL-FIOL. **The Body Eclectic** – Evolving Practices in Dance Training. Urbana: University of Illinois , 2008.
- BARBA, E. **Four Spectators, The Drama Review**, XXXIV, N. 1 (1990), pp. 96-100 (p. 97).
- BANES, S. *Terpsichore in Sneakers*- Post-Modern Dance. Boston: Houghton Mifflin, 1980.
- BOGGART, A.; LANDAU. T. **The Viewpoints Book** – A practical Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- CAMILO, G. L **Idea del Teatro**. Introdução e tradução de Lina Bolzoni. Palermo: Sellerio, 1991.
- CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. **História do Corpo: Mutações do Olhar. O Século XX**. São Paulo: Editora Vozes, 2008.
- DALY, A. **What “Revolution? The New dance Scholarship in America”**. *Tanz International*, Koln, Jahrg. 2, N. 1 (January), 1991.
- DOWD, I. **Taking root to fly**. Northampton: Contact Edition, 1990.
- MELZER, A. **Best Betrayal: the Documentation of Performance on Film and Video, Part 1**, *New Theatre Quarterly*, XI, N. 42 (1995), pp. 147-57 (p. 148).
- SIEGEL, M. **“Is It Still Postmodern? Do We care?”**. *The Drama Review* 36, N.1 Spring, 1992.

² Palavra composta por *Ideo* de imagem e *Kinesis*, de movimento. É um método criado pela americana Mabel Todd, no início do século XX.

SWEIGARD, L. **Human Movement Potencial:** Its Ideokinetic Facilitation. New York: Dodd, Mead and Company, 1978.

VITIELLO, J. Z. **Dança:** Memória nos Corpos Cênicos. Tese. Campinas: Faculdade de Educação, 2004.