

OLENDZKI, Luciane. **Do Pó ao Poporopó – Funeral Clown**: exercício de composição clownesca. Mesa Temática. Coordenação: Profa. Dra. Patrícia Leonardelli: II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena UNICAMP, Campinas, Unicamp, 2014.

RESUMO

A seguir abordaremos algumas concepções e procedimentos do processo e montagem do espetáculo “Do Pó ao Poporopó: Funeral Clown”, exercício de composição clownesca, que faz parte da pesquisa de doutorado da autora, com orientação de Verônica Fabrini. Também apresentaremos alguns conteúdos conceituais desta pesquisa, tais como o trágico em Nietzsche e o grotesco em Meyerhold. Tal comunicação fez parte da Mesa Temática “Múltiplas abordagens do palhaço nas artes da cena: tradições, pedagogias e poéticas cênicas”.

Palavras-chave: palhaço, composição clownesca, trágico, grotesco.

RESUMEN

Abordaremos algunas concepciones y procedimientos del proceso y del montaje del espectáculo “Do Pó ao Poporopó: Funeral Clown”, ejercicio de composición clownesca, parte de la investigación doctoral de la autora, con orientación académica de Verónica Fabrini. También presentamos algunos contenidos conceptuales de la investigación, como lo trágico en Nietzsche y lo grotesco en Meyerhold. Esta comunicación pertenece a la Mesa Temática “Múltiples Enfoques del Payaso en las Artes Escénicas: tradiciones, pedagogías y poéticas escénicas”.

Palabras-clave: payaso, composición clownesca, trágico, grotesco.

A pesquisa de doutorado em andamento intitulada “Afirmação de Vida na Poética do Palhaço: o trágico e o grotesco em exercícios e composições clownescas”, busca tecer relações entre a concepção filosófica de trágico (Nietzsche) e o teatro do grotesco (Meyerhold) com a poética do palhaço na cena teatral contemporânea. A pesquisa também envolve estudos de elementos da prática e da composição clownescas, abarcando análises e referências de alguns espetáculos da cena clownesca contemporânea e a realização de exercícios de composição clownesca pela autora e pesquisadora, também palhaça.

O espetáculo “Do Pó ao Poporopó: Funeral Clown”, dirigido pela pesquisadora, estreado em abril de 2014 é o primeiro exercício de composição clownesca da pesquisa de doutorado em questão. A seguir, descreveremos de forma sintética alguns elementos que constituíram o processo de montagem deste espetáculo. Primeiramente, em linhas gerais explanaremos o principal eixo filosófico e conceitual em que a pesquisa se apoia, isto é, a concepção de trágico em

Nietzsche.

O pensamento sobre o trágico em Friedrich Nietzsche (1884-1900) perpassa várias de suas obras. Em seu último livro “Ecce Homo” (1888), Nietzsche é contundente sobre a problemática essencial em torno de seu pensamento sobre o *pathos* afirmativo ou trágico, como “a mais alta afirmação”, “um grávido e alegríssimo sim para a vida”, ou seja, a capacidade de afirmar a vida com alegria, sem reservas, envolvendo todos os aspectos e acontecimentos da existência, inclusive os mais estranhos e terríveis (Cf. NIETZSCHE, 2003: 84-85). Tal afirmação, passa pela aprendizagem do riso e da inocência, pela qualidade afirmativa da vontade de potência.

Pode-se dizer, que com o nariz vermelho é muito mais fácil afirmar a vida, tantas vezes implacável e cruel, de forma transformadora e alegre, e que, no entanto, fora do plano e do jogo ficcionais do palhaço, a afirmação dionisíaca ou trágica se apresenta como uma tarefa utópica. Porém, em nossa avaliação, não deixa de ser uma provocação mobilizadora para a criação, a reflexão e a pesquisa, neste caso, em relação à poética do palhaço como possível veículo de potencialização e afirmação alegre da vida.

Paradoxalmente, ao tratarmos da alegria trágica inerente à afirmação de vida no contexto da poética do palhaço, elegemos a morte como tema principal para a realização dos exercícios de composição clownesca da pesquisa. Segundo Leo Bassi¹, os palhaços “gostam do fracasso e das ações ineficazes. E isto é a verdadeira força que têm. Nunca se cansam de perder. Desfrutam de cada fracasso e voltam, em seguida, a fracassar de novo. São perdedores alegres”. As ideias de perda e fracasso estão implicadas em concepções sobre o palhaço, e também em diretrizes da composição dramatúrgica de cenas clownescas. Nesta perspectiva, o palhaço se caracteriza como um tipo que sempre tenta de novo, nunca desiste e atravessa as vicissitudes e contingências da vida, sejam elas ínfimas ou terríveis, com uma potência vitalista aliada ao riso – através do jogo, da fabulação e do humor para a produção de comicidade e poética clownescas. Mas para além de um otimismo leviano e de possíveis conjecturas conceituais, como tratar de temas graves e dolorosos, como a morte, através da poética do palhaço em aliança com a

¹ Fala do espetáculo “La Vendetta”, de Léo Bassi, apresentado em janeiro de 2005, no V Fórum Social Mundial, em POARS.

afirmação vitalista ou trágica? Sendo o palhaço um “perdedor alegre”, como tratar de uma grande perda, como a morte de uma pessoa amada, pela perspectiva ética e poética do palhaço? Tais questões balizaram a realização do primeiro exercício de composição clownesca, que resultou no espetáculo “Do Pó ao Poporopó: Funeral Clown”, com a colaboração de um grupo de alunos da graduação em Artes Cênicas da UNICAMP².

