



A PRESENÇA DO TEXTO
NA DANÇA E NO TEATRO
CONTEMPORÂNEOS

AUTORES

JOSEPH DANAN

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

LUCILLE TOTH

ARMANDO NASCIMENTO ROSA

JULIETTE LOESCH

JOANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES/

/LUAR MARIA ESCOBAR

MARCO CATALÃO

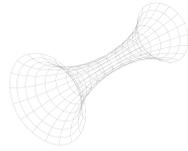
MARINA MAGALHÃES

BERNARDO ROMAGNOLI BETHONICO

LUIZ ANTUNES

COORD. CIENTÍFICA E EDITORIAL, PREFÁCIO

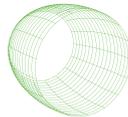
MICKAËL DE OLIVEIRA



— PREFÁCIO —

Mickaël de Oliveira
Para o fim de uma mudez

6



— FORMAS DE PRESENÇA —

Joseph Danan
O texto ausente

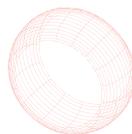
14

José Maria Vieira Mendes
Literatura dramática sem teatro

28

Lucille Toth
De palavras a movimentos. E de volta. Danças polifónicas para corpos políticos

42



———— [RE]ESCRITA E DRAMATURGIA ————

Armando Nascimento Rosa

“Lose yourself to dance”. Palavras cénicas que dançam a partir de Gordon Craig

59

Juliette Loesch

“Danse pour moi, Salomé”

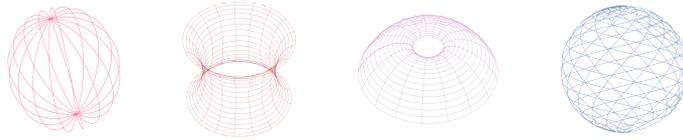
A presença assombrada de Salome de Oscar Wilde nos bailados de Maurice Béjart

71

Joana Ribeiro da Silva Tavares e Luar Maria Escobar

*Klauss Vianna (1928-1992) e o gesto como dimensão dramatúrgica no teatro brasileiro:
da coreografia à direção de movimento*

88



— ENSAIO, DOCUMENTO E LEITURA —

Marco Catalão

O género ensaístico como dispositivo de criação na dança e no teatro contemporâneos

105

Marina Magalhães

A dança como documentário:

dramaturgias construídas a partir do tensionamento com o real

118

Bernardo Romagnoli Bethonico

A dança da irregularidade do olho: aprendendo a aprender

138

Luiz Antunes

Movimento prosódico: palavras impregnadas de imagem – o texto e a dança

157



Prefácio
Para o fim de uma mudez

Mickaël de Oliveira

N

o contexto modernista, observa-se um vasto pensamento que problematizou a complexa relação entre o texto teatral e a encenação, decorrente das mutações e do estatuto do texto nas práticas teatrais. Para citar alguns exemplos, encontramos rastros desse debate em *Da arte do teatro* de Gordon Graig, *O Teatro e o seu Duplo* de Antonin Artaud, *O Teatro Político* de Erwin Piscator, *A Compra do Latão* de Bertolt Brecht, *La Théorie du Drame Moderne* de Peter Szondi, *La Représentation Émancipée* de Bernard Dort, *O Teatro Pós-Dramático* de Hans Thies Lehmann, ou *O Futuro do Drama* de Jean-Pierre Sarrazac, entre outros, que alimentam directa ou indirectamente as reflexões de alguns trabalhos da presente publicação. Se as obras citadas procuram participar das tensões e alterações da disciplina teatral nas suas respectivas épocas, todas se dedicam, total ou parcialmente, a pensar o lugar que a textualidade literária (na sua forma dramática e nas demais) assume no processo de criação e no objecto espectacular.

As problemáticas levantadas pelo diálogo entre o texto e a cena, entre o dramaturgo e o encenador, partem não só da definição de fronteiras autorais, como também de aspectos formais da constituição do espectáculo. Questões que despertam uma disputa para saber, no fim de contas, quem (e como se) organiza o tempo da ficção, determina o espaço

(ficcional e performativo) e define o agenciamento/asmblagem dos materiais cénicos (texto incluído) da representação teatral. Outro aspecto que fomenta a discussão em redor da autoria e dos princípios composicionais de obras teatrais é o material genético (cinematográfico, romanesco, coreográfico, performativo, etc.) que alimenta as etapas de trabalho de um processo de criação. Onde se encontra o drama, o texto teatral *tout-court*, o seu autor, no seio de um teatro contemporâneo plural, cada vez mais aberto ao namoro com outras artes, nomeadamente a dança?

Se a recusa de um certo texto-centrismo no teatro marca tendências estéticas nos palcos europeus e americanos, a partir da segunda metade do século XX até hoje, ela assinala, em certa medida, uma visão crítica de uma forma teatral voltada para o drama e seu autor, afastado do processo teatral, mas para o qual frequentemente fornecia a literatura (dramática) que lhe dava início e propósito. Assistimos assim a um (re)nascimento de práticas teatrais diversificadas, assentes sobre premissas avessas ao predomínio do drama (e às suas categorias composicionais), ou seja — de certo modo — à sua própria origem. Espectáculos que dão lugar ao texto fragmentado, balbuciado, inacabado, improvisado, inaudível, musical, ou nas suas mais variadas formas, compõem hoje o panorama teatral europeu, animados por encenadores que se inscrevem numa linhagem *artaudiana*, como Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Romeo Castellucci, Christophe Marthaler, Philippe Quesnes, ou mais perto de nós, artistas e grupos como João Brites (O Bando), Paula Sá Nogueira (Cão Solteiro), John Romão, Patrícia Portela, Tiago Rodrigues, entre outros. São estes alguns encenadores e dramaturgos que continuam a rever criticamente o lugar do texto, num dispositivo teatral influenciado por outras artes, nomeadamente, a dança, a performance e as artes visuais.

De igual modo, existiu na dança um movimento de negação genética, que coincidiu com a sua abertura a outras artes, a partir da segunda metade do século XX até aos nossos dias. Laurence Louppe, em *Poética da Dança Contemporânea*, constata que a contemporaneidade coreográfica nasce não da dança, mas sim da sua ausência. Assim, na abertura a novos paradigmas composicionais, a dança contemporânea integra na sua paleta materiais e dispositivos relacionados com o cinema, a performance, o teatro e a literatura, sendo hoje um território que continua a questionar e a visitar o lugar do movimento e que, em simultâneo, serve como novo espaço para pensar a literatura nas suas mais variadas reapropriações e materialidades.

Hoje, o coreógrafo não só procura construir uma coreografia baseada no movimento e em articulação com características das suas artes congêneres, como a música e o teatro (figurinos, cenografia, etc.), mas também amplia no seu trabalho outras práticas que definiam a arte do teatro, como o texto escrito e falado em cena. O coreógrafo e seus bailarinos renunciaram à exclusividade de interpretar frases coreográficas com o corpo conhecido, para o fazer com partes do corpo que a disciplina não exercitava tanto — a voz e o seu aparato muscular — para dar um outro corpo à literatura. Tal como o estatuto do actor, o do bailarino transformou-se ao longo do século XX, adquirindo, por um lado, uma voz activa no processo de composição coreográfica e, por outro, gerando muitas vezes os seus próprios textos (ainda que, muitas vezes, sob indicação do coreógrafo).

O tema da literatura e do texto materializado em cena, nascido de uma “escrita de palco”, para pedir emprestado o termo a Bruno Tackels, tornou-se numa das preocupações da dança contemporânea. De facto, são

inúmeros os coreógrafos que integram o texto literário nos seus espectáculos; quer de forma ausente, quando este, ainda que silenciado, fundamenta a dramaturgia de um espectáculo; quer de forma presente, ao possuir uma materialidade cénica — falado ao vivo, lido numa tela de projecção ou ainda em jeito de voz *off*. Enquanto alguns encenadores optam por configurar uma ficção sem o recurso à palavra materializada (ou usando-a de modo parcimonioso), os coreógrafos parecem convocar a voz dos seus intérpretes, tendo como base um texto previamente escrito, reescrito ou inserido em cena, muitas vezes, num processo de colagem e recontextualização, como autênticos *readymades*, recorrendo à literatura de tradição filosófica, romanesca, poética ou mesmo dramática. Na verdade, a presença do texto na dança revela hoje alguma tradição, tanto no estrangeiro (com coreógrafos como Maguy Marin, Wim Vandekeybus, Mathilde Monnier, Jan Fabre, Jan Lauwers, Alain Platel), como em Portugal, atravessando, pelo menos, três gerações de criadores, desde Olga Roriz, Rui Horta e Paulo Ribeiro, passando por nomes da Nova Dança Portuguesa como João Fiadeiro, Francisco Camacho e Vera Mantero (entre outros), ou de outros coreógrafos com percursos mais recentes como Cláudia Dias, Miguel Moreira, Victor Hugo Pontes, Tiago Cadete, Lígia Soares, ou ainda Mariana Tengner Barros.

A presença do texto na dança e no teatro contemporâneos procura assim emancipar essa reflexão, contribuindo com dez ensaios que surgiram no contexto do Colóquio Internacional de título homónimo, que decorreu em Maio de 2018, em Lisboa, a que se acrescentou o subtítulo *do centro à margem da cena*. O colóquio reuniu cerca de 40 artistas e investigadores dedicados a pensar as centralidades e margens que a literatura ocupa nas respectivas disciplinas, com vista a analisar processos e metodologias de

criação. Por isso, com vista à partilha de perspectivas e olhares críticos sobre a presença da literatura na dança e no teatro contemporâneos, o colóquio procurou igualmente reforçar o diálogo entre o teatro e a dança e os seus respectivos domínios de investigação académica, através do prisma do texto, como lugar de cruzamento.

Estruturada em três eixos, a publicação oferece ensaios com diferentes abordagens e metodologias de observação sobre um vasto corpo de obras e autores que marcam a paisagem do teatro e da dança contemporâneos dos continentes europeu e americano, entre os quais Antoine Vitez, Antonin Artaud, Chokri Ben Chikha, Christine Angot, Dorothée Munyaneza, Eszter Salomon, Faustin Linyekula, Gordon Craig, Jérôme Bel, Klauss e Angel Vianna, Julien Gosselin, Heiner Muller, Henry Miller, Lisa Nelson, Maguy Marin, Maurice Béjart, Maria Gabriela Llansol, Martha Graham, Mathilde Monnier, Oscar Wilde, Romeo Castellucci, Sandra Iché, Tiago Rodrigues, Vera Mantero e Walid Raad, ou ainda Xavier Le Roy.

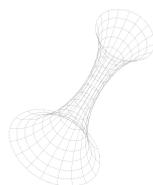
A primeira parte do presente volume, “Formas de Presença”, reúne ensaios sobre os modos como a literatura se presentifica e se ausenta na cena teatral contemporânea. Se Joseph Danan apresenta uma reflexão em “O Texto Ausente” sobre os modos de reconfigurar de textos patrimoniais, quer através de uma escrita adaptada literária ou cénica, José Maria Vieira Mendes advoga em “Literatura dramática sem teatro” a força autónoma do texto face às suas manifestações decorrentes da cena. No campo da dança, Lucille Toth aborda, em “De Palavras a Movimentos. E de volta. Danças polifónicas para corpos políticos”, as implicações estéticas e políticas que o texto e a sua reprodução falada proporcionam numa cena coreografada pós-colonial.

“Reescrita e dramaturgia” junta, na segunda parte da publicação, três ensaios que operam diálogos importantes para potenciar uma possível historiografia comum entre as disciplinas da dança e do teatro. Em “‘Lose yourself to dance’. Palavras cénicas que dançam a partir de Gordon Craig”, Armando Nascimento Rosa revisita o pensamento do cenógrafo e encenador britânico, ao levantar as noções de movimento e dança no seu ideário teatral, a partir da sua célebre frase “*O dramaturgo é filho do bailarino*”. Por seu lado, Juliette Loesch em “‘Danse pour moi, Salomé’: A Presença Assombrada de Salomé de Oscar Wilde nos bailados de Maurice Béjart” debruça-se sobre a densa relação entre o coreógrafo francês e o mito de Salomé, focando em particular a sua afinidade com a obra de Wilde, para a realização dos seus bailados mais icónicos. Ainda, Joana Ribeiro e Luar Maria Escobar dão a conhecer no seu ensaio “Klauss Vianna (1928-1992) e o gesto como dimensão dramática no teatro brasileiro: da *coreografia à direção de movimento*”, o papel do Director de Movimento e a sua contribuição na dramaturgia em obras teatrais, através do percurso do incontornável coreógrafo Klauss Vianna, que inaugura a função no teatro brasileiro na década de 60 do século passado.

A terceira e última parte, intitulada “Ensaio, documento e leitura”, junta ensaios que analisam obras, dispositivos e seus documentos que oferecem à cena performativa e ficcional contemporânea porosidades com o real. Se “O gênero ensaístico como dispositivo de criação na dança e no teatro contemporâneos” de Marco Catalão procura entender os dispositivos cénicos que dramaturgos, coreógrafos e encenadores desenvolveram no âmbito de conferências/palestras-performance e as suas respectivas variações ensaísticas, Marina Magalhães em “A realidade como pré-texto para construir partituras de dança: qual é o texto da dança documental?”

trata do lugar que o documento ocupa em peças coreográficas, quando este remete o espectador para catástrofes colectivas ou íntimas, por via de incursões biográficas e autobiográficas dos seus autores. Bernardo Bethonico oferece-nos com “A dança da irregularidade do olho: aprendendo a aprender” uma reflexão dedicada aos possíveis modos de olhar uma palavra, frase ou um movimento, num estreito diálogo entre dança e literatura. Ainda, se Bethonico pensa o acto de ler para além do ver, Luiz Antunes em “Movimento prosódico: palavras impregnadas de imagem — o texto e a dança” explora a dimensão sonora, musical e imagética de uma das palavras pronunciadas no palco de *uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings* (1996) de Vera Mantero.

A questão do lugar do texto na dança e no teatro contemporâneos não só implica a questão da produção textual para cena, como convoca outros tópicos para pensar o âmbito da dramaturgia no seu sentido mais expandido, reunidos nesta colectânea de ensaios. Se a dramaturgia teatral trata da dinâmica complexa e complementar entre os trabalhos do dramaturgo, dramaturgista e encenador, a dramaturgia na dança teria hoje de se debruçar não só sobre a função do dramaturgista, como sobre a do dramaturgo ou escritor que entrega uma literatura materializada à cena coreografada e que, como qualquer outro material, assegura também o devir hermenêutico de uma obra. À luz destas novas migrações entre áreas artísticas que partilham a preocupação da escrita e das suas materialidades, a própria noção de “escrita para palco” poderia vir a ser aumentada, dando origem a uma nova disciplina que reunisse quem escreve para o palco materiais literários vivos e também eles liminares.





O texto ausente

Joseph Danan

N

o livro que coorganizei com Catherine Naugrette intitulado *Les Nouveaux matériaux du théâtre* (2018), Maria Clara Ferrer e Caroline Masini, parodiando a célebre frase de Marx que abre *O Capital*, propõem esta fórmula absolutamente magnífica: “um espectro assombra a cena contemporânea: o do texto”. Dificilmente poderia resumir melhor, ou de uma forma mais concisa, o programa deste artigo.

Após ter perdido a posição dominante que o colocava no centro da cena, o texto tende a deslocar-se, a deambular na periferia, a circular nas margens da cena contemporânea — e até, como sugere o título deste artigo, a ausentar-se.

O texto ausente: há algo de provocador nesta formulação que, devo reconhecer, será seguramente excessiva. Este texto que se ausenta dá, sem dúvida alguma, lugar a outras modalidades de presença textual. Será este o objeto da minha intervenção. Mas, afinal, que texto é este que se ausenta? Não será o texto ausente, antes de mais, o texto dramático?

Um breve *flashback* afigura-se aqui necessário. Na tradição ocidental — pelo menos desde Shakespeare e da sua consagração póstuma como Autor, desde o teatro isabelino e do teatro do século de ouro espanhol, e mais ainda desde Corneille e do teatro clássico francês — o texto

“naturalmente” entendido como texto dramático foi considerado a base da representação teatral, ou seja, os alicerces sobre os quais se construía aquilo que não era ainda (mas viria a resultar na) arte da encenação. Evoquei Shakespeare e Corneille: refiro-me ao momento em que as suas obras se começaram a apresentar sob a forma de livro, na materialidade que este lhes confere, enquanto pedra angular da representação teatral, e com a inteligibilidade que isto pressupõe. O texto vê-se, então, “gravado na pedra”, ainda que seja na pedra do impressor.

Se, do ponto de vista histórico, o gesto original do encenador consiste em montar uma peça, em encenar um texto, o jogo que ele introduz no próprio processo que funda este gesto dá lugar a um desfasamento entre o texto e a representação. Entre o texto e a representação há jogo. E há o jogo. É provável que sempre tenha sido assim. Mas terá sido necessária a nova “autoridade” do encenador, e o reconhecimento progressivo da sua função (específica), para que se reconheça este intervalo e para que tenhamos presente a sua importância.

Sabemos bem o quanto este intervalo se aprofundou à medida que a relação entre o texto e a cena conduzia a uma autonomia crescente do trabalho específico do encenador — a uma autonomia crescente da sua arte. *A arte do teatro*, dirá Craig, rasurando a necessidade desta outra arte, a do autor dramático. A prova de que “a nossa arte será independente”, escreve, “é o facto de deixarmos de precisar do dramaturgo” (Craig, 1999: 143).

A evolução do teatro ao longo do século XX viu proliferar uma rejeição (no início latente, depois cada vez mais óbvia) do texto dramático e, ao mesmo tempo, a autonomia e o aperfeiçoamento crescente da arte da

encenação. “Ao mesmo tempo” talvez não seja muito exato. Inicialmente, o encenador precisou da peça de teatro para aprender a sua arte e para legitimar a sua função. Mas certos sinais podem ser relidos à luz da evolução da arte da encenação ao longo do século XX: Meyerhold, quando modifica a estrutura de *A Floresta* (1871) de Ostrovski. Artaud, evidentemente, não encontrando no texto o estímulo necessário para o teatro com que sonhava. Brecht, reescrevendo os clássicos — e escrevendo as suas próprias peças.

Sabemos bem o quanto, nas últimas décadas do século XX e nas primeiras do século XXI, este movimento se apresentou como uma onda gigantesca tentando arrastar consigo, de uma forma um pouco irreversível (mas sobre isto prefiro ser prudente) o texto dramático, até autorizar Hans Thies Lehmann a avançar com uma expressão que teve imediatamente uma difusão de grande alcance — a de “teatro pós-dramático”. E porque eu próprio fiz apelo à prudência, não vou entrar no domínio das profecias, perguntando a mim próprio o que seria um “teatro pós-pós-dramático”, que eu estaria pronto a saudar desde que não trouxesse a marca de uma espécie de “regresso” (entenda-se o “regresso” de um dramático demasiado incisivo, para não falar de avatares perversos da “peça bem feita”).

Contentar-me-ei em observar o presente. Não podemos senão constatar que muitos encenadores (hoje, em França e, sem dúvida, de uma forma mais ampla na Europa) voltam as costas ao texto dramático. Mas não ao texto de uma forma geral — e muitos dos mal-entendidos sobre esta questão vêm precisamente da confusão que se instalou. Na verdade, são raros os espetáculos sem texto. Mas o texto, incluindo a sua função matricial, já não é, como foi durante muito tempo, o de uma peça de teatro.

Ele é muitas vezes (como se diz talvez de uma forma um pouco estranha) um texto não teatral — para ficar apenas por espetáculos que mantêm a função matricial do texto. Digo “de uma forma um pouco estranha” porque, se não foi escrito para o teatro, torna-se teatral no processo de passagem à cena. E é aqui que as coisas se complicam. Poderia citar numerosos exemplos. Examinemos dois casos, para começar, que poderiam ser exemplificativos de dois polos opostos.

O primeiro é célebre e emblemático. Quando Romeo Castellucci encena *Inferno* (2008) a partir de obra homónima de Dante, o texto original está completamente ausente, não ouviremos um único verso de *A Divina Comédia* durante o espetáculo. Ausente, o texto de Dante “assombra” o espetáculo, tal como terá provavelmente assombrado o próprio Castellucci ao longo do processo criativo. Portanto, está unicamente ausente da cena, onde é objeto de uma transmutação para outros regimes de presença: alusiva, intermedial, imagética, corporal, sonora e, talvez mais ainda, mental. Castellucci não dá qualquer oportunidade ao texto de Dante de se tornar teatral, uma vez que este se dissolve inteiramente na representação. Ainda assim, ele faz teatro a partir deste texto.

O texto de Dante pertence à memória de Castellucci, bem como à memória coletiva. E ainda que não o tenhamos lido, sabemos que está ao nosso alcance no livro pousado numa qualquer estante, de uma qualquer biblioteca. A representação é dele uma emanção. A sombra transposta. Trata-se de uma caso extremo em virtude da sua radicalidade.

O segundo exemplo é mais frequente. Refiro-me a espetáculos que, tomando como ponto de partida um texto não teatral — frequentemente um

romance —, fazem ouvi-lo, pelo menos de forma fragmentada ou lacunar, como tinha feito Antoine Vitez com *Catherine* (1975), a partir de *Os sinos de Basileia* de Aragon (foi a propósito deste espetáculo que Vitez pronunciou a célebre frase “é possível fazer teatro com tudo”); como faz hoje Julien Gosselin quando encena *As Partículas elementares* de Houellebecq ou *2666* de Roberto Bolaño. Seria interessante perguntarmo-nos se, neste processo, a passagem do texto romanesco ao estatuto de texto teatral que

1. Mervant-Roux acrescentaria também acerca do espectador:

“Ainda que um espetáculo não seja ‘dramático’, ainda que não tenha sido objeto de nenhuma construção dramatúrgica consciente ou inconsciente da parte dos criadores, os espectadores dramatizá-lo-ão – ou aborrecer-se-ão ou ir-se-ão embora.” (*Figurations du spectateur*, Paris: L’Harmattan, 2006, p. 48).

eu evocava há pouco, a sua teatralização, não poderia assumir um outro nome: o de dramatização. O texto narrativo tornar-se-ia, então, pelo menos quando o processo está já concluído, em algo equivalente a um texto dramático — cuja dramatização far-se-ia graças aos meios propostos pela cena (aquilo a que Marie-Madeleine Mervant-Roux chama “a dinâmica dramatizante” da cena [2004: 16]), ou, dito de outra forma, graças ao trabalho do encenador¹, promovido a dramaturgista.

Assim se concretizaria definitivamente a passagem do estatuto de encenador ao de criador cénico, incluindo (incorporando) o papel de dramaturgo, bem como o de dramaturgista, e realizando o programa anunciado por Craig. O criador cénico seria simultaneamente dramaturgo (quando escreve o texto), dramaturgista (quando pensa a passagem para a cena de um texto que não escreveu) e encenador (sendo que muitas vezes assina também, como Castellucci, a cenografia, o desenho de luz, os figurinos e, parcialmente, a coreografia): em resumo, tornando-se autor completo da obra teatral.

Esta configuração constitui talvez uma forma de resolução para um problema teórico que retomo frequentemente: a pertinência real que haverá, hoje, na distinção entre texto dramático e outros tipos de texto, que reúnem frequentemente no termo genérico de “materiais”, “textos-materiais”; o essencial sendo talvez que, atualmente, na cena contemporânea, estes textos, mais do que objetos de uma possível encenação, estão sobretudo destinados a ser inscritos num dispositivo que tem por função dramatizá-los quando não são antecipadamente dramáticos.

Podemos, aliás, constatar que a escrita dramática segue, há já algumas décadas, o movimento inverso — a tal ponto que os dois processos acabam por se juntar; uma concretização, um cumprimento da epicização (Brecht) ou, mais ainda, da romancização (Sarrazac) do teatro que se manifesta na obra de um número importante de autores que continuamos a apelidar de “dramáticos”, através de uma hibridação total das suas obras que lhes permite escapar, de uma forma, por vezes radical, ao modelo, ainda que flexível e estilhaçado, do drama. Podemos pensar em certas peças de Daniel Danis, Noelle Renaude, Roland Schimmelpfening e muitos outros. Mas também de maneira mais radical ainda, na linha inaugurada por Heiner Müller, seguida agora por Elfriede Jelinek.

Se a matriz tem fortemente tendência para migrar (da peça de teatro para o texto não dramático), a função matricial também se deslocou. Já não se trata de encenar um texto, mas antes de mergulhar no texto, como afirma Castellucci², para fazer nascer uma escrita. Em *Inferno*, esta escrita re-

2. Metáfora utilizada por Castellucci no dossier de imprensa de *Inferno*.

sulta de uma mudança de linguagem, uma vez que a linguagem verbal está ausente ao longo de todo o espetáculo.

No caso de Tiago Rodrigues — introduzo agora uma espécie de terceiro polo, ou de terceira via sobre a qual gostaria de me demorar um pouco mais — o facto de assumir como ponto de partida uma obra literária dá lugar a um verdadeiro gesto de escrita, no sentido literário e literal do termo e não metafórico, como acontecia em *Inferno*. Penso, por exemplo, em *Bovary* (2015), espetáculo que torna ausente o romance de Flaubert, cuja presença é apenas alusiva, porque os atores-personagens o referem — mas que deu lugar a uma outra escrita verbal e cénica a partir de *Madame Bovary*, das cartas de Flaubert e das minutas do processo de que foi alvo o romance. Este espetáculo poderia ilustrar uma dupla exigência: a da necessidade do texto (assumido como objeto do espetáculo) e a de o tornar ausente, introduzindo esta distância entre um texto primeiro e a elaboração pela escrita e pela cena de um texto segundo que será o do espetáculo.

Por muito diferente que seja esta abordagem da abordagem de Castellucci, trata-se, também neste caso, de se alimentar de uma obra literária para elaborar uma outra obra quase autónoma, ou numa relação que poderíamos considerar como intertextual. Isto pode mesmo ir mais longe: à questão colocada por Jean-Louis Perrier “Por que razão necessita de um texto?”, Castellucci responde: “Para ir contra o texto”³. Ou seja, isto pode ir até à destruição do texto inicial ou, melhor dizendo, até à sua aparente destruição. Em primeiro lugar, porque esse mesmo texto não corre qualquer risco. Pensemos, por exemplo, num espectador que não tenha lido os *Irmãos Karamazov* e que descobre o romance de Dostoievski através da encenação de Castorf; ou pensemos num espectador que não tenha lido *A procura do tempo perdido* e que descobre Proust assistindo ao espetáculo

3. *Ibid.*, p. 29.

Os Franceses (2016) de Warlikowski. O carácter indestrutível destas obras seria, de facto, posto à prova por estes espectadores). E em segundo lugar, porque a relação entre destruição e elaboração da obra nova é, evidentemente, mais subtil do que o simples termo “destruição” poderia dar a entender. Penso, por exemplo, em Krystian Lupa cuja relação com a obra de Thomas Bernhard (que ele venera) o leva, paradoxalmente, no espetáculo *Perturbação* (2013) a não dar a ouvir a língua de Bernhard, mas a reescrever o texto do romance ou ainda a utilizar as improvisações dos atores. Lupa, como muitos outros, não encena o texto de Bernhard: utiliza-o como se de um material divisível e moldável se tratasse.

Esta abordagem é a assinatura da soberania do encenador relativamente à representação, e a superação da sua função principal — um encenador que terá acabado por confessar o seu desejo profundo de, como referi antes, se assumir como criador cénico, e para o qual o recurso a uma obra dramática, relativamente à qual ele teria o dever ético de fazer ouvir o texto e de ter em conta a sua dramaturgia interna, constituiria uma desvantagem ou mesmo um estorvo que ele não quer de forma alguma arrastar, um obstáculo à sua liberdade de criação.

Se o gesto de Lupa, tal como o de Castellucci, afirma a sua soberania em cena, a abordagem de Tiago Rodrigues inscreve-se num aparente apagamento que é tão somente o dos meios cénicos utilizados, e que acabará por assumir a tarefa de fazer surgir o texto ausente.

O dispositivo de uma das suas obras, *By heart* (2013), consiste precisamente em criar as condições necessárias para que tenha lugar o ato teatral que permitirá à assembleia de espectadores que “ingerem” um soneto

de Shakespeare (“Vamos comer o Shakespeare. Vamos comê-lo juntos. Pedi a uma pastelaria que fizesse umas hóstias. E tenho essas hóstias aqui comigo. *As hóstias com o soneto 30 impresso são distribuídas pelos dez espetadores em palco.*” [Rodrigues, 2016: 32]) restitui-lo, dando-o a ouvir na sua integralidade. Ato perfeitamente laico — ainda que ao “unir” de alguma forma se retome a origem da palavra religião — que Tiago Rodrigues realiza apoiando-se noutros textos que vai depositando pacientemente no palco, como pedras num baixio, fazendo-os aceder à presença, dando-nos a ouvir fragmentos desses mesmos textos e materializando esta presença através dos próprios livros: “*Tiago mostra um livro aberto*” é uma didascália recorrente no texto. São assim convocados: uma conferência de George Steiner que Tiago Rodrigues aprendeu de cor, o soneto 30 de Shakespeare traduzido em russo por Boris Pasternak, *Terna é a noite* de F. Scott Fitzgerald, uma carta supostamente escrita por Tiago Rodrigues a Steiner, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, ou a notícia necrológica de Osip Mandelstam por Joseph Brodsky. Como um verdadeiro rapsodo (nas palavras de Jean-Pierre Sarrazac), Tiago Rodrigues cose estes textos díspares com o fio da memória, da memória como resistência ao esquecimento das obras e à destruição dos livros e dos seus autores, tal como faz o próprio Steiner, numa espécie de *mise en abyme*, convocando vários autores sobre este tema na sua conferência.

O que aqui exprime Tiago Rodrigues é uma fé na literatura que anima literalmente a sua obra. Mas no dispositivo de *By heart* podemos ver também uma metáfora do teatro, como lugar onde a memória assume plenamente o seu valor se for constantemente reativada para manter vivo um texto, ou seja, um lugar onde o que prima é o movimento de apropriação de um texto ausente que, neste esforço de lhe dar vida, poderá aceder

à presença, sem a qual (refiro-me à presença geral, não obrigatoriamente textual) não há ato teatral vivo. Esta presença é, neste caso preciso, a do texto, mas também a do ator e a do público (o dispositivo deste espetáculo implica a participação de dez pessoas do público que vão aprender o soneto de cor).

Sopro é o espetáculo de Tiago Rodrigues mais representativo desta dialética que permite ao texto que está na sombra eclodir, vir à superfície da cena. Dito de outra forma, este trabalho exemplifica o processo de transformação do texto em palavra, sem o qual não há ato teatral vivo. Denis Guénoun disse isto mesmo num belíssimo ensaio intitulado *A Exibição das palavras* (2003), no qual afirma que o que é próprio ao teatro é que corpos e vozes tornem “visível a passagem do texto à cena”; o texto, esse, “agindo na sombra”, está “ausente”.

Porque se o texto é esse espectro que assombra o teatro, ele é também a sua alma. É precisamente esta metáfora que *Sopro* (2017) encarna. Neste espetáculo, Tiago Rodrigues faz subir à cena Cristina Vidal, a ponto do TNDMII há 40 anos, cuja profissão a mantém invariavelmente na sombra. Presente em cena pela primeira vez da sua vida, Cristina Vidal interpreta o que sempre fez na caixa do ponto: mas desta vez com o texto à vista, que ela segura na mão, inaudível para os espectadores quando ela o sussurra ao ouvido dos atores, e que se ouve quando estes o dizem. Desta forma, Cristina Vidal torna tangível o processo que permite metamorfosear o texto (normalmente invisível) em palavra, este vir à superfície que, num mesmo movimento, torna o texto ausente e presente a palavra; ou seja, esta oscilação entre presença e ausência que é própria ao teatro — com todo o jogo de ilusões que o acompanha e que o espetáculo revela.

