

## INTERPRETAÇÃO: PROPOSTA METODOLÓGICA

Armando Sérgio da Silva

### Considerações Iniciais

Este é um resumo /comunicação, da Tese de Livre Docência apresentada junto ao Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, resultado de um projeto de pesquisa financiado pela FAPESP. O estudo é decorrência direta de uma *praxis* criativa que envolveu duas décadas de ensino de Interpretação Teatral no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP do qual participaram mais de uma centena de alunos – atores e, quase a mesma quantidade de cenas que, praticamente cobriram todo o repertório mais conhecido do teatro ocidental, desde Sófocles, passando por Shakespeare, (frequentemente), chegando aos mais recentes como: Lorca, Sartre, Harold Pinter, O'Neil, Tennessee Williams, Ionesco, Brecht, Becket, Arrabal, Fassbinder etc e, ainda quase todos os principais autores nacionais. Em resumo, se pensarmos que a média anual de duração dos exercícios é de seis horas, observei meus alunos, cerca de cento e cinquenta horas no palco. Este projeto de sistematização pedagógica, portanto, não se baseia apenas em uma reflexão mas em uma necessidade da prática do fazer teatral, assim definida com muita clareza por um dos primeiros e grandes professores do teatro moderno:

“Não há leis no teatro, mas que, para trabalhar, deve-se acreditar nelas. A procura de leis pelos professores-diretores é mais uma necessidade de fazer do que uma necessidade teórica do saber.”<sup>1</sup>

Esta *praxis* metodológica baseia-se no aprendizado através de patamares básicos aos quais denominei de **Ações** e, para as quais utilizo **Procedimentos** que pressupõem **Exercícios** dos mais diferenciados. Estes conceitos, da maneira como eu os utilizo, vão da essência para a circunstância. Entendo que nas “metodologias” as **Ações** são constantes com ênfases diferentes, os **Procedimentos** semelhantes, mas diferenciados pelo estilo do diretor/ professor e, os **Exercícios** são frutos da imaginação de cada um e, dependendo do tempo que se tem para aplicá-los, serão mais aprofundados. Na verdade, sou consciente de que estou trabalhando com esquemas, mas procuro pensá-los e aplicá-los, de maneira que abram perspectivas para que o ator, depois de dominá-los, se liberte definitivamente dos mesmos. Procuro descrever aqui, de maneira resumidíssima as **Ações** básicas e a “modus faciendi” dos procedimentos. Por falta de espaço não descrevo os **Exercícios**, mesmo porque variam muito a cada período.

### Ação A – A Definição dos Estímulos Dramáticos

Trata-se de um patamar muito delicado, visto que, o “objeto personagem” ainda está fora da consciência do ator. No momento da leitura o ator posiciona-se quase que como um espectador. O texto produz, no ator, expectativas, ainda muito

<sup>1</sup> (Jacques Copeau cit. Por Fabrizio Gruciani em Eugênio Barba e Nicola Savarese *A Arte Secreta do Ator* Dicionário de Antropologia Teatral, São Paulo – Campinas, Editora Hucitec/ Editora da UNICAMP, 1995, p. 28)

afetos da pesquisa e suas possibilidades de desdobramento. A todos, se lhes agrada, bom apetite.

### Referências Bibliográficas

- BRECHT, Bertolt - *Escritos sobre teatro* - vol. I, II e III, Ediciones Nueva Vision, Buenos Aires, Argentina, 1979.
- BARTHES, Roland - *O prazer do texto* - Edições 70, Lisboa, Portugal, 1974.
- CHIAUÍ, Marilena - *Cultura e Democracia - O discurso competente e outras falas* - Editora Cultrix, São Paulo, SP, 1981.
- COOPER, David - *A linguagem da loucura* - Livraria Martins Fontes, São Paulo, SP - 1979.
- FEYERABEND, Paul K. - *Contra el método* - Esquema de una teoría anarquista del conocimiento - Editora Ariel, Barcelona, España, 1974.
- HUXLEY, Aldous - *El Arte de ver* - Ediciones Renglon - Argentina, 1986.
- LOWEN, Alexander - *O corpo em terapia* - Summus Editorial - São Paulo, SP, 1979.
- O corpo traído* - Summus Editorial - São Paulo, SP, 1979.
- LOWEN, Alexander/Leslie - *Exercícios de Bioenergía* - Editora Ágora, São Paulo, SP, 1982.
- MARCUSE, Herbert - *Contra-revolução e revolta* - Zahar Editores, Rio de Janeiro, RJ, 1973.
- REICH, Wilhelm - *Psicologia de massa do fascismo* - Publicações Escorpião, Porto, Portugal, 1974.
- SANCHEZ VAZQUEZ, Adolpho - *Filosofia da Praxis*, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, RJ, 1974.
- As Ideias Estéticas de Marx*, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, RJ, 1969.

