

SUBPARTITURA E MEMÓRIA CORPORAL – ETAPA E ESTRATÉGIA DE CRIAÇÃO

Paulo Cezar Silva¹

RESUMO

Busquei investigar e refletir a partir da práxis artística processos criativos de dança/performance - subpartitura e partitura artística e/ou coreografia/espetáculo, como possíveis sistemas, etapas e estratégias de e para criação em Dança. Analisei as relações entre subpartituras e história corporal/artística na criação coreográfica, através de diferentes autores, e, em específico Patrice Pavis (2005) que propõe a utilização dos conceitos subpartitura e partitura. Reflexões e questionamentos vivenciados por mim (pesquisador/coreógrafo) na elaboração do Solo “InSólito”² para dois bailarinos (criadores/intérpretes). Para talvez, desenvolver novas estratégias, estímulos e proposições de composição e análise da e para a Dança, que possam auxiliar o meu (e de outros) desenvolvimento e atuação profissional nos diferentes segmentos da dança.

Palavras Chaves: Performance. Subpartitura-Partitura. Processos Artísticos e Memória Corporal.

ABSTRACT

I sought to investigating, as of the artistic praxis, creative processes of dance/performance – artistic score and subscore and/or choreography/spectacle, as possible systems, steps and strategies of and for creation in dance. I analyzed the relations between subscore and corporal/artistic history in the choreographic creation, through different authors and, specifically, Pavis (2005), who purposes the usage of the concepts of Subscore and Score. Reflections and questionings experienced by me (researcher/choreographer) in the elaboration of the Solo “Insólito”¹ for two dancers (creators/interpreters), to, perhaps, develop new composition and analysis strategies, stimuli and propositions of and for the dance, that may help my (and of others) development and professional acting in the different segments.

Keywords: Performance. Subscore-score. Artistic processes and corporal memory

¹ Professor do Departamento de Artes e Humanidades Curso de Dança – UFV. Email: pcdanca@gmail.com

² “Insólito” é o nome do espetáculo solo construído a partir da parte prática desenvolvida na pesquisa monográfica “A Construção Coreográfica – Processo/Subpartitura e Produto/Partitura”, apresentado no seminário “Argumentos do Corpo” em novembro de 2010, organizado pelo Curso de Dança da UFV/Viçosa.

No livro ‘A Análise dos Espetáculos’, de Pavis (2005), temos um estudo reflexivo sobre a análise dos componentes de um espetáculo e dos procedimentos que o antecedem. Foi a leitura deste livro que confirmou o meu interesse pelo estudo e pesquisa dos processos coreográficos e as relações destes com o produto artístico. Livro no qual o autor apresentou e definiu Subpartitura como componente de e para análise de espetáculos. Sobre este tema o autor afirma:

SUBPARTITURA: Esquema diretor cinestésico e emocional, articulado sobre pontos de referência e de apoio do ator, criado e configurado por este, com ajuda do encenador, mas que pode se manifestar apenas através do espírito e o do corpo do espectador. (PAVIS, 2005, p.92).

O autor utiliza e compreende as *Subpartituras* como parte dos processos de elaboração e construção cênica e de personagens para o ator. Como intérprete-criador profissional e graduando em Dança, na busca pelo aprofundamento e aprimoramento de minha prática artística aliada à pesquisa teórica, optei pelo termo Subpartitura proposto por Pavis (1996) e suas implicações, para experimentar e conhecer novas formas de análise dos processos criativos, dos elementos que envolvem a composição coreográfica dentro das relações entre coreógrafos e bailarinos.

O objetivo prático do trabalho coreográfico proposto foi através da Subpartitura, da história corporal e artística do coreógrafo e intérpretes, compreender as relações construídas por estes nos processos criativos decorrentes da construção coreográfica – “InSólito”.

Para compreender as Subpartituras como possíveis etapas/estratégias (instrumentos e didáticas) para processos coreográficos, se faz mister compreender melhor o termo. Termo adotado e utilizado usualmente pelo Teatro na composição da personagem, da cena e na análise de espetáculo. Segundo Pavis (2005), a análise compreende o fatiar, separar, cortar, decompor as estruturas de um espetáculo, suas etapas e seus processos. Adotei este termo pela confluência de idéias, pela possibilidade de dialogar, refletir e ampliar minha práxis artística através dos processos criativos em dança.

