

Para citar esse documento:

MOTA, Maria Alice; SOUZA, Maria Inês Galvão Souza. Reflexões sobre o corpo como palavra, movimento e canção. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Natal: ANDA, 2017. p. 463-474.



www.portalanda.org.br

REFLEXÕES SOBRE O CORPO COMO PALAVRA, MOVIMENTO E CANÇÃO

Maria Alice Mota (UFRJ)^{*i}
Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)^{*ii}

RESUMO: A presente pesquisa busca contribuir com a discussão sobre a experiência como o suporte fundamental nos processos de investigação do artista da cena. Entendemos que é no próprio fazer artístico (processual) que o intérprete produz conhecimento; ampliando e fortalecendo possibilidades expressivas; gerando novos signos e sentidos. Nesse aspecto, apresentamos apontamentos iniciais advindos de interseções e sínteses teórico-práticas do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC)– desenvolvido junto a alunos e professores das graduações em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nele, perseguimos a exploração de um corpo-potência que é voz e movimento; gesto sonoro e corpo-canção. Sem a pretensão de delimitar nomenclaturas classificatórias e fronteiriças sobre fazer dança, teatro ou música, os corpos seguem aprofundando relações contidas na criação de uma poética plural, onde voz e movimento se doam como fonte primeira da essencialidade expressiva do corpo.

PALAVRAS-CHAVE: CORPO. EXPERIÊNCIA. PALAVRA. CANÇÃO

REFLECTIONS OF THE BODY AS A WORD, MOVEMENT AND SONG

ABSTRACT: The present research seeks to contribute with the discussion about the experience as the fundamental support in the investigation processes of the artist of the scene. We understand that it is in the very artistic (processual) doing that the interpreter produces knowledge; expanding and strengthening expressive possibilities; generating new signs and senses. In this aspect, we present initial notes resulting from intersections and theoretical and practical syntheses of the Research Group of the Scenic Body (GPICC) - developed with students and professors of graduations in Dance of the Federal University of Rio de Janeiro. In it, we pursue the exploration of a body-power that is voice and movement; sound gesture and body-song. Without the pretension of delimiting classification and border nomenclatures on dance, theater or music, bodies continue to deepen relations contained in the

creation of a plural poetics, where voice and movement are given as the first source of the expressive essentiality of the body.

KEY WORDS: BODY. EXPERIENCE. WORD. SONG

Introdução

As reflexões aqui apresentadas sobre o corpo do artista na cena expressam uma trajetória alimentada por experiências de duas docentes-artistas-pesquisadoras da dança que mergulharam no universo das palavras, das músicas, das canções e das sonoridades, tentando encontrar acessos plurais para o corpo que não se limitassem as experiências relacionadas somente aos seus próprios movimentos físicos, mas estivessem relacionados à sua expressão pelo canto, pela palavra, pela música e por suas memórias.

Atuando na Universidade Federal do Rio de Janeiro percebemos que a diversidade de experiências do corpo discente pode ser matéria potente para a criação de um pensamento e de uma linguagem artística. Desta forma, a análise que faremos a seguir se trata de uma síntese que não dá conta totalmente da realidade do nosso trabalho junto a professores e alunos dos cursos de dança e de outros cursos artísticos da UFRJ. Nesse momento da pesquisa almejamos apontar as escolhas conscientes de profissionais que acreditam na potência dos alunos-artistas-pesquisadores e na horizontalidade das relações que se estabelecem nos espaços de criação e pesquisa artística como coletividade.

Pensamentos de autores aqui referenciados que abordam a dança, a música e o teatro dão aporte teórico para substancializar acontecimentos em curso, no

entanto se co(n)fundem com a poesia, a memória e os afetos no instante dos acontecimentos. Todas essas potenciais linguagens transbordam sentido no corpo cênico no instante mesmo da experiência vivida. Corpos, sons, palavras e canções emergem numa síntese que dilata o gesto cênico, explodindo as fronteiras formais e/ou hierárquicas entre as linguagens acolhidas no processo.

A compreensão sobre a natureza da presença do corpo na cena é fundamental para o desenvolvimento dos processos desencadeadores da integração de um corpo total onde aspectos mentais, emocionais e físicos atuam simultaneamente, instaurando a presença de um corpo potente porque integrado em cada instante do tempo, atualizado na efemeridade de suas ações.