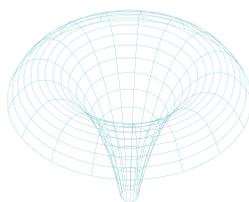
Na realidade, esta palavra não é uma verdadeira palavra, ela tem origem num texto escrito; e ela conseguirá, ainda assim, fazer-nos crer que é apenas palavra, porque esta é a verdade de uma noite, da mesma forma que os corpos dos atores, que são a única, real e autêntica presença em cena, conseguirão fazer-nos crer nas personagens. Esta é a ilusão fundadora do teatro dramático.

O espetáculo, que vi ao ar livre no Festival de Avignon, começa e acaba com um vento invisível que balanceia as ervas daninhas que emergem dos interstícios do palco. *Anima*. O sopro. A alma. Raramente o teatro terá tornado tão visível o invisível que o funda.

Este invisível é o texto, ou melhor, o texto literário, onde incluo o texto dramático e onde foi depositada uma experiência humana singular que a cena deverá revivificar e tornar presente. Insisto: não há, talvez não haja espetáculo teatral sem texto, ainda que este possa estar subjacente, ser invisível e inaudível. Exceção feita a certos casos limite (como os primeiros espetáculos de Bob Wilson?), a imensa maioria dos espetáculos de teatro tem origem num ou em vários textos. São muitos os exemplos, poderia ter também evocado o caso das peças didascálicas que, não dando a ouvir uma única palavra, se apoiam, ainda assim, numa partitura escrita.

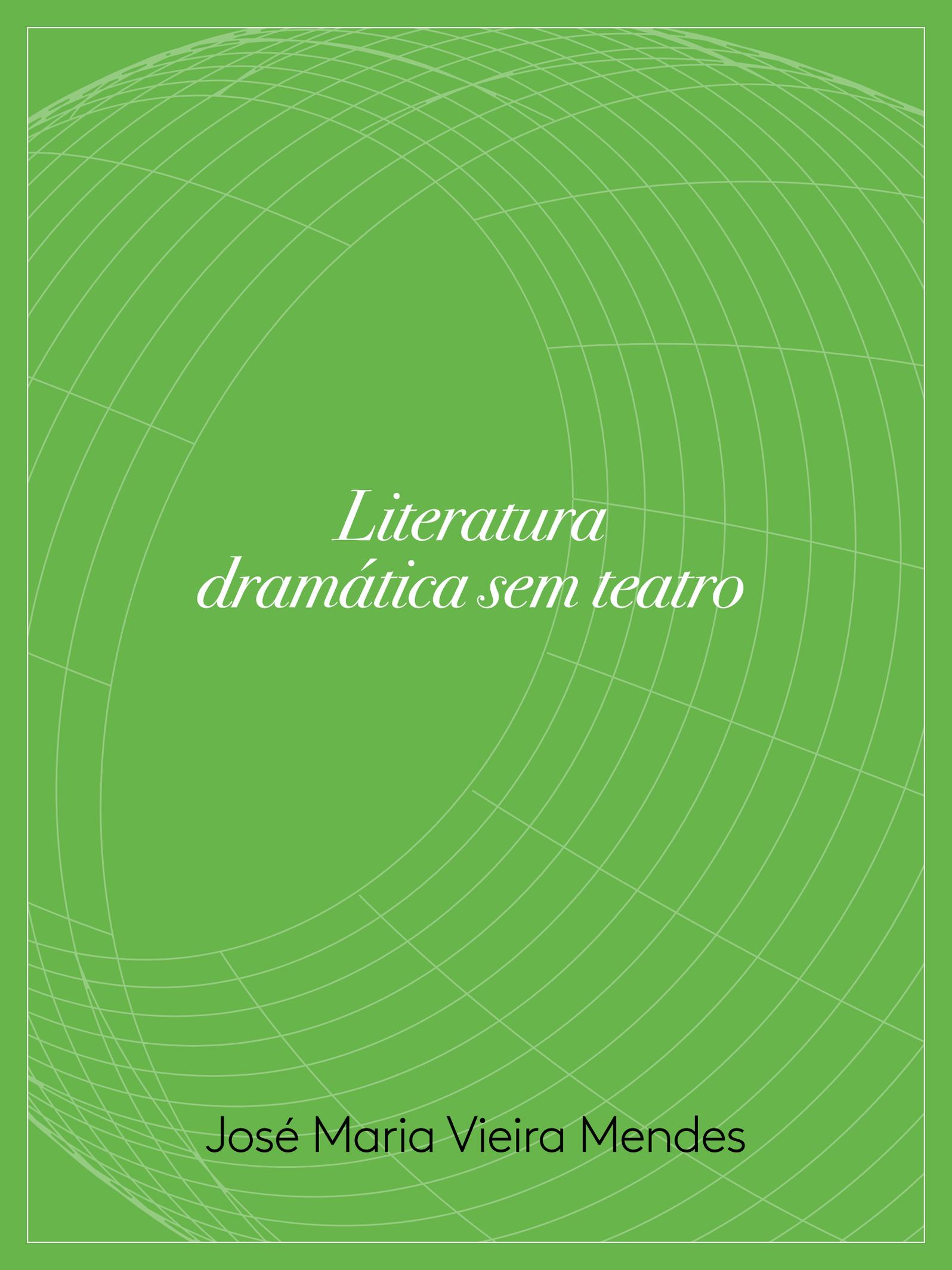
Tratar-se-á de retomar as núpcias desfeitas da literatura e do teatro desde Craig e Artaud? No que me diz respeito, sou favorável à ideia de arrancar o teatro à literatura de que fala Jacques Nichet. Mas talvez tenha chegado o tempo de uma espécie de síntese que teria em conta esta dupla exigência aparentemente contraditória e que aconteceria sob o signo de uma terceira exigência, a de uma dramatização cujos dispositivos

anteriormente evocados e propostos por Tiago Rodrigues exemplificam plenamente. *By heart*, *Sopro*, *Bovary* ou ainda *Entrelinhas*, mais do que situações ou personagens, dramatizam os textos. Foi assim que percebi a reivindicação do drama que exprimia Tiago Rodrigues no ano passado, em Avignon, no âmbito do seminário do Instituto de Investigação em Estudos Teatrais em resposta a uma questão que eu lhe colocara. Seria então um drama criado a partir do pós-dramático, que talvez provenha do pós-pós-dramático que tínhamos, afinal, conseguido encontrar.



REFERÊNCIAS

- CRAIG, EDWARD GORDON (1999).** "De l'art du théâtre", *Penser le théâtre*. Belfort: Circé, p. 143.
- DANAN, JOSEPH (2018).** *Absence et Présence du texte théâtral*. Actes Sud - Papiers, collection Apprendre.
- GUÉNOUN, DENIS (2003).** *A Exibição das palavras, Uma ideia (política) do teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto.
- MERVANT-ROUX, MARIE-MADELEINE (2004).** "Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette scène considérée comme forme moderne de l'action", *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n.º 36, automne, p. 16.
- ___ (2006). *Figurations du spectateur*. Paris: L'Harmattan, p. 48.
- RODRIGUES, TIAGO (2016).** *By heart*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 32.



*Literatura
dramática sem teatro*

José Maria Vieira Mendes

O teatro na literatura dramática

Quando comunico a alguém que estou a escrever uma peça, a informação despoleta uma pergunta que procura perceber a finalidade: “Para quê?” ou “Para quem?”. No diálogo com dramaturgos procura saber-se para que espetáculo ou encomenda de teatro ou companhia a sua peça está a ser escrita. A pergunta quer, então, conhecer o destinatário, porque a peça é um texto feito *para* qualquer coisa e a sua validade ou justificação assenta neste objetivo. Sem espetáculo ou teatro, o texto dramático não tem fundamentação.

Por sua vez, esta pergunta reflete uma ideia preponderante de literatura dramática cujas consequências hermenêuticas, assim como institucionais, capturam o género de um modo por vezes pouco notado e muitas vezes nocivo à sua condição literária. Outro reflexo deste modo de olhar e caracterizar uma peça de teatro (obra literária) é a afirmação de que o texto dramático apenas completa a sua existência quando feito ou executado pelo teatro. A “peça a ser feita” (Pirandello) ou, ainda, a ideia de que a peça é o que fica do teatro, a memória de um espetáculo, são definições de literatura dramática que encontram eco e larga aceitação institucional, notória nos modos como se organizam os prémios (“Prémio

para melhor texto representado” da Sociedade Portuguesa de Autores), ou os festivais literários e as bibliotecas (com escassa presença do dramaturgo), ou os teatros (com presença mais assídua de dramaturgos).

A definição do género dramático que aqui se encontra segue a lógica da definição de um outro que procuramos conhecer, recorrendo a um conjunto de preconceitos prescritivos e disfarçados de descrição. Hoje é difícil encontrar quem identifique a literatura dramática como textos escritos em diálogo ou compostos por dois textos, o primário (os diálogos) e o secundário (as rubricas), depois de diferentes dramaturgos, em vagas sucessivas, terem quebrado todos os formalismos tradicionais. Mas, apesar disso, persiste a tentativa de encontrar outras referências que ajudem a capturar o género, recorrendo-se para isso a atributos mais abstratos ou abrangentes, sustentados por uma certa ideia de teatro igualmente fechada e fixa. É o “teatro”, entidade institucional e disciplina artística, que não só legitima como garante a visibilidade do género dramático. Os contornos são desenhados pela sua relação com o teatro, seja por aproximação (a procura de pontos comuns, de harmonia entre as duas artes — literatura e teatro — e a descrição da relação) ou por oposição (a tensão entre texto e espetáculo, a recusa de teatro no texto, a tentativa de transformar o teatro com o texto dramático, etc.). Esta presença preponderante do teatro na literatura dramática torna o género dependente da validação de uma arte ou disciplina (a teatral), retira-lhe autonomia e, conseqüentemente, como desenvolverei mais à frente, diminui-lhe existência.

Uma das conseqüências institucionais mais conspícuas desta descrição da literatura dramática é considerar-se que é obrigação do teatro defender a literatura dramática para evitar a sua extinção. O Teatro Nacional ou

o financiamento das artes performativas devem contemplar quotas para a dramaturgia (nacional ou internacional, contemporânea ou clássica), o teatro deve preservar um repertório dramatúrgico porque, se não o fizer, a dramaturgia perece, dado que sem teatro não há literatura dramática.

Num tempo em que o teatro procura outros pontos de partida e relações com o texto, estas circunstâncias constroem o encontro dos espetáculos com mundos e disciplinas. Além do mais, fica esquecida e negligenciada uma ligação, também ela histórica, da literatura dramática à literatura. Já que se exige, porque não pedir às edições, editoras, bibliotecas, prémios literários ou aulas de literatura uma defesa deste género literário que impeça a sua extinção?



Teatro contemporâneo

É hoje relativamente consensual caracterizar-se o teatro europeu como um conjunto diversificado de propostas, tanto assentes no modelo do teatro moderno, que parte de um texto dramático para construir um espetáculo, como no modelo do teatro pós-moderno, que procura relações com outros géneros e artes. A narrativa genealógica deste segundo modelo recorre a uma retórica de emancipação do teatro que, de acordo com esta história, tem os seus primeiros defensores no início do século XX. O opressor de que o teatro se emancipa é a literatura, e só este movimento permitirá finalmente ao teatro afirmar-se como arte própria.

São estes dois modelos (o literário e o antiliterário, o moderno e o pós-moderno, o dramático e o pós-dramático), arrumados, de acordo com a sua linearidade histórica, de forma desigual (o modelo pós-dramático “marcado” e o modelo dramático “não-marcado”), que, para bem da compreensão e visibilidade de espetáculos de teatro, ainda hoje guiam interpretações e conduzem olhares, dispondo os objetos em causa de acordo com a sua maior ou menor proximidade a um destes arquétipos. Importa reter que a diferenciação entre ambos se faz às custas da sua relação com a literatura, ou seja, do maior ou menor afastamento em relação a esta arte.

Já no que diz respeito à literatura dramática, o mais semelhante a este movimento emancipatório do teatro pós-moderno pode considerar-se ser o que se tem vindo a chamar-se de escrita cénica ou escrita para o palco, ou seja, um conjunto de textos pensados exclusivamente para servir determinado espetáculo e aos quais não é atribuído um valor literário próprio e independente do espetáculo para o qual foram pensados. Considera-se este um novo modo de escrita dramática que, em sintonia com o “grito de Ipiranga” do teatro, pronunciado por Gordon Craig ou Artaud, se afasta ou emancipa do modelo clássico literário.

Porém, ao contrário do que se passou no teatro, em que se reclama a sua identidade por separação ou emancipação da literatura (do seu oposto), o gesto emancipatório do texto dramático não procurou a sua independência do teatro. Pelo contrário, o gesto que se pronuncia e que se afasta do modelo clássico da literatura dramática procura antes *aproximar-se* ainda mais do teatro para estar cada vez mais perto do espetáculo.



A dependência como limitação

Suponhamos uma dramaturga que escreve peças de teatro e que não se interessa pelo modelo teatral dramático, ou seja, espetáculos de teatro que partem de textos dramáticos e se apresentam como a sua leitura ou interpretação. Quando lhe colocam a pergunta com que comecei este texto — “Para quê?” ou “Para quem?” —, esta dramaturga não tem resposta. Não escreve para um espetáculo, não escreve em reação a uma encomenda, não escreve *para* o teatro. Quais são as suas possibilidades de sobrevivência? Suas e da sua peça? Ou melhor, em que condições existirá?

Começemos por olhar para o modo como duas peças formalmente bem distintas são interpretadas. *Morte de um caixeiro viajante* (1949) de Arthur Miller é considerada uma peça que não apresenta problemas ao “teatro”, que não oferece tensões de oposição. A ideia de teatro subjacente a esta consideração é a de teatro dramático, mas a sua condição de norma não justifica a especificação. É por isso que as características formais (do teatro e da peça em causa) não são reveladas, provavelmente nem sequer discutidas; são, dir-se-ia, invisíveis. Já em relação a *Descrição de um quadro* (1984) de Heiner Müller, um texto em prosa que é identificado pelo autor como texto dramático, a interpretação procura justificar (ou defender) a filiação no género, apesar da sua aparente falta de relação com a literatura dramática (ou seja, com o “teatro” [dramático], que claramente paira como sombra na definição do género literário). Por isso se considera a peça de Müller uma obra que oferece resistência e atrito, que dificulta a encenação, que põe em causa o “teatro”; e a de

Miller, uma peça sobre o envelhecimento ou o sonho americano. Distingue-se as duas peças de acordo com a sua maior ou menor proximidade (formal) a um certo teatro, favorecendo a peça que corresponde a uma ideia de literatura dramática mais consensual e “não-marcada”, ou seja, a ideia de que a literatura dramática está próxima do teatro (dramático). Escrevo “favorecer”, porque *Morte de um caixeiro viajante* tem direito a um campo de significados mais amplo e a uma exegese mais variada, não é vista exclusivamente na sua relação com o teatro, tem direito à entrada em outros domínios semânticos. Esta dinâmica é, aliás, característica e diagnosticada em relações abrangidas pelo dualismo normal e anormal (ou maioritário e minoritário), e reconhecida em muitos dos movimentos que trabalham questões de identidade social, por exemplo (cf. Butler, 2004). Uma identidade olhada como minoritária num contexto social é capturada por esta sua excepcionalidade e está sujeita a um campo de vivência à partida mais reduzido, limitado e condicionado, por contraste com a normalidade da maioria que terá um acesso facilitado a um campo de vivência mais abrangente e livre.

Contudo, note-se que a distinção assim proposta entre *Morte de um caixeiro viajante* e *Descrição de um quadro* só é possível se considerarmos que o teatro, a referência que permite comparações e hierarquizações entre textos literários, é coisa única e uniforme, transversal ao tempo e regiões, uma entidade abstrata, reconhecível e também passível de ser descrita e capturada. Existe “o” teatro, pilar referencial, para o qual olha a literatura dramática — com maior ou menor apreço, com maior ou menor empatia, com maior ou menor distância. Só assim se justifica a possibilidade de considerar determinado texto como sendo mais ou menos teatral, ou determinada peça dramática como estando mais próxima ou afastada do teatro.

O domínio do teatro funciona, então, como uma rede de preconceitos e tradições, é um conjunto de “ideias de” que alimentam uma estratégia de visibilidade; que nos permitem atestar e confirmar a existência do teatro; são referências para os modelos em que se arrumam espetáculos e textos dramáticos. Sabemos ao que vamos quando nos propõem teatro, sabemos onde estamos quando frequentamos o edifício ou o espetáculo.

No entanto, este exercício de reconhecimento, quando confrontado com o objeto que carrega o gênero, quando diante do espetáculo, depara-se curiosamente com o não-reconhecimento. Na verdade, a expectativa gerada por um conhecimento seguro, mas limitado, enquadrado por um conjunto de tradições e descrito com termos vagos e insuficientes, terá de reconhecer, na confrontação com o objeto espetáculo, a sua incapacidade de lidar com uma identidade que se move, que está sujeita a uma infinidade de olhares, que não estabiliza num significado e que deixou de ter (se é que alguma vez teve...) o modelo dramático como única referência. A verdade é que a multiplicidade de ideias de teatro, bem como a ainda maior multiplicidade de ideias de espetáculo, faz com que este modelo de reconhecimento, um modelo epistemológico, perca a sua operatividade. Manter o conhecimento de partida no momento do encontro significa evitar o espetáculo e, deste modo, contribuir paradoxalmente para a sua invisibilidade, na medida em que o olhar é precedido por um preconceito ou “ideia de”. No gesto de aproximação e de reconhecimento do momento do encontro com o espetáculo, as ideias de teatro deixam de ser uma ferramenta epistemológica válida.

Convém esclarecer que esta constatação não serve para defender a eliminação das ideias ou o apagamento do preconceito, apenas para chamar

a atenção para a capacidade finita do sujeito observador, “ameaçado por consequências de lugares imprevisíveis” e “atuando sempre na ausência do que pode ser considerada uma razão suficiente” (Cavell, 205: 139). Deste lugar terei de estar disponível para lidar com as “calamidades”, consequências de “acidentes, erros, inadvertências, faltas de jeito” (*ibid.*), etc. Só assim será possível, por um lado, reconhecer a necessidade de um entendimento generalizado, simplificado e construído para a definição de teatro (porque queremos vê-lo e apontar para ele), mas, por outro, aceitar que este entendimento é insuficiente, limitado e que, por esse motivo, deve abrir portas à desorientação e ao reconhecimento de uma incapacidade.

1. A tensão entre “teatro” e “literatura” no campo do teatro e da literatura dramática acentua-se, torna-se tópico e até estrutura com a emergência dos “estudos teatrais” nas universidades, ou com o aparecimento da figura do encenador no início do século XX. Sobre a história desta mitologia remeto para *Uma coisa não é outra coisa*, Lisboa, Cotovia, 2016, livro da minha autoria.

É neste contexto e com esta expectativa que me interessa defender a proposta do enfraquecimento da relação da literatura dramática com o teatro. Se, por força de uma certa tradição relativamente recente (século XX¹), e em nome da visibilidade, não é possível pensar em literatura dramática sem teatro, será desejável, em muitos casos, pensá-la com o mínimo de teatro possível, contribuindo-se, deste modo, para realçar a responsabilidade literária de tais textos e libertar também o teatro con-

temporâneo da obrigação de defender e preservar a literatura dramática e a sua tradição num tempo em que procura consolidar a autonomia que há cem anos reclamou.



Literatura dramática sem teatro

Como julgo ter ficado claro no ponto anterior, pensar aqui em literatura dramática sem teatro não significa apagar ou negar uma sombra inerente à identidade deste género literário. A negação dessa presença contradiria, aliás, o objetivo que está por trás desta proposta, ou seja, o de acrescentar significados e ampliar as possibilidades interpretativas. Continua a ser importante não esquecer o privilégio exercido pelo teatro em muitos textos dramáticos e o modo como esta presença se reflete nas suas escolhas, tal como importa reconhecer que esse teatro corresponde a modelos com características epocais e regionais, mas também pessoais. Regressando ao exemplo de Heiner Müller, convém perceber que a sua escrita dramática sempre esteve próxima de uma prática e discurso sobre o teatro que incluíam uma proposta concreta sobre a relação entre texto e espetáculo. É necessário igualmente ter em conta que *Descrição de um quadro* é um texto que surge de um diálogo artístico com o encenador Robert Wilson, mas também com o teatro praticado por Heiner Müller.

Quando defendo a necessidade de emancipação da literatura dramática do teatro não pretendo, pois, insinuar que, quando se fale de literatura dramática, a palavra “teatro” passe a ser *non grata* e diabolizada, mas apenas relativizada e entendida como não imprescindível. Para essa relativização contribui a consciência da incapacidade de a palavra “teatro” dar conta dos espetáculos que se identificam com o género. Enfraquecendo o peso e pondo em causa a capacidade descritiva das definições que fixam a palavra “teatro”, reconhecendo pois as limitações e insuficiências,

abre-se a possibilidade de lidar com a “calamidade”, ou seja, com uma imprevisibilidade semântica e relacional bem como com o desconhecido, o erro ou a incongruência.

Se não há como evitar a construção teleológica (escrever *para* alguma coisa ou alguém) e correlacional (a literatura dramática em relação com...), procurem-se outras finalidades, outras relações, porque essa abertura possibilita, por sua vez, outros significados e a libertação da literatura dramática de uma exigência que lhe retira leitores (porque tem o leitor de peças de teatro de ser sempre um espectador, ou um encenador, ou uma atriz? E leituras — porquê sempre o palco e a “ação”?).

Isto significa procurar outras estratégias de visibilidade para os textos dramáticos e olhar para a literatura dramática com uma outra vontade. Não apenas com a vontade de lhe atribuir uma identidade, mas também de lidar com a sua mutabilidade e imprevisibilidade. Reconhecer um texto dramático ou um espetáculo é como Judith Butler sugere que olhemos para a vida:

A vida não é a identidade!

A vida resiste a esta ideia de identidade; é preciso dar espaço à ambiguidade. Muitas vezes a identidade pode ser vital para confrontar uma situação de opressão, mas seria um erro utilizá-la para não confrontar a complexidade.

Não se pode saturar a vida com a identidade.

(Butler & Preciado, 2008)

Estar aberto ao encontro com o que não vemos à partida nem veremos no final significa reconhecer teatro e literatura como sujeitos e não apenas como objetos². A vantagem desta deslocação é a de reagir a uma “metafísica da presença”, essa necessidade e vontade epistemológicas de dar visibilidade às coisas, de as tornar presentes, de as definir e capturar, objetificando-as e limitando o seu sistema de relações.

Esta abertura implica uma maior consciência da fragilidade do olhar crítico e da sua sujeição a vontades, tempos, contextos e tradições, contribuindo para debilitar discursos essencialistas e respostas consensuais que se afirmam intemporais. Uma identidade não tem de estar sujeita a uma lógica antinómica, correlacional ou de interdependência. As relações podem ser efémeras, precárias, enviesadas, ilógicas, inexplicáveis e tantas outras coisas que a sua precedência na identidade de um objeto ou sujeito perde preponderância semântica.

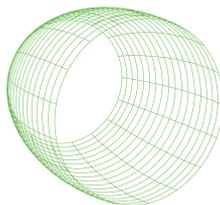
O campo relacional em que se podem inserir textos e espetáculos é imprevisível, a ponto de a ideia de relação perder a sua força semântica e a sua preponderância na descrição de uma identidade. Se todas as existências são potencialmente relações com todas as existências, não há

2. “Então e aquelas minorias que recusam, a tribo das toupeiras que não vão regressar do além (o que está para lá do ‘para lá do ensino’), como se não fossem sujeitos, como se quissem pensar como objetos, como minoria?” (trad. autor, Harney & Moten, 2013: 22).

existência fora das relações. E, no entanto, as coisas existem. É esta complexidade da existência que reclamo para a interpretação da literatura dramática.

Só assim, e para regressar ao exemplo da dramaturga acima referida, um texto dramático que não é escrito *para* o teatro tem

direito a não ser lido como uma recusa de tradição ou como um gesto reativo, de fricção ou até assassino – um texto que quer matar o teatro —, mas sim como um gesto que procura conquistar mais significados, que não quer ser visto apenas na sua relação com o teatro mas ampliar o seu campo relacional. E isto implica olhar para o gesto que ignora o teatro, ou que dele se pretende emancipar, não como uma reação, recusa ou rebeldia, não como um gesto de rompimento e tentativa de destruição, não como um gesto negativo, mas sim como uma proposta de construção, de abertura e de conquista semântica. Porque não é contra, é a favor.



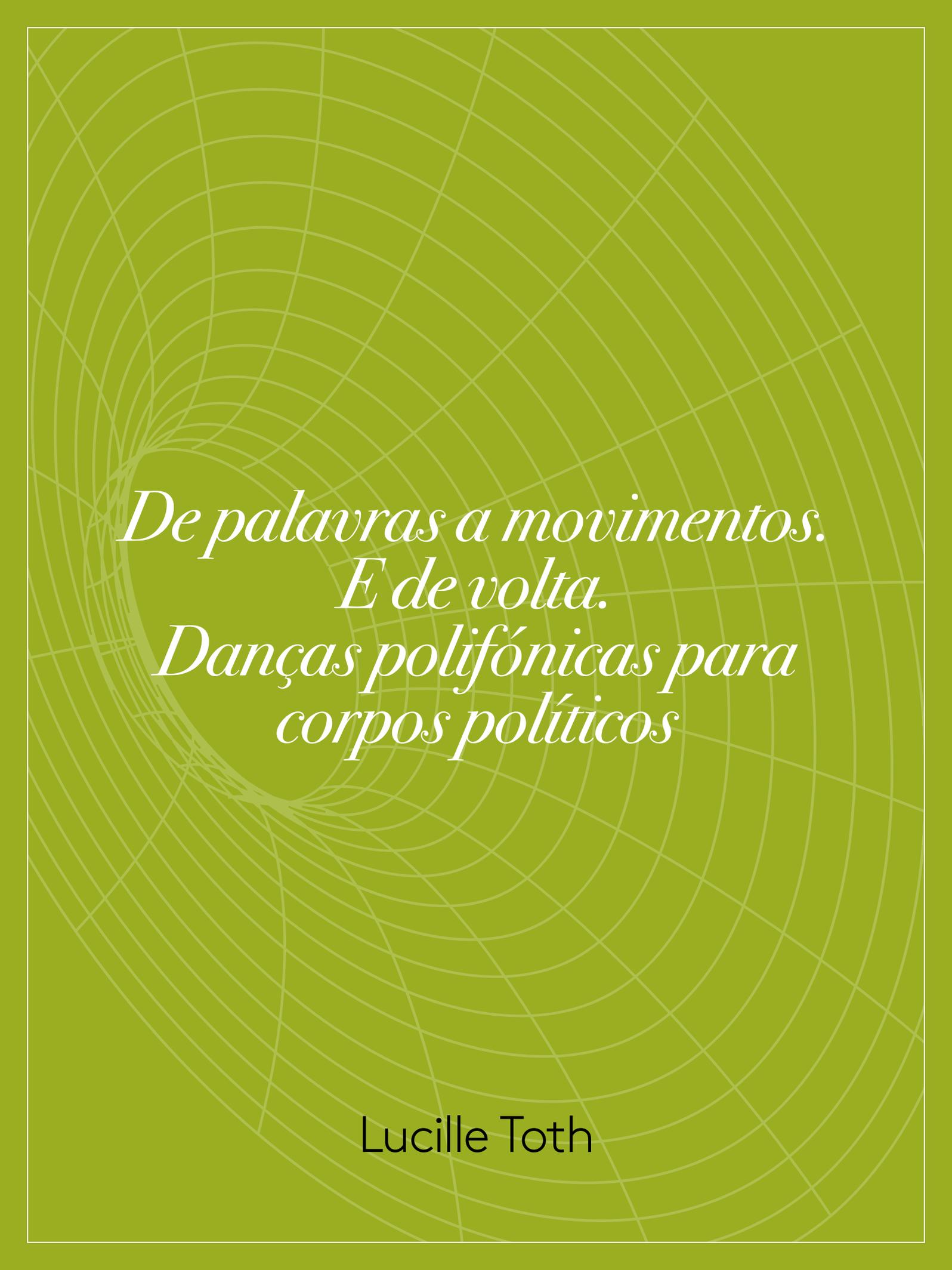
REFERÊNCIAS

BUTLER, JUDITH (2004). *Undoing Gender*. London/New York: Routledge.

BUTLER, JUDITH & PRECIADO, PAUL B. (2008). "Butler/Preciado: Débat au sommet du genre", *Têtu*, n° 138 (novembre). Paris.

CAVELL, STANLEY (2005). *Philosophy the Day After Tomorrow*. Cambridge/Massachusetts/London: The Belknap Press of Harvard University Press.

HARNEY, STEFANO E MOTEN, FRED (2013). *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions.



*De palavras a movimentos.
E de volta.
Danças polifónicas para
corpos políticos*

Lucille Toth

I

left my country by choice.

Lisboa, Portugal. Maio de 2018. Canto direito da sala de ensaios da Companhia Nacional de Bailado. Os grandes espelhos tapados por cortinas. A minha voz gravada começa:

I've been asking myself a lot of questions lately:

How does dance contaminate and travel?

What is a viral choreography?

De frente para o público. *Grand plié* em primeira posição e deito-me de barriga para baixo.

How do my movements affect others?

Do they really need to affect others?

Empurro os meus pés contra o chão para levantar a pélvis na direcção do tecto, esmagando a minha cara no soalho, enquanto a banda sonora continua:

I grew up in France

Abandono a pressão dos meus pés. A minha pélvis achata-se ruidosamente no chão. O som ressoa na grande sala.

*But I left 14 years ago
I have lived in Canada, in California and in Ohio
I've been in motion my whole life
I left my country by choice*

De pé, improviso movimentos, brincando com a barra, rodando no centro da sala, enquanto sigo o som da minha voz.

*I've been spreading my Frenchness everywhere
And I've been welcomed everywhere
I'm French but my last name is Hungarian
I have a confusing accent
I have a confusing identity
I have a confusing life
My French contaminates my English, and vice versa
When I'm in France, I'm the American
When I'm in America, I'm the Frenchy
My movements are as confusing as me
I waltz, I paso doble, I twerk, I rock
I've learned English by repeating
I've learned dance by repeating
Am I repeating or mimicking?
Am I repeating or stealing?
How can I make it mine?
Should I make it mine?
Who am I to make it mine?
I've been asking myself a lot of questions lately*

Enquanto danço, começo a falar:

“I left my country by choice”

Voz gravada:

*I’ve been welcomed everywhere
I’ve been in motion my whole life*

Voz ao vivo:

“I left my country by choice”

Voz gravada:

*I left 14 years ago
My last name is Hungarian
I have a confusing accent*

Voz ao vivo:

“I left my country by choice”

Voz gravada:

*How does dance contaminate and travel?
Who am I to make it mine?
Do they really need to affect others?*

A voz gravada pára. Enquanto continuo a entoar: *“I left my country by choice I left my country by choice I left my country by choice”*, enfrento o público. *Grand plié* em primeira posição, deito-me de barriga para baixo. Empurro os meus pés contra o chão para levantar o rabo na direcção do tecto, esmagando a minha cara no soalho. Abandono a pressão dos meus pés. A minha pélvis achata-se ruidosamente no chão. O som ressoa na sala grande.

Estreei o solo *I left my country by choice* em Novembro de 2017, na Galeria Angela Meleca (Columbus, Ohio, EUA). Explorei nele a minha experiência pessoal enquanto mulher imigrante, a residir nos Estados Unidos governados pela Administração Trump. Não previa que viesse a dançar e falar em simultâneo neste espectáculo. Durante os ensaios, antes da estreia, preparei apenas as gravações da minha voz, que mais tarde se tornaram a banda sonora. No entanto, enquanto dançava ao som das gravações e me aproximava do fim da performance, comecei a repetir a frase “I left my country by choice”, uma e outra vez sem parar. À medida que a banda sonora chegava ao fim, continuei a dançar e a falar, ofegante, até me deslocar à cena seguinte. Por um lado, senti-me extremamente concretizada e livre com esta acumulação de vozes: palavras ditas, voz gravada e linguagem corporal; por outro, a minha sensibilidade académica começou a questionar: quando eu falo enquanto danço, torno-me mais do que uma bailarina? Estou a trair aquilo que me ensinaram e que treinei para ser/fazer: um corpo que se movimenta em silêncio? Preciso de falar para ter uma voz?