O processo e a montagem do espetáculo surgem do profícuo intercâmbio e da conjunção de interesses entre alunos da graduação (seis atores-palhaços) e da pós-graduação (pesquisadora-diretora), o que veio a constituir o grupo de palhaços Trupe Panapanã. O processo teve duração de sete meses (entre agosto de 2013 e abril de 2014) e envolveu etapas de: a) formação inicial com ênfase em técnicas e jogo do palhaço; b) laboratórios e práticas experimentais para o exercício da linguagem e da construção do clown pessoal; c) montagem e apresentações de intervenções e esquetes com números clownescos; d) ensaios, montagem e apresentação de espetáculo. Neste texto, nos deteremos em alguns elementos da última etapa do processo acima referido.

A elaboração do espetáculo se fundamentou na improvisação e na dramaturgia do palhaço. As improvisações partiam da proposição de situações ou de tarefas específicas, realizadas por grupo, dupla ou trio de palhaços. Também realizamos exercícios com depoimentos pessoais dos atores sobre experiências reais de contato com a morte.

O espetáculo é constituído por episódios, formados por determinadas situações, que entrelaçados formam o conjunto e o enredo da obra. Através da dramaturgia do palhaço, construímos um roteiro de ações que pautam as relações e as funções dos palhaços, a trama e o desenvolvimento de situações e episódios do espetáculo. A maioria das ações e situações surgiu de improvisações realizadas em ensaios. Nos ensaios, além da definição e elaboração dos roteiros de ação em jogo e improvisação, buscamos investir no trabalho sobre princípios da linguagem clownesca, tais como, ação e reação físicas, absurdo e fantasia no desenvolvimento e lógica das ações, tempo-ritmo, triangulação na busca da cumplicidade, efetividade

² Ana Carolina Salomão, Daniel Tonsig, Lucas Sequinato, Virgílio Guasco e Taiane Raffa e Jeff Vasquez.

e fluência do jogo na relação com o público. Durante o processo, decidimos direcionar o espetáculo para apresentação na rua e em espaços abertos.

Elementos do teatro do grotesco, conforme estudos de proposições e escritos de Meyerhold, balizaram algumas concepções da encenação, tais como, busca de contraste e contraposição (especialmente no que diz respeito à configuração e às qualidades do tragicômico), ênfase no trabalho do ator-poeta, uso de princípios do teatro de máscara, concatenação de cenas em episódios e desenvolvimento do “princípio lírico” (Cf. MEYERHOLD, 1980: 235-36).

O espetáculo inicia com um cortejo fúnebre dos palhaços pela morte de Abigail Felicitas, a equilibrista e grande estrela do circo. No velório, após o discurso fúnebre e a disputa de prantos entre os amantes da falecida, impulsionados pela curiosidade, os palhaços abrem o caixão até então fechado. O caixão torna-se um portal entre a vida e a morte. Os palhaços atravessam o caixão e iniciam uma passagem ao universo lírico, com construções de imagens cênicas e metafóricas sobre a morte. A morte é personificada como uma menina brincante que seduz e aterroriza. Podem os palhaços brincar com a morte, para que estejamos cada vez mais próximos da vida?

No processo de ensaios, a necessidade de formação, apreensão da técnica e de elementos específicos da linguagem do palhaço tornaram-se preponderantes até a etapa de montagem do espetáculo. O direcionamento para a realização de um exercício de composição clownesca, e não de uma obra acabada, nos permitiu um processo de aprendizagem com experimentações, erros e várias descobertas artísticas sobre como lidar com elementos específicos da linguagem – com jogo, busca de propriedade e expressão singular de cada palhaço. Conteúdos e anseios relacionados à pesquisa, como conceitos filosóficos e o tratamento do grotesco, ocuparam uma espécie de pano de fundo no processo de montagem do espetáculo. Visto que, a necessidade de prática, de fluência de jogo e de composição no plano da poética clownesca tomou proeminência, e tais elementos tornaram-se a base fundamental para a possibilidade de desenvolvimento de composição e encenação clownescas.

O espetáculo passou a ser apresentado ainda em processo, como obra em elaboração. As apresentações e as atuações junto à presença do público

evidenciam a potência didática e artística do fazer e estar em cena, para o processo de desenvolvimento da encenação, para a própria construção dos palhaços, para a apreensão e fluência da linguagem e do jogo clownescos pelos palhaços iniciantes. Atualmente, configura-se uma etapa em que elementos e dispositivos baseados na concepção de teatro do grotesco, segundo Meyerhold, passam de forma mais contundente a ser indicativos para procedimentos cênicos, no processo de reelaboração do espetáculo, com foco na encenação e na dramaturgia do palhaço.

A realização do processo, montagem e apresentação deste exercício de composição clownesca (espetáculo do “Pó ao Poporopó: Funeral Clown”) aporta conteúdos e práticas para o desenvolvimento de análise e reflexão sobre a poética do palhaço em relação à afirmação de vida e elementos do teatro grotesco.

