



“MARIA GRAMPINHO” ENTRE TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS DA DANÇA E O TEATRO.

Valéria Maria Chaves de Figueiredo - UFG¹

Alexandre Ferreira - UFG²

Luciano Diogo Oliveira Freitas– UFG³

Resumo

O universo das histórias permeia a formação intelectual, imagética, social e cultural de uma sociedade. Os contos de fada, as canções infantis, as brincadeiras cantadas são expressões que permitem ao ser humano abstrair-se de seu mundo concreto, mas tem regras e organizações peculiares. São por vezes, pautadas em fatos inventados ou em pequenas verdades do cotidiano, e na mistura destes, criam-se ambientes que possibilitam lugares de investigação e criação. Escolheu-se o caminho híbrido entre dança, teatro e a arte de contar histórias. Maria Grampinho é uma história verídica de uma mulher negra que viveu em Goiás Velho era acolhida por algumas pessoas, dentre eles a poetiza Cora Coralina. O espetáculo se baseia no conto “O que tem na trouxa de Maria?”, da autora goiana Diane Valdez. Utilizamos como referência a ideia de bricolagem, ou seja, uma capacidade de detonar novas conjugações, deslocando partes, mudando lugares, destituído tempos e construindo novos saberes. Discutimos sobre o processo de criação e as relações educativas que surgem dos processos colaborativos e de interação humana.

Palavras chave: dança, contação de histórias, processos de criação.

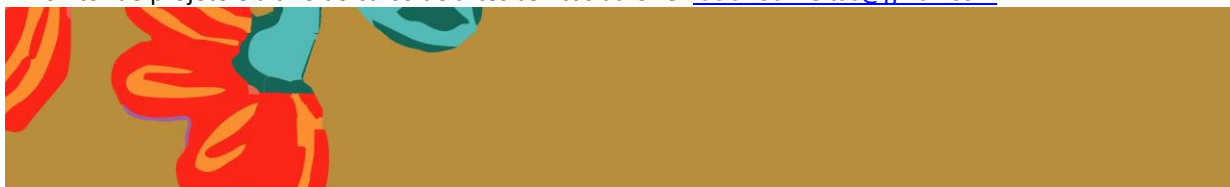
ABSTRACT

The universe of history permeates the intellectual formation, imagery, social and cultural development of a society. Fairy tales, children's songs, singing games are the expressions that allow the human being to abstract himself from his concrete world, but has peculiar rules and organizations. They are sometimes guided by facts or invented in small truths of daily life, and the mixture of these, it creates environments that enable places of research and creation. We chose the path hybrid between dance, theater and storytelling. Maria Grampinho is a true story of a black woman who lived in Goiás Velho was welcomed by some people, among them the poet Cora Coralina. The show is based on the short story "What's in the backpack of Mary?", The author goiana Diane Valdez. Used as reference the idea of *bricoleur*, an ability to detonate new combinations, moving parts, changing places devoid times and constructing new knowledge. We discussed the process of creating and educational relationships that arise from collaborative processes and human interaction.

¹ Professora adjunta atua nos cursos de dança e teatro da UFG. fig.valeria@gmail.com

² Professor assistente atual coordenador do curso de dança/FEF/UFG. alefef@gmail.com.br

³ Monitor do projeto e aluno do curso de artes cênicas da UFG. lucianodifreitas@gmail.com





Keywords: dance, storytelling, creative processes.

A EXPERIÊNCIA DOS SENTIDOS: PERCEPÇÃO E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

A própria palavra 'dança', em todas as línguas europeias – danza, dance, tanz –, deriva da raiz 'tan' que, em sânscrito, significa 'tensão'. Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses." (Roger Garaudy, 1980, p. 14)

Para os povos antigos a dança era fundamental na preservação da cultura, tornando-se a própria consciência da força transcendente de uma comunidade unida. Como todas as artes, a dança é fruto das necessidades de expressão do homem. Pode-se dizer que esse sentimento liga-se ao que há de essencial na natureza humana. Portinari (1989) relata ser a Dança a mais antiga das Artes e o homem carrega-a dentro de si desde tempos imemoriais. Foi através dos ritos, do seu significado mítico, que os grupos celebraram suas mais profundas crenças. Somente na idade média cristã, que a Dança transformou-se em divertimento e neste contexto evoluiu a Dança espetáculo que o mundo ocidental conhece.