Muitos bailarinos e coreógrafos já empreenderam antes o desafio de misturar a palavra dita com o movimento. Alguns utilizaram actores para dar voz às palavras, separando o corpo que dança do corpo que fala (por exemplo, Preljocaj em *Ce que j'appelle oubli* [2012]). Outros recitam enquanto dançam (Linyekula em *Le Cargo* [2011] ou Monnier em *La place du singe* [2005]). Outros usam *voiceovers*, como eu fiz na minha performance; ou texto nenhum, como Maguy Marin, invocando a memória do público sobre os trabalhos de Samuel Beckett no seu bailado *May B* (1981). Será que esta necessidade de ir para lá do corpo, utilizando palavras ditas, sugere que a dança precisa de compensar o seu vocabulário

não-verbal? Ou será que o texto precisa de uma tradução física? As questões das estéticas partilhadas e das vozes em palco são exploradas desde Diderot e gostaria de as invocar aqui, novamente, para defender que há algo de profundamente político na vocalização da voz do bailarino, já que se insere num género inerentemente político: a performance. Com ela surge também um “eu” político, uma narrativa na primeira pessoa que já não pertence exclusivamente ao coreógrafo ou ao actor, como também ao próprio bailarino, ao intérprete que cria uma voz com várias camadas.

Para explorar as relações políticas entre a voz na primeira pessoa e o movimento na performance, vou usar os trabalhos de dois bailados contemporâneos, que exemplificam a utilização política do “eu” na dança de hoje. Em primeiro lugar, utilizarei como exemplo o espectáculo *Le Cargo* (2011), do coreógrafo congolês Faustin Linyekula, no qual ele oferece um testemunho pessoal da relação complexa que tem com a multiplicidade das suas origens. Num segundo momento, apresentarei um diálogo entre a autora francesa Christine Angot e a coreógrafa Mathilde Monnier, que procuram negociar diferentes vozes em palco, abordando assuntos como dinâmicas de género e hierarquias sociais. Por fim, farei uma reflexão sobre a minha performance para compreender as implicações políticas da minha coreografia polifónica.

Mas em primeiro lugar, o que é “performance” e de que forma está enraizada na política? Na segunda edição de *Performance. A Critical Introduction* (2013), Marvin Carlson recorda a distinção feita por Noam Chomsky em *Aspects of the Theory of Syntax* (1965) entre competência e desempenho. Segundo Chomsky, a primeira diz respeito a “the ideal general grammatical knowledge of a language possessed by a speaker of

it”; a segunda visa “the specific application of this knowledge in a speech situation” (Carlson, 2013: 64). Carlson demonstra como esta divisão “strongly echoes the division made at the beginning of modern linguistic study by Ferdinand de Saussure between *la langue*, the basic organizing principles of a language, and *la parole*, specific speech acts.” (*ibid.*). A conceptualização da linguagem feita por Bakhtin como heteroglossia polifônica demonstra as formas através das quais as palavras estão previamente firmadas numa cadeia de momentos políticos e culturais contínuos. Para Bakhtin, as palavras estão firmadas em expressões dialógicas que não podem evitar significados políticos e culturais.

The word in language is half someone else's.

It becomes one's "own" only when the speaker populates it with his own intentions, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention. Prior to this moment of appropriation, the word does not exist in a neutral and impersonal language... but rather it exists in other people's mouths, in other people's contexts, serving other people's intentions; it is from there that one must take the word, and make it one's own.

(Bakhtin, 1992: 294)

Se Bakhtin mantém o foco na linguagem verbal, será que ainda é necessário questionar os movimentos como parte da linguagem de quem as enuncia? Como podemos tornar o entendimento polifônico da literatura abrangente à dança? Seguindo essa lógica, a heteroglossia polifônica performativa torna-se política? Como e onde?



Faustin Linyekula: herança polifônica para uma dança polifônica

Em *Le Cargo* (2011), sozinho em palco, enfrentando o público, Faustin Linyekula diz: “My name is Kabako. I am Kabako. Again, Kabako. Once Kabako, forever Kabako. I’m a storyteller. Yet, I didn’t come here to tell any stories. I came tonight to dance.” Enquanto parece negar à dança as suas intrínsecas capacidades para contar histórias, Linyekula começa a executar movimentos tradicionais congolezes. Sem falar, rodeado por um círculo de holofotes, ele segue os tambores e responde à música: joelhos dobrados seguem os tambores lentos, braços marcam tambores mais rápidos, peito e costas isoladas, e a cabeça amplifica os contrastes. Depois, enquanto uma música etérea encontra a sua voz gravada, ele vira-se para um vocabulário contemporâneo. A sua dança já não responde a nenhum ritmo particular. A música já não gera os seus movimentos e o texto também não. Então, o que o faz? É como se uma história interna estivesse a guiar o seu corpo. No texto que toca enquanto ele executa movimentos contemporâneos, Linyekula explica que não sabe *o que é* que está a dançar ou até mesmo, *se* dançou durante todos estes anos. A gravação com a voz do narrador diz:

It’s been over ten years since I started taking my stories along the pathways of contemporary dance. I’ve been wondering: have I danced all these years? Haven’t I just spent them telling stories or at least attempting to tell stories?

Have I danced?

Ok, that's for sure a very romantic idea of dance.

Dance as this entity that would be outside geography, outside history, outside politics, outside this space that we always have to negotiate between the living and the dead.

Still, I wonder: have I danced?

(Linyekula, 2011)

A polifonia do vocabulário de Linyekula quando dança mostra a polifonia das suas próprias origens, entre linguagens diferentes, tradições e heranças. Enquanto que recusa uma ideia romântica de dança descontextualizada, como é que negocia a mistura de movimentos tradicionais congolezes com o vocabulário contemporâneo? Em *The Black Dancing Body. A Geography from Coon to Cool*, a académica Brenda Dixon Gottschild também relaciona narrativas e movimentos: “I’ve never understood why ‘black’ dance has been characterized as narrative. Africanist dance is symbolic movement. It may tell stories, but these stories are about the movement itself and about concepts — the body dancing its symbols.” (Gottschild, 2003: 259). Em conflito com a sua relação com a dança e o próprio propósito de dançar, Linyekula define a sua prática como “deterritorialized” (2017: 145), uma vez que, como explica, a República Democrática do Congo sofre de falta de arquivos. Escreve ainda: “My heritage is a pile of ruins” (*ibid.*). Em *Le Cargo*, Linyekula desafia a ideia de um corpo de memórias. Como pode o seu corpo conter memórias de uma História que foi apagada por colonizadores?

I’d like to understand my great-grandfather’s perspective on that history. The European perspective — I have that.

Or rather: I only have that! But how do I deal with that other perspective, if archives don't exist?

(ibid.: 143)

A fim de cavar nas suas próprias “ruínas” para traçar as raízes do seu movimento e criar novos arquivos, Linyekula dança “as an attempt to remember [his] name.” (*ibid.*: 137). Os movimentos cinestésicos geram uma nova compreensão/representação de emoções e traumas que são depois transformados em histórias.

O coreógrafo Afro-Americano Alvin Ailey cunhou a expressão “blood memories” (Gottschild, 2003: 259) para falar sobre as suas influências coreográficas e memórias culturais carregadas pelo seu corpo. Gottschild entende este conceito como “subtext in the script of what we see and experience as African American spirit” (*ibid.*: 260). Enquanto Alvin Ailey abraça a sua memória cultural, Faustin Linyekula questiona as raízes do seu vocabulário de dança uma vez que este está ligado à história da colonização. Os seus movimentos tornam-se testemunho da sua polifonia forçada que ultrapassa as capacidades narrativas da dança.

Se nunca fala e dança ao mesmo tempo, Linyekula usa a primeira pessoa do singular para se expressar num texto que o próprio escreveu. Tal facto parece uma crítica dirigida aos seus próprios arquivos que foram “arruinados”, o seu corpo que foi “fetichizado” pelo olhar dos colonizadores e a sua voz durante tanto tempo silenciada. Ao utilizar a primeira pessoa do singular, não apenas recupera a voz que lhe foi roubada, como desafia também os discursos actuais de pureza e migração. A sua pluralidade de vozes é uma crítica ao medo da impureza que cidadãos nativos têm

em relação a imigrantes, que, por sua vez, levou à criação de rituais de “limpeza” para prevenir “contaminações” por imigrantes. Infelizmente, os dois conceitos estão neste momento intimamente ligados a narrativas de imigração, e levaram a uma generalizada falta de empatia em relação a corpos migrantes. “Limpeza” e “contaminação” tornaram-se conceitos perigosos num mundo cheio de conflitos internos que levaram facilmente a atrocidades genocidas e fratricidas, e a um vocabulário insidioso de ideologias fanáticas para a supressão de qualquer alteridade (Köpping, 2017: 72). Faustin Linyekula, no entanto, não é um migrante. O seu corpo foi colonizado. Os imigrantes são os invasores. Reclamando a sua herança, ao utilizar a sua voz falada em palco enquanto dança, torna-se numa afirmação artística inserida no actual clima de políticas raciais e anti-imigração do século XXI.



Monnier-Angot: dobrar as vozes

Em 2005, Mathilde Monnier, coreógrafa e directora do Centre National de la Danse (França), e a autora de autoficção Christine Angot colaboraram em *La place du singe*. Juntas, exploraram as suas relações emocionais e intelectuais com as suas famílias burguesas. Enquanto as duas troçam da burguesia francesa através de diferentes anedotas e mostram como são absurdos o estilo de vida e tradições da classe média/alta em França, Monnier utiliza movimentos que enfatizam parte do que Angot lê, dando, paralelamente à leitura, uma interpretação física “de” e “em” resposta ao texto.

CENA #1: Sentada numa mesa, apenas movendo as mãos, Angot lê: “La lecture est la base de tout”. Atrás dela, em tronco nu, apenas com uma peça de roupa interior preta, Monnier imita alguém a chorar desenhando lágrimas em movimentos rápidos com as mãos nas bochechas. “Angot: Bibliothèque, ouvrages, le talent par dessus tout. Oeuvre, talent, ils admirent notre talent”. Ao caminhar na direcção da mesa, de costas curvadas, Monnier segura a cara nas mãos como se ainda estivesse a chorar. Angot continua a ler: “Ils aiment les gens qui ont du talent, ils savent le reconnaître. Après tout le monde. Mais quand même, ils contribuent à la prolifération du bon goût en art. Ils sont cultivés, ils connaissent des vers par coeur.” Monnier estende os braços na mesa, dobra-os aplicando pressão na mesa. Angot: “L’entraînement depuis tant de génération. Il y a aussi des ploucs chez eux. Des ploucs réacs. Mais la plupart ont du nez.” Enquanto Angot continua a ler, o corpo nu e magro de Monnier parece quase enterado no meio de uma grande mesa móvel, ao deitar o peito em cima dela.

CENA #2: A segurar um microfone e uma folha de papel, Angot lê: “Mon tort était d’être sortie de l’appartement après lui...”. A segurar um microfone, Monnier senta-se numa cadeira. Angot: “...alors que je n’étais pas chez moi”. Monnier começa a caminhar na direcção do público e pára junto a Angot que lê: “Car ça ne se faisait pas de sortir en dernier d’un appartement qui n’était pas le sien et en plus de fermer la porte derrière soi”. Monnier fala ao microfone: “Deux fois de suite”, dobrando os joelhos para dentro e mostrando dois dedos que contam “deux fois”. Angot: “Mais il était déjà sur le palier, je pensais qu’il avait les clés”. Monnier enfatiza ao cantar: “Déjà sur le palier...”. Angot: “Mais ce n’était pas le problème...”. Monnier faz um *grand battement* em segunda e termina em quarta posição com os braços colocados também em

quarta, na forma tradicional do *ballet*. Angot: “...parce qu’il y avait cette règle de savoir-vivre”. Monnier coloca os pés em quinta posição enquanto diz: “La danse ça existe aussi!”. Enquanto Angot diz “Quand on est pas chez soi, on ne sort pas en dernier”, Monnier faz exercícios clássicos de *dégagés* (*dégagé* em primeira, segunda, atrás e segunda).

Estes dois exemplos demonstram uma crítica clara à acumulação de regras sociais absurdas em dois contextos burgueses: famílias de classe alta e dança clássica. Através deles as duas mulheres procuram mostrar de que forma as suas identidades foram moldadas por regras que hoje recusam activamente. O título *La place du singe* (*O lugar do macaco*) diz tudo: Angot, o macaco, não consegue encontrar um lugar na sua família paterna burguesa devido às raízes de classe operária herdadas do lado materno.

Como se pode desenvolver uma identidade e uma voz quando estas são oprimidas por regras que as excluem? Muitas das respostas de Monnier ao texto de Angot são cínicas. Ela parece querer discutir com a autora e resistir ou aligeirar a sua história. Aqui, ambas as mulheres desafiam o seu próprio meio uma vez que um autor raramente lê os seus próprios textos em voz alta em palco, e um bailarino utiliza esporadicamente a voz enquanto dança. Ao fazê-lo, elas parecem resistir à tradicional divisão entre autor e bailarino. Tal como Faustin Linyekula, Angot e Monnier são bilingues. Se o bailarino tem mais possibilidades do que o autor que nunca se mexe nem interage com a dança, ambas utilizam a voz falada para reforçar a sua segunda linguagem: Angot usa a sua voz para ler literatura e Monnier para reforçar o movimento. Através da mistura das suas vozes, as duas mulheres demonstram o absurdo da assim denominada escolha estética de manter bailarinos e autores em silêncio ou segregados.

Os actores costumavam estar em silêncio nos filmes. Depois a tecnologia permitiu-lhes incluir a sua voz no ecrã. Em paralelo, os bailarinos ocidentais nunca beneficiaram desta mesma tecnologia e mantiveram-se em silêncio. Portanto, esta escolha técnica parece ser uma escolha política que perpetua um entendimento estético da dança. Historicamente, bailarinas ocidentais eram mantidas mudas. Em França durante o século XIX, as bailarinas recebiam o ordenado mínimo e eram encorajadas a satisfazer favores sexuais como forma de se sustentarem. Esta economia ligou culturalmente os bailarinos à prostituição, até num sentido legal, como demonstrado pelo médico Parent-Duchatelet quando procurou regulamentar a prostituição através de normas para a saúde pública e para as doenças sexualmente transmissíveis (McCarren: 1998). Manter os bailarinos mudos era sintomático das condições das mulheres que vigoravam nessa altura. No início do século XX, a dança moderna procurou libertar o corpo da sua técnica clássica por forma a criar movimento livre. Mais tarde, vários grupos criaram uma dança politicamente envolvida no seu tempo, entre eles, o American New Dance Group — o primeiro grupo de coreógrafos americanos a transmitir a sua ideologia política durante a década de 1930 — que escreviam nos seus cartazes promocionais “Dance is a Weapon”. Em ligação com o Workers Dance League, o New Dance Group organizou aulas a baixo custo para trabalhadores em ajuntamentos comunistas que rapidamente se tornaram um sucesso entre as classes operárias. Os assuntos tratados coreograficamente reflectiam a sua época: a Grande Depressão, a miséria, mas também a segregação racial e as desigualdades de género. E por isso entendi que, quando Monnier agarra no microfone para falar enquanto se movimenta, essa escolha estética era como uma afirmação política ao retratar o bailarino como poliglota e inerentemente multi-vocal.

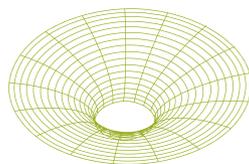


Quais são as minhas vozes?

Em linha com os dois exemplos prévios que utilizavam a voz e a primeira pessoa como afirmação política, gostaria de pensar sobre o porquê de incluir a voz falada à voz gravada durante a minha dança. Será por ter parado de dançar durante anos para me focar na investigação e, como imobilizei o corpo, comecei a escrever? Ou será por a minha voz, enquanto professora, estar no centro do meu trabalho diário, o que a torna impossível de excluir da minha prática coreográfica? Ou talvez seja porque, em linha com os performers que acima referi, me recuso a cair numa aproximação à dança que tem de ser “pura” — apenas física — para obter reconhecimento. Recuso-me a cair no medo da contaminação: a contaminação da voz, dos pensamentos e da história da dança e da literatura. Linyekula é um testemunho vivo de uma “contaminação” de danças, uma vez que navega entre diferentes tradições e escolas (misturando dança contemporânea com danças tradicionais). Angot e Monnier mostram como o recitar de um texto pelo seu autor não pertence ao teatro, e que uma bailarina que começa a falar não deixa de ser uma bailarina. É também possível que esteja confortável com a utilização da palavra na minha dança, por utilizar diferentes vocabulários e intertextos numa base diária: falo em inglês quando sou falante nativa de francês; utilizo também diversos vocabulários coreográficos, juntamente com linguagem académica e teórica.

Desde a apresentação de *I left my country by choice*, na Angela Meleca Gallery em Novembro de 2017, nunca mais parei de utilizar a minha

voz enquanto dançava. “Memórias de sangue”? “Interdisciplinaridade”? “Polifonia”? Como podemos denominar esta necessidade de construir pontes e quebrar fronteiras entre géneros? Para responder à minha questão introdutória: como e onde se torna política esta heteroglossia polifónica e performativa? Concluo pois que a heteroglossia performativa não se *torna* política. Ela é desde *sempre* política.



REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, MIKHAIL (1992).** *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- CARLSON, MARVIN (2013).** *Performance. A Critical Introduction*. Second edition. New York: Routledge.
- GOTTSCHILD, BRENDA DIXON (2003).** *The Black Dancing Body. A Geography from Coon to Cool*. London: Palgrave MacMillan.
- KÖPPING, KLAUS-PETER (2017).** "Performing 'Africa'. Linyekula's Re-vision of *La création du monde as Critical Pastiche*", *Moving (Across) Borders. Performing Translation, Intervention, Participation* (Eds. Gabriele Brandstetter and Holger Hartung). Bielefeld: Verlag.
- LINYEKULA, FAUSTIN (2017).** "As Artist/Activist Moving (Across) Borders", *Moving (Across) Borders. Performing Translation, Intervention, Participation* (Eds. Gabriele Brandstetter and Holger Hartung). Bielefeld: Verlag.
- MCCARREN, FELICIA (1998).** *Dance Pathologies: performances, poetics, medicine*. Stanford University Press.

COREOGRAFIAS CITADAS

- ANGOT, CHRISTINE E MONNIER, MATHILDE (2005).** *La place du singe*, França.
- LINYEKULA, FAUSTIN (2011).** *Le cargo*, Congo.
- MARIN, MAGUY (1981).** *May B*, França.
- PRELJOCAJ, ANGELIN (2012).** *Ce que j'appelle oubli*, França.
- TOTH, LUCILLE (2017).** *I Left My Country By Choice*, EUA.



*“Lose yourself to dance”
Palavras cénicas que dançam
a partir de Gordon Craig*

Armando Nascimento Rosa

Em 1890, aos dezoito anos, Gordon Craig foi saudado como o actor mais promissor de Inglaterra. Dez anos depois, virava as costas ao palco convencional, para se dedicar a uma visão de teatro tão radical que parecia nem sequer já ter lugar para o actor. O seu trabalho como encenador introduziu técnicas que se tornaram axiomas do teatro moderno, mas as suas teorias eram tão extremas que tinham pouca hipótese de se ver aceites ou mesmo compreendidas. [...] Craig foi um dos inovadores que moldaram o desenvolvimento do teatro moderno, mas a extensão exacta da sua influência é quase impossível de mensurar. As suas primeiras produções introduziram técnicas revolucionárias de iluminação e novos princípios de grupalidade cénica e de concepção cenográfica que hoje em dia são inquestionavelmente aceites. No entanto, tais produções tiveram então pouco impacto directo. [...] Craig era um líder sem seguidores claramente identificáveis, mas um íman para quase todos os que reagiram contra a encenação realista; um encenador com apenas sete produções integrais a que ele poderia chamar suas, porém negou que mesmo elas fossem verdadeiros exemplos de sua concepção teatral. [...]

A tendência para ver Craig apenas como um cenógrafo e, portanto, desvalorizar a visão por ele concebida enquanto tentativa de substituir o drama pelo espectáculo visual, é um erro muito comum. Até mesmo Isadora Duncan, cuja dança inspirou Craig e confirmou a crença deste de que o elemento essencial da arte tinha de ser o movimento, referia-se ao trabalho dele apenas como “o cenarista perfeito” – o que levou Craig a exclamar que “mesmo passados 20 anos... ela pensou que eu só cogitava em cenários!”

Christopher Innes, *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*¹

1. Amsterdam: The Netherlands Harwood Academic Publishers, 1998, pp. 3-4.

Questionar o lugar do texto e da palavra no teatro e na dança contemporâneos, conduz-me, numa inescapável tentação em escrutinar origens e genealogias, a fixar-me nos escritos de Edward Gordon Craig — um impressionante precursor de tanto do que viríamos a observar até hoje, a este respeito nas Artes Performativas — redigidos no início do séc. XX, em especial no primeiro dos dois diálogos intitulados “The Art of the Theatre” (com data de escrita de 1905), que integram o volume *On the Art of the Theatre* (1911, 1ª edição em livro); diálogo este composto em Berlim, sintomático do tempo em que Gordon Craig vivia o seu relacionamento de vida e de arte com Isadora Duncan. E este detalhe de interacção biográfica não será de menor importância, se observarmos a centralidade da dança para o entendimento de Craig no que respeita à escrita para a cena teatral. De facto, se há elemento à época inteira e paradoxalmente novo nestas reflexões de Gordon Craig a respeito do estatuto da escrita para o teatro, ele consiste na proposta de uma arte poética “craiguiana” onde se dá a alteração radical do paradigma verbal, logocrático e de raiz literária, que se vê substituído por um paradigma coreográfico, no qual o gesto e o movimento do corpo performativo ditam o ritmo pulsional da palavra que habita a cena.

Gordon Craig, ele próprio actor desde idade precoce — actividade que cedo abandona por insatisfação pessoal —, filho da grande dama do teatro britânico Ellen Terry, manifesta um posicionamento crítico perante o texto, nas práticas teatrais, que oscila com cambiantes intermédios entre polaridades antagónicas: desde o voto de rejeição do texto convencional, passando pela reserva vigilante e selectiva que o seu uso deve exigir, ou mesmo a necessidade da sua reformulação nos novos moldes de uma espécie de *coreografia inscrita na palavra cénica*, se bem que inspirada

num teatro antigo que ele não chega, porém, a precisar em termos de identificação dramatúrgica. Craig elogia a atitude não logocêntrica, mas chamemos-lhe antes cenocêntrica, do que ele apelida de os *primeiros dramaturgos*, “filhos do teatro” (*children of the theatre*), sem, porém, nomear em quem está a pensar ao certo, deixando ao leitor a decisão de uma escolha que se adivinha de raiz helénica. O entusiasmo e visionarismo poéticos de Craig — como Artaud depois dele o fará no seu estilo mais frequentemente oracular — brinda-nos com intuições, por vezes contraditórias entre si, mas que, ainda assim, não deixam de ser estimulantes, mesmo que pareçam ameaçar anular-se mutuamente.

Jacques Copeau, em visita a Craig em Florença, no Outono de 1915, no intuito de preparar a edição francesa de *On the Art of the Theatre*, dá conta desta contradição, no que concerne ao texto de cena, retirada do registo escrito que fez das conversas entre ambos².

Nas afirmações [de Gordon Craig] nunca está presente a obra mesma, dita dramática, a não ser para lamentar de que esta se encontra cheia de palavras. Diz ele: ‘Sem dúvida, sem dúvida... Sempre haverá such a thing as teatro de conversação, teatro de sociedade... Yes, very charming. Mas isso não é teatro’. E todavia, mais tarde: ‘Veja, seria bom fazer experiências de vez em quando, ensaios totalmente descabelados. Pouco importa que tivessem êxito ou não. Seria bom realizá-los. Por exemplo, para Shakespeare. Digo-lhe,

2. A tradução dos trechos citados de outros idiomas é da responsabilidade do autor do presente artigo.

seria um modo absolutamente aterrador! Não se utilizaria uma quarta parte do texto... Porque agora, compreende, com as grandes obras dramáticas passa-se algo parecido com as orações do catolicismo romano. Quando um actor começa com o ‘To be or not to be’ e segue por aí fora, é como se recitasse o ‘Pai nosso que estais no céu’ e etc.. Já sabemos do que se trata...’ Há aqui a necessidade de novidade a todo o custo, própria do espírito que não é livre, como diz Chesterton, pois um pensamento livre tanto é do futuro como do passado.

(Copeau, 2002: 170)

Ao registar este discorrer que não abdica do paradoxo, Copeau salienta que há amiúde “verdades preciosas” no discurso de Craig do qual, porém, nunca “se avista a meta” onde ele pretende chegar.

É, de facto, de um pensamento em inquieta performatividade aquele que Copeau testemunhou ao vivo, após fascinar-se com a leitura dos escritos de Craig. É sem dúvida a Craig que se deve, pela primeira vez, uma avaliação do texto para a cena que hoje se afigura evidentemente produtiva, ou seja, a ideia de que o texto para o teatro necessita de ser potenciado pelos recursos da cena, ou seja, necessita de uma dimensão aberta de ressonância, de uma espécie de criativa incompletude, e não de um acabamento formal que o encerraria tão só em si mesmo como construção verbal. E a sua grande provocação a este nível — ainda para mais vinda de um inglês, actor e encenador — foi dar como exemplo de um texto com esse tipo de acabamento, como tal inapropriado para a criação cénica, *Hamlet* de Shakespeare, que, não obstante isso, serviu a Craig para a porventura mais célebre das suas encenações, realizada

em 1912 no Teatro de Arte de Moscovo, a convite de Stanislavski. Mas deixemos a escolha polémica deste exemplo dramatúrgico — a *Mona Lisa da literatura*, como T. S. Eliot chamou a *Hamlet* — e atentemos no que ele nos diz por seu intermédio.

Para Craig, se a existência do texto se consuma de antemão na sua perfectibilidade literária, ele viverá sobretudo através do acto da leitura pura e simples, mas o teatro nada tem a acrescentar-lhe, nada adiciona a esse texto, antes perde em expressividade, ao tentar mobilizá-lo na cena. Esta natureza de disponibilidade e abertura do texto para a criação cénica radical, segundo a sensibilidade simbolista e sinestésica de Craig, numa esfera diferente daquela que preside à escrita literária, narrativa ou lírica, e aqui reside o gesto da sua originalidade, interpelante e metafórica, propondo o cruzamento inesperado de linguagens artísticas. Seguindo as intuições de Craig, a escrita dramática para ser escrita de cena precisa de perder-se da expressão puramente literária por forma a redescobrir-se como gesto de voz no movimento *performático* da dança. Para conquistar a cena cinética do teatro, a escrita precisa de se reinventar e perder algo de acessório, despojando-se desse estilo que visaria tão-somente o deleite literário de leitores e ouvintes — ou seja *lose itself to dance*, adaptando o título que usurpei à canção, de 2013, dos Daft Punk com Pharrell Williams e Nile Rodgers.

Num diálogo de pensamento, “[r]eactivando” — di-lo Eugénia Vasques — “o debate na platónica forma dialogada de que Diderot também se servira para debater, como neste texto, a diferença entre os resultados da Inteligência (Arte) e os do Acaso (obra de circunstância)” (Vasques, 2003: 94), duas figuras conversam, com o pretexto do autor expor as

suas perspectivas, através da *persona* do Encenador, que tem como interlocutor a figura do Espectador³.

Num primeiro momento, é inteiramente expectável a concepção que a figura do Encenador, explícito *alter ego* de Craig, fornece acerca da articulação entre os elementos que constituem o espectáculo teatral, numa definição que se tornaria antológica:

ENCENADOR:

[...] A Arte do Teatro não é nem a representação nem a peça, não é a cena nem a dança, mas consiste sim em todos os elementos nos quais estas se compõem: a acção, que é o espírito mesmo da representação; as palavras, que são o corpo da peça; a linha e a cor, que são o coração do cenário; o ritmo, que é a essência mesma da dança.

ESPECTADOR:

Acção, palavras, linha, cor, ritmo! E qual destes elementos é o de maior importância para esta arte?

ENCENADOR:

Nenhum é mais importante do que outro, assim como uma cor não é mais relevante do que outra para o pintor, ou uma nota mais importante do que outra para o músico. A seu modo, talvez seja a acção a componente mais valorizada. A acção

3. O texto desta obra foi traduzido para português por Redondo Júnior, em 1963, ainda em vida de Craig, e conheceu uma edição revista, em formato CD-ROM, por Eugénia Vasques, em 2004, pela ESTC.

tem uma relação com a Arte do Teatro análoga à que o desenho tem com a pintura, e a melodia com a música. A Arte do Teatro nasceu da acção – movimento – dança.

(Craig, 1957: 138-139)

E, chegados à identificação desta centralidade, a pergunta do Espectador irá conduzir a argumentação para o lugar em que Craig traça a genealogia (numa imagética assaz patriarcal, porque é só de pai que fala) do escritor das palavras de teatro; uma ascendência que, para espanto curioso do Espectador (e por certo também do leitor), advém da dança e não da literatura.

ESPECTADOR:

Eu sempre supus que ela [a Arte do Teatro] tinha nascido da linguagem falada [speech], e que o poeta era o pai do teatro.

ENCENADOR:

Esta é a crença comum, mas reflecta por um momento. A imaginação do poeta descobre a sua voz nas palavras, belamente escolhidas; então, ele ou recita ou canta essas palavras para nós, e é tudo. Essa poesia, cantada ou recitada, dirige-se aos nossos ouvidos e, através deles, à nossa imaginação. Não ajudará para esse propósito se o poeta vier a adicionar o gesto à sua recitação ou ao seu canto; de facto, isso iria deitar tudo a perder.

ESPECTADOR:

Sim, isso é claro para mim. Eu deveras compreendo que adicionar gestualidade a um poema lírico perfeito só pode

produzir um resultado desarmónico. Mas poderá aplicar-se o mesmo argumento no que toca à poesia dramática?

ENCENADOR:

Certamente que sim. Lembre-se de que falo de um poema dramático e não de um drama. As duas coisas são distintas entre si. Um poema dramático é para ser lido. Um drama não é para ser lido, mas sim para ser visto num palco. Assim sendo, o gesto é necessário para o drama, mas é inútil para o poema dramático. É absurdo falar destas duas realidades, gesto e poesia [gesture and poetry], como tendo alguma coisa a ver entre si. E já agora, assim como não podemos confundir o poema dramático com o drama, também importa não confundir o poeta dramático com o dramaturgo. O primeiro escreve para o leitor ou ouvinte, o segundo escreve para o público de um teatro. E você sabe quem foi o pai do dramaturgo?

ESPECTADOR:

Não, não sei, mas suponho que tenha sido o poeta dramático.

ENCENADOR:

Está errado. O pai do dramaturgo foi o bailarino. E agora diga-me, de que matéria fez o dramaturgo a sua primeira obra?

ESPECTADOR:

Eu suponho que usou as palavras do mesmo modo que o fez o poeta lírico.

ENCENADOR:

Está de novo errado, e isso é o que toda a gente julga por não ter aprendido acerca da natureza da arte dramática. Não; o dramaturgo elaborou a sua primeira obra servindo-se de acção, palavras, linha, cor e ritmo, e produzindo a atracção dos nossos olhos e ouvidos graças ao uso hábil destes cinco factores.

ESPECTADOR:

Qual é então a diferença entre a obra dos primeiros dramaturgos e a dos modernos?