Referências Bibliográficas

MEYERHOLD, Vsevolod. **Ecrits sur le Théâtre**. Tome III 1930-1936. La Cité – L’age d’Homme, Lausanne, 1980, p. 215-236.

_____. O Teatro de Feira (1912). In: THAIS, Maria. **Na Cena do Dr. Dapertutto: poética e pedagogia em V.E. Meierhold: 1911 a 1916**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**: de como a gente se torna o que a gente é. Porto Alegre: L&PM, 2003.

OLMOS, Aline. **O interculturalismo no Théâtre du Soleil**. Campinas: Unicamp, Debate Aberto de Grupo de Pesquisa. Coordenação: Cassiano Sydow Quilici: II Seminário de Pesquisa do PPG Artes da Cena, Campinas, Unicamp, 2014.

RESUMO

Este resumo expandido trata da relação intercultural exercida pelo Théâtre du Soleil no processo criativo do espetáculo *Tambours sur la digue* criado em 1999. Focamos nossa discussão nos princípios norteadores que levaram à criação deste espetáculo e nas ideias de “arte clássica”, “descoberta artística” e “evidência teatral” que guiam a abordagem intercultural realizada pela companhia.

Palavras-chave: teatro, interculturalismo, Théâtre du Soleil.

ABSTRACT

This extended abstract deals with the intercultural relations exercised by Théâtre du Soleil in the creative process of their 1999 play "Tambours sur la Digue" ("Drums on the Dike"). Our discussion is focused on the guiding principles that led to the creation of this play and on ideas such as "Classical Art", "Artistic Discovery" and "Dramatic Evidence" that lead the intercultural approach taken by the group.

Keywords: Theater, Interculturalism, Théâtre du Soleil.

Trataremos neste artigo sobre a relação intercultural do Théâtre du Soleil na prática de seus processos criativos. Para isto analisaremos especificamente o espetáculo *Tambours sur la digue* que foi criado em 1999 após dez meses de ensaio. Os princípios norteadores para a sua criação definidos por Ariane Mnouchkine eram: trabalhar uma forma exigente em que os atores entrassem em contato com tradições teatrais que estivessem desaparecendo e que se abordassem problemas ambientais.

Em entrevista feita para esta pesquisa, a atriz Juliana Carneiro da Cunha descreve como ocorreu esta sugestão de Mnouchkine:

(no último dia de encenação de um espetáculo) a gente faz uma grande reunião com todo mundo e ela (Mnouchkine) nos conta o que está germinando, o que está começando a aparecer no seu espírito com relação

ao próximo espetáculo que faremos. Considerando que o Théâtre du Soleil é, como a gente gosta de dizer, um teatro escola, ela disse que queria que nós trabalhássemos técnicas e universos diferentes nesta próxima criação, para que nos tornássemos mais versáteis. Em seguida, ela falou do nosso último espetáculo (*Et soudain des nuits d'éveil* de 1997) e sobre a sua forma muito peculiar, que beirava o realismo. Entre outras coisas, ela disse que naquele momento gostaria que nós pudéssemos trabalhar uma forma, um desenho claro. Disse que íamos trabalhar muito para conseguirmos entender como nos expressar em uma forma que a gente ainda não sabia qual era, mas que ela gostaria que fosse extremamente exigente. Então ela disse: “para isso nós temos que ir para o Oriente”.

Diante destas proposições da diretora, o Théâtre du Soleil ofereceu uma ajuda de custo para que cada ator (e também para as figurinistas, o músico e outros artistas da companhia) viajassem livremente durante um mês entre o Japão, o Taiwan, o Vietnã e a Coreia. As viagens poderiam se concentrar em apenas um dos quatro países ou em visitas a todos os destinos sugeridos, cabia a cada pessoa definir seu itinerário mantendo o objetivo de entrar em contato com diversas formas de expressão teatrais orientais.

De volta à Cartoucherie, após a viagem descrita, Juliana Carneiro da Cunha relatou que no primeiro dia de improvisações Mnouchkine disse para os atores: “Vamos trabalhar com vocês durante três dias em *forma* de marionetes”, mas a diretora não especificou qual tipo de marionetes os atores deveriam ser.

Na mesma entrevista concedida para esta pesquisa a atriz define *forma* da seguinte maneira:

(*forma* é) a maneira que você escolhe para desenhar um personagem, para contar a história, para fazer com que isso seja teatro. Qual é a forma do meu corpo? Quer dizer, qual a referência você poderia citar se você me visse em cena? Você poderia dizer que eu estava atuando com uma *forma* dançante. Ou com uma *forma* clownesca, são exemplos de *formas*.

Carregados de referências recolhidas nas viagens as experimentações começaram a acontecer, porém a busca pela transposição da *forma* da marionete, uma vez que não se utilizavam bonecos propriamente, mas o corpo dos atores, excedeu os planejados três dias e se manteve durante todo o processo criativo.

Neste processo de criação, que como relatamos durou dez meses de trabalho diário (o grupo trabalhava de oito a dez horas por dia durante cinco dias por semana), percebemos alguns princípios norteadores do trabalho intercultural realizado pelo grupo. São eles: o conceito de arte clássica, de descoberta artística e

a ideia de evidência teatral.

