

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**

**BRUNO REIS LIMA**

**POR UMA DRAMATURGIA DO CORPO COMO ACONTECIMENTO**

Niterói  
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS  
DAS ARTES**

**POR UMA DRAMATURGIA DO CORPO COMO ACONTECIMENTO**

**BRUNO REIS LIMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Beatriz Fernandes Cerbino.

**Niterói  
Novembro de 2016**

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	4
1	DRAMATURGIAS DA DANÇA.....12
1.1	Dramaturgia da vida na corte.....14
1.2	A invenção da dramaturgia da dança cênica: o balé clássico.....20
1.3	Noverre e a expressividade na dança.....23
1.4	A imitação da natureza.....26
1.5	Laban e o expressionismo.....31
1.6	Cunningham e o movimento sem referente.....37
1.7	Judson Dance Theater e o movimento qualquer.....42
1.8	Jerôme Bel: dança e objetividade.....49
2	BUSCANDO UMA DRAMATURGIA DO ACONTECIMENTO: CORPO, NEXO E SENTIDO .....54
2.1	Outros corpos filosóficos..... 55
2.2	Corpo e sentido.....59
2.3	Acontecimentos em série.....61
2.4	Nexo.....67
3	O CORPO DE UM PROCESSO.....73
3.1	Fluxos e roteiros.....85
3.2	Presença e ausência.....92
	PARA CONCLUIR.....94
	ANEXO.....97
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....98

## Introdução

Gostaria de constituir uma dramaturgia em dança pensando o movimento como acontecimento. Esse é o objetivo desse trabalho: uma inquietação artística e teórica, instâncias que não podem ser separadas, mas que apresentam inúmeros embates e informam-se de maneiras bastante diferentes.

Quando digo que quero construir uma dramaturgia em dança, quero dizer que pretendo elaborar um trabalho cujo sentido se dê através do corpo em movimento. Porém, por movimento entendo muito mais do que o deslocamento, mas sim um sentido ampliado do mover que inclui a paragem, o movimento qualquer, o movimento como movimento do sentido.

É interessante pensar na palavra para movimento grego, *kinesis*, que quer dizer não apenas deslocamento no espaço, mas também mudança, crescimento, transformação. Parece-me que uma dramaturgia em dança constrói-se a partir da modulação das diferenças produzidas pelo movimento do corpo.

Mais que passos de dança, aqui quero pensar no corpo em seu encontro com a materialidade do mundo. Não o resultado desse encontro, mas o próprio encontro: o momento mesmo desse acontecimento. Entre a dança e a performance, no esboroamento entre os sentidos dessas duas áreas, uso o vídeo como suporte a fim de descobrir como proceder para constituir uma dramaturgia do corpo.

### **Dramaturgia, uma questão**

A palavra dramaturgia costuma ser associada ao texto escrito para ser encenado, mas esse termo tem se expandido para dar conta também de encenações ou mesmo espetáculos de dança ou performances que não possuem um referente textual ou sequer esboçam uma linearidade narrativa.

Podemos falar talvez de uma dramaturgia em campo expandido, em movimento e constante transformação, com inúmeros caminhos para serem trilhados.

Seguindo esse movimento, há ainda uma necessidade ainda de entender o que o termo implica e o que significa falar da dramaturgia de um determinado espetáculo.

Dramaturgia é o conjunto de processos e escolhas que dão sentido a um trabalho, constituindo uma espécie de narrativa conceitual que agencia os elementos de determinada obra (MEYER, 2006, p.48), e podemos pensar isso tanto no teatro, quanto na dança ou qualquer outra expressão que tangencie as artes da cena.

O início da compreensão da dramaturgia para além do texto provem do surgimento da figura do *dramaturgista*, ainda no século XVIII. Segundo Fátima Saadi (2010), a palavra vem do alemão do *dramaturg*, que quer dizer “poeta da cena”.

Essa função aparece pela primeira vez em 1767 na fundação do Teatro Nacional de Hamburgo, quando o escritor e crítico teatral G. E. Lessing é convidado a ser o dramaturgo da companhia. Portando enorme influência na sociedade local, o artista não aceitou o cargo, mas foi convencido a assumir uma outra função, a de escolher os textos para serem encenados e virar uma espécie de conselheiro do teatro.

O contexto político da época ajuda a entender o investimento: criar uma estética própria de teatro era parte essencial do projeto de formatação de uma identidade alemã. O que viria ainda a ser um país era nesse momento um conjunto de reinos independentes.

A grande influência do estilo teatral francês era vista como um percalço na formação dessa identidade. Lessing, além das escolhas de textos, acabou produzindo uma espécie de acompanhamento crítico da companhia, produzindo textos que refletiam sobre suas apresentações e justificavam a escolha dos temas a serem abordados. Esse acompanhamento crítico não ficou restrito à fidelidade com que era declamado e interpretado o texto, preocupação principal até então no fazer teatral, mas atentava tanto à atuação dos atores, quanto ao uso da música, da luz, figurinos e cenários e como estes organizavam o sentido da encenação.

Aos poucos, Lessing acabou deixando de lado as críticas referentes à atuação, motivado por conflitos profissionais com os atores, e passou a se concentrar na análise dos textos escolhidos para as montagens. Seus relatos, reunidos em 104 crônicas

conhecidas como “Dramaturgia de Hamburgo”, dão conta da dificuldade do diálogo com os outros artistas e do entendimento do que viria a ser a sua função.

A importância da Dramaturgia de Hamburgo está diretamente vinculada a um fato fundamental da história do teatro: a elaboração do conceito de encenação no fim do século XIX. A partir desse salto qualitativo, o teatro passou a ser compreendido em sua especificidade e formulado como uma questão, que se renova a cada espetáculo, é propriamente a operação que denominamos encenação: o pensamento, por meios cênicos, a respeito do sentido do teatro. (SAADI, 2010, p. 6-7)

Além do percurso da função e da dramaturgia como um aspecto fundamental do pensamento sobre a cena, é interessante pensar como, paulatinamente, há um deslocamento da importância do texto para um investimento cada vez maior no sentido criado pelo corpo e sua presença.

O surgimento da função do dramaturgista, diferindo-se do dramaturgo, inaugura no teatro e futuramente na dança a discussão sobre a expansão do entendimento da palavra dramaturgia.

Se o dramaturgo é aquele que escreve o texto para ser encenado, o dramaturgista cuida justamente da encenação, ou seja, da criação a partir da cena, trabalhando não com a transposição de um referente externo, mas ajudando a pensar o que é constituído *na* cena. Uma espécie de editor conceitual, um crítico de processo dentro do próprio processo. Um interlocutor capaz de problematizar escolhas e propor novos rumos para o trabalho.

No Brasil, essa figura aparece notadamente a partir da década de 1980, inicialmente nos grupos teatrais, mas acaba se expandindo e migrando na década posterior para a cena da dança contemporânea.

Se na dança contemporânea não há mais *necessariamente* texto a ser encenado que guie o sentido da obra, ao mesmo tempo em que há um questionamento radical do que se convencionou chamar de “passos de dança”, a partir de que elementos da cena é possível organizar o sentido?

## O que é essa dramaturgia do corpo?

Pode-se definir a dramaturgia do corpo como o conjunto das escolhas realizadas pelo ator-dançarino, a arte de organizar o seu material corporal através da configuração de ações na composição de uma obra cênica (...) uma dramaturgia na qual o intérprete compositor põe a si (mesmo) em ação e em estado de investigação” (FALKEMBACH *apud* ROCHA, s/d, p. 6)

Entender que corpo é esse, primeiramente, e como esse corpo agencia sentido é uma das questões mais candentes, se não o mote mesmo das artes do corpo na contemporaneidade.

Trata-se de um belo paradoxo esse da língua portuguesa que proporciona que o sentido tenha uma acepção próxima a de “significado”, ao mesmo tempo que denota as faculdades de perceber o mundo: o sentido do paladar, do olfato, do tato, da audição e da visão.

Na arte contemporânea, os elementos de um trabalho não produzem um sentido anterior à sua organização, pelo contrário, são eles, como estrutura e contexto, que produzem o sentido da obra. Cada trabalho de dança deverá, portanto, posicionar-se a respeito do sentido do movimento, do próprio conceito de dança. Ela fundará esse sentido na própria obra e promoverá suas articulações.

A questão da dramaturgia é a articulação do sentido na cena. Que elementos da encenação conformam o sentido da obra?

O sentido de uma obra cênica, na arte contemporânea, não é um labirinto em que apenas o espectador mais sagaz pode encontrar os pontos de entrada e saída.

“Não há meada, é só o fio”, diz a canção de Caetano Veloso ao referir-se ao espanto de Macabéa, personagem de Clarice Lispector, em seu encontro com o Rio de Janeiro, acabando de chegar do norte do país. Interessa-me pensar sim em uma meada de fios soltos, dançantes, que podem ser manuseados através dos sentidos e do pensamento.

O sentido na dança contemporânea é articulado a partir do sensível, ou seja, da presença do corpo que dança e nos inúmeros afetos que este provoca no corpo do espectador.

A dança se constitui como evento no aqui e agora, corpo em presença e sentidos postos em ação. Sentido cinético, mas não só: sentido da presença, do que se constitui ali enquanto duração no tempo, não mais expressão emocional de uma interioridade de um personagem ou personificação de um sentimento ou qualquer metáfora do tipo.

Poderíamos, talvez, parafraseando o filósofo português José Gil (2001), traçar uma genealogia da dança contemporânea por meio de uma passagem do sentido do movimento (como significado) ao movimento do sentido (sensível).

Penso, também, em como esse movimento do sentido tem a ver com o pensamento: a dança passa a ser um plano de imanência e, para isso, pode abdicar das codificações às quais esteve presa por tantos séculos.

Pensar a dança não quer dizer deixar de dançar, pelo contrário: tornar o corpo todo dança, inclusive o pensamento. Dançar o pensamento.

### **Cartas de navegação**

O primeiro capítulo dessa dissertação tenta compreender como se constituiu um pensamento em dança sobre o sentido expresso pelo corpo em movimento.

Ao falar em pensamento não me refiro apenas ao que foi escrito ou teorizado sobre, mas como as próprias obras de dança no decorrer da história mudaram as concepções e articulações dramáticas que produziam o seu sentido.

Não se trata de uma retrospectiva dessas modificações do sentido em toda a história da dança, algo que não caberia nas páginas dessa dissertação de mestrado. Procurei destacar movimentos, acontecimentos que transformaram o pensamento sobre a dramaturgia em dança.

Não pretendo pensar a história como uma linha reta em que um pensamento se desenvolve, mas elencar momentos em que houve a irrupção de novos sentidos para o acontecimento cênico, o que eu considero uma mudança de paradigma dramatúrgico.

Mesmo que a palavra dramaturgia não esteja no vocabulário de nenhum coreógrafo da história da dança até anos muito recentes, quando cada um desses artistas tentou articular o sentido de suas obras, estavam produzindo, acredito, dramaturgia.

Em vez de procurar questões dramatúrgicas que sucedem umas às outras, gostaria de pensar naquilo que insiste e reverbera, olha para a história à contrapelo, pensar o próprio fazer artístico como um acontecimento. “Um acontecimento: isso que, no entanto, não acontece, o campo da não-chegada e, ao mesmo tempo, do que, acontecendo, acontece sem se localizar num ponto qualquer definido ou determinável – o advento do que não se constitui como possibilidade uma ou de conjunto.” (BLANCHOT, 2001: 30)

O acontecimento não se confunde com sua efetuação espaço-temporal, consistindo no que permanece em suspensão, transformando os fluxos energéticos. “A história consiste essencialmente em passar ao longo do acontecimento. A memória consiste essencialmente, estando dentro do acontecimento, mais que tudo em não sair dele, em nele permanecer e remontá-lo por dentro”. (PEGUY, 1982: 230, apud DELEUZE, 1990: 194). Não quero fazer uma história com H maiúsculo, apesar de transitar entre alguns cânones da história da dança. Mas quero fazer esse pensamento reverberar, desvelar sua contemporaneidade.

Tento reconstruir o percurso de como o paradigma da expressividade na dança foi forjado dentro de certo contexto, com o objetivo de conquistar legitimidade artística e independência em relação às outras artes, ao “fazer falar a alma humana”, como tanto buscava Jean George Noverre (1727-1810), e como essa compreensão atravessou a história da dança, estando presente inclusive na dança moderna. Apenas a partir do trabalho do bailarino e coreógrafo americano Merce Cunningham e posteriormente de movimentos como o Judson Dance Theater, também conhecido

como dança pós-moderna norte-americana, que esse paradigma expressivo começa a dar lugar a outros regimes de representação. Ou novos regimes de apresentação, poderíamos dizer.

Merce Cunningham (1919-2009) possui um lugar especial nessa passagem, sendo certamente aquele que levou às últimas conseqüências os questionamentos do Modernismo no campo da dança. Mas é somente com experiências como a do grupo da Judson Dance Theater que o movimento qualquer, os corpos não treinados, os espetáculos ao ar livre e outros modos radicais de fazer e pensar a dança poderão vir à tona. Surgem nesse momento questões que perduram, insistem no nosso tempo: o que é dança contemporânea, o que é expressividade, que corpo pode dançar, que movimento é ou não “de dança”, ou mesmo se dança precisa ou não de movimento, ou qualquer tipo de especificidade, como irá questionar Jérôme Bel e outros artistas a partir dos anos 1990.

Desde essa eclosão de questionamentos, nenhuma garantia: cada artista deverá perguntar-se o que é, afinal a dança, sem poder partir de pressupostos já estabelecidos. O valor do trabalho, inclusive, tem a ver em como ele articula essa questão. O percurso dessa transformação foi feito com vigor pelo filósofo português José Gil em *O Movimento Total*, cujo conceito de nexos e sentidos serão essenciais nesta dissertação.

É justamente tentando desenvolver melhor essas assertivas que adentramos o segundo capítulo desse texto. Examinaremos o conceito de acontecimento na obra do filósofo Gilles Deleuze, tentando desdobrá-los para pensar uma dramaturgia do sentido, ou do corpo, como ainda tentamos definir.

Para pensar sobre esse fazer dramaturgicamente que tem como imanência o corpo e seu movimento, me parece interessante pegar emprestado os conceitos do filósofo. Que tipo de sentido criado é esse que não é aquele da representação, da narração ou da expressividade emocional?

Desejo pensar em como o fragmento, as elipses, interrupções e incompletudes podem forjar uma dramaturgia que esboroa a narrativa involuntária de qualquer trabalho e deixa emergir somente os momentos intensos. Como trabalhar com

intensidades, contrastes e ressonâncias sensoriais dentro de uma obra, em vez de construir uma narrativa ou “pôr para fora” uma emoção?

No terceiro capítulo, um relato do meu processo de criação, articulando reflexões e referências a trabalhos de outros artistas que me ajudam a pensar e reverberar minhas próprias questões.

## 1 Dramaturgias da dança

Um corpo que se move na cena terá diversos significados no decorrer da história. Antes de tudo, porém, ele adentra a cena: não mais corpo ritual, nem dança social, mas uma arte da cena, cuja origem remonta ao Renascimento, na transição entre o balé de corte e o balé clássico.

Um longo percurso será traçado entre a emergência de um pensamento sobre um sentido cênico do movimento, com destaque para o mestre de balé francês Jean-George Noverre (1727 - 1810) em seu livro *Cartas sobre a Dança*, até a pluralidade de abordagens presentes na dança moderna e na dança contemporânea.

A dança como espetáculo cênico é um fenômeno relativamente recente na história ocidental, especialmente se nos ativermos à independência em relação às outras artes.

*O feiticeiro*, como é conhecida a pintura rupestre da caverna francesa de Trois Frères, de 10.000 a.C, é considerada um dos primeiros registros de dança na história da humanidade (BOURCIER, 2001). Ela retrata um corpo curvado que, pelo desenho dos pés, um ligeiramente levantado em relação ao outro, supõe um movimento de giro em redor do próprio eixo. A figura usava uma máscara de cervos e peles de animais.

O interessante é que, como a anatomia do homem naquela época assemelha-se em tudo à nossa, o efeito desse giro possivelmente era um estado de transe, ou ao menos tontura. Ao mesmo tempo que o ritual representava alguma coisa, visto o uso do figurino, o movimento proporcionava uma alteração no seu estado físico e mental. Não é possível inferir muitas certezas desse registro pictórico, mas é curioso pensar sobre esse corpo no que tange à uma possível expressividade ou o sentido do seu movimento.

No paleolítico, período da pintura, o homem é um ser nômade que depende inteiramente da caça. Há especulações sobre uma possível imitação de um deus

animal, que daria acesso à caça, ou a possibilidade de acessar a rapidez do cervo representado.

Se sua movimentação possuía um caráter ritual, é impossível saber se tinha a função apenas de acessar o transe, ou se o próprio movimento possuiria algum outro tipo de significado.



Figura 1 – Desenho a partir de “O Feiticeiro”, pintura rupestre datada de 10.000 a.C.  
Disponível em <http://www.stellarhousepublishing.com/lestroisfreres.png>  
Acesso em: março de 2015

Talvez a dicotomia seja falsa: não estamos em um espetáculo cênico, em que há diferença entre a experiência de quem executa e de quem assiste a dança. Aqui, ao menos pelo fato das representações do paleolítico serem praticamente exclusivas de pessoas sozinhas, podemos crer na experiência individual. O sentido do movimento talvez fosse, desde já, o movimento dos sentidos: perder a orientação espacial, entrar em um transe facilitado pelo uso da máscara e seus conhecidos efeitos de despersonalização.

Não é um corpo que se dá a ver... mas, quem registrou essa cena? Trata-se de um testemunho ou um relato de uma experiência vivida? Difícil saber, mas eis o que nos interessa: a primeira dança não separava corpo e espírito, imanência e transcendência, em amplo sentido. O movimento era uma forma de acessar o sagrado,

ao mesmo tempo em que o representava por meio do corpo do animal tornado vestimenta. Não existe uma dicotomia entre representação e experiência: a representação é a experiência, e vice-versa.

O que se chama primeira dança foi, possivelmente, uma sequência de rodopios que, independente da intencionalidade do seu executor, levou o corpo a atingir um estado de transe, estado esse que possibilitou a comunicação com o outro mundo. É por meio do próprio corpo que se acessa o espírito, na dança primitiva.

A dicotomia corpo e espírito, assim como a oposição de dentro e fora, vai acompanhar a história daquilo que se reconhece como dança cênica durante os próximos milênios. Depois desse primeiro momento, a dança irá caminhar de um ritual individualizado a um rito compartilhado com o grupo, no qual aos poucos haverá a separação entre quem assiste e quem participa da celebração. Ao menos é o que Bourcier sustenta. Mais tarde, na sociedade ocidental, vai separar-se da religiosidade, excluída da celebração católica e constará como divertimento pagão.

Não vamos tratar, porém, de uma história da dança linear, passo a passo. Destacamos aqui um episódio que nos parece importante para pensar a própria noção de dança. O que interessa é entender como é possível pensar no sentido do movimento na dança e na performance hoje, em que há uma forte rejeição à ideia de representação e uma ênfase cada vez maior no conceito de autoapresentação para contrapô-la.

### **1.1 Dramaturgia da vida na corte**

A dança esteve presente nos palcos em vários momentos da história do teatro, mas não se tornará espetáculo independente até o advento do *balé de ação*. O momento em que esse último toma forma, dentro do contexto do Absolutismo, é essencial para se compreender características e estatutos que o movimento dançado carregará por muito tempo.

O balé como dança cênica remonta aos bailes de corte, prática social bem na fronteira entre festividade e o protoespetáculo.

O momo, ou mascarada, surgido no século XIII nas cortes europeias, era uma espécie de encenação que servia de distração entre as refeições de um banquete. Os participantes usavam máscaras e dançavam, além de recitarem textos. Segundo Bourcier(2001), essas espécies de esquetes tematizavam viagens fantásticas, conquistas militares e todo tipo de acontecimento grandioso.

A *Crônica de Saint Denis*, compilação de obras ilustradas que contam as histórias dos reis da França, escritas entre os séculos XIII e XIV, descreve da seguinte forma uma mascarada sobre homens selvagens: “Começavam correndo para todos os lados; davam horríveis uivos de lobo, depois punham-se a dançar a sarracena”. Tratava-se, portanto, de um divertimento, mais do que um espetáculo concatenado.

Na França a expressão do barroco, afirma Bourcier, se dá não exatamente no tradicional campo artístico, mas justamente nesses eventos sociais.

Se a dança não estava alçada ainda ao estatuto de arte independente, as festividades na qual o balé tomava parte possuíam um alto índice de estetização.

Podemos entender essa estetização de modo amplo como processo em que forma e conteúdo imbricam-se, organizando as formas de dar a ver e representar o mundo. O balé de corte não representa o funcionamento da corte, ele é o próprio funcionamento da corte. A divisão arte/vida não estava posta, ainda, para a dança.

Na França, a partir do reinado de Francisco I, para ter acesso à ascensão na vida política, nomeações a cargos importantes e aos mais diversos privilégios, era importante viver no palácio do Rei, composto por centenas de aposentos. A vida doméstica e privada tinha suas fronteiras diluídas e tornava-se vida pública e acontecimento político.

Convivia-se o tempo todo com a figura do Rei, que habitava os mesmos espaços que os cortesãos, numa divisão bem diferente daquela que constituiria mais tarde a privacidade burguesa. Era necessário, portanto, saber portar-se diante da realeza e de pessoas da alta nobreza durante todo o cotidiano, mostrando o seu respeito e cortesia

para com seus superiores hierárquicos. Os deslocamentos dos cortesãos pelo castelo constituíam-se como uma performance de seu status social.

Portar-se com graça, saber cumprimentar e respeitar a hierarquia social disposta espacialmente eram essenciais para a vida cotidiana nessa sociedade aristocrática. Para essa sociedade, a dança será um exercício útil e apaixonante.

Segundo a historiadora norte-americana Susane Foster, um espectador da pintura do século XVI, por exemplo, poderia perfeitamente interpretar as relações entre os retratados em uma pintura da corte unicamente pela disposição de seus corpos no espaço.

Dominando o próprio corpo de modo a calibrar sua posição e distância em relação aos outros, cada bailarino deveria evidenciar sua habilidade contínua de reajustar sua localização em relação a todos os outros corpos movendo-se no espaço. Cortesãos decifravam a proximidade entre os corpos, o quão perto duas pessoas sentavam ou postavam-se num ambiente, como um signo relativo ao status e a adequação de comportamento de acordo com seu gênero. (FOSTER, 2011, p. 28, tradução nossa)<sup>1</sup>

A prática do que viria a se constituir como balé estava, portanto, diretamente ligada à habilidade de mover-se com graça dentro da corte, seguindo um protocolo gestual de deslocamento dentro do palácio.

Durante a Idade Média as danças executadas pela nobreza já haviam se metrificado e criado passos específicos para se diferenciar daquelas praticadas pelos camponeses. Na virada do século XVI para o XVII popularizam-se os tratados sobre dança e os livros que ensinavam a dançar, com destaque para a publicação de *Orchésographie*, de Thoinot Arbeau (anagrama-pseudônimo do cônego Jehan Tabourot), em 1589.

---

<sup>1</sup> "Reigning the body in, and then calibrating it's position and distance in relation to others, each dancer should evidence the ability continually to readjust one's location in relation to all the other bodies moving through the space. Courtiers deciphered the proximity between bodies, how close someone was sitting or standing to someone else, as a sign of their relative status and as an appropriate performance of gendered identity."