É importante definir melhor essa noção de subpartitura. Esse neologismo está calcado no termo de subtexto, que julgamos excessivamente baseado no teatro psicológico de texto (...).

Preferimos partitura a texto, pois a partitura não se limita ao texto lingüístico, compreende todos os sinais perceptíveis da representação. A noção de partitura é aliás, ponto de chegada da preparação de todos os artistas em função do superobjetivo do autor.” (PAVIS, 2005, p. 89).

Estruturei esta pesquisa utilizando o termo e suas possibilidades de construção cênica e de personagem, buscando correlacionar a função da subpartitura presente e utilizada no Teatro, com as estratégias e etapas utilizadas nos processos coreográficos em dança. Tentei dar maior enfoque nas possibilidades que o termo e sua utilização possibilitam, seja no teatro ou na dança, ao se trabalhar com a história/memória corporal dos atores/bailarinos (criadores intérpretes) e do coreógrafo/diretor artístico.

Considerando que a subpartitura trata de questões invisíveis nos espetáculos, que se originam nos ‘bastidores’ dos processos de construção coreográfica, os ‘pré-espetáculos’, reflito sobre como ocorrem estes processos, que muitas vezes, se tratando da Dança, se constituem nas ações que antecedem os próprios movimentos, sensações que surgem, provocam e acionam os movimentos que compõem um espetáculo.

A construção de uma ‘Subpartitura’, antecede a ‘partitura final’ e/ou espetáculo final. Alimenta-se das descobertas e das elaborações de sequências coreográficas, que no decorrer da montagem e dos ensaios, os bailarinos resgatam e reestruturam com a condução/criação/direção do diretor artístico e/ou coreógrafo, sendo possível transformar ou não, tais experiências em cenas, sequências coreográficas e/ou ‘partitura final’.

Analisei e busquei compreender melhor a atuação dos bailarinos e do coreógrafo dentro da montagem do solo “InSólito”, no qual houve a utilização da Subpartitura com ênfase na utilização da história/memória corporal dos bailarinos. Considerando o trabalho com subpartitura como uma das estratégias e das etapas que possibilitaram e auxiliaram no desenvolvimento do processo coreográfico, para a construção das cenas, dos personagens, da coreografia – Partitura. Considerando conforme Pavis “(...) a subpartitura é o Cavalo de Tróia que introduz no coração da análise do espetáculo o testemunho subjetivo do ator, sua biografia, sua maneira de falar do espetáculo e de sua experiência.” (PAVIS, 2005, p.99).

Segundo Roubaud (2001, p. 37), um intérprete, durante a cena, estrutura e reestrutura sequências coreográficas expressivas ensaiadas anteriormente, fundamentadas em seu histórico bio-psico-sócio-cultural. O histórico individual dos intérpretes influencia e repercute

na construção e no desenrolar cênico. Possibilitando e estimulando o surgimento de estilos e linguagens próprias, potencializando suas possibilidades expressivas.

O que possibilitou compreender na prática como se dá a estruturação e a utilização da(s) subpartitura(s), que foram construídas em diálogo com os bailarinos. Considero este processo como um ‘pré-espetáculo’ fruto da inter-relação intérprete e coreógrafo, no qual, a soma das experiências artísticas e técnicas e a diversidade de recursos artísticos possibilitaram viabilizar o diálogo entre uma matéria textual e o espectador – a partitura final e/ou solo “InSólito” perante o espectador.

Os processos criativos com os bailarinos se desenvolveram objetivando a construção e elaboração da obra artística (coreografia), a partir de relações de colaboração participativa, que são em minha opinião, mais flexíveis, vulneráveis e dependentes de outros fatores.

Através de laboratórios, estratégias e processos criativos propostos por mim (coreógrafo) e desenvolvidos em conjunto pelos bailarinos, foi desenvolvida a criação de um produto final ou espetáculo “InSólito”, tendo como base os estilos, as modalidades e as correntes artísticas que estiveram presentes de forma mais intensa na história corporal dos intérpretes, e, na minha (pesquisador/coreógrafo).

