



NAVARRO, Grácia Maria. DA EXPERIÊNCIA, DA MEMÓRIA E DA IMAGINAÇÃO NO TRÂNSITO ENTRE A PESQUISA DE CAMPO E A CENA. Campinas – SP: UNICAMP. UNICAMP; Docente.

RESUMO

Trata-se de uma reflexão sobre processos criativos, que têm a pesquisa de campo como parte de seus procedimentos metodológicos. A reflexão está focada no trânsito entre a pesquisa de campo e a cena, no espaço de elaboração que se passa com o ator/pesquisador. O “trânsito” entre a pesquisa e a cena, conforme proposto nesta reflexão, está alicerçado em uma estrutura que alia experiência, memória e imaginação, na configuração de um território de habilidade técnica a ser apropriado pelo ator.

Palavras-Chave: Teatro Dança Processo Criativo performance ritual

ABSTRACT

This is a reflection on the creative processes, which have the field research as part of their methodological procedures. The discussion is focused on transit between field research and the scene in space development that goes with the actor / researcher. The "transit" between research and the scene, as proposed in this reflection, is anchored in a structure that combines experience, memory and imagination in setting up an area of technical skill to be appropriated by the actor.

Keywords: Theater Dance Creative Process Performance Ritual

O procedimento metodológico que chamei de “estado de experiência” demarca os processos criativos em Artes Cênicas que tenho empreendido, os quais têm a pesquisa de campo como parte dos procedimentos.

Neste artigo, abordarei o estado de experiência, conforme o pratico para o objeto de estudo danças populares brasileiras. No entanto pode ser usado na abordagem de outros tipos de materiais.

O estado de encontro e posteriormente de elaboração das danças brasileiras, pela memória do encontro, tem que ser o estado da experiência. É esperado que algo ocorra no encontro entre o ator e a dança brasileira estudada. Então, é esperado que algo ocorra entre o ator e o ritual estudado. É esperado que o resultado desse encontro seja único, porque é fruto de diálogo, cuja linguagem cênica de elaboração é diretamente desdobrada do encontro

presencial do ator/corpo/linguagem com a performance ritual, neste caso. É importante ressaltar que esse procedimento pode ser realizado entre o ator e outros materiais, pois o principal da pesquisa é o encontro e não o material em si. Esse diálogo presencial, verbal ou não, é o território de habilidade técnica a ser desenvolvida pelo ator que está sendo proposto aqui. Para definir “experiência” vou transcrever um parágrafo de Linguagem e Educação pós babel, de Jorge Larrosa, no qual encontro a definição de experiência que satisfaz plenamente os objetivos desta proposta:

“A experiência, a possibilidade de que algo passe ou nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.” (LARROSA: 2004, 160)

Para transformar os aspectos ressaltados do “estado de experiência” em procedimentos do processo criativo, busco suporte na dinâmica da performance arte, conforme explicarei a seguir.

Em Ritual e Performance Artística Contemporânea, Regina Muller faz uma definição de performance a partir de um diálogo com Sullivan (1986) e Turner (1982), sobre a experiência ritual indígena do ponto de vista da performance cultural. Diz a autora “O aspecto comum às manifestações performáticas e, portanto, o que as definem enquanto linguagem autônoma é o caráter experiencial e processual na situação da dialogia e a partir dos sentidos” (MULLER:1996, 46)

Esse aspecto da performance, nesta pesquisa, está deslocado para a relação do performer em pesquisa, durante a etapa inicial do processo, na qual gradativamente é formado um “texto” - síntese da pesquisa realizada. O ponto focal do procedimento, que aqui estou apresentando, é que haja uma relação de diálogo entre o ator e algum material externo a ele. No caso do estudo das danças brasileiras partimos de um recorte, deste vasto universo, inicialmente selecionado pelo ator, como por exemplo os rituais públicos no Candomblé. O encontro sequenciado com referências sobre o assunto – referências presencias, vai gradativamente constituindo uma unidade circunscrita em si -um “texto”.

