

ARAÚJO, Carolina Ferreira. Do que são feitos os sonhos: uma reflexão sobre o processo criativo de *Padam*. Viçosa (MG): Universidade Federal de Viçosa; Or. Prof^a. Michelle Aparecida Gabrielli. Bacharela e licenciada em Dança – UFV.

RESUMO

Dar vazão às necessidades de uma artista foi o que moveu este trabalho. Tendo como estímulo alguns objetos cênicos, criou-se um espetáculo inspirado na vida e obra de Edith Piaf. Para tal, fez-se uma abordagem qualitativa nas quais os métodos utilizados foram o bibliográfico e o autobiográfico. Assim, a partir do relato desta experiência, vivenciada pela própria autora, propõe-se uma reflexão sobre os aspectos ligados à composição, não apenas coreograficamente, mas também sobre inúmeros aspectos ligados à obra cênica.

Palavras-chave: Processo Criativo. Dança. Composição. Método Autobiográfico.

ABSTRACT

Venting the needs of an artist was what drove this work. Having a few props as stimulus, we created a show inspired by the life and work of Edith Piaf. To this end, it was a qualitative approach in which methods used were literature and the autobiographical. Thus, from the report of this experience, experienced by the author herself, it proposes a reflection on aspects related to composition, not only choreographically, but also on numerous aspects of theatrical work.

Keywords: Creative Process. Dance. Composition. Autobiographical Method.

Todo processo de criação é um mergulho, dentro e fora de nós. Ao mesmo tempo em que são necessários momentos de solidão, em que o artista busca dentro de si meios para criar, também é importante ter o mesmo olhar para o mundo que o cerca. É uma expansão para todos os lados, em todos os sentidos.

Quando escolhi me dedicar à composição coreográfica, no caso, a elaboração de um espetáculo solo, inúmeras questões vieram à tona: o que fazer? Como fazer? Por quê? Como deixar claro isso ou aquilo? Além de tantas outras perguntas que me fazia todos os dias, me faço até hoje e penso que continuarei me questionando sempre. Ao escolher Edith Piaf como tema deste trabalho, partindo do filme *Piaf: Um Hino ao Amor*, tive que garimpar e escolher como isso seria feito, e quais partes/elementos de sua vida e sua personalidade seriam trabalhados cenicamente.

O fato de escolher a linguagem da Dança para falar da cantora possibilitou que eu criasse outra perspectiva sobre a história a ser contada. Apesar de não possuir uma trajetória linear, que começa na infância e acaba na velhice, a obra fala de Edith Piaf, talvez de um modo que só eu enxergue. Meu desejo era

entranhar numa Edith que não se enxerga à primeira vista. Nos detalhes que passam despercebidos, pois era necessário criar uma obra que fizesse sentido para mim. Como poderia dançar algo que para mim não tivesse significado? E esse significado é completamente subjetivo. Cada espectador pode encontrar um sentido único e intransferível para a mesma obra. Outros artistas fariam de maneira diferente. Essa é a riqueza da arte: permitir inúmeras interpretações sobre um mesmo assunto.

Mas é claro que elementos extraídos do próprio filme, dos livros, músicas, fotografias e vídeos foram mesclados à minha interpretação sobre os fatos. Foram essas fontes que deram subsídio para que eu conseguisse criar uma cena.

É uma espécie de tradução intersemiótica, definida pelo linguista Roman Jakobson (1959) “como *transmutação* de signos, de um sistema semiótico em outro sistema, de diferente natureza” (AGUIAR; QUEIROZ, 2008). Todas as histórias, os detalhes que chamaram minha atenção enquanto eu conhecia e aprendia um pouco mais sobre Edith Piaf, foram se pareando a outras lembranças, e gerando uma nova narrativa. Quando penso no pardal inúmeros símbolos, arquétipos, mitos vêm à minha cabeça. O pássaro batendo as asas em liberdade, as cores da terra, os cantos e os sons da natureza.