O processo desenvolvido objetivou que os bailarinos não atuassem somente como intérpretes reproduzindo movimentos e gestos, mas que se apropriassem destes praticando-os em cena, vivenciando cada movimento como único, real e sensível, possibilitando tornar suas atuações mais críveis, conscientes do poder e do papel relevante da individualidade na construção do espetáculo, a partir de subpartituras desenvolvidas através do diálogo entre a história corporal do bailarino e do coreógrafo. De acordo com Read (1981) uma atuação crível e verdadeira, e não a ‘passividade artística’:

(...) o papel do artista parece ser passivo – um canal ou conduto através do qual fluem forças de uma esfera da realidade para outra esfera da realidade – em termos psicológicos, do inconsciente para o consciente, talvez seja esse aspecto mais sutil de nosso argumento a ser focalizado – ou seja, a diferença entre um fato pelo qual o artista é responsável conscientemente e um fato pelo qual ele é um instrumento passivo. (READ, 1981, p.15).

Pavis (2005) ressalta na análise dos espetáculos, a existência de um subtexto e/ou metatexto antes e a partir do espetáculo (texto espetacular), estes subtextos ou metatextos,

consideram e englobam conceitos práticos, teóricos, legíveis ou não, que foram realizados de forma consciente ou não, pelo artista e/ou coreógrafo.

Metatexto que reúne as escolhas e opções realizadas pelo artista e pelo diretor artístico, definidos no decorrer dos processos de pesquisas e composição da personagem e da cena. Subtexto construído nos laboratórios criativos: de improviso, contato/improvisação e criação artística da personagem, na montagem e/ou estruturação das cenas e dos textos que irão se materializar esteticamente para e com o espectador.

Conforme Fernandes (2000, p.25), o espetáculo permite que em cena, experiências passadas ganhem nova vida e sentido no palco, uma reconstrução e revisitação ao passado, de forma cinestésica, física e verbal através da história do próprio espetáculo, história espetacular que envolve a história particular de todos os envolvidos, incluso do próprio espectador.

Temos o conhecimento ou re-conhecimento das estruturas construídas pela memória corporal dos indivíduos em cena, assim como da memória do espetáculo, que ganha vida e forma estética através de seus envolvidos. Um diálogo criativo entre passado, presente e futuro através do simbólico, o que é pensado (pelo artista e espectador) e compreendido através dos símbolos – signo, significante e significado, o sentido da forma.

Duarte (1994, p.69) considera que a arte possibilita acesso a situações e experiências prévias, que formalizam novas experiências, sentimentos e sensações, que são corporificadas no contato com a própria arte, que vai além da transmissão de conceitos verbais inteligíveis ou não, um processo de aprendizagem, de ensino-aprendizagem interativa.

Conforme Glusberg (2008, p.92), este retorno às experiências anteriores, possibilita que a intenção e as ações dos artistas sejam viabilizadas de acordo com os objetivos propostos. O homem possui a capacidade de registrar, utilizar, relacionar e diferenciar suas vivências corporais (memórias), construindo o que poderíamos chamar de repertório corporal.

Repertório estruturado de acordo com os fatores culturais e sociais - o (re)conhecimento das potencialidades do homem em sua relação com o mundo, de acordo com Hermant (1988, p.15).

A utilização da memória corporal (experiências) nos processos de criação artística, para a construção de estruturas e roteiros expressivos para o espetáculo pode ser denominada como subpartituras. Onde, memórias revisitadas/ressignificadas podem ser transformadas em subpartituras e depois em objeto artístico/partitura. Busco considerá-las aqui a partir das análises propostas por Pavis (2005), em que, a subpartitura e a partitura se interrelacionam, ou melhor, possuem uma interdependência.

Para a análise do espetáculo, a noção de Subpartitura recoloca em questão muitos dogmas sobre a análise do visível, da ação, das funções e do sentido dos signos. Ela permite fazer do ator o pivô da representação e de sua descrição, (...) da qual a subpartitura/partitura torna-se o modelo reduzido. (PAVIS, 2005, p.99).