O Renascimento, no séc. XV marca a fase onde se inicia a codificação da Dança Clássica e Portinari (1989) aponta este período como um florescimento nas Artes, uma nova revolução no pensamento e na Estética. Valoriza-se a ostentação e o conforto. Os Músicos, os pintores, os escultores são disputados pela requintada nobreza. A mesma autora define a Revolução Francesa, final do século XVIII, como um novo marco na transição da Dança-divertimento para uma Dança mais teatral, e com a entrada do século XX, se inicia o momento de uma busca de autenticidade do movimento.

A Dança Moderna nasce em meio a uma sociedade industrializada, advinda da Revolução Industrial, e se apresenta determinada a romper com modelos e padrões estabelecidos pelos conceitos mecanicistas vigentes na indústria. Garaudy (1980) reflete que a Dança Moderna somente é aferida através de visão sistêmica, que a situe na estrutura global e dinâmica dos contextos novos e que pergunte o papel que representa entre homem, natureza e sociedade.





A importância do surgimento da Dança Moderna está intimamente ligada a uma real revolução estética e formal, significa uma ruptura das formas acadêmicas e clássicas, dos códigos estabelecidos, criando-se novos paradigmas para o corpo. Entre os fundadores estão: Isadora Duncan e sua busca pela liberdade de movimentos e da expressão e posteriormente Rudolf Von Laban que dedicou sua vida ao estudo e a sistematização do movimento em diversas perspectivas como a criação, a escrita da dança, sua apreciação e o campo da educação.

Os últimos movimentos deste século, a dança contemporânea trilha diferente caminho na vida das pessoas. A década de 70 favorece o crescimento de técnicas chamadas de educação somática e a Dança passa a ser experimentada por pessoas que não representavam o modelo idealizado para ser bailarinos, um corpo capaz de enfrentar seus próprios limites surgem nos palcos, quebrando regras e ampliando possibilidades. Como referia Klaus Vianna (1990) *e que se desperte o desejo permanente de investigação perante a Dança e a Arte que, para mim, se confundem com a vida.*

Propusemos uma construção baseada no trabalho coletivo, mergulhando em problemáticas da própria vida. A cena nasceu da reflexão sobre a arte, a maturidade e a deficiência mental. O processo foi mediado pelo debate sobre este corpo maduro exposto a pobreza e a crueza das ruas, experiências de mundo áspero, rígido e intolerante, mas também como lugares de reinvenção e de novos significados.

Foi fundamental pensar o processo como um fazer-dizer do corpo como sugeriu Jussara Setenta (2008), uma Dança inter-relacional, expressiva, crítica, contemporânea, mas, principalmente um olhar para a corporalidade como objeto de representação e imaginário. Entre as paixões ordinárias que juntamos em rede, acreditamos neste corpo como material estético e lugar de praticas das emoções, por isto, passível de transformação. Foi a partir destes nossos interesses, que o grupo pensou nas relações estabelecidas entre a Dança, o teatro, a arte de contar histórias, o senso comum e as possibilidades de superação.

Segundo Ianitelle (1999), o processo criativo resulta de relações dialógicas entre dois e/ou mais aspectos. Estas tensões são muito importantes para ampliar o processo, onde a motivação e a atitude criativa funcionam como uma espécie de pré-condição para a criação.





Envolvem-se no contexto, a percepção de um sentido de relevância e um desejo interior responsável pelo engajamento. Em todo processo de concepção e construção é fundamental a noção da tolerância, da ambiguidade, da capacidade de correr riscos, a curiosidade e a aceitação do caos e da indeterminação. Assim, o espaço da reflexão coletiva, contribui, sobremaneira, para o processo de construção, de possibilitar trocas, de respeitar as diferenças e de fazer emergir as subjetividades de cada um.

A peça sobre Maria Grampinho propõe um caminho híbrido entre dança, teatro e a arte de contar histórias. Maria Grampinho é uma história real, uma mulher negra, que viveu na Cidade de Goiás (antiga Goiás Velho), vagava pela cidade e pelas ruas, mas, era acolhida por algumas pessoas, dentre eles, a poetiza Cora Coralina. O espetáculo se baseia no conto “O que tem na trouxa de Maria?”, da autora goiana Diane Valdez.

Os dois personagens femininos são feitos por dois homens, um ator e outro intérprete-criador e a ideia central foi pensar na contação de história a partir de outras possibilidades e leituras, utilizamos como referência a ideia de bricolagem, ou seja, uma capacidade de detonar novas conjugações, deslocando partes, mudando lugares, destituído tempos e construindo novos saberes. A ideia de bricolagem possibilitou-nos discutir os inúmeros e importantes elementos que surgem e que constituem os processos de criação, mas também, as relações educativas que se emergem dos processos colaborativos e de interação humana.