## HELENITA SÁ EARP E SUAS PROPOSTAS PARA ABORDAGENS CRIATIVAS DA FORMAÇÃO TÉCNICA DE INTÉRPRETES NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

André Meyer Alves de Lima

O momento atual da dança é caracterizado pela coexistência simultânea de múltiplas poéticas coreográficas. O experimentalismo presente nas instalações, happenings e performances das décadas de 60 e 70 abriu perspectivas que ampliaram as concepções e a própria disponibilidade corporal na cena coreográfica. Muitas inovações gestuais decorrentes da experimentação coreográfica na atualidade introduzem desempenhos corporais que requisitam domínios técnico-interpretativos inusitados, exercendo um impacto de transformação nos princípios e nas metodologias das práticas envolvidas com a formação do intérprete. Estas vertentes indicam que a interpretação na contemporaneidade está ligada ao domínio de campos performáticos ecléticos.

Como o corpo se apresenta como um corpo-em-aberto no diálogo coreográfico contemporâneo, dever-se-ia supor que esta condição também se manifestasse na preparação técnica dos dançarinos na atualidade e que outras abordagens formativas de desempenhos corporais na dança, imbuídas desta compreensão fossem uma realidade mais presente no dia a dia da formação de um dançarino na atualidade.

Todavia, o alcance destas transformações ocorridas nos últimas décadas na arte coreográfica não foram capazes de ampliar substancialmente as práticas corporais voltadas à preparação e formação técnico-interpretativa dos dançarinos contemporâneos. A condução da formação interpretativa e do domínio técnico ainda se apresenta na maioria das modalidades de dança regida por concepções fundamentadas em modos de fazer que estabelecem a via do domínio corporal pautado apenas na repetição de padrões fixos de movimentações em técnicas codificadas fechadas. Acerca deste fato, Marques (1996:21) Comenta que “em âmbito profissional ou profissionalizante, técnicas, conceitos, metodologias que imperavam nos séculos XVIII e XIX voltam a ser considerados e reconsiderados como formas de ensino indispensável para a formação do dançarino”.

Há um consenso generalizado entre parte dos profissionais da área, de que a técnica codificada do balé representa a base indispensável para todo e qualquer desempenho apurado na dança. Esta idealização dicotomiza os processos de treinamento da disponibilidade corporal como um todo, como se fosse possível que uma determinada tradição particular de movimentação codificada, contenha em si mesma, a capacidade de dar subsídios performáticos de outros fenômenos de movimentos não manifestados naquele campo gestual pré-codificado.. Bourcier (1987:235) comenta acerca das conseqüências destes pressupostos no campo estético coreográfico do neoclassicismo quando diz: “Daí uma contradição interna entre assuntos tratados e sua formulação corporal; e também um certo ridículo: as divindades africanas primitivas, os animais do cerrado, seres recém saídos da argila original se exprimiam por coupés, ballonnés, fouettes, como as fadas e príncipes da lenda,(...) os Balés suecos mostraram a multiplicidade de caminhos que se abriram ao balé em nossa época, mas não tinham técnica suficiente para explorá-los.”

Analisando a questão sob o ponto de vista individual, as percepções que certos movimentos produzem no corpo do bailarino, incitam pela repetição através do hábito um processo de seleção facilitadora crescente de disposições que pré-estruturam sua corporeidade, formatando-a aos movimentos mais usuais ou às técnicas corporais que lhes são acessíveis, e aquelas que não fazem parte da sua corporalidade, tenderão a se afastar do seu alcance técnico-criativo. Este fato nos leva a considerar que os processos formativos do gesto na dança devem ser providos com estímulos motores diversificados e que permitam uma constante reestruturação.

Uma das tentativas de diminuir as limitações circunscritas nas técnicas codificadas para viabilizar uma instrumentalização mais ampla do domínio corporal que possa atender as exigências múltiplas do interprete dançarino atual é concebida a partir de um estudo prático somatório de uma vivência simultânea de várias técnicas de dança, juntamente com a prática da improvisação.