Hermant (1988) propõe diálogos entre o antes, o agora e o depois (passado, presente e futuro), entre as experiências que se possui e a sua utilização (re-experimentação), “(...) o tempo presente só pode existir a partir do tempo passado, que irá permitir apreender melhor o tempo futuro.” (HERMANT, 1988, p.128). Desta forma os signos são requisitados, (re)construídos e (re)impregnados de sentido, resultando em novos signos para e no espectador:

Como vimos, é a partir de um signo sentido e dito que a lembrança surge de repente, trazendo consigo relações entre o antes-ahures e o agora-aqui. Então, podemos compreender o sentimento que nos invadia e que ignorávamos: (...) (HERMANT, 1988, p.28).

Conforme Pavis (2005), “subpartitura se situa sob a partitura sensível e concreta do autor: ao contrário da partitura, ela não está visível, perceptível, assimilável a um signo realizável, concretamente.” (PAVIS, 2005, p. 90) a subpartitura permite subentender a construção artística (signos, significados e significantes), suportando e sendo a base para que o espectador aprecie, assim como para o que o artista construa sua arte. Pode ser considerada como a ‘ideia’ que esta pode de trás da ação, no qual se fundamenta a construção da partitura, sendo entre estes dois um ‘elo/ponte’ que possibilita a associação, que permite ao intérprete acessar ‘o corpo invisível da ação’ nos processos criativos e no ato da representação na cena.

São as subpartituras que alimentam um espetáculo, fornecem a matéria-prima através do bailarino e do coreógrafo. Considerando neste estudo a subpartitura o próprio bailarino em cena (suas memórias), estruturada e efetivada a partir do diálogo e das relações do intérprete com o coreógrafo no processo criativo. Subpartituras que em cena, se transfiguram e sofrem alterações a partir do contato com o espectador.

Pois, por um lado, a subpartitura do ator é talhada no mesmo bloco translúcido de sua partitura, não há diferença radical entre ela e o que

mostrará o ator, a diferença entre o oculto e o manifesto é muito relativa, (...) a subpartitura e, em todo caso, o que sustenta o ator, aquilo sobre o que ele se apóia: em suma, é apenas ele mesmo (...) (PAVIS, 2005, p.90).

Segundo Pavis (2005), deve-se considerar que a construção e transfiguração das Subpartituras em partitura, podem ocorrer de forma consciente e/ou inconsciente, ‘caminhos’ que possuem suas características singulares e individuais. Desta forma o ator/bailarino pode desenvolver ou não um caminho específico, poderá ou não ter segurança quanto ao que deverá ser apresentado. Construirá e utilizará suas próprias referências para o espetáculo, da mesma forma que uma partitura atua como referência para o músico no ato da apresentação.

Desta forma, é preciso considerar que existem diferentes maneiras para que a construção das Subpartituras ocorram, assim como, diferentes ocasiões em que as subpartituras podem ser utilizadas e requisitadas: nos processos de construção coreográfica, as subpartituras são elaboradas pelos artistas que irão atuar no espetáculo; podem ser construídas via processos coreográficos, individualmente e/ou em grupos, partindo ou não de estímulos do(s) coreógrafo(s), do(s) bailarino(s) e a partir das relações entre estes.

Podemos ter subpartituras (partituras) construídas pelo intérprete em diálogo com o coreógrafo; ou, a partir de indicação e pré-determinações do coreógrafo, indicações que o bailarino poderá ou não desconstruir, e/ou agregar sua identidade e personalismo; temos subpartituras (roteiros) inteiras de um espetáculo, definidas em grupo ou pelo coreógrafo; outras.

As subpartituras, utilizadas pelos indivíduos como base para atuação dos artistas e/ou a compreensão e interpretação (fruição) do espectador, se baseiam em suas memórias. E segundo Pavis (2005, p.99) depois que tudo ‘termina’, o que permanece são as subpartituras e/ou as impressões que estas propiciaram e que foram relevantes ao indivíduo.

Não devemos encarar ou visualizar a subpartitura como estrutura controlável, que pode ser acionada de acordo com o interesse do artista, pois esta possui ‘vida própria’, podem ou não ser acionadas de acordo com as intenções e objetivos programados para a partitura final.

Conforme Pavis (2005, p.90) ao citar o trabalho de Stanislávsky (1873/1938) com atores, revela que a construção do artista se dá primeiro em si mesmo, ou a si mesmo; para depois, através desta e das relações propostas pela cena (espetáculo, roteiro ou coreografia),

estudar e construir uma subpartitura específica, através dos recursos técnicos que possui ou que possa acionar e viabilizar o seu fazer artístico.