Perguntas orientaram os nossos caminhos, como: *O que você sente quando não vê o semelhante como igual? O que você vivencia quando olha uma realidade diferente da sua? O que estas realidades querem revelar?* Buscamos também desvelar o significado das experiências, a experiência de existência, do que se viveu com o corpo naquele momento. Um olhar fenomenológico norteou nossos trabalhos. Como disse Aداuto Novaes (1988), o olhar deseja sempre mais do que lhe é dado a ver. O trabalho deu-se a partir de dados não mensuráveis, que é a ideia de uma abordagem fenomenológica que não se preocupa com fatos, mas sim, com a essência dos fenômenos. Portanto, mergulhar nas essências e nas vivências é que nos possibilitou relações e redes poéticas e reflexivas.

“A ciência volta as costas ao mundo dos sentidos, o mundo das paixões e desejos, o





mundo que vemos e percebemos. O mundo sensorial é ilusório; real seria o mundo das propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o mundo dos sentidos” (Levi-Strauss in Novaes, 1988, p.9)

O CORPO COLETIVO E O CORPO INDIVÍDUO.

O corpo é uma permanência que não deixa de ser quando não emitimos mensagens orais. Os nossos gestos, os nossos movimentos são o que chamamos de linguagem não-verbal, portanto, nosso corpo é sempre permanente, presente a todo e qualquer instante.

A pessoa portadora de deficiência mental carrega em si as experiências próprias, vividas pelo seu mundo referente. O nosso mundo lhe é repleto de barreiras, pois nós vivemos das superficialidades, das insuficiências sustentadas, ocultamos sentidos em detrimento da razão. Aprisionados no seu corpo, as condutas de risco e o espaço da rua é um julgamento permanente, expõe a pessoa a própria sorte, testa os seus limites entre a vida e a morte. Desta maneira, as pessoas abandonadas experimentam o seu mundo pelo referencial do outro.

A dança e o teatro nos permitiu mostrar, abrir caminhos, fazer sonhar acordado com um espectro de possibilidades, fazer criar um mundo de sonhos e de desejos, transformar os preconceitos em degraus a serem vencidos. A experiência coletiva é que nos permite reconstruir também um mundo de significados. O que vemos hoje é cada vez mais absorção de modelos e padrões massificados pela atualidade que vivemos. A pesquisa nos possibilitou relacionar intuição com subjetividade, bem como, criar uma teia de rastros e lastros, onde estiveram presentes as muitas experiências vividas. Como referiu Merleau- Ponty (1994, p. 18), o mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na interseção de minhas experiências, e na interseção de minhas experiências com aquelas do outro e pela engrenagem de umas nas outras. Portanto, inseparável da subjetividade e intersubjetividade.

Assim, um novo olhar para o corpo, incorporado pela arte, nos possibilitou reconquistar o elo perdido entre o ter e ser. Revisar os paradigmas que nos permeiam é emergente e urgente, como revela Novaes (1988, p. 12), o homem sem consciência de si, para si, é um ser silencioso e vazio que ainda não se sabe como sujeito. A perspectiva





fenomenológica delinea uma intenção contrária aos dualismos e supera as fragmentações e mesmo quando falamos de criação, o mundo relacional com as coisas, com os outros e consigo se apresentam prontamente.

“... Se o corpo não é um objeto transparente e dado por sua lei de constituição, assim como o círculo ao geômetra, se ele é uma unidade expressiva que só quando assumida se pode aprender a conhecer, então essa estrutura vai se comunicar ao mundo sensível...Mas, retomando assim, o contato com o corpo e com o mundo, é também a nós mesmos que iremos reencontrar...”(Merleau-Ponty,1994,p.278.)

Um poema nunca é terminado, ele é abandonado para trilhar seu caminho renascendo a cada instante, assim foi pensado com “Maria Grampinho”, além do espetáculo de palco, mais estruturado, vem sendo experimentada também como cena performática, aberta e dialógica, com interação com o público e que pode estar sendo contaminada, a todo o momento, com qualquer ação, emoção, atuação. Estas experiências que nos trazem muitos sentidos e muitas novas descobertas, bem como, formulações teóricas que surgiram exclusivamente da vivencia da pratica e das interações humanas.

