

Diálogo e comunhão de linguagens: a vida se frontando no espetáculo “SOPRO”

Luiza R. F. BANOVA, Marina HENRIQUE e Sayonara PEREIRA
Universidade de São Paulo – USP

Desde tempos a dança e o teatro passaram de primos distantes para amigos, e a cada dia tornam-se mais companheiros. O ator tem sido muito solicitado no que diz respeito ao corpo que interpreta, bem como, o bailarino antes mudo, ganhou, não apenas a voz, mas principalmente cores diversas para colorir o espaço no movimento do corpo, gesto, da fala.

A dramaturgia ganha, além da escrita textual, novos horizontes, e passa a ser corpo, o caminho do espaço, o gesto, o movimento. As criações contemporâneas ganham simplicidade e calma na sua execução; permissão e humildade no que diz respeito à antiga hierarquia do ator/diretor, bailarino/coreógrafo, passando a ser feita com maior flexibilidade para a criação coletiva.

Cada corpo, do seu jeito, abriga uma maneira de pensar, de organizar, de se relacionar com o mundo que, no tempo, de acordo com suas experiências, vai modificando e especializando o próprio corpo. Vão sendo estabelecidos novos acordos a partir da experiência. Na verdade, é tanto do ambiente do corpo para o ambiente em que o corpo está envolvido, como vice-versa. (BASTOS, 2007, 211).

A criação coletiva é uma característica comum das criações contemporâneas, neste sentido a dramaturgia não se restringe ao fenômeno teatral; abrange outros campos de produções artísticas que se desprendem do uso da palavra unicamente para se contar uma história. Independente das hierarquias estabelecidas em um grupo de pesquisa, o ato criativo transcende a subjetividade do criador para se estabelecer no ECO do coletivo, assim como o objeto de estudo e os estímulos da sala de ensaio dão vazão à voz do artista-criador. Esta via de mão dupla entre o artista e seu grupo abrange uma infinidade de linguagens formais heterogêneas, onde, a proposta de um recorte para olhar a vida, estimula, sobretudo, o criador com sua própria biografia, neste sentido, Macedo, 2016, nos aponta que “...isso tudo é um desejo de imbricar a nossa dança ao que somos porque, de alguma forma, não há como nos escondermos nela, ao contrário, ela só fará sentido se nos despirmos” (MACEDO, 2016, 94).



Figura 1, 2 e 3 - Início do processo de criação, 2011. Foto: Bruna Epiphaneo

Arte e vida não se desprendem mais como num antigo drama burguês onde o receptor assiste a obra de maneira passiva. O artista também não é só o realizador da peça bem escrita “que preserva as categorias de imitação e ação”. Ele é estimulado a se posicionar e diante desta tomada de posição, criar e comungar deste seu olhar. Esta característica, longe de ser atual e já muito explorada por Brecht e pelos experimentalismos épicos, está em voga atualmente na discussão do teatro pós-dramático proposto por Hans- Thies Lehmann e, como ele mesmo menciona, são vários os elementos estilísticos que devem ser lidos ou não por uma estética dramática ou pós-dramática.

Os adjetivos “pós-moderno” e “pós-dramático” que se debatem inversamente proporcionais em experimentalismos contemporâneos, desconfiguram, a seu modo a tradição ao drama “bem feito” (neste sentido, proporcionais). As discussões epistemológicas dos sufixos em questão e a pluralidade de significados que carregam não podem ser reduzidas na tentativa de patentear tais terminologias, no entanto, pedimos licença para referi-las com a intenção de mapear a dramaturgia do espetáculo “SOPRO”, um experimento cênico contemporâneo que funde a linguagem teatral e a dança inspirados em depoimentos autobiográficos e lançam um olhar literal sobre o tema “VIDA”.

Uma das perdas significativas do pós-modernismo referido por Fredric Jamenson é a historicidade e o olhar observador da história como fruto de conhecimento. Esta perda dá vazão ao individualismo exacerbado e a um fragmentário estético carregado de manipulação: “Pós-modernismo: A Lógica cultural do capitalismo tardio” (JAMENSON, 2002). Já, o teatro pós-dramático tenta se contrapor à forma-mercadoria e neste sentido tanto artista, como espectador passam a problematizar de maneira crítica a sociedade de consumo.