Criação em processos: pela premissa da participação ativa, criativa e dialógica

Atualmente podemos observar um crescimento considerável no que diz respeito ao número de novas propostas estéticas no campo da dança e das artes cênicas como um todo. Essa pesquisa, que apresenta e analisa alguns processos investigativos sobre o corpo cênico, não tem a preocupação de produzir uma prática inovadora e inédita. Propõe como objetivo o compartilhar de alguns caminhos percorridos, buscando inspirações para seu prosseguimento, o que corrobora com a relação de pesquisa instaurada pelo pensamento de coletivo; bem como estimular novos projetos que tenham como mote a experiência onde o corpo possa se dispor e se despir; percebendo e vivenciando a si mesmo, pela descoberta de novas possibilidades de sua expressão que não se limitem apenas ao movimento de suas partes e de sua totalidade no espaço.

Nossos processos se utilizam de estruturas de improvisação como base metodológica, onde “a ignorância e a curiosidade voltem a se instalar, e perguntar volte a ser mais importante que responder” (d’AMARAL, 1995, pg. 11). Pensamos o método como processo real de caminhar e não como intervenção objetiva, propondo certa geografia metodológica da errância.

Sem a certeza do material a ser produzido ou uma meta *à priori*, quatro pesquisadores-artistas (dois docentes e dois graduandos), experimentam suas próprias percepções corporais advindas do em-curso das palavras, dos sons aleatórios e da melodia musical.

Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem (...) também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe (...), que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis (...); atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. (WISNIK, 1989, p.28)

Inseridos nesse jogo de texto e melodia, gestos vocais habitam o movimento vivo; os corpos mergulham em sensações e na experiência comunicante destas. Muitas vezes, sem uma roteirização prévia, vai sendo produzido um sentido no corpo que se expressa como totalidade-potência: voz, palavra canção. Nesse instante poético produzimos uma experiência estética.¹

¹ John Dewey (1980) tem um olhar sobre a experiência estética que foca o prazer totalmente corporal que envolve a pessoa de forma integrada na sua vitalidade e em suas satisfações sensoriais e emocionais. Desta forma, rompe com a ideia do prazer estético relacionado a um deleite puramente intelectual.

Acreditamos estar ainda num momento de incertezas, onde paradigmas sobre a dança têm sido colocados em questão em função de um contexto social também incerto. Questionamos padrões reinventando caminhos ao mesmo tempo em que o corpo nos surpreende com novos discursos. Assim, concordamos com Louppe (2012), pois acreditamos que:

A época actual reporta-se ao conjunto das múltiplas proposições coreográficas que, resultado de descobertas fecundas, enriquece a cena da dança contemporânea, mas a cuja atividade não subjaz a invenção de ferramentas técnicas ou de um pensamento. Por ferramentas, entenda-se os instrumentos para a criação de uma poética, que, no caso da dança, residem no próprio corpo. Por pensamento, entenda-se o conjunto de ideias, de pressupostos teóricos e de representações que sustenta uma determinada visão de um determinado discurso sobre a relação sobre a dança e o mundo. (LOUPPE, 2012, p. 11)

As ferramentas utilizadas nessa pesquisa foram desenhadas no percurso das experiências e os pensamentos foram desenvolvidos e expressos em discursos artísticos e acadêmicos. Esses “instrumentos para criação de uma poética” que Louppe define como ferramentas, podem ser vistos em nossos processos como recursos utilizados nos jogos criados em nossos encontros que a princípio podem parecer muito simples, mas vão sendo desvelados como possibilidades complexas de produzir afetos quando evocados pelas palavras, canções e ações e, principalmente, no encontro com a experiência particular e memorial de cada artista. Nesse sentido,

(...) também o lugar que me encontro no caminho que venho seguindo determina o olhar que sou capaz de conceder a esse tema. É assim, aliás, para todo olhar. para toda paisagem: quando de súbito, numa curva da montanha, ela se mostra, é a sua gratuidade, o seu ser bruto que nos deslumbra; mas era preciso *estar lá* para que esse deslumbramento se

produzisse: é a ação do pé, pondo a caminho, que permite a gratuidade do olhar, e faz a vista. (d'AMARAL, 1995, p.12)

Podemos exemplificar alguns elementos comumente envolvidos na criação e desdobramentos de nossas relações corporais no espaço da pesquisa. Esses elementos foram trabalhados de maneira direta, objetiva ou sugestiva, produzindo nos corpos sensíveis metáforas e sentidos inusitados que preencheram o espaço de poesia: caminhadas, risadas, quedas, giros, corridas, flutuações, perseguições, canções, poesias, caretas, beijos, abraços, toques, pegadas, pinturas, pausas, interjeições, brincadeiras, imitações, respirações, cores, formas, olhares, tamanhos, lamentos, velocidades, ritmos, equilíbrios e desequilíbrios, forças, negações, aceitações, lembranças, cheiros, sabores, entre outras experiências marcam o segundo momento dos nossos encontros. As nossas ferramentas; instrumentos para a criação da nossa poética residem nos nossos corpos e só precisam ser acionados. Conseguimos acessar os dispositivos de acionamento poético quando somos atravessados e afetados pelo que vimos, ouvimos e percebemos nos nossos mosaicos corporais e por meio deles. Evocamos nossas potências e de forma integrada liberamos o corpo pelas canções, palavras, movimentos, sonoridades; movidos intensamente pela imaginação e prazer advindos pelo devir das criações.