Mesmo antes de começar o trabalho corporal/estético eu me preocupava com a recepção do público, pois meu interesse era chegar até ele, dialogar. E ao mesmo tempo tinha que pensar no que eu gostaria de falar. E como falar por meio da Dança. Não quero tentar direcionar o entendimento do público, que fique claro. É outro sentimento, é uma vontade de partilhar a minha arte, de mostrar a eles como eu penso, como eu danço, e querer que eles se sintam à vontade para viver esse momento comigo. Segundo Costa:

O prazer estético envolve participação e apropriação, uma vez que, diante da obra literária, o leitor percebe sua atividade criativa de recepção da vivência alheia. A experiência estética consiste em que o leitor sinta e saiba que “seu horizonte individual, moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio” (AGUIAR, 1996, *apud* COSTA, s/d, p. 5).

E complementa:

Ingarden (1979) argumenta que uma obra literária nunca é apreendida totalmente, pois as normas e valores que o leitor possui são modificados pela experiência da leitura e os acontecimentos imprevistos que surgem, no decorrer desta, obrigam-no a reformular suas expectativas e reinterpretar o que já leu. Dessa forma, a leitura caminha em duas direções distintas, para frente, através da reformulação das expectativas e para trás reinterpretando o que já foi lido (COSTA, s/d, p. 7).

Essas proposições sobre a Teoria Estética da Recepção¹ são extraídas do campo da literatura, mas, a meu ver, se aplicam facilmente à Dança e à Arte

¹ O Estudo sobre a Estética da Recepção é muito mais profundo e implica questões bem mais complexas, além das que foram apontadas neste texto. Neste caso, apropriei-me de algumas elucidações para complementar e esclarecer as afirmações feitas.

em geral. Quem assiste a um espetáculo, quem observa os quadros num museu, também está fazendo uma leitura, o que muda é o tipo de texto² que será lido. Somos leitores do mundo que nos cerca, interpretamos e recriamos tudo à nossa volta, o tempo todo.

A experiência estética parte das lacunas deixadas por quem compõe a obra, espaços que devem ser preenchidos por quem interpreta. Assim o leitor ou espectador não possui apenas um papel passivo, de quem absorve o que está passando diante de seus olhos. Ele é sujeito atuante, encarregado de complementar a obra. Cardoso Filho argumenta:

Trata-se de uma ação (executada, portanto, por um sujeito que percebe) que liberta o texto da matéria das palavras, conferindo existência atual. Essa ação do leitor, entretanto, não é um mero fenômeno psicológico, desenvolve-se por intermédio de avisos, de pistas fornecidas pela obra e pelo contexto de seu surgimento, de modo que é mais correto caracterizá-la como uma *relação* (CARDOSO FILHO, 2007, p. 66).

Esse entendimento é fundamental e liberador. Compreender essa ação direta do espectador sobre a obra nos permite criar sem limites, pois independentemente de nossas pretensões, é o leitor quem dará sentido àquilo que lê/assiste.

Partindo desse emaranhado de questionamentos e conflitos, fui construindo uma delicada teia de relações e sentidos, encontrando nos lugares mais inusitados meios de fazer esses anseios se tornarem uma obra artística. É como se o tempo todo, em qualquer lugar, eu estivesse em laboratório. Não consegui separar momentos de criar, dos momentos de pesquisar, dos momentos de lazer. Tudo era um momento só. Momento de dar à luz minha criação. Quantos elementos do espetáculo me vieram à tona quando eu estava passeando, ou mesmo conversando sobre outros assuntos?!

Ao mesmo tempo, entrar em laboratório propriamente dito, num estúdio, a portas fechadas, concentrada no trabalho a ser desenvolvido a princípio foi uma tortura. Era assustador me imaginar numa sala, sozinha, tentando criar. Isso havia se tornado um fantasma, antes mesmo de começar. Mas não tinha como não enfrentá-lo, afinal de contas, não só a pesquisa, mas minha condição de artista gira em torno disso: criar.

