

Espaço para perguntas e processo de diálogo com os participantes presentes ao evento.

Segundo dia

A criação da intérprete nas fronteiras: onde (re)nasce a linguagem?,
por Lúcia Romano

Resumo: O texto que se segue relata a experiência em primeira pessoa na criação do espetáculo *Xapirí xapiripê, lá onde a gente dançava sobre espelhos*, no que concerne à interpretação e à aventura para a qual são convidados/as os/as intérpretes em pesquisas que buscam constituir suas poéticas no trânsito entre as linguagens artísticas.

Palavras-chave: gêneros híbridos, interpretação, corpo-voz.

Abstract: The following text describes the experience in the first person in the creation of the show *Xapirí xapiripê, there where we danced on mirrors*, as regards the interpretation and adventure for which they are invited the interpreters in research that aims to be his poetic in traffic between the artistic languages.

Keywords: Keywords: hybrid genres, interpretation, body- voice.



Os espetáculos contemporâneos de natureza híbrida desafiam a recepção crítica. São objetos que escapam ao enquadramento nos territórios tradicionais do teatro, do circo, da mímica, da dança ou da *performance*, e assim, precisam ser tratados a partir não dos elementos que caracterizam a natureza pura de cada linguagem artística, mas a partir dos limites definidos pelas criações em si mesmas.

Atenta a isso, Lima (2005, p. 22-3) define a crítica contemporânea como uma crítica intrínseca, que deve tratar cada produção teatral em sua singularidade, mas sem deixar de observar elementos extrínsecos, relativos aos contextos de criação. Além disso, os dois limites – o externo e o interno à obra – devem ser matizados e entrecruzados. Cabe ao crítico capturar a ressonância que cada espetáculo provoca, entendida como o seu mais legítimo “devir”, de cuja invenção participa aquele que faz e aquele que assiste. Assim feito, ressalta Lima, cabe ainda observar o conhecimento acumulado, abarcado pelo cânone artístico, sem esquecer que toda obra de arte de valor encontra sua posição na oposição ao já estabelecido.

Criar nesse território onde as fronteiras estão embaçadas também enseja novidades. Em especial para os intérpretes, a vivência de processos criativos híbridos tem provocado mudanças nos aspectos da formação e do treinamento (portanto, nas técnicas e práticas corporais), assim como da construção poética da obra (no sentido de como a linguagem é inventada cotidiana e continuamente, nas trocas entre os artistas durante o processo de criação). Um processo de criação que se propõe explorar as “fronteiras” não só questiona os limites rigidamente estabelecidos entre as artes, mas convida a uma multiplicidade de procedimentos, numa mistura experimental de propostas e métodos de criação.

Quando da “institucionalização” de um modo de fazer teatral dessa natureza, essas operações inventadas no processo caracterizam a linguagem tanto quanto a forma que emerge nos corpos dos intérpretes e na materialidade da cena. Assim foi com a dança-teatro de Pina Bausch, cuja mistura particular entre dança e teatro passou a ser identificada com seus procedimentos; entre eles, a prática da dança clássica, fundida a vocabulários da dança expressionista alemã (de Jooss e Wigman), da dança contemporânea e ao emprego de jogos e improvisos que aportam estruturas dramáticas derivadas do fazer teatral (personagem, narrativa etc.).

Na cena de Bausch, as linguagens encontram-se desestabilizadas, em atrito constante. Sua construção poética, pode-se dizer, não teria o

resultado apresentado se seus bailarinos e bailarinas não vivenciassem dia após dia o processo que permitiu o aparecimento, em seus corpos, de elementos estilísticos relacionados a aspectos tradicionais da dança e do teatro, mas que desafiam sua convencionalização em nome de um outro “algo”. Embora “especializados” em suas formações, aqueles bailarinos e bailarinas lançaram-se em direção à integração de componentes alheios à atuação tradicional do(a) dançarino(a), incorporando em sua expressividade, por exemplo, a contracenação, a fala e o depoimento pessoal. É no corpo desses intérpretes que a interação projetada por Bausch se processa e as categorias são suspensas.