Recentemente aconteceu o aniversário de 100 anos da obra de Stravinsky “A sagração da primavera”. Na ocasião, muitos artistas se debruçaram na história para reconstruir a partir de suas impressões homenagens a esta memorável obra de arte. Luis Arrieta (1952), bailarino argentino, remontou a obra no ano de 1985 para o Balé da Cidade de São Paulo, na ocasião, com 32 bailarinos. Assim, no ano do centenário, foi convidado, a fazer uma segunda remontagem, a qual decidiu por fazer um solo de dança.

De acordo com Arrieta, para a montagem desta versão, foi necessário partir de suas origens indígenas, na qual ele acredita que ainda permeiam sua história no sentido de encontrar rituais tribais. Este simples relato traz à tona uma questão muito contemporânea na criação das artes; o quanto o artista se revela em sua obra, o quanto de si é tão individual, ou tão coletivo a ponto de se transbordar para a cena.

As criações coletivas são um reflexo deste pensamento, não é mais apenas um “mentor” que apresenta suas inquietações, mas na cena contemporânea, todos têm voz e possibilidade de atuar e transformar a construção cênica seja no teatro, na dança ou em ações performáticas, o EU se dilui no todo, e o todo está contido no EU.

Em entrevista para o programa Starte, do canal televisivo Globonews, em um especial sobre os 100 anos da obra de Stravinsky, dia 16 de Outubro de 2013, Arrieta, ao apresentar alguns elementos de sua recente criação realizada como parte do projeto “Para além dos 100 anos”, relatou que:

Duas coisas: cada vez que nos perguntam qual é o contrário da morte a gente diz que é a vida. Mas na realidade o contrário da morte não é a vida, o contrário da morte é o nascimento. A vida é uma constante onde acontece mortes e nascimentos, mortes e nascimentos. É necessário a morte para os nascimentos, é sempre necessário... (ARRIETA, 2013)

Assim, a dualidade, MORTE e NASCIMENTO, se defrontam dia a dia nos mais simples afazeres cotidianos de qualquer indivíduo. O experimento cênico “SOPRO” que impulsiona a presente reflexão, foi realizado a partir do encontro de duas artistas tendo como reflexão o nascimento; uma atriz e uma bailarina no interior de São Paulo. Duas mães. A atriz, mãe de meninos e a bailarina, mãe de meninas. A atriz fez duas cesarianas. A bailarina dois partos naturais. Trajetórias profissionais completamente diferentes, maneiras de expressão distintas, estéticas distantes. Uma dança, a outra fala. Uma é movimento e a outra é texto. Mas, as duas são palco, são chão de terra batido, são mães. Um encontro para “maternar” virou algo tão profundamente tocante e filosófico que corpo e voz se pluralizaram, e neste sentido, uniram para experimentar, montar e mostrar. A “maternidade é o encontro com a própria sombra” (Gutman, 2012) e as maneiras pelas quais se vêm ao mundo são reflexos da sociedade em que vivemos. Vimos aí uma complexidade fundamental: A sombra é o instinto, a essência, o visceral. A sociedade é a imposição, o sistema, o meio, e como nos revelam autores como Jones, 2004, o Brasil é campeão em cirurgias cesarianas.

O que era um procedimento para salvar vidas virou senso comum e motivo de lavagem cerebral nos consultórios médicos. A ocitocina, o hormônio do amor é injetável e descartável como algo que se consome friamente em alguma sala de parto. A medicina desaprendeu, a mulher desaprendeu, a criança desaprendeu e a sociedade perdeu. Mudar a forma como encaramos as maneiras de se vir ao mundo está sim intrinsecamente ligado à maneira de pensar o mundo e transformá-lo. SOPRO é fruto desta investigação e da reflexão de vida e morte, nascimento e renascimento. Não sem antes investigarem a si mesmas como mães e mulheres. E descobrir através da dança e do teatro, do corpo e da dramaturgia, uma união sensível para parir essas questões.