Nessa época surgem os primeiros bailarinos profissionais e os chamados mestres de dança. Até então a dança era uma expressão corporal de forma relativamente livre, mas a partir desse momento há um investimento na exploração das possibilidades de expressão estética do corpo e da utilidade das regras para explorá-lo.

Um marco importante foi a criação do *Ballet comique de la reine*, em 1581, composto por Balthazar de Beaujoyeux (1535-1589), mestre de balé na corte da Rainha-mãe Catarina de Médici (1519 – 1589), por ocasião dos festejos do casamento do duque de Joyeuse com Mlle. De Vaudemont, irmã da Rainha da França, Rainha Luisa (1553 – 1601). Para esse espetáculo, foram erguidas arquibancadas no salão palacial, o Grande Salão do Petit-Bourbon, em Paris, para que o público pudesse ver os bailarinos do alto, apreciando os desenhos traçados pela suas movimentações. A apresentação teve cerca de cinco horas de duração e contava com figurinos exuberantes, além de efeitos de maquinaria.

Beaujoyeux concebeu o balé como uma ação dançada acompanhada de canto e fala, seguindo os costumes da época. O mote foram os encantamentos do mito da deusa Circe, tema de Homero, fazendo referências, ao mesmo tempo, ao poder da Rainha. A segunda metade do século XVI foi palco de uma série tensões políticas na França, entre problemas referentes à sucessão e confrontos com a Espanha. Uma sucessão de mulheres estrangeiras como regentes acabou enfraquecendo o poder real, com disputas internas de poder entre as classes nobres, além de guerras religiosas no governo de Catarina de Médici, guerras de príncipes no de Maria de Médici (1575-1642), frondas no de Ana d’Áustria (1601-1666).

Podemos entender a partir disso a necessidade de afirmação do poder real, sendo o balé de corte uma meio ideal para isso. Alegorias em que uma figura de poder trazia de volta a harmonia em um ambiente de conflito eram usadas para justificar a necessidade do regime Absolutista.



Figura 2 – Ilustração de Jacques Patin de *O ballet comique da la reine*, 1582.  
Disponível em [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Ballet\\_1582.png](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9c/Ballet_1582.png)  
Acesso em: março de 2015

A exuberância do balé de corte era uma forma de reafirmar esses valores. Beaujoyeux acreditava que o balé de corte deveria ter a lógica de um “teatro total”. Acreditava ter feito um balé em equilíbrio entre representações e ornamentos ricos e raros, contentando “olhos, ouvidos e compreensão”.

Os balés de corte costumavam tomar parte em festividades de casamento, mas também quando o Rei recebia comitivas de outros reinados. Nessas apresentações organizava-se a hierarquia social através de uma série de *entrées*, espécies de alas dos

atuais carnavais. Cada *entr ee* era uma espécie de cena, passagem narrativa, ou simplesmente alusão simbólica a determinados personagens ou temas. A ordem de apresenta o obedecia   importância dos participantes do balé na corte: iniciavam com os cortesãos de níveis subalternos em uma progressão até os mais altos escalões da nobreza.



Figura 3 – Luís XIV como “Rei Sol”, ilustra o de Henry Gissey, 1653.

Disponível em

[http://en.wikipedia.org/wiki/Ballet\\_de\\_la\\_Nuit#/media/File:Ballet\\_de\\_la\\_nuit\\_1653.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_de_la_Nuit#/media/File:Ballet_de_la_nuit_1653.jpg)

Acesso em: março de 2015

Essas festividades podiam se estender durante um dia e uma noite. Luís XIV, por exemplo, surgiu no final do *Ballet de la nuit*, triunfante, junto com o alvorecer.

Temos muito clara a dramaturgia: a cena   o rei, paramentado com uma fantasia exuberante e dourada, representando o sol, banhado pelos raios do sol que

amanhecia. O nascer do sol é a iluminação cênica. Quase um *site especific avant la lettre*. O nexo do espetáculo, em sua apoteose, é claro: o rei sol é o centro do mundo como o astro-rei é o centro do universo.

Luís XIV era exímio bailarino e participou de várias outras *entrées* durante a noite, sempre disfarçado, exibindo-se si mesmo apenas no final. Foi o primeiro dos vinte e seis balés que dançou na sua corte.

## 1.2 A invenção da dramaturgia da dança cênica: o balé clássico

Como expressão do barroco, o baile de corte era uma composição vasta e equilibrada, formada por múltiplos planos. Cada hora tinha seu aspecto, cada dia possuía um novo “lema”. O balé de corte, portanto, caracterizava-se como um plano dentro de outro plano. A fronteira entre o balé e o baile nem sempre era clara, frequentemente os bailarinos terminavam o espetáculo tirando as damas da corte para dançar, misturando-se aos espectadores. Impossível pensa-lo fora do contexto da festa da corte e é por isso que será necessária uma radical reforma quando a dança sair, finalmente, de dentro do palácio.

O balé como dança cênica propriamente surge a partir da fundação da Academia Real de Música e Dança de Paris por Luís XIV em 1661, quando já não podia dançar com a mesma desenvoltura devido ao avanço da idade. Em 1671, o Rei nomeou Charles-Louis-Pierre Beauchamps (1631 – 1705) diretor da instituição e o mestre de balé começou um intenso processo de codificação dos passos de dança. Foi ele o inventor das cinco posições básicas do balé, utilizadas até hoje. Não chegou, porém, a escrever nenhum manual de notação em que sistematizasse sua criação<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Em 1700, utilizando a codificação dos passos de dança elaborada por Beauchamps, Raoul Auger Feuillet (1653 – 1709) publicou *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse*. Esse sistema notacional veio a ser conhecido como notação Beauchamps-Feuillet.

As apresentações de dança que começaram a tomar o palco e não mais as dependências do palácio resumiam-se inicialmente a interlúdios curtos de espetáculos de ópera ou eram intercaladas, assim como no balé de corte, com música e recitação.

Havia um problema sério em transpor os acontecimentos e a estética do balé de corte para os palcos, agora para um novo público, não mais apenas formado pela nobreza, mas também pela ascendente burguesia. A alegoria social e política do balé de corte parecia, aos olhos de pessoas de fora daquele contexto, apenas afetação sem sentido. Era uma questão, portanto, adequar o balé a esse novo público. Inúmeras foram as tentativas. Se a dança não era mais uma atividade partilhada pelo público, corporalmente e politicamente implicados nos seus acontecimentos, coube ao balé, ao adentrar os palcos, aproximar-se da representação cênica do teatro cantado.

Ainda pouco eficiente em contar histórias, o balé passou por inúmeras tentativas de torna-lo expressivo, ou seja, compreensível para o novo público em formação. Jean-Baptiste Poquelin, mais conhecido como Molière (1622 – 1673), fez algumas tentativas de um híbrido de comédia-balé, mas o gênero desapareceu com ele.

No libreto de *Les Fâcheux*, de 1661, com música e coreografia de Pierre Beauchamps, Molière demonstra sua preocupação com integração do balé na ação dramática:

O objetivo era também apresentar; e, como só havia um pequeno número de dançarinos excelentes, fomos obrigados a separar as *entrées* deste balé, e a ideia foi jogá-las nos entreatos da comédia, para que estes intervalos dessem tempo aos bailarinos de voltar com outros trajes; de forma que, para não cortar o fio da peça com estes intervalos, achamos que deveríamos costura-los ao assunto da melhor maneira possível e transformar o balé e a comédia numa coisa só: mas como o tempo era muito curto e tudo isto não foi organizado por apenas um cérebro, os senhores acharão talvez que alguns trechos do balé não se inserem na comédia tão naturalmente quanto outros. De qualquer forma, é uma nova combinação para nossos teatros. (MOLIÈRE apud BOURCIER, p. 123)

Podemos observar a preocupação de Molière com a integração do balé à ópera, porém, há também um quase pedido de desculpas pela ineficiência de certos trechos. Tratava-se, talvez, da primeira tentativa de integração da dança a uma narrativa dramática. Existe no balé de corte toda uma dramaturgia das relações sociais e de

poder da sociedade Absolutista. O balé era apenas um momento em que culminava o espetáculo que era a vida na corte, em que o Rei se dá em espetáculo, mas que em algum momento cada um é chamado a se mostrar.

O que não é possível, porém, é transpô-la ao palco, da mesma forma que não é possível transpor qualquer festa do século XXI para o palco sem profundas implicações estéticas. O balé de corte, no palco, simplesmente não era mais balé de corte, nem exatamente ainda outra coisa. Por muito tempo, apareceu apenas como entreato e ornamento de outros espetáculos cênicos.

A forma como a dança cênica acaba reencontrando sua “expressividade” é por meio da sua integração com a arte da pantomima, popular nos festivais de rua durante boa parte da Idade Média.

Uma das primeiras tentativas efetivas de unir a pantomima ao gesto dançado foi, segundo Susane Foster, o balé *Pigmaleão*, coreografado por Marie Sallé (1707 – 1756), apresentado com grande sucesso na corte inglesa em 1734. Saindo do registro da sátira para o terreno da expressão de pensamentos e sentimentos “mais elevados”, a pantomima permitiu à dança contar uma história com começo, meio e fim.

A composição durava cerca de vinte minutos e começava com Pigmaleão em seu ateliê cercado de seis assistentes, uma maleta e um cinzel em suas mãos. A pedido do escultor, seus assistentes desvelam uma estátua de rara perfeição nos fundos da loja. Pigmaleão olha para a escultura com carinho, toca seus braços e sua cintura, beija suas mãos e coloca-lhes braceletes, além de um colar.

Sua paixão dá lugar à frustração e um estado de estupor. Ele começa então a rezar vigorosamente para que Vênus dê vida à sua amada estátua. Uma mudança repentina na música sinaliza o atendimento de seu pedido. A estátua Galatéia lentamente começa a ganhar vida.

Quando o escultor oferece sua mão para ajudar a moça a descer do pedestal, ela começa a dançar de maneira elegante e simples. Pigmaleão a ensina sequências de passos mais elaborados, ela os repete e inclusive os embeleza com um aprumo gracioso. Essa dança culmina com uma mútua expressão de amor, celebrada no final com uma dança conjunta do escultor, seus assistentes, e seu amada obra de arte.

Dentro desse universo de fantasia habitado por belos corpos, o ballet não mais demonstrava a aquisição de habilidades sociais, em vez disso conotava as ações voluptuosas e lúdicas em torno do intercuro sexual. A separação entre um vocabulário virtuoso e mimético ajudou a objetificar o nascente corpo autônomo, exigindo-lhe que se movesse de um lado ao outro entre realizando ações físicas abstratas e um veemente discurso não verbal. Ao mesmo tempo, sua participação em cada repertório dotou esse corpo-objeto da perfeita mistura de anonimato e personalidade para receber os desejos projetados pelo público. (FOSTER, 2011, p. 26, tradução nossa)<sup>3</sup>

Na obra de Sallé, o corpo dançante conformou-se nos interstícios de um sem número de questões: a codificação social do corpo, a competência e o virtuosismo, a resposta passional de indivíduo a um outro. O corpo dançante, defende Foster, apartado de seu ancoradouro social e objetificado através da investigação científica, entendida como a posterior codificação pantomímica, passa a ser capaz de imitar os sentimentos e ações ou performar uma série de feitos físicos virtuosos.

Essa objetificação do corpo tornado expressivo por imitação constitui um marco na mudança de paradigma na dramaturgia da dança. Novas possibilidades de nexos anunciavam-se, antecipando a reforma que Jean-Georges Noverre, décadas mais tarde, iria propor suas *Cartas sobre a dança*, publicadas em 1760.

### 1.3 Noverre e a expressividade na dança

A obra de Jean-Georges Noverre tem como ideia central a necessidade de converter a dança em arte de imitação. Bailarino nomeado diretor da Academia Real de Música e Dança de Paris, em 1774, Noverre ajudou a consolidar uma narratividade ao balé, mas seu objetivo principal era equiparar o balé às outras artes e torná-lo um

---

<sup>3</sup> “Within it’s fantasy real inhabited by beautiful bodies, ballet no longer referenced the acquisition of social skills, and instead connoted the playfull and voluptuous actions surrounding sexual intercourse. The separateness of virtuoso and mimetic vocabularies helped to objectify further the newly autonomous body by asking it to move effortlessly back and forth between abstract physical accomplishment and impassioned nonverbal speech. At the same time, it’s participation in each distinct repertoire endowed the body-object with the perfect blend of anonymity and personality to host the projected desires of it’s viewrs”.

espetáculo independente. Se até então o balé de corte recorria à declamação e o canto para garantir-lhe o sentido e a compreensão, o mestre de balé desejava garantir-lhe expressividade independente, ou seja, que ela pudesse “falar” por si própria.

Se o balé, na época de Noverre, começa a ser questionado, é porque houve mudança no seu contexto social. Foi época de crescimento das cidades, quando começaram a se desenvolver formas de sociabilidade não mediadas pelo Rei. Os espaços públicos começam a proliferar: surgem grandes parques urbanos, ruas pensadas para o passeio dos pedestres, assim como os primeiros cafés e estalagens.

O antigo costume dos ingressos serem distribuídos pelos patrocinadores do espetáculo, no século XVIII, começa a dar lugar à venda de lugares, provocando uma mudança profunda no público e contexto dos espetáculos cênicos. Os artistas deixam aos poucos de viver do patrocínio das “cabeças coroadas” e passam a depender do público.

Exige-se, portanto, uma adequação das formas estéticas do balé, seus códigos já não são capazes de unificar uma plateia heterogênea. Inicia-se a gestação de uma forma nova de expressão cênica.

Essa expressividade seria dada através da encenação de uma narrativa clara e linear, constituída por começo, meio e fim e personagens bem demarcados. A dança aproximava-se do teatro clássico em seu objetivo de alcançar a comunicação e a clareza de uma narrativa a ser desenvolvida cenicamente.

O uso da pantomima, defendido por Noverre, trouxe a possibilidade de expressar através de gestos toda uma interioridade dos personagens, até então apenas esboçados em iniciativas pontuais como a de Marie Sallé.

Próximo à estética do barroco, Noverre acreditava que a dança deveria retratar as paixões da alma e não a estrutura social opulenta da monarquia europeia, como acontecia predominantemente até então. O movimento, nesse sentido, deveria expressar as emoções e os sentimentos, ideia essa que permaneceu dominante na dança cênica até meados do século passado.

A dança seria, para Noverre, a tradução da alma do ser humano através da interpretação de narrativas dramáticas. A composição do movimento junto com expressões faciais e pantomima tornariam visíveis a expressão da psicologia de cada personagem, sempre cindidos entre as paixões e dilemas tão característicos do barroco.

“A poesia, a pintura e a dança são, e devem ser, Senhor, uma cópia fiel da bela natureza”, afirma Noverre logo no início de suas *Cartas sobre a dança* (MONTEIRO, 2006). É interessante comparar o entendimento de natureza no século VXII de dois filósofos iluministas diferentes, Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764) e Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), para conseguir compreender melhor a que Noverre se refere como natureza.

Para Rameau, a natureza é a do mundo exterior. Ao aconselhar os músicos a ouvir a voz da natureza, não lhes pedia para que escutassem os seus sentimentos, mas que analisassem a composição das ressonâncias, dos corpos sonoros. Os homens, segundo o filósofo, são músicos essencialmente porque fazem parte da natureza e “porque vibram como qualquer corpo sonoro”. (MONTEIRO, 2006, p. 83) Tratava-se de uma natureza sensível, com a primazia da escuta do mundo.

Rousseau, por sua vez, fala de natureza para se referir à natureza do homem, sua sensibilidade, seus sentimentos. O lugar onde a natureza se estabelece não é nas coisas, mas no coração humano. Escutar a natureza quer dizer, nesse caso, consultar o coração. O homem seria naturalmente músico pela sua capacidade de afetar-se emocionalmente pelo som. O prazer oriundo da música não poderia ser reduzido a fenômenos físicos, mas sim sua possibilidade de expressar de um sujeito. Nesse caso, a expressividade está ligada ao sentimento humano. É o império do sujeito, sensível porque inteligível, em que nenhuma sensação deixa de ser subjetivada.

Rousseau chegou a se manifestar veementemente contra a presença do balé na ópera francesa (nas óperas italianas a dança não se fazia presente). Segundo o filósofo, “a maioria desses balés contém tantos assuntos separados quanto atos, e esses assuntos estão ligados entre si por meio de certas relações metafísicas das quais os espectadores jamais desconfiaria se o autor não tivesse o cuidado de avisá-lo num prólogo”. (MONTEIRO, 2006, p. 88) Em seu ataque à inserção do balé na ópera,

Rousseau uma concordância com Noverre: não havia ainda naquela dança expressividade.

É a esse balé, cheio de alegorias e de recitativos que explicam o sentido da cena, que tanto Rousseau quanto Noverre vão se opor. O último, porém, tentará inventar uma expressividade própria da dança.

Ambos acreditam na especificidade da música e da dança, respectivamente, como a capacidade de não se diferenciar daquilo que supostamente representam, como se a dança e a música não representassem, mas encarnassem o sentimento. Uma espécie de moralização do sensível que por muito tempo vai perdurar na compreensão da dança cênica.

#### **1.4 A imitação da natureza**

Parece ficar claro que, ao se referir à natureza, Noverre enunciava uma natureza da “alma”. Imitar, para o mestre de balé, queria dizer aproximar-se por semelhança, fazendo o espectador acreditar naquilo que vê e por consequência emocionar-se.

Além disso, imitar a natureza quer dizer não parecer artificial: a arte de disfarçar a arte. É exatamente por isso que Noverre pretende ao censurar, por exemplo, a expressão facial do esforço, visto que um bailarino competente saberia disfarçá-la muito bem, caso tivesse o domínio do corpo necessário para a bela execução do seu movimento.

Rui Coelho, em seu artigo *Do sobrenatural ao inconsciente*<sup>4</sup>, identifica na segunda metade do século XVIII, na arte dos jardins, essas duas diferentes noções de imitação da natureza da época ao comparar o modelo do jardim francês e o do jardim inglês, de tradição chinesa. Enquanto no jardim francês tudo parece planejado e artificialmente composto, no jardim inglês os pássaros são criados ao ar-livre, a

---

<sup>4</sup> *Folha de São Paulo*, 2 out. 1987.

disposição das plantas parece fruto do acaso e não do arbítrio humano. Todo o artifício é cuidadosamente escondido de forma que pareça obra da natureza. Assim deveria ser, para Noverre, o balé de ação.

O conceito de ação para o mestre de balé era bastante particular, poucas vezes referindo-se à um gesto ou relação de causa e consequência. A ação seria a imitação das paixões humanas, a expressão de um sentimento em suas inúmeras modulações. Desejava um retrato fiel da interioridade transformada em gesto. Era um desejo de expressão, sem dúvidas, pois a dança “deveria falar”, atingindo o status privilegiado da palavra.

Não entendo por *ação* a mera agitação de quem, atormentado e furioso, sofre e se esforça querendo saltar ou mostrar uma alma que de fato não possui. *Ação* em matéria de dança é a arte de transmitir à alma dos espectadores nossos sentimentos e nossas paixões por meio da expressão viva dos movimentos, dos gestos e da fisionomia. A *ação*, por tanto, nada mais é que a *pantomima*. (NOVERRE apud MONTEIRO, 2006, p. 193).

Em *Cartas sobre a dança* outro tópico importante no quesito imitação da natureza é a necessidade de variedade, de ater-se às mudanças pequenas dentro de um mesmo estado de alma, os conflitos internos de um personagem, o ceder e refrear o seu desejo. Noverre estava cansado de caricaturas, de representações planas, queria a filigrana da variação dentro de um mesmo *pathos*.

Temos, certamente aqui, o primeiro pensamento escrito sobre uma dramaturgia da dança. Noverre preocupava-se não mais, como aqueles que escreveram anteriormente sobre os balés, se a dança era ou não expressiva, mas procurava trilhar os caminhos teóricos e artísticos que possibilitassem a dança atingir o seu potencial de expressividade. O que dá expressividade à dança? O que constitui o sentido no movimento?

Imitação da natureza dos sentimentos humanos, variação de paixões, ausência de simetria nos conjuntos de bailarinos. Essas são algumas de suas proposições como resposta. Além disso, fazia uma crítica contundente ao hábito do mestre de dança exigir que os bailarinos copiem os seus movimentos: Noverre antecipa em séculos o entendimento de que cada corpo singular possui sua própria expressividade. Moraliza,

ainda, essa expressividade de acordo com os papéis que deveriam ser distribuídos a cada corpo, mas não deixa de ter um olhar inédito para essa singularidade.

Não posso deixar, Senhor, de reprovar os mestres de balé cuja ridícula teimosia é de querer que os figurantes se modelem por eles e compassem, exatamente, seus movimentos, seus gestos e suas atitudes com as deles. Esta singular pretensão não acabaria se opondo ao desenvolvimento das graças naturais dos executantes, asfixiando neles o sentimento próprio da expressão? (NOVERRE apud MONTEIRO, 2006, p. 193).

Sua preocupação com a expressividade, portanto, estava diretamente ligada com a conexão do bailarino com aquilo que ele executa. O sentido da dança não poderia ser constituído apenas de dentro para fora, pelo contrário, exige um comprometimento do corpo do intérprete na sua singularidade. Não procura, obviamente, a expressividade de um corpo qualquer, mas procura encaixá-los melhor no rol de personagens e caracteres disponíveis nas artes cênicas até então. Há, pela primeira vez, porém, um pensamento sobre a conexão da interioridade e a exterioridade na dança cênica.

Noverre, na segunda carta de seu livro, parece aconselhar ao mestre de dança um modo de trabalho semelhante ao que séculos mais tarde vai ser o do dramaturgista: acompanhar o desenvolvimento dos espetáculos e, mais do que fornecer os passos e as cenas, ajudar a organizá-las.

Um mestre de balé sensato deve fazer, nestas circunstâncias, o que faz a maioria dos poetas, que não tendo nem o talento, nem os atributos próprios à sua declamação, dão suas peças à leitura e abandonam-as inteiramente à mercê da compreensão dos comediantes para representa-los. Eles assistem aos ensaios, direis. Admito, mas dão menos preceitos que conselhos. *Esta cena me parece sem força, não haveis posto suficiente ênfase, esta aqui não está sendo representada com ardor suficiente e o quadro resultante da situação deixa algo a desejar:* eis a linguagem do poeta. (NOVERRE apud MONTEIRO p. 194).

O mestre de balé deveria tornar-se menos o de coreógrafo ou ensaiador, e mais uma espécie de supervisor crítico daquilo que estava sendo ensaiado. Sua preocupação deveria ser com a expressividade, em como torna-la adequada ao propósito de cada sequência. Através da correta fusão do movimento com a pantomima, a dança emularia a natureza e poderia ser compreendida pelo público,

desenvolvendo uma trama com exposição, intriga e desenlace, em vez de uma amalgama de *entrées* desalinhas e pouco desenvolvidas.

Apesar dessa subjugação do corpo ao enredo, Noverre inaugura o pensamento de que o significado da dança se constrói com o corpo e *no* corpo. Esse sentido, porém, ainda estava ligado a uma narratividade e a expressão da interioridade de um personagem.

O corpo do bailarino deveria agir no mundo e expressar a dor de seu encontro com a realidade, mas essa dor era sempre representação. Os personagens padecem, mas os passos nunca se desfazem, quase ao contrário: ganham contornos mais claros quanto mais intensa é a paixão.

Noverre entendia que o espetáculo de dança deveria reunir em um único ato e com um único enredo gestos pantomímicos e passos formais. A partir de um libreto que contava uma história, compunha-se a coreografia. Esse enredo era transformado em ação do corpo, produzindo uma transformação da palavra em movimento, como afirma Helena Katz (2010: p. 164).