O CORPO EM CENA

O corpo se constrói para a cena, para a performance, o arcabouço orgânico serve de espaço-tempo para delimitar e conformar outro corpo que outrora era, mas que se faz presente por atravessamentos que se dão na própria materialidade. Não mais é um corpo do indivíduo que o habita, mas um híbrido da condição do *corpoartista* em estados de produção de si mesmo, do entorno e das comunicações com o parceiro de cena e com o público. Dentro deste contexto, não mais é cabível a ausência quer seja de si, quer seja da personagem, como diz Rouquet (2011: p.41) “A neutralidade é aí impossível; a leitura do gesto do outro me remete à minha própria capacidade de observar e exclui o juízo de valor. O espectador torna-se espectador (Pavis) e a leitura do gesto é antes de tudo uma “leitura do gesto em relação” (com o outro, com o espaço, com o ambiente, etc)”.





O artista torna-se *corpoartista* em concepção poética que nasce de encontros e geram outros, pois, os encontros servem de lugar para gestar questionamentos, transpor amarras (inconscientes ou não) e criar caminhos de solução para que o sistema cênico não só perfaça o caminho sugerido pela história e diretor, mas que seja livre para construir e quebrar no instante seguinte e novamente compor com os coloridos e os recheios inerentes à construção de um personagem.

O universo da bricolagem, não somente, está presente nos materiais cênicos, nos corpos das personagens que habitam os artistas, mas também, no universo particular destes que são postos à prova no instante da ação cênica permitindo funcionar como um radar que captura o ambiente em torno e conecta com suas próprias volições, podendo satisfazer o olhar daquele que já é “espectador”, participante daquilo que se vê, toca, ouve e rememora nas atualizações ou ressignificação de suas lembranças. Esta poética é uma intensa relação e constitutiva para os processos artísticos.

“é o conjunto de componentes constitutivos do ente poético, em sua dupla articulação de produção e produto, integrados no acontecimento em uma unidade material-formal ontologicamente específica, organizados hierarquicamente, por meio de seleção e combinação, através de procedimentos”
(DUBATTI, 2011: p.24)

Os corpos poéticos manifestados diante das concatenações artista-personagem passaram pelo processo de imersão⁴, que no caso da performance Maria Grampinho, por vezes, foram processos abruptos, por outros muito sutis e lentos e destes lugares, reconhece-

⁴ Chamamos de imersão o processo de construção da personagem que se deu pelo viés das relações dialógicas existentes entre diretora e artistas.





se e recompõem-se ações e gestos, que ao mesmo tempo poderiam ser dos artistas, mas que se caracterizam como das personagens, visto que os *corpoartistas* são emprestados, são simbólicos, são realidades outras. Foi-nos latente a ideia de acontecimento de Deleuze (apud DUBATTI, 2011: p. 15) “algo que acontece, algo no qual se coloca a construção de sentido”. O produtor e o produto são unos (artista e personagem) e estão na unidade que habita a fronteira, não como lugar de limite, fechado em si mesmo, mas como lugar permeável a passagens, são trocas de informações estabelecendo um terceiro lugar: o da comunicação com o outro. Os acontecimentos se criam e criam outros acontecimentos, tecendo uma rede de saberes que se interligam e intercomunicam no antes, durante e depois da ação cênica.

Os processos de criação do espetáculo/performance “Maria Grampinho” assenta no âmbito da experiência-existencializada, que de acordo com Ferreira (2012: p.9) são componentes e estímulos plurais, simbióticos e que busca por outras significações para as coisas.

“...como um processo dentro dos processos de criação, onde esse é vivido pelo intérprete-criador a partir dos estímulos sugeridos pelos protocolos, trazendo a tona um corpo que se in-corpora e resignifica os movimentos em presença cênica, ou seja, polissêmico em atuações e imbricado de desejos expostos na condição cênica, sublimação do constante ato de criação mesmo quando este já parece ter chegado ao fim com a finalização da estrutura espetacular.”

Percebe-se que ser personagem não passa somente pelo processo de imitação como sugerido por Aristóteles em Arte Poética, mas é imbricamentos de vários tempos-espacos sugeridos pelo agora recapitulados e atualizados pela memória e pela capacidade de projeção que se dão primeiramente durante os processos de criação e se estendem para o presente, ou seja, nos momentos de atuação.