Em entrevista registrada no DVD *Marionette et théâtre d'objet* editado pela CRDP de l'academie de Lyon, Mnouchkine define a diferença que percebe entre arte tradicional e arte clássica ao falar sobre o Bunraku:

Eu penso que às vezes me engano ao utilizar tão frequentemente o termo "arte tradicional", eu acho que nós deveríamos falar em "clássicos". Eu acho que o Bunraku é uma arte clássica, ou seja, uma arte modelo e nós nos inspiramos no Bunraku enquanto arte clássica, não tradicional, ou seja, não étnica ou limitada. E um verdadeiro clássico é capaz de suportar todas as inovações ou interpretações, desde que elas sejam sinceras, e que estejam em busca de uma verdade profunda.

Ou seja, ao observar o que geralmente chamamos de artes tradicionais sob o ponto de vista da arte clássica, a diretora estabelece uma relação com tais referências bastante diferenciada. Ao compreendê-las como artes clássicas ela encontra espaço para reinterpretá-las e redescobri-las sem estabelecer uma relação distanciada onde determinada referência é observada exclusivamente a partir de suas características étnicas e específicas da cultura e do período ao qual faz parte. A ideia de arte clássica oferece uma abertura e um acesso a tais referências para atualizá-las e reinterpretá-las.

Na prática do fazer teatral da companhia, tal ideia está associada à concepção de descoberta artística, definida pela diretora na mesma entrevista citada:

Nada se cria, tudo se transforma. Isso é verdade cientificamente e eu acho que é também extremamente verdade no teatro. Tudo se descobre, se redescobre, tudo está escondido e precisa ser descoberto (...) tudo está coberto, tudo é subjacente. É preciso tirar as diferenças, a casca, os obstáculos, tirar o que esconde o essencial da arte teatral. Então cada um, que seja nós ou outros, buscam um método para descobrir. Eu sei que eu recuso a palavra inventar, porque eu sei que quando há uma invenção tem uma adição e frequentemente existe uma compensação por causa disso.

Aqui observamos que a postura da diretora com relação à criação teatral está muito associada à escuta e à observação do trabalho prático. Ou seja, no caso de trabalhos que têm como base a referência de uma forma artística específica, esta deve ser trabalhada limpando os obstáculos e empecilhos que ocultem sua essência teatral, para que esta arte clássica possa ser revisitada.

Um ponto importante notado na ideia de descoberta artística é a recusa pela

invenção, trata-se muito mais de um trabalho de observação, diagnóstico e percepção da referência com que se trabalha, observando-a dentro da prática teatral, do que uma busca por somar a ela referências atuais.

No trabalho da companhia a descoberta artística tendo como referência uma arte clássica é feita diretamente em cena, por meio das improvisações dos atores tendo como parâmetro de medida a “evidência teatral”.

A ideia de evidência teatral é a de que só se descobre formas de transposição, reinterpretações ou atualizações de artes clássicas a partir da busca prática do fazer teatral (descoberta artística) e que o encontro desta releitura só se concretiza a partir da percepção efetiva de que tal proposição se realiza efetivamente em cena. Especificamente no processo criativo que estudamos, temos o seguinte exemplo de evidência teatral:

Durante um longo momento nós trabalhávamos com a marionete, mas o manipulador não aparecia. Eu buscava como fazer aparecer o manipular e, evidentemente, o Bunraku estava muito presente no meu desejo, mas eu devo dizer que eu me dei conta que seria um esforço tão grande para os manipuladores que eu não os ajudava a surgir. Um dia Duccio, o mais leve entre nós, e Vincent, que era um dos atores mais fortes, pegaram a indicação do manipulador ao pé da letra e fizeram uma proposição com um manipulador. Duccio entrou em cena com Vincent atrás dele vestido todo de preto e com um olhar muito atento para Duccio, o que era bastante esplêndido, e havia uma cinta de tecido ao redor de Duccio pela qual Vincent o tomou e o segurou fazendo um salto muito leve. E assim, tudo se simplificou e a coragem destes dois meninos, desses dois atores que se disseram: "é assim que é preciso fazer, então temos que assumir", abriu uma porta e eu não tinha mais que me preocupar sobre como iria fazer para representar a marionete. Era evidente, como muito frequentemente, essa descoberta foi graças a coragem do teatro. Ao fato de que haviam dois atores que manifestavam pelas proposições que faziam, que estavam prontos a superar a fadiga e todo o trabalho de musculação que teriam que fazer.

Ou seja, por meio destas três ideias norteadoras percebemos que o caminho utilizado pelo grupo para se inspirar em tradições estrangeiras é bastante particular e se difere das abordagens feitas por outros grandes nomes da cena mundial como Barba, Artaud e Brook. A partir destes três princípios o Théâtre du Soleil busca reinventar o teatro atual usando suas bases de referência de forma livre e imaginada, tendo a eficácia da cena como parâmetro máximo de escolhas artísticas.