Xapirí Xapiripê, lá onde a gente dançava sobre espelhos, espetáculo criado em parceria por Lu Favoreto, bailarina e coreógrafa, Cibele Forjaz, encenadora e iluminadora, e um grupo de atores-bailarinos também exemplifica a construção de uma linguagem híbrida, a partir do atrito entre as formas artísticas. Uma peça? Uma dança? Considerando somente o desenho da cena e a dramaturgia, talvez, a interrogação sobre o gênero do espetáculo permaneça sem resposta. Vale explorar um pouco seu processo, para contrapor à questão sobre “o que esse espetáculo é” alguns apontamentos em torno das zonas de significação que ele se propôs a criar. Nesse particular, Eleonora Fabião (2008) afirma que: “Diante de tal quadro sugiro que passamos de um problema ontológico – o que é teatro – para uma interrogação performativa: o que queremos que ‘teatro’ seja?” (p.245).

Não é à toa que a definição do conjunto de intérpretes reunido no espetáculo mereceu essa somatória terminológica. Em *Xapirí*, a inflexão da função de “atuar” com a de “dançar” busca descrever um tipo de “performer” que não se limita a uma só forma de presença na cena. Mas, afinal, o que vem a ser esse “ator-bailarino”? O termo, que se popularizou no Ocidente a partir das vanguardas artísticas pós anos 1960, tenta definir um(a) intérprete cujo estado cênico se situa “entre linguagens”, ou na “soma” de modos de fazer. Laban, ainda na primeira metade do século XX, denominaria essa flutuação de registros como Tanz-Ton-Wort-Plastik (Dança-Tom-Palavra-Plástica), destacando que a “atitude interna” é que irá definir a qualidade do movimento (FERNANDES, 2007: 34). Segundo Bausch, por sua vez, em sua dança-teatro “[...] os passos têm vindo sempre de algum outro lugar - nunca das pernas” (BAUSCH apud SERVOS e WEIGELT, 1984: 239). Sua afirmação indica a percepção que a experiência da “dança” extrapola o vocabulário visível e esperado - os “passos das pernas”-, os quais não detêm a primazia sobre a definição da linguagem.

No caso da Companhia Oito Nova Dança, o ator-bailarino é também um artista criador que entende o corpo cênico como portador de diversas potencialidades expressivas, acionadas através do uso do movimento, do gesto, da palavra, do som e do silêncio. Não obstante a multiplicidade de possibilidades que cabe a ele (ou a ela) organizar, esse intérprete opera no terreno do movimento, compreendido em todas as manifestações do humano (na arte e na vida). Para a dança da Companhia Oito Nova Dança, portanto, o teatro se oferece como uma “tendência natural”, uma vez que ali o movimento também pulsa, ainda que não seja através de uma gramática reconhecida imediatamente como “de dança”, nos padrões mais tradicionais. Essa aproximação, entretanto, não significa uma homogeneização, situação na qual a dança e o teatro perderiam sua autonomia: o que pode ser mostrado diferencia-se do que pode ser dito e os estados do corpo é que “escolhem” seus canais.

Com diferentes experiências e formações, Thiago Antunes, Denise Barreto, Camila Venturelli, Raoni Garcia, Fabricio Licursi, Lu Favoreto, Gregory Slivar e eu nos encontramos no desafio de construir um entendimento comum dos problemas que se colocavam na pesquisa, entre eles, relacionar as produções sonora e motora, sem a separação usual entre textualidade corporal e textualidade narrativa, e estabelecer diálogos criativos entre a música, a dança, o teatro e a teoria antropológica contemporânea (em especial, dos estudos de Eduardo Viveiros de Castro, Juliana Carneiro da Cunha e Renato Sztutman sobre os povos ameríndios). Assim, aceitamos individual e coletivamente a oportunidade de trazer para a prática em sala de ensaios não somente a justaposição de técnicas e conhecimentos que possuíamos nesses três campos, fazendo a soma de disciplinas já por nós dominadas, mas de investigar exatamente o que escapava à música, à dança e ao teatro – a experiência encarnada da palavra e sonoridade do movimento no espaço.