ENCENADOR:

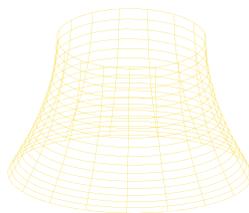
Os primeiros dramaturgos eram filhos do teatro. Os modernos dramaturgos não o são. O primeiro dramaturgo entendeu o que o moderno dramaturgo não compreendeu ainda. Ele sabia que quando ele e os seus pares surgissem diante do público, este estaria mais ávido de ver o que faziam do que de ouvir o que teriam para dizer. Ele sabia que o olho é mais rápido e poderosamente atractivo do que qualquer outro sentido; e que é este, sem qualquer dúvida, o mais aguçado dos sentidos humanos. A primeira coisa que ele encontrou ao aparecer diante deles foi a visão de muitos [...] olhos interrogadores. Para [...] todos, ele falou, fosse em poesia ou em prosa, mas sempre em acção: em acção poética que é dança, ou em acção prosaica que é gesto.

(ibid.: 139-141)

Com estas considerações, a estética de Craig assume o primado da visão sobre os demais sentidos na comunicação cénica, como se legitimasse, por

essa centralidade teatral do desejo de ver, a etimologia da palavra *teatro* e, ao mesmo tempo, da palavra *espectador*. Por sua vez, ao filiar na dança o impulso que anima o escritor de teatro (numa pertinente analogia com o filósofo dançarino e dionisíaco proposto por Nietzsche), Craig caracteriza os dramaturgos genuínos como *performers* do verbo pulsátil que dança; pois só a estes o espaço movente da cena os reconhecerá como habitantes dele.

No jogo dos paradoxos, porém, também o movimento do corpo em Craig conhece a sua interrogação maior, dada a sua insatisfação gnóstica pela condição corpórea do humano, que constitui o impedimento concreto de realização de uma utopia cénica, seduzida, por isso, pela abstracção fascinante e inumana da marioneta em detrimento do actor de carne e osso. “O génio de Craig [escreve Marie-Claude Hubert] está em ter meditado tanto sobre o hieratismo como sobre o movimento. Ele tem a percepção de que o corpo humano, impossível de ser verdadeiramente domado, é um instrumento pouco confiável. Fraco, sempre trai o artista sem que este saiba.” (Hubert, 2013: 237). O mesmo é dizer que, também na vertigem do corpo movente, o actor humano se perde de si ou dos propósitos que animam a sua arte, à mercê das limitações naturais que o condicionam enquanto organismo vivo da família dos primatas. Para além dos constrangimentos inerentes à linguagem verbal que a cena hospeda, esta é uma outra insuficiência, radical e aporética, com que Craig se depara nas suas visões do teatro (em linha análoga com outros autores do simbolismo), talvez a sonhar com uma espécie de cena teatral pós-humana, povoada por actores andróides, da estirpe dos *replicants* mais tarde imaginados por Philip K. Dick.



REFERÊNCIAS

COPEAU, JACQUES (2002). *Escritos sobre el teatro.* Edición y traducción de Blanca Baltés. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

CRAIG, EDWARD GORDON (1957). *On the Art of the Theatre.* London/Melbourne/Toronto: Heinemann, 5th impression.

HUBERT, MARIE-CLAUDE (2013). *As Grandes Teorias do Teatro* (Trad. Eduardo Brandão). São Paulo: Martins Fontes.

VASQUES, EUGÉNIA (2003). *O que é Teatro.* Lisboa: Quimera.

“Danse pour moi, Salomé”

*A presença assombrada de Salome
de Oscar Wilde
nos bailados de Maurice Béjart*

Juliette Loesch

A princesa bíblica Salomé, filha de Herodes, é uma figura icónica da dança na cultura ocidental. Depois de dançar em frente ao Tetrarca Herodes nos evangelhos de Marco e Mateus, Salomé atuou para diversos géneros de público através dos séculos. A ampla circulação da sua história já a viu movimentar-se dos textos bíblicos para representações pictóricas, de poesia ou prosa para adaptações de teatro e bailado. Estas múltiplas reescritas do mito, a que me irei referir como transcrições, para me focar no processo transformativo e nas dinâmicas da recriação¹, tornaram Salomé numa figura “transmedial” que mantém a dança entre linguagens, formas artísticas e média.

1. O conceito de “transcrição” foi desenvolvido por Martine Hennard Dutheil de la Rochère no seu recente trabalho sobre a poética translacional de Angela Carter: *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter’s Translational Poetics*, (2013) e “La magie des voix dans la nuit’: Transcréation des contes de Perrault chez Angela Carter” (2016).

O coreógrafo francês Maurice Béjart teve um papel importante na circulação da história de Salomé nas últimas décadas do século XX. Ao longo da sua carreira, Béjart parece ter estado obcecado com a sua figura, que aparece em nove das suas coreografias, entre 1969 e 2003. Depois de participar como coreógrafo em dois telefilmes sobre Salomé em 1969, Béjart revisitou o tema em 1970, no bailado *Comme la princesse Salomé est belle ce soir, un pas de deux*

com Josiane Consoli e Michaël Denard da Ópera de Paris. O título cita literalmente as primeiras falas da (discutivelmente) mais famosa variação do mito de Salomé, de Oscar Wilde. Escrita originalmente em francês por Wilde (1893) e traduzida posteriormente para inglês pelo seu amante Lord Alfred Douglas (1894), a peça foi uma importante fonte de inspiração para Béjart. *Salomé* de Wilde é uma transcrição de textos de Gustave Flaubert, Karl-Joris Huysmans e Stéphane Mallarmé, de pinturas de Gustave Moreau e outros, assim denominados, artistas decadentistas.

2. Ver, por exemplo, Polina Dimova, “Decadent Senses: The Dissemination of Oscar Wilde’s *Salomé* across the Arts,” in *Performing Salomé, Revealing Stories*, ed. Clair Rowden (Farnham: Ashgate, 2013), pp. 15-47.

A peça inclui não só música e dança no texto em si², como também as ilustrações de Aubrey Beardsley no seu peritexto. Para além da ópera de Richard Strauss de 1905, cujo libreto se baseia numa tradução alemã da tragédia de Wilde, *Salomé* parece ter servido de base para várias variações de Béjart sobre o tema.

Um dos acrescentos de Wilde à bem conhecida história é a famosa dança dos sete véus, frequentemente entendida como um *striptease* que torna a bailarina merecedora da cabeça de João Baptista como prémio. Na peça, a dança é misteriosamente deixada em aberto à imaginação do leitor, sendo apenas mencionada na indicação cénica “*Salomé dances the dance of the seven veils*” (Wilde, 2006: 140). A elipse encorajou artistas a preencher esta lacuna textual, abrindo assim o texto a outras formas artísticas e perseguindo a dinâmica transcriativa da resposta de Wilde à história de Salomé. O motivo dos véus persiste nos bailados de Béjart em diferentes formas e serve para caracterizar de que forma Salomé é retratada em cada produção. Em três destes bailados, o véu representa um

espaço liminar e transformativo em que o bailarino “se torna” Salomé. As obras *Comme la princesse Salomé est belle ce soir* (1970), *Casta Diva* (1980) e *Salomé* (1986) utilizam o motivo de Wilde dos sete véus para elaborar uma nova Salomé, mas também para transpor esse motivo para os meios da dança. O enredo de *Salomé* não só é seguido pelos bailarinos, como também a coreografia se distancia de códigos clássicos — um movimento que ecoa o nascimento da dança moderna — para que Salomé, uma vez mais, se torne ocasião para testar e ampliar as fronteiras do gênero.



Comme la princesse Salomé est belle ce soir (1970)

Em *Comme la princesse Salomé est belle ce soir*, um *pas de deux* criado na Ópera Comique em Paris com Josiane Consoli e Michaël Denard nos papéis principais, os dois bailarinos aquecem no palco antes de gradualmente se tornarem Salomé e João Baptista, até aquela matar o seu parceiro com um beijo. O bailado tem lugar num ambiente académico: está montada uma barra no fundo do palco e os bailarinos usam roupas de aquecimento. No início, estão alheios à presença um do outro. Aquecem em silêncio, com movimentos clássicos que evidenciam o seu trabalho árduo, disciplina e destreza académica. Os seus exercícios são pontuados por excertos da ópera *Hérodiade* (1881), de Massenet, outra variação sobre o mito de Salomé, e anunciam a futura transformação dos dois bailarinos. Mas é a irrupção do texto de Wilde em palco que sinaliza o momento crucial em que Consoli e Denard se tornam Salomé e Iokanaan (nome de João

Baptista na peça). Denard profere o excerto textual da peça de Wilde que irá revelar os dois protagonistas um ao outro quando diz de forma muito lenta e articulada “Comme. La princesse. Salomé. Est belle. Ce soir” (Béjart, 1975). A sua intervenção convoca os bailarinos para que se virem e finalmente olhem um para o outro pela primeira vez. Como Laurence Louppe observa, a presença audível da linguagem na dança moderna foi “un des premiers actes de rebellion de la modernité”, uma vez que desafia a ideia do ato de dançar como silencioso e acompanhado apenas por música (Louppe, 2004: 307). Entre os vários papéis atribuídos à linguagem na dança moderna, Louppe refere “l’aspect textuel, littéraire, la résonance connotative du mot en ce qu’elle rejoint la résonance du geste” (*ibid.*: 308). Ao citar a primeira linha da peça de Wilde, o bailarino ativa aqui tanto a ligação com a fonte textual de inspiração como com o gesto que dá origem ao *pas de deux* de Salomé e Iokanaan. Os meios textuais e coreográficos são assim reunidos para este passo decisivo, como se os bailarinos clássicos precisassem da intervenção de outro meio que os libertasse dos códigos rígidos do *ballet* e abraçassem uma forma mais flexível de dança, aberta a outras artes.

Para além da referência à peça de Wilde, a influência do drama no bailado também determina o posicionamento de *Comme la princesse Salomé est belle ce soir* num palco de teatro. Como Béjart explica, o palco tem um papel crucial neste bailado como presença culturalmente imbuída (Béjart, 1970). A transformação dos bailarinos em personagens trágicas de *Salomé* de Wilde é acionada pela atmosfera do palco onde tantas tragédias e mortes foram representadas. Com este bailado, Béjart revela como dois bailarinos incorporam um mito e as suas personagens, despindo-se do seu “eu” anterior até ao ponto de arriscarem as próprias vidas, não

diferindo de Salomé e João Baptista. A música é outra contribuição central para esta metamorfose, uma vez que dá forma aos movimentos e, em vez de usar uma partitura musical, Béjart encontrou a gravação de cantares de pássaros que acompanham a transformação dos bailarinos, com os seus gritos orgânicos. Salomé e Iokanaan não repetem os movimentos clássicos que ensaiaram na sessão de aquecimento; pelo contrário, distanciam-se do vocabulário fixo do *ballet* para adotarem uma linguagem mais livre e ágil que ecoa o cantar dos pássaros.

Levado pela música e pela atmosfera cénica, Salomé guia o movimento dos bailarinos para longe do *ballet* clássico. Durante o bailado, ela repete um gesto que se afasta das suas origens académicas — em vez de se conformar com a severa posição *en-dehors* do *ballet*, ela caminha com os braços estendidos à sua frente e com os joelhos *en-dedans*, numa postura que desafia abertamente os códigos académicos. Quando as influências clássicas se fazem notar através da variação de Iokanaan, Salomé fá-lo regressar à dança mais orgânica e brusca por ela assim ditada. Quando o seu parceiro começa uma série de saltos *sauté-battu* no centro, Salomé começa por observar com as costas contra a barra, antes de caminhar lentamente ao seu encontro. A sua proximidade reverbera em Iokanaan, cujos movimentos se tornam mais bruscos e contorcidos até ao momento em que ele cai, depois de uma dupla volta, em vez de aterrar na habitual quinta posição, como se a presença física de Salomé lhe retirasse o treino clássico. A “femme qui danse” que, nas palavras de Fanny Pawyza, se torna “symbole de danse pure” (Pawyza, 1996: 157), despe de vocabulário erudito tanto o seu movimento como o do seu parceiro.

Como materialização da dança, Salomé estabelece a sua autoridade sobre o jovem de forma mais enérgica ainda, quando mais tarde o faz cair outra vez sem sequer lhe tocar. Enquanto se encontra no chão, com a parte superior do corpo levantada na direção dela, Iokanaan torna-se espectador de Salomé. Com a sua atenção captada, Salomé pode agora retirar os seus véus, aqui representados por um símbolo dos códigos convencionais – as sapatilhas de ponta. Béjart explica que este retrato dos sete véus tem repercussões na dança em si:

Le déshabillage, c'est quand ils enlèvent leurs chaussons, parce que les pieds nus pour moi donnent d'abord un style chorégraphique complètement différent. Le premier pas de deux est un style à part, classique, sur pointes pour la fille et sauté-battu pour le garçon. Et tout d'un coup, étant pieds nus, ils font des choses qui sont à la fois plus érotiques, plus souples et très différentes.

(Béjart, 1970)

Após trazer texto e o cantar de pássaros para o palco, Béjart lança terreno para que os seus bailarinos transitem para a dança moderna, fazendo-os dançar descalços. A dança dos sete véus de Wilde passa a estar associada à dança contemporânea e à forma como esta retirou o *ballet* do seu enquadramento e vocabulário académicos, para deixar os corpos falarem a sua própria língua. O ato de despir finaliza a transformação dos bailarinos em Salomé e Iokanaan, selando os seus destinos e a morte do profeta, tal como a dança dos sete véus o condena à morte na tragédia de Wilde. O véu simboliza, portanto, um espaço onde os bailarinos entram para incorporar figuras míticas. Em vez de encenar a dança dos sete véus

como um *striptease*, Béjart escolhe ao invés interromper o bailado para refletir sobre o mistério da incorporação cénica e para introduzir outras formas de dança e de arte, incluindo o som não humano do cantar dos pássaros como arte natural, com o fim de relacionar a história de Salomé com uma forma de dança mais elementar e mais liberta.



Casta Diva (1980)

Dez anos depois, Béjart explorou outra dimensão da história transformando-se ele próprio em Salomé, representando o texto de Wilde em palco⁴. *Casta Diva*, uma peça-bailado criada em 1980 no Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) em Paris, usa a figura bíblica para interrogar o limite entre o ator e o seu papel, e explorar a fina fronteira entre atores e marionetas. O espetáculo foi protagonizado por Yann Le Gac, no papel de manipulador dos fantoches, Alain Louafi, no de fantoche, e por Maurice Béjart, no papel de Maurice, um leitor que gradualmente perde consciência de si próprio através do contacto com

4. O papel estava inicialmente destinado a Maria Callas, depois Maria Casarès e, por fim, Robert Hirsch, mas nenhum podia ou queria interpretar aquelas falas. Béjart decidiu interpretar ele mesmo o papel (Livio, 1980: 8).

a personagem que interpreta. A obra termina quando ele larga as sete camadas de um luxuoso vestido japonês desenhado por Issey Miyake, inspirado no teatro Kabuki. O desvelamento simboliza a transformação final de Maurice de ator em fantoche, o que acontece em sete fases, quando

sete trajes são despídos um após o outro, como os sete véus de Salomé. A primeira camada é um vestido japonês preto com padrões coloridos de flores e mangas compridas com paus, que se assemelha ao figurino que Loie Fuller usava para as suas famosas *serpentine dances*. Béjart evoca esta referência através dos amplos movimentos de braços que faz com os paus, o que cria os efeitos de cor característicos dos espetáculos de Fuller. Esta representou também o papel de Salomé em duas produções baseadas na peça de Wilde em 1895 e 1907 (Garellick, 2007: 92), transformando-a num ícone da “Salomania” que agitou a dança moderna no início do século XX. O vestido de Béjart não é apenas influenciado pela cultura e teatro japoneses, mas é também uma revisitação e uma homenagem às anteriores “Salomé” e à história da dança moderna, fazendo assim com que *Casta Diva* se inscreva numa longa linhagem de transcrições baseadas no mito bíblico e, mais especificamente, na peça de Wilde. Além disso, esta encenação prefigura produções futuras de *Salomé*, nomeadamente o solo que Béjart criou para Patrick Dupond seis anos mais tarde. No final desta *Salomé*, Dupond também usa um grande vestido japonês que lembra o traje em camadas do próprio Béjart. As várias referências sublinham como a linha de transcrições nunca termina e como cada leitura de Salomé é influenciada tanto pelas prévias variações como contém *in potentia* as próximas, num infinito jogo de repetição e diferença.

Tal como em *Comme la princesse Salomé est belle ce soir*, *Casta Diva* joga com a interação entre texto dramático e dança. Enquanto Maurice se movimenta no seu figurino maciço, uma voz gravada lê uma tradução do ensaio “Über das Marionettentheater” (1810) de Heinrich von Kleist, aludindo à transformação que está prestes a acontecer, ou seja, do ator em marioneta. O coreógrafo remove, então, as sete camadas do seu

vestido uma por uma. Antes de Maurice tirar o seu sétimo véu, a sua voz gravada começa a ler a última declaração de amor de Salomé à cabeça decepada de Iokanaan. Apesar de esta cena não estar explicitamente relacionada com a dança de Wilde até então, o acrescento do extrato verbal ao ato de despír que Béjart emprega é, em primeiro plano, a ligação entre o texto e a performance, revelando os movimentos de Béjart como uma nova aproximação à dança dos sete véus. Depois de retirar as sete camadas, a transformação de Maurice completa-se apenas quando o marionetista lhe traz a máscara do fantoche, que ele coloca. O ator abraça o seu papel como fantoche mudo e sem rosto, um mero instrumento nas mãos do seu marionetista. Em vez de revelar o seu corpo nu como Salomé na dança erótica dos sete véus, Maurice é reduzido a um fantoche: o coreógrafo ironicamente transformado no seu próprio objeto. Portanto, esta versão da dança dos sete véus encontra-se intrinsecamente ligada a outras formas de arte: teatro de marionetes, teatro (tanto europeu como japonês), dança contemporânea, entre outras. O espetáculo é um exemplo de como Béjart desafia as fronteiras entre formas artísticas para criar uma espécie de obra de arte total. Para mais, quando se encena na figura de Salomé, Béjart usa os véus para esbater a linha entre sujeito e objeto, coreógrafo e criação/criatura.



Salomé (1986)

O solo *Salomé* de Béjart é, talvez, a versão mais radical da peça de Wilde, criada para Patrick Dupond em 1986: Béjart escolhe encenar a auto-sedução de Salomé e a sua consequente autodestruição. O espetáculo consiste na transformação de um jogador de *rugby* em bailarina transvestida, que acaba por morrer ao beijar uma reprodução da sua própria cabeça, invertendo e retorcendo o beijo que Salomé deposita na cabeça decapitada de Iokanaan na peça de Wilde. Em vez de encenar a dança dos sete véus como um *striptease*, Béjart escolhe desta vez inverter o “motivo”, trajando Dupond com um grande vestido Kabuki de múltiplas camadas de véus. O bailarino morre debaixo dos véus, envolvendo-se na sua dança ao ponto de se autodestruir. Um pouco como o ator que se torna marionete em *Casta Diva*, o narcisismo destrutivo do bailarino revela a habilidade do performer para testar os limites do “eu”. A autoaniquilação de Dupont para lá dos códigos clássicos propõe uma resposta à anterior peça-bailado de Béjart, em que o coreógrafo se autoencena no papel de Salomé, fazendo assim uma crítica, não apenas à sua autoridade enquanto coreógrafo, como também à sua obsessão pessoal pelo tema.

Antes do seu suicídio, a Salomé de Dupond passa por diferentes estágios de transformação. Os seus passos clássicos tornam-se cada vez mais desarticulados enquanto vai despindo o seu fato masculino de jogador de *rugby*, para revelar um fato de *ballet* de corpo inteiro, antes de colocar uma saia comprida. Enquanto muda de identidade de género, as suas variações clássicas assumem gradualmente poses desequilibradas,

movimentos mais soltos em que os seus braços e pernas são sustentados com menos força. Mas a transformação do bailarino cristaliza-se no último ato, alinhada com a subversão de passos clássicos revisitados em gestos pesados e desarticulados. Despindo os “véus” do vocabulário convencional, Dupond/Salomé oferece uma dança impulsiva, fortemente marcada pelos braços soltos projetados numa forma aparentemente aleatória. Elementos do *ballet* clássico ainda podem ser identificados nas suas variações, apesar de bastante modificados. Por exemplo, o *manège* de *grands jetés* aparece como uma paródia dos *manèges* clássicos, pois Dupond só realiza os saltos até meio. O poder que demonstra nas variações anteriores é também posto em causa pela sua diagonal de *chaînes*, os seus *battements* e *saut de basques* pela falta de energia nos braços. Em vez de acompanhar os movimentos, os seus braços permanecem estáticos junto ao corpo ou são atirados numa posição semidobrada. Ao encenar um bailarino aparentemente desajeitado, Béjart disseca e desorganiza os códigos do *ballet* clássico. Este desconforto encenado reverbera de forma interessante no estilo afetado do texto de Wilde, que o autor anglo-irlandês escolheu escrever em francês (uma língua estrangeira que não dominava por inteiro) para criar efeitos estranhos e desconhecidos. Por isso, parece que tanto Béjart como Wilde usaram o seu material criativo deliberadamente de forma idiossincrática ao visitar a figura de Salomé. Seguindo o distanciamento linguístico de Wilde, Béjart escolhe um dos seus bailarinos mais famosos, Patrick Dupond, para representar o seu afastamento gradual dos códigos do *ballet*. De facto, o projeto de Wilde encontra ecos através das reformulações da peça feitas por Béjart. Ao problematizar as convenções clássicas para adotar uma forma mais livre de dança misturada com outros meios, as “Salomé” de Béjart participam numa dinâmica semelhante de transcrição subversiva.

Como nos bailados anteriores, o teatro é uma importante referência transmedial, mais especificamente o teatro japonês, onde Béjart encontrou inspiração para o grande vestido Kabuki de Dupond (figurino que os assistentes de palco ajudam o bailarino a colocar). O Kabuki é particularmente relevante em *Casta Diva* e *Salomé*, uma vez que este é um teatro em que as personagens femininas são interpretadas por intérpretes masculinos. Num espetáculo sobre uma *femme fatale* como Salomé, este tipo de transvestismo problematiza profundamente questões de gênero, à semelhança do texto de Wilde onde coloca os seus desejos homoeróticos. Para além da sua ligação com a dimensão *queer* de *Salomé*, a referência ao Kabuki e à cultura japonesa também se relaciona com a primeira edição inglesa da peça. Este livro inclui ilustrações de Aubrey Beardsley que foram consideradas “too Japanese” por Wilde, contrastando com a sua peça bizantina (Kohl, 1982: 179). Para além de destacar a ligação com a tradição japonesa, Béjart desenvolve elementos que as ilustrações de Beardsley sublinhavam, como o “efeito espelho” entre Salomé e Iokanaan representado nas placas andrógenas do artista. No trabalho de Beardsley, Salomé e Iokanaan são retratados com traços semelhantes, especialmente nas duas últimas ilustrações, *The Dancer’s Reward* (1894) e *The Climax* (1893), onde a cabeça decepada do profeta aparece como uma figura andrógina medusiana. A sua proximidade salienta as semelhanças dos seus traços delicados e faces duras, como os seus loucos cabelos de Medusa. Este quadro mórbido enfatiza a centralidade do olhar e do auto-reflexo na peça, ao colocar em cena a união climática entre Salomé e o seu objeto de desejo. Béjart conhecia estas ilustrações e usou-as em *Iokanaan* (2003), o seu último bailado sobre Salomé. Com *Salomé*, o coreógrafo escolhe explorar o tratamento de Beardsley de uma Salomé andrógina e Iokanaan, e vai um passo mais longe que o artista visual no

solo de Dupond ao fundir as duas personagens num bailarino autodes-
trutivo que se apaixona por si e beija a reprodução da sua própria cabeça.
O movimento pendular entre os trabalhos de Beardsley e Béjart evidencia
assim a natureza transmedial das muitas versões da história de Salomé.



Uma Figura Transmedial para uma Forma de Arte Transmedial

Todas as variações de Béjart evidenciam o caráter transmedial do mito de Salomé ao jogar com a relação entre a dança e outros meios. Defendendo que a obsessão de Béjart por Salomé foi alimentada por ser — em si — uma figura transmedial que simboliza a dança como forma artística moldada pela interação de variados meios. As suas variações de Salomé quebram os códigos clássicos do *ballet* para dar as boas-vindas a diferentes meios em palco e celebrar uma forma mais orgânica e polimórfica de dança. Em geral, o seu trabalho fez com que a dança dialogasse com outras formas artísticas. Béjart comentou, por exemplo, a importância do teatro na dança, apontando a necessidade de uma fusão de diferentes artes (Béjart, 1969). Como Ariane Dollfus observa, o coreógrafo pode ser considerado um precursor da dança contemporânea por causa da sua interdisciplinaridade e pelo seu objetivo de formar uma “arte total” que desafia as fronteiras tradicionais (Dofflus, 2017: 233). Apesar de defender que não é uma forma de arte, Laurence Louppe nota que há na dança contemporânea “une transdisciplinarité étonnante des ressorts de la

composition, comme un spectre qui circule entre les langages” (Louppe, 2004: 228). A imagem de um espectro que se movimenta entre linguagens e géneros encontra uma reverberação no modo como Béjart revisita os sete véus de Salomé. De facto, os véus tornam-se um elemento que revela o esboroar de fronteiras genéricas e mediais nas suas coreografias. Portanto, Salomé surge como uma presença assombrada que permanece em movimento entre formas artísticas nestes bailados e na mente do coreógrafo, ao ponto de ele sentir ter: “longtemps vécu avec Salomé comme on vit avec les mythes les plus forts qui ne cessent de nous interroger, c’est-à-dire de nous pousser à créer” (Béjart, 1983: 31).

Estou muito grata a Martine Hennard Dutheil de la Rochère por todo o apoio e pelos comentários perspicazes prestados a este artigo. Gostaria de estender a minha gratidão à Swiss Archive of the Performing Arts (SAPA), que foram indispensáveis por me terem fornecido o acesso a materiais relativos às obras de Maurice Béjart.

Ao longo deste artigo, quando mencionar os trabalhos franceses de Wilde e Béjart utilizarei o título Salomé e Salome quando me focar na tradução inglesa da peça. Para evitar confusão, referir-me-ei à protagonista usando o seu nome em português, sem itálico.



REFERÊNCIAS

- BÉJART, MAURICE (1969).** “La danse du Japon”, *Carrefour* [Víd.].
Radio Télévision Suisse. Acedido em junho de 2019:
www.rts.ch/archives/tv/information/carrefour/3437387-la-danse-du-japon.html
- ___ (1970). *Plein feu sur la danse* [Aud.]. Entrevista por Antoine Livio. Radio Télévision Suisse. Acedido em junho de 2019:
www.rts.ch/archives/radio/culture/plein-feu-sur-la-danse/3753540-plein-feu-sur-la-danse.html
- ___ (1975). [A2/France 2]. March 1975. Video 00:21:33:
www.inamediapro.com
- ___ (1980). [A2/France 2] *Casta Diva*. July 1980. Video 01:25:25:
www.inamediapro.com
- ___ (1983). “Une vierge nietzschéenne”, *Grand Théâtre de Genève: Salomé*. Geneva: Grand Théâtre de Genève, pp. 31-35.
- ___ (1988). [FR3/France 3] *Patrick Dupond: Salomé*. February 1988. Video 00:15:57:
www.inamediapro.com
- DIMOVA, POLINA (2013).** “Decadent Senses: The Dissemination of Oscar Wilde’s *Salomé* across the Arts”, *Performing Salomé, Revealing Stories* (Ed. Clair Rowden). Farnham: Ashgate.
- DOFFLUS, ARIANE (2017).** *Béjart: Le démiurge*. Paris: Arthaud.
- GARELICK, RHONDA K. (2007).** *Electric Salomé: Loie Fuller’s Performance of Modernism*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- GILBERT, ELLIOT L. (1983).** “‘Tumult of Images’: Wilde, Beardsley, and ‘Salomé’”, *Victorian Studies*, vol.26, n°. 2 (Winter, 1983). Bloomington: Indiana University Press, pp. 133-159.
- GODFROY, ALICE (2015).** “Pourquoi la littérature mobilise-t-elle le corps dansant?”, *Danse contemporaine et littérature : entre fictions et performances écrites* (Ed. Magali Nachtergaele e Lucille Toth). Pantin: Centre National de la Danse, pp. 23-30.

HENNARD DUTHEIL DE LA ROCHÈRE, MARTINE (2013). *Reading, Translating, Rewriting: Angela Carter’s Translational Poetics*. Detroit: Wayne State University Press.

___ (2016). “La magie des voix dans la nuit’: Transcréation des contes de Perrault chez Angela Carter”, *Les Voies contemporaines de l’oralité* (Ed. Camille Vorger). Lausanne: Études de Lettres, University of Lausanne, pp. 87-108.

KOHL, NORBERT (1982). *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*. Cambridge: Cambridge University Press.

LIVIO, ANTOINE (1980). “Maurice Béjart hôte de Pierre Boulez. Quand Béjart n’écoute que lui-même”, 5 de abril, 1980, *Tribune Le Matin*.

LOUPPE, LAURENCE (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Brussels: Contredanse.

MARCSEK-FUCHS, MARIA (2015). *Dance and British Literature: An Intermedial Encounter*. Leiden and Boston: Brill Rodopi.

PAWYZA, FANNY (1996). “Béjart, le désir et la mort”, *Salomé* (Ed. Mireille Dottin-Orsini). Paris: Editions Autrement, pp. 151-165.

RIBOWSKI, NICOLAS (2012). *Patrick Dupond: Un défi* [DVD]. Injam Production and Miss Luna Films.

TOTH, LUCILLE (2015). “Mise en corps, mise en voix: le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine”, *Danse contemporaine et littérature: entre fictions et performances écrites* (Ed. Magali Nachtergael e Lucille Toth). Pantin: Centre National de la Danse, pp. 17-22.

WILDE, OSCAR (2006). *Salome* (Ed. Pascal Aquien). Paris: GF Flammarion.



*Klauss Vianna (1928-1992)
e o gesto como dimensão
dramatúrgica no teatro brasileiro:
da coreografia à direção
de movimento*

Joana Ribeiro da Silva Tavares
Luar Maria Escobar

E

leger a corporeidade como principal meio para debater dramaturgia é colocar-se no centro de um embate entre duas ordens discursivas de naturezas até há pouco tempo compreendidas como antagônicas onde, de um lado, se localizam os discursos produzidos pelo texto e, do outro, os discursos do corpo. Relacionar a função de *direção de movimento* a uma noção de dramaturgia é, portanto, uma atitude que pressupõe a subversão de binarismos históricos, na medida em que indaga os saberes práticos mobilizados por profissionais da dança, ao longo de séculos colocados à margem, para o centro de uma discussão originalmente restrita aos estudos literários¹.

Trata-se, em outras palavras, de pensar a rubrica teatral de direção de movimento como uma prática por meio da qual se associa corporeidade à dramaturgia — compreendendo, neste caso, dramaturgia como produção

1. A longa subordinação da dança pelo teatro textual aristotélico contribuiu para a atribuição de funções mutuamente exclusivas para a dança e para o texto. Desde que incorporada nos Balés de Corte na França, à dança restaram *divertissements* virtuosos e desprovidos de dramaticidade, enquanto o texto significava a garantia do desenvolvimento narrativo da cena. As polaridades entre os regimes de discursividade corporal e textual reaparecerão ainda em outros períodos da história da dança, sendo questionadas apenas em fases mais recentes da história. Cf. Foster, 1995: 231-246; Franko, 2005.

de sentido², algo que escapa à linguagem verbal e se inscreve na própria dinâmica do gesto³. Seria possível elaborar uma noção de dramaturgia fundamentada no gesto do atuante, seja ele ator ou bailarino? De que modo a análise dos modos operativos do *diretor de movimento* incide sobre essa noção de dramaturgia?

A direção de movimento é uma função, em sua maioria, realizada por profissionais provenientes da dança, que trabalham em processos de criação teatrais. Esta função surge no teatro brasileiro a partir dos anos 1960⁴ como uma mutação do ofício de coreógrafo; rubrica, por sua vez, que se restringia a designar a elaboração de sequências coreográficas para a cena teatral. É sobre essa transição, da coreografia para a direção de movimento, no teatro carioca, que esse artigo se debruça.