Figuras 4 e 5: SOPRO (2013) no Casarão do Marquês/Piracicaba. Foto: Paulo Heise

Esta obra nasceu de um casamento entre a dança e o teatro, e buscou, além de diluir estas linguagens, também abarcar os temas relacionados ao nascimento e renascimento do indivíduo no mundo. O espetáculo partiu de experiências pessoais para falar de algo universal e inerente a todos os seres humanos, uma vez que, embora nem todos tenham parido, todos nós inevitavelmente viemos ao mundo através do parto. Neste caso, a obra buscou atender-se aos nascimentos e renascimentos ao longo de nossas vidas; nossas escolhas e transformações; transformar a maneira que chegamos ao mundo é também transformar o mundo em seu aspecto mais profundo.

Afinal, para que o mundo possa ser transformado é preciso, transformar a forma de nascer, a maneira a qual chegamos a ele. O espetáculo SOPRO buscou poetizar este momento, e trazer à tona sua beleza e profundidade, para que a sociedade possa ter um

olhar mais gentil diante da mulher gestante, respeitando o seu direito de viver este momento em plenitude.

Apesar dos altos índices de cesáreas em nosso país, e de certa "(des) ritualização" do processo do nascimento em nossa sociedade optamos por manter esses dados como pano de fundo para a criação; não é a questão da cesárea ou parto normal o eixo da peça, mas sim, um pedido de atenção às pessoas para a maneira como nossos filhos têm chegado ao mundo. O parto não pode ser uma coisa que se consome como outra qualquer, mas, uma maneira de vir ao mundo de modo mais humanizado. Toda esta realidade e brutalidade diante do nascimento foram elementos que nortearam o processo criativo da peça em questão. "O artista, como criador, mais do que ninguém necessita aguçar sua percepção do real, e o momento da criação pressupõe e ao mesmo tempo encerra o processo de autoconhecimento" (VIANNA apud SALLES, 2007, 93).

Assim, foi recolhendo imagens e vivências, tanto internas quanto externa que ambas aristas iniciaram o processo de criação da obra. Entretanto o mais interessante foi a direção cênica ser direcionada por um atriz a uma bailarina. Corpo e voz necessitaram entrar em compasso e as possibilidades eram inúmeras. A própria maternidade composta na vida das duas criadoras foi o que norteou os questionamentos e indagações necessários para impulsionar os primeiros ensaios práticos, bem como a escrita da dramaturgia.

O pensamento em criação manifesta-se, em muitos momentos, por meios bastante semelhantes a esse que aqui vemos. Uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção podem causar esta mesma reação: várias novas possibilidades que podem ser levadas adiantes, ou não. (SALLES, 2007, 92)

Após este encontro das idéias e dos desejos de criação, impulsionadas pela experiência biográfica de Banov, que posteriormente dialogaram com questionamentos de Henrique, a atriz escreveu uma dramaturgia que norteou o processo de criação dentro da sala de ensaio, conduzindo e alinhavando as experimentações cênicas ali elaboradas. Estas ganharam corpo e se tornaram cena. O texto escrito foi coreografado e re-significado diante das necessidades cênicas que surgiam ao longo dos ensaios. Assim, muitas vezes a voz sucumbia ao movimento, e vice-versa, até que o ajuste necessário fosse encontrado.

A trilha sonora, o cenário e objetos cênicos chegaram à peça conforme a mesma ia sendo elaborada. Em sua maioria, os objetos cênicos se constituíram de antigos objetos da interprete, como elementos que recordassem sua infância. Exemplo a isto, podemos citar um caixa de música, objeto do quarto de criança da interprete, ao surgir como adereço também estimulou a criação da cena e impulsionou os sentidos elaborados ao longo do processo. Por ter sido apresentado em lugares alternativos e diversificados, cada espaço ganhou uma adaptação cênica e elementos vivos que compunham a cena com o olhar dramático a própria dramaturgia do espaço.



Figura 6: SOPRO, Campinas (2013).
Foto: Paulo Heise.

A obra de arte para que se constitua, carece de vários procedimentos, que mais ou menos arbitrários, se estabelecem em um código, compondo, assim, um conjunto de normas que darão as características de cada configuração. Para a arte contemporânea não existe um código de normas para realizar as composições, e isso dá liberdade para pesquisas e manifestações de diferentes ordens. Não se entra no mérito de julgamento estético, aqui; neste momento de investigação, acredita-se que tudo é importante para a arte contemporânea seja o artista do espaço ao que surge em sua vontade... (PALUDO, 2007, 29).