Referências Bibliográficas

PASCOUD, Fabianne (ent.). **A Arte do Presente**: Entrevistas com Ariane Mnouchkine. Tradução de Gregório Duvivier. Rio de Janeiro: Cobongo, 2011

QUILLET, Françoise. **L'Orient au Théâtre du Soleil**. Paris : Harmattan, 1999.

Marionete et théâtre d'objet. [Documentário]. França, 1970. Título em português: Marionete e teatro do objeto. Lyon: CRDP DE L'ACADEMIE DE LYON – SCÉRÉN/CRDP. 2DVD.

PIMENTA, Fernanda D. F. **Treinamento Contínuo com Elementos de Exaustão e Viewpoints e sua Contribuição no Desenvolvimento Poético do Ator**: o início de uma pesquisa e os compartilhamentos criativos. Campinas: Unicamp, Debate Aberto de Grupo de Pesquisa. Coordenação: Marisa Lambert e Sílvia Geraldi: II Seminário de Pesquisas do PPG Artes da Cena, Campinas, Unicamp, 2014.

RESUMO

Reflexões acerca dos temas discutidos em debate com grupo de pesquisa no Seminário de Pós-Graduação em Artes da Cena, Unicamp, tais como as poéticas do corpo na cena contemporânea, com ênfase na relação entre a pesquisa “Treinamento Contínuo com Elementos de Exaustão e Viewpoints³ e Sua Contribuição no Desenvolvimento Poético do Ator”, e a noção de “espaço” desenvolvida por Hubert Godard. A pesquisa em questão apresenta como interesse comum à proposição de Godard a busca por uma prática criativo-poética em que se instale um novo relacionamento com o mundo, por meio de afetações nas percepções, obtidas por procedimentos de interface entre o corpo (individual ou coletivo) e o espaço.

Palavras-chave: treinamento, espaço, exaustão, *viewpoints*, poética.

ABSTRACT

Reflections on the topics discussed in research group debate in the Post Graduation Program in Performing Arts Seminary, in Unicamp University, such as the poetics of the body in the contemporary scene, with emphasis in the relation between the research Continuous Training with Elements of Exhaustion and Viewpoints and Their Contribution to the Poetic Development of the Actor, and the notion of “space” developed by Hubert Godard. This theme has as common interest to the work of Godard, the search for a creative-poetic practice that install a new relationship with the world through affectations of the perceptions obtained through procedures that the body (individual or collective) suffers in space.

Keywords: training, space, exhaustion, *viewpoints*, poetic.

³ Existem duas ortografias possíveis, *view points* (separado), e *viewpoints* (junto). Optamos pelo termo *Viewpoints*, a exemplo de outros profissionais que trabalham com esse método no Brasil.

Com a finalidade de compartilhar sobre as poéticas do corpo na cena contemporânea, apresenta-se aqui uma reflexão obtida a partir do Debate (realizado no 2º Seminário PPGADC) do grupo de pesquisa⁴ acerca deste tema. Trata-se da relação entre um projeto de pesquisa que se inicia na Unicamp – “Treinamento Contínuo com Elementos de Exaustão e *Viewpoints* e sua Contribuição no Desenvolvimento Poético do Ator⁵” - e o texto “O Espaço Fenomenológico”, de autoria de Caryn McHose (2006), que traz a entrevista com Hubert Godard⁶. Abordaremos alguns elos entre os trabalhos, com o intuito de examinar e contribuir com os processos de criação relacionados às artes da cena.

O principal objeto da pesquisa mencionada é realizar um estudo acerca da prática realizada através da combinação de dois métodos de treinamento, no caso exaustão e *viewpoints*. Através do envolvimento vivencial com esse treino híbrido (a ser desenvolvido com alunos do curso de Artes Cênicas da UNICAMP), estudaremos as potencialidades desta prática no desenvolvimento cênico do ator.

O treinamento de exaustão se caracteriza como componente de maior esforço físico para o intérprete, uma vez que após a chegada ao limite corporal o ator se perceberá possibilitado a sentir com mais intensidade e organicidade as emoções necessárias para cada trabalho artístico. A exaustão é estratégia do *treinamento energético*, prática de preparação do ator desenvolvida pelo diretor Luis Otávio Burnier e trabalhada com atores de seu grupo, o Lume Teatro. Burnier teve como inspiração as experiências corporais desenvolvidas pelo mestre encenador Grotowski na década de 70.

A Teoria dos *Viewpoints* (pontos de vista), por sua vez, surgiu no fim dos anos 70. A diretora americana Anne Bogart adaptou para os atores a técnica criada a partir dos fundamentos da dança por Mary Overlie⁷. Consiste em uma técnica de improvisação que revela noções sobre o corpo do intérprete visto em relacionamento ao tempo e ao espaço da cena. A prática do treinamento com elementos dessa

⁴ Grupo coordenado pelas Professoras Marisa Lambert e Silvia Geraldi do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Unicamp.

⁵ Pesquisa iniciada em setembro de 2014, através do Programa de Pós-graduação da UNICAMP, tendo como pesquisadora Fernanda Dias de Freitas Pimenta, sob a orientação da Professora Dra. Marisa Lambert.

⁶ Hubert Godard é dançarino, Rolfista, professor de movimento e pesquisador.