Talvez o balé dançasse as palavras, ou dançasse entre as palavras, ou melhor, dançasse as palavras de uma frase com sujeito e predicado. O solo do balé é a palavra? Ou é a dança contemporânea que alarga o abismo entre a palavra e o corpo? Abismo mergulho, abismo superfície; abismo que é tudo, menos vácuo.

No balé, o corpo devia ser neutralizado para portar o movimento e servir à narrativa. O sentido do corpo era sempre o do texto, em como ele o atualizava, nunca o de sua própria presença no palco.

Mestre de balé e criador de inúmeros espetáculos, nem mesmo Noverre conseguiu pôr em prática plenamente suas ideias. Dificuldades com o diretor da Academia Real de Música e Dança e a falta de autonomia sobre sua criação impossibilitaram que pudesse realizar plenamente suas formulações teóricas.

Segundo Beatriz Cerbino, em aula ministrada no dia 20 de março de 2014, a concepção do balé enquanto arte integrada da pantomima com os passos de dança vai realizar-se plenamente somente no segundo ato de *Giselle*, de 1841. Espetáculo

coreografado pelos franceses Jean Coralli (1779 – 1854) e Jules Perrot (1810 – 1889), foi um dos primeiros a ter a música composta especialmente para o espetáculo. Feita por Adolphe Adam, a trilha foi composta a partir das indicações dos coreógrafos, invertendo a prática corrente até então de criar a dança a partir de uma música preexistente.<sup>5</sup>

No primeiro ato do espetáculo, a aldeã Giselle apaixona-se por Albrecht, um nobre disfarçado de camponês. Quando Giselle descobre a fraude, ela fica inconsolável. Na primeira versão do espetáculo, suicida-se com uma espada, o que foi modificado posteriormente devido ao choque da plateia e substituído por um ataque fulminante do coração.

No segundo ato, Albrecht vem a noite visitar o túmulo da jovem e é salvo por ela de ser morto pelas *willis*, fantasmas de virgens que morreram antes do dia do seu casamento. Sempre que um homem se aproxima do bosque onde seus corpos estão enterrados, as *willis* o fazem dançar até a morte. Giselle dança no lugar de Albrecht e, dessa maneira quebra o feitiço desses fantasmas vingativos.

Na cena em que Mirtha, a Rainha das *willis*, conduz uma dança de suas súditas, fazendo-as passar em fileiras, na ponta dos pés, cruzando-se em direções opostas o palco, temos marcado definitivamente a tomada do palco pelo corpo.

O próprio fato das *willis* colocarem os homens para dançar faz fundir o sentido do movimento dançado ao da pantomima: não se imita o dançar, dança-se. Todos os gestos de Mirtha e suas asseclas, ao mesmo tempo, são executados de maneira a espacializarem-se: o corpo de baile constrói fileiras que apontam para direções do cenário, como quando Mirtha direciona Hylarion, noivo de Giselle que vai visita-la em sua lápide, para que dance em direção ao lago, afogando-se. As bailarinas-*willis* criam

---

<sup>5</sup> O libreto foi escrito por Théophile Gautier (1811 – 1872). Na primeira apresentação, Giselle suicidava-se no final do primeiro ato utilizando uma espada, o que causou enorme choque na plateia e a cena acabou sendo substituída por um ataque do coração. Apesar de ter mantido o mesmo enredo, a versão que conhecemos hoje da coreografia é bem diferente da original. *Giselle* ficou fora do repertório das companhias europeias durante muitos anos, até ser revivida por Sergei Diaghilev em 1910, com Tamara Karsavina e Nijinsky nos papéis de Giselle e Albrecht.

uma enorme fila transversal que vai de uma ponta a outra do palco, seu braços girando em direção ao lago pintado no cenário e junto desse movimento vemos Hylarion ser levado pela força do encanto do Myrtha.

Em outro momento, as willis saem de sua formação em filas para rodear o príncipe, dando voltas rápidas e proporcionando um desnorteamento que é tanto do personagem Albrecht quanto do espectador. O sentido desposa o movimento, finalmente, sendo ele o condutor da trama. Não há diferença mais entre dança e pantomima, elas se fundem nesse acontecimento.

### **1.5 Laban e o expressionismo**

Esse caráter expressivo do movimento dançado não é abandonado pelas vanguardas modernas, apesar da mudança profunda do entendimento do que a dança deveria expressar: não mais as reações emocionais dos personagens, mas os sentimentos de um eu que dança.

Logo na primeira metade do século XX, as duas grandes guerras, a devastação, as mudanças na hegemonia política, os regimes de exceção, a explosão populacional nas grandes cidades causadas pela migração do campo, tudo isso influenciou profundamente as transformações artísticas da época.

Em suas primeiras décadas, o século XX testemunha uma série de manifestações das Artes Cênicas começam a abrir novas perspectivas de dramaturgia a partir do corpo.

O modernismo na dança propôs uma crítica à ideia de narrativa, aos excessos do virtuosismo e a um vocabulário estritamente codificado, mas não questiona que o sentido do movimento provenha de um “interior” emocional. Curiosamente, o sentido etimológico do verbo expressar é exatamente o de espremer alguma coisa, ou seja, possibilitar que um “dentro” (alma, emoção, sentimento) vaze e tome forma exterior.

Isadora Duncan (1877 – 1927), por exemplo, propunha uma ideia de comunhão com a natureza, como se sua dança pudesse aproximá-la do ritmo e do movimento das

ondas do mar, parafraseando um dos seus escritos no livro *Minha vida*. Não se tratava, portanto, de uma imitação da natureza humana, como a evocada por Noverre, mas uma natureza do mar, mais próxima da concepção de Rameau, natureza do vento e todos os seus elementos físicos e orgânicos que vibram.

Duncan propunha um movimento livre, que talvez não fugisse exatamente da representação ao tentar acessar uma forma de se mover em que não houvesse mediação entre o sentir e o expressar, o que seria basicamente uma expressão absoluta.

Ainda adolescente, largou as aulas de balé e passou a investigar sozinha sua maneira própria de dançar. Rebelou-se contra as sapatilhas de ponta, a posição *en dehors*, os passos codificados. Em seu estúdio, passava horas com as mãos no peito tentando identificar de onde surge o movimento do corpo. Chegou à conclusão de que sairia da região do plexo solar, o que não parece distante da simbologia do coração como morada dos sentimentos, mas trata-se sem dúvida de uma atenção sobre o próprio corpo, possivelmente inédita na história da dança.

Nessa sua investigação, Duncan rejeitava qualquer aspecto transcendente à experiência do movimento que pudesse pôr o corpo do bailarino para dançar. É o corpo, que é também natureza, que pode se afetar e pôr-se a mover.

Rudolf Von Laban (1879 – 1958), por sua vez, bailarino e teórico nascido no Império Austro-Húngaro, criou as bases para o expressionismo alemão. Acreditava que cada *tensão de movimento* era expressão de um sentimento ou emoção correspondente, ou seja, todo estado emocional coincidiria com uma tensão corporal específica. Procurava forjar, dessa forma, a teoria de um ‘ser completo’, coerente física e mentalmente, uma junção perfeita do binômio corpo/mente. Um pensamento muito próximo ao de Noverre, com a diferença de que Laban enxergava essa expressividade inerente a qualquer movimento humano, não somente ao que se configurava como dança ou teatro.

Em *Domínio do Movimento*, seu mais importante livro, publicado em Londres em 1950, Laban procura sistematizar uma maneira de descrever qualquer movimento e tentar entender como ele se constitui. Movimento, segundo Laban, envolve todas as

atividades corporais, inclusive a fala. O que lhe interessa, porém, são as *qualidades*, as variantes do movimento humano por meio das quais podem se inferir os mais diferentes caracteres expressivos.

Todo gesto, segundo Laban, teria como objetivo satisfazer alguma necessidade humana. Esta, porém, nem sempre se apresenta de maneira tangível, imediata. Em o *Domínio do Movimento* dá como exemplo uma possível montagem teatral do Gênesis: Eva, ao erguer sua mão para colher a maçã de uma árvore, não apenas aspirava suprir uma necessidade fisiológica – fome, no caso –, mas adquirir o conhecimento que a serpente havia lhe prometido. A atriz teria que imprimir nesse gesto uma intenção e isso poderia ser feito através das qualidades que resolvesse impor a essa ação, dentre as infinitas possibilidades de movimentos necessários para concretizá-la.

Tentava, portanto radicalizar o projeto de Noverre, ou seja, sua tentativa de equiparar movimento dançado a movimento expressivo. Para Laban não existia movimento não expressivo, as expressividades, elas sim, eram infinitas e dependiam da constituição do movimento em seu caráter psicofísico, cujas características possíveis descreveu nos pares espaço/atenção, tempo/decisão, peso/sensação e fluência/emoção (MORAES, 2013).

O coreógrafo e teórico austro-húngaro procurava reconfigurar o corpo como unidade, contrapondo o dualismo cartesiano e a prerrogativa mecanicista do balé clássico.

Laban criou uma forma de notação, até hoje utilizada no mundo todo, que pretendia de descrever com precisão qualquer movimento do corpo. A Labanotação divide o corpo em partes e associa um símbolo a cada uma delas. O espaço, dividido simetricamente, adquire direções definidas que também recebem símbolos específicos. Criou a imagem da *kinesfera* ou *cinesfera corporal* (Figura 4), esfera delimitada pelo alcance dos membros de um corpo quando se esticam para longe de seu centro, em qualquer direção, sendo imprescindível um ponto de apoio. Ela determina o limite natural do espaço de cada corpo. O espaço do corpo é tomado aqui como o espaço virtual que ele pode potencialmente ocupar, não apenas como o espaço em que ocupa em determinado momento.

A *cinesfera* se mantém constante em relação ao corpo; quando o agente se desloca no espaço, desloca também sua *cinesfera*. Segundo Laban, o bailarino “nunca sai de sua esfera pessoal de movimento, mas a leva consigo como uma carcaça”. (LABAN, 1990: 86, apud RANGEL, 2003: 33). O sólido geométrico mais próximo da forma natural da *kinesfera* é o icosaedro, usado pelo teórico nas suas representações gráficas do movimento humano.

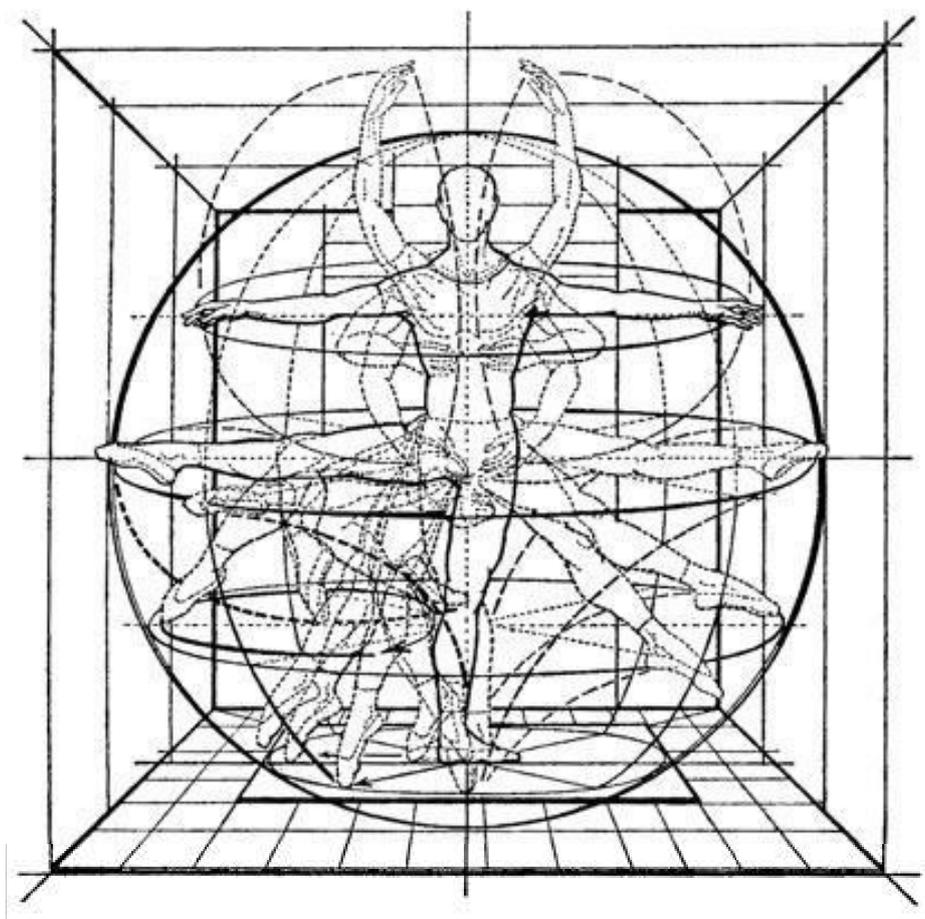


Figura 4 – A kinesfera de Rudolf Von Laban.

Disponível em: <https://libcom.org/files/imagecache/article/images/blog/figure-7.jpg>.

Acesso em: junho de 2015

Nas ciências naturais, no lugar da interpretação do movimento humano como expressão espontânea de sentimentos internos, ele é visto como um sistema aprendido de comunicação, da mesma forma que a linguagem verbal. Essa comparação foi feita inicialmente por Charles Darwin em 1872, em *A Expressão das*

*Emoções no Homem e nos Animais*, pensamento posteriormente desenvolvido pela Cinésica (Kinesics), ciência estruturalista que estuda o comportamento corporal.

Segundo Ciane Fernandes (2000), a Cinésica baseia-se principalmente no postulado do antropólogo e linguista alemão Edward Sapir de que o “gesto corporal é um código que deve ser aprendido com a visão para uma comunicação bem sucedida” (2007, p. 33). Estudos nesta área tem tentado fazer uma relação direta entre o código corporal (linguagem não-verbal) e a linguagem verbal, atribuindo significados a gestos selecionados.

Já para a filósofa da arte Susanne Langer, quando o movimento é pensado como dança, normalmente é a primeira via que se sobressai, e a dança acaba sendo postulada como a única forma de arte a permitir uma expressão direta, ou seja, não mediada por linguagem. Desde a virada linguística no início do século passado, a interpretação do movimento corporal humana tem oscilado entre esses dois polos: expressão natural e sistema de código linguístico.

Ambas interpretações constituem sistemas buscando uma verdade final e estável, no corpo ou nas palavras. Ambas evitam o paradoxo da dança e do movimento: ser simultaneamente física[primitiva, espontânea/não intelectual] e linguística[apreendida/codificada/intelectual]. (FERNANDES, 2007, p. 33)

Essa dicotomia é a mesma que fundamenta a divisão binária ocidental entre mente e corpo. Ignora que o corpo humano é um local de relação entre paixão e ação, percepção e movimento. Um corpo que atravessa e se deixa atravessar.

Corpo paradoxal, como diz José Gil. “O corpo oscila; ele não é inteiramente um campo, não inteiramente um meio. Ele pode ser descrito e ele pode falar. Ele flutua entre sintoma e símbolo. A oscilação provavelmente descreve a figura oito de um Anel de Moebius. Ela nunca é inteiramente visível.” (KRAMPER *apud* FERNANDES, 2007, p. 33).

Em vez de favorecer um ou outro lado da divisão corpo-mente, movimento-palavra, poderíamos explorar criticamente a relação de poder e a influência recíproca entre palavra e movimento, seja na dança ou na vida cotidiana. Para isso, precisamos redefinir o que seria linguagem, para além do puramente verbal. No lugar de uma

busca de uma verdade final, abraçar o caráter duplo da dança, sua natureza física e seu sistema de signos abstratos, sem procurar uma unidade, que só poderia ser artificialmente imposta. A dança seria tanto energia natural, quanto comunicação linguística.

Para Laban, cada *tensão de movimento* é expressiva de um sentimento ou emoção correspondente: “Todo estado emocional coincide com uma tensão corporal muito definida”<sup>6</sup>. Procurava forjar, dessa forma, a teoria de um ‘ser completo’, coerente física e mentalmente, uma junção perfeita do binômio corpo/mente.

Apesar disso, Laban acreditava que a explicação do movimento não deveria estar confinada à enumeração de estados rígidos, precisos. O movimento deve “ser considerado como ondulações (transformações) vivas em constante mudança” (FERNANDES, 2007, p. 33). Pensar o movimento como onda: aquilo que na física não pode ser determinado enquanto posição no espaço.

Alguns dos alunos de Laban usaram seus ensinamentos como base para grandes inovações da dança moderna. Entre eles destacam-se Kurt Jooss (1901 – 1979) e Mary Wigman (1886 – 1973) que, apesar de visões bem distintas, compuseram o chamado Expressionismo Alemão na dança, o *Ausdruckstanz*, cuja influência foi bastante forte nas primeiras gerações da dança moderna americana.

Wigman chamou seu trabalho de Dança Absoluta por causa da pretensão de configurar o movimento como expressão inequívoca do espírito humano, enquanto Jooss criou o termo *Tanztheater*, a dança-teatro, décadas depois radicalizado e popularizado por sua aluna Pina Bausch (1940 - 2009).

As teorias de Laban sobre afinidades entre dinâmicas de movimento e estados psicológicos podem ser observadas nas peças desses dois discípulos. Em *Witch Dance*, de Mary Wigman, a bruxa deve ser grotescamente forte e por isso seus movimentos são fragmentados, diretos, acelerados e impactantes. Já a figura arquetípica da morte de *A Mesa Verde*, de Jooss, contém uma nobreza em seus gestos alongados e ritmados, como se marcassem a marcha fúnebre. Na mesma peça, a figura da mãe

---

<sup>6</sup> Rudolf Von Labn, trad. De Die Welt dês Tanzers por Irmgard Baternieff, 10.

movimenta-se “suave e lentamente, com gestos prolongados e suplicantes dos braços, veiculando doçura, melancolia e tristeza profunda, contrastando com os saltitantes soldados de peito aberto, cujos movimentos representam coragem, aventura, ingenuidade”. (MORAES, 2013, p. 69)

Cada personagem tem apenas uma dimensão psicológica, plana e arquetípica. Apenas décadas depois Pina Bausch adicionaria mais complexidade ao teatro-dança, com personagens dúbios, cujas ações são mais paradoxais do que contraditórias.

Tal complexidade certamente explode os limiares da expressividade, visto que em sua representação algo pode ser e não-ser ao mesmo tempo, expressar alguma coisa e ao mesmo tempo deixar de expressá-la. A resposta de Bausch é original e sem dúvida abandona os paradigmas da dança moderna, a qual não era tão distante assim do balé clássico no seu caráter expressivo.

## **1.6 Cunningham e movimento sem referente**

José Gil diz que perguntar sobre o que significa o movimento é a mesma coisa que perguntar “o que significa o apartamento em que vivo”. Já Merce Cunningham (1919 – 2009), que “a dança é uma coisa que é justamente a coisa que aqui está” (*apud* GIL, 2001, p. 68). Nesse sentido, a dança não pode ser compreendida como uma linguagem, acredito. Não é uma intermediação, é meio e mensagem, mídia de si mesma.

As formas engendradas pela dança moderna reorganizaram o paradigma expressivo dentro daquilo que seria sua função ou seu modo de operar, mas é apenas com Cunningham, em meados da década de 1950, que surge talvez pela primeira vez um sentido construído pela própria materialidade do corpo em cena. Corpo e movimento não mais portadores das emoções de um sujeito, mas presença física, material e perceptiva. Corpo próprio, corpo vivido e corpo percebido.

Para Cunningham,

...tratava-se de acabar com o mimetismo dos gestos dançados: mimetismo das “figuras”, mimetismo do espaço cênico que reproduzia ou simbolizava o espaço exterior e, inclusive, uma espécie de mimetismo do interior, uma vez que considerava que o corpo traduzia as emoções de um sujeito ou de um grupo. (GIL, 2001)

A dança moderna, afirma José Gil, compartilhava um princípio de sublimidade, ou seja, um primado do inteligível sobre o sensível, assim como um princípio de organização, segundo o qual o corpo do bailarino ou do grupo de bailarinos convergiam um todo orgânico.

Cunningham insere o acaso no processo de construção das coreografias, assim como a decomposição das sequências “orgânicas” dos movimentos, uma estratégia para escapar dos princípios que fundam o paradigma expressivo.

Bailarino da companhia de Martha Graham (1894 – 1991), Cunningham teve aulas de balé na *School of American Ballet*, em Nova York, e uma das mais importantes dos Estados Unidos, fundada em 1934 por George Balanchine (1904 – 1983) e Lincoln Kirstein (1907 – 1996).

Desenvolveu a partir dessa investigação do balé sua própria técnica, dando atenção a postura em pé (Graham começava as aulas com os alunos sentados). Possuía uma grande preocupação com os saltos, resquício talvez da dança clássica, assim como a primazia do tronco a da posição vertical em relação aos outros membros, os quais encarava como secundários em relação à coluna. Do balé, ficaram também algumas das posições básicas de braço, sempre estendidos e distantes do tronco. Uma das muitas diferenças em relação à técnica clássica, porém, é que Cunningham propunha e executava uma quebra na simetria dos movimentos e da coordenação entre os membros.

Sua dramaturgia do movimento desfaz, através dessa descoordenação, a idéia do corpo como totalidade.

As configurações dos braços e das pernas de um lado e de outro do corpo rompem-se; os movimentos dos membros desconectam-se para conseguirem o equilíbrio móvel, não estático, fazendo sobreporem-se no mesmo instante múltiplas posições no espaço. Tendo de variar não organicamente, os movimentos atingem um máximo de deformações e de assimetrias como se os múltiplos corpos coexistissem num só corpo. (GIL, 2001, p. 31)

Outra de suas importantes contribuições para a desestabilização do padrão expressivo foi propor o descolamento entre música e dança, o que costumava ser usado para sublinhar os estados emocionais que desejavam ser associados ao movimento do bailarino, receituário esse amplamente defendido por Noverre.

Cunningham levou tão longe esse procedimento de dissociar música e coreografia que algumas vezes seus bailarinos só conheceriam a música do espetáculo que iriam dançar no dia da estreia.

\*

Há um certo paradoxo na busca de uma não representação, porque o corpo humano não será simplesmente uma abstração, traçando linhas e vetores no espaço.

O corpo continua-se apresentando como corpo e, na cena, será sempre signo humano, mas irá também sempre devir outros corpos. O corpo humano pode ser puro movimento, mas será sempre um corpo humano em movimento, e não um corpo humano qualquer, neutro. Corpo de mulher, corpo de homem, corpo de criança, corpo negro. Um corpo singular que pode devir novas singularidades: paisagem, forma abstrata, bicho, energia, espaço. Como afirma José Gil, “(...) há sempre de se considerar o fato de, na representação ou no signo dançado, o corpo representar o mundo e de, fazendo-o, se exprimir também a si próprio. É o corpo que desempenha o corpo desempenhando o mundo” (2001: 44).

Não há, portanto, movimento abstrato, o “esvaziamento” expressivo do movimento o torna concreto, transportando em si próprios o sentido, as emoções e as imagens que os movimentos, devido às suas intensidades, são capazes de suscitar. Esse paradoxo não passou despercebido por Cunningham, que definitivamente tinha consciência da leitura significativa que o público tinha de seus primeiros trabalhos. Sobre um de seus primeiros espetáculos como coreógrafo, *Root of an Unfocous*, de 1944, Cunningham escreveu:

Uma série de pessoas ligadas à dança moderna, entre o público, gostou [da peça] porque lhes pareceu ligada a um sentido emocional (*an emotional meaning*)... Pensavam representar o medo. Não tinha diretamente nada relacionado com o medo, no que me diz respeito, O que tinha de mais importante – e que toda gente foi incapaz de ver – era o fato de a sua estrutura se basear no tempo, da mesma maneira que um espetáculo de rádio.” (VAUGHAN, 1998: 31)

A dança do coreógrafo americano alimenta-se justamente da quebra do modelo expressivo, do processo de significação interior-exterior, típico da dança clássica e da dança moderna como a de Martha Graham.