2. Segundo Pavis (1999: 113), o conceito clássico de dramaturgia possui relação direta com o texto dramático e trata exclusivamente do trabalho do autor sobre a estrutura narrativa da obra, abstendo-se de preocupações sobre a realização cênica do espetáculo. No entanto, uma acepção mais recente do termo, utilizada nos domínios da dança e do teatro, traz à tona uma concepção descolada do texto dramático e passa a fazer referência a ela como produção de *sentido* estruturada pela obra cênica. Neste caso, a noção de *sentido* não aparece mais ligada a um conteúdo explicativo, mas a algo que é construído durante o processo de criação e compartilhado com o espectador durante o ato de fruição do espetáculo. Cf. Saadi, 2010.

3. A noção de gesto designa um regime discursivo no qual se compreende a expressividade humana como fruto de uma relação sempre singular e própria entre o sujeito e seu ambiente, tanto no que diz respeito ao sujeito que age, quanto àquele que percebe. Cf. Launay, 2013, pp. 103-115.

4. Vale lembrar que a rubrica direção de movimento não aparece no teatro brasileiro dos anos 1960. No entanto, ela é aqui compreendida como derivada de outras nomenclaturas que a precedem e que começam a emergir durante a década de 1960 no Brasil como, por exemplo, dinâmica corporal (1968), expressão corporal (1970), direção e [sic] movimentação corporal (1984). Cf. Tavares, 2010.

Para situar este tema, abordaremos três questões principais: qual o contexto e que necessidades originaram a direção de movimento? Em que consiste exatamente essa nova função, já que ela não se restringe à elaboração de sequências de dança para a cena teatral? E de que modo questões do gesto cênico presentes nesse ofício travam diálogo com as problemáticas de uma cena teatral que hoje compreende o corpo como um canal de enunciação autônomo, dissociado de uma função orientada a exemplificar e/ou a reforçar a palavra⁵?

Primeiramente é importante localizar a mutação dessa rubrica no trabalho do coreógrafo, pesquisador e professor Klauss Vianna (1928-1992), figura chave, junto à sua esposa Angel Vianna (1928), na trajetória da dança e do teatro contemporâneos no Brasil.

5. Cf. Louppe, 2012: -61: "O corpo seria então uma 'outra cena' onde se desenrola um drama existencial e onde o movimento já não é o suporte mimético de um referente já estruturado, mas, muito pelo contrário, uma emanção (se não o constituinte) dessa mesma cena, em que o corpo é simultaneamente agente de abertura e de leitura"; Cf. também Lehmann, 2007: 340: "Nessa autodramatização, a representação dramática de ações e acontecimentos é substituída pela atualização de percepções corporais latentes. No lugar do drama como meio da complexa e simbólica representação de conflitos, encontra-se a vertigem corporal dos gestos".



Quem foi Klauss Vianna?

Klauss Vianna foi um coreógrafo autodidata, responsável pela criação, nos anos 1950, do que se convencionou chamar de dança moderna, em Belo Horizonte, no Brasil. Integrou a Geração Complemento, criada por intelectuais, que reunia escritores e artistas, a partir da revista literária *Complemento* (1955). Klauss Vianna iniciou sua formação em dança clássica em 1948 e foi bailarino do Ballet de Minas Gerais (1948-1954), sob a direção do mestre Carlos Leite (1914-1995), atuando ainda como ator no teatro amador.

Viveu dois anos em São Paulo (1949-1951), onde se aperfeiçoou com Maria Olenewa (1896-1965), criadora da primeira Escola Oficial de Dança Clássica do Brasil, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1927). Nesta fase paulista, Klauss Vianna frequentava museus e ao “observar a articulação, os músculos, o apoio dos corpos” fazia estudos comparativos entre as obras de artes visuais e as posturas do *ballet*. Ponto de virada no início de sua trajetória, o diálogo entre as artes e o estudo científico do corpo o levou a questionar noções de forma pré-estabelecidas na dança, vislumbrando sua própria técnica de trabalho corporal e, como ele dizia, que o movimento “parte de dentro e não pode, jamais, ser apenas forma” (Vianna, 2005: 28).

Fundou junto com a esposa e parceira Angel Vianna, a Escola e o Ballet Klauss Vianna (1959-1963), onde atuou como professor e coreógrafo. Inspirados pela literatura, os Vianna criaram danças inovadoras, entre as montanhas de Minas Gerais. Desde o interesse literário manifesto em suas primeiras coreografias como, por exemplo, no *Caso do Vestido*

(1955), sem acompanhamento musical, sobre o poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, com atores recitando ao vivo a poesia. Na Escola Ballet Klauss Vianna, o diálogo gesto-palavra reverberava na parceria com o Grupo de Teatro Experimental. Os atores recebiam aulas de movimento de Klauss Vianna e, em troca, os bailarinos faziam aulas de teatro, inaugurando um cruzamento entre a dança e o teatro que se estenderia pelas décadas seguintes no eixo entre as duas maiores capitais brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo.

Será no Rio de Janeiro, a partir de 1965, que Klauss Vianna realizará um descentramento de grande parte de sua obra, ao migrar sua criação coreográfica para a cena teatral. Os Vianna se estabelecem no Rio de Janeiro um ano após o Golpe Militar que mergulhou o país em 21 anos de ditadura, censura e perseguição política. Mas os anos 60 foram também aqueles de movimentos vanguardistas como o Cinema Novo⁶, a Tropicália⁷ e o Neoconcretismo⁸. Com Hélio Oiticica em “parangolés”

6. Movimento de renovação do cinema brasileiro, marcado pelo realismo e visão crítica da situação social. Os filmes foram atravessados pelo conceito de filmes de autor e pelo orçamento reduzido. Glauber Rocha (1939-1981) foi um dos cineastas exponenciais.

7. Da obra homônima *Tropicália* criada por Hélio Oiticica e exposta na Mostra Nova Objetividade Brasileira, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em 1967. Foi um movimento musical (1967-1968) no Brasil que agrupou, entre outros, Torquato Neto, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé. Voltado para o sincretismo entre os aspectos mais tradicionais da cultura brasileira, com a arte pop, o rock e o movimento psicodélico.

8. Movimento (1959-1961) das artes visuais carioca, cujo manifesto foi assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis em 1959. Reivindicou a subjetividade e a criatividade do artista, incorporando ainda o gesto do espectador, através da manipulação da obra de arte.

dançados e Lygia Clark com seus “objetos relacionais” e “sensoriais”, só para citar algumas manifestações artísticas, em que o corpo, o gesto e a percepção estavam em plena evidência.

Durante esse período, o teatro brasileiro, sobretudo no âmbito da dramaturgia textual, era frequentemente censurado, fato que reforçava a urgência em desenvolver outras formas de discursividade. Essa circunstância política repercutiu-se na metodologia elaborada pelos Vianna, uma vez que ela oferecia aos atores nuances expressivas diferentes das verbais.



Da coreografia à direção de movimento: o gesto como dimensão dramatúrgica

Um dos grandes princípios norteadores desta metodologia era a “conscientização do movimento”, um conhecimento de afinidade com a educação somática⁹, pesquisado e elaborado pelos Vianna desde que lecionavam dança em Belo Horizonte. O trabalho de conscientização do movimento convidava os atores a reconhecer o próprio corpo, ou seja, conhecê-lo novamente, de outra maneira. A prática corporal dos Vianna, denominada durante “os anos de chumbo” como “expressão corporal”, propunha uma

9. O termo “Educação Somática” surgiu na segunda metade do século XX, a partir de Thomas Hanna (1928-1990), para agrupar as práticas corporais de Feldenkrais, Rolfing e Alexander, entre outras, que integram diversos aspectos do gesto como o sensorial, cognitivo, motor, afetivo, simbólico e espiritual.

minuciosa auto-observação, realizada através do estudo das estruturas ósseas, articulares, musculares, do órgão da pele e da sensibilização corporal. Ou seja, um despertar da corporeidade a partir de procedimentos que permitiam um aprofundamento na direção em que se processa a consciência, e não apenas na fixação mecânica do movimento (Teixeira, 2009: 43), tal como se configurava, na época, a pedagogia da dança no Brasil.

Esse trabalho ajudava os atores a reconhecerem a proximidade entre a ação que realizavam em cena e suas próprias percepções corporais, experiências absolutamente importantes para os artistas da cena que viviam sob controle, em violento regime militar. O trabalho do casal não aderiria completamente à ideologia de uma dança moderna, onde o corpo era majoritariamente compreendido como veículo designado a expressar uma interioridade. A especificidade da metodologia dos Vianna, e o que a torna extremamente contemporânea, é justamente o fato de convocar o corpo como entidade relacional, capaz de estimular organizações perceptivas diversas, catalizadoras de novas relações entre “dentro e fora”, “entre o espaço do corpo e o espaço do mundo” (Fabião, 2013: 8).

Neste contexto, de um contato inicial com o teatro na montagem da *Ópera de Três Vinténs*¹⁰ (1967), quando Klauss Vianna foi requisitado como coreógrafo, até estabelecer parceria recorrente com atores, diretores e grupos teatrais, vimos surgir uma transformação na figura do coreógrafo. Balizando estas parcerias que se ampliaram a duas gerações de atores do teatro moderno brasileiro — surge o preparador corporal. Esta primeira

10. *A Ópera de Três Vinténs*, de Bertolt Brecht e Kurt Weill, direção de José Renato, com Marília Pêra, Oswaldo Loureiro, Dulcina de Moraes, entre outros. Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1967.

coreografia de Klauss Vianna no teatro carioca foi lembrada pela atriz Marília Pêra (2015[1999]) como uma “não-dança”, que negava princípios formais da dança clássica, configurando-se como uma dança mais “orgânica”, de “acordo com o seu personagem” — marco seminal de um entrelaçamento, provocado por Klauss Vianna, entre a dança e o teatro, que se estenderia por três décadas, onde “o teatro, à noite, modificava a dança, de dia, e tudo se juntava numa coisa só” (Vianna, 2005: 43).

O final desta primeira fase, dedicada basicamente à realização de coreografias em musicais, foi *A Capital Federal*¹¹ (1968), último espetáculo em que Klauss Vianna assinou apenas a coreografia. Na cronologia de sua obra, esta montagem sucede a de *Hipólito*¹² (1968), quando assinou a dinâmica corporal, indicando uma transição, ao subverter a conotação estrita da dança vigente na coreografia dos musicais.

Klauss Vianna encontrou na parceria com os atores um terreno fértil para o desenvolvimento de suas investigações. Com a atriz-empresária Tônia Carrero, iniciou um trabalho corporal durante os ensaios de *Navalha na Carne*¹³ (1967), que atravessou a década de 1970. É sintomático que seu nome não tenha sido mencionado na ficha técnica desta peça. Afinal, que função assinar numa montagem na qual não havia coreografia? A resposta

11. *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo, direção de Oswaldo Loureiro, com A. Ignácio Alves, Arthur Mello, Maria la Salette, Bororó, entre outros. Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1968.

12. *Hipólito*, de Eurípides, direção de Tite de Lemos, com Tetê Medina, Ivã Cândido, Maria Francisca, entre outros. Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro, 1968.

13. *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, direção de Fauzi Arap, com Tônia Carrero, Néelson Xavier e Emiliano Queiroz. Teatro Maison de France, Rio de Janeiro, 1967.

veio quatro anos depois, em *Casa de Bonecas*¹⁴ (1971), quando Klauss Vianna assinou pela primeira vez a preparação corporal. Seu trabalho compreendia um aquecimento que preparava os atores, mas não implicava, necessariamente, sua intervenção nas marcações de cena, revelando limites entre o preparador corporal e o encenador, que se perpetuam nos dias de hoje.

Mas foi junto ao vanguardista Teatro Ipanema, fundado por Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, em 1959, que Klauss Vianna consolidou seu trabalho. Inicialmente requisitado apenas como coreógrafo, para a marcação de uma quadrilha, no terceiro ato do *Jardim das Cerejeiras*¹⁵ (1968), conquistou um lugar tão significativo que, dois anos depois, no *Arquiteto e o Imperador da Assíria*¹⁶ (1970), sua função já definia uma nova disciplina — a expressão corporal. Partindo da dramaturgia não realista de Fernando Arrabal, em direção ao esvaziamento do cenário e da ausência de figurinos figurativos, o ator foi desnudado dos dispositivos cênicos usuais e o preparador corporal, função inexistente no grupo até então, se fez necessário.

14. *Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, direção de Cecil Thiré, com Tônia Carrero, Rubens de Falco, Napoleão Moniz Freire, entre outros. Teatro Gláucio Gill, Rio de Janeiro, 1971.

15. *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchécov, direção de Ivan de Albuquerque, com Rubens Corrêa, Nildo Parente, Leyla Ribeiro, Ivone Hoffman, entre outros. Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, 1968.

16. *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, de Fernando Arrabal, direção de Ivan de Albuquerque. Montagem pela qual Klauss Vianna recebeu prêmio de melhor expressão corporal, pela APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais). Com José Wilker e Rubens Corrêa. Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, 1970.

A parceria com o grupo Ipanema alcançaria seu ápice no ano seguinte, na ritualística *Hoje é dia de rock*¹⁷ (1971). Se na peça *Arquiteto e o Imperador da Assíria* o ator conquistou seu gesto expressivo e a sua projeção no espaço cênico, em *Hoje é dia de rock* o maior desafio foi ultrapassar o espaço liminar do palco e comungar um ritual cênico com o público. Como resistir a tantas apelações, em meio ao clima de censura e repressão instaurado pela ditadura militar? *Hoje é dia de rock* se transformou em fenômeno e projetou a expressão corporal na cena carioca.

Klauss Vianna desenvolveu parceria singular com o diretor Paulo Afonso Grisolli, que teve início durante *Alice no País Divino-Maravilhoso*¹⁸ (1970). Esta parceria evoluiu para a codireção da *Nau Catarineta*¹⁹ (1976), dando origem a uma nova função — a direção corpo/espço. Klauss Vianna dirigiu duas peças no Rio de Janeiro: *O Exercício*²⁰ (1977) e *Conversa entre mulheres*²¹ (1978), respondendo ao desejo dos atores pela semântica do corpo.

17. *Hoje é dia de rock*, de José Vicente, direção de Rubens Corrêa, com Rubens Corrêa, Isabel Ribeiro, Ivan de Albuquerque, Nildo Parente, entre outros. Prêmio Molière na categoria especial em 1972. Teatro Ipanema, Rio de Janeiro, 1971.

18. *Alice no País Divino-Maravilhoso*, de Tite de Lemos, Luiz Carlos Maciel, Marcos Flaksman, Sidney Miller e Paulo Afonso Grisolli, direção de Paulo Afonso Grisolli, com Tetê Medina, Tamara Taxman, Ary Fontoura, Milton Gonçalves, entre outros. Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro, 1970.

19. *Nau Catarineta*, auto do folclore nordestino, direção de Paulo Afonso Grisolli, com Cecília Conde, Caíque Botkay, Fernando Lébeis, Lourenço Baeta, entre outros. Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, 1976.

20. *O Exercício*, de Lewis John Carlino, direção de Klauss Vianna, com Marília Pêra e Gracindo Júnior. Prêmio Mambembe de direção. Teatro Glória, Rio de Janeiro, 1977.

21. *Conversa entre mulheres*, de Carlos Alberto Ratton, direção de Klauss Vianna, com Maria Pompeu. Teatro Nacional de Comédia, Rio de Janeiro, 1978.

A encenação de *Mão na Luva*²² (1984) sintetiza a trajetória de Klauss Vianna por ser possível nela identificar duas fases distintas que caracterizam a sua função: a *preparação corporal* e a *direção de movimento*. A preparação corporal compreendia um trabalho de aquecimento com os atores Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha, no qual eram sensibilizados músculos profundos, os “músculos da emoção”, o que permitia aos atores a variação de tónus necessária às mudanças bruscas, decorrente dos *flash-backs* da peça. Na segunda fase, Klauss Vianna operava como um diretor de movimento trabalhando no aprimoramento das marcações, mapeando os gestos e seus apoios, para que os atores transmitissem plenamente suas intenções, sem se machucar, assegurando organicidade à movimentação.

É por meio dessa pedagogia particular, de afinidade somática, identificada ao longo de sua trajetória, que Klauss Vianna consegue imprimir no gesto dos atores uma qualidade cuja força expressiva pode vir a associar-se à enunciação de algo distinto daquilo que estava sendo dito em palavras. Ou seja, ao operar menos sobre a forma e a figura coreográfica e mais sobre os processos perceptivos do ator, Klauss Vianna colaborou para a multiplicação de sentidos da cena teatral.

Abordar a potência enunciativa do gesto não significa insinuar a existência de mensagens subliminares escondidas por trás dos movimentos dos atores, nem a presença de uma mímica gestual que toma a palavra como referente, mas sim referenciar os sentidos que emanam da atitude postural do sujeito. Estes, por sua vez, constituem-se como a resultante das experiências

22. *Mão na Luva*, de Vianinha, direção de Aderbal Freire-Filho, com Marco Nanini e Juliana Carneiro da Cunha. Teatro Maria Della Costa, São Paulo e Teatro Gláucio Gill, Rio de Janeiro, 1984.

singulares que cada corpo tece com o mundo, ou ainda, das dinâmicas perceptivas que regulam as relações entre sujeito e seu ambiente²³.

É no intuito de desdobrar as possíveis relações entre as dinâmicas internas do corpo e seus ecos dramatúrgicos, que propomos um diálogo com o pesquisador francês Hubert Godard. Ele nos diz que a noção de movimento remete aos deslocamentos dos diferentes segmentos corporais no espaço, tal qual o movimento produzido por uma máquina. Já a particularidade do gesto reside no fato dele convocar todas as dimensões afetivas e projetivas do indivíduo. Para Godard seria, então, entre o movimento e a sua tela de fundo

tônico-gravitacional que residiria a expressividade do gesto humano. É partindo desse pressuposto que a mínima variação do pré-movimento, na antecipação do ataque do gesto, pode interferir diretamente na produção de seu sentido, de modo que uma mesma figura coreográfica possa carregar significações distintas. (Godard, 2001: 11-35).

Sob essa perspectiva, é possível atribuir à transição do coreógrafo para o *diretor de movimento*, tal como inaugurada pelos Vian-
na (Angel e Klauss) — e hoje continuada por seus discípulos —, a qualidade de uma prática dramatúrgica. Com essa afirmativa, consideramos que o modo operativo dos diretores de movimento²⁴, egressos da Escola Vianna²⁵, tende a articular procedimentos

23. Cf. Isabelle Launay & Christine Roquet (2008), “De l’attitude à la posture ou ce qu’un danseur peut dire aux politiques”, *Posture(s), imposture(s)*, MAC/VAL, Musée contemporain du Val-de-Marne. Cité d’après la version électronique publié sur le site Paris 8 Danse:

www.danse.univ-paris8.fr

24. Tais como Ausonia Bernardes, Claudia Mele, Duda Maia, Jura Otero, Jussara Miller, Luciana Bicalho, Marcia Rubin, Neide Neves, Paulo Mantuano, Paulo Trajano, Rainer Vianna, Rossela Terranova, Theresa D’Aquino, Toni Rodrigues, entre outros.

25. Cf. Tavares (2009).

que associam intimamente as dinâmicas internas do movimento e os sentidos por eles emanados. De tal modo, pode identificar-se na prática desses profissionais um olhar sobre a dramaturgia fundamentado menos numa dinâmica semântica (que toma por referência a linguagem verbal) e mais numa dinâmica de afinidade somática, que articula a singularidade da experiência do movimento à sua produção de sentido. São dispositivos que engendram uma compreensão de que o sentido não se dá apenas na ação em si, anatomicamente descritível, mas também no modo como o movimento é realizado, e nas dinâmicas perceptivas que alimentam o seu imaginário.

A partir de estudos sobre a documentação e análise da obra do coreógrafo Klauss Vianna no teatro brasileiro, foi possível indicar a genealogia da *preparação corporal*, função instaurada por ele na década de 1970 no teatro carioca, com a colaboração, entre outros, de Angel Vianna²⁶, e que vem se desenvolvendo há 50 anos no Brasil. Algumas resultantes deste percurso podem ser reconhecidas em processos formativos e na cena da dança e do teatro contemporâneos – com destaque para a função de direção de movimento.

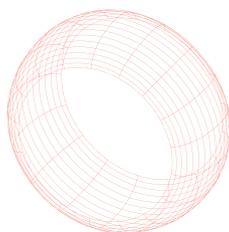
A presença expressiva da rubrica direção de movimento nas atuais fichas técnicas dos espetáculos teatrais, no Brasil, é um dos elementos que aponta para a alteração no perfil do trabalho coreográfico no teatro, reiterando a especificidade de um campo emergente, que tem no trabalho dos Vianna (iniciado nos anos 1960) um marco referencial. Muitos dos diretores de movimento hoje atuantes na cena teatral carioca pertencem à linhagem direta dos Vianna, sendo egressos de sua escola. Dentre eles,

26. Desde 1969, quando coreografou a peça *As Relações Naturais* (de Qorpo Santo, com direção de Luís Carlos Maciel), Angel Vianna desenvolve trajetória significativa de diretora de movimento no teatro e cinema brasileiros.

pode ser citada uma geração cuja trajetória teve início entre as décadas de 1990 e 2000, com: Márcia Rubin (1962), Duda Maia (1968) e Toni Rodrigues (1963), citando apenas alguns.

Apesar da diversidade evidenciada nos modos operativos dos diretores de movimento supracitados, identificam-se características comuns. Verifica-se, por exemplo, uma inserção da figura do coreógrafo no cotidiano da criação, assim como sua interferência em materialidades outras, além do movimento corporal dos atores, como o tratamento do espaço-tempo e das relações entre atitude corporal e emissão vocal. Destaca-se ainda a parceria continuada de diretores de movimento com diretores e grupos teatrais. Ou seja, Márcia Rubin e a Companhia Brasileira de Teatro, comandada por Márcio Abreu, Duda Maia e o diretor João Falcão; ou ainda, Toni Rodrigues e o diretor Jefferson Miranda (re)compõem parcerias amiúde, sempre em estreita colaboração.

Nos dias de hoje, a Técnica Klauss Vianna e a Metodologia Angel Vianna vêm sendo abordadas como práticas somáticas — cujas didáticas se ancoram prioritariamente sobre a palavra-falada, em detrimento da transmissão de passos e/ou figuras codificados. Tal estratégia acaba por ultrapassar uma simples abordagem formal e biomecânica do movimento para englobar a carga simbólica e significante do gesto. O que remete a trajetória da obra de Klauss Vianna, da figura coreográfica à sua tela de fundo tônico-gravitacional, entre o gesto e a palavra, do *coreógrafo* ao *diretor de movimento*.

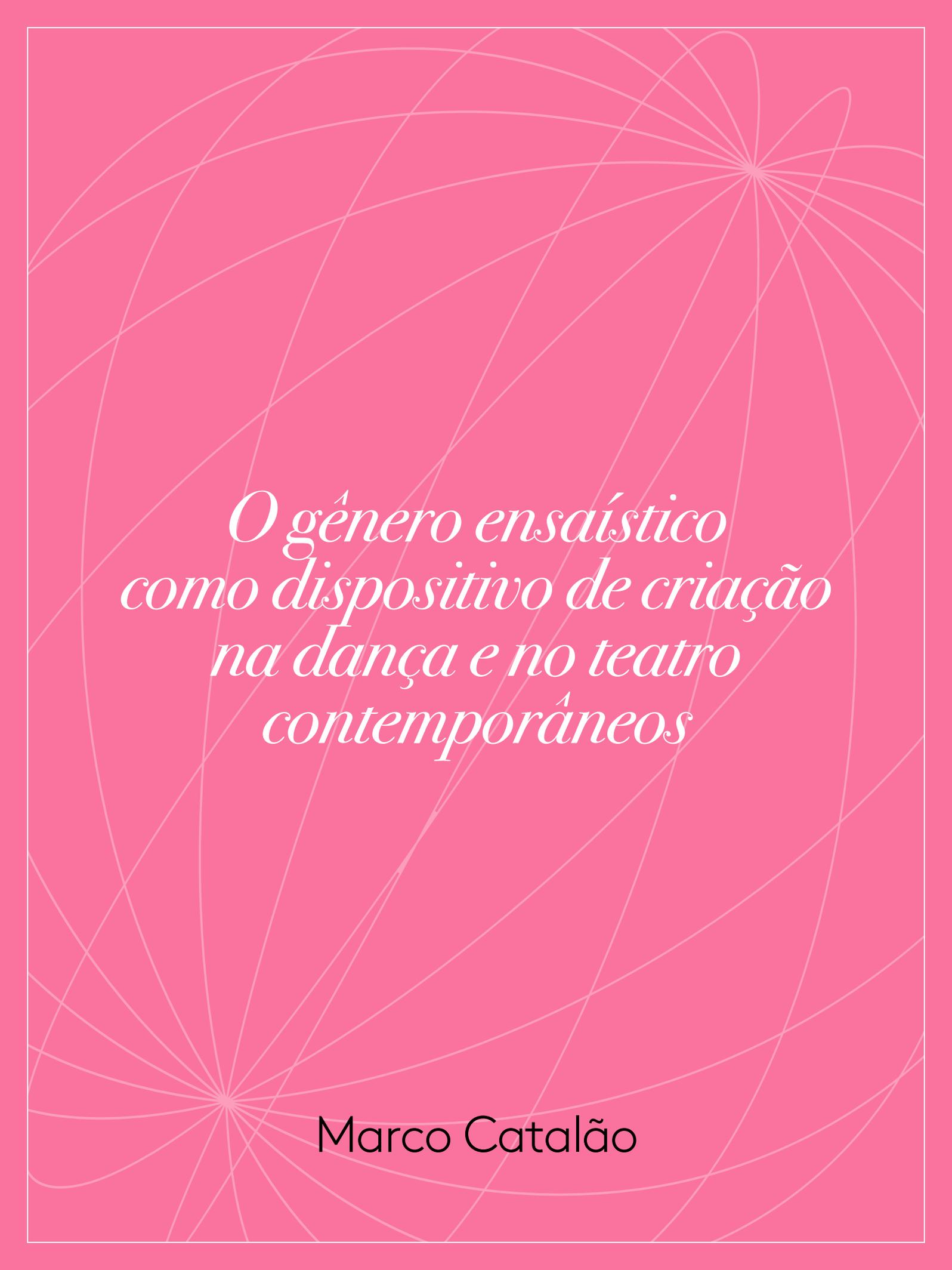


REFERÊNCIAS

- FABIÃO, ELEONORA (2013).** "Programa Performativo: o corpo em experiência", *ILINX Revista do LUME*, n.º 4.
- FOSTER, SUSAN LEIGH (1995).** "Textual Evidances", *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance* (Eds. Ellen W. Goellner & Jacqueline Shea Murphy). New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 231-246.
- FRANKO, MARK (2005).** *La danse comme texte: Ideologies du corps Barroque*. Paris, Kargo: L'éclat.
- GODARD, HUBERT (2002).** "Gesto e percepção", *Lições de Dança 3* (Eds. Silvia Soter & Roberto Pereira). Rio de Janeiro: UniverCidade, pp. 11-35.
- LAUNAY, ISABELLE (2013).** Entrevista concedida a Dani Lima, *Gesto: práticas e discursos* (Ed. Daniella Lima). Rio de Janeiro: Cobogó, pp. 103-115.
- LEHMANN, HANS-THIES (2007).** *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify.
- LOUPPE, LAURENCE (2012).** *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- PAVIS, PATRICE (1999).** *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- RIBEIRO, JOANA (2015).** "Conversa sobre a dança: Entrevista com Marília Pêra", *O Percevejo (online)*. Rio de Janeiro, v. 7, n.º 1, pp. 101-119.
- SAADI, FÁTIMA.** "Dramaturgia/Dramaturgista" (2010), *Temas para Dança Brasileira* (Ed. Sigrid Nora). São Paulo: SESC.
- TAVARES, JOANA RIBEIRO DA SILVA (2009).** "Escola Angel Vianna – uma escola em movimento", *O Percevejo (online)*, v. 1, n.º 2.
- ___ (2010).** *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume.
- TAVARES, JOANA & KEISERMAN, NARA (2013).** *O corpo cênico entre a dança e o teatro*. São Paulo: Annablume.

TEIXEIRA, LETÍCIA (2009). *Inscrito em meu corpo: uma abordagem reflexiva do trabalho corporal proposto por Angel Vianna* (Diss. Mestrado). PPGAC/UNIRIO.

VIANNA, KLAUSS (2005). *A dança*. São Paulo: Summus.



*O gênero ensaístico
como dispositivo de criação
na dança e no teatro
contemporâneos*

Marco Catalão

E

m 1999, o coreógrafo Xavier Le Roy apresentou pela primeira vez o espetáculo *Produit de circonstances*, um híbrido de dança, exposição autobiográfica e palestra científica que é considerado o marco inaugural de uma modalidade artística que terá grande vigência nas décadas seguintes, a palestra-performance (Ladner, 2013: 53). Em *Neutrino* (2002), da companhia britânica Unlimited Theatre, o enredo alterna uma série de encontros fortuitos num trem com uma conferência sobre partículas elementares (Campos, 2013). A partir de 2004, o coreógrafo Jérôme Bel passou a substituir a apresentação de sua obra *Le dernier spectacle* (1998) por uma palestra em que ele discute e analisa sua própria peça. Quatro anos depois, em sua *L'Encyclopédie des Guerres*, Jean-Yves Jouannais se apropriou do texto enciclopédico como dispositivo cênico, apresentando uma série de palestras que se estruturam a partir de verbetes de uma enciclopédia que não existe previamente, mas cuja elaboração podemos acompanhar processualmente ao longo de várias sessões que já duram uma década, com acréscimo de novas entradas e subverbetes¹. Esses são apenas alguns exemplos da crescente apropriação de estruturas argumentativas, especulativas e dissertativas como dispositivos cênicos, em formas

1. A seção mais recente, apresentada em 21 de junho de 2018, chega à letra N.

variadas que se estendem da palestra-performance à exploração artística de textos científicos e ensaios filosóficos. O objetivo

deste artigo é investigar o que leva dramaturgos, coreógrafos e encenadores a esse movimento em direção ao discurso ensaístico como eixo privilegiado de suas experiências.

A partir de uma perspectiva mais ampla, podemos considerar que as práticas artísticas recentes que redimensionam o gênero ensaístico são exemplos de um fenômeno que temos denominado de crítica rapsódica, cujo elemento central é a convergência cada vez maior entre crítica e criação, a ponto de essas instâncias se tornarem indistinguíveis. A crítica rapsódica nasce de um duplo movimento: por um lado, há uma série de artistas interessados em explorar as modalidades cênicas e discursivas tradicionalmente associadas à prática científica e filosófica; por outro, há uma utilização crescente, por parte de cientistas, filósofos, pesquisadores e críticos, de recursos (como a aliteração, a hipérbole, a dramatização, a performance, os jogos heteronímicos e a ficção) usualmente vinculados à criação artística.

Ainda que a análise detalhada dessas práticas fuja ao escopo deste trabalho², é importante ressaltar que a crítica à suposta objetividade do conhecimento científico, formulada por Nietzsche e aprofundada pelos pós-estruturalistas, não apenas legitimou

2. Para uma análise da apropriação de procedimentos da esfera artística por parte da “crítica rapsódica”, ver Catalão (2014, 2015 e 2016).

3. Para uma genealogia da palestra-performance, ver Catalão (2017).

como também forneceu um novo impulso para ações que antes eram episódicas (como a exploração artística da palestra feita por Joseph Beuys e John Cage) e hoje são recorrentes³. Por outro lado, a atividade de críticos como Barthes e Blanchot, que problematizam a distinção entre

análise crítica e invenção, é antecedida pelas obras de Fernando Pessoa e Jorge Luis Borges, precursores na exploração do prefácio e da resenha como territórios ficcionais.