Após discutirmos as experiências maternas de cada artista, tanto quanto filhas, mas, sobretudo, como mães abordamos diversos tipos de materiais teóricos, literários e documentários sobre a questão do parto; entramos em contato direto com profissionais da área de saúde que defendem o parto humanizado e discutem politicamente o uso abusivo de cesarianas. A compilação deste material jogou as artistas na sala de ensaio com muitas ideias para serem experimentadas e, com a certeza de antemão que o espetáculo não funcionaria plasticamente no formato do palco italiano. A necessidade da plateia se adentrar no espaço cênico como o bebê que se conforta num útero foi impulsionando a criação de imagens que adquiriam esta qualidade. E, em cada lugar de apresentação, as artistas criadoras buscaram um útero que compunha o espaço.

“SOPRO” é um espetáculo de dança teatral que fala sobre o nascimento; sobre como as pessoas chegam ao mundo e sobre a problematização do parto humanizado como uma questão política, ideológica e uma urgência humana.

Unir os gestos precisos da bailarina, corporificar as palavras escritas no texto e construir a partir daí uma dramaturgia colaborativa e um diálogo constante da dança e do teatro foram as ferramentas artísticas para abordar a questão. A arte neste caso, não estava desprendida de um olhar histórico e nem enrijecida numa dramaturgia linear e é neste sentido que entendemos a teoria de Lehmann sobre a arte contemporânea e dialogamos, mesmo que “vulgarmente”, com a terminologia pós-dramática para abordarmos a criação de “SOPRO” e sua relação com a vida.



Figuras 7, 8 e 9: SOPRO (2015). Foto: Nanah D’Luize.

Conectar dança e teatro não foi o maior desafio do projeto, na verdade este foi o grande casamento e eixo formal de experimentação. O olhar cauteloso do trabalho foi

cuidar das biografias apresentadas pelos criadores, uma vez que o espetáculo tem em sua base depoimentos e experiências autobiográficas. Como ultrapassar a dimensão pessoal e ganhar, ao mesmo tempo, através dela, substratos artísticos para intersecções formais, lançar o espectador dentro de uma discussão política, através de uma apresentação que em primeiro plano parece subjetiva.

Assim, potencializamos a crença do corpo memorial, de que ele carrega repertórios; aprendemos a partir da imitação, desde nossos primeiros dias de vida temos referencias de movimento e corpo que nos influenciam. Sempre fazemos referência a algum corpo, mesmo que seja nosso próprio, e para isto, não é necessário sempre haver uma categorização, devemos permitir essa transição do tempo, de ideia de imagens e até mesmo da própria memória que se desloca e se transforma.

O aprendizado da dança se faz pela eterna repetição de movimento de um mestre, este por sua vez teve outro mestre e assim por diante... cada gesto aprendido traz consigo uma história e um contexto mas que no ato de sua aprendizagem se depara com uma nova história e um novo contexto, ou seja, "... no momento do gesto dançado, o passado não para de se reconfigurar e de gerar figuras ainda não advindas... entretanto, nos alerta Launay, 2013 que a "transmissão" na dança não existe. Ela só ocorre mediante transformações, transduções, traduções, alterações e de modo muito inconsciente e inesperado..." (Launay, 2013, 90).

São, as traduções, transformações que se manifestam diferentemente no corpo de quem dança que faz com que a própria dança se perpetue na história, que continue viva.

... a dança é um campo historiografável... trata-se de enxergar os atravessamentos entre os acontecimentos e os registros, olhar para os corpos da dança como restos que vivificam mnemonicamente possíveis histórias e destituir a hierarquia que aparta arquivos, testemunhos e repertórios. Afinal, apenas os restos são passíveis de sobreviver ao tempo, pois sua condição de emergência é sempre dependente de um corpo capaz de performar as memórias que o atravessam. Sendo assim, os corpos performam os restos da memória da dança, atualizando os documentos e desfragmentando os fatos. (NHUR, 2013, 57)



Figura 10: Cartaz de divulgação de SOPRO.
Foto: Paulo Heise.