Além da quebra da simetria do movimento dos membros do corpo e da dissociação da música e da dança, Cunningham inseriu o acaso na criação coreográfica e o descentramento da cena: seus espetáculos possuem não apenas um, mas focos simultâneos de acontecimentos.

Ao completar cinquenta anos de carreira como coreógrafo independente, Cunningham escreveu um texto retrospectivo sobre sua obra chamado *Eventos que Conduziram a Amplas Descobertas*. O primeiro evento, no fim dos anos 1940, foi a separação entre a música e a dança, sobre as quais Cunningham afirma:

Haveria entre as duas a duração temporal de pontos estruturais, mas entre estas marcações, ambas se desenvolvem independentemente. Uma consequência desta independência foi a utilização do cronômetro para marcar a duração exata das frases coreográficas, não por um desejo de mecanizar o movimento, mas ao contrário: como não existia mais o motor do pulso musical, o ritmo passou a vir, e a ser medido, da própria natureza do movimento, das características da frase coreográfica e das peculiaridades do movimento individual do dançarino. (VAUGHAM, 1997, apud AMORIM AMORIM, G. E QUEIROZ, B, 2002: 87)

Interrompendo o reenvio permanente as indicações da música, o bailarino pode toda sua atenção aos seus próprios movimentos, afirma José Gil. “Assim cria o movimento sem referente, autor referido, “abstrato”; e pode afirmar que o movimento dançado extrai unicamente de si mesmo a sua energia” ( 2001, p. 40).

O segundo evento, afirma Cunningham, foi a introdução da chamada *chance operation*, a introdução do acaso no seu processo de composição. Através dela, frases coreográficas previamente compostas eram submetidas a sorteios, utilizando o I Ching,

moedas e outros meios, para definir a ordem em que elas se sucederiam, sua duração, seu padrão rítmico e até por quantos bailarinos ela seria executada e como eles seriam distribuídos no espaço. O coreógrafo usou o procedimento também para construir sequências específicas para diferentes partes do corpo, articulando-as através do acaso, o que se configurava como um enorme desafio para a coordenação motora de seus intérpretes.

Essas estratégias de composição da *chance operation* levavam ao abandono da noção de clímax no fraseado coreográfico, da ideia de pontos privilegiados no espaço do palco e da concepção do solista como ponto focal privilegiado no espaço cênico. Outra consequência importante foi o solapamento de qualquer perspectiva narrativa ou de explicitação de estados psicológicos na formulação da concepção coreográfica.

Com a introdução do acaso, deixava de haver uma correspondência entre a intenção do autor e a recepção do público. Escapava-se, assim do território do hábito e da repetição das convenções.

O terceiro evento ocorreu nos anos 1970 e foi o desafio de criar trabalhos para as telas de vídeo e cinema. Ao ser convidado por um programa de televisão norte-americano para preparar uma apresentação em vídeo, Cunningham trabalhou em estreita colaboração com o diretor do programa, Merril Brock Way, percebendo que o audiovisual oferecia novas possibilidades de mostrar o movimento. Essa experiência levou a mais de duas décadas de trabalhos com diversos *filmmakers*, com destaque para *Local* (1980), *Points in Space* (1986) e *Beach Birds for Camera* (1993).

O último e quarto evento corresponde à incorporação dentro do processo de criação de Cunningham de um software que reproduz a movimentação do corpo humano. Chamado de *Life Forms*, foi criado pelo Dr. Thomas Calvet, da Frase University, Columbia Britânica. Não apenas o programa era capaz de reproduzir o movimento humano, como também possibilitava descobrir novas formas de organizá-los. *Biped*, estreado em 1999, teve sua coreografia criada inteiramente a partir do software e contava ainda com um cenário virtual projetado no palco.

Gil fala em vários momentos de um movimento vazio em Cunningham para se referir à sua ausência de significação, mas esse vazio não é uma ausência completa, mas sim a retirada de uma certa gramática expressiva.

Em Cunningham, se os movimentos do corpo invadem todo o espaço da consciência e do pensamento, já não podemos dizer que os movimentos são vazios: a consciência dos movimentos transformou-se por seu turno em movimento da consciência, de tal modo que deixa de haver hiato entre o pensamento e o corpo. O pensamento já não se descreve como pensamento do corpo, mas como corpo de pensamento, quer dizer, tendo a mesma plasticidade, fluência e consistência que os movimentos corporais. Assim como, doravante, o movimento que desencadeia o movimento; é o movimento que orienta o movimento; é o movimento que dá o sentido ao movimento. (GIL, 2001, p. 43)

O que se representa e o que está ali, no palco, finalmente tornam-se uma só coisa. Retomando José Gil, o sentido do movimento é o movimento do sentido. O movimento da dança é o de transformação do sentido.

### **1.7 Judson Dance Theater e o movimento qualquer**

Cunningham promoveu uma mudança radical na dança moderna. Muitos teóricos localizam no seu trabalho o ponto de virada da dança moderna para o que viria a ser a dança contemporânea. Histórias da dança são articulações, proposições sobre o sentido dos acontecimentos e transformações ocorridas dentro desse campo artístico. Se Cunningham inaugurou um modo talvez radicalmente novo de produzir sentido em dança, abdicando de quase tudo que não fosse o deslocar-se do bailarino no palco, sem preocupações com uma história, seja linear ou do desenvolvimento de emoções, ainda permanecera preso à caixa cênica e a estrutura especular do teatro.

John Cage e seu pensamento sobre a música concreta foram extremamente importantes para o desenvolvimento do trabalho de Cunningham. Parceiros na vida e na criação, os dois artistas possibilitaram um encontro entre a música concreta e a dança que talvez tenha proporcionado finalmente que a dança deixasse de ser subjugada à música. John Cage foi influente em diversas linguagens artísticas, tendo

suas aulas de composição musical papel fundamental no desenvolvimento dos primeiros *happenings* e do Fluxus, movimento seminal de vídeo e performance em Nova York surgido no fim dos anos 1950.

Tanto os *happenings* como o Fluxus evoluíram a partir de ideias das aulas de John Cage em "Composição de Música Experimental", que ele deu na *New School for Social Research*, de 1956 a 1960. Vários participantes de sua turma, em que alunos faziam apresentações e as discutiam, atribuíram o começo dos *happenings* a suas experiências ali. Influenciado pelos futuristas italianos, pelos dadaístas, pelo zen-budismo e pelas teorias teatrais de Antonin Artaud, a noção de música por parte de Cage havia-se expandido para se tornar uma forma não-dramática (ou para usar a palavra de Micheal Kirby) não-matrizada de teatro. Por volta da década de 1970, essa espécie de teatro seria caracterizada como arte de apresentação. (BANES, 1999, p. 76)

Segundo Sally Banes, que traça em *Greenwich Village 1963* uma cartografia das relações entre os artistas que produziam essa cena artística extremamente colaborativa no bairro do Greenwich Village, em Nova York, o principal aprendizado para aquela comunidade foi que "qualquer coisa vale, pelo menos potencialmente".

Em 1962, Cage convidou Robert Dunn, um de seus alunos, a promover um *workshop* de composição em dança no Cunningham Studio. Desse curso, adaptado segundo os métodos de ensino de Cage, formou-se um grupo de artistas que começou a colaborar entre si, formando o que viria a ser chamado de Judson Dance Theater.

Em suas aulas, Robert Dunn tentava levar os princípios da música concreta para o mundo da dança: a introdução do acaso como elemento da criação e o pensamento de que tudo poderia ser material para a arte. No final do curso, montaram uma noite de apresentações na capela da Judson Church, em Greenwich Village, Manhattan, New York. A entrada era franca e compareceram cerca de 300 pessoas. O evento chamou-se de Concerto de Dança n. 1 e contou com 22 obras dançadas. O texto de divulgação do programa afirmava que o programa "incluía danças feitas com técnicas aleatórias, indeterminação, jogos de poder, tarefas, improvisação, determinação espontânea e outros métodos" (BANES, 1999: p. 25). Algumas das danças foram apresentadas com músicas de Erik Satie e John Cage, rock e jazz. O material coreográfico utilizado ia desde movimentos cotidianos até o vocabulário de Cunningham.

Participavam do grupo não apenas bailarinos, mas músicos, artistas plásticos, escritores e cineastas. Depois do sucesso da primeira apresentação, esses artistas passaram a se encontrar periodicamente para colaborar e apresentar seus trabalhos coletivamente.

Se Cunningham queria libertar a dança de certas restrições miméticas, artistas como Yvonne Rainer, Trisha Brown e Steve Paxton, entre outros, presentes nas reuniões da Judson, queriam libertar os corpos de todas as normas que dominavam a dança, desde suas técnicas às convenções do que era considerado arte. Era frequente a participação de bailarinos não-treinados, ou mesmo do público presente, convidado a intervir na obra ou experimentá-la.

A crítica radical promovida pela Judson ao estatuto da dança não se voltava contra apenas contra o balé e o expressionismo, mas à própria dança cênica em seus dispositivos hierárquicos, espetaculares, que separavam brutalmente artista e comunidade.

O trabalho de Cunningham questionou profundamente o modo de se dançar, mas nunca escapou dos limites da própria dança enquanto espetáculo. Aliás, nos limites mesmos é que ele se deteve: almejava o movimento abstrato, mas não chegou ao ponto do não-movimento ou da não-dança.

O que os artistas da Judson começaram a buscar, nesse movimento, era revisar a dança de maneira como ela se relacionava com a própria questão institucional da arte, como afirma José Gil.

O furor crítico desencadeado contra as formas, os estilos, os quadros, as técnicas da dança clássica e moderna não visavam em primeiro lugar e unicamente a dança nova, que mantinha fosse como fosse tudo o que constituía, no fundo, o suporte institucional dessa arte – como fizera Cunningham ao conservar o quadro (a cena, o “estilo dançado”, a “companhia” enquanto grupo, o “espetáculo”), no mesmo momento em que limpava o seu interior dos velhos modelos tradicionais do movimento.” (GIL, 2001, p. 149)

As vanguardas das artes visuais tinham na primeira metade do século já promovido a erosão progressiva dos contextos não-artísticos que ligavam a arte ao

“sistema”: a crítica ao museu, ao enquadramento das obras, à forma e do lugar de exposição, da relação autor-público, etc. Todos elementos que constituíam o campo da arte, mas que não lhe eram essenciais.

Essas transgressões levaram à dúvida a própria existência da arte enquanto atividade separada da vida e intrincada com as estruturas mais suspeitas de poder econômico.

Influenciados pela performance, o grupo de artistas que se formou no Judson Church Theater começou a procurar espaços de apresentação e formatos cênicos alternativos. A introdução dos movimentos triviais, de objetos não-artísticos, módulos, máquinas ou movimentos cotidianos, questões abordadas em Cunningham, mas que se mantinham sempre dentro do limite do palco e da caixa cênica, tornou-se questão principal para alguns dos coreógrafos da Judson. Como exemplo de dança em lugar não-convencional, basta pensar em *Roof Piece*, de 1971, coreografia de Trisha Brown executada sobre os telhados de prédios em Nova York.

Recusava-se a disciplina dos corpos, o espetáculo, o glamour e mesmo o virtuosismo dos bailarinos e seu extremo profissionalismo, identificados como uma espécie de elitismo e ainda como uma forte ligação ao balé clássico.

Exigiam-se corpos reais, despojados de todos os artifícios: técnicas, figurinos, cenários, luzes, etc. Exemplo mais direto disso é o clássico manifesto NÃO, de Yvonne Rainer: “NÃO ao espetáculo, não ao virtuosismo, não às transformações e à magia e ao uso de truques, não ao “glamour” e à transcendência da imagem da *star*, não ao heroísmo, não ao anti-heroísmo, não ao lixo metáfora, não ao comprometimento do bailarino o do espectador, não ao estilo, não às maneiras afetadas, não à sedução do espectador graças aos estratagemas do bailarino, não à excentricidade, não ao fato de alguém se mover ou fazer mover”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called Parts of Some Sextets, performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965”, in RAINER, Yvonne. *Work*, 1961-1973, op. cit., p. 51.

Caminhar, parar e sentar. Steve Paxton, em 1967, apresentou na Judson Dance Theater um espetáculo de dança que consistia em um grupo de pessoas que executavam basicamente essas três ações. Movimentos tirados do cotidiano, com os quais Paxton anunciava sua carta de intenções para o nascente movimento da dança pós-moderna americana: a busca do movimento qualquer, a ideia de que qualquer movimento era movimento de dança.

Quase cinco décadas depois, os sentidos da dança contemporânea continuam em disputa e é frequente relegar à trabalhos que utilizam movimentos cotidianos como “performativos”, talvez como uma maneira de garantir uma certa segurança e estabilidade ao entendimento do que é dança.

É preciso, antes de tudo, questionar o que é o mover e como o movimento organiza o sentido, como o movimento é o plano de imanência da dança. Pensar no qualquer é des-hierarquizar o material da dança, possibilitar a habitação de outros corpos na cena, democratizar o espaço da dança sem condescendência: olhar com rigor para o cotidiano. Rigor como sensibilidade e atenção para transformar o movimento cotidiano e ver que sim, ele já possui caráter expressivo. Atenção para saber que o movimento cotidiano não é automático: andar, por exemplo afirma Paxton, é uma técnica ancestral.

Segundo Cynthia Novak (1990, p. 48), “o pensamento de que qualquer movimento pode ser considerado movimento de dança provou ser um conceito muito forte para jovens artistas engajados em ideais de comunidade e igualdade social”. Era uma questão política, portanto, não mais do corpo coercitivo do dispositivo coreografia e que se põe em espetáculo para o Rei ou para uma plateia de consumidores.

Essa nova dança da Judson procura excluir o artificialismo da dança, tudo que *desrealiza* o corpo do performer, nas palavras José Gil. Para o filósofo, numa concepção bastante próxima do que Lacan desenvolveu, o real distingue-se da realidade e é algo que surge apenas em ocasiões excepcionais, por exemplo:

(...) quando de uma descoberta que transforma o pensamento ou a existência, como acontece no decorrer das terapias psíquicas; ou em momentos revolucionários, quando a percepção das coisas, do espaço e do tempo muda

bruscamente; ou, por vezes, quando o curso dos hábitos se quebra violentamente, e os gestos exploram novos movimentos: um outro corpo emerge então. (GIL, 2001, p. 153-154)

Essa emergência do real arruína a estabilidade da realidade. Os lugares até então fixados se transformam, o mapa dos movimentos se desloca e o campo do possível alarga-se. Quando se acreditava que a ordem do mundo duraria para sempre em um presente imutável, surgem outros possíveis. O acontecimento não é a efetivação dessa mudança, mas justamente o campo aberto em que se desamarram os nós da realidade e tudo entra em suspensão. Intensifica-se assim a abertura do corpo para o espaço, suas capacidades receptivas das vibrações do mundo. O espaço do corpo dilata-se.

É uma transformação também do tempo, porque acontece uma reapropriação da duração subjetiva do acontecimento abrupto. O presente emerge: presente sem futuro e sem submissão ao passado. É o aqui e agora, o presente irradiando-se para todas as direções do futuro.

Todo corpo possui modelos sensório-motores, hábitos cinestésicos, pensamentos e regras de comportamento interiorizados, que correspondem a modelos emocionais. Essas configurações vêm do passado e remontam a uma ideia de futuro, de prolongamento do mesmo, da identidade, segundo as expectativas construídas. Todo corpo é constituído por inúmeras camadas de tempo. É por isso que é tão difícil estar no presente, à altura do acontecimento. Há um excesso de passado e um excesso de futuro em cada um de nossos momentos. Na dança isso não é diferente, pelo contrário. Arte do tempo, do aqui e agora, carrega essas múltiplas camadas sensoriais como um peso, quando representa alguma coisa que tem um antes e depois muito marcados. Não é uma questão apenas de coreografia x improviso, mas da cadeia significativa, do sentido que tem uma direção linear e exclusiva. No acontecimento, esse excesso de certeza deixa de se impor. É isso que a dança contemporânea procura constituir, e é nesse sentido que pretendo construir meu trabalho.

## 1.8 Jérôme Bel: objetividade e dança

Em 2004, o senhor Raymond Whitehead moveu na corte de Dublin uma ação contra um festival de dança irlandês em razão da apresentação, em 2002, do espetáculo intitulado *Jérôme Bel*, mesmo nome do seu coreógrafo-autor.

As acusações tinham dois pontos principais: obscenidade e falsa propaganda. A acusação de obscenidade residia no fato dos bailarinos aparecerem nus em cena. Já o de falsa propaganda, por um motivo um pouco mais complicado: segundo o senhor Whitehead, o festival apresentava-se como um evento de dança e, segundo, ele, a obra apresentada por Jérôme Bel não correspondia a essa forma de arte.

De acordo com a edição do dia seguinte do jornal *The Irish Times*, Whitehead afirmava que “não havia nada na performance que se assemelhasse à dança”, que ele mesmo definira como sendo “pessoas que se movem ritmicamente ao som de uma música comunicando alguma emoção” (apud LEPECKI, 2006, p. 2).

Em *Jérôme Bel*, dois bailarinos entram nus no palco, carregando lâmpadas. A luz de cena está apagada e a única iluminação é a das lâmpadas portáteis. Eles aproximam-se de uma parede. Escrevem nela seu nome, idade, saldo da conta bancária, números de telefone, peso e altura escritos no alto e ao lado do seu corpo. Logo em seguida, mais uma bailarina entra em cena e escreve “Thomas Edson” na parede, permanecendo parada em frente a essa inscrição. Uma quarta bailarina escreve “Stravinsky, Igor” e começa a cantar *A sagração da Primavera*, o que continuará a fazer durante quase todo o espetáculo. O espetáculo seguirá sem muito mais movimento do que isso. A paragem faz parte da dramaturgia da cena tanto quanto as inscrições na parede e parca visibilidade da cena.

Mais do que um caso curioso, a querela entre o espectador irlandês e o festival de dança marca uma distância radical entre o que se espera da dança e o que muitos artistas, especialmente a partir da década de 1990, tem proposto como cena: a paragem. Poucos fizeram uso tão intensamente do recurso como Jérôme Bel.

A crítica à representação é uma questão nas artes da cena desde ao menos Brecht, em seu esforço para entender a mímeses como produzida historicamente, e Artaud e seu manifesto do teatro da crueldade nos anos 1930.

Na dança, essa crítica já havia sido feita através do manifesto do *Não*, de Yovonne Rainer e todo o movimento da *Judson*, mas nos parece que a proposição de Bel é ainda mais radical. Em cada espetáculo, Bel vai levando ao extremo cada um dos elementos que compõe o dispositivo representativo na dança, que segundo André Lepecki em *Exhausting dance* é composto por:

- Uma sala fechada com o solo aplainado e macio (madeira, linóleo)
- Um corpo (no mínimo) propriamente disciplinado
- Uma disposição desse corpo a se sujeitar a ordem de se mover
- As condições teatrais de visibilidade (perspectiva, distância, ilusão)
- Uma crença na unidade estável formada por visibilidade do corpo, sua presença e sua subjetividade.

Através de seus trabalhos, Bel endereça cada um desses elementos exagerando-os, subvertendo-os, destruindo-os, problematizando-os. (LEPECKI, 2006)

Em *Jérôme Bel* podemos perceber que ele põe em cheque tanto a visibilidade do espetáculo quanto a disposição de um corpo a se mover, executando os movimentos que se espera de um espetáculo de dança, quanto brinca com a unidade entre corpo e representação, ao colocar em pé seus bailarino frente a legendas que supostamente ditam a identidade dos performers. Thomas Edson, figura histórica, é equiparada aos dados pessoais de um bailarino, dispostas lado a lado dos performers como se tivessem a mesma qualidade dramaturgica. A representação é posta em cheque, inclusive a representação de si mesmo.

A presença, para ser presença, já é desde sempre autorrepresentação. É o paradoxo do corpo em cena que, antes de representar qualquer coisa, ou sem representar qualquer coisa, já é desde sempre signo de si mesmo. A simples presença, portanto, está já penetrada pela representação. Estamos em uma falsa dicotomia quando opomos ser e imitação. “A obra de Bel demonstra o quanto o fim da representação é tanto um projeto quanto uma impossibilidade. Bel concordaria com Derrida quando ele escreve “because it has always already begun, representation therefore has no end”. (Derrida, 1978: 250, apud LEPECKI, 2006: p. 49)

Os sentidos e as implicações da representação, porém, podem e devem continuar a ser explorados. Se não é possível abdicar, no limite, da representação, é necessário esgarça-la, posto que fundamenta nossa maneira de subjetivação. O limite da representação, para Jérôme Bel, é a capacidade de colar presença e subjetividade.

Duas máquinas de representar: a linguagem e o teatro. As peças de Bel constantemente chamam a atenção para como tanto o performer quanto o espectador estão enclausurados nesses dois recintos.

Em *The show must go on* temos um delicioso jogo de ironia com o caráter representativo da dança e o dispositivo espetacular como um todo. Um grupo de bailarinos não profissionais, recrutado através de um anúncio de jornal, dança uma *playlist* de hits de rádio das últimas quatro décadas da forma mais literal possível. Da forma mais literal levada aos extremos. Entram no palco ao som de *Come Together*, dos Beatles, apenas quando a música chega no refrão, na ordem de *chegar junto*. Permanecem parados no palco, encarando a plateia. Há um DJ no palco, esqueci de pontuar. Ele troca o CD e começa a tocar *Let's dance*, de David Bowie. Os bailarinos permanecem imóveis. Começam a dançar, cada um do seu jeito, apenas quando o refrão ordena: *let's dance, put on your red shoes and dance the blues*. Ao final do refrão, cessam o movimento e voltam a dançar apenas quando ele retorna.

O espetáculo segue literalizando cada comando musical, ao ponto dos bailarinos todos “nafragarem” descendo um fosso no centro do palco no final da música *My heart will go on*, de Celine Dion, trilha sonora de *Titanic*, o filme sobre o famoso naufrágio. Os bailarinos permanecem fora de cena durante toda a próxima música: *Yellow Submarine*, dos Beatles. Uma luz amarela acende no fosso. Estão todos embaixo d'água. Na próxima música, *La vie en rose*, todo o teatro, não só o palco, é iluminado de rosa. Há um movimento de saída de foco do palco para a plateia, ela também se ilumina. A vida em rosa. No que considero o auge do espetáculo, a canção de Simon & Garfunkel, *The sound of silence*, é tocada na mais absoluta escuridão, com o refrão sendo interrompido logo após a frase título da música para dar lugar ao... silêncio.

A pesquisadora e artista de dança Thereza Rocha propõe o conceito de objetividade de Michel Fried para entender o jogo dramático estabelecido por Jérôme Bel em *The show must go on*.

Em *Art and objecthood*, publicado originalmente na revista *Artforum* em 1967, Michel Fried faz uma crítica a então chamada arte minimalista no que ela teria de traição ao projeto modernista. Em seu ataque, porém, Rocha acredita que Fried conseguiu compreender melhor a arte minimalista do que os próprios teóricos que tentaram dá-la sustentação. "No intuito de criticar, penetra tão profunda e atentamente nos argumentos de sustentação do objeto criticado que acaba por fornecer os argumentos que o sustentariam criticamente". (ROCHA, 2010: p. 151)

O texto de Fried é uma espécie de diagnóstico do mau estar causado pela emergência do que se chamava então de minimalismo, mas também da *pop art* e da arte conceitual que surgia nesse momento da década de 1960. Ainda repercutia muito forte nessa época as teses de Clement Greenberg sobre as especificidades das obras de arte como "motivo e razão" de sua existência. Tratava-se de um projeto do modernismo cujo ápice, acreditava-se, era o abstracionismo de pintores vigorosos como Jackson Pollock e Willem De Kooning, os quais teriam conseguido finalmente triunfar sobre a narrativa e a representação.