O grupo se reúne duas vezes por semana, quatro horas por dia, e nesses encontros, professores e alunos se colocam numa relação horizontal caracterizada pelo desenvolvimento de propostas e interferências de todos na evolução das experiências.

Cada encontro é filmado desde o grande começo. Iniciamos a prática com um grande abraço coletivo que nos leva a ocupar o espaço e o tempo presente. Conversamos sobre futilidades e acontecimentos sociais do momento e, simultaneamente, movemos partes do corpo e o corpo como um todo, conectando e instaurando a habitação de um espaço que vai deixando de ser cotidiano sem perder sua relação como corpo-mundo. Depois dessa chegada, é comum alguém propor um jogo iniciado pela frase: “é melhor que a gente...”² Assim começamos a mergulhar num jogo de criação coletiva onde a unidade do grupo reforça a singularidade de cada um.

Como professoras de dança de uma universidade pública, concordamos com Grotowski (2013) quando o grande artista fala sobre a sua experiência como mestre de teatro:

Não queremos ensinar um kit de habilidades ao ator ou oferecer-lhe uma “caixa de truques”. O nosso método não é dedutivo a partir de um conjunto de habilidades. Nele, tudo se concentra no “amadurecimento” do ator que se expressa através de uma tensão levada ao extremo, de um completo desnudar-se da exposição da própria intimidade – e tudo isso sem nenhum traço de egoísmo ou deslumbramento. (GROTOWSKI, 2013, p. 13)

Acreditando nessa necessidade do desnudamento dos corpos para o seu amadurecimento criamos esse espaço de intimidade para que pudéssemos nos despir de nossos bloqueios e ao mesmo tempo diminuíssemos nossas tendências a reprodução de modelos enraizados nas nossas vivências corporais anteriores.

² Jogo cênico onde qualquer participante propõe qualquer tipo de ação, seja sonora, verbal ou física, e todos os participantes seguem a sugestão dada, interpretando a proposta cada um à sua maneira.

Despidos da pretensão de saber fazer ou ensinar protótipos de movimentos, ou estratégias com objetivo delimitado previamente, entregamos à experiência os caminhos da cena.

O inimigo da arte é a *pretensão*: a pretensão de que você sabe o que faz, de que sabe como andar e como falar, a pretensão de que aquilo que você ‘quer dizer’ significará a mesma coisa para aqueles que o ouvem. No instante que você tem a pretensão de saber *como é* o público ou *qual é* o momento, esse momento estará adormecido. A pretensão pode impedir que você entre em território novo e desconfortável. (BOGART, 2011, p. 119)

Durante as ações propostas, concordamos com a visão de Bogart (2011) no que tange à importância do deslocamento do atuante para o campo do desconhecido. Nesse processo, improvisado e despretensioso, o corpo-voz se abre para encontrar ecos nos infinitos sentidos das palavras, dos movimentos e das canções; próprias ou de outrem. Melodias, ritmos e letras (muitas vezes deslocadas de seu sentido semântico), são gestadas no encontro e emergem no corpo-acontecimento.

As hierarquias se quebram nesse processo-acontecimento do corpo. E só é possível horizontalizar essas relações tão hierárquicas entre professores e alunos porque a pesquisa parte da disponibilidade do corpo para a criação e o desvelamento de sentidos do corpo no instante mesmo de seu acontecimento. Existe uma necessidade do artista que antecede a questão das categorizações; seja professor ou aluno. A nossa necessidade de expressão pela dança nos faz perseguir o lugar do prazer e da consciência do corpo como consciência de vida. Estabelecemos a investigação desse corpo/movimento/potência como manancial de pesquisa. Ocorre que os sentidos de se fazer eu corpo em cena, explodem e

extrapolam a categorizações preestabelecidas pela linguagem. O lugar de chegada, o resultado “será um atalho, uma via real, um labirinto ou uma perda: só depois se saberá” (d’AMARAL, 1995, p.10).

No momento das escolhas, as aproximações, as sínteses e as argumentações compõem as aprendizagens e, a partir do visionamento das filmagens vamos selecionando as situações geradas no acaso de cada momento consideradas como potencializadoras de uma linguagem poética. Assim, o acaso é a mola propulsora da composição e a disponibilidade do corpo, a base para o despojamento das diferenças hierárquicas tão marcadas no ambiente acadêmico.