O primeiro patamar dessa reconstrução da intimidade entre gesto e som foi estabelecido pelo trabalho com a Coordenação Motora e Consciência Corporal, segundo a leitura de Lu Favoreto para a técnica de Madame Béziers. Ao lado da metodologia de Béziers de aplicação consciente da biomecânica do corpo ao movimento, a técnica de dança clássica também foi fonte para a compreensão da estrutura corporal em situação dinâmica e para o treinamento do “dançar junto”, ou seja, a “escuta” no tempo e no espaço. Para tratar da voz, inventamos exercícios que enfocavam o canto coral e a “voz encarnada”; esta última, através das improvisações a

partir da respiração, também com base na estrutura corporal e na relação entre coluna de ar (sede da sonoridade “encorpada”) e coluna de osso (que inspira o movimento sensível e integrado).

Os momentos de apropriação técnica misturavam-se à realização de *workshops*, nos quais os temas do trabalho eram acessados por cada intérprete a partir de seus conteúdos pessoais, sem nenhum tipo de compromisso com a formalização, a não ser aquela que efetivamente emergisse da sua personalidade. Cada qual podia decidir qual “gramática” lhe seria útil, com vistas à comunicação. Por certo, dessa investigação emergem não apenas pontos de vista, mas o imaginário, sensibilidade artística, técnicas expressivas já vivenciadas e incorporadas, referências estéticas e toda sorte de acasos.

O material gerado, mais afeito à narratividade do “teatro” ou à abstração da “dança”, foi sendo revisitado de modo a constituir esboços de partituras de movimento e som, que pudessem ser transmitidos e partilhados. A ideia de partitura permitia que os efeitos de sentido surgissem, mas sem uma lógica linear. A construção coreográfica, portanto, surgiu do impulso de projetar no tempo os “temas”, conectando as respostas através da relação entre as diversas matrizes de movimento, as imagens e sonoridades criadas, e não com o foco na organização de uma estrutura discursiva com base em relações causais.

A partir da composição de “concentrações” (*clusters*) cada vez mais complexas (no sentido do número de interações entre suas partes, mesmo que com padrões derivados de movimentos “simples”) novas decisões foram sendo tomadas, no sentido dar relevo a alguma dimensão da construção realizada: ora era enfatizado o percurso de um movimento; ora a relação dos corpos no espaço; ora o tempo de uma ação e as alterações temporais; ora a especificidade, a qualidade de um gesto; ora a produção sonora; ora a relação entre alguém que canta e alguém que se move; ora o som de um corpo em colisão com o solo e assim por diante. A manipulação dessas ênfases era acompanhada do aprendizado de movimentos e sonoridades criadas pelos outros intérpretes, tornando toda a experiência individual uma pesquisa grupal. Uma vez incorporados, o vocabulário podia ser revisto, mesmo que fosse oriundo de outro(a) criador(a).

Embora houvesse desenho, o trânsito entre “dentro” e “fora” era valioso e a articulação fina do diálogo entre corpo e espaço não poderia eliminar essa fonte de organicidade. Assim, manter aspectos psicofísicos das ações e deslocamentos, geralmente apagados com a repetição nos

ensaios, foi um impasse nesse trecho do processo. A sustentação na estrutura corporal e a manutenção de longos trechos de improvisação vieram ao encontro da intenção de tornar a “coreografia” um aspecto submerso e não a projeção no espaço de um resultado, a ser sempre realizado da mesma maneira.

A produção vocal passou a ser estimulada pelo aprendizado de línguas e canções dos povos ameríndios. Estranhas à nossa “fôrma vocal”, cantar e falar com aqueles fonemas e acentuações escavava em nossos corpos outra anatomia e trazia novos vínculos entre as sonoridades encarnadas. O sentido original das palavras era explodido, em nome da experiência de resgate da fusão entre corpo, ambiente e cultura que cada língua aporta. O som, em um dado momento, configurou-se como imagem: no caderno de ensaios, anotei algumas delas: “Raoni - mais de uma pessoa dentro dele; Lu – um contador de histórias experiente; Fabrício – Desdêmona; Camila – borboleta ferida; Denise – feto de harpia/ a viagem da cachoeira; Greg – Majnum, o louco; Thiago – uma borra de café/ uma gota de óleo”. As naturezas das vozes ganharam carnalidade cênica, desenhando figuras que, por sua vez, trouxeram temas de movimento próprios.