Segundo Fried, "A forma é o objeto (...). O sucesso de uma dada pintura depende de sua habilidade em apresentar-se, estampar-se ou convencer como forma" (1998: p.151). Na sua crítica à arte minimalista, o teórico trabalha com dois conceitos centrais: *objecthood* e *theatricality*, as quais seriam as condições de possibilidade desse tipo de obra. O primeiro conceito ameaça a arte em sua especificidade, o segundo, em sua autonomia.

*Theatricality* seria facilmente traduzido para "teatralidade", condição das obras literalistas "interessadas nas circunstâncias reais do encontro do espectador com a obra (...) experiência da arte literalista é a de um objeto em situação - uma que, por definição, virtualmente inclui o espectador" (ibidem: pp. 153, 155).

Para traduzir *objethood*, sustenta Thereza Rocha, não seria conveniente recorrer ao sufixo -idade usado para traduzir *theatricality*, visto que existe em inglês a palavra *objectuality*, essa sim corretamente traduzível como objetualidade.

Objetualidade é um conceito caro à história da filosofia e o fato de Fried não utilizar seu correlato em inglês é provavelmente uma forte tomada de posição diante do conceito. A objetualidade é, segundo Rocha, “a condição de possibilidade assegurada metafisicamente de que uma coisa seja aquela coisa mesma pela coincidência fidedigna entre os atributos e as qualidades que a compõem e a essência que os antecede” (2010, p. 153). A autora aproxima o conceito daquele de especificidade de uma forma artística, ou seja, as propriedades essenciais de determinada linguagem. Na pintura, por exemplo, a objetualidade seria o traço, a cor e a superfície: condições para que a pintura seja reconhecida como pintura na sua diferença com outras formas de arte. Na dança, essa especificidade poderia ser pensada, ainda segundo a autora, como a presença e a ausência de movimento.

A questão da objetitude, porém, difere da objetualidade. Objetitude é justamente a condição do objeto que rejeita a sua objetualidade, ou seja, abre mão de sua suposta especificidade. Em vez da tentativa de separar sujeito e objeto, dando uma espécie de independência do objeto em relação ao observador, a objetitude é a condição dada justamente por uma relação entre observador e objeto. É isso que Fried denomina teatralidade no minimalismo: a condição de que a obra só se sustenta através da relação entre espectador e obra.

Para Fried, o objeto teatral, porque dependente das condições de cada local onde se apresenta, porque dependente das variações na qualidade de performance de um dia para o outro, ou de ator para ator, porque dependente de um público cativo, sofre de um déficit grave e ontológico de soberania estética. Teatro é apenas em relação, o seu sistema de presença depende da imponderável ação de outros -- que apenas por estarem ali, em co-presença, o reconfiguram a cada dia, a cada momento mesmo. (LEPECKI, 2010: 46)

Em *Nom donné par l'auteur*, de 1994, primeiro trabalho de Jérôme Bel como coreógrafo, o artista, junto com o bailarino Frederique Segurette, manipula alguns poucos objetos no palco durante uma hora de espetáculo. Já ali há o gesto

dramatúrgico de renunciar à sintaxe do movimento como constitutivo do objeto de arte na dança.

O coreógrafo utiliza em vários momentos movimentos do cotidiano, espécie de *ready made* duchampianos. O que Duchamp faz é justamente, antes mesmo da arte minimalista, colocar em questão a objetividade da obra de arte: o que faz de *A fonte*, um mictório invertido, ser obra de arte, é o fato de estar no museu. É o contexto que faz a obra, não suas supostas propriedades “internas”. A dança de Jérôme Bel é dança porque apresenta-se em um festival de dança, na Irlanda e em muitos outros lugares. Sua provocação causa rupturas entre observador e objeto artístico, como no caso do senhor Whitehead que resolveu processar o evento e exigir seu ingresso de volta. Com alguma generosidade ou familiaridade com o procedimento da arte contemporânea de frustrar expectativas, é possível perceber o intrincado jogo dramatúrgico que algumas peças de Bel possuem. Suas proposições põem em cheque todas as especificidades ou condições de possibilidade da dança. O que resta é um jogo com as expectativas sobre o que sustenta uma representação teatral: o pacto do espectador com os artistas, a necessidade ou a capacidade de emocionar, de ligar intérpretes e personagens, movimento e subjetivação, expressividade.

Trata-se de uma dança em desmontagem. Não há mais uma garantia de objetualidade, mas um objeto que interroga ao suposto sujeito: sou dança?

Talvez pensar sobre o que é dança seja repactuar profundamente o contrato social do que é arte. Sobre o *ready made* de Duchamp, esse acontecimento da arte que reverbera em tantos trabalhos contemporâneos, Thereza Rocha afirma que "nos obriga a todos, artistas, espectadores, críticos, curadores, a nos reunirmos sob o mesmo estatuto não-especializado e entrevermos no nosso olhar sobre o objeto, o processo que o torna objeto de arte"(2009: p. 3). Não sei se a arte contemporânea realiza plenamente esse desejo de reunir espectadores, críticos e criadores sobre o mesmo estatuto não-especializado, mas existe, de fato, uma potencialidade nesse sentido.

## 2 CORPO, NEXO E SENTIDO: UMA DRAMATURGIA DO ACONTECIMENTO

Se na dança contemporânea não há necessariamente expressividade emocional, isso não significa que ao movimento falte sentido, pelo contrário. O que há é uma afirmação do movimento como o próprio sentido. A dramaturgia, nesse caso, não é a da narrativa que imita uma suposta linearidade do curso da vida, mas traça uma espécie de “narrativa conceitual” que articula as intensidades dos corpos no tempo, como defende Sandra Meyer. “A noção de dramaturgia não se restringe necessariamente à de uma história a ser contada, mas é construída num estado de encontros, num desenho de forças no corpo”. (MEYER, 2006, p.48)

Quando não existe uma relação narrativa linear entre os gestos, movimentos e ações executados pelos performers, o que resta são os acontecimentos puros, os momentos intensos. Intensidade que não se deve confundir com alguma afetação: intensidades podem ser sutis, fracas, intermitentes, etc.

Na primeira série de experimentos que realizei, trabalho com um elemento específico, os balões. Em uma sequência, estouro um arco com cerca de cem bolas. Em outra, encho os balões até perder o fôlego, enquanto em um terceiro simplesmente me deito próximo a eles.<sup>8</sup>

Uma tentativa de insistir em alguns objetos e ações como estratégia dramaturgical, ou seja, como ir criando sentido a partir de poucos elementos e as possibilidades de me relacionar com isso.

Sobre a frequente presença de objetos em espetáculos de dança contemporânea recentes, André Lepecki chama atenção ao fato de estarem eles muitas vezes simplesmente justapostos ao corpo dos bailarinos e não usados ou

---

manipulados por eles. A rigor, retirando-lhes de seu uso habitual, permitem que o corpo dos bailarinos também seja usado pelo objeto.

“Talvez tenhamos de extrair algo dessa força despossessiva, aprender de que maneira sujeitos e objetos podem se tornar menos sujeitos e menos objetos e mais coisa”, afirma Lepecki. (2012, p. 98) Menos expressividade e sim um trabalho sobre os materiais da cena. O corpo como uma coisa a altura dos outros objetos cênicos, por sua vez não mais objetificados por uma coreografia-dispositivo.

A relação entre meu corpo e o corpo dos objetos inclusive põe em cheque a questão do específico na dança, batalha da arte moderna. É possível dança sem corpo humano? Não estou sozinho na relação entre presença e ausência do corpo como uma interrogação para a dança, vide o trabalho de Jérôme Bel e tanto outros artistas. Se estou interessado em uma dançabilidade ou um pensamento sobre uma dança que tem mais a ver com a modulação dos acontecimentos, o acontecimento pensado como transformação, então é preciso destrinchar um pouco mais esse conceito para que ele rebata no meu trabalho e vice-versa. Esboroemos-nos.

## **2.1 Outros corpos filosóficos**

O corpo de cada ideia de Aristóteles e Platão está ainda profundamente misturado ao nosso.

Esses pensamentos se espalham sob a nossa unha, revestem nosso polegar opositor, nosso modo de se relacionar e perceber o mundo, o tempo, a linguagem. Os conceitos, pois, estão misturados com a nossa carne e produzem sentidos que circulam no nosso corpo-carne e no corpo das ideias.

O jeito como nos relacionamos com o mundo tem a ver com o efeito que essa mistura produz na nossa percepção. Existe uma estrutura dominante e um jeito de fazer circular nosso pensamento em relação a nós mesmos e o mundo que é extremamente influenciado por uma longa linhagem de filósofos que cortejam os princípios dos dois pensadores gregos.

Sim, é preciso reiterar isso: pensamentos não são feitos de carne, mas afetam o nosso corpo. É por isso que é importante, e sempre foi, para fomentar uma produção artística, misturar nosso corpo com outros corpos de ideias, se não quisermos ter a mesma percepção e o mesmo corpo que já está posto no senso comum. Minha produção, apesar de ser em imagem, tem como questão o corpo: essa imagem é pensada a partir da potência de um corpo, ou de vários corpos, humanos ou não.

Essa dissertação é uma forma de investigar as possibilidades de produção de sentido através do corpo, a qual denomino aqui, junto com outros artistas e pesquisadores, de dramaturgia.

Ao pesquisar sobre dramaturgia e produção de sentido através do corpo, acabei me deparando com o conceito de acontecimento, de nexos e de sentido, que me ajudaram a pensar e produzir artisticamente. Meu texto é uma tentativa de relatar e dar sentido a esse percurso teórico que alimenta e informa o meu trabalho.

Na arte contemporânea a fronteira entre dança, teatro, performance e vídeo encontram-se extremamente borradas.

Fronteira pode ser pensada como algo que separa, mas também algo que permite interseção. Interessa-me pensar em como manejar o sentido que emerge a partir da relação entre os corpos. Não interessa, por outro lado, definir exatamente onde se encaixa o meu trabalho. A criação não funciona dessa forma. Sei que habito um lugar entre lugares. Aqui investigo quais são as informações e referências que me ajudam a criar meu próprio trabalho e minha teia de sentido em relação a ele.

Trabalho com vídeo, mas as questões do cinema e da vídeo-dança não tem respondido às minhas inquietações artísticas. Tenho estado instigado em pesquisar caminhos de composição com a produção de imagens a partir do meu corpo, e os estudos sobre a imagem me dizem pouco sobre isso. Ao perceber a maneira como se produz sentido em dança, fui me aproximando do pensamento sobre dramaturgia.

Gilles Deleuze, em *Lógica do Sentido* estabelece uma reflexão sobre a maneira de funcionar do sentido que foge à estrutura da lógica no senso comum. Para entender como funciona esse pensamento, é preciso entender a maneira como os estoicos compreendem o mundo. O filósofo francês tomou emprestado do estoicismo muitos

conceitos extremamente inventivos, essenciais para desmontar a lógica de causa-efeito a qual estamos acostumados.

O que Deleuze tenta fazer em *A lógica do sentido* é tentar se aproximar de uma certa estrutura do paradoxo que caracteriza o sentido, uma categoria muito importante para pensar a construção de um pensamento fora do regime de significação.

Os filósofos estoicos criaram a categoria de *exprimível*, algo que nos parece próximo à ideia de sentido em Deleuze e que permite um tipo de entendimento sobre o movimento e suas relações que me é muito precioso. Estamos tentando pensar aqui na dança e na arte como algo que escapa da linguagem. É através do pensamento deleuziano, recuperando o estoicismo e sua teoria dos incorporais, que pude começar desenvolver um pouco melhor meu pensamento sobre uma dramaturgia do corpo em campo expandido.

O estoicismo foi uma escola de filosofia fundada em Atenas por Zenão de Cítio no início do século III a.C<sup>9</sup>. O modo de operar o pensamento desses teóricos é marcado pela sua radical dissociação entre causa e efeito. Como boa parte do material escrito pelos filósofos da escola foi perdido, a maior parte de seu pensamento nos chega através de críticas à escola feitas por filósofos de outras vertentes, como no caso de Sexto Empírico, como afirma o filósofo francês Emilie Brehier em *A teoria dos incorporais no antigo estoicismo*.

É uma filosofia que nos chega de modo fragmentado, e da qual apenas com bastante esforço de interpretação podemos ter alguma noção mais consistente.

Para esses pensadores, tudo que existe é corpo, inclusive pensamento e sentimentos. É alheio à sua teoria qualquer forma de abstração, base do pensamento filosófico dominante desde Platão e Aristóteles, ao menos. Estes dois últimos

---

<sup>9</sup> A escola permaneceu ativa durante todo o período da Grécia Antiga até o Império Romano, incluindo a época do imperador Marco Aurélio, tendo chegado ao seu fim institucional quando todas as escolas filosóficas foram encerradas em 529 d.C a mando do Imperador Justiniano.

privilegiavam o que é estável, tentando classificar os seres por suas semelhanças e encontrar identidades, igualdades, padrões. Tratava-se, como argumenta Bréhier, estabelecer limites para os seres, que deveriam ser enquadrados dentro das fronteiras da Ideia:

A noção de limite é então essencial para os seres: a Ideia somente indica os limites aos quais se devem satisfazer um ser para existir sem determinar mais apuradamente a natureza deste ser: ele pode ser o que quiser nos limites e assim não é somente um ser que é determinado, mas uma multiplicidade sem fim de seres. Compreendemos assim o que Proclo, reprovando os Estoicos de terem abandonado as Idéias, lhes censurava por ter rejeitado para fora da realidade os limites dos seres.” (BRÉHIER, s/d, p. 6)

Em vez de pensar os seres como pertencentes a um mundo transcendente, os estoicos tentavam compreender a trajetória dos seres no mundo. O ser, para eles, é o desdobramento no tempo e espaço de seus movimentos contínuos.

O estoicismo não procura delimitar o limite dos seres, mas aposta nas suas misturas, acreditava que existiam coisas que transitavam nesses limites e a tais coisas nomeou incorporais. Os corpos são causas uns dos outros, sendo as mudanças das matérias resultados das misturadas entre os corpos. Os incorpóreos não são agentes nem pacientes dos corpos. O incorpóreo não toca o corpo, mas habita a sua superfície.

Além de afirmarem que tudo que existe é corpo, davam espaço também no seu pensamento para aquilo que não existe, o *não-ser*, que Platão negava completamente a possibilidade de ser pensado. O que não existe, no caso, ou tem um outro tipo de existência que não a dos corpos, são os incorporais, espécies de não-seres que habitam a superfície dos corpos. O exemplo clássico de Bréhier, retomado por Deleuze, é o do verbo verdejar. Existe o verde, e existe a árvore: ambos são corpos. O verdejar, porém, esse acontecimento, é um incorpóreo.

Para os estoicos, os incorporais não são causas uns dos outros, mas sim efeitos das misturas dos corpos. Um corpo afeta o outro, mas os incorporais transitam, expressam-se. O incorpóreo não é causa, ele é efeito. Seria o contrário da metafísica, em que o material é fruto ou subjugado ao imaterial. O incorpóreo é criado pelos corpos, sendo um efeito de suas misturas.

Estes efeitos não são corpos, mas, propriamente falando, "incorporais". Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínima de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos. Não são agentes nem pacientes, mas resultados de ações e paixões, "impassíveis" - impassíveis resultados. (DELEUZE, p. 7)

Não existe aqui a dicotomia ser ou não ser. O acontecimento é um não-ser, porque encontra-se no terreno do paradoxo, do contraditório.

Para os estoicos, existe uma espécie de intervalo entre a causa e o efeito, um vazio. Um efeito nunca é propriamente causado por um ser, o efeito não é um ser, é algo que fica na superfície das coisas. A superfície é uma espécie de limite entre os seres. Se em Platão o limite exclui, os estoicos acreditam que nas bordas dos seres encontramos outras formas de ser, justamente os incorporais. Estando na superfície de um corpo, essa forma de ser não pode mudar a natureza desse corpo. Um incorporal, se não pode mudar a natureza de um corpo no qual habita somente a superfície, não pode ser, portanto, ativo, nem passivo, posto que isso pressuporia uma natureza corpórea que pudesse sofrer uma ação.

## 2.2 Corpo e sentido

Retomemos o postulado de que um pensamento também é corpo. Se o pensamento é corpo, uma representação do corpo na linguagem é corpo, também. A palavra corpo é corpo, e o corpo que ela designa é corpo também. Entre pensamento e coisa, porém, há um incorporal.

Esse incorporal, para os estoicos, é o *exprimível*, algo que inclui significação e o que não tem significado, mas que possui sentido. "Quadrado redondo" é uma expressão que não tem correspondência no mundo, mas que possui um sentido, é exprimível. O sentido é um quase-ser, um não-ser que resiste à existência plena ou à

plena não-existência. Resistir é estar na borda, é estar no limite. O sentido reside e insiste justamente nessas fronteiras, nas bordas.

Na categoria de exprimível, os estoicos incluem as coisas que tem significado, mas também as que tem apenas sentido. Os primeiros estoicos eram todos de origem fenícia e talvez por serem estrangeiros tenham sido os primeiros na Grécia a pensar criticamente sobre a distância entre palavra e coisa.

É como se o sentido habitasse uma relação mais frágil entre linguagem e o mundo. Voltemos ao redondo quadrado, ou ao quadrado redondo. Não há atualização possível dessas expressões, mas ela não deixa de ter sentido. “De uma maneira geral, se todo significado é um exprimível, não vemos de forma alguma que todo exprimível seja um significado” (BREHIER, s/d, p. 14).

O exprimível é incorpóreo, mas o pensamento é corpo. O exprimível é um efeito dos corpos, mas não causado por eles. Há algo no pensamento que é corpo e há algo que é incorpóreo. Esse incorpóreo circula entre o pensamento e a coisa que ele designa, mas também no pensamento que não tem correspondência com o mundo “real”.

E aqui chegamos na parte mais tênue e mais importante na relação arte e linguagem. Constantemente *Lógica do sentido* é acusado de ser um livro ainda de uma fase estruturalista de Deleuze, em que tudo se resumiria à linguagem. Pelo contrário, o que o filósofo tenta desenvolver aqui é o que escapa a ela. Temos mais uma teoria do sentido do que uma teoria da linguagem.

Se há algo de premente na arte contemporânea, é seu constante esgarçar dos limites da representação, da linguagem ou de qualquer forma de codificação. E é aí que a dança me parece um lugar privilegiado para refletir sobre o meu trabalho. Talvez seja na dança contemporânea que melhor tem se explorado esse intervalo entre a linguagem e o/os corpos. Ao contrário das artes visuais, onde é possível prescindir da representação da figura humana, na dança o corpo sempre está ali, é signo de si, ao mesmo tempo que não representa o tempo todo a si mesmo. É uma tensão bastante interessante.

O sentido perpassa, é apreensível e inapreensível. É uma espécie de corpo infinitamente mais veloz que o corpo do significado. Uma outra forma de corpo, o incorporeal. Mas não é metafísica. Ele está aqui, nesse lado mesmo da existência, não em outro plano. Pelo contrário, ele habita a camada mais fina deste plano, a superfície, longe das profundezas ou das alturas que nos levam a outro mundo que não esse.

Esse trabalho não fala o saber produzido pelos estoicos, nem pelos outros filósofos, historiadores e teóricos-etc citados aqui. Ou melhor, fala, mas na medida em que entre a imagem e o reflexo há um intervalo: distorção de ângulo e de proporções. Há um intervalo, um vazio entre minha compreensão e os textos dos filósofos que retomam os estoicos. Esse intervalo é produtivo, ele me ajuda a pensar e produzir arte. Nesse vazio circulam vetores, sentidos. Esse vazio é um corpo. Existe um corpo entre mim e esses autores, como um balão de gás entre o abraço de dois amantes. Por mais que o casal se aperte, o balão permanece ali. Ele é de tamanho razoável, vermelho, brilhante. Leve, mas não pluma. Ele não escapole, mas é capaz de explodir.

### **2.3 Acontecimentos em série**

Sentido e acontecimento têm uma relação muito próxima. Para entender como eles se relacionam e, principalmente, como opera, afinal de contas, o sentido fora do regime de significação, é preciso compreender que o que permite os acontecimentos e o sentido de se relacionarem com os corpos é a sua colocação em séries.

Publicado por Deleuze em 1969, *Lógica do sentido* é um livro sobre a relação entre séries e acontecimentos. Como já havia dito, a obra é constantemente identificada como uma fronteira entre o estruturalismo e o pós-estruturalismo, porque tenta combinar uma preocupação com estruturas e séries com uma filosofia do acontecimento.

O estruturalismo pode ser visto como uma busca por padrões de relação fixos que nos permitem identificar e explicar, por exemplo, configurações repetidas em práticas sociais dentro de uma cultura ou atravessando várias culturas. O

estruturalismo procura pensar o mundo como linguagem, com seus códigos e regras desdobrando-se em inúmeros aspectos da realidade.

O que é crucial sobre os acontecimentos é que eles introduzem mudanças e diferenças dentro dessas estruturas. O acontecimento interrompe a repetição de um padrão, ele introduz diferença e novidade.

Um acontecimento toma parte através de uma estrutura em série. Uma série não deve ser entendida como uma relação de ordem. A série tem mais a ver com uma relação de um conjunto, nesse caso um conjunto não acabado, mas em processo. A série deleuziana é disjuntiva, ou seja, ela não produz coesão, mas diferença.

O responsável por essa disjunção é justamente o acontecimento: ele altera a estrutura serial e as relações de sentido que articula. Essa alteração não é uma ruptura: o acontecimento é incorpóreo e não pode ser causa de outros corpos. É uma mudança mais sutil, mas não menos poderosa. O acontecimento marca uma espécie de onda de ressonâncias através de uma série. Acontecimentos são múltiplas interações atravessando corpos, estruturas ideais (como línguas ou códigos morais) e estruturas virtuais (como relações entre investimento emocional abstraídos de corpos que os suportam - mudanças na proporção de intensidades de medo e atração em novas relações, por exemplo).

Um acontecimento deve ser entendido como uma ocorrência original em séries em contínua alteração. O acontecimento tem potência por reverberar em muitas direções ao mesmo tempo.

Essa reverberação é possível porque as séries não possuem uma estrutura fixa. Elas são processos a serem observados, vividos. Nós podemos encontrar padrões e estruturas nas séries, mas as séries não podem ser reduzidas a isso e antecedem esses padrões. As séries não se determinam por pontos de referências exteriores a elas mesmas.

Deleuze produz uma filosofia sobre conexões radicais, mas se opondo à definição de conexão como ordem e hierarquia. A série não estruturada por uma lei externa, um conjunto de regras ou coisa do tipo. Para o filósofo, o mundo é composto por séries disjuntivas, por esse conjunto de relações que produz diferença

incessantemente. “Séries não são necessariamente séries de objetos ou substâncias, elas são variações independentes de objetos e não limitadas por eles’ (WILLIAMS, 2008, p. 25, tradução do autor)<sup>10</sup>.

Deleuze mostra como paradoxos e contradições podem fazer sentido mesmo desautorizados pela lógica. Não é preciso uma estrutura específica para que o sentido opere. A lógica clássica tem uma estrutura que não dá conta da circulação do sentido pela linguagem.