No terceiro momento do trabalho, escolhemos alguns recursos de composição visualizados nas filmagens. Começamos a experimentar caminhos mais amarrados, roteiros mais específicos, conduzindo a pesquisa do corpo cênico para o encontro de uma linguagem estética própria.

Os encontros seguintes são programados em função dos acontecimentos anteriores e da inspiração dos componentes do grupo. Aparecem poesias, canções, ideias de figurinos e cores para as cenas, movimentos sonhados, imagens de lugares não-comuns, entre outras formas de expressão de corpos em estado de ebulição para a criação. Tudo que emerge a partir daí é aproveitado e vai se transformando em linguagem. Chegamos à criação de um tema que é revelado pelo próprio devir da pesquisa. *Corpoesia* é a linha temática da nossa obra artística atual. Afinal, onde e como encontrar a poesia do nosso corpo? O que faz a poesia? Como o corpo transborda e atravessa outros corpos com essa poesia tão claramente intrínseca a essencialidade da existência humana?

Encontramos o fio condutor do trabalho cênico colocando o corpo e sua criação em questão, pois os processos de criação desembocam numa espécie de descoberta e composição de identidades, individuais e coletivas; identidades que possuem uma mobilidade em função de suas coerências temporais concretizadas no espaço das incertezas. O corpo se descobre outro a cada dia, num devir de sensações que agregam valores e escolhas no momento da criação.

Concluindo ainda em processo

Depois das experiências realizadas durante o primeiro semestre de 2017, escrevemos um roteiro que contou com a inserção de um fragmento textual de uma peça teatral de Erivan Borges (aluno participante da pesquisa), que expressa o amor e a existência humana através de diferentes metáforas produzidas pelo corpo.

Atualmente estamos nos debruçando na composição dos figurinos, também coletivamente. As roupas usadas nas cenas evocarão uma relação direta com cada intérprete-pesquisador. A paleta de cores dos figurinos também já foi definida em função do sentido das experiências que foram identificadas como as mais intensas e significativas para o grupo. Estamos em busca de pequenos objetos pessoais, uma espécie de garimpagem em nossa intimidade; esquadrinhando objetos afetivos para a composição de uma identidade híbrida de cada artista: o que somos e o que desejamos comunicar sobre a necessidade e a importância da nossa arte para o que somos e o que poderemos devir.

Desejamos nesse processo de trabalho aparentemente caótico, abordar questões que permeiam a investigação do que chamamos primariamente de corpo

cênico total. Como criar estratégias para acessar esse lugar primordial onde se faz o sentido, a intenção, o impulso para a ação-palavra-canto? Qual é a forma da imagem quando canto? Qual é a sonoridade quando eu danço? De que modo minha voz se funde como timbre corpóreo de uma potência poética? Em cada experimento produzimos/criamos/significamos e ressignificamos imagens que produzem sensações. Como repercutem essas imagens no corpo do remetente e do destinatário? O que se amplia e desdobra como conhecimento e fundamento para a arte da cena?

Assim, nos envolvemos com as sensações geradas que, espontânea ou inconscientemente, potencializam sentidos em nossos gestos, músicas, textos: corpo-ator; corpo-produtor de sons ou corpo-músico; corpo-bailarino e corpo-ser humano se integram. Integra-se também o sentido da arte ao sentido da vida.

Referências Bibliográficas:

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. Tradução: Anna Viana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

D'AMARAL, Márcio Tavares. **O Homem sem fundamentos – sobre linguagem, sujeito e tempo**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1995.

DEWEY, John. **Dewey**. Os Pensadores (coleção). São Paulo: Abril cultural, 1980.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Tradução: Ivan Chagas. 3ª. Ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. 3^a. Ed. São Paulo: Summus, 2005.

WISNIK, José M. **O Som e o sentido– Uma outra história da Música**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ⁱ Maria Alice Motta possui mestrado em Ciência da Arte UFF (2006). É Docente nas graduações em Dança da UFRJ e atua principalmente nas linhas de pesquisa que integram investigações sobre o corpo cênico e também nas áreas de epistemologia e Teoria da Arte. É coordenadora do projeto Corpo em Cena e atua também junto a outros projetos de pesquisa com a investigação sobre voz e corpo. E-mail: malicemotta@gmail.com

ⁱⁱ Maria Inês Galvão Souza possui doutorado em Artes Cênicas pela UNIRIO (2010), mestrado em Ciência da Arte pela UFF (2002). É Docente nas graduações em Dança da UFRJ e atua principalmente nas linhas de pesquisa que abordam investigações sobre o corpo cênico. Integra a comissão de implantação e implementação da Pós-Graduação em Dança da UFRJ. E-mail: inesgalvao2@gmail.com