Noutra vertente, Laban propôs uma mudança nos paradigmas da formação do intérprete propondo que o ensino da dança deveria divergir das abordagens baseadas em recombinações de formas e passos preestabelecidos. Para fins de análise, Laban (1978) admite a divisão do movimento em duas áreas: o Effort que considera como gerador do movimento, e a forma na sua relação com o espaço. A construção dos movimentos parte da “manipulação” de princípios do movimento e de suas relações com os Fatores do Movimento: Tempo, Peso, Espaço e Fluxo. Neste sentido, verifica-se na teoria labaniana que a técnica é indicada mais como uma teknê, do que como padrões de movimentos isolados. As

teorias cinéticas propostas por Laban apontam linhas gerais para o desenvolvimento do ensino da dança na atualidade, mas que devido a sua maior aplicação ter sido estabelecida como “dança-educativa” ou “dança livre” identificadas como práticas de improvisação ou de “expressão corporal” em oposição à dança performática, fica pouco visível como poderiam se dar a aplicação destes pressupostos no mundo da dança institucionalizada para a formação de bailarinos profissionais. No que se refere ao ensino profissionalizante de dança, a precariedade de elementos concretos para a reflexão e a crítica da importância do movimento como linguagem, provocam uma dissincronia dos princípios gerais da dança como arte e educação com a produção corporal realizada na prática profissionalizante do intérprete-bailarino.

Deparando-se com esta questão, Earp (1974) procurou desenvolver um conjunto de princípios, fundamentos e processos num sistema aberto com vistas a viabilizar esquemas facilitadores para uma epistemologia da técnica como caminho dos possíveis dos corpos na dança. Comumente a palavra sistema na dança é identificada como um conjunto fechado de conhecimentos e práticas corporais. A noção de sistema em Earp é definida por um conjunto de princípios, fundamentos e metodologias voltadas para a estruturação de uma técnica em dança que possa sempre expandir-se com novas relações corporais. Desta forma, ela procurou compatibilizar campos de ações, muitas vezes tratadas de forma fragmentada, destacando a necessidade da formação corporal ser provida com estímulos corporais diversificados que oportunizem as diferenças dos corpos, integrando o desempenho motor ao imaginário, conjugados com estímulos à criatividade nas aulas de dança, em oposição a métodos centrados exclusivamente na repetição uniformizante de modelos fechados ou a interpretações reducionistas da dança moderna criativa como sinônima apenas de metodologias e estratégias para estruturação de laboratórios de improvisação.

Esse processo não se prende a uma aplicação de métodos e exercícios prontos, é dinâmico, portanto, as práticas de construção de novos exercícios, esquemas e estruturas para aulas de técnica em diferentes temáticas e estilísticas encontram ressonância neste dinamismo, não sendo compatíveis com escolarizações em métodos fechados. Os métodos de dança, em última análise, foram fruto de um devir experiencial, mas que tomados como norma, impedem a experiência da produção corporal e do processo didático ser encaminhado como um exercício constante de renovação. Esse processo de pensamento estético-didático é complexo, pois trata de práticas de desenvolvimento de aulas que cada professor/coreógrafo confecciona e molda a partir de parâmetros para cada situação específica de ensino, e que permitem construir sínteses múltiplas que passam por diferentes esquemas de elaboração de exercícios e laboratórios não padronizados e padronizadores, de experiências na singularidade. Na medida em que uma aula de técnica de dança possui características nas quais a repetição e cópia de movimentos faz-se necessária para promover a performance, a percepção cinestésica e desenvolvimento das qualidades/habilidades físicas, precisam então ser conhecidos, como pode se dar a genealogia destas relações inusitadas que partem não de combinações de “blocos” compostos de movimentos prontos, mas sim de diversificações pelos movimentos mais simples que o corpo humano pode fazer se relacionando e complexificando através de combinações sucessivas e simultâneas, nas diferentes Bases ( de pé, ajoelhada, sentada, deitada, invertida e

combinada), Famílias da Dança ( transferências, locomoções, voltas, saltos, quedas e elevações), relações com objetos e ambientes, bem como em diferentes contatos e apoios com o outro e o grupo, desencadeados dentro de relações de progressão do movimento. Estas diversificações pelos movimentos mais simples ganham organização para linhas de criação gestual através de Esquemas de composição de exercícios para aulas de técnica, como por exemplo: composição de exercícios a partir de movimentos isolados- mantendo ou variando o ritmo, o andamento, a intensidade, a trajetória, o impulso dinâmico, o nível, o plano e o sentido; composição por associação gradativa de movimentos no lugar ou combinadas com Famílias; organização a partir de decomposição gradativa dos movimentos, composição pela alternância de movimentos combinados, sucessivos e simultâneos de diferentes partes do corpo; composição de movimentos e alternância de frases sequenciadas baseadas nestes mesmos movimentos, composição pela alternância do movimento isolado ou combinado em diferentes bases; composição por diversificação de um movimento isolado ou combinado a partir do Potencial e Liberado, a partir de diferentes Modos de Execução ( conduzido, balanceado, percutido, lançado, ondulante, vibratório e pendular); organização de esquemas pela execução de uma mesma seqüência no centro, na barra, em duplas e em famílias; organização de seqüências pela composição sucessiva e simultânea entre as Famílias; diversificação de uma mesma Família quanto às posições dos membros inferiores, acréscimo de outras partes do corpo e bases. Estes são apenas alguns exemplos de como podem se dar esquemas para composição de exercícios e seqüências em aulas de técnica em dança. A compreensão dos parâmetros diversificadores da ação corporal permite criar inúmeros processos de construção e reconstrução de formas e movimentos. Fundamental é compreender e aplicá-los de acordo com cada situação específica nas aulas dentro das diferentes temáticas e estilísticas desejadas. Earp também pesquisou com poderiam ocorrer tipos de aula com enfoques metodológicos diferentes, que são denominadas de Lição Completa, Lição de Estudo Analítico, Lição de Laboratório Analítico, Lição de Laboratório Relacional, sendo processos pedagógicos que diversificam a própria estrutura das aulas de técnica em dança.