Os paradoxos são constitutivos das séries. Eles conectam os elementos de uma série, permitem ser e não-ser friccionarem-se, criam uma espécie de lugar vazio ou de excesso de sentido. O vazio dá espaço para descolar uma série da outra, significante e significado, restando elementos sem par e fazendo eles circularerem, ou, pelo contrário, o excesso de sentido pode ser redistribuído pelo restante da série e reconfigurar todos os seus elementos.

O sentido é escorregadio. O sentido é sempre duplo sentido. Em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, narrativa que é explorada por Deleuze como uma fonte inesgotável de reflexão sobre os paradoxos do sentido, a personagem principal não para de mudar de tamanho. Enquanto ela cresce, se torna maior do que era antes, mas ao mesmo tempo menor do que virá a ser. A escolha de uma única direção do tempo é apenas contingencial.

Segundo Deleuze, acontecimento é aquilo que não se efetua, mas que põe em suspensão a realidade e todos os possíveis: é o cindido, o indiscernível. Um puro devir: não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal. (DELEUZE, 2007)

(...) há alguma coisa, *aliquid*, que não se confunde nem com a proposição ou os termos da proposição, nem com o objeto ou estado de coisas que ela designa, nem com o vivido, a representação ou a atividade mental daquele que se expressa na proposição, nem com os

---

<sup>10</sup>“For Deleuze series are not essentially series of objects or substances, they are variations independent of objects and not limited by them.” p. 25

conceitos ou mesmo às essências significadas: o sentido, o expresso da proposição” (DELEUZE, 2007, p. 20)

O sentido e o acontecimento encontram-se sempre em trânsito, em desequilíbrio, movimento. Escapando pelos dedos, pela língua, pelas palavras, mas subsistindo em todas elas. O acontecimento não é a queda, mas o desequilíbrio, o momento quase indiscernível que não se sabe se o corpo vai desabar ou dar um salto sobre seu próprio peso.

Reconstituir o acontecimento é impossível. Representá-lo, igualmente.

O que interessa a Deleuze é produzir um pensamento sobre a diferença no lugar da identidade, e por isso todo seu esforço de resgatar o estoicismo, além de inúmeros outros pensadores que desviaram da influência hegemônica do platonismo.

Se o filósofo admite que existe uma estrutura para que o sentido circule e o acontecimento tome parte, essa estrutura não é incólume e indiferente ao sentido que ela articula. Os acontecimentos transformam as séries, e vice-versa. As séries não são recipientes passivos e inertes de uma excitação, como uma corrente de mármore transferindo um movimento de agitação de anel a anel. Um rio, igualmente, não é um recipiente para a água que corre: ele explora novas oportunidades a partir do desgaste provocado por esse fluxo, produzindo nele novos sentidos e velocidades. Séries são estruturas que se caracterizam pela sua contínua variação.

Ao contrário da dureza do significado, o sentido escorre. Ele flui entre as coisas, ele muda quando as coisas se transformam. A diferença é que quando o sentido varia, ele muda todas as coisas de uma só vez. Esse ponto de inflexão é um acontecimento, que transcorre e escorre entre as séries.

É preciso um tempo para os acontecimentos e outro para a sua efetuação espaço temporal. Um exemplo interessante é o da extinção de um animal: sua desaparecimento é algo que modifica a percepção sobre o uso de sua pele e sua caça, porque mudam as relações internas entre os sentidos dessas ações. Coisas que antes eram facilmente pensadas e suportáveis tornam-se intoleráveis.

O uso de séries em vez de capítulos em *Lógica do sentido* é significativo. Na maior parte dos livros, a ordem dos capítulos é importante. Esse não é o caso das

séries, visto que elas são designadas para operar em diferentes ordens como blocos independentes ou cadeias conectadas. Apesar de as séries todas se conectarem de alguma forma, elas também operam independentemente.

O livro pode ser lido a partir de qualquer série, dependendo do desejo do leitor. As séries mostram que o sentido é produzido fora de ordem, mas através de um conjunto de relações. Assim, é perfeitamente possível pensar uma dramaturgia fora de uma narrativa causal. É preciso atentar-se para as relações entre os elementos que compõem uma dramaturgia, mais do que sua ordem cronológica de acontecimentos. É pensar em como cada acontecimento modifica toda a estrutura, e que tipos de escolha são interessantes para cada trabalho.

\*

Ao dar atenção para o acontecimento quero pensar em como transformá-lo em imanência do trabalho, em como ele pode ser o foco da atenção e o disparador do sentido. Disparador mesmo, como um estalinho, brinquedo de criança feito de pólvora envolta em papel, que “dispara” ao ser arremessado com força ao chão. Disparo como o momento entre a inércia e a corrida. O entre. Procurar essa coisa que é impossível de achar. Em vez da fixação com a resposta, dar voltas, como sugere Maurice Blanchot, em torno daquilo que nos interessa. Em *A conversa infinita*, o filósofo faz um trocadilho com a palavra “tourner”, que em francês quer dizer tanto buscar quanto andar em círculos. Procurar é dar voltas, é rodear aquilo que nos interessa.

É nesse sentido que me pergunto: qual o sentido do corpo que se move? O sentido não como algo que existe, mas que insiste. Incorporal. O processo do fazer artístico como algo que insiste nessa busca. Matéria sensível: pensar a imagem não como representação, mas como coisa mesmo, auto apresentação. Cada movimento não como consequência de outro, mas como colisão de forças, estímulos, embate do corpo do mundo. Sem drama, sem texto subjacente, mas devir do corpo, devir *no* corpo.

Um acontecimento: isso que, no entanto, não acontece, o campo da não-chegada e, ao mesmo tempo, do que, acontecendo, acontece sem se localizar num ponto qualquer definido ou determinável – o advento

do que não se constitui como possibilidade uma ou de conjunto.  
(BLANCHOT, 2001, p. 30)

Como não estabilizar a obra, ou o significado. Como encontrar um fio condutor dentro do meu próprio trabalho artístico. Eis o desafio da pesquisa, nesse determinado instante. Dando voltas em torno da história da dança, na transformação dos sentidos de sua dramaturgia. Onde encontra-se o meu trabalho?

Interessa-me pensar também a questão da descontinuidade. Se essa dramaturgia não se constrói pela causalidade do drama clássico, como pensar suas interrupções, suas elipses e acavamentos? Uma dramaturgia de soluços. “Interromper-se para entender-se. Entender-se para falar. Finalmente, falando apenas para interromper-se e tornar possível a interrupção”. (BLANCHOT, 2001) Uma dramaturgia que seja um des-curso, curso desunido e interrompido que imponha a idéia de fragmento como coerência.

Uma das questões artísticas que me inquietam é justamente pensar um dispositivo que permitisse uma ordem aleatória dos planos do meu vídeo, antes mesmo de ler sobre essa definição da série deleuziana. Talvez intuindo que o sentido se produz por meio de um conjunto de relações e não de uma ordem específica. Por enquanto, não achei a melhor forma de produzir essa aleatoriedade e tenho pensado que brincar com a temporalidade na própria edição já é um exercício bem potente. Tentei produzir vídeos em plano sequência, mas o resultado da articulação entre eles e da duração de cada plano era excessivamente frouxa.

\*

Eu não vou analisar aqui as séries que compõe meu trabalho. Meu intuito é pensar em como o sentido em dramaturgia corporal pode ser entendido como uma modulação do sentido através do pensamento sobre o acontecimento. Em como cada sequência, cena ou acontecimento dentro de um trabalho reverbera em toda a sua dramaturgia. Afinal, se não acreditamos que a arte é propriamente uma linguagem, mas um território de fronteira, a ideia de uma estrutura que se diferencia o tempo todo de si mesma nos parece uma imagem extremamente potente.

Talvez meu trabalho faça uma série com esse texto: os pontos de inflexão daqui, fazem variar não somente todo esse texto como meu próprio trabalho, e vice-versa. Escrita e produção artística tem tempos diferentes, obviamente, então a reverberação de uma coisa na outra também não se dá de modo automático. Creio que não poderei nem poderia analisar meu trabalho, visto que o que eu faço no momento é o contrário de analisar: analisar é decompor, e no momento o que estou fazendo é compor.

O sentido da composição, obviamente, é também o de decompor: perspectiva temporal, do passado para o futuro ou do futuro para o passado. Estou pensando aqui sobre os fragmentos, mas tentando colocar-lhes em uma série. Aliás, tentando criar acontecimentos em uma série. E série não é ordem, como deixa bem claro Deleuze. Série é uma variação. Deleuze pensa o mundo fora do império de Cronos. A série, não sendo uma ordem, ajuda a pensar justamente obras embaralhadas, sem causa e efeito presos por grilhões como na dramaturgia clássica.

A montagem no cinema e no vídeo pode operar essas quebras de expectativa do sentido. O audiovisual pode criar novos movimentos e novas temporalidades através da quebra de expectativas ordinárias sobre o tempo e o espaço e isso possibilita a produção de outros tipos de pensamento.

No caso de uma obra em vídeo, como é o caso do meu trabalho artístico, a série não é a ordem que os planos se seguem. A série é o conjunto de imagens, acontecimentos, de matérias cênicas, de corpos, sentido e movimentos articulados no trabalho. A série, no meu trabalho, é a relação que eu produzo entre corpos e incorporais que compõe a obra.

## **2.4 Nexo**

O que dá a consistência de uma obra? Segundo José Gil, uma coreografia é um conjunto de movimentos que possui um nexos, quer dizer, uma lógica de movimento

própria. Em seu livro *Movimento Total*, o filósofo português fala várias vezes da coreografia como uma série. Uma série de gestos dançados, mas também de outros objetos e materiais que integrem essa série, como admite que frequentemente é o caso da dança contemporânea. Essas séries poderiam ser pensadas como as séries de Deleuze?

Pensar em série realmente não é pensar uma linguagem. A dança não é linguagem. No máximo, uma língua: não a língua-idioma, mas língua mesmo, da boca: capaz de articular idiomas, mas a dança é uma espécie de língua sem mandíbula. A dança contemporânea, ao menos.

Não sei se já aconteceu com vocês, mas às vezes minha língua tem câimbra, quando tento esticá-la muito ou abrir demais a boca. Não é isso que queremos fazer com a dança. Ou é? A dança não é pensada aqui como essência, a dança ajuda a pensar meu trabalho enquanto uma imanência, pensamento sobre o movimento entendido em amplo sentido, o qual abrange desde a falta de movimento aparente, quanto a própria ausência/presença do corpo.

Aproximo-me mais do entendimento de movimento como transformação, como devir em manifestação intensiva. Escavando o sentido original da *kinesis*, termo que, em grego, designava deslocamento, mas não só; também mudança de qualidade, crescimento, ou mesmo a morte. A dança como uma dramaturgia da diferença. É esse o seu nexos, a maneira como esse sentido circula de maneira veloz e permite a emergência dos acontecimentos.

Esse nexos não é um nexos de linguagem, mas um nexos de série, de coisas que se relacionam. Gil recupera uma das 18 razões que o filósofo americano Francis Sparshott dá para a recusar à dança o estatuto de linguagem:

(...) é impossível recortar, nos movimentos do corpos, unidades discretas comparáveis aos fonemas da língua natural. Seja como for que recortemos a massa dos movimentos corporais (por planos, por volumes, por traços-signos - como na notação Laban), esbarraremos sempre num facto irreduzível: o deslizar de umas para as outras ou a sobreposição das unidades recortadas impede que tracemos uma fronteira nítida entre dois movimentos corporais que se articulam. (p. 87-88)

Para entender alguma coisa como linguagem, deveria ser possível denominar suas partículas mínimas, as quais se articulam e dão origem a todo o seu infinito de significados. Mas José Gil diz que, por mais atentos, jamais poderíamos decompor um movimento em suas mais ínfimas unidades. No máximo chegaríamos a mais e mais micromovimentos que compõem o gesto macro. E ainda assim, sem saber com precisão onde começa um movimento e termina outro.

É claro que quando se dança há movimentos possíveis de serem discernidos um do outro, mas essa falta de clareza de onde começa e onde termina algum tipo de unidade dificulta, ou mesmo impossibilita, que se possa chamar uma dança de código. Isso se estivermos pensando dança como deslocamento, como linhas que se traçam com o corpo no espaço, mas se quisermos nos aproximar de uma cena contemporânea, teremos enorme dificuldade.

José Gil fala de articulação. Articulação significa junção de partes separadas. O que é que se junta na dança? Na cena contemporânea, deslocamentos, movimentos mais ou menos codificados (os *passos* de dança), fala, canto, música, ausência de som e de movimento, ausência do corpo, manipulação de objetos, presença de animais, ausência de luz, o som do movimento: uma lista que não se esgota, pelo contrário. Como articular materiais tão diferentes? Certamente apenas uma língua muito mole poderia dar conta. Deslocamento completo da mandíbula da linguagem.

O que é que nos atravessa, que não uma língua? O mundo. Uma infinidade de corpos e de incorporais que circulam entre os corpos. Como organizar uma experiência, como compor a partir de uma variedade de corpos e incorporais. Produzir dramaturgia é, antes de tudo, não hierarquizar transformações, mas estabelecer composições de sentido e estruturas para que a diferença possa circular. Dizendo em outras palavras: criar um nexos que não é homogeneidade, pelo contrário, é uma estrutura que possa se modificar pelos acontecimentos. É produzir acontecimentos que produzem estruturas, e vice-versa. Estruturas de sentido e sentidos de estruturas.

Compor não é apenas produzir uma justaposição, mas criar uma relação entre materiais e incorporais. Produzir relação quer dizer produzir em relação. Não é

justaposição, é justo posicionar, estar junto. Um tipo de coerência, não o aleatório, mas é outro tipo de coerência, do sentido como movimento.

\*

Onde fica o ponto de paragem, o ponto zero de um movimento? Isadora Duncan tentava localizar o impulso inicial de todo movimento colocando as mãos sobre o peito, durante horas em uma sala de ensaio.

“Dê-me um ponto fixo e eu moverei o mundo”, disse Arquimedes. Nunca entendi muito bem o que isso queria dizer, mas sempre imaginei uma esfera bem pequena, fixada na eternidade, mas próxima da Terra. Uma bolinha preta e imóvel e se eu a tocasse com a ponta do dedo, o mundo inteiro se moveria.

Se algo se move, só pode se mover em relação à outra coisa. Se estou parado, talvez seja porque você está se movendo. Ou é possível que nós dois estejamos parados? No máximo estamos os dois em movimento, mudando na mesma velocidade aproximada, numa sincronia aparente. Na mesma qualidade de movimento, para não pensá-lo somente como deslocamento. Já aconteceu com vocês de se moverem na mesma qualidade do outro, ao mesmo tempo? Certamente um acontecimento.

“No início era o movimento”, como diz José Gil e dessa forma o repouso só pode ser entendido como “imagem demasiadamente vasta daquilo que se move” (2001, p. 13). Trata-se, portanto, de uma questão de escala.

Escala de tempo, escala de espaço. Romper com o fluxo do entendimento da dança como deslocamento incide em jogar luz sobre as micro percepções de um corpo vibrátil, ondulatório. A dança tem se aberto para outras possibilidades expressivas, a qualidade de presença do bailarino, a fluência de sua energia. Sua capacidade de preencher-se de sentido ou tornar-se vazio. Sua capacidade de acelerar e desacelerar o tempo. A dança e as artes performativas têm em comum com o audiovisual a questão da duração, o audiovisual com a vantagem de se desprender do espaço e a dança com o poder de aproximar-se infinitamente dele. A *querela* da especificidade dos meios ainda nos banha os pés, mas já não estamos afogados nela. É possível se desprender do espaço no audiovisual ao mesmo tempo em que se aproxima dele na dança. E não

precisa tratar-se sequer de vídeodança, rótulo que não pretendo dar para meu trabalho: trabalho de bordas, arte em trânsito.

Na cena contemporânea que me interessa, não se exige mais que o corpo se enuncie como obra perfeita de si, como no balé; que o fluxo de movimento seja incessante, como em boa parte da dança moderna. Ou mesmo que traga as respostas para as perguntas e inquietações do seu tempo: pelo contrário, ao manejar o espaço-tempo, propõe-se a desarranjar as perguntas, a desestabilizar as definições apriorísticas.

O sentido, na expressividade corporal, não deriva em primeiro lugar da articulação dos sistemas anatômicos do corpo próprio. O seu surgimento à superfície do corpo não depende exclusivamente do movimento mecânico dos membros e do torso. Todo um outro conjunto de movimentos de múltiplos tipos contribui para a expressão do sentido (...). É que o corpo do bailarino não é apenas o corpo físico da medicina ou o corpo próprio da fenomenologia. Pode preencher-se de sentido ou tornar-se enxague, ausente, vazio(...) Mas, até mesmo neste último caso, não deixa totalmente de ser expressivo. (GIL, p. 88)

O bailarino encontra um nexo para sua ação, nexo que é um sentido do próprio corpo, no próprio corpo, um sentido sensível, quando há uma diminuição da viscosidade, da resistência do próprio corpo ao movimento, nos dizeres de José Gil, de forma a possibilitar que o movimento corra livre pelo corpo, tal como um corpo sem órgãos. Estou pensando um tanto fora da dança, quando misturo o corpo próprio com outros corpos-objetos. Preciso diminuir a viscosidade entre um conjunto de materiais, entre um conjunto de imagens do corpo. Imagens que são corpos. Diminuir a viscosidade entre as imagens, para que o movimento da diferença circule. Para que os acontecimentos possam irromper sem se efetivarem, continuando suspensos no curso da série, deslizando.

A cena da dança contemporânea é habitada por corpos e movimentos quaisquer, que escapam às codificações e às normatizações e é isso que mais me interessa. Me apropriar dessa expressividade do corpo qualquer, expressividade que não é empurrar a alma para fora ou pra superfície do corpo. Uma expressividade

paradoxal, pois o que expressa é o sentido, superfície das coisas. Uma expressividade de superfície.

Se cortarmos a fita do pensamento-corpo o que temos é não mais um contínuo, mas uma secção que não dá conta desse movimento. Dramaturgir é produzir uma série, produzir um mundo e seu conjunto de relações. Dramaturgir é organizar uma experiência sensível.

### 3 O CORPO DE UM PROCESSO

Esse texto não irá descrever, nem analisar. Vai tensionar, esboroar o processo artístico, como a onda que desgasta pouco a pouco a pedra. Tensionar, nesse difícil processo que é escrever sobre a obra enquanto ela se faz.

Comecei com uma pergunta: como produzir uma dramaturgia do acontecimento?

Tudo na verdade partiu de uma inquietação, antes da formulação de uma pergunta. Ou talvez tenha começado com um desejo: as obras que vi agenciaram um desejo em mim de agenciar mais desejo. Isso quer dizer: fazer arte.

Minha primeira formação artística foi em cinema. Um dia comecei a dançar porque queria entender como pensar uma cena do cinema. Queria experimentar no meu próprio corpo o que era estar em cena, para pensar com mais propriedade suas possibilidades. O teatro não me informou como, não me fez aumentar a potência de agir no mundo. Por acaso, encontrei a dança. Comecei a frequentar aulas de dança contemporânea no Alpendre Casa de Arte, em Fortaleza, ministradas pela artista e coreógrafa Andréa Bardawill. Estar com o corpo em experimentação me fez descobrir ou me encontrar com outras formas de produzir sentido.

Ali, na experiência de dançar, emergia uma possibilidade de sentido outra que não a da narrativa clássica. Havia sentido produzido pelo corpo, em primeira instância, antes de qualquer narrativa ou fundamento exterior a experiência, antes de qualquer submissão a um texto. Reconhecia esse mesmo sentido em espetáculos de dança que presenciei, presencialmente ou em vídeo, como alguns dos que falo na primeira parte dessa dissertação. Comecei a me interessar pelo campo, atravessado de inquietações.

O encontro com algumas obras foi fundamental. Foram elas, junto com a experiência de dançar, que me agenciaram as questões e o desejo de produzir em dança.

Dentre essas obras, posso começar citando *O Lamento da Imperatriz*, primeiro e único filme dirigido pela coreógrafa Pina Bausch, de 1990. Na cena de abertura, uma mulher entra em cena com uma máquina de vento, abrindo caminho num gramado cheio de folhas secas. Ela segura uma arma em uma mão. Parece desesperada. O próximo plano é de uma mulher vestida de coelhinha. Exausta, sobe e desce um morro. Parece fazer isso há muito tempo ou vir de muito longe. Carrega os sapatos na mão. A roupa escorrega, revelando o seio. É como se ela caminhasse a tanto tempo que o corpo tivesse diminuído, desidratado, e a roupa não coubesse mais.



Frame de *O Lamento da Imperatriz*, de Pina Bausch

Havia alí alguma forma de agenciamento de sentido muito poderosa. Não sabia de onde aquelas personagens vinham, o filme não revela também para onde vão, qual seu destino. Suas histórias não se desenvolvem, passamos a acompanhar outros personagens, mas sempre em um único momento ou situação, para voltar sempre a abandoná-los. Cada fragmento, único, parecia tão preenchido de passado e tão aberto a um porvir, que não era necessário mais do que isso para que houvesse uma força muito grande naquelas imagens.

Simone Caldeira (2007) fala de uma “eclipse de inversão” no filme: o que temos acesso é o resto da ação, aquilo que seria suprimido normalmente em uma narrativa, os pontos que ligam uma ação a outra, sua consequência. Vemos os personagens sofrerem as paixões, mas não encenarem sua causa.

Acontecimento! Essa palavra foi-me surgindo nas pesquisas teóricas e fazendo sentido, mesmo sendo um conceito filosófico bastante difícil. O filme de Bausch, me parece, é feito de uma sucessão de acontecimentos.

O encadeamento das cenas, como nas demais obras da coreógrafa, é feito de conexões, deslocamentos ou seccionamentos de ação. Se o drama e a montagem clássica do cinema procuram eliminar tudo que seja supérfluo para a compreensão do trinômio espaço-tempo-ação, o que a composição de *O Lamento da Imperatriz* resguarda é justamente o entremeio, as pausas, o antes da decisão e o depois da consequência. É um recurso que Caldeira chama de *elipse de inversão*:

Se a elipse é uma técnica comum da linguagem narrativa, pois elimina o óbvio ou o dispensável do discurso, em Bausch há a elipse que elimina o principal! Muitas vezes o que vemos é o vestígio, a sobra da ação de um personagem, que age sem sair do lugar, eliminando a passagem de tempo, e assim também ocorre com as referências a objetos e idéias, como a figura da 'coelhinha' Playboy, que volta e meia aparece, impondo re-conexões. (CALDEIRA, 2007, p. 18)

Como a imagem do cinema sempre se expande para além das suas bordas, tanto espacialmente (a tela), quanto temporalmente (a duração), poderíamos dizer que o audiovisual sempre trabalha com um fora. Talvez essa linguagem seja extremamente potente para encenar elipses. No caso de *O Lamento da Imperatriz*, cada sequência do filme adiciona sentidos à obra: há recorrências de desencontros entre personagens, performers solitários. Cada segmento modifica o sentido dos outros segmentos. Não há uma sucessão de significados, mas uma proliferação de transformações de sentido.

Bausch revela os paradoxos do sentido, talvez como poucas encenadoras ou encenadores contemporâneos. Lembremos da clássica cena do casal em *Café Müller*: o que começa com um sentido amoroso, com uma mulher que repetidamente se joga

nos braços de um homem, que a suporta, vai se transformando, por meio da repetição, em um desencontro, com o homem não conseguindo sustenta-la ou não desejando mais, ao mesmo tempo que a mulher continua a se jogar, caindo sempre ao chão. Há um duplo sentido encontro/desencontro, sustentar/deixar cair. Um mesmo acontecimento possui sempre um sentido que corre em mais de uma direção, e o sentido encontra-se justamente sempre em transformação. O sentido da cena é o movimento do sentido, do acolhimento ao abandono, ou qualquer par paradoxal cuja leitura e afecção seja possível.