Se é possível reconstruir historicamente esse movimento de mútua aproximação entre críticos e criadores, algumas figuras concretas contemporâneas tornam problemática (e, em certos casos, irrelevante) a distinção entre os dois campos: se Jean-Pierre Sarrazac ou Robert Morris alternam entre as máscaras de artista e pesquisador (ora publicando artigos críticos em revistas, ora criando suas próprias obras), num artigo recente Magali Nachtergaele se refere a “artistas-etnógrafos (Matthieu Kleye Abonnenc, Georges Adeagbo), artistas-cientistas (Carsten Höller, com suas experiências sensoriais, a brasileira Camila Sposati, que trabalhou com cristais e a formação de pigmentos de cor), artistas-antropólogos (Camille Henrot, Jeremy Deller e seu Folk Archive) e artistas-historiadores (Aurélien Froment, Lily Reynaud-Dewar)” (Nachtergaele: 2017) cujas atividades já não podem ser demarcadas num único campo. A partir do momento em que os artistas não se reconhecem “apenas como artistas”, suas práticas necessariamente “transbordarão”⁴ para territórios “alheios”: a sociologia, a filosofia, a química, a física, etc.

4. Aproprio-me aqui do termo utilizado por Sarrazac (2012) em relação à dramaturgia para me referir à prática da crítica rapsódica, que ultrapassa as fronteiras entre a “observação distanciada” e a “criação pura”.

Assim, podemos identificar como um dos impulsos determinantes na transformação do discurso ensaístico em modalidade artística o interesse onívoro da arte contemporânea em explorar todas as dimensões da experiência humana, recusando os limites impostos pelas práticas

anteriores e tentando subverter as expectativas do público. O teatro e a dança “em campo expandido”⁵ se abrem a indagações especulativas, a debates teóricos e a experimentos individuais e coletivos que já não se oferecem aos espectadores apenas em recintos convencionais, mas também em hospitais, prisões, cemitérios, shoppings e estádios esportivos.

5. Termo proposto por Krauss (1979) para certas práticas da escultura e logo *expandido* para outras experiências artísticas.

6. Sobre as práticas de Hans-Jürgen Frein, ver Catalão (2016).

Nesse novo contexto, mesmo o território tradicionalmente ascético e asséptico das universidades, das salas de aula e dos laboratórios científicos tem seu potencial cênico desvelado — e ele pode ser transplantado para a cena ou, ao contrário, pode ser invadido pelos artistas (como no caso de Hans-Jürgen Frein⁶).

Através da presença simultânea de um palestrante e um performer que durante mais de quarenta minutos dividem a atenção dos espectadores, uma performance como *L'argument de la diagonale* (de Éric Duyckaerts e Jean Gaudin, 2007) chama a atenção para o aspecto determinante da estrutura expositiva e dissertativa da palestra científica para seu critério de verdade. A partir do momento em que o discurso lógico é confrontado por ações excêntricas ou aparentemente gratuitas, passamos a nos questionar sobre a própria gratuidade com que se constroem certos silogismos. De forma similar, ao apresentar documentos apócrifos como validação de suas teorias, Walid Raad estimula um questionamento acerca da ficção inerente a todo o processo de construção de conhecimento (Roman, 2013: 116). Um efeito similar de ironia se depreende em *La Commission de Vérité* (produzido em 2013), em que o encenador belgo-tunisiano Chokri Ben Chikha reuniu, no contexto de uma encenação

teatral, uma série de autointitulados especialistas que deviam responder a três questões sobre o “zoológico humano” exposto cem anos antes (Bouko, Vanhaesebrouck. 2016: 35).

Na palestra-performance *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, concebida e realizada por Joana Craveiro a partir de 2014, o formato da apresentação faz com que a discussão entre a artista e o público se incorpore à própria experiência cênica, apagando efetivamente os limites entre recepção e criação, documento e invenção. Também neste caso a transformação do debate com o público em parte fundamental do espetáculo⁷ retoma uma prática efetuada por Xavier Le Roy em *Produit de circonstances*. A dimensão de debate público, que não está ausente das formas teatrais mais marcadamente dramáticas, ganha ênfase através da apresentação ensaística. Por se postular como um modo enunciativo aberto à busca especulativa por verdades de ordem geral, o gênero ensaístico permite a participação de qualquer pessoa que proponha argumentos razoáveis;

7. Atestada por Coelho (2015) em sua análise da peça.

trata-se, assim, de um instrumento propício à ruptura da tradicional hierarquia entre os artistas e o público.

A própria noção do espectador como simples receptor passivo ou consumidor alienado de objetos audiovisuais é colocada em questão através de performances cênicas que recusam o ilusionismo do modo dramático: a ênfase nos processos de montagem da fábula, já explorada extensivamente por Brecht e por seus seguidores desde a década de 1930, é atualizada contemporaneamente pelo uso recorrente de elementos ensaísticos (discussões, comentários, especulações) que reivindicam um espectador *advertido*, capaz de se posicionar criticamente em relação à experiência de que participa.

Assim, na palestra-performance, o pensamento se oferece como espetáculo em processo (cf. Ladnar, 2013: 98) — o que permite que estabeleçamos uma ligação entre o interesse pelo gênero ensaístico e a concepção da arte como processo precário e incerto. Não se trata simplesmente de controlar o acesso do público ou de oferecer uma interpretação “autorizada” da obra; o que se evidencia, nas palestras-performances de Jérôme Bel, Xavier Le Roy e Jean-Yves Jouannais, é uma afirmação da contingência de seus processos criativos, que são desmontados diante dos olhos dos espectadores, que por sua vez se veem livres para remontá-los a partir de suas próprias interpretações.

O deslocamento do interesse dos artistas e do público de obras concretas para o próprio processo de criação leva a uma revalorização de elementos antes considerados como para-artísticos: os ensaios preparatórios, as discussões e debates anteriores e posteriores à performance cênica, as diferentes formas de registro (fotográfico, fílmico, sonoro e escrito), os prefácios, apresentações e críticas que se colocam como intermediários entre a obra e o público — tudo isso leva a uma inflação dos elementos expositivos, especulativos e argumentativos alheios à tríade clássica (que propõe o épico, o lírico e o dramático como os gêneros discursivos fundamentais da prática artística) e mais relacionados ao gênero ensaístico. Por seu caráter não espetacular (ainda que teatral), a palestra-performance enfatiza o aspecto performativo do discurso crítico.

Manifesta-se, assim, outro elemento importante que impulsiona os artistas em direção ao gênero ensaístico: o desejo de participar dos debates públicos mais relevantes de sua época. Insatisfeitos com a concepção de “arte pura” promovida por parte da vanguarda no início do século XX,

muitos artistas tentam apagar as fronteiras entre arte e política, criação e experimentação, produto e processo, crítica e invenção. Como apontam Frangne e Poinot (2002: 12), a dimensão crítica da arte contemporânea se manifesta como uma determinante fundamental que engloba todos os aspectos da experiência artística — estéticos, filosóficos e sociais. A apropriação do ensaio como dispositivo também se relaciona ao desejo dos artistas de não permanecerem confinados à esfera do “meramente artístico”. Invadindo o espaço tradicionalmente reservado à ciência e à filosofia, eles conferem uma dimensão social mais ampla a seus experimentos estéticos.

A partir dessas observações, o fato apontado por Hans-Thies Lehmann (2007: 155) de que “importantes artistas teatrais da atualidade têm uma experiência prévia nas artes plásticas” tem como consequência não apenas a inserção de práticas auto-referenciais, não figurativas, abstratas e aleatórias no teatro contemporâneo, mas também uma inflação do aspecto discursivo e ensaístico, onipresente no campo das artes plásticas contemporâneas. Ao se aproximarem das práticas artísticas contemporâneas, o teatro e a dança incorporam uma característica fundamental desse campo — a apropriação dos “discursos periféricos” (Poinot, 2008: 123): “[a]s legendas que se colocam ao lado das ilustrações nos catálogos, as declarações de intenção, as resenhas e descrições, as informações, os convites, as prescrições, os prospectos e outros comunicados de imprensa que os artistas oferecem a seus interlocutores; os comentários orais [...], os catálogos anotados ou não, as biografias, os livros de testemunho e os diários pessoais” (Poinot, 2008: 144) compõem um material que será explorado de diversas maneiras pelos artistas contemporâneos — mas não se trata nunca de meios transparentes e irrelevantes, e sim de elementos decisivos no processo de difusão, apreciação e interpretação

das experiências artísticas, que já não podem ser vistas como elementos para-artísticos, mas sim como instâncias performativas fundamentais para a construção dos sentidos das obras.

É relativamente comum a afirmação de artistas como Richard Serra, segundo o qual “explicações demais impedem as pessoas de obter sua própria experiência da obra” (Poinsot, 2008: 290). No entanto, como observa Poinsot, embora o artista afirme que “não pode dizer às pessoas como caminhar e como olhar”, as entrevistas recorrentes em que ele discorre sobre seus propósitos têm o intuito evidente de orientar seu público sobre como se portar diante de suas obras. O mesmo vale para o teatro de Romeo Castellucci e outros encenadores contemporâneos que, negando ou minimizando o aspecto verbal em suas obras, produzem dezenas de comentários, paráfrases e esclarecimentos que logo serão tomados pelos críticos e pelo público como elementos fundamentais na interpretação de suas obras. No campo da dança, a apropriação do discurso crítico por parte de intérpretes e coreógrafos “por muito tempo confinados ao mutismo de sua profissão” (Montaignac, 2016: 62) trata-se de uma transformação notável, que não foi recebida sem resistência por parte da crítica.

A descoberta de que a exposição é determinante para a interpretação da obra⁸ leva os artistas a participar cada vez mais ativa e criativamente do processo de explanação, comentário e explicação de suas obras. Nesse

8. Cf. Hegewisch (1998, 23-24).

9. Sobre a proximidade etimológica entre *exponere* e *explanare*, ver Chatman (1990: 207).

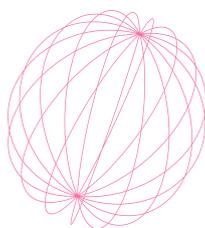
sentido, a proximidade etimológica e semântica entre a *exposição* e a *explanação* não nos parece casual⁹. A substituição de um espetáculo de dança por uma palestra, operada por Jérôme Bel em *Le dernier*

spectacle, é um desnudamento performativo da consciência cada vez mais aguda dos artistas acerca do papel exercido pela apresentação e pelos discursos críticos na interpretação de suas obras.

A partir dessa perspectiva, é emblemático que, ao analisar a obra de Tadeusz Kantor como uma das figuras fundamentais do teatro pós-dramático, Lehmann (2007: 118-122) não recorra apenas às suas realizações concretas, mas também aos discursos que o próprio artista compõe com o intuito de fundamentar e justificar suas práticas artísticas. Ademais, ao caracterizar sua teorização sobre o teatro pós-dramático como “instrumentalização conceitual” necessária para formular a percepção do público acerca das experiências teatrais que ele descreve, Lehmann (2007: 22) corrobora o aspecto conceitual e abstrato de uma parcela importante do teatro contemporâneo, que não pode ser entendida apenas como abandono da “ideia do teatro como representação de um *cosmos fictício*” (Lehmann, 2007: 47), mas também como deslocamento do eixo da “fábula compreensível” (*ibid.*: 22) para o da reflexão e da especulação.

Se a dança e o teatro contemporâneos recusam o “textocentrismo” fundamentado numa distinção hierárquica entre as obras literárias supostamente perfeitas e sua realização cênica ou coreográfica sempre precária e lacunar, a centralidade de outros textos nos processos contemporâneos de criação não é menos marcante: pensemos, por exemplo, na importância fundamental das obras de Deleuze (cf. Huesca, 2007) ou de Foucault (cf. Huesca, 2004) para a dança contemporânea, na “contaminação” das obras de Jérôme Bel pelas reflexões de Barthes (cf. Montaignac, 2016: 80) ou no papel desempenhado pela própria obra de Lehmann como instigadora de novas formas no teatro das últimas décadas. Como mostra

a análise recente de Joseph Danan, a evidência de esses textos estarem ausentes da cena não deve apagar seu papel *matricial* na gênese dos espetáculos (Danan, 2018: 18). Pelas suas próprias características não normativas, os textos ensaísticos em questão abrem espaço para usos distintos da mera adaptação ou tradução intermediática — trata-se de habitar um território indefinido, onde o corpo possa criar suas próprias especulações e onde o discurso ensaístico possa dançar.



REFERÊNCIAS

- BOUKO, CATHERINE & VANHAESEBROUCK, KAREL (2016).** “De Carl Hagenbeck à Brett Bailey: mettre en scène la problématique des zoos humains aujourd’hui”, *Ligeia – “Art et Animalité,”* n.º 145-148, pp. 28-39.
- CAMPOS, LILIANE (2013).** “New Visions of Organicism on the British Stage”, *Living Matter/Literary Forms (20th – 21st centuries)*, Université de Lausanne. Acedido em junho de 2019:
www.fabula.org/colloques/document3241.php
- CATALÃO, MARCO (2014).** “Crítica e ficção na análise do teatro contemporâneo”, *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, vol. 14, n.º 2, pp.143-152. Acedido em junho de 2019:
www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84327
- ___ (2015). “Metamorfosis del crítico-rapsoda.”, *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea* (Liliana López y Lagré Lucas), pp. 120-125. Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional Argentina.
- ___ (2016). “Teatro virtual: teoria e prática”, *Art Research Journal*, vol.3, n.º 1, pp. 92-106. Acedido em junho de 2019:
www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8203/6854
- ___ (2017). “Uma genealogia para a palestra-performance.”, *Urdimento*, vol. 1, n.º 28, pp. 4-14. Acedido em junho de 2019:
www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/articleviewFile/1414573101282017004/6967
- CHATMAN, SEYMOUR (1990).** *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- COELHO, RUI PINA (2015).** “The Living Museum of my generation’s failure: On *The Living Museum of Small, Forgotten and Unwanted Memories* by Joana Craveiro/Teatro do Vestido”, *The 15th International Symposium of Theatre Critics and Theatre Scholars Critic is Present or: Towards the Embodied Criticism*. Belgrade, Serbia, September 2015.
- DANAN, JOSEPH (2018).** *Absence et présence du texte théâtral*. Paris: Actes Sud.

FRANGNE, PIERRE-HENRY & POINSOT, JEAN-MARC (2002). "Histoire de l'art et critique d'art. Pour une histoire critique de l'art", *L'invention de la critique d'art* (Pierre-Henry Frangne & Jean-Marc Poinsot), pp. 9-16. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

HEGEWISCH, KATHARINA (1998). "Un médium à la recherche de sa forme: les expositions et leurs déterminations", *L'art de l'exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e. Siècle* (Org. Bernd Klüser). Paris: Éditions du Regard, pp. 15-34.

HUESCA, ROLAND (2007). "Ce que fait Deleuze à la danse", *Le Portique* [Online], n.º 20, colocado em-linha a 6 de novembro de 2009. Acedido em junho de 2019: www.journals.openedition.org/leportique/1368

HUESCA, ROLAND (2004). "Michel Foucault et les chorégraphes français", *Le Portique* [Online], n.º 13-14, colocado em-linha a 15 de junho de 2007. Acedido em junho de 2019: www.journals.openedition.org/leportique/632

KRAUSS, ROSALIND (1979). "Sculpture in the expanded field", *October*, vol. 8 (Spring). Cambridge, Massachusetts: MIT Press, pp. 30-44.

LADNAR, DANIEL (2013). *The lecture performance: contexts of lecturing and performing*. PhD diss., Aberystwyth University.

LEHMANN, HANS-THIES (2007). *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac&Naify.

MONTAIGNAC, KATYA (2016). "(Dé)Construire la Danse: Essai sur l'expérience esthétique de cinq oeuvres de Jérôme Bel". Thèse de doctorat. Université du Québec à Montreal.

NACHTERGAEL, MAGALI (2017). "Le devenir-image de la littérature: peut-on parler de 'néo-littérature'?", *La Tentation littéraire de l'art contemporain* (Dir. Pascal Mougin). Dijon: Les presses du réel, pp. 139-152.

POINSOT, JEAN-MARC (2008). *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève: Les presses du réel/Mamco.

ROMAN, MATHILDE (2013). "Performer l'espace du musée". *Ligeia – "Corps & Performance"*, n.º 121-124, pp. 110-120.



*A dança como documentário:
dramaturgias construídas
a partir do tensionamento
com o real*

Marina Magalhães

A dança contemporânea tem-se desenvolvido desde meados do século XX e, tal como outras manifestações de arte contemporânea, não pode ser definida apenas através de uma técnica específica ou de um modo único de ser realizada, identificando-se, pelo contrário, com um conjunto de técnicas, sistemas e métodos. Pouillaude (2016) considera que a dança contemporânea, nas últimas décadas, esteve envolvida num processo de experimentação conceitual e autorreflexivo, que desafiava as próprias convenções e explorava as várias formas de fazer dança num campo amplamente expandido que, atualmente, parece estar a mover-se para uma relação de diálogo mais direto com os eventos sociais e históricos. Nesse tipo de prática, as fronteiras entre a vida e a arte são esgarçadas, revelando-se assim uma nova reflexividade na qual se articulam o conhecimento cinestésico e os procedimentos coreográficos com a própria existência.

Em várias partes do mundo despontam obras que exemplificam esta prática. Destacamos *Samedi Détente* (2014) de Dorothee Munyaneza, em que a coreógrafa cria um testemunho dançado da sua trágica experiência durante o genocídio de Ruanda; ou *Wagons Libres* (2012) de Sandra Iché, que investiga as representações da situação política libanesa após o assassinato do historiador e jornalista Samir Kassir, fundador e editor da *L'Orient-Express*. Outros exemplos são ainda *Monument 0: Haunted by*

Wars (1913-2013) (2014) de Eszter Salomon, que investiga um século de guerra usando danças tribais, danças folclóricas e outras formas populares de dança relacionadas com zonas de conflito nos cinco continentes; ou ainda *Archive* (2014) de Arkadi Zaides, em que o coreógrafo israelita dança uma interpretação coreográfica de vídeos recolhidos pela organização não-governamental B'Tselem, numa operação denominada *Camera Project*. Todas estas obras envolvem uma prática que pode ser qualificada como documental: não só dependem de fontes e materiais primários advindos do contexto histórico, económico e/ou social (que podem ou não ser apresentados durante os espetáculos) como são obras que podem ser consideradas, elas mesmas, um tipo de documento. Em última análise, podem ser vistas como formas de apresentar e refletir sobre a realidade.

Outra forma de lidar com o documental em dança parte de uma abordagem autobiográfica, como é o caso de uma série de solos criados por Jérôme Bel: *Véronique Doisneau* (2004), a versão brasileira *Isabel Torres* (2005) e *Cédric Andrieu* (2009). Nessa perspetiva, o aspeto documental emerge da própria história de vida das bailarinas.

Apesar de essa prática se ter tornado comum, o potencial documentário da dança é quase sempre desconsiderado ou ignorado. Este artigo pretende investigar tensionamentos entre a dança e o real, tomando como objeto de análise alguns espetáculos de dança brasileiros. Entre as diversas obras que surgiram nas últimas décadas, escolheu-se aqui analisar cinco: *Poderia ser rosa* (2001) e *Coreografia de Cordel* (2004) da Companhia de Dança do Palácio das Artes; *Gira* (2017) do Grupo Corpo; *Amanhã é outro dia* (2016) de Angel Vianna; e *Ferida Sábia* (2012) de Ana Vitória Freire. Analisar o potencial documentário da dança é, antes de tudo, incluí-la

de forma mais expressiva nas discussões sobre o ato de documentar nas artes da cena e encarar os seus limites enquanto meio para tal.

Os espetáculos escolhidos não procuram esgotar a temática em questão, mas são significativos para a análise pretendida, uma vez que fornecem uma variedade de modos de criação onde são usadas fontes documentais. As obras em análise serão divididas em três blocos, de acordo com o dispositivo explorado: o primeiro, que se refere às fontes e documentos históricos; o segundo, à pesquisa de campo; e o terceiro, à autobiografia.



Poderia ser rosa: *Tensionamento a partir de fontes e documentos históricos*

A dança incorpora e expressa aspetos culturais e sociais dos indivíduos e das comunidades humanas. Assim como outras formas de arte, a dança exprime visões do mundo e materializa formas de experiência. Mas não é essa dimensão reflexiva à qual nos reportamos quando nos referimos ao potencial documentário da dança. Trata-se aqui de uma nova reflexividade (Pouillaude, 2016): quando a dança se engaja numa relação mais direta e frontal com o real, transformando a fonte documental no próprio ponto de partida da obra.

Em *Poderia ser rosa* (2001), a Companhia de Dança do Palácio das Artes inspirou-se na violência urbana, em especial no crescente número de

mulheres assassinadas na região do Anel Rodoviário da cidade de Belo Horizonte. O título da obra pode ser visto como uma lamentação ou um pedido que sugere que, em vez de violência, fosse oferecido afeto às mulheres. Com duração aproximada de vinte minutos, a obra apresenta uma movimentação vigorosa na qual duos e trios são apresentados simultaneamente. Uma cena é repetida com frequência: um bailarino acaba uma determinada sequência e permanece deitado no chão. Aquele corpo imóvel passa então a ser molde para outro bailarino que desenha o contorno do primeiro no solo, com auxílio de um giz branco. Essa cena é uma referência direta às marcas de sinalização dos corpos registrados *in loco* pela polícia quando uma pessoa é assassinada. A obra usa ainda espelhos que refletem os bailarinos e os espectadores, acarretando uma mistura e confusão de imagens que, na concepção do coreógrafo Henrique Rodovalho, pretende enfatizar a ideia de que qualquer um pode ser vítima ou algoz.

A composição coreográfica teve como suporte as notícias jornalísticas divulgadas nos anos anteriores e depoimentos de moradores da cidade. O emprego de notícias de jornais como fonte documental nas artes cênicas remonta às décadas de 1920 e 1930, nos Estados Unidos, com as peças do Living Newspaper, em produções teatrais de cunho político e educativo. Essa forma de teatro alcançou prestígio, sendo parcialmente subvencionada pelo governo norte-americano, por ocasião do Federal Theatre Project. No Brasil, Augusto Boal criou o Teatro Jornal em 1971, cujo projeto pretendia encenar as notícias de jornais: os integrantes recolhiam matérias e reportagens e exploravam-nas artisticamente, revelando as suas contradições, objetivos, análise crítica dos factos, etc.

No espetáculo da Companhia de Dança do Palácio das Artes, os artistas confrontaram as notícias de jornais com depoimentos dos moradores da cidade. Esses últimos foram gravados e posteriormente utilizados na composição sonora da obra, inserindo a própria fonte documental na cena coreográfica. Entre as discussões sobre o “teatro do real” podem ser identificadas duas grandes correntes (Bulhões-Carvalho & Carreira, 2013): uma que toma o real como elemento temático, na qual a própria dramaturgia é inovada pela compilação de materiais e documentos da realidade; e a outra que privilegia o real como matéria para a experiência na cena, quando a própria realidade bruta irrompe o tecido ficcional. Fischer-Lichte (2007) sugere ainda as experiências do real como um procedimento recorrente e característico das vanguardas artísticas, como os *happenings* dos anos 1960 ou a *performance* dos 1970, que no teatro foi levado ao extremo por Jerzy Grotowski ao acentuar a materialidade da atuação.

Poderia ser rosa é um exemplo de obra em que a concepção e a dramaturgia se apoiam em fontes e documentos históricos, como os já referidos jornais e depoimentos de moradores. A dramaturgia é vista aqui como a elaboração estrutural de um espetáculo, que pode conter textos, canções, textualidades, corporalidades, imagens, entre outros. Nesse caso, a dança produz um discurso estético, político e cultural sobre um acontecimento experimentado por uma determinada comunidade. Esse tipo de prática parece querer dar o seu próprio testemunho sobre a(s) realidade(s), através do corpo e das partituras coreográficas, configurando-se como uma forma de documentar e apresentar um acontecimento ou experiência.



Coreografia de Cordel e Gira: Tensionamento a partir da pesquisa de campo

As duas obras seguintes relacionam-se com a pesquisa de campo enquanto prática metodológica para a criação artística. A pesquisa de campo é uma prática na qual o observador procura compreender factos ou fenómenos através do seu contato direto com os mesmos, dentro do contexto em que eles se inserem. Tradicionalmente utilizada pela antropologia, esta ferramenta passou a ser usada por outras áreas de estudo, como a sociologia, a psicologia, a pedagogia e, também, a arte.

Coreografia de Cordel (2004), da mesma Companhia de Dança do Palácio das Artes, baseou-se em pesquisas no Vale do Jequitinhonha, região reconhecida por ter características do sertão nordestino. Os bailarinos e os coreógrafos recolheram depoimentos, biografias e personagens reais, documentos esses que foram articulados mais tarde na criação da obra. O outro espetáculo, *Gira* (2017), do Grupo Corpo, foi inspirado em religiões de matriz africana, especialmente no Orixá Exu. Os artistas frequentaram terreiros de umbanda e candomblé à procura de material que apoiasse a criação.

O espetáculo *Coreografia de Cordel* surgiu como resultado do projeto artístico Cordel Coreográfico, que propunha aulas, palestras, oficinas e uma pesquisa de campo a ser realizada na cidade de Medina, região semiárida mineira, situada no nordeste de Minas Gerais. O projeto envolveu profissionais de diversas áreas com o objetivo de construir um olhar

sensível em relação ao Vale do Jequitinhonha, sem a pretensão *a priori* de produzir um espetáculo.

O processo criativo foi orientado por Graziela Rodrigues, professora e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas, partindo do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). O BPI tem sido desenvolvido por Rodrigues desde 1980 e, visto a partir de uma perspectiva sistêmica, é um método sustentado por três eixos: (1) Inventário no Corpo, (2) Coabitar com a Fonte e (3) Estruturação da Personagem. Em linhas gerais, o (1) Inventário no Corpo relaciona-se com as memórias, percepções e vivências pessoais, que são evocadas desde os laboratórios iniciais com o objetivo de disponibilizar o corpo para uma expressividade física. O segundo eixo, (2) Coabitar com a Fonte, é o momento da pesquisa de campo e tem como objetivo experimentar uma outra paisagem como se ela pertencesse a si mesmo. A vivência no campo pretende que o artista possa sentir um fragmento da vida do outro no seu próprio corpo. Por último, a (3) Estruturação do Personagem, relaciona-se com a criação de um gestual com referenciais na pesquisa de campo. Não se trata de uma cópia mimética da fonte, mas da construção de uma corporeidade que se identifica com a mesma.

O mergulho no universo do Vale do Jequitinhonha foi tão profundo para os artistas que, além de *Coreografia de Cordel*, outros frutos foram gerados, tais como pesquisas e trabalhos individuais, vídeos, exposições de fotos e performances. Após a pesquisa de campo em Medina, os bailarinos ainda residiram numa fazenda histórica em Marzagão, no distrito de Sabará (Minas Gerais) e, posteriormente, na Casa do Conde, casarão devoluto como património histórico de Belo Horizonte, locais onde foram realizados laboratórios para a construção do espetáculo.

O título da obra é uma referência à literatura de cordel, reconhecida no Brasil como um gênero literário popular, escrito frequentemente em rima, originado de relatos orais e impressos em folhetos. O nome tem origem na forma como tradicionalmente os folhetos eram expostos para venda, pendurados em corda ou cordéis.

O espetáculo foi criado a partir de 22 solos, desenvolvidos pelos artistas e orquestrados em cena pelo diretor coreográfico Tuca Pinheiro. Esse foi o primeiro trabalho da Companhia de Dança do Palácio das Artes assinado em coautoria com os bailarinos. Além de diretor, Tuca Pinheiro também se intitula como "dramaturgista" da obra. A dramaturgia na dança não é algo fora do contexto coreográfico, mas sim parte fundadora deste processo, sendo na maioria das vezes construída em simultâneo com a pesquisa de movimento e construção cênica. Em *Cordel*, podemos falar de uma espécie de textualidade não escrita ou de uma dramaturgia textualizada pelo corpo, ou ainda, como defendido pela pesquisadora Talitha Mesquita (2015), o espetáculo poderia ser considerado um retrato do lugar visto pelos corpos dos artistas, já que são trazidas para cena atmosferas, personagens e corporeidades da realidade com a qual os artistas tiveram contacto.

Uma outra forma de fricção com o real, através da pesquisa de campo na dança, pode ser vista no espetáculo do Grupo Corpo. *Gira* foi coreografado por Rodrigo Pederneiras, com direção artística de Paulo Pederneiras e banda sonora composta especialmente pelo grupo paulista Metá Metá.

O Grupo Corpo foi idealizado pela família Pederneiras há mais de 40 anos e, apesar de a sua carreira ser marcada por sucessivas metamorfoses,

apresenta uma dinâmica de criação bastante estruturada, o que constituiu em grande parte a construção da sua linguagem. Em dimensões quase operísticas, no sentido de uma colaboração estreita entre as artes, um núcleo de criadores, juntos há décadas, desenvolve simultaneamente o cenário, os figurinos, a iluminação e a coreografia. Esta última é caracterizada pelas investigações no movimento e nas possibilidades infinitas geradas pelas relações entre a dança e a música. No Grupo Corpo, a música é o gatilho para a construção das partituras de movimento. Desde 1992 que os compositores são convidados a escreverem bandas sonoras específicas para cada obra.

Em *Gira*, o convite feito aos músicos do Metá Metá foi devolvido ao grupo com o acréscimo de uma proposta temática: as religiões afro-brasileiras. O diretor artístico Paulo Pederneiras referiu que recebeu o desafio proposto pela banda como uma possibilidade de inovação do processo artístico. A equipa de criação passou, então, a frequentar os terreiros de umbanda e candomblé da cidade numa pesquisa de campo que visava observar os seus rituais e conhecer, além dos aspetos religiosos, a movimentação de cada Orixá.

De forma diferente da obra analisada anteriormente, em que a pesquisa de campo é absorvida no trabalho de uma maneira global, *Gira* oferece um foco de observação que fica claro durante o espetáculo: a movimentação física. Os outros aspetos artísticos ficam reduzidos de modo a dar ênfase ao corpo dos bailarinos. O figurino é uma saia branca rodada, deixando o tronco nu, com um detalhe feito a tinta vermelha no pescoço dos dançarinos. A cenografia traz o palco sem adornos, utilizando apenas um jogo de luz e sombra, numa alusão ao sagrado e ao profano, ou ainda,

ao céu e à terra. A movimentação característica dos rituais religiosos, como a ondulação do tronco, a posição dos braços ou da cabeça, são mescladas com partituras coreográficas características do repertório da companhia.

A “gira” ou “jira” (no idioma quimbundo, “nijra”: caminho) na umbanda é a reunião de vários espíritos de uma determinada categoria, que se manifesta através da incorporação nos médiuns. O termo também é usado para designar as sessões de desenvolvimento dos médiuns aprendizes, quando as entidades preparadas para esse fim os fazem girar, facilitando assim a incorporação dos seus guias. *Gira*, do Grupo Corpo, inspira-se nos movimentos dos orixás, em especial em Exu, que é a figura mais controversa do panteão africano e o mais humano dos orixás. A obra não tem a intenção de reproduzir mimeticamente os terreiros de tradições afro-brasileiras ou recriar os ritos no palco, mas apresenta um olhar sobre o que foi visto durante a pesquisa de campo, além de desempenhar um importante papel histórico e social quando traz à tona discussões, como por exemplo, o sincretismo e a intolerância religiosa.

Se, como postula Le Goff (1990), a obra artística pode ser considerada um documento produzido por uma sociedade num determinado contexto histórico, o que dizer de obras que, de algum modo, produzem textualidades sobre a própria realidade? Evidentemente que a aproximação da dança ao documentário (se pensarmos no cinema) é provocativa; mas, então, quais seriam as possibilidades de se documentar através dança? E ainda, como poderíamos considerar as dramaturgias e as textualidades produzidas por ela?



Amanhã é outro dia e Ferida Sábia: Tensionamentos a partir da autobiografia

Os últimos dois espetáculos que analisamos estão diretamente ligados à autobiografia: *Amanhã é outro dia* (2016) é um solo que relaciona a vida pessoal da bailarina Angel Vianna com o desenvolvimento da dança no Brasil e *Ferida Sábia* (2012), dirigido por Ana Vitória Freire, baseia-se em memórias pessoais e coletivas de um grupo de bailarinas sobre o feminino.