A partir de então o diálogo será entre o ator e esse “texto”, ou seja: o ator é um “texto” e o recorte, gradativamente formado, das danças brasileiras é um outro “texto”. Chamo de diálogo, porque o espaço de elaboração criativa será o espaço intermediário entre os dois “textos”. O foco do processo não está

no ator e nem no “texto” danças brasileiras, não trabalharemos com mimeses do material pesquisado, nem com o rearranjo de um vocabulário anteriormente treinado pelo ator, o qual será reelaborado para expressar o recorte pesquisado. O foco do processo criativo está na região intermediária e essa região “entre”, será o “material” de referência do processo criativo. Esse “material” formado da massa complexa de relações condensadas na região do encontro/confronto entre os dois “textos” é, também, matricial. Da tensão desta região é esperado a geração de novos modelos e desdobramentos. Me refiro a um diálogo apoiado no reconhecimento da alteridade e na presença material de ambas as partes do diálogo, ou seja: para estudar o Candomblé, não basta ler e ver gravações áudio visuais, é necessário ir ao Candomblé, estar frente a frente com o objeto e guardar referências sensíveis desse objeto, em oposição à atitude de abundar de referências acumuladas e atualizadas, dia após dia, sobre o objeto de estudo.

O sentido, a memória e a imaginação são as chaves de acesso a essa massa de relações, que será manifestada, posteriormente, pelo ator em laboratórios de elaboração poética. Nessa etapa, dos laboratórios de elaboração, é esperado do ator uma resposta cenicamente operante, na qual a memória e a imaginação do encontro, com o objeto de estudo, é publicada em materialidade cênica. Esse diálogo realizado, lembrado, imaginado e materializado em linguagem cênica, é a dinâmica do conhecimento do objeto de estudo - a essa dinâmica chamei de “estado de experiência”. O “texto” gradativamente formado pelo ator sobre o objeto de estudo, será publicado, nos laboratórios de elaboração poética, por um trânsito sinestésico entre o material pesquisado e o teatro.

Sinestésico pela relação subjetiva que ocorre entre uma percepção (contexto ritual) e outra (contexto cênico) que pertençam ao domínio de sentidos particulares – a sistemas de signos diferentes. Esse trânsito será a escritura da aparência cênica, por parte do ator, suportada na qualidade de trazer referências da memória real do encontro e da memória ficcional -inventada no desdobramento da atualização da memória processada no atrito da publicação, no corpo do ator, no espaço e no tempo, contornada pelo código teatral.

Ao focar no ator em relação com o objeto de estudo, quero reafirmar a importância do princípio dialógico para a construção do discurso – recurso, que é parte dos procedimentos. A seguir para clarear, definitivamente, o recurso dialógico como dinâmica do conhecimento, transcreverei a interpretação que Regina Muller faz desse princípio:

“Nessa perspectiva, o “dizer” é processo e para compreendê-lo é necessário estabelecer um diálogo entre práticas significantes: colocar sempre

um “texto” em relação a outro e a partir dessas relações se compreender a constituição do significado de cada um deles.” (MULLER: 1996, 44)

A equivalência criada para esse princípio dialógico, quer revelar o significado de cada um dos “textos”, na relação com o outro “texto”. Esse significado é formado por recursos da poética e compõe o texto final, o tecido-encenação.

O foco do processo criativo empreendido desloca-se da dança brasileira apreendida em pesquisa de campo, para sua transcrição, pelo corpo do ator, para o código teatral. O maior interesse está na linguagem do ator ao defrontar-se com um recorte das danças brasileiras, já que sua própria linguagem é matéria dessa criação teatral. O sujeito da experiência não é o objeto de estudo mas sim o próprio ator que é o território onde o encontro com o objeto de estudo se imprime e é transmutado em expressão poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LARROSA, Jorge. O Corpo da linguagem in Linguagem e Educação depois de Babel. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MULLER, Regina Pólo. Ritual e performance artística contemporânea. In: Performáticos, performance e sociedade. João Gabriel L. C. Teixeira (organizador). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

SULLIVAN, L. E. Sound and senses: toward a hermeneutics of performance, reprinted for private circulation from History of Religions, vol. 26, no. 1, University of Chicago, 1986.

TURNER, V. From ritual to Theatre. The human seriousness of play. Performance Arts Journal Publications (4), New York, 1982.