Como o movimento é um fluir em constante mudança, o corpo sofre esta alteração, tanto a nível da sua constituição física, como nos fluxos e refluxos dos pensamentos e emoções, particularizando-se e dissolvendo-se num ciclo constante de construção e desconstrução de suas possibilidades expressivas. Seybold (1976), recomenda à prática da dança, quer do ensino ( formação técnica), quer da investigação coreográfica, baseadas nas respostas a impulsos. Considerando a dança como um fenômeno de movimento com o qual o homem responde a certos impulsos, tanto internos quanto externos, ela adverte que a codificação de gestos desvinculados de seus impulsos originadores não estimula dançarinos a expressá-los em termos de movimentos autênticos e espontâneos. Quando assim age, o dançarino maximiza sua prática gestual diária como uma produção poética e não apenas como um mero exercício atlético. Desta forma, tomando como referência a fenomenologia da imaginação criadora de Bachelard (1996), o sentido gestual se dará como um devaneio poético produtivo próprio da ação imaginante, que transmutam o ser-corpo em um ser-corpo-poético, metamorfoseado entre a matéria-movimento-forma e a matéria onírica. Quando um movimento é assim executado, ele pode se conectar a outros e fazer transitar neles o sujeito imaginante

do movimento. É nesta genealogia do movimento na dança que a produção do corpo é um desvelar, uma descoberta, um ato criador por excelência. Para tanto, o experimento da abertura para transformações abertas através da constante reinvenção do gesto é fundamental para alimentar este campo maleável de transformações gestuais do processo realizado na capacitação técnica do corpo na dança.

O presente trabalho optará por demonstrar desdobramentos da articulação gestual com exemplos possíveis de abordagens para a preparação do intérprete na dança pautadas na busca de uma livre relação com a técnica, que permita a fruição de disponibilidades múltiplas dos corpos à dança na contemporaneidade. Neste sentido, esta pesquisa se propõe a refletir sobre uma prática profissionalizante de dança pelos Parâmetros da Dança: Movimento, Espaço/Forma, Dinâmica e Tempo; desenvolvidas a partir das pesquisas de Earp, visando demonstrar alternativas concretas para promoção do domínio gestual em vários desempenhos corporais, numa formação de dançarinos afinada com os paradigmas levantados pela dança na contemporaneidade. O trabalho pretende colaborar para o preenchimento de uma lacuna referente à reflexão da formação efetiva em sala de aula de um profissional artista bailarino. Nesse momento, a pesquisa se encontra na fase de levantamento dos estudos da Professora Helenita Sá Earp onde existe um corpo de conhecimentos acerca desta *praxis* amplamente desenvolvido; também se direciona para um estudo comparativo destas pesquisas com a teoria Labaniana, tentando analisar possíveis similitudes e diferenças. Ainda iniciar-se-á a confecção de instrumentos de pesquisa através de questionários e entrevistas com alunos e dançarinos profissionais que tiveram ou tem contato com esses ensinamentos e propostas.

### Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. A Poética do Devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BOUCIER, Paul. História da dança no ocidente. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- EARP, Helenita Sá. Estudo do movimento I, II e III. Rio de Janeiro, Pesquisas aprovadas pelo CEPEG/UFRJ, 1974,1976 e 1978.
- EARP, Ana Célia Sá. Anotações em grupos de estudos da Cia de Dança Helenita Sá Earp/UFRJ e de orientação de planejamentos curriculares do Curso de Bacharelado em Dança/UFRJ. Rio de Janeiro, UFRJ,1999.
- LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo : Summus, 1978.
- , Dança moderna educativa. São Paulo : Ícone, 1990.
- MARQUES, Isabel. A dança no contexto - uma proposta para a educação contemporânea. Dissertação de doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo/ Faculdade de Educação,1996.
- SEYBOLD, Annemarie. Princípios didáticos de la Educación Física. Buenos Aires: Kapelus Editorial,1975.
- SANZ, Luís Alberto. Anotações realizadas no Mestrado Ciência da Arte. Rio de Janeiro, UFF,1999.