Maria Ângela Abras Vianna ou, como ficou conhecida, Angel Vianna, nasceu em Belo Horizonte (Minas Gerais) no ano de 1928. É uma das pioneiras e formadoras em dança mais importantes do Brasil. Em meados da década de 1950, aliada ao seu marido Klauss Vianna, fundou a Escola Ballet Klauss Vianna, com uma estrutura pedagógica diferenciada, marcada pela multidisciplinaridade e a pesquisa através do movimento. A escola foi mantida até 1963, quando o casal se mudou para Salvador a convite de Rolf Gelewski, para lecionar na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no primeiro e, até àquele momento, único curso de dança de nível superior no país.

Após a estadia de dois anos na UFBA, o casal decidiu mudar-se para o Rio de Janeiro com o propósito de dar continuidade ao projeto de elaboração de uma dança brasileira iniciado em Belo Horizonte. Na capital carioca, logo nos primeiros anos, os Vianna chamaram a atenção pelo método de trabalho corporal diferenciado, denominado "expressão corporal", recebendo diversos convites para aulas, cursos e montagens

teatrais. Em 1975, Angel Vianna fundou o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação que se transformou, em 1983, na Escola Angel Vianna (à época com o nome Espaço Novo), oferecendo o curso técnico de Bailarino Contemporâneo e o curso profissionalizante em Recuperação Motora e Terapia Através da Dança. Em 2001 a Faculdade Angel Vianna foi oficializada oferecendo, inicialmente, os cursos de Licenciatura e Bacharelado e, atualmente, vem ampliando sua oferta com cursos de pós-graduação nas áreas do movimento e afins.

Com o seu trabalho sobre o corpo e o movimento, Angel Vianna influenciou mais de uma geração. Mesmo em períodos difíceis, como durante o regime militar, o trabalho de Angel foi incessante, propondo a dissolução de barreiras entre a dança, o teatro, a somática e a terapêutica. O solo *Amanhã* é outro dia relaciona a história pessoal da artista com a história da dança no país, dando foco especial às últimas décadas vividas no Rio de Janeiro.

Nesse espetáculo, a direção e a dramaturgia são assinadas pelo ítalo-argentino Norberto Presta que utiliza fotografias, imagens e vídeos pessoais da bailarina, bem como textos biográficos falados ao vivo e em *off*. A coreografia autoral criada por Vianna traz à tona a memória da mestra-bailarina aos seus 87 anos de vida. O solo de Angel é apenas um exemplo entre tantas produções que utilizam a memória e a autobiografia no processo de criação, mas devido à sua relevância na história da dança do país foi escolhido para compor este dossiê de obras.

Damásio (2000) propõe que a memória autobiográfica se caracteriza por um conjunto de memórias que descrevem a identidade da pessoa. O conceito “self autobiográfico” é constituído por lembranças, imagens,

memórias do passado e projeções do futuro. A memória, comumente vista como uma atividade mental, é integrada num entendimento de unificação com o corpo. O paradigma dualista corpo *versus* mente, modifica-se para a compreensão de uma mente necessariamente corporificada.

Uma outra forma de lidar com a autobiografia na dança pode ser vista em *Ferida Sábia*. A obra faz parte da trilogia assumidamente autorreferenciada e autorreflexiva criada por Ana Vitória Freire, iniciada em 2010 com a obra *Afinal, o que há por trás da coisa corporal?* e finalizada com *Pulsão do Laço*, em 2013. Em contraste com os outros dois trabalhos da trilogia, *Ferida Sábia* é o único que não se configura enquanto solo. Apesar de autobiográfico, o espetáculo foi desenvolvido com um grupo de bailarinas de diferentes gerações, tendo a mais nova 28 e a mais velha 84 anos à época da criação do espetáculo.

O método de criação utilizado é fruto de uma investigação pessoal de mais de vinte anos de Ana Vitória Freire, recentemente sistematizado pela coreógrafa na sua tese de doutoramento (Freire, 2016). O trabalho é posto em cena dentro de uma instalação feita de objetos que remetem para o universo feminino, como bacias cheias de líquido vermelho (metáfora do sangue), camisas de noite e anáguas antigas, bem como uma grande plataforma longa, vermelha e estreita, sobre a qual as bailarinas dançam. Além disso, também são expostas imagens do fluxo menstrual da coreógrafa, registradas pela própria.

A ferida a qual se refere o título relaciona-se diretamente com eventos comuns a todas as mulheres: a descamação sanguínea do fluxo menstrual, o ato de gerar e parir uma criança, o aborto; ou podemos mesmo

extrapolar o entendimento de ferida enquanto tabu social sobre a mulher e o feminino. Durante a apresentação, as bailarinas fiam e desfiam um novelo de lã entremeado com objetos pessoais, apenas entrevistados pelos espectadores. Esses fios remetem para o fio da vida, para o percurso, para a trama das histórias contadas através das imagens, estados e corporeidades expostas em cena. São redes que conectam as memórias pessoais e coletivas trazendo um eco de rituais ancestrais.

Pode considerar-se que toda a biografia é o entrecruzamento da macro e da micro-história e o encontro de tempos: do longo tempo geográfico e mental com o tempo médio das estruturas económicas e sociais; do tempo curto dos eventos políticos com o curtíssimo tempo biológico da vida de cada pessoa. Para Katz e Greiner (2005), através da teoria do "corpomídia", a autobiografia nunca é absolutamente pessoal mas, contrariamente ao senso comum, trata-se de uma instância partilhada. Essa partilha parte do pressuposto de que corpo e ambiente "coevoluem" em trocas constantes, num fluxo inestancável (Katz & Greiner, 2005). Lakoff e Johnson (1999) propõem pensar-se num organismo ecológico no qual o corpo é inseparável do seu ambiente e está permanentemente num processo de evolução com o meio natural e cultural em que se insere. Dessa forma, uma dança que se expressa enquanto autobiografia traz uma dimensão cultural e contextual de um grupo de pessoas, crenças e valores que não podem ser desconectados.



O potencial documentário da dança

Se analisarmos estas obras como um todo, até que ponto elas nos obrigam a pensar sobre o potencial documentário da dança, e de que forma ele é tantas vezes descartado ou minimizado? Não se pressupõe que se possa falar de uma área com contornos rígidos, permeada por definições estanques, mas de uma possibilidade de lugar destinado à reflexão, já que, em várias áreas artísticas, a tensão entre realidade e ficção tem ganho espaço, tanto no que se refere à produção de obras como em pesquisas sobre o tema.

No audiovisual, por exemplo, as investigações sobre o documentário oferecem um abundante material que se refere às peculiaridades do vídeo ou do cinema, mas também abarcam questões sobre o que significa documentar em arte. Na teoria do cinema, a palavra “documentário” está associada a um número enorme de filmes que, por sua vez apresentam métodos, técnicas e estilos com nítidas distinções entre si.

No teatro, algumas teorias avançam também no sentido de reconhecer na prática documental um campo de atuação. Ainda que não haja uma denominação única — podendo ser designado, por exemplo, como teatro documental, teatro documentário, teatro biográfico, teatro reportagem, docudrama, biodrama, teatro de não-ficção, teatro dos factos, entre outros — refere-se a um teatro que procura construir uma relação explícita, tanto textual quanto cénica, com o real, no sentido político, social, coletivo ou individual.

As estratégias do "teatro do real" são muito diferentes entre si, mas guardam características comuns que fazem com que os espetáculos possam ser reunidos num mesmo grupo. De forma semelhante no audiovisual e no teatro, apesar de a prática documental não se configurar como um campo uniforme e contínuo, as obras, quando analisadas em conjunto, apresentam algo em comum que as agrupa.

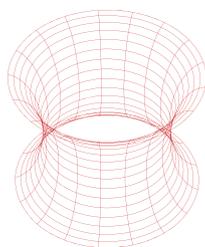
Nas análises do género, a dança encontra-se quase sempre marginalizada, embora em várias partes do mundo desponham tentativas de abrir o palco coreográfico a uma relação mais direta com a(s) realidade(s). As obras analisadas neste artigo apresentam graus diferentes de tensionamento com o real, tensões essas que impulsionam algumas questões, como por exemplo: quais as potencialidades dessa estratégia representativa? Que tipo de questões ela elabora? Quais os efeitos suscitados no espectador?

A tese da "embodied-mind", apoiada nas ciências cognitivas e na neurociência, propõe que "o que é real começa e depende crucialmente de nossos corpos, especialmente nosso aparato sensório-motor, o que nos permite perceber, mover, manipular, e detalhar estruturas de nosso cérebro" (Lakoff & Johnson, 1999: 16-17). Podemos considerar que a história acontece no nosso corpo: o corpo enquanto um objeto cultural (estético, sexual, singular, performático) constrói-se e vive na correlação entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade.

Além disso, a história pública e a história oral reconhecem que não são apenas os historiadores os únicos capazes de produzir um conhecimento histórico legítimo (Schittino, 2016). A escrita da história pela arte não constitui uma historiografia científica, mas sim uma historiografia

dialógica, de uma autoridade e autoria partilhada — conceito desenvolvido por Michael Frisch (2016). Apesar de apresentarem métodos e escolhas diferentes, os espetáculos escolhidos para esta análise deixam sobressair algo em comum: uma ética, uma atitude partilhada entre os seus projetos que, de certo modo, encenam historiografia. Se, como aponta Le Goff (1986: 88), “a produção da história é sempre uma forma de poder”, que possíveis reflexões são reveladas pela prática documental na dança? O gesto de tomar a palavra e criar historiografias sobre as realidades à nossa volta pode ser considerado uma atitude emancipatória?

Este artigo não pretendeu oferecer respostas, mas instigar perguntas sobre uma prática que se tem tornado comum na dança contemporânea. As obras analisadas parecem ser movidas pela necessidade de falar de maneira mais clara, pessoal e direta sobre a história cultural, social e política que nos forma. Essas obras refletem uma necessidade de falar sobre a realidade à nossa volta. Investigar esse potencial documentário pode apontar caminhos e enriquecer reflexões sobre a dança e suas narrativas, em suas múltiplas variações e possibilidades.



REFERÊNCIAS

- BULHÕES-CARVALHO, ANA MARIA & CARREIRA, ANDRÉ (2013).** "Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real", *Sala Preta*, 13(2): pp. 33-44.
- DAMÁSIO, ANTÓNIO (2000).** *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FISCHER-LICHTE, ERICA (2007).** "Reality and Fiction in Contemporary Theatre", *Fictional Realities/Real Fictions: Contemporary Theatre in Search of a New Mimetic Paradigm* (Eds. Mateusz Borowski & Malgorzata Sugiera). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 13-28.
- FREIRE, ANA VITÓRIA SILVA (2016).** "Processos autobiográficos: Modos performativos e formas afetivas de criação na dança contemporânea". Diss. Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- FRISCH, MICHAEL (2016).** *A shared authority: Essays on the craft and meaning of oral and public history*. Albany: Suny Press.
- KATZ, HELENA & GREINER, CHRISTINE (2005).** "Por uma teoria do corpomídia", *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados* (Ed. Christine Greiner). São Paulo: Annablume, pp. 125-133.
- LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK (1999).** *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books.
- LE GOFF, JACQUES (1986).** *Reflexões sobre a história* (Trad. António José Pinto Ribeiro). Lisboa: Edições 70.
- ___ (1990). *História e memória*. Campinas: UNICAMP.
- MESQUITA, TALITHA DE CASTRO MENDONÇA (2015).** "O entre-lugar das artes cênicas no espetáculo 'Coreografia de Cordel' da Cia de Dança do Palácio das Artes". Diss. Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.

POUILLAUDE, FRÉDÉRIC (2016). "Dance as Documentary: Conflictual Images in the Choreographic Mirror", *Dance Research Journal*, 48(2): pp. 80-94.

SCHITTINO, RENATA (2016). "O conceito de público e o compartilhamento da história", *História pública no Brasil: Sentidos e itinerários* (Eds. Ana Maria Mauad, Juliene Rabelo Almeida & Ricardo Santhiago). São Paulo: Letra e Voz, pp. 37-47.



*A dança
da irregularidade do olho:
aprendendo a aprender*

Bernardo Romagnoli Bethonico

*As nuvens não são esferas, as montanhas não são cones,
as linhas costeiras não são circunferências e a casca das árvores
não é suave, nem o relâmpago viaja em linha recta.*

Benoît Mandelbrot

Este texto tem a sua semente em um estado experimental com o movimento do corpo. Dá especial atenção aos olhos, onde o movimento deles merece o cuidado da atenção flutuante de cada um. O ensaio propõe que aprender a ler é um processo não restrito ao entendimento. Assim como no estudo da dança, é decisivo um saborear e um saber de cada corpo para consigo mesmo.

No entanto, há algo sobre aprender que só o coletivo possibilita. Há um conhecimento que vem da experiência de estar em conjunto¹, que está intimamente ligada àquilo que é o corpo, o contato com os próprios limites e expansões com o outro. Porém, essa consideração largamente repetida ainda não nos mostrou consequências amplas sobre a educação que insiste em dissociar o ato de ler do ato do movimento.

1. Esta investigação, ainda no início, traz consigo rastros de encontros nos laboratórios desenvolvidos no c.e.m – centro em movimento, em Lisboa. “Os Jeitos de Partilhar uma Curiosidade”, de Laura Vainer, no contexto da qual escrevemos cartas às singularidades de cada dança, perguntando o que é investigar em corpo e o que é abrir cadernos de processo. E em “Práticas de Criar Corpo”, de Sofia Neuparth, que acompanho há alguns anos na escuta de um corpo-célula, antes dos lados direito ou esquerdo, antes do superior ou do inferior, antes de braços ou pernas, na possibilidade de abordar as pulsações do sangue, da linfa, do ar num fluxo de criação cotidiana em texto e em fala.

Se por alguns instantes fecharmos os olhos, podemos notar pequenas tensões resultantes do encontro entre a superfície da pupila e a do texto. Tensões e não enrijecimentos, como as ligações entre corpos de moléculas, ou como o espaço entre corpos caminhantes, que lhes permite fluir em direções diversas mantendo cada um o seu campo. As partes tensionadas dos olhos são líquidas, maleáveis.

De olhos fechados, mas distraídos, ou seja, não contraídos, errantes no seu relaxamento, vamos considerar, sem ver letras ou palavras, a ideia do ato de leitura: vamos deter-nos por alguns instantes na oscilação desse pré-movimento. Proponho começarmos a traçar fisicamente o caminho que predispõe para a leitura. Permeáveis à mobilização física que esta imagem interior gera, experimentaremos, por um instante que seja, algum tipo de contração na face. Essa contração talvez nos revele alguma qualidade da relação que se dá com a leitura.

Um olho que não tem de responder aos nomes das coisas, livre do medo da incompreensão, está algo distante, uma vez que “desde cedo, aprende a classificar percepções” e progressivamente “espelha o movimento do indivíduo em direção à morte pela sua crescente incapacidade de ver”, desistindo da aventura da percepção (Brakhage, 1963: 341). A contração delinea uma formatação do globo ocular e insiste nela, uma formatação de exclusão da visão periférica. Assim, ao voltarmos a atenção flutuante para o gesto de ler na sua fisicalidade, pode ser que nos deparemos com algum tipo de restrição do ver, um direcionamento a um foco específico da linguagem como dispositivo lógico-retórico a ser decodificado.

A leitura aqui depende, de certa forma, de se convidar a estar com um texto, pois não o fecha na palavra. Toda leitura é uma reverberação de fisicalidade na convivência com uma linguagem. E não está, certamente, restrita ao recorte dos olhos. Escrevo na experiência de uma não-hierarquização da leitura e da dança como práticas de conhecimento, na prática insistente da horizontalidade entre pensamento e corpo. Uma dança que emerge na escuta do nascer do gesto, não impossibilitando a potência de criação que é um corpo qualquer, uma dança que pulsa pergunta e tem coragem no escuro.

Não interessa a este ensaio, portanto, a leitura como extração, ação perforante, como se houvesse um conteúdo prévio à sua experiência a ser retirado do texto. Não interessam olhos empenhados em agarrar signos. Os olhos que convido não estão voltados ao exercício unidirecional de decodificação que rasura as pequenas sensações e as discretas ações performativas que estão implicadas na geração do ato de leitura. Este texto vislumbra, nas trilhas da escritora Maria Gabriela Llansol e da bailarina Lisa Nelson, práticas de criação de corpos leitores não docilizados em abertura a outros regimes de afeto. Corpos em estado de leitura que sejam possíveis, “legentes”, na palavra de Llansol. As afecções definem as possibilidades, os limites de enunciação manifestos no social. Um corpo educado é produto de um regime de afecção.

[...] sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos. Enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, sociedades dotam tais formas de força de adesão ao produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas possibilidades de vida a despeito de outras.

[...] formas de vida determinadas se fundamentam em afetos específicos, ou seja, elas precisam de tais afetos para continuar a se repetir, a impor seus modos de ordenamento definindo, com isso, o campo dos possíveis.

(Safatle, 2015: 17)

É inegável que nos últimos séculos os modos de estar com o próprio corpo e com os outros corpos se permearam intensamente de afetos fabricados pela indústria. A banalização do discurso artístico deu-se na facilidade com que este se tornou mais uma mercadoria na rede de afetos em que tudo pode ser empreendido na forma da legibilidade publicitária. Ou seja, afetos não reconhecidos no circuito da força de adesão trazem segredos e possibilidades a serem exercitadas, cultivam formas de vida dissidentes. A dança é uma troca de afetos que traz consigo um curto-circuito, um ajuntamento público-artista em que a enunciação traz limites desconhecidos guiados pela medida do encontro.

Ao mesmo tempo, a dança vem de uma história do espetáculo, em que muitas vezes se encontra previamente determinada ao alcance de formas e efeitos. Um convite que o corpo faça a si próprio estaria assim condicionado ao regime de visibilidade vigente. “A dança, não por acaso, é uma tradição visual. Nós aprendemos, em grande parte, olhando e imitando. Para dançarinos, é ao mesmo tempo uma bênção e uma maldição sermos geneticamente impulsionados a imitar os movimentos que vemos desde o nascimento.” (Nelson, 2004, trad. autor). Ou seja, restringindo-nos a esta consideração, a experiência de dança nos olhos seria nula, limitando-os a instrumentos da captação e reprodução de modos de visibilidade. A experiência do olhar como corporalidade, quando muito, chega até nós

sob a etiqueta de práticas somáticas. A fruição de um livro na irregularidade que o olhar traça não teria assim nenhum material para a criação performática, e não a reprodução, de um corpo dançante.



O outro do olho

Vivemos a urgência de se pensar outras formas de corpo para inventar alternativas a uma hipocrisia política em que as artes e as humanidades são reduzidas à dimensão do cálculo, muitas vezes restringidas à produção midiática sem implicação de afecção com o espaço comum. Nessa conjuntura, o corpo que aprende a dançar, que aprende a se recriar com as vozes da materialidade do espaço, traz a potência de documento vivo de formas de comunicação não restritas à operatividade neoliberal e seus afetos de anestesia dos olhos nas telas e nas tabelas do cotidiano.

A presença neste mundo pode-se insistir dançante no exercício de formas de relação com a fisicalidade própria do ver. “O trabalho com o vídeo me mostrou que espelhar o conteúdo do que eu via era apenas uma parte da história. Tornou-se claro que mínimos movimentos dentro do mecanismo do olho exerciam profunda influência na modelagem de movimentos do meu corpo.” (Nelson, 2004, trad. autor). Há aqui um afeto que desmantela o achatamento dos olhos, no reposicionamento da imaginação em jogo no aprender-investigar a dança, no reposicionamento daquilo que ela traz de mais elementar, o germinar da imagem que se faz

corpo em relação. O exercício da gestualidade não se diferencia de uma prática de criação constante de todas as extensões que também podem ser corpo, como a câmera e, no nosso caso, o texto.

O achatamento dos olhos encontra-se no constrangimento às dimensões socialmente reconhecidas, em que a escuta interior dos movimentos estruturais do olho é um aspecto marginal do enunciável. A bidimensionalidade das estruturas do estar, dos quadros para os quais o olhar deveria se dirigir quando quisesse conhecer os dizeres do mundo, a cadeira, a mesa, o quadro, a tela, a página não parece ser abordada pela evidência de que somos tridimensionais e de que os sinais que se leem podem conversar com essa realidade física, em pulsação. Em pulsação, lê-se, considerando que, se o olho contrai, ele também descontraí, e entre a contração e a distração há diversas nuances que se pode experimentar; por exemplo um contraído em duas intensidades mais descontraído, ou um descontraído em um, dois, três tons mais contraído. A planificação dos globos oculares – na qual facilmente se crê como única habilidade de movimento, unidirecionalidade e obstáculo à aventura da percepção deseducada – também é o achatamento da própria linguagem verbal, no “predomínio avassalador da palavra”, na “fragilidade imaginativa” (Llansol, 2000a: 207). Aqui, estamos próximos de uma redução das relações aos cálculos de interesse, artista e público, leitor e escritor, na ideia de linguagem que governa o predomínio de determinado uso da palavra no cotidiano:

[...] a redução da linguagem a um dispositivo lógico-retórico é solidária da ambição de redução das relações humanas à prossecução em sociedade do interesse de cada um, limitado pelos interesses dos outros – negação da relação,

uma vez que o outro não é desejado como outro, sendo apenas um possível modelo de formas de vida a imitar, ou alguém que usurpa um lugar, e por conseguinte alguém com quem se pode entrar em comércio e/ou pode ser aniquilado.

(Lopes, 2015: 192)

Desejar o outro como outro é lidar com algum desamparo, o que experimentamos também com textos estranhos que não sabemos exatamente onde vão dar, como se o desconhecido também não fizesse parte do conhecimento. Diante do texto facilmente nos formatamos no jogo de identificar em favor de uma imagem de poder. Toda a linguagem, entretanto, é já um convite à leitura, à instauração de diálogo, de drama. Toda a linguagem é um “excesso sobre qualquer pertença” (Lopes, 2015: 205). Aprender a dançar ou aprender a ler faz-se e refaz-se continuamente assim, no encontro com o outro, o tempo todo a perder o poder da totalidade. Apenas começamos. “Meu olho, então, voltado ao céu, relaxado, todo sem nuvens, a mente tão não-reflexiva quanto possível (onde encontrar palavras para descrevê-lo), minha consciência vigilante...” (Brakhage, 1963: 34).

Dança e escrita convidam os olhos a passear. Aí reside o seu precioso modo de reunir o humano à volta de algo, mas não somente ele. O outro, aqui, tem a amplitude do desconhecido, sempre do estrangeiro, do não-humano. A voz da materialidade e das outras formas de corpo que habitam o espaço e o espaço-página, paisagens que se apresentam a nós, desempenham um papel vibrante nos encontros que a linguagem possibilita para além da existência dela como sistema. Llansol chama de fulgor a esta espécie de vida que abrange a escuta da materialidade. Tudo o que

é tido por inanimado ou inerte integra o vivo e é relação, é “fulgorizável” (Llansol, 2000a: 219). Tudo o que é tido por excluído é passível de brilho e leitura. Não se trata, assim, de literatura ou do estabelecimento de verossimilhança. É assim que Llansol inventará a palavra “legente” para convidar quem acompanha essa escrita. No texto como experiência do fulgorizável, não se trata do leitor abstrato, mas de alguém que partilha de um encontro com toda a estranheza inexplicável que ele pode trazer, as variações de temperatura oscilando com o significado (Joaquim, 1985). Temos aí o elogio da leitura como relação, uma relação que, como qualquer outra, implica criação. O “outro” é parte constitutiva desse passeio dos olhos. A visão periférica ganha então espaço, não se restringe à letra. O branco da página e a respiração que ele traz também são texto. À margem do discurso, o que vemos? Quando a dança aparece, olhamos o quê?



Micromovimentos em expansão

Se há algo que os olhos sabem fazer é deslizar, saltar e piscar. A sua humidade conhece uma constante disponibilidade para o encontro e uma constante modulação da abordagem, uma câmara sempre modificando o foco. Há coisas que, mesmo longe, podem ser tocadas pelo olhar. A relação alargada com os olhos é aqui uma das sementes para a dança, uma dança na qual interessam “Não apenas os gestos largos, a pintura no espaço ou a música visualizada, mas também os detalhes de uma vida interior em projeção.” (Nelson, 2004, trad. autor).

A leitura fulgorizável, atenta à voz da materialidade, está intimamente ligada à aventura que é aprender. Tal leitura reivindica a experiência como um valor. Toda a produção de sentido mobiliza representações mentais em processos nos quais o pensamento é da mesma natureza que as sensações, as emoções e os movimentos viscerais, articulares e musculares que percorrem o todo do corpo simultaneamente, como nos mostra Judith Nogueira em *Do movimento ao verbo* (2008)². Entretanto, em diversas práticas de educação e em muitos acontecimentos culturais, é corriqueiro a leitura chegar fraturada, distante do movimento. Há aí um rasto da ideia de que o movimento pertence exclusivamente à esfera do visível e do grande, algo de uma tradição da dança vinculada estritamente à imagem visual. Como se o movimento dissesse respeito somente a algo reconhecível em seu deslocamento. E como se a imagem não se desse interiormente como ação no escuro, alimento vibrante de movimento.

2. Publicado em 2008, *Do movimento ao verbo – Desenvolvimento cognitivo e ação corporal* apoia-se na ciência cognitiva para considerar a linguagem verbal como metamorfose do movimento do corpo. Partindo da hipótese dos marcadores-somáticos de António Damásio, Judith Nogueira defende uma sabedoria do corpo e a impossibilidade de separar as suas ações de imagens mentais, intensidades não necessariamente visuais, mas descrições que a mente faz dos fenômenos físicos que presencia. Ou seja, uma ação muscular, por exemplo a contração dos olhos, evoca uma imagem mental particular e uma emoção. O livro aborda o movimento na sua dimensão terapêutica. No entanto, a imensidão de possibilidades existente no movimento e na vida das imagens, na perspectiva apresentada neste artigo, estão além das ideias de cura e de disfunção, pois para afinar a imaginação e o movimento é preciso desvinculá-lo de esquemas, de metas que seccionem e funcionalizem aquilo que está constantemente a deformar-se: a percepção humana. Virar os olhos para o lado pode ser muito mais do que virar os olhos para o lado. É algo traçável, identificável, mas invisível, incalculável nos meandros do que o corpo faz. Podemos colocar as mãos na imagem mental e experimentá-la, tateá-la, e assim possa ser, não uma instrução técnica com um fim terapêutico. Que possamos saborear a autonomia para além do já sabermos o que é.

Assim, o corpo é uma vida interior a ser recriada. Aprender a ler não está no paradigma do desenvolvimento de apenas um tipo de atenção, assim como aprender a dançar não se restringe à percepção do macromovimento, a deslocação musculoesquelética, o atravessar do espaço. Como nos diz a pensadora-bailarina Sofia Neuparth:

A deslocação parece ser um dos sensores de movimento-tempo, embora possa também ser uma das armadilhas para a banalização do movimento-tempo-corpo. A viagem, a migração, a deslocação, ampliam a capacidade de sentir movimento, mas o movimento não requer a viagem para existir. [...] considerar movimento a partir de um ponto fixo parece-me tão absurdo como não considerar a mobilidade da quietude.

(Neuparth, 2014: 34)

Em processos singulares de geração de corpo, há a aventura de atravessar a filigrana do micromovimento, do invisível, porém experienciável das geografias interiores que se aprende a percorrer de si para si nas práticas de corpo e no tecer das imagens que fazemos dele. O micromovimento constitui o entender de cada um na sua existência sempre a refazer-se. Poderia talvez ser rastreável pela objetividade cronológica dos sensores de movimento-tempo e seus cronômetros, mas dá-se principalmente na temporalidade singular do chamado movimento-tempo-corpo. Um tempo cheio de elasticidade, em que o movimento não está restrito a conseguir e pode se dilatar. O movimento-tempo-corpo não é uma tarefa que se apresenta e que se vincula forçosamente a uma sequencialidade, mas depende do empenho e do convite que se faz a si e ao público na honestidade

do encontro e das oscilações que ele gera, para além da obsessão do macro, do visível, do capturável.

A identificação de determinado caminho percorrido substitui recorrentemente a escuta da criação de caminho, eu só vou por aqui enquanto o por e o aqui se mantiverem afinados com o qualquer por e ou qualquer aqui, desde que não confunda a insistência em determinado caminho específico com a impossibilidade de percorrer qualquer outro, eu crio rigorosamente caminho em cada passo.

A prática de um controlo sobre o fazer do corpo reforça a apatia. O gesto trazido ao presente por esse corpo desabilitado torna-se um gesto desprovido de movimento, de capacidade de toque, um gesto em representação de, um não gesto. Parece-me que essa desabilitação é semeadora de tristeza.

(Neuparth, 2014: 34)

A dança que aprenda com a habitação das trepidações do micromovimento e com a consideração do qualquer, ainda que possa traçar um recorte específico, manterá a porta aberta a outras corporalidades, fazendo deslizar as afecções restringidas à planificação das categorias de comportamento, a subserviência à visibilidade, as notificações em nossos telemóveis que cada vez mais exercem controle sobre a possibilidade de mobilidade na quietude. Refiro-me à dança como uma experimentação do sensível e como uma prática performativa cotidiana passível de se dar também nas dimensões do contato com um livro. Na percepção de partículas de significação da vida interior que se projeta, que se expande não restrita a gestos largos, “aprender a leitura tem um método, mas não obedece a um método” (Llansol, 2007: 185).

Há uma insubordinação intrínseca ao processo de aprender e também ao conhecimento adquirido. Alguns estados indescritíveis percorrem o corpo enquanto lemos. Estados impossíveis de serem narrados, que envolvem o empenho da criação e que se apresentam quando nos permitimos continuar a atravessar a experiência na companhia de determinados buracos que vão aparecendo, uma ligação de sentido que ficou estranha, um nome que se transformou, um braço que vira mais para dentro que o outro, um olho mais para lá do que para cá — como conviver com as estranhezas do que é outro e continuar respirando a nossa própria presença? O outro mora em nós. A boca, se tentasse descrever, não daria conta da quantidade de realidades simultâneas e muitas vezes incoerentes. O não chegar, o desconhecer e o não vir a saber, são parte vibrante dessa prática que se interessa pelos detalhes da fisicalidade, que vê o aprender em aliança com a pesquisa e com a criação, com uma leitura não reduzida a um método.

As inclinações específicas ao exercício de estar presente no ato de aprender revelam-me o que eu jamais poderia pedir ou determinar por um método — ou revelam, sim, o que pedi e determinei, mas de repente na sua condição de outras, de diferentes do que pensava e, muitas vezes, inclassificáveis pelo método. Em favor de quê teimamos em calar essas vozes nos nossos espaços de partilha? Por que não experimentar o desajeito? O corpo, ainda assim, segue documentando esses restos em seus micromovimentos. Continuaremos a perguntar com A. Borges, que assina o posfácio ao livro *A restante vida*, de Llansol:

*Porque não estranhar que se chame poderoso
a esse (que outro nome lhe dar?) que nos tomava por partes do
seu fantasma insatisfeito e podia pegar em nós abertamente,*

e pode pegar em nós clandestinamente, como meio subserviente do seu encanto? [...] Porque tardar em manifestar a nostalgia do momento em que as imagens do poder deixarão de andar à solta, imprevisíveis, famintas e tirânicas?

(Llansol, 1982: 98)

Na tradição que nos consigna a dualidade entre mente e corpo, a existência da leitura deu-se principalmente na condição de isolamento — na confiança irrestrita em métodos e em salas fechadas, na exclusão dos estranhos ruídos do mundo. Apesar disso, a escuta do movimento-tempo-corpo, a consideração da polifonia interior que ela implica, constrói um conhecimento que mal iniciamos a desbravar; nada interessante às escolas e aos escritórios, às corporalidades neoliberais da visibilidade que seguem fabricando modos de estar em nome de uma eficiência cega. A qualidade de presença do contato com o corpo fulgorizável, com o corpo diversidade, com o corpo humano, mas não exclusivamente humano, oportunamente perturbará a unidirecionalidade. É urgente pensar-praticar a dimensão de uma leitura “micromovimentada”, na potência de dançar com os olhos e viajar pelo espaço, não submissa à interpretação de texto. Refiro-me não à dança como atividade ou educação física, com apêndices, como prática somática ou ginástica, mas à dança como o saborear da riqueza da imaginação corporal e a possibilidade de criar no andamento dos próprios exercícios de dançar e de ler.