Estes imbricamentos irão produzir entes, espaços, lugares que se conformam e se confrontam nas relações dialógicas e de interação entre o diretor e artistas e artistas e





espectadores. Chamamos de entes aqui substratos que são vias de acesso e conexão entre o espaço interno que está presente tanto no artista quanto no espectador, o externo (que é o próprio artista e o próprio espectador) e o espaço do entre que promove um lugar de subjetivação dos envolvidos, que não é nem de um nem do outro, mas é o lugar de escambo das experiências de ambos.

A personagem Maria Grampinho é dada enquanto materialidade, uma que existiu, mas também, muitas outras que existiram e existem como pessoas invisíveis, não vistas, não enxergadas, Maria grampinho nos permitiu estabelecer universos do indivíduo e do coletivo, das alusões dadas a sua loucura e da loucura posta sobre ela pelos moradores da cidade. É uma síntese entre tempos e entre espaços, fornecido pelas experiências do artista e do diretor, é uma bricolagem que transita entre vários mundos ao mesmo tempo: o da moradora de rua, a moradora da casa grande, os moradores da cidade e os outros moradores do mundo, perfazendo uma estrutura esquizofrênica do jogo em cena.

Já Cora Coralina (a narradora em terceira pessoa e a participante, em vários momentos, em primeira pessoa) estabelece seu universo senhoril, generosa, atenta, lúdica, se colocando como solidaria a loucura e ao afrontamento da primeira personagem, criando daí um vínculo forte. Priorizamos a possibilidade de dizer sobre um passado apoiado pelo presente. Neste sentido, não foram apenas lembranças de um passado distante, mas, principalmente, a construção de um presente re-significado pela memória, pelas experiências e pelas individualidades. Buscamos diálogos com as outras camadas do tempo que foram espalhadas e atravessadas, como nos retratos antigos que nos impactam e revelam muitas histórias, dependendo apenas de olhar ou como se emociona. As antigas histórias, podem nos trazer pequenas magias, conflitos, poemas, lugares esquecidos, pessoas invisíveis e uma capacidade latente de acreditar na transgressão, na mobilização e na transformação. Como disse Mário Quintana (2002) em seu poema Magias “Os antigos retratos de parede não conseguem ficar por longo tempo abstratos. Às vezes, os seus olhos te fitam, obstinados. Porque eles nunca se desumanizam de todo.”





BIBLIOGRAFIA

- DUBATTI, J. *Teatro, Convívio e Tecnóvívio*. Da Cena Contemporânea. Org: André Luiz Antunes Netto Carreira, Armindo Jorge de Carvalho Bião, Walter Lima Torres Neto. ABRACE, 2011.
- FERREIRA, A. *Intérprete-Criador na Dança Contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor*. Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança, julho, 2012.
- GARAUDY, R. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- GOFFMAN, E. *Estigma, nota sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
- GUEDES, C. M. *Corpo: tradição, valores, possibilidades do desvelar*. Tese de Mestrado, Unicamp, Campinas, 1995.
- HALL, E. T. *A dimensão oculta*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.
- HUSSERL, E. *A Idéia da fenomenologia*. Rio de Janeiro: Edições 70.
- IANNITELLI, Leda Muhana. *Coreografia: Uma Pedagogia Dialógica centrada no aluno e em seu processo criativo*. Congresso da Daci – Novembro/1999 da UFBA, 1994.
- LABAN, R. *Domínio do Movimento*. São Paulo, Summus, 1978.
- LANGER, S. K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MARTINS, J.; BICUDO, A. V. *A pesquisa qualitativa em psicologia*. São Paulo: Moraes, 1989.
- MENDES, M. G. *A Dança*. São Paulo, Atica, 1985.
- MERLEAU-PONTY, M. *Ciências do homem e fenomenologia*. São Paulo: Saraiva, 1973.
- _____. *A fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.
- _____. *A fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.
- MOREIRA, Wagner. W. (org.) *Corpo presente*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- NOVAES, Adauto et al. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- OSTROWER, F. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- ROBATTO, Lia. *Dança em processo, a linguagem do indizível*. Salvador: Centro Editorial e Didática
- SACKS, O. *Um antropólogo em marte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROQUET, C. *Ao Encontro da Criação: a análise do movimento e o processo de criação coreográfica*. Org: André Luiz Antunes Netto Carreira, Armindo Jorge de Carvalho Bião, Walter Lima Torres Neto. ABRACE, 2011.
- SETENTA, Jussara S. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Summus editorial, 2005.





Seção: Performance