⁷ A bailarina e coreógrafa americana Mary Overlie foi a inventora dos “Seis *Viewpoints*”, o que se desdobrou mais tarde na teoria dos 9 *viewpoints*, desenvolvida por Anne Bogart.

técnica compõe um exercício de coletividade, em contraponto com a outra vertente aqui trabalhada, a exaustão, que é um treino voltado para o trabalho do ator consigo mesmo. Complementando, Anne Bogart e Tina Landau entendem que a aplicação dos *viewpoints* abre portas para outro modo de sentir o mundo. Por isso, o sentido de coletividade e atenção ao espaço são os pontos de apreciação que mais se evidenciam nos *viewpoints* em relação a esta proposta. Assim, salienta-se a ideia de um corpo com o ambiente, em troca mútua, que aprofunda seus meios de comunicação.

Pretende-se, portanto, proceder à aplicação dos exercícios de *viewpoints* e levá-los à exaustão, promovendo assim uma prática híbrida que pode resultar em um aumento do potencial artístico de cada ator.

No texto “O Espaço Fenomenológico”, que se configura em formato de entrevista, Hubert Godard (2006) elabora um conceito próprio acerca do espaço. Para ele, o espaço é uma forma pessoal e individual “de construção imaginária de nosso relacionamento com o mundo” (MCHOSE, 2006, p. 33). O espaço está ligado à história pessoal de cada um, portanto a cada indivíduo é agregada certa perspectiva das coisas, motivo pelo qual este espaço nunca será homogêneo na sua percepção.

As expectativas pessoais, segundo Godard, também é fator determinante na forma como “percebemos, organizamos e lidamos com o espaço” (MCHOSE, 2006, p. 34). Assim como a história pessoal e as expectativas individuais, a geografia, a iluminação, o cenário, os contextos sociológicos, são todos elementos que sugerem afetações de perspectiva, de acordo com a teoria do pesquisador entrevistado. Ele, então, sugere que a junção de todos estes elementos cria o que se pode chamar de “potencial latente”, que seria a criação de um espaço pessoal e subjetivo. A este “espaço” Godard dá o nome de “espaço de ação”, e afirma que este lugar de fato não existe, pois que é imaginário e individual.

Para Godard, o espaço está no corpo e o corpo está no espaço; assim abre-se um potencial total para a ação através das percepções de cada indivíduo. Ele ainda ressalta que a “diferença de potencial” (ou seja, as diversas percepções pessoais) é o que cria o movimento.

Diante das descrições acerca dos objetivos da pesquisa em questão e dos

entendimentos de Godard explicitados na entrevista analisada, enfatizemos agora os pontos de convergência existentes nessas proposições.

A principal afinidade contida nos textos refere-se à ideia de espaço e sua relação com o corpo, o movimento e a percepção. Para Godard, o *espaço* é a forma que cada indivíduo cria de relação com o mundo. A “Teoria dos *Viewpoints*” tem o espaço como principal motivo de existência, juntamente com o tempo que, por sua vez, está inserido no espaço. Já os estímulos energéticos advindos da prática da exaustão configuram-se em elementos que desencadeiam novas formas de perceber o mundo e si mesmo, facilitando assim uma presença participativa na dinâmica corpo-espaço proposta pelo pesquisador entrevistado.

Faz-se necessário frisar que a metodologia da pesquisa apresentada será aplicada através da junção dos elementos sugeridos, ou seja, adotaremos os exercícios de *viewpoints*, e estes por sua vez, serão direcionados ao esgotamento físico (exaustão). Os efeitos obtidos através dessa prática redimensionam a percepção do artista, reconfigurando sua forma de criar e de agir em relação ao mundo e à sua arte. O entendimento é semelhante ao desenvolvido pelo pesquisador entrevistado. A partir da inserção de um corpo no espaço real haverá, de acordo com Godard, uma mútua e constante influência de corpo no espaço e do espaço no corpo, criando várias percepções diferentes; cada indivíduo conterà sua própria e particular percepção. As práticas de treinamento aqui apresentadas agem no corpo como um instigador e dilatador destas percepções, uma vez que também se objetivam para um alargamento relacional artista-mundo.

Assim sendo, a teoria desenvolvida por Godard nos aproxima da pesquisa aqui analisada, pois em ambos os trabalhos encontra-se o fator de redimensionamento da relação artista-mundo através de um alargamento nas percepções do ator. Este, agora, é parte de um todo, interdependente com o mundo. A convergência dessas visões ainda acontece na expansão das potencialidades do artista, concluindo-se que, quando há alargamento em nossas percepções, estamos ainda mais aptos a sentir e criar, dilatando assim nosso potencial criativo.

Referências Bibliográficas

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book**. A practical guide to

Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Unicamp, 2001.

FERRACINI, Renato. O Treinamento Energético e Técnico do Ator. In: **Revista do Lume n.3**, p. 94 a 113, Campinas: Unicamp, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

MCHOSE, Caryn. Phenomenological Space: I'm in the Space and the Space is in me. Interview with Hubert Godard. In: **Contact Quarterly**, Northampton, v.31, p.32-38. Summer-Fall, 2006.

SCHROEDER, Jorge Luiz. **Diálogos difíceis: a música, a dança e seus conflitos**. Campinas: Unicamp, Comunicação Oral: II Seminário de Pesquisa do PPG Artes da Cena, Campinas, Unicamp, 2014.