Como é que podemos tocar o olho com uma ideia-experiência, uma imagem que façamos dele para além da eficiência? Como é que podemos tocar as letras e as coisas com o tato dos olhos? Como é que nos podemos deixar ser tocados pelo que vemos?



A dança da irregularidade do olho que lê

A irregularidade do olhar manifesta-se na qualidade de presença do contato com linhas que jamais foram retas, no passeio que os olhos traçam pela sua atenção móvel. Há danças que se fazem só com os olhos (Ohno, 2016). Os minúsculos tecidos do rosto mudam de tonicidade, reajustam-se ao sabor dos deslizes, dos encontros, dos pensamentos. Enquanto bebês, vamos nos acostumando a usar esses delicados tecidos. Lisa Nelson, em *Before your eyes* (2003), contando a experiência de filmar o trabalho de Bonnie Bainbridge Cohen, investigadora do movimento, diz que, com a câmera bem próxima do rosto de bebês, podia notar mínimas alterações no foco de seus olhos, justo no momento que precedia uma ação. Era como se o sistema nervoso dela pudesse se misturar com o dos bebês, na compreensão do instante antes do gesto com a visão amplificada e inacessível ao olho nu proporcionada pela câmera.

A escuta do germinar do momento anterior à ação guiou a dança de Lisa a uma nova imaginação a olhos nus. Era possível saborear os milissegundos dos instantes em que o corpo se mobiliza. Sem necessariamente concretizar o gesto, o momento antes dele como uma ação em si, na não-reatividade, abriu a possibilidade de um refinamento das paisagens interiores e de suas sobreposições. O território natural da dança é, para o interior projetado e escrito de Lisa, o de uma “mutabilidade física sem fronteiras” que lhe lembra a maleabilidade dos contornos nos corpos do cinema de animação. Por essa dança a dissolução da figura humana no espaço é uma prática, uma realidade dissidente que se habita e se nutre,

“o diálogo com o mundo físico, que já foi mágico, do qual nossa cultura nos separa e nos obriga a esquecer” (Nelson, 2004, trad. autor).

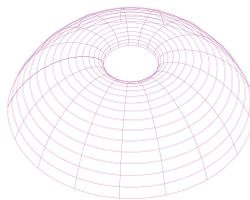
Como pode o olho endurecer-se no meio de toda a liquidez que o permeia? A percepção do olhar pela página nunca se dá continuamente, é uma tela por entre desalinhamentos. Fazer uma montagem na irregularidade da percepção do olho que lê é acarinhar as asperezas, as lisuras, os encontros e os impactos nas interrupções e ritmos variantes em leitura. Aqui a página confunde-se com o universo que está fora dela, no “pensamento esvoaçante da pupila” (Llansol, 2007: 178), como nos diz Llansol em *Os Cantores de Leitura*. E ainda “O écran, o ar, a cena, tudo me lembra a página. Quando a lembrança dessa página se esbater, uma matéria complexa, sem síntese, virá perturbar-me os olhos.” (*ibid.*: 185).

Subitamente os olhos perturbam-se com uma matéria imprevisível. Llansol aponta aí um elemento do texto que tem vida própria, não necessariamente pela via da legibilidade, um elemento evanescente. Uma matéria complexa, maciça, não restrita à hegemonia da palavra e da página. Aprender a ler “Depende da infinita variedade dos livros, ou seja, da corrente que flui, e nos mergulha nela — seja qual for o seu suporte.” (*ibid.*).

Que olhar é esse que não coloca ênfase no “sou eu”, que “faço”, e deixa vir a matéria sem síntese? Um olhar que porventura se esquece do monólogo e se deixa ser tocado enquanto toca a matéria. Que olhos são esses que não trazem uma determinação constrangida? Nesses encontros, arriscam as definições da identidade, atravessam as impaciências, não contornam a experiência com a etiqueta do “já sei”, ainda que tenha de lidar com palavras gastas. “Não sei reflectir sobre a Poesia, sei ir

à Poesia_____ e esperar, na ponta das pupilas, suas imagens. [...] Não sei fazer poesia, mas pressinto o seu drama_____ e o vagar que ela tem de se deixar ficar em qualquer parte onde, afinal, nunca tenha estado.” (Llansol *apud* Barrento, 2011.)

Na aventura da percepção que envolve o corpo no além do corpo, proa do ver, encontro a materialidade da dança que pratica o olhar como uma ignição — “muitas vezes me acontece nada a não ser olhos. E então o mundo perde os limites.” (Llansol, 1999: 102). Aquela dança que abre espaço de recriar o talvez como a fertilidade do encontro — o olho na potência do pensamento sem calar o ser corpo.



REFERÊNCIAS

- A. BORGES (1982).** "Texto para a restante vida – postfacio", *A restante vida*, Maria Gabriela Llansol. Porto: Afrontamento.
- BARRENTO, JOÃO (2011).** "As três noites: Llansol e o misticismo ibérico", *Europa em Sobreimpressão – Llansol e as dobras da história* (Org. João Barrento e Maria Carolina Fenati). Lisboa: Assírio e Alvim/Espaço Llansol.
- BRAKHAGE, STAN (1983).** "Metáforas da visão", *A experiência do cinema – antologia* (Org. Ismail Xavier). Rio de Janeiro: Graal.
- ___ (1963). *Metaphors on Vision*. Film Culture Inc. Acedido em junho de 2018:
www.monoskop.org/File:Brakhage_Stan_Metaphors_on_Vision.pdf
- JOAQUIM, AUGUSTO (1985).** "Algumas coisas", *Um falcão no punho*, Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'Água.
- LOPES, SILVINA RODRIGUES (2015).** "Trabalho e desajustamento: o problema do automatismo na perspectiva da condição de indeterminabilidade da existência", *Revista Intervalo*, n.º 7. Lisboa: Pianola/Vendaval.
- LLANSOL, MARIA GABRIELA (1999).** *Livro das comunidades*. Lisboa: Relógio d'Água.
- ___ (2000a). *Onde vais, drama-poesia?*. Lisboa: Relógio d'Água.
- ___ (2000b). "Carta aberta a Eduardo Prado Coelho". *Revista Ler*, n.º 48. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ___ (2007). *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- NELSON, LISA (2004).** "Before your Eyes", *Contact Quarterly*, vol. 29, n.º 1. Acedido em junho de 2018:
www.sarma.be/docs/3247
- NEUPARTH, SOFIA (2009).** *Práticas para ver o invisível e guardar segredo: estudo do corpo e do movimento escrito em estado de dança*. Lisboa: edição de autor.
- ___ (2014). *Movimento*. Lisboa: edição de autor.

NOGUEIRA, JUDITH (2008). *Do movimento ao verbo – desenvolvimento cognitivo e ação corporal.* São Paulo: Annablume.

OHNO, KAZUO (2016). *Treino e(m) poema.* São Paulo: n-1 edições.

PAXTON, STEVE (2013). *Conscious Body.* Conferência realizada na Université Paris 8. Acedido em junho de 2018:

www.youtube.com/watch?v=Sq8LxcnyOKM

SAFATLE, VLADIMIR (2015). *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.* São Paulo: Cosac Naify.

SANTOS, MARIA ETELVINA (2007). “Parasceve, a cheia de graça – Intensidade e excesso em *Parasceve*.”, *O arcano do espírito bravio. Leituras de Parasceve* (Org. João Barrento e Maria Etelvina Santos). Jade – Cadernos Llansolianos, n.º 12. Sintra: Espaço Llansol.

___ **(2008).** *Como uma pedra-pássaro que voa – Llansol e o improvável da leitura.* Lisboa: Mariposa Azual.

*Movimento prosódico:
palavras impregnadas
de imagem – o texto e a dança*

Luiz Antunes

Introdução

Sendo a arte do movimento por excelência, a dança vive e sobrevive de e a um corpo que se transformou dialogante entre si e com o mundo real, colapsando com o virtuosismo e assumindo-se marcadamente expressivo, coetâneo — traduzindo ideias do seu tempo de ação — e revestido de contemporaneidade. Corpo esse que se movimenta, também, através das linguagens da modernidade, das ligações e preocupações hegemônicas, aceitando-se como identidade mundana, trabalhada aos olhos de uma arte de proscênio.

Mas a evolução histórica da dança teatral no Ocidente e do seu corpo teve por base a palavra. Note-se que, durante um longo período, o *ballet*¹, a dança de uma forma mais lata, continha na sua estrutura a arte da música, a arte da poesia (textos de cariz poético), assim como os

1. Palavra francesa com origem italiana. Forma como os franceses designavam as danças sociais simples e elegantes nos reinos italianos que eram designadas por *balli* e *balletti*. O termo *ballet* surge como uma nova expressão de representação associada, segundo a Academia Francesa, ao primeiro bailado em França — *Ballet Comique de la Reine*, 1581.

libretos² (que estão na base do que hoje se entende por sinopses) — que coabitavam em cena com os corpos dançantes, no sentido de melhor comunicar o enredo de uma história ou de um mito.

Porém, já no século XVIII, se por um lado a dança reitera um corpo próprio capaz de fabular, por outro reivindica funções dramáticas tendo por base a palavra na criação do movimento — mas com a ausência da mesma em cena. Este período fabular não está ainda relacionado com a ideia do corpo enquanto linguagem autónoma, mas com uma subordinação da dança e da arte geral a uma lógica arquitetural dita aristotélica, que seguia uma ordem casual e teleológica. Esta necessidade de afirmação da dança em relação às outras formas de arte, leia-se poesia e música, assim como a sua legitimação como veículo de expressão dramática, levou a uma alteração entre libertistas e coreógrafos:

Os literatos da época opõem-se ao império que estes corpos dançantes exercem sobre o público, com prejuízo para a palavra dos seus versos. Uma longa polémica será travada entre coreógrafos, que se apoiam na pantomima para construir tragédias dançadas, e os libretistas, defensores da primazia da voz sobre o gesto.

(Sasportes, 1988: 47)

2. Termo associado ao texto usado numa peça musical do tipo ópera, opereta, musical, oratório e cantata, mas também utilizado para referenciar o texto que serve de base narrativa de obras de bailado. A existência de libretos em dança é referenciada na obra *Les Grands Ballets du Répertoire*, Jacques Moatti e René Sirvin, edições Larousse, 2002.

No decorrer do século XIX, com a consolidação da dança a nível social, cultural e artístico, autores como Banville, Gautier, Valéry e Mallarmé consideram que a dança passa a iluminar a literatura; a dança é a expressão do indizível e, por isso, modelo e fórmula para a poesia. A dificuldade da representação textual da dança em prosa leva muitos escritores a adotarem princípios coreográficos e a sintaxe do verso na imitação do movimento dançado. (cf. Cordova, 1998: 26-36).

Para o poeta do período romântico, o grafismo do movimento, a escrita corporal, contêm em si um poema iletrado, a personificação da ideia do sagrado no poema corporal e visual. Assim, a dança torna-se uma nascente de dimensão efémera e sensorial, jugo de sensações primárias, uma forma de poesia pura e incorruptível que busca reanimar o grito interior da palavra poética.

A dança exprime o não-dito, diz-se dançando. Para José Gil, a presença do corpo que dança é por si só sentido, pois é uma “infralíngua”, uma linguagem pré-verbal que não pode ser dissociada do significante e do significado (1997: 46)³. Pode afirmar-se que a dança tem uma eloquência que muito se assemelha à poesia, não submetida ao *logos*, consequentemente

3. Segundo José Gil, o corpo é uma infra-língua e não uma géstica (simétrica corporal da linguística com gestemas no lugar de fonemas). Porque não existe unidade gestual facilmente isolável, é impossível recortar, nos movimentos do corpo, unidades discretas comparáveis aos fonemas da língua natural: “Esta plasticidade do corpo, a sua capacidade, estabelecida sobre as suas próprias articulações, para se articular à própria articulação da linguagem, faz dele uma infra-língua. O gesto é simultaneamente significante e significado [...]” (1997: 45); “A dança é uma gramática semântica porque age diretamente sobre o sentido, uma vez que dita aos movimentos os caminhos a tomar (sintaxe) para que o sentido venha a emergir ao mesmo tempo.” (2001: 97).

intraduzível, aproximando-se da ideia da emoção pura. Porque é anterior à palavra, o movimento está próximo do grito, encarnando uma dimensão pulsional e primária da linguagem humana. A afirmação de Bernard Montet solidifica esta ideia: “Le danseur et souvent plus proche du cri que du mot” (*apud* Dafna, 1994: 77).

Foi no decorrer do século XX que a atualização do corpo ao quotidiano se foi desenrolando, liberto de narrativas encerradas na literalidade e vingador da expressividade modernista e pós-modernista, onde a forma ganhou valor por si só, e a descoberta de novas linguagens acessíveis e adjacentes ao movimento suplantaram a própria história.

A palavra aparece novamente na dança, como no passado, como um recurso de cena, com a diferença que esta passa a ser dita pelos bailarinos. Este facto aproxima-a do teatro e faz com que os bailarinos, que passam a ser designados também como intérpretes, se aproximem da figura do ator pois recorrem à voz. Esta questão induz muitas vezes a falácias, pois intui que apenas a palavra é passível de ser interpretada, em oposição ao movimento executado.

A palavra em cena, associada a movimentos utilitários e a uma gestualidade próxima do quotidiano, passou a confundir as fronteiras entre dança e teatro, surgindo assim a expressão híbrida dança-teatro, que teve em Pina Bausch um dos expoentes máximos. Uma vez mais a questão aqui parece ser de natureza semântica, pois a utilização da voz, tornada palavra, é mais uma busca do “efeito de apresentação” e não de representação — atente-mos a que a arte da dança, enquanto arte de cena no Ocidente, passou a ter na sua designação “Dança Teatral do Ocidente”. Segundo Febvre, há uma

distinção entre a teatralidade com “efeito de representação” e a teatralidade com “efeito de apresentação”: a primeira relaciona-se com a reconstituição da realidade, com a mimética e convenções teatrais; a segunda está relacionada com a dança-teatro, que não tem como princípio a representação da realidade, apresentando-se antes como a realidade em si mesma. No fundo, é uma teatralidade latente ao ato de apresentação, ou pré-teatralidade, que retira do corpo em movimento um ímpeto original que promove um efeito de reconhecimento: “Cet effet agit directement sur un réel mais extirpe du corps dansant des forces originaires [...] les corps ne disent pas autre chose que ce qu’ils font, ils ne sont pas à la place de” (1995: 14).

Reiterando a ideia de que a palavra — sonora, musical, ritmada ou silenciosa e visualmente muda — está na base da dança teatral, ao longo da sua história, enquanto arte autónoma e expressão maior da condição do ser humano, é fundamental a perceção de que os escritores de movimento têm uma forma própria e diferente de trabalhar a palavra e, conseqüentemente, o texto, em comparação com outras formas de arte. Para além dos aspetos de significação, o trabalho coreográfico da palavra e do texto assenta por vezes mais nas características físicas da palavra e do texto do que propriamente na significância do mesmo. A contemporaneidade na dança trouxe a palavra para cena, mas desobrigada de uma casualidade lógica e logocêntrica, talvez por ter o indizível como base da sua existência, concebendo uma maior liberdade criativa nas formas de apresentar e de se expor enquanto arte de cena. E atente-se que a dança tem como primazia o movimento e não a palavra ou o texto.

Adormecida durante as décadas da ditadura, a Nova Dança Portuguesa chega “nova” mas, ainda assim, atrasada face às homónimas belga

e francesa. Com ela surge um conjunto de criadores de visões românticas (no sentido da paixão pelo corpo enquanto instrumento e fim) e imaginação criativa fascinantes, que trabalham a anacronia da Nova Dança em solo nacional, no fim dos anos 80. Esta geração assume a expressão do corpo como fruto de uma prática dialogante, para a qual o gesto não é a mera unidade mínima da fraseologia coreográfica, mas antes uma das expressões de fisicalidade e de exploração do corpo-instrumento, que não se coloca apenas no âmbito do indizível nem tão pouco do meramente expressivo — um corpo que se assume total num processo de inquietude e revisitação constantes e que vive para além da narrativa. Tudo o que lhe é próprio é passível de utilização, revisitação, expressão e diálogo. A palavra surge não como uma criação anexa ao movimento, mas como extensão do próprio corpo, fruto do movimento das cordas vocais e cúmplice em construções onde o discurso não vale por si só (a imagem também não é o único esplendor), permitindo-se a novas significâncias. A dança recupera da palavra a sua poética assim como a sua sonoridade, torna-a sua, não só organicamente mas como emoção primária, respiração e músculo. A construção resultante são palavras impregnadas pela imagem⁴, podendo contribuir para o que António Pinto Ribeiro refere como “[...] uma fisicalidade mais dura com figuras corporais extraídas do automatismo e mecanicismo comportamentais e exercícios de desfiguração particularmente fortes” (1994: 123).

4. O conceito de imagem é um termo com múltiplas dimensões, sendo utilizado neste contexto: a imagem enquanto forma visual gerada pelo criador/coreógrafo da expressão da ideia, recorrendo à construção entre corpo, cena e seus materiais. A imagem que é produzida pelo corpo dançante, pela gestualidade, pela expressividade, pelas múltiplas formas assumidas pelo mesmo.

Na transfiguração da palavra pela imagem, pode a prosódia — disciplina da linguística que tem como principais traços o estudo e identificação das características rítmicas, entoacionais e acentuais de uma língua — ser uma extensão expressiva do corpo que se move. Suscita curiosidade este cruzamento interdisciplinar num caminho que parece ser profícuo, mas quase inexplorado, para melhor se compreender o que difere na utilização da palavra e texto por parte da dança face a outras artes cénicas, assim como a relação entre o movimento do corpo face à vocalização da palavra nos trabalhos coreográficos.

Usando como exemplo o espetáculo uma misteriosa *Coisa disse e.e. cummings*, criação de Vera Mantero encomendada e estreada na Cultur-gest no ano de 1996, em homenagem a Josephine Baker, considere-se um dos melhores exemplos da dança contemporânea portuguesa, em particular na chamada Nova Dança, em que movimentos e palavras coexistem na criação da imagem, de forma repetitiva e levando às noções de palavra dançada e movimento parafraseado, utilizados como suporte ou distanciamento entre si. Entenda-se que palavra dançada corresponde ao som que é acompanhado por um gesto físico coreográfico e movimento parafraseado ao gesto físico coreográfico que suporta ou é suportado por um som.

A luz que entra lentamente durante os vinte minutos do espetáculo, revela um corpo desnudo que se equilibra periclitantemente sobre uns pés de cabra e que reage ao estado de equilíbrio e desequilíbrio, criando assim o movimento dançado, ao ritmo das palavras enunciadas. Ao longo de todo o espetáculo, o corpo carrega um mal-estar, uma ausência de conforto que, juntamente com a repetição insistente e crescente das palavras (“Uma impossibilidade, uma má-vivência, uma tristeza, uma ausência,

um desgosto, uma incapacidade, atrozes”), acompanhadas pela exarticulação gestual, acentua o *pathos* coreográfico da peça. Nesta criação de Mantero há uma ausência de música ou de qualquer outro som, executando o som da sua própria voz.

Mais do que a vocalização segundo regras de acentuação, modelações tonais ou rítmicas, a prosódia que organiza um *continuum* sonoro de uma língua é um meio de auxílio fundamental para a compreensão da ideia da palavra/frases/texto como extensão do corpo que dança.

Assim, torna-se importante analisar este espetáculo confrontando o movimento do corpo e texto, na tentativa de extrapolação da sua ação isolada e com significado próprio, ou como atuantes de um constructo global e a eventual comparação do texto na dança face ao texto em outras artes de espetáculo.

Assume-se o movimento como ato ou efeito de deslocação, de mudança de lugar ou de posição; e prosódia como o estudo da natureza e funcionamento das variações do tom, intensidade e duração na cadeia falada. No contexto do período artístico específico — Nova Dança Portuguesa —, a maioria dos criadores recorreu às variações de tom e intensidade da cadeia falada, devendo ser consideradas como resultado do movimento das cordas vocais, som modelado e mobilizado, utilizado como gesto interno que produz um efeito exterior, passível de observação e audição, e resultado do movimento *per se*. A melodia da fala passa a ser o ritmo do próprio corpo e, por vezes, o inverso, o corpo insere a cadência à própria fala. A frase de Coelho de Carvalho consolida esta ideia: “Falar é tocar um instrumento de música, o mais perfeito de quantos harmónios têm sido inventados” (*apud* Mateus, 2014: 1).

Segundo Mateus, cabe à prosódia a principal responsabilidade da melodia da fala, levando-nos a acrescentar outro pensamento de Coelho de Carvalho: “Distingue-se, na sílaba, e conseqüentemente na palavra, não somente o som, que é como que o corpo, mas ainda o que a esse corpo dá vida, a sua prosódia, as necessárias condições movimentais da sua exteriorização, ou sejam, as inflexões, e a medida do tempo da pronúnciação e o acento que tonaliza a voz” (*ibid.*).



Metodologia

Foi realizado o *download* de um excerto do espetáculo *uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings*, de acesso aberto na internet e convertido em ficheiro áudio. A análise, por facilidade de sistematização e por se tratar de um estudo de caso com naturais limitações, convergiu na palavra “atrozes”, pela óbvia repetição em maior número assim como por ser a palavra com um espectro de modulações mais variado e fecundo, e um elemento indutor de cadência rítmica no texto, adjacente à fisicalidade gestual, sugerindo ter a função de refrão monóstico. O ficheiro áudio foi aplicado ao programa Praat, para validação de diferentes intensidades e variações face ao som produzido e em pesquisa. Sendo este um estudo de caso no âmbito das artes do espetáculo e não da linguística, assumiram-se as variações do tom, intensidade e duração da palavra “atrozes” como existência ou não existência, sem assunção dos valores numéricos obtidos referentes a outros dados fornecidos pelo programa. Foram confrontadas as modelações sonoras com o registo de imagem.

Neste sentido, pretende-se a associação e compreensão de dois vetores: o primeiro a análise prosódica, nas suas várias dimensões, medida do tempo — duração, inflexões — tom e acento, intensidade/frequência — duração; em cruzamento com o segundo, a análise eukinética, estudo dos aspetos qualitativos do movimento (ritmo e dinâmica). Através deste encadeamento, está aberto o caminho para validar a ideia de que na dança contemporânea, neste caso portuguesa, a palavra é uma extensão do próprio corpo, sendo usada como elemento rítmico, onde a semântica não aparece como o elemento principal.



Resultados

Verifica-se a existência de modelações sonoras diferentes da palavra “atrozes”, repetida 11 vezes no excerto em análise. Da observação simples do excerto de vídeo, valida-se a repetição de movimentos que não coincidem com a repetição da palavra, não existindo aparente obrigatoriedade, por parte da criadora e intérprete, em associar um determinado gesto a um determinado som. Contudo, esta sucinta análise torna-se abstrata quando descontextualizada do universo das premissas criativas, do universo da coreógrafa/intérprete assim como dos aspetos dramaturgicos do trabalho coreográfico.

Através da observação simples, verificou-se a sua utilização concomitante com movimentos idênticos, repetitivos ou anacrónicos, determinando

se a mensagem a transmitir deveria ser interpretada de forma similar ou díspar, traduzindo-se em resultados imagéticos diferentes e próprios, corroborando a impossibilidade de análise separada (entre som e movimento) e assumindo-se a significância de movimento visível e audível como imagem una.



Considerações Finais

No exemplo de *uma misteriosa Coisa disse e.e. cummings*, criação de Vera Mantero, movimentos e palavras são reduzidos a certas formas essenciais e trabalhados em repetição contínua. Não existindo coincidência entre a repetição de um gesto específico quando é proferida a palavra “atrozes”, assume-se que são utilizados de forma isolada e propositada, produzindo diferentes imagens e, por conseguinte, diferentes fins (que só podem ser traduzidos quando analisando o gesto físico e sonoro em concomitância). Este pensamento vem corroborar a ideia de que o trabalho de composição coreográfica pós-moderno entrecruza sequências sem organicidade narrativa, estando na base da criação a tensão entre construção e desconstrução, continuidade e descontinuidade. Surge desta tensão a possibilidade de o corpo se libertar no movimento puro, reafirmando a dança como uma linguagem autónoma.

A prosódia é, então, extensão do corpo e unidade utilizada para dançar a palavra ou parafrasear o movimento, suportando-o em tempo, intensidade

e sentindo, modelando-o de forma oposta, causando familiaridade ou estranheza como forma de libertação no transporte e dedução da mensagem por parte do espectador.

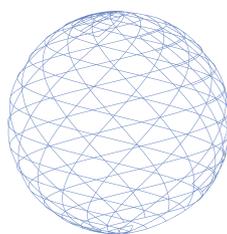
Se no contacto único com a palavra cabe ao leitor a criação de uma imagem, no texto declamado, representado e no texto apresentado em contexto de movimento ou coreográfico, a criação da imagem é terciária e entra no campo da significância cuja imagem e texto passam a ser o mesmo objeto, conferem em uníssono, e para a qual uma palavra não vive apenas de marcas discursivas orais, mas das marcas físicas que lhe foram atribuídas.

No estudo de caso empreendido, a palavra é produzida com o movimento e parte integrante do conteúdo coreográfico, logo impregnada pela imagem, constructo semiótico final. Corrobora o princípio da palavra impregnada de imagem e do corpo como instrumento dialogante que, na Nova Dança, assume todas as expressões de fisicalidade como possibilidades exploradoras num processo, subvertendo e questionando aquela que seria, até então, a unidade mínima da fraseologia coreográfica — o movimento.

A dança contemporânea trouxe para cena a palavra, permitindo-lhe desenvolver novas formas de teatralidade que a aproximam do teatro, mas a dança trouxe novas formas de teatralidade ao próprio teatro. No teatro, o texto surge como último reduto físico onde, através do manuscrito e da sua análise por continuidade, é permitido extrapolar a mensagem e caracterizar a personagem envolvente. Na dança, e sendo a sua essência o movimento do corpo, o texto só pode ser analisado quando associado à construção imagética, pois não tem de existir uma sequência lógica

de aplicabilidade de regras linguísticas, sendo estas assumidas ou contraditas e refutadas pelo gesto. Por isso mesmo, a análise posterior do espetáculo de dança só é possível recorrendo aos acervos eletrónicos de reprodução, que constituem fontes ricas que devem continuar a ser atualizadas e utilizadas como base do estudo da dança e da sua história.

Parece ser fundamental a presença da prosódia na análise da palavra em dança, interligada com a análise de movimento. Esta análise requer uma investigação experimental de múltiplos dados, com o texto apresentado em cena interligado com todos os factos prosódicos a que se fez referência, concomitante à análise do movimento.



REFERÊNCIAS

- CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (2008).** *Coreo-grafias Literatura e Dança*, Revista Textos e Pretextos, n.º11. Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas/Livrododia Editores.
- CORDOVA, SARAH DAVIES (1998).** *Récits de la danse et graphies dansées au XIXe siècle. Littérature: La littérature et la Danse*, n.º 112, Décembre. Paris: Larousse, pp. 26-36.
- DAFNA, LEVY (1994).** *Théâtre et Danse: Recherche d'une complémentarité* (Dir. Pierre Voltz, maîtrise). Paris: Institut d'Études Théâtrales (IET), Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III.
- FEBVRE, MICHÈLE (1995).** *Danse contemporaine et théâtralité*. Collection "Art nomade" (Dir. Michel Bernard). Paris: Chiron, p. 14.
- FAZENDA, MARIA JOSÉ (1997).** *Movimentos Presentes. Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Cotovia.
- GIL, JOSÉ (1997).** *Metamorfoses do corpo. Antropos*. Lisboa: Relógio d'Água.
- ___ (2001).** *Movimento total: o corpo e a dança* (Trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio d'Água.
- HOMANS, JENNIFER (2010).** *Os Anjos de Apolo: uma história do ballet*. Lisboa: Edições 70.
- LOUPPE, LAURENCE (2012).** *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- MATEUS, MARIA HELENA MIRA (2004).** *Estudando a melodia da fala: traços prosódicos e constituintes prosódicos*. Encontro sobre o ensino das línguas e linguística: APL e ESE de Setúbal (27 e 28 de Setembro de 2004).
- RIBEIRO, ANTÓNIO PINTO (1994).** *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Vega.
- SASPORTES, JOSÉ (1985).** *A dança no século XVIII: Veneza, por exemplo*. Colóquio-Artes, n.º 67, Dezembro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 49-59.

— (1988). *O bailado: geometrização, imitação, sublimação e renascimento de um corpo*. Colóquio-Artes, n.º 78, Setembro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 44-49.

O RUMO DO FUMO (2016). *one mysterious Thing, said e.e. cummings*, (Promo PT) by Vera Mantero/1996. Acedido em setembro de 2019:

www.youtube.com/watch?v=l2h5u8PNmTs&t=27s

A PRESENÇA DO TEXTO NA DANÇA E NO TEATRO CONTEMPORÂNEOS

COORD. CIENTÍFICA E EDITORIAL, PREFÁCIO

Mickaël de Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA E EDITORIAL

Alexandra Moreira da Silva [Sorbonne Nouvelle – Paris 3]

Daniel Tércio [Universidade de Lisboa]

Fernando Matos de Oliveira [Universidade de Coimbra]

Maria Helena Werneck [Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO]

Maria João Brilhante [Universidade de Lisboa]

Mickaël de Oliveira [Universidade de Lisboa]

Rui Pina Coelho [Universidade de Lisboa]

AUTORES

Armando Nascimento Rosa

[Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa]

Bernardo Romagnoli Bethonico [Centro de Documento do Centro em Movimento, Lisboa]

Joana Ribeiro da Silva Tavares e Luar Maria Escobar [Universidade do Rio de Janeiro]

José Maria Vieira Mendes [Universidade de Lisboa]

Joseph Danan [Sorbonne Nouvelle – Paris 3]

Juliette Loesch [Universidade de Lausanne]

Lucille Toth [Universidade Estadual do Ohio]

Marco Catalão [Universidade de São Paulo]

Luiz Antunes

Marina Magalhães [Universidade do Rio de Janeiro]

TRADUÇÃO

Alexandra Moreira da Silva [Sorbonne Nouvelle – Paris 3]

Maria Leite

REVISÃO EDITORIAL

Cláudia Morais [Universidade de Coimbra]

APOIO À REVISÃO

Maria Inês Marques [Universidade de Yale]

GRAFISMO E PAGINAÇÃO

Marta Anjos

EDIÇÃO

Centro de Estudos de Teatro/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

APOIO À EDIÇÃO

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,
no âmbito dos projetos UIDB/00279/2020, UIDP/00279/2020 e SFRH/BPD/120028/2016.

APOIO À ORGANIZAÇÃO DO COLÓQUIO INTERNACIONAL

Centro de Estudos de Teatro – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/
Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança/
Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Instituto Francês de Portugal
Atelier Re.al
Estúdios Victor Córdon (CNB/TNSC)
Galeria Zé dos Bois (ZDB)
Colectivo 84

DIREITOS DE AUTOR

© 2020 Centro de Estudos de Teatro/FLUL
© Mickaël de Oliveira e outros autores
1ª Edição (2020) / ISBN 978-989-99838-6-1

A presente obra nasce do Colóquio Internacional “A presença do texto na dança e teatro contemporâneos – do centro à margem da cena”, que decorreu em Lisboa em Maio de 2018.

As comunicações e outras actividades do Colóquio encontram-se disponíveis em:

<https://www.youtube.com/watch?v=zK2I9MjTuvE&t=1s>

U LISBOA | UNIVERSIDADE
DE LISBOA



Centro de Estudos de Teatro



LETRAS
LISBOA

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



inet^{MD} instituto de etnomusicologia
centro de estudos em música e dança

MH FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA

