

A Partida: experiência e significados de uma composição em dança

Leila Bezerra de Araújo

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRN

Mestre em Artes Cênicas.

Artista da dança. Professora da Escola Municipal de Teatro Carlos Nereu de Souza.

Resumo: A pesquisa investiga o processo de criação da coreografia “A Partida” da Gaya Dança Contemporânea, projeto de extensão da UFRN. O objetivo é descrever os elementos cênicos significativos para os seus criadores e refletir sobre os significados do corpo advindos desse processo. A investigação teve a experiência dos participantes como foco do trajeto metodológico, entrevistas e imagens foram analisadas segundo análise de conteúdo de Bardin (1977). Destacamos como eixos de discussão: as histórias reais e fictícias, os elementos cênicos e as linguagens artísticas, como elementos significativos; a dramaturgia, a criação coletiva e a técnica e estética como reflexões sobre o corpo advindas do processo. Dialogamos com: Ostrower (1995), Merleau-Ponty (2004), Pavis (2005) e Le Breton (2009).

Palavras-chave: Dança. Corpo. Processos de criação. Experiência.

O presente texto¹ trata do processo de criação da coreografia “A Partida”, realizado no período de 2006 e 2007, na Gaya Dança Contemporânea, projeto de extensão do Departamento de Artes da UFRN². Essa composição, com a música Offering, de Ravi Shankar e Philip Glass, formou a primeira cena do espetáculo “Fragmentos da Hora Absurda”, dirigido pela Prof^a Dr^a Andrea Copeliovitch, e foi tomada para estudo por ter sido bastante significativa para o grupo, considerando que este foi responsável pela produção dos elementos dramáticos da dança.

O objetivo é apresentar os recursos cênicos significativos na visão dos seus autores e refletir sobre os significados do corpo advindos dessa experiência. O percurso metodológico tem na experiência dos participantes sua principal referência. Para refletirmos sobre a experiência, como ato e como conceito, adotamos a discussão de Chauí (2002), com base em Merleau-Ponty, que aborda esse acontecimento como maneira de ser e de existir, forma que temos de nos relacionar com as situações postas pelo mundo.

Para a aproximação dos seus sentidos foram realizadas entrevistas individuais com os sete participantes, cinco bailarinas, um ator e uma diretora, registradas por meio de um gravador digital e transcritas para análise. Para a avaliação das entrevistas, utilizamos a análise temática proposta por Bardin (1977), partindo de dois temas específicos: processo

¹ O trabalho é fruto da dissertação de mestrado “Dança e processos de criação: uma experiência para pensar o corpo na Gaya Dança Contemporânea”, defendido no ano de 2010, no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, orientado pela Prof^a Dr^a Karenine de Oliveira Porpino.

² Esse projeto de extensão foi criado em 1990 sob a coordenação do Prof. Dr. Edson Claro, que nele atuou até o ano de 2006. Originou-se com o nome Grupo de Dança da UFRN, depois passou a se chamar Gaia Cia de Dança e posteriormente Gaya Dança Contemporânea. Atualmente, com vinte anos de existência, é coordenado pela Prof^a Dr^a Karenine de Oliveira Porpino.

de criação e significados do corpo. Construimos, assim, os eixos de discussão dessa dança, pontos a serem discutidos a seguir. Para os significados do processo de criação, destacamos as histórias reais e fictícias, os elementos cênicos e as linguagens artísticas. Para os significados do corpo; a dramaturgia, a criação coletiva e a técnica e estética. Como principais interlocutores da nossa discussão, destacamos: Ostrower (1995), Merleau-Ponty (2004), Pavis (1999; 2005) e Le Breton (2009).

Histórias, elementos e linguagens: recursos significativos

A proposta de “A Partida” foi construir uma coreografia a partir de histórias vividas ou imaginadas pelos seus autores. As histórias vividas ou reais relacionam-se a experiências pessoais passadas. As histórias imaginadas ou fictícias tratam de fatos retirados de textos literários ou de invenções individuais de uma narrativa. Concordamos com Ostrower (1995) que a criação se dá a partir do vivido e que a experiência do ser humano é a base para a geração de qualquer forma a ser produzida, assim, compreendemos que, as narrativas fictícias apresentadas não foram elaboradas do nada, mas inspiradas pelas experiências pessoais reais relacionadas com as questões da narrativa inventada. Também concordamos com Le Breton (2009), que a experiência de vida do ator pode ser a sua principal matéria-prima para a criação.

No reviver dessas histórias e na experimentação corporal destas, os artistas desenvolveram partituras autorais e imprimiram um teor estético aos seus temas. Movimentos dançantes, gestos do cotidiano, objetos, fala e escrita, foram algumas maneiras de manifestar essas narrativas. Para os autores, refletir sobre as experiências vividas e utilizá-las como material expressivo para a dança significou dar novos sentidos a conteúdos pessoais, materializá-los e coletivizá-los, transformando-os incessantemente por meio do olhar do outro.

O uso de elementos cênicos foi bastante significativo no processo de construção das partituras autorais e na ampliação dos sentidos atribuídos as histórias. O elástico, o pano, a bacia com água, o giz, os braços de borracha e a lanterna surgiram das necessidades dos participantes em explorar suas histórias de diferentes formas e foram compreendidos como parte indispensável das suas comunicações, ampliando as técnicas e as formas do corpo, estabelecendo elos e interligando-os cenicamente, multiplicando, consideravelmente, os significados da dança. Em nenhum momento foram vistos como adereços ou como objetos irrelevantes. Concordamos com Pavis (2005) que o uso de elementos cênicos é primordial para a construção de uma personagem, bem como a sua representação e comunicação.

Compreendemos que os artistas construíram as suas personagens e ampliaram as suas possibilidades expressivas por meio do uso de elementos cênicos como parte dos seus corpos. No tecer dessa produção, cada participante gerou meios próprios de manusear e de expressar o seu elemento, problematizando e reinventando técnicas conhecidas para estabelecer os relacionamentos necessários à comunicação. No desenvolvimento dos gestos autorais e dos elementos cênicos, diferentes linguagens artísticas foram sendo experimentadas para enunciar os temas. Além da linguagem da dança, foram utilizadas as linguagens da música, do vídeo, da poesia e do teatro.

Vemos que a utilização de diversas linguagens para a construção estética de uma cena povoa a Dança Contemporânea e traz aos seus espetáculos e aos corpos dançantes um caráter polissêmico. Podemos perceber essa pluralidade nas formas de expressar a dança, a exemplo dos trabalhos de Pina Bausch, em que são usadas linguagens diversificadas como a do teatro e a do circo, além da dança, para a constituição de uma linguagem gestual e verbal de uma cena multifacetada, com múltiplos significados e possibilidades interpretativas (CYPRIANO, 2005; FERNANDES, 2000; GIL, 2004; SIQUEIRA, 2006).

Para os criadores dessa composição, investigar o como fazer e o como produzir caminhos particulares para a manifestação estética de histórias pessoais significou ampliar as possibilidades comunicativas do corpo, reinventar os repertórios técnicos individuais a partir do vivido em outras experiências e elaborar novas formas de aplicar o corpo de acordo com as particularidades da materialização de cada narrativa.

Dramaturgia, criação coletiva, técnica e estética: significados do corpo

Nesse processo de criação o corpo foi compreendido como uma individualidade construída e desenvolvida na coletividade. Para construirmos a nossa reflexão tomamos como base o pensamento de Le Breton (2009) e Merleau-Ponty (2004). Compreendemos o corpo como um organismo que transcende a formação biológica, sendo tecido também pelo social, pelo cultural e pelo histórico, ou seja, pela experiência. Por isso, notamos que o corpo, na vida ou na arte, é o lugar primeiro da expressão do humano e das questões que o envolvem.

Concordamos com Meyer (2006) que a expressão da dança tem o corpo como o seu principal elemento dramático. Nessa coreografia, uma dramaturgia foi construída essencialmente pela experiência do corpo e pela expressão dos seus sentidos perante as histórias dançadas. Os corpos, imbuídos em suas vivências pessoais e necessidades artísticas e estéticas, personalizaram e elaboraram os seus modos de expressão, geraram comunicações diversas e foram vistos como os principais elementos para a organização da dramaturgia. Vemos, assim, que as maneiras como os corpos organizaram e dançaram as

suas histórias no tempo e no espaço cênico e como eles disponibilizaram os seus recursos na cena significaram a fabricação de uma realidade dramaturgica.

Nessa criação, o grupo passou a ser responsável pelo seu fazer artístico e a tomar decisões adotando o diálogo, respeitando a opinião da maioria e descartando a conduta de aceitação passivo, sem questionamentos e submisso a um único pensamento. Os artistas tornaram-se cúmplices, aprenderam com as experiências do outro, e dedicaram-se a constituir uma atmosfera de criação rica em diálogos coletivos e sem hierarquizações. O corpo, dessa forma, foi compreendido como uma construção coletiva. Concordamos com Pavis (1999) que a criação coletiva é um estímulo à criatividade individual e ao distanciamento de um fazer centralizador. Realçamos o pensamento de Le Breton (2009) que a presença do outro é indispensável para a aprendizagem da vida e para a formação do ser humano.

Relevar os ideais individuais e coletivos do grupo significou pensar sobre a produção da Dança Contemporânea e discutir sobre a sua não padronização com relação às técnicas e estéticas corporais, o que trouxe para a composição incômodos particulares sobre o corpo e a necessidade de assumir o caráter pessoal do processo. Compreendemos melhor essas questões em Porpino (2006), ao discutir a Dança Contemporânea como um jeito de conceber e de produzir dança a partir de escolhas artísticas e estéticas diversas, o que possibilita imprimir infinitas maneiras de expressar um tema, uma ideia ou as próprias experiências do sujeito que dança.

O questionamento sobre as técnicas de dança adotadas nas aulas representou problematizar, principalmente, a técnica do Balé Clássico, e desestabilizar um modelo de treinamento diário anteriormente adotado. Nesse fazer, a estrutura das aulas foi sendo reconstruída em conformidade com as necessidades corporais, artísticas e estéticas, e com isso ajustes diários foram acontecendo e firmando o caráter flexível do processo. Esses fatores doaram inúmeras tensões e inseguranças ao cotidiano dos seus participantes, pois trouxeram instabilidades a partir do rompimento dos modelos técnicos e padrões corporais antes adotados. Compreendemos que o processo de criação em questão e os corpos que o evocaram foram compostos por uma mescla de linguagens, técnicas e estéticas, elaboradas e determinadas por um jeito particular de pensar e fazer dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

CYPRIANO, Fábio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do pensamento: Ensaio sobre a Obra de Merleau Ponty**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias: Antropologia das Emoções**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MEYER, Sandra. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança. In: **Tubo de ensaio: experiências em dança e arte contemporânea**. Florianópolis: Ed. do autor, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética**. Natal: EDUFRRN, 2006.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena**. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.