RESUMO

Esta pesquisa em andamento investiga quatro aspectos das relações estabelecidas e possíveis entre a música e a dança: ferramentas de análise das relações entre música e dança a partir dos enunciados coreográficos; a música na formação das bailarinas e bailarinos; as formas de parcerias colaborativas entre musicistas e bailarinas e bailarinos; o trabalho dos musicistas em aulas de dança.

Palavras-chave: música, dança, educação, trabalho colaborativo, enunciados coletivos.

ABSTRACT

This ongoing research investigates four aspects of possible and established relations between music and dance: tools for analysis of the relations between music and dance from choreographic proposals; music in the formation of dancers; the forms of collaborative partnership between musicians and dancers; the work of musicians in dance classes.

Keywords: music, dance, education, collaborative work, collective proposals.

Palavras iniciais

A ideia de investigar as várias questões que envolvem a participação das músicas e dos músicos no universo da dança tem como origem certas dificuldades

que vivo em minhas atividades, que exerço desde 1985, como músico de aulas no Departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Identificando, de um lado, a predominância de um certo “tatear no escuro” prático nas mais diversas situações pedagógicas ocorridas nas diversas aulas de técnica, criação e improvisação das quais participei, e, de outro lado, a falta de uma fundamentação teórica que permitisse a abordagem da música e da dança a partir de uma só abordagem, venho propor, com os desdobramentos agora possíveis de uma investigação inicial⁸, alguns caminhos possíveis que contribuam para um entendimento mais aprofundado da complexidade inerente à aproximação desses dois sistemas simbólicos e artísticos: a música e a dança.

Embora não tenha a pretensão de enumerar todos os desdobramentos possíveis dessa “união instável” da música com a dança, nem mesmo esgotar aqueles já investigados até o momento, considero importante desenhar um cenário, ainda que provisório, do que já foi possível observar (as portas que já foram abertas), anunciando rapidamente os quatro principais assuntos de interesse aos quais tenho me debruçado com meus orientandos de iniciação científica, mestrado e doutorado, e com o grupo de pesquisas (Musilinc – Música, Linguagem e Cultura) que atualmente coordeno.

Por esta razão, tomem este texto mais como uma espécie de propaganda informativa para os pesquisadores e interessados em geral que se sintam instigados com os inúmeros conflitos e contradições que se estabelecem quando ocorre a aproximação entre músicas e danças, entre musicistas e bailarinas e bailarinos.

Apenas como um aviso inicial importante com relação à esta proposta de investigação, é preciso que se esclareça o seguinte: mais importante do que o assunto que abordamos é a *forma* como abordarmos esse assunto. Para a fundamentação teórica na qual estou imerso, é a abordagem que constrói o objeto.

Para deixar claro alguns dos princípios epistemológicos com os quais trabalho:

- a) O local que o pesquisador ocupa na área dos saberes e do conhecimento é de suma importância e precisa ser levado em conta na realização das pesquisas. Ainda mais na área artística, que é uma área na qual comumente

⁸ Refiro-me à minha dissertação de mestrado defendida em 2000, A música na dança: reflexões de um músico.

o pesquisador é também parte do mundo pesquisado. Por isso é preciso monitorar constantemente as interferências (para o bem ou para o mal) do posicionamento epistemológico (as crenças, de que fala Bourdieu [2002]) do próprio pesquisador procurando evitar os males tanto do distanciamento excessivo quanto do envolvimento excessivo, que podem resultar ambos numa espécie de cegueira para o objeto pesquisado.

- b) A consciência do ponto de vista na minha perspectiva só pode ser adquirida através de uma fundamentação epistemológica firme e vigorosa, que carrega uma visão de mundo, uma concepção das interações entre pessoas, das relações das pessoas com as coisas e com o conhecimento. Só com essa consciência de que o pesquisador não vai “neutro” para a pesquisa, é que se consegue escapar de certas armadilhas metodológicas e contribuir para o conhecimento num âmbito mais geral e científico (científico no sentido das ciências humanas e sociais)⁹.

Sobre a pesquisa

Mais especificamente sobre a pesquisa “Diálogos Difíceis”, o que eu tenho à dizer é que ela iniciou com uma preocupação específica de compreender as relações entre música e dança na formação das bailarinas e bailarinos, realizada na dissertação de mestrado acima citada. Posteriormente se dividiu em várias outras investigações parciais e complementares através das quais vou obtendo alguns resultados que gradualmente vão se iluminando mutuamente. Algumas dessas pesquisas ainda estão em andamento, mas não deixam de levantar questões que apontam para novas pesquisas, novos assuntos ou, pelo menos, para novos aprofundamentos de assuntos já abordados.

É possível reconhecer até agora pelo menos quatro vertentes que interessam diretamente a proposta mais geral dos “Diálogos Difíceis”. Quais sejam:

- 1) Buscar desenvolver, ou adaptar, algumas ferramentas de análise que permitam investigar a música nas obras coreográficas de forma unificada, ou

⁹ Para um maior aprofundamento sobre essa questão da posição do pesquisador envolvido no seu objeto de pesquisa, cf. Bourdieu 1983 e 2011; e também Velho, 2003.

seja, considerando a música e a dança como parte de um só e único enunciado.