Em Brandstetter (2007), temos a idéia de que a dança traz um conhecimento dinâmico, entretanto o conceito de memória cultural nos é ainda um tanto estático para a autora, “...Encontrar uma linguagem para a experiência e a percepção é um desafio que pode nunca ser satisfeito...” (BRANDESTETTER, 2007, 44).

A historiografia da dança se faz em muito dos relatos, arquivos “...o que resta entre o arquivo e a testemunha é o que serve de material para se fazer história. E, porque são residuais, não podem atestar evidências, apenas apontar para aquilo que desapareceu entre o dito e o não dito” (NUHR, 2013, 54). Exemplo a isso, citamos o desenvolvimento da dança na Alemanha, como sementes semeadas pelo tempo. São pensamentos sobre movimento que transitam gerações de bailarinos principalmente através da vivência de artistas com mestres, perpetuando o conhecimento no tempo. Sobre isto encontramos em Banov, 2011 que:

...não há criação sem tradição, assim como também não há desenvolvimento do aluno e das linguagens sem tradição... o aprendizado da dança como transcendente, ancestral e intuitivo, como que realizado muitas vezes de forma artesanal; acontece na transmissão do conhecimento de uma geração para a outra, sendo necessário aos alunos não somente elementos técnicos, mas também elementos da vida comum que ultrapassam os limites da sala de aula. Toda experiência de uma vida influi no aprendizado da dança; a dança nada mais é que a vida acordada e recordada, escrita no corpo. (BANOV, 2011, p. 53)

Assim, as experiências biográficas podem impulsionar o artista a se expressar e se (re)significar, tendo o corpo como lugar de passagem, de encontro, de partida ou saída de todo saber interno, das pesquisas e dos diálogos inerentes das relações. É como se o corpo fosse uma caixa propulsora de conteúdo e também transformadora do mesmo.

Referências bibliográficas:

- BANOV, R. F. Luiza. *Dança teatral: reflexões sobre a poética do movimento e seus entre-laços*. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- BASTOS, Helena. Cada dança tem o seu jeito ou cada inventor descobre um jeito. In: NORA, Sigrid (org.) *Húmus*. n. 3. Caxias do Sul, Lorigraf, 2007. pp. 201-216.
- BRANDESTETTER, Gabrielli. Dance a culture of knowledge. In: GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; Von WILCKE, Katharina (eds.) *Knowledge in motion –P* perspectives of artistic and scientific research in dance. Bielefeld/Germany, Transcript Verlag, 2007.
- GUTMAN, Laura. *A maternidade: e o encontro com a própria sombra*. Rio de Janeiro, BestSeller, 2012.
- JAMENSON, Frederic. *Pós-modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Editora Ática, 2002.
- JONES, Ricardo. *Memórias de um homem de vidro: reminiscências de um obstetra humanista*. Porto Alegre, Brochura, 2004.
- LAUNAY, Isabelle. *A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação*. Bienal SESC de Dança, 2009.

- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.
- MACEDO, V. *Trajetórias em construção: escritos cênicos dos pesquisadores do LAPETT*. Curitiba, Prismas, 2016.
- NHUR, Andréia. A não história da dança ou a historiografia dos restos. In: RENGEL, Lenira e THRALL, Karin. *Corpo e cena*. vol.5. Guararema, Anadarco, 2013.
- PALUDO, Luciana. Presença e limite: esboço de uma reflexão. In: NORA, Sigrid (Org.) *Húmus 3*. Caxias do Sul, Lorigraf, 2007. pp. 23-35.
- SALLES, Cecilia. Alguns diálogos foram possíveis. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 3*. Caxias do Sul, Lorigraf, 2007. pp. 87-103.

Sites:

- <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/10/sagracao-da-primavera-do-russo-igor-stravinsky-completa-100-anos.html>. Acessado em 20 de Fevereiro de 2014.
- <http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Ernesto%20Valen%E7a%20-%20Entre%20o%20teatro%20p%F3s-moderno%20e%20o%20p%F3s-dram%Eltico.pdf>. Acessado em 20 de Fevereiro de 2014.