Aos poucos, sem que se abandonasse as fases de apropriação técnica e de linguagem, passou-se a compor e contrapor algumas das unidades coreográficas, cenas e “momentos cantados”, gerando sentidos diferentes para o material. Em termos da *performance*, tratava-se agora de entrar nas frequências de intensidades, encontrando modulações e transições. Construindo textualidades visuais, projeções em vídeo foram acrescidas, ao lado da introdução de elementos de narrativa textual, a fim de tornar mais perceptível aos futuros espectadores a visão do multiperspectivismo, que permeia o pensamento ameríndio. Com essa função, o roteiro foi finalmente estabelecido em três blocos (fumaça, comida-bebida e canto-dança), os quais demarcavam três etapas de transformação do corpo. A sucessão dos blocos desenvolvia na duração do espetáculo nossa leitura da realidade de múltiplas perspectivas concorrentes dos povos da floresta, no qual um entre-corpo transmuta-se continuamente em seres variados, seja gente, bicho, espírito, mineral ou vegetal. Nesse mundo-cena, a qual a palavra-gesto, ao mesmo tempo, fala, entona, canta, vibra e pulsa. Ali, anotei em meu caderno: “Palavra aqui é para atrair o movimento, não para afastá-lo”.

No espetáculo *Xapirí Xapiripê...*, a fusão entre teatro, música e dança busca, mais do que um novo tipo de “estar em cena”, a liberdade

de atuar a partir da rearticulação de elementos das três linguagens, transferindo métodos de um ambiente para outro segundo uma pesquisa rigorosa, sem se ater a uma maneira pré-fixada de perceber e experienciar qualquer uma das suas dominâncias. Isso quer dizer que a linguagem não se define de antemão, mas a partir da necessidade da própria cena e da expressão descoberta pelo(a) intérprete no momento da sua manifestação.

Contudo, assim como a linguagem híbrida não se determina através de limites estéticos consagrados, existem tendências da expressividade em cada intérprete e, por vezes, intenções reafirmadas em reação às solicitações da direção. Ainda que todas as potencialidades de um sujeito estejam acionadas, em termos das estruturas mentais, os caminhos mais percorridos em sua experiência encarnada serão os mais facilmente disponíveis e, portanto, mais facilmente acionados. Merleau-Ponty, analisando a questão em termos fenomenológicos, descreve uma intencionalidade original num corpo que habita o espaço-tempo, a qual se manifesta na consciência não como uma síntese intelectual, mas enquanto um hábito adquirido: “[...] a consciência é não um ‘eu penso que’, mas um ‘eu posso’” (MERLEAU-PONTY, 2006: 196). O(a) intérprete em cena, atuante no tempo presente, manifestará seus saberes informados pela compreensão do corpo, sempre apto à constituição de novos saberes, desde que promovidos pela experiência em primeira pessoa.

Ao final das temporadas que fizemos no primeiro semestre de 2014, entendi, de maneira mais livre, o sentido de “dançar”, “cantar” e “interpretar”. De fato, esses três verbos foram redimensionados pela ideia de “encarnar a experiência através do corpo” e “partilhar com o(a) espectador(a) a vivência”. Os territórios da dança, da música e do teatro foram deslocados, sem a necessidade de demarcá-los no que diz respeito a qualquer “oposição estética”. O espetáculo constituiu um fluxo orgânico entre os campos, dando emergência a uma mobilidade grande entre modos de presença do corpo, num registro mais sensível a afetações e contaminações – no qual se inclui, a partir da estreia, a corporeidade do(a) espectador(a). Foi quando anotei no meu caderno o próximo destino: “Conexão sutil – sem espetacularidade”.

Referências bibliográficas

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume, 2007.

FABIÃO, Eleonora. "Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea", in: *Revista Sala Preta*, v.8. São Paulo: ECA-USP, nov. 2008.

LIMA, Mariangela Alves de. "A crítica teatral", in: *Revista Camarim*, n.º. 34, Ano VIII, jan/fev/mar 2005, São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro. Disponível em: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/wp-content/themes/mimbo2.1/camarins/Camarim34.pdf>

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*, 3ª ed. Campinas: Martins Fontes, 2006. Disponível em: <http://migre.me/qE6jz>

SERVOS, Norbert e WEIGELT, Gert. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish - excursions into dance*. Colônia: Ballett-Bühnen-Verlag, 1984.