O objetivo principal desta vertente é encontrar um modo único de abordar os vários sistemas simbólicos (que também podemos chamar de “linguagens artísticas”) presentes numa obra coreográfica na qual a música se insira. Aqui o processo de convergência dessas linguagens na construção de um único enunciado coletivo se coloca como objeto da pesquisa. E o principal fundamento teórico para isto é a proposta enunciativo-discursiva do Círculo de Bakhtin¹⁰.

- 2) O segundo desdobramento se preocupa em observar e refletir sobre a posição, ou as posições, que a música ocupa na formação de bailarinas e bailarinos.

Esta vertente carrega uma fundamentação educacional bem mais intensa, que envolve principalmente a sociologia da educação de Pierre Bourdieu (NOGUEIRA; CATANI, 1998) e Rui Canário (2005) a sociologia disposicionalista de Bernard Lahire (2002 e 2010) e Maria da Graça Setton (2012). Indiretamente também essa vertente articula a educação com a sociologia do conhecimento proposta por Peter Berguer e Thomas Luckmann (1985) e com a psicologia histórico cultural proposta por Lev Vigotski (2007, 2008).

- 3) O terceiro desdobramento implica em investigar as formas de parcerias colaborativas entre musicistas, bailarinas e bailarinos, dando ênfase às contradições, dificuldades e conflitos surgidos no trabalho coletivo.

Sobre esse assunto está em andamento uma das fases da pesquisa Diálogos Difíceis, que já tenho divulgado em outros eventos e congressos e que, de novo com a ajuda de Bourdieu e de Bakhtin, tem mostrado que as principais dificuldades e conflitos entre musicistas e bailarinas se originam na grande diversidade de gêneros de discurso musical e coreográfico que entram em ação num trabalho coletivo. E cada um desses gêneros de discurso artísticos estabilizam formas arquitetônicas artísticas específicas, utilizam elementos discursivos diferentes, enfim, estabelecem eixos semântico-axiológicos (de significação e valor) específicos que nem sempre

¹⁰ Essa abordagem se encontra presente principalmente em Bakhtin 2003, Volochínov/Bakhtin 2009.

convergem, e que às vezes são mesmo ininteligíveis pelos outros participantes. Daí a “dificuldade” do diálogo, seja ele verbal, seja ele artístico.

4) Finalmente, o último desdobramento inclui a preocupação com as condições de precarização do trabalho dos musicistas em salas de aula de dança.

Essa preocupação surgiu mais diretamente ligada ao meu dia-a-dia como músico de aulas, a partir das enormes dificuldades de trabalho que venho enfrentando há anos na área da dança e que também são partilhadas por outros músicos de aulas de diferentes lugares. Aparado por discussões sobre a precarização do trabalho artístico oferecidas por Segnini (2006 e 2012) e Arruda (2004), e tendo como fundamento as reflexões sobre o trabalho de Braga (2012), tenta desvendar as razões e condições da continuidade da posição subalterna que os músicos têm ocupado na formação das bailarinas e bailarinos, seja lá qual for a proposta educacional em dança (por enquanto).

Referências Bibliográficas

ARRUDA, C. L. R. **Plano de carreira como instrumento de gestão: documentação e análise de uma experiência.** Dissertação (Mestrado Profissional). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Mecânica. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

BAKHTIN, M. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p261-306.

BERGER, P.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade.** 25 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

BOURDIEU, P. O paradoxo do sociólogo. In: BOURDIEU, P. **Questões de sociologia.** Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1983b, p.68-74.

_____. **A produção da crença.** São Paulo: Zouk, 2002.

_____. **Esboço de auto-análise.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRAGA, R. **A política do precariado.** São Paulo: Boitempo, 2012.

CANÁRIO, R. **O que é a escola? Um olhar sociológico.** Porto, Portugal: Porto Editora, 2005.

LAHIRE, B. **Homem plural.** Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. Por uma sociologia disposicionalista e contextualista da ação. In:

JUNQUEIRA, L. (org.). **Cultura e classes sociais na perspectiva disposicionalista**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2010.

NOGUEIRA, M. A.; CATANI, A. **Pierre Bourdieu: escritos de educação**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

SCHROEDER, J. L. **A música na dança: reflexões de um músico**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP: [s.n.], 2000. Disponível em:
<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000214665>

SEGNINI, L. R. P. Acordes dissonantes: assalariamento e relações de gênero em orquestras. In: ANTUNES, R. (org.). **Riqueza e miséria do trabalho no Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2006, p.321-336.

_____. Música: arte, trabalho e profissão. In: VALENTE, Heloisa A. D.; COLI, J. (orgs.). **Entre gritos e sussurros**. São Paulo: Letra e Voz, 2012, p.49-64.

SETTON, M. G. J. **Socialização e cultura**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2012.

VELHO, G. O desafio da proximidade. In: VELHO, G.; KUSCHNIR, K. (orgs.). **Pesquisas urbanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p.11-19.

VIGOTSKI, L. **A formação social da mente**. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Pensamento e linguagem**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

VOLOCHÍNOV, V./BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13 ed. São Paulo: Hucitec, 2009.