O bailarino, com seus movimentos, possibilita, que experiências do cotidiano vivenciadas por todos sejam reconfiguradas esteticamente no palco, transmitindo e proporcionando uma resposta cinestésica no corpo do espectador. Para tal, conforme Pavis a intenção do bailarino em cena é fundamental para atingir o espectador: “(...) se o dançarino executa um movimento sem a motivação da necessidade interna, o espectador não experimentará nenhuma resposta interna.” (PAVIS, 2005, p.93).

Os bailarinos e demais artistas, possuem à sua disposição peças/partes de um ‘jogo’, de um ‘quebra-cabeças coreográfico’ que é permeado pelas subpartituras construídas previamente; possui diferentes possibilidades para a efetivação da coreografia e/ou cena, maiores recursos criativos e expressivos. Um ‘jogo’ que se inicia nos processos de criação, onde o bailarino estuda as estruturas e/ou ‘subpartituras’ basilares; onde, como intérprete-criador articula suas próprias relações entre os estímulos oferecidos pelo coreógrafo e sua experiência de vida artística ou não.

Um ‘jogo’ que se efetiva ou finaliza, na (re)configuração das cenas ou coreografias, a partir do diálogo com o público, onde subpartituras são apresentadas como partituras, definindo os signos, códigos e estruturas para atingir o(s) objetivo(s) do objeto artístico – inclusive novos objetivos, que podem surgir no decorrer da cena e do contato artista/espectador.

O trabalho com subpartitura possibilita (inter)relações entre intérprete e coreógrafo, intérprete e espectador; memória corporal e subpartitura atuam como peças importantes deste ‘jogo’. Em que o trabalho de construção de ‘subpartituras’, permite ao bailarino utilizar-se de liberdade para configurar a cena de acordo com o momento que a cena se estabelece quando apresentada para o público, sem se caracterizar como os “*happenings e performance art*” dos anos 70 e 80. Uma prática artística em que a definição final da cena (partitura) ocorre a partir da seleção das ‘subpartituras’ no desenrolar e no ato da apresentação da coreografia para o público.

Tudo está disponível no e para o corpo do bailarino. Segundo Hermant “(...) corpo revive a situação, não só no plano cinestésico, mas revive também o espaço externo e interno, revive, com a mesma intensidade, o que há dentro e fora de si.” (HERMANT, 1988, p.148).

Confluindo os pensamentos de Hermant (1988) e Pavis (2005), o bailarino em cena conta com subpartituras que se fundamentam nas experiências captadas e vivenciadas a partir

do seu “mundo das idéias”. Idéias que se originam no corpo, a partir da memória corporal, das ações e das experiências ressignificadas através dos estímulos oferecidos pelo coreógrafo, resultando na construção de subpartituras e/ou referências cênicas, que serão (re)construídas diante do espectador.

Considerando que em dança, o importante não é o movimento e o gesto de forma isolada, mas o que estes têm a dizer. Durante o processo criativo, conteúdos, sensações, signos, gestos e movimentos são estruturados na construção de ‘subpartituras’, podendo possuir vínculos e ligações com a historicidade do artista e do coreógrafo – vínculos construídos através das interrelações entre os mesmos no decorrer do processo coreográfico.

O intérprete possui experiências retidas como memória corporal e/ou cinestésica, que são suas referências. Emoções, gestos, imagens e/ou sonoridades, que são revisitados como elementos norteadores para a ação artística, desde os processos criativos até a apresentação cênica, utilizados para a estruturação e/ou reestruturação da Partitura final.

A Partitura final começa a ser esboçada desde os processos criativos de elaboração das cenas, das coreografias, dos personagens e do tema e que, somente se definem no ato presente da encenação e vivência artística do bailarino/ator, no qual o seu ‘eu’ e os seus ‘segredos’ ou não, se desvencilham de sua memória corporal/cinestésica/emotiva e ganham vida no plano dos sentidos, no mundo concreto da forma.