Não digo só criar coreografias, espetáculos, mas criar num sentido mais amplo, criar este trabalho escrito, criar alternativas em sala de aula. É básico e fundamental para alguém que se gradua num curso de Artes. Aliás, isso é fundamental na vida de todas as pessoas em escala maior ou menor. É estranho, como nos esquecemos que já fizemos isso tantas vezes, quantos espetáculos, planos de aula, artigos, células coreográficas já criamos ao longo da graduação e da vida. Digo isso no plural porque inúmeras pessoas me perguntaram como eu conseguia compor sozinha. Simples, é só começar. Não há outra maneira de dizer, é isso. É simplesmente colocar em prática tudo que

² A unidade de comunicação não é o signo, não é a palavra nem o traço, mas a organização deles numa matéria significativa, como uma unidade comunicativa, um conjunto coerente, a que chamamos de "texto" (PERUZZOLO, 2004 *apud* LÜERSEN, 2007, p. 6).

sabemos, aprendemos e também o que gostaríamos de saber e aprender. É só não deixar o medo tomar conta, permitindo-se reconhecer e redescobrir o próprio corpo e a própria arte.

Assim como quem lê um livro imagina e recria em sua mente aquela realidade que está sendo mostrada, meu desejo era passar tudo que me vinha à mente para o corpo. Mas pode surgir a dúvida: mas e o filme? Bem, assistir a um filme não significa que não podemos imaginar além daquilo. Pelo contrário, quanto mais informações eu tinha, mais minha imaginação era aguçada. Então, a partir do que eu lia ou via, construía relações com minhas experiências, minhas memórias e minha maneira de reinterpretar o mundo.

Mas como de fato se desenvolveu essa experiência? Bom, antes mesmo de começar a criar, decidi utilizar variados objetos para me auxiliarem, já que eu iria me dedicar a esse trabalho inicialmente sem ajuda de outra pessoa. Com o primeiro objeto previamente definido (uma enorme saia com 20m de tecido), comecei a buscar um sentido para sua utilização. Além disso, no começo, ensaiava sem a saia propriamente dita, improvisei amarrando um cobertor na cintura.

Uma das metáforas que sempre me aguçou era a do pardal. *La Môme Piaf, O Pequeno Pardal*, já é por si só, cênico. Absorvendo a analogia do pássaro, ela inspirou não só uma parte das movimentações, mas também elementos da minha caracterização, e de forma direta ou indireta, visível ou invisível, permeiam todo o espetáculo. Eu não canto como um pássaro, mas posso expressar com meu corpo este pássaro. Abusei dos braços, por que é inevitável e delicioso se sentir em pleno voo, em contato íntimo com o vento, costurando o céu. A saia me deu asas.

Quando comecei a pensar nos objetos como uma ferramenta que me instigasse a compor, sempre os imaginava tendo uma ligação direta com o movimento. Algo que eu segurasse, que me prendesse, em que eu pudesse me apoiar. Alguns deles tiveram essa ligação direta, já outros auxiliaram a composição à medida que colaboravam com o sentido da obra. A máscara, por exemplo, apesar de estar fixa no rosto enquanto é utilizada, modifica a presença em cena, e, portanto, a movimentação também. A maneira de olhar, de mover a cabeça, e até mesmo outras partes do corpo, tudo isso é influenciado pelo artifício da máscara. Não somente porque ela me traz outra sensação, mas também por exigir uma atenção especial. E claro, além de abrir um novo leque de possibilidades, novas nuances.

Com o tempo, percebi que essa escolha aleatória dos objetos não era tão aleatória. Vinha de uma necessidade de complementar, de dar sentido à proposta, e não somente ser mais um objeto manipulado. Cheguei a inutilizar uma cena inteira, porque apesar de atender à ideia, de criar, aproveitando as possibilidades apresentadas pelos objetos cênicos, simplesmente não fazia sentido para mim.