Para haver modificação do sentido, em uma cena não-narrativa da qual a dança participa, é preciso haver um intervalo, uma descontinuidade causal.

As elipses são potentes nesse desmantelamento entre causa e efeito, especialmente se o que sobra é única e exclusivamente a elipse. No meu processo de pesquisa prático, fiquei tentando pensar como se daria uma construção de elipse em um trabalho em vídeo em que o único corpo que aparece em cena é o meu.

Tinha vontade de trabalhar com uma sequência de ações e situações com objetos, e por isso imaginei que, em vez de trabalhar com elipses puramente, trabalharia com um embaralhamento da ordem cronológica de ações supostamente contínuas. Produzi uma listas de ações e troquei a sua cronologia na montagem, assim como tentei incluir movimento e situações antitéticas, como encher/estourar, começo/fim de festa, lavar a pele/lavar a roupa, vestir/ser vestido, presença/ausência do corpo.

Talvez a diversidade de estratégias (situações e movimentos), paragem e movimento, tenha dificultado o processo de criação até agora. Essa dissertação é uma pesquisa/processo, e isso quer dizer dúvida, crise, inquietação. Quer dizer que me pergunto como produzir uma dramaturgia do acontecimento como sujeito e objeto da questão.

Havia pensado, inicialmente, em utilizar um procedimento bem parecido com o de outra projeto audiovisual, o *100 lugares para dançar*, de Marina Guzzo e Vinícius Terra. Trata-se de uma série de planos-sequência de cerca de um minuto, em que diversos performers, ora em grupo, duos ou solos, fazem improvisações em dança em

espaços públicos. Vestem sempre cores berrantes e perucas chamativas, o que lhes faz destacar na paisagem e criar um sentido quase-narrativo, assim como as personagens de Bausch estão sempre com figurinos extra-cotidianos (vestidos de festa, ternos, roupa de coelhinha da Playboy, etc).

O que achei bastante interessante no projeto de Guzzo e Terra é que se trata de uma ação multimídia e que foi procurando múltiplas estratégias de visibilidade. Tive contato com o projeto em Fortaleza, ainda em 2012. Na ocasião, exibiram em uma rua de Fortaleza, em frente ao espaço cultural *Salão das Ilusões*, no centro da cidade, a sequência de cem vídeos gravados na cidade de Santos, em ordem aleatória, segundo os exibidores. Não havia montagem, apenas sequência de fragmentos exibidos sem ordem pré-definida.

Conversando com os realizadores, soube que era possível visualizar igualmente os vídeos de maneira separada no site do projeto, que infelizmente encontra-se fora do ar no momento. Apesar disso, ainda é possível encontrar disponível os vídeos do projeto, cujos links havia salvado para essa pesquisa.

Os cem primeiros vídeos do projeto foram gravados em Santos, mas nos anos posteriores foram produzidos mais cem vídeos nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Se em *O Lamento da Imperatriz* não é possível identificar o que poderia ser convencionalizado como passo de dança, tirando uma sequência em que é encenada uma aula de balé e outra em que um casal de homens dança tango, em *100lugaresparadançar* há uma proliferação de pequenas coreografias de improviso. Mas o que mais me chamou atenção foram vídeos em que havia pouco ou quase nenhum movimento, notadamente o vídeo #90, em que uma performer permanece de pé na ponta de um pequeno barco em movimento, tentando manter-se em equilíbrio em um par de saltos altos.

Fiquei impressionado como, com tão pouco movimento, era possível produzir um sentido tão forte, um verdadeiro acontecimento. Não há a efetuação de nenhuma ação, a ação é ficar parado, manter-se de pé. As condições são difíceis, a duração é curta, mas mesmo assim há sentido forte ali que escapa às palavras ou ao encadeamento de ações, cenas ou etc.

O desequilíbrio talvez seja uma maneira potente de fazer emergir um acontecimento. O desequilibrar não tem efetuação, exatamente, ele é uma suspensão, um quase. Não é cair, nem ficar de pé. Um entre, um processo instável e que levanta todas as possibilidades, possui múltiplos sentidos mesmo num fragmento isolado de apenas cinquenta segundos, como é o caso do vídeo #90.



Fragmento #90 do projeto *100lugaresparadançar*, disponível em <https://vimeo.com/28895346>

Outra coisa interessante é que o desequilíbrio tem mais a ver com um movimento *qualquer* do que com um passo codificado de dança. Existe uma potência nesse quase *ready made* do movimento que gostaria de utilizar.

Existe dramaturgia não só em relação à obra como um todo, mas também dentro da cena. A trabalho da dramaturgia poderia ser dividido, em geral, entre um trabalho de escolha de materiais, durações e postas em cena dentro de cada sequência, fragmento da obra, assim como da relação entre os fragmentos.

Obviamente, no caso de *100lugares*, há uma aposta muito forte no sentido dentro de cada cena, como se cada célula funcionasse mais ou menos isoladamente. A relação entre as sequências se dá pelo acaso, pela escolha do espectador, navegando no site do projeto, ou através da aleatoriedade, nas exposições públicas do projeto.

Há, porém, coisas que se repetem, situações parecidas. Todos os vídeos se passam em espaços públicos. Santos é uma cidade portuária. Há vários fragmentos de dança improvisada em barcos, assim como lugares aparentemente abandonados. A motivação primeira do trabalho e a justificativa do nome, dizem os autores, foi pela dificuldade de achar naquele momento lugares para apresentar dança na cidade, por isso o trocadilho 100/sem lugares para dançar. Propuseram uma habitação do espaço público e nisso certamente foram bem-sucedidos com sua dança.

Me parece também que há um tom paródico do movimento, especialmente quando os bailarinos se encontram em grupos e repetem os mesmos movimentos, normalmente coisas muito simples. Intencional ou não, produz em mim uma sensação de esgotamento da própria ideia de coreografia. Parece ser possível repetir aqueles gestos apenas com um tom farsesco, vide os figurinos. Não estou falando em um viés negativo, pelo contrário, existe muito de senso humor na obra, e o humor é um dos maiores recursos para fugir do significado e instaurar um campo mais fértil para a lida com o sentido. O humor desarranja expectativas, enunciados legitimados. O humor é uma perturbação. É uma operação dramaturgicamente potente no sentido de proporcionar a emergência de acontecimentos.

O humor é uma grande arma para desabilitar a bomba da significação. Não qualquer forma de humor, obviamente. Deleuze faz uma diferença muito bonita entre humor e ironia. Recuperando o filósofo Crisipo de Sólis, um dos grandes expoentes do estoicismo, ele afirma:

Tudo se passa na fronteira entre as coisas e as proposições. Crisipo ensina: "se dizes alguma coisa, esta coisa passa pela boca; ora, tu dizes *uma carroça*, logo *uma carroça* passa por tua boca". Há aí um uso do paradoxo que só tem equivalente no budismo Zen de um lado, e do outro no non-sense inglês ou norte-americano. Por um lado, o mais profundo é o imediato; por outro, o imediato está na linguagem. O paradoxo aparece como destituído da profundidade, exibição dos acontecimentos na superfície, desdobramento da linguagem ao longo deste limite. O humor é esta arte da superfície, contra a velha ironia, arte das profundidades ou das alturas p. 9 - 10

É como se o irônico zombasse do valor atribuído a algo, em prol de um valor que só ele ou poucos privilegiados sabem. Ou simplesmente se contentasse em negar o valor que alguma coisa têm. Já o humor, pro filósofo, é aquilo que abre novas

possibilidades: o que junta senso e não senso, o que dilui essas fronteiras da razão, o que faz deslocar constantemente todos os sentidos e identidades. A ironia é negativa, enquanto o humor tem uma potência afirmativa de vida. Desenvolvendo o argumento de Deleuze, James Williams afirma que o humor tem a potência de reabilitar o paradoxo, o qual tem sido desde sempre limado do pensamento pelo reinado da lógica estrita.

O humor nos permite perceber que o significado não é o objetivo de certas formas de comunicação e que a razão tem limites que a separam não apenas do *nonsense* e do absurdo, mas também de formas diferentes de sentido alinhadas com o não-senso e o paradoxo. (WILLIAMS, 2008: 17)<sup>11</sup>

O humor, que Deleuze separada da ironia, produz deslocamentos constantes, enquanto esta última estaciona. O humor recusa o final trágico e estático da ironia. Tentei usar isso como guia.

A potência dos fragmentos de *100lugares*paradanza me fez desejar apostar nessa radical fragmentação e na ausência de uma ordem pré-concebida de articulação entre os planos, proporcionando diversos percursos e composições de acordo com a aleatoriedade e a escolha dos espectadores.

Na primeira série de experimentos que fiz, a qual nomeei de *fragmentos*, tentei utilizar essa mesma lógica do plano-sequência, os quais pretendia deixar disponível em um site na internet. Em um dos primeiros experimentos, que nomeei de fragmento 5, gravei um plano em que repouso minha cabeça sobre um balão. Tinha o desejo de produzir uma tensão entre o repouso/conforto e a possibilidade de que o balão estourasse a qualquer momento. Havia uma aposta poética na paragem como disparadora de acontecimentos a partir da instabilidade que outros elementos além do meu corpo poderiam proporcionar. No *fragmento 5*, seria o risco do balão estourar. Creio que a escolha da cor do balão, ou sua posição talvez tenham dificultado a percepção da sua fragilidade. Olhando de novo, tempos depois de ter gravado o vídeo, me parece mesmo uma bola comum, e não algo mais frágil.

---

<sup>11</sup> No original: "Humour helps us to sense that meaning is not the point of certain forms of communication and that reason has limits that do not define a boundary with nonsense or absurdity, but with a different kind of sense allied to 'non-sense' and to paradox".



*Fragmento 5*, disponível em <https://vimeo.com/113505848>

Já *fragmento 6*, tento ficar parado, sentado, em uma praia, com o corpo coberto por um lençol amarelo. Sabia que o vento faria o pano tremular e queria que ele fizesse sua dança. Como elemento absurdo, pensei em colocar um ventilador desligado à minha frente. Havia visto um filme em que um ventilador era transportado numa carroceria de caminhão e girava por causa do vento. Achei um paradoxo interessante, em vez de ser o ventilador o produtor do vento, ser o vento o responsável por fazer o ventilador girar.

Apesar de ter produzido vários outros vídeos utilizando roupas e tecidos, resolvi me focar no trabalho com os balões, tentando apostar na sua plasticidade e na sua capacidade de inflar, aumentar de tamanho e explodir, voltando a ocupar quase nada no espaço. Nos *fragmentos 2 e 4*, encho balões até estourá-los. Já no *fragmento 1*, levo um arco de balões com mais de cem balões até uma lixeira e começo a estourá-los um a um.

A última imagem foi inspirada em um acontecimento que presenciei: o zelador de um prédio, de manhã cedo, jogava no lixo um arco de balões que possivelmente deveria ter sido usado em uma festa no condomínio no dia anterior. A cena é forte pelo paradoxo: trabalho do zelador/lazer dos condôminos, luxo/lixo, cheio/vazio. Foi a

partir daí que procurei explorar através de ações as possibilidades múltiplas de sentido que a ação do meu corpo sobre os balões poderia proporcionar.



*Fragmento 6*, disponível em <https://vimeo.com/103206245>

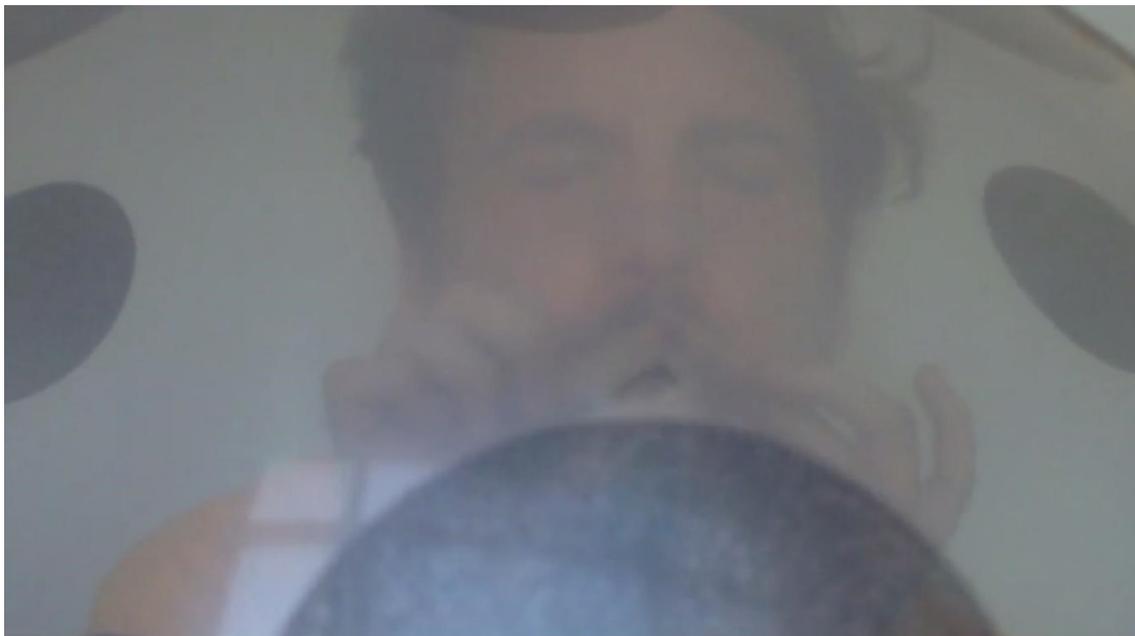
A falta de uma articulação entre os planos, porém, começou a me parecer uma limitação, dificultando para mim traçar um fio de sentido que atravessasse esses fragmentos. Foi aí que comecei a experimentar a junção de fragmentos ou o uso de alguma forma de decupagem dentro de uma mesma ação.

Comecei pelo uso dos *jump cuts*, recurso em que se introduz uma elipse dentro de um mesmo plano, como fiz no vídeo *fragmento 7*. Procurava pesquisar o que o acúmulo de vezes em que repito uma mesma ação poderia produzir de sentido.

Recusando o fragmento isolado e tentando pensar sua articulação, talvez tenha começado a adentrar no terreno das durações e de uma certa idéia de memória. O pesquisador e cineasta Alexandre Veras, que costuma trabalhar nas interfaces entre o vídeo e a dança, procura pensar, recuperando Bergson, como a produção do sentido tem a ver com uma seqüência de pequenos acúmulos no decorrer de uma duração.

Um pouco como a poeira que, suspensa, parece reter na névoa o tempo que sucede ao agito de uma superfície, e depois se deposita em finas camadas, pequenos acúmulos, memórias musculares, predisposições psíquicas, zonas de permanência, matéria tenaz do vivido constituído como experiência. Aquilo que insiste em mim a cada esquecimento, a cada apagamento, que insiste

como uma poeira/sopro. Um corte, uma interrupção, um intervalo, um silêncio... um pequeno sopro e eis a matéria acumulada restituída como névoa de virtualidades. (VERAS, 2010: 18)



*Fragmento 7*, disponível em <https://vimeo.com/103209085>

Na duração de uma composição, existe um acúmulo e existem os acontecimentos que vão modificando as relações entre esses acúmulos. Talvez esteja pensando aqui em memória como corpos. Corpos cuja relação muda no decorrer do tempo.

Os acúmulos modificam o fluir do tempo. O que retorna só retorna porque não é mais o mesmo. O acontecimento faz os acúmulos se mexerem, o pó na superfície vibra. O acontecimento faz o passado se transformar. É lógico que ele incide também sobre o futuro: o acontecimento não tem apenas duplo sentido, ele corre em muito mais direções do tempo. Na duração, aquele que se relaciona com a obra vai acumulando variações em seu campo de sensibilidade e essas variações vão agindo umas sobre as outras. Essas variações são os acontecimentos, que vão reverberando uns nos outros, sem ser causa ou consequência dos fragmentos de cena e movimento que se sucedem. A essa série de variações, Veras dá o nome de permanência, mas que poderíamos também pensar como a constituição de uma série.

Permanência é acúmulo de relação, é constituição de uma superfície capaz de receber as finas camadas de poeira que se depositam sobre o corpo, é ter tempo de ver o sopro da obra levantar a cada lance, a névoa dos sentidos compartilhados. (VERAS, 2010: 18).

Não existe um agora que seja suspenso no tempo, o presente é sempre atravessamento de durações, de distâncias e posições. Apesar da sua fugacidade, o agora deixa rastros, algo insiste, permanece. Esses pequenos rastros se insinuam nos agoras que se sucedem: são acontecimentos que atravessam o tempo fora de ordem, em todas as direções. No decorrer da fruição, o passado e o futuro retornam no agora. O que já passou e o que vem a ser se conectam, deslizam-se um sobre os outros, produzem novas relações. Modificamos a estrutura do tempo, esse rio que volteia. O presente é povoado de presenças. O sentido vai se produzindo.

O sentido não é o inteligível. Sentido é o resultado do encontro de uma série com um acontecimento. Sentido é o desvio do rio na pedra. Não é uma causa, é um efeito incorporal da mistura dos corpos. A série é uma série de corpos, os efeitos ou sentidos, são as relações entre eles. Uma dramaturgia talvez produza uma série e seus acontecimentos. André Lepecki tenta criar uma definição provisória de dramaturgia de forma ampliada, não apenas como algo concernente ao campo da dança, mas a múltiplos gêneros artísticos. O pesquisador pensa a dramaturgia como uma

zona espumante onde atuais e virtuais zig-zagueiam, plano povoado por feixes de singularidades, entrelaçamento multi-direcional consistente com os elementos heterogêneos que tecem o plano de composição, e que se vai organizando de acordo com uma força inventiva que é sempre e também uma adequação ao modo expressivo do gênero que invoca/inventa/atualiza a obra por vir (gênero = singularidade ou zona de afetação chamada “dança”, ou “teatro”, ou “cinema”, ou “ópera” ou “performance,” etc) (2010, p. 44)

É interessante como, nesse sentido, a dramaturgia pode ser pensada interpenetrando campos de atuação diferentes, sendo possível conectar facilmente campos ou gêneros artísticos como a dança e o vídeo, como é o caso do nosso trabalho.

### 3.1 Fluxos e roteiros

Um fluxo de sopros. Encher o pulmão de ar. Encher o balão de ar. Em vez de parar no limite do balão cheio, fazê-lo estourar. Sequência de explosões. Esgotamento. Tinha o desejo de agenciar mais coisas. Comecei a pensar em séries de cenas que pudessem articular mais possibilidades. Queria pensar em composição. Acho que é isso que me aproxima mais da dança, ou me faz querer pesquisar quais são os seus métodos de criação de sentido.

Elaborei um pequeno roteiro de situações e ações, querendo agora fazer uma espécie de curta, com ordem definida entre os planos. Quis centrar as ações no ato de manipular roupas e todo o universo semântico ao seu redor. Já havia feito um trabalho anteriormente com uma amiga, Roberta Félix, utilizando roupas como ponto de partida. Enviei para ela um e-mail com a sugestão de um roteiro para ser gravado, ainda no início do ano passado.

#### Situação 1:

Enquadrada de fora, diagonal para cima: uma janela de onde dezenas de pares de roupa são arremessados.

\* Lembro da imagem de alguém que é expulso de casa, mas penso mais na explosão de roupas pelo céu, uma certa sensação de liberdade, ou ao menos de recomeço.

*Deja la ventana abierta  
para que puedas tirar,  
todas las cosas que sobren  
que se tienen que botar,*

*algo de la ropa sucia que ya no quiere lavar,  
Y todos los vasos viejos, que si los dejo seguro se  
romperán*

*Sigo, ¡Me voy!  
Y ahora me siento mejor así*

#### Situação 2:

Você deitada na cama, com roupas de dormir. Retiro seu pijama e coloco uma roupa formal, sapatos baixos, penteio seu cabelo. Referência a uma memória da infância, você meio inerte, alguém colocando em você

a farda do colégio, calçando em você meias e sapatos.  
Acho que você que me falou isso, dessa lembrança.  
Acho bonita. Mistura uma certa violência e cuidado.

#### Situação 3:

Banho de roupas. Eu e você tomamos banho vestidos usando sabão de coco pra esfregar nossas roupas.  
Aproximação da roupa e da pele. Literalmente, a roupa molhada no corpo, esfregar o peito por cima da roupa.  
Uma lavagem absurda. Lavar significa não só limpar, mas empapar. Acho que tem mais a ver com isso.  
Preencher fisicamente a camisa com água, dar a ela mais viscosidade.

#### Situação 4:

Colocar as roupas molhadas dentro do armário.  
Simbolicamente, depois de lavar, guardar as coisas.  
As roupas vão mofar, provavelmente. Lavar e não secar. Cuidado/ descuido. Ferida.

#### Situação 5:

Andar pela cidade com a roupa molhada. Segmento mais performático. Fragilidade. Ao mesmo tempo, as roupas vão secando. Risco, expor a dor, renovar. O vento.

A situação 5 não chegou a ser gravada. A 4 sim, mas ambos os *takes*, os meus e o da Roberta, não ficaram com uma boa qualidade. Ao mostrar o resultado da gravação para Beatriz Cerbino, minha orientadora, ela apontou como era estranho ver um homem vestindo uma mulher praticamente desacordada. Hoje, vendo quase um ano depois das imagens gravadas, consigo perceber mais claramente o meu equívoco enorme. É realmente bem impressionante o quanto nossas intenções podem se trair completamente naquilo que a gente materializa. Não atingi um paradoxo de cuidado/violência, eu acho, ou talvez tenha ficado muito menos ambíguo do que eu desejasse. Talvez se gravasse ela mesma me vestindo posteriormente, ou operasse algum tipo de inversão, teria sido mais interessante.

A figura do dramaturgista é constantemente definida por pesquisadores como um olhar de fora que ajuda a clarear caminhos na obra. Como conceitua André Lepecki, o dramaturgista seria

desdobramento da chamada “função-autor”; sujeito que colabora no acesso ao plano de composição; pessoa que penetra o lugar do “sujeito que é suposto saber” dentro da “função-autor”. Qualidade ética principal do dramaturgista – trabalhar não para o autor, mas para a obra-por-vir. Qualidade corporal principal do dramaturgista: saber criar para si mesmo novos órgãos sensoriais que acessem as zonas de senti do e de sentir da obra-por-vir. Qualidade psicológica principal do dramaturgista: paciência. (LEPECKI, 2010, p. 44)

Costumeiramente, quem assume essa função não assiste todos os ensaios de uma peça, por exemplo, mas chega pontualmente para ter um olhar de fora do processo. Minha intenção desde o começo foi tentar produzir uma obra com os mínimos recursos possíveis, na maior parte sou sempre eu que performo e que faço a câmera.

Nos vídeos com a Roberta ela me auxiliou na fotografia, o que foi bastante importante. Além da ajuda durante o set, talvez o olhar de fora seja realmente fundamental. Algumas coisas que são óbvias ou bem mais nítidas para quem está de fora do processo demoram bastante tempo para ficarem evidentes para quem está acompanhando um processo desde o início, especialmente no caso do idealizador de um projeto, como é o meu caso.