O conceito de partitura pode ser definido e apresentado também como uma escritura mental, registrada e programada previamente pela memória, nos ensaios, nas criações, na improvisação ou no próprio ato da cena. Disponibilizam-se diversas estruturas ou desenho de movimentos, gestos, expressões, ações, falas, posturas ou relações entre atores/bailarinos, que seguem uma determinada ordem para sua aplicação no ato da cena, que podem ou não seguir o que foi estruturado previamente, como mencionado antes.

Assim, o bailarino supostamente deve selecionar, definir e ordenar suas subpartituras de acordo com os objetivos propostos para a efetivação do espetáculo, ou partitura final. Construir as sequências de movimentos, gestos e ações que possibilitarão que a sua intenção/objetivo inicial seja atingido, para que as idéias se renovem e ganhem vida, através dos estímulos que serão novamente oferecidos durante o espetáculo: músicas, figurinos, objetos cênicos, contextos (cena/palco/espectador) e suas relações (tema, bailarinos, emoções, ações e expressões) construídas e ensaiadas previamente.

Então, através da dança unifica-se (sujeito e objeto), criador intérprete ou intérprete criador, através das subpartituras que se transformam em partituras no ato da cena, a memória

corporal relaciona passado, presente e o futuro, numa filtragem e assimilação concomitante que afeta o espectador no ato da construção cênica. Conforme Dantas (1999):

Isto porque bailarino: a) guarda no corpo o passado, sob forma de técnicas, de experiências formativas e de vivências incorporadas; b) é o corpo no presente, ao afirmá-lo em suas atitudes e posturas torna-se toda aparência e potência para realizar movimentos; c) esboça o futuro, pois os movimentos que ele executará já se anunciam na sua postura. (DANTAS, 1999, p.110)

Desta forma o estudo, a vivência, a observação e o exercício prático da construção de subpartituras e de partituras, poderão possibilitar e auxiliar o artista/coreógrafo na organização e na sistematização dos conhecimentos, traçando caminhos viáveis ou não, para atingir determinados resultados nos processos criativos e/ou na apresentação artística. Resultados que possibilitem a articulação dos esforços e dos trabalhos de uma equipe em função dos objetivos idealizados.

Não considerando a arte como um produto que visa apenas um resultado final de conteúdo, mas sim, reconhecendo a dependência do trabalho artístico em relação aos objetivos, conteúdos e idéias contidas no ‘eu’ criador e no ‘eu’ intérprete, e na soma destes – arte que conduz e agrega a intencionalidade e o valor individual e social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, Maria Manuela Oliveira. 2004. Dissertação de Doutorado – **Corpo e Sentido: Uma proposta sobre a Materialidade na dança**. Lisboa/Portugal. Universidade Técnica de Lisboa. Faculdade de Motricidade Humana.

COLI, Jorge. 1981. **O que é Arte?** São Paulo. Coleção Primeiro Passos. Editora Brasiliense.

DANTAS, Mônica. 1999. **DANÇA - O Enigma do Movimento**. Porto Alegre. Editora da Universidade.

DUARTE, João Francisco Jr. 1994. **Por que Arte-Educação**. Capinas/SP. Papyrus Editora.

GLUSBERG, Jorge. 2008. **A Arte da Performance**. São Paulo. Tradução de Renato Cohen. Editora Perspectiva.

GODARD, Hubert. 2002. **Gesto e percepção**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade. In: *Lições de Dança 3*. Trad. De Silvia Soter.

HERMANT, G. 1988. **O Corpo e Sua Memória**. São Paulo. Editora Manole. Tradução: Maria José Perillo Isaac & Maria Salete Bento Cicarone.

PAVIS, Patrice. 1996/2005. **A Análise dos Espetáculos**. São Paulo. Ed. Perspectiva S.A. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho.

READ, Herbert. 1981. **As Origens da Forma na Arte**. Rio de Janeiro. Tradução: Waltensir Dutra. Zahar Editores.

RICHARD, André. 1958/1989. **Universidade Hoje – A Crítica de Arte**. Edição Brasileira. São Paulo. Editora – Martins Fontes - Original França.

SALLES, Cecília Almeida. 2004. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2ª. Edição. São Paulo. FAPESP: Annablume.

SANTOS, Antonio Raimundo dos. 2005. **Metodologia Científica: a construção do conhecimento**. 7ª. Edição. Rio de Janeiro. Lamparina Editora.