Mesmo dançando ao som de Edith Piaf, tendo em mente a letra da música e entendendo o que eu estava fazendo, a cena não tomou amplitude dentro de mim. Claro, os espectadores se tivessem a oportunidade de vê-la, poderiam discordar completamente, e talvez até encontrar mais sentido nela do que em outras cenas. Mas como ia levar a público, algo que para mim não significava nada? Aliás, significava apenas o cumprimento de uma função: utilizar objetos e criar. Para mim, isso era muito pouco.

Não me preendi aos objetos para compor, mesmo sendo a proposta inicial do trabalho. Um dos primeiros pontos que escolhi trabalhar foram os gestos da cantora. Não todos os gestos, obviamente. Mas principalmente os gestos de suas mãos, e suas expressões faciais. Para isso, selecionei fotos originais, pinturas e vídeos, além do filme e das leituras que vez ou outra faziam alguma alusão à expressividade de Piaf.

Sobre seus gestos, Piaf costumava dizer: “Meu gesto precisa ser verdadeiro, sincero. Se eu não o estiver sentindo, é preferível não fazê-lo” (PIAF, 1958, p. 160). Sendo assim, apropriei-me de alguns de seus gestos, adequando-os ao meu corpo, para que se tornassem verdadeiros e significativos para mim, auxiliando-me no processo de composição. Para compor esta cena, explorei a expressividades das mãos e do rosto, movimentos dos punhos e dos dedos. Comecei então a trabalhar de acordo com a música (*Padam*), e deixei que os movimentos das mãos reverberassem para todo o corpo. A música deu o tom e incitou a movimentação que surgiu.

A escolha do local, no município de Viçosa (MG), para a apresentação, também foi muito significativa. Eu queria uma locação que trouxesse uma atmosfera das ruas do subúrbio onde Piaf nasceu e cantou tantas vezes. Um lugar que tivesse uma história por trás, que guardasse memórias de um povo, de uma cidade. Assim, escolhi a antiga estação de trem da cidade. Meu avô era funcionário da antiga Rede Ferroviária (Ferrovia Centro Atlântica) da cidade onde nasci. Cresci vendo a paixão do meu avô por cada pecinha do maquinário, num bairro cheio de ex-funcionários da mesma empresa, ouvindo a Rede apitar de manhã e na hora do almoço. Desta forma o espaço-cênico toma uma dimensão muito mais ampla, não significa apenas o local da apresentação, mas assume inúmeros signos e significados. E estes significados se multiplicam, na medida em que cada pessoa os associa à obra à sua própria maneira. E isso faz com que a obra esteja sempre num movimento cíclico, sem fim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. 40 anos de Estética da Recepção: pesquisas desdobramentos nos meios de comunicação. **Diálogos possíveis:** revista da Faculdade Social da Bahia. Ano 6, n. 2 (jul./dez. 2007) – Salvador: FSBA, 2007. Disponível em: <<http://www.faculdadesocial.edu.br/dialogospossiveis/ficha.asp?ed=11>> Acesso em: 01 nov. 2010.

COSTA, Márcia Hávila Mocci da Silva. **Estética da Recepção e Teoria do Efeito**. Disponível em:

<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaPortuguesa/artigos/EST_RECEP_TEORIA_EFEITO.pdf>

Acesso em: 01 nov. 2010.

LÜERSEN, Angélica. **A Produção de Efeitos de Sentido no Fotojornalismo: uma análise das cores**. In: XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos. Disponível em:

<<http://www.adevento.com.br/intercom/2007/resumos/R1895-1.pdf>> Acesso em: 13 set. 2010.

PIAF, Édith. **Piaf: no baile do acaso**. Tradução [de] Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins, 2007.

QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniella. (prelo). **Sobre tradução intersemiótica em dança**. Congresso World Dance Alliance, 2007, UFBA. Disponível em:

<<http://idanca.net/lang/pt-br/2008/02/01/transposicao-e-recriacao/5231>> Acesso em: 02 nov. 2010.