Frame de *roupas – corte 2*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=TyOtO7SjLp0>

\*

Uma questão que vinha me interessando desde que vi *One Way Boogie Woogie*, do cineasta americano James Benning, foi a questão da necessidade ou não da presença do corpo como aquilo que constitui uma obra de dança. Jérôme Bel me parece que encara a mesma questão em alguns de seus trabalhos, seja nos bailarinos que saem de quadro em *The show must go on*, ou na bailarina que dança escondida por um tecido em *The Last Performance*.

Em *One Way Boogie Woogie*, sessenta planos-sequências de um minuto retratam a região industrial da cidade de Milwaukee. Planos de paisagens sem a presença humana, como imagens de chaminés, estacionamentos, tratores e guindastes trabalhando, são intercalados por pequenas performances. Uma mulher amarrada, rolando no chão do asfalto; duas pessoas que bebem coca-cola, encostados em um muro, sincronizados ao som de um apito de fábrica; uma mão segura uma ponta de um fio de novelo em primeiro plano enquanto uma mulher vai desenrolando o fio até o fundo do quadro. Quando entram as imagens das chaminés, que se repetem várias vezes, uma música *boogie woogie* começa a tocar. A paisagem sem a presença humana é equiparada as cenas com os performers.

Há uma performatividade da imagem da chaminé, o ritmo da fumaça justaposto ao ritmo da música. Nos planos em que não há inicialmente presença humana, como quando a câmera enquadra uma rua, por exemplo, apesar de não haver figuração, inicialmente, vez em quando alguém passa. Me parece uma abertura para o acontecimento. Diminuição de controle absoluto na produção da imagem, obviamente retomado na hora da montagem. O fato de todos os planos possuírem a mesma duração de um minuto e se passarem em espaços públicos dá a tudo a mesma importância. Passamos a prestar atenção a cada detalhe e produzir nossas próprias relações entre as paisagens e as performances.

Apesar de se tratar de um filme experimental de um movimento conhecido como cinema estrutural, em que raríssimas vezes a presença humana nas imagens é encontrada, a inserção não só dessa presença, como uma presença performativa,

transforma o sentido das imagens de paisagens. São paisagens de construções humanas. É um lugar produzido, um distrito industrial.



9 frames de One Way Boogie Woogie, de James Benning. Disponível em

<https://vimeo.com/111738398>

Os corpos produzem espaços, tanto literalmente, através da ação de construir, pavimentar, etc, quanto através de sua presença. Como formulam os estoicos, não existe espaço *a priori*. Sua filosofia privilegia o conceito de lugar, no lugar do de espaço. Intuitivamente, espaço me remete a algo mais abstrato, enquanto o lugar me remete sempre a um espaço habitado.

Recuperando a diferença entre corpos e incorpóreos, Brehier afirma que os estoicos localizam o lugar nessa segunda categoria.

O que interessa aos Estóicos neste agrupamento é de distinguir o que age e o que sofre, por um lado, e por outro, o que nem age nem sofre: é o problema físico. Se considerarmos agora o segundo grupo de categorias estóicas, esta dos incorpóreos é evidente nela mesma que deve conter o lugar, que entrará ao mesmo título que uma quantidade inumerável de outros seres incorpóreos” (s/d: p. 30)

O lugar seria um efeito, um resultado da mistura entre os corpos. Além disso, o lugar do corpo é produzido também pelo próprio corpo, porque é resultado de uma força interna que o expande ao limite e o recolhe ao centro, proporcionando que ele constitua o espaço do seu corpo. Não existe um espaço alheio ao corpo. A força que se expande faz com que ele tenha extensão, e a que se recolhe ao centro, que ele tenha unidade e não se desfaça.

O princípio dos corpos não é um espaço anterior que o precede, mas sim essa força interna que faz com que o corpo ocupe um lugar no espaço. Trata-se de uma rejeição completa a qualquer caráter abstrato que possa ter a ideia de lugar.

Pensando sobre uma certa teoria sobre o espaço no campo da dança, podemos encontrar várias aproximações. Laban fala de um “espaço do corpo”, que tem a ver não com o espaço imediatamente ocupado pelo corpo do bailarino, mas uma espécie de espaço potencial formado por toda a geometria que um determinado corpo pode ocupar articulando suas partes. O bailarino transporta o espaço do corpo através de um icosaedro que marca as direções possíveis de seus movimentos. Esse espaço do corpo é transportado de um lado para outro, mas o corpo do bailarino conforma espaço apenas no limite dessa quase esfera, invólucro que suporta o movimento.

José Gil amplia esse sentido e torna, potencialmente, todo e qualquer espaço como espaço ampliado do corpo. Seu exemplo mais interessante é o da imagem de uma aranha que cai sobre a superfície de uma banheira cheia de água na qual estivéssemos imersos. Imediatamente, afirma, sentiríamos a aranha tocar-nos a pele. A esse fenômeno, o filósofo dá o nome de corpo paradoxal, um prolongamento dos “limites do corpo próprio para além dos seus do seus contornos visíveis”. (2004, p. 47) Na dança, argumenta, o bailarino não precisa de objeto algum para produzir esse corpo paradoxal.

Vários outros aspectos paradoxais do espaço do corpo manifestam-se claramente nos movimentos do bailarino: a ausência de limites internos enquanto, visto do exterior, é um espaço finito; o fato de a sua dimensão primeira ser a profundidade, uma profundidade topológica, não-perspectivista, de tal modo que misturando-se com o espaço objetivo, é suscetível de se dilatar, de se encolher, de se torcer, de se dispersar, de se abrir em folheados ou de se reunir num ponto único. (GIL, 2004, p. 52-53)

Para proporcionar essa transformação do espaço, o corpo do bailarino deve “aumentar a fluência do movimento, criando um meio próprio, com a menor viscosidade possível” (2004, p. 49) e “tornar possível a posição de corpos virtuais que multiplicam o ponto de vista do bailarino”.(2004, p. 49) Penso que Gil está pensando privilegiadamente sobre a dança como deslocamento. O espaço produz sem a presença do corpo humano? O que resta dele ali? Será necessariamente que apenas o corpo humano pode produzir esse espaço paradoxal?

Me interessa pensar como José Gil pensa o acontecimento na dança como uma transformação nos escoamentos da energia. Que energia é essa? No caso, do bailarino, mas possivelmente podemos pensar numa energia da obra, no fluxo de sentidos que vão se estabelecendo, feito uma poeira que vai assentando sobre o móvel, recuperando a metáfora de Veras. O acontecimento é algo que insere diferença dentro de uma série.

A dança torna isso muito palpável, cinestésico, mas creio que o mesmo é possível pensar para qualquer forma de dramaturgia.

O acontecimento, na dança, quer se trate de uma narrativa ou de uma dança abstrata, refere-se às transformações de regime do escoamento da energia, porque esta transformação de energia marca a passagem para um outro nível de sentido. O acontecimento é real, corporal, modificando a própria duração dos gestos do bailarino. Um salto, uma figura podem não constituir um acontecimento, se vierem na continuidade de um mesmo regime de energia; em contrapartida, um gesto tão simples como virar a cabeça ou levantar um cotovelo pode testemunhar a irrupção de acontecimentos decisivos na marcha da coreografia. A dança compõe-se de sucessões de micro-acontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento (GIL, 2004, p. 54)

É como se fosse necessário estabelecer um padrão, uma repetição, para que uma transformação ocorra e rompa esse fluxo. O sentido só se transforma e só se produz *em diferença*. O lugar da transformação do sentido, para o Gil, é uma síntese entre espaço e corpo, capazes de modificar o próprio espaço e o corpo igualmente.

A dança contemporânea, sem dúvida, na sua falta de referente exterior previamente dado, é um ótimo modelo para pensar as transformações do sentido nas

artes que tangenciam cena, se não necessariamente o aqui e o agora, como no caso do vídeo, mas na duração de uma presença.

Na dramaturgia da dança, os acontecimentos não se ligam uns aos outros por causalidade. A conexão se dá por livre associação, sem necessidade de um enredo ou psicologia de um personagem. Não existe sentido fundamente, o sentido vem depois – e corre para outros lados. É essa possibilidade de composição que me interessa.

### 3.2 Presença e ausência

Traço essa discussão porque gostaria de articular a presença e a ausência do corpo como acontecimentos do meu trabalho. Retomei o tema dos balões, tema aqui entendido como objeto, para pensar como poderia explorar seus paradoxos de presença. Um corpo muito leve, pronto para desaparecer. Corpo que ocupa espaço a partir do ar que sai do meu peito. Tudo que existe dentro de mim. Literalmente uma expressão de dentro: meu diafragma aperta o pulmão para que o ar saia.

Produzi um roteiro de situações que seria uma nova tentativa de curta. Elas não são numeradas, porque a ordem não necessariamente seria a mesma. Tentei elencar situações que multiplicassem os sentidos dos usos possíveis de balões nessa quase-narrativa. Há unidade do performer, mas não há sentido prévio estabelecido nessas ações.

#### Situação A

Fim de festa. Uma sala com luzes de boite piscando, balões espalhados pelo chão e nenhuma presença humana.

#### Situação B

Estouro balões para jogar seus restos em uma lixeira.

#### Situação C

Detalhes de mãos que montam um arco de balões.

#### Situação D

Meço os balões no medidor de papelão para que todos tenham o mesmo tamanho.

#### Situação E

Deito no chão tentando me esconder embaixo de dezenas de balões cheios. Um ventilador próximo me descobre. Volto a tenta me esconder.

#### Situação F

Encho um cômodo com balões até a altura da cintura.

Situação G

Balões voando pela janela.

Situação I

Retiro o meu macacão e preencho ele com balões cheios de ar.

Gravei quase todas essas sequências, mas tive um problema técnico com o meu HD e perdi boa parte dos arquivos. Acredito que a articulação entre a roupa vazia com a presença do meu corpo ainda não esteja bem desenvolvida. É difícil também produzir uma ausência, como no caso do plano da sala sem presença humana, apenas com balões, uma encenação de um depois ou um antes de uma festa. Como constituir uma ausência que seja povoada de uma falta, ou seja, como torná-la potente. Vi para vender um potinho em forma de brigadeiro, do tamanho quase natural, transparente. Fiquei com vontade de comê-lo, mas o que havia era apenas a forma externa de um. É esse tipo de efeito que eu desejava. Talvez tenha que voltar para comprar essa forminha, usá-la na decoração da festa. Quando voltei à loja, as forminhas não estavam mais a venda. Produziram de novo sua ausência. Queria aprender com essa desapareição.

Esse processo continua. A dissertação é apenas um momento e tem sido essencial para pensar sobre o meu processo artístico. Ela não é um relato de como fiz uma obra, exatamente, nem uma análise, porque aqui não há nenhuma obra acabada. Há um fazer-se. E continua.

## PARA CONCLUIR

Por último, uma carta de intenções.

Esse fim é um recomeço.

Me interessei em pesquisar a dramaturgia da dança porque acredito que é ela o campo em que podemos observar de maneira mais potente uma dramaturgia da cena centrada no corpo e nos seus acontecimentos.

Algumas coisas eu gostaria de pensar mais, e levo comigo. O que é uma cena? Um recorte de tempo, uma duração. Quais suas diferenças em relação aos diferentes formatos que ela pode habitar?

Não levo comigo conclusões, mas algumas questões ficam mais claras, consigo formular melhor. O acontecimento adensa e condensa o que vem antes e depois. Ele tanto intensifica quanto enfraquece relações entre corpos e incorporais. É mais disjuntivo do que conjuntivo, ou seja, é mais capaz de estilhaçar os sentidos do que afunilá-los. Intensifica as relações entre os corpos multiplicando os seus sentidos, os põe em movimento.

Quero pensar uma cena fora de um regime expressivo como expressividade de uma subjetividade, apenas. Sempre caímos em algum momento nisso. Talvez partamos dessas questões. Mas não quero me encerrar aí, senão eu estanco a minha própria subjetividade. Confirmo o que já sei, em vez de produzir novos possíveis. Queria juntar ordem e acaso, presença e ausência do corpo.

Penso a dramaturgia como um exercício do manejo do sentido em uma composição. Não uma coreografia, não uma partitura, mas uma série de acontecimentos.

As séries não têm uma ordem específica, mas configuram-se como conjunto de relações. No caso de uma composição, há um aspecto temporal que não pode ser esquecido. Cada segmento, cena, plano, ou como quisermos chamar as unidades que

compõe a obra, afeta imediatamente a cena, segmento ou plano seguinte, mas também o plano anterior.

O movimento do sentido vai em todas direções de uma só vez.

Talvez o que a dramaturgia clássica, calcada na relação causa e consequência produza é um excesso no vetor futuro de cada ação. O que importa é para onde cada ação nos leva, como produz consequência. Nesse caso, a ação nunca modifica o passado. No máximo, há a revelação de um elemento não conhecido, como a identidade de algum personagem, ou o responsável por alguma ação do passado. Mas essa revelação produz mudança apenas no presente: o passado continua intacto. Nunca estamos em um regime apenas de significação ou de sentido, mas nesse caso a energia da série pende muito mais para o significado. Em uma ênfase à quebra da causalidade, porém, os acontecimentos modificam sentido o que já se passou, tanto o que ainda virá a ser. O passado também se torna a devir. O futuro modifica o passado. O tempo todo.

É difícil – ou impossível – estabelecer o que seria o limite entre cada cena em uma composição em dança. Meu trabalho não é exatamente em dança (aliás, ser ou não ser não é mais questão), mas é algo perto, é a minha dança. É ela que me ajuda a pensar melhor sobre composição. É ela que me diz sobre o corpo como produtor de sentido.

Como articular sentido em dança? Minha questão na verdade é: como articular sentido na minha dança, no meu trabalho? Articular incide em juntar, separar, fazer relações entre partes, unidades mínimas, como afirma o linguista citado por José Gil. Qual a unidade do meu trabalho?

No meu caso específico, o plano. Poderia levantar uma historiografia dos trabalhos em vídeo, talvez ajudassem a pensar meu trabalho, porém, nesse momento, a questão que me interrogava era outra. Como articular um sentido através do corpo?

Imagens do corpo. Imagens que são corpos. Estou no regime da representação. Não quero me submeter a ele, sei dos seus limites. É exatamente nestes limites que quero ficar. Linha de fuga sem fora. Paradoxo, contradição. Meu trabalho é entre o vídeo e a dança, talvez em um flerte profundo com a performance.

Não estou pensando aqui uma estrutura que funda o meu trabalho. Talvez a tentação seja grande e eu tenha caído em inúmeros momentos nela. Como criar uma estrutura que não seja uma prisão? É possível ter uma estrutura acontecimento? É difícil levar aos extremos qualquer proposição. Tenho limites.

Os limites do meu corpo e os limites do meu trabalho. O intuito dessa pesquisa foi fomentar teoricamente meu trabalho artístico. Não consegui concluí-lo. Restam rastros de tentativas.

Não poderia ter analisado meu trabalho. Minha pesquisa é de composição. Analisar é rasgar a suposta cola que junta as partes. Estou tentando juntar informações que me ajudem a pensar sobre meu trabalho em dança. Nesse momento, não sei mais se é dança ou não. Sei que meu percurso foi esse. Que pensar sobre um acontecimento do corpo que me foi possível através da dança. Por meio das aulas que fiz e frequentei, dos espetáculos que vi, das teorias que li.

Sobre a dança contemporânea, Thereza Rocha afirma: “a operação não é de soma, mas de subtração. Interessa o que a dança perde de sua *dançabilidade* em favor de uma obra em trânsito de linguagens”. (2016: p. 39) Como processo, não posso garantir que meu trabalho chegue a um resultado específico. Termina com mais perguntas do que quando comecei. Mas com novas perguntas e algumas pistas.

**ANEXO**

Dvd encartado na versão impressa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORIM, G. E QUEIROZ, B. Merce Cunningham: pensamento e técnica. In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs). Lições de dança 2. Rio de Janeiro: Editora da UniverCidade, 2002.

BARDAWIL. Andrea (Org.). Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro/ Andrea Bardawil. - Fortaleza: Cia. de Arte Andanças, 2010.

BASBAUM, Ricardo. "O artista como curador" e "O artista como pesquisador", In: manual do artista-etc. Rio: Azougue, 2013.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor" (1934), In: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Ed. Brasiliense, várias edições.

BELLOUR, Raymond. "A Querela dos Dispositivos", IN Poiésis, nº 12, novembro de 2008. Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense.

BERNARD, Michel. "De la corporéité come 'anticorps' ou de la subversion esthétique de La catégorie traditionnelle de 'corps'". In: De la création chorégraphique. Paris: Pantin, CND, 2001, p. 17-24.

\_\_\_\_\_. "Sens et fiction ou lês effets étranges de trois chiasmes sensoriels". In: De la création chorégraphique. Paris: Pantin, CND, 2001, p. 95-100.

BERTHOZ, Alain. *Les sens du mouvement*. Paris: Éditions Odille Jacob, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita*. São Paulo: Escuta, 2001.

BRÉHIER, Émile - Études de Philosophie Antique, La Théorie des Incorporels dans L'Ancien Stoïcisme, PUF, 1955.

BRÉHIER, Émile. La théorie des incorporels dans l'ancien Stoïcisme. Alduisio M. de Souza – Transdução comentada: A teoria dos incorpóreos no antigo estoicismo. Sem data. Disponível em: <https://projetodaimon.files.wordpress.com/2011/04/traduc3a7c3a3o-comentada-de-c3a9mile-brc3a9hier-incorporais1.pdf>

BOURCIER, Paul. História da dança no ocidente /Paul Bourcier; tradução Marina Appenzeller. – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BURT, Ramsay. "Choreographing the disturbing new spaces of modernity". In: Alien bodies. NY/London: Routledge, 2006, p. 20-56.

CALDAS, Paulo. Movimento Qualquer. In: WOSNIAK, C; MEYER, S.; NORA, S. (Orgs.) Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica? Joinville: Letra D'água, 2009. p. 47-53.

CALDEIRA, Solange Pimentel. *O Lamento da Imperatriz: Um filme de Pina Bausch*. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais. Julho/Agosto/Setembro de 2007. Vol. 4 Ano IV n° 3. ISSN 1807-6971.

CUBAS, Tamara. O Corpo no olho – danças para o corpo no vídeo. Cartografia Rumos Itaú Cultural – Dança 2006-2007.

DELEUZE, Gilles. Cinema II: a imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G. e PARNET, Claire – Diálogos, tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, Editora Escuta, São Paulo, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DIAS, Sousa - *Lógica do Acontecimento Deleuze e a Filosofia*, Edições Afrontamento, Porto, 1995.

DELEUZE, Gilles. "O Ato de Criação". Conferência. Disponível em: <http://escolanomade.org/2016/02/21/deleuze-o-ato-de-criacao/>

DIDI---HUBERMAN, Georges.(2010). *O que Vemos o que nos Olha*. Rio de Janeiro: Editora 34.

DUBRAY, Charlotte; VREUX, Benoît. "Au peril de n'être pas vu". In: *Reveu Nouvelles de danse*, n0. 31, 1997, p. 51-54.

DONADEL, Beatriz d'Agostin (2008). Didi-Huberman e a dialética do visível, em *REVISTA ESBOÇOS Nº 17 — UFSC*

FERNANDES, Ciane – *Pina Bausch e o Wuppertal dança- teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FORJAZ, Cibele S. . *Arena Conta Danton. Um encontro com a História no centro da Arena. Sala Preta (USP)*, São Paulo, v. 5, p. 187-196, 2005.

FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo", IN: *O retorno do real*. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

FOSTER, Susan. "Choreography". In: *Choreographing empathy*. NY: Routledge, 2011. p. 15-72.

FOSTER, Susan. "Pygmalion's No-Body and the Body of Dance". In: *Choreography & Narrative*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1998. p 1-12.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: Edições N-1, 2014.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

GODARD, Hubert. "Gesto e percepção". In: PEREIRA, R.; SOTER, S. *Lições de dança 3*. RJ.

HERCOLES, Rosa Maria. *Cartas da dramaturgia*. São Paulo: PUC, 2005. 138. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, São Paulo, 2005.

INWOOD,, Brad Org. - *Os Estóicos*, Jacques Brunschwig, *Metafísica estóica*, cap. 8, tradução de Paulo Fernando Tadeu Ferreira e Raul Fiker, *Odysseus Editora*, São Paulo, 2006.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

LAËRTIOS, Diôgenes - *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury, 2ª edição, reimpressão, Editora UnB, Brasília, 2008.

LAPOUJADE, David. "O corpo que não aguenta mais", IN: *Nietzsche e Deleuze - Que Pode o Corpo*. Daniel Lins e Sylvio Gadelha (orgs). Rio de Janeiro: Editora Relume Dumará, 2002.

LEHMANN, *Teatro pós-dramático e teatro político*. Depoimento durante Seminário Internacional realizado em setembro de 2003, no Instituto Goethe de São Paulo, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Ciências da ECA/USP.

LEPECKI, André. *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Alcalá: Centro Coreográfico Galego; Mercat de Flors; Universidad de Alcalá, 2009.

LEPECKI, André. *Concept and presence: the contemporary dance scene*. In: CARTER, Alexandra (org.) *Rethinking dance history: a reader*. Nova Iorque: Routledge, 2004.

LEPECKI, André. *Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em The last performance* de Jérôme Bel in *Lições de Dança nº 5*. Coordenação Roberto Pereira – Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2005.

LEPECKI, André. *Planos de composição. CARTOGRAFIA: Rumos Itaú Cultural Dança; criações e conexões* (org. Christine Greiner, Cristina Espírito Santo, Sonia Sobral). São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LEPECKI, André e MEYER, Sandra. "9 variações sobre coisas e performances". *Urdimento*, nº 19, novembro de 2012.

MEYER, Sandra. *A (i)mobilidade na obra de Nijinsky: uma ação intempestiva*, em *Revista Cena* número 9. Departamento de Artes, UFRGS.

MEYER, Sandra. (2006), *Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança*. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (org). *Tubo de Ensaio: experiências em dança e arte contemporânea*. Florianópolis: ed. do Autor.

MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a dança / Marianna Monteiro; tradução e notas da autora – 1. ed., 1. Reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.*

- MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. Dança, frente e verso. São Paulo: SJT, 2013.
- NORA, SIGRID (org.). Temas para a dança brasileira. São Paulo: SESC São Paulo, 2010.
- NOVAK, Cynthia J. Sharing the dance. Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press, 1990.
- PORTINARI, Maribel. História da dança. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RANGEL, Lenira. Dicionário Laban. São Paulo: Annablume, 2003.
- ROCHA, Thereza. The show must go on: uma conversa em dança com Jérôme Bel. Em: Temas para a dança brasileira. Organização Nora Sigrid. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.
- SAADI, Fatima. "Dramaturgia / Dramaturgista". In: NORA, Sigrid (org.). Temas para a dança brasileira; SP: SESC SP, 2010, p. 101-127.
- SCHOPKE, Regina. Matéria em Movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- KATZ, Helena. Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança. **Sala Preta**, Brasil, v. 10, p. 163-167, nov. 2010.
- TOURINHO, Ligia Losada. Dramaturgias do Corpo: protocolos de criação das Artes da Cena. / Ligia Losada Tourinho. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.
- VAUGHAN, David. Merce Cunningham: fifty years. Aperture, Ed. Melissa Harris, 1998.
- VERAS, Alexandre. Mimése corpórea, em Alguns Verbetes. Informativo Pontão Terceira Margem, 2012.
- WILLIAMS, James. A Gilles Deleuze's Logic of Sense: a Critical Introduction. Edinburgh Univ Pr. 2008.
- VERAS, Alexandre. Pensando onde em mim essas tessituras principiam dramaturgies. Em Tecido Afetivo: por uma dramaturgia do Encontro. Andrea Bardawil. Fortaleza: Cia Andanças, 2018.