

A copresença em cena do verbal e do físico em práticas dramatúrgicas na dança contemporânea

Andreia Dias Marques

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra / Portugal

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo / Brasil

andreia.d.mar@gmail.com

Resumo: O trabalho proposto, que resultará em Tese de Doutoramento, compreende o estudo da dimensão da dramaturgia na dança contemporânea com foco na realidade da copresença em cena da *ação da palavra* e da *ação física do corpo em movimento*. O *corpus* é composto por um total de seis trabalhos coreográficos realizados em processo de colaboração artística de Rui Horta com o dramaturgo Tiago Rodrigues (Portugal) e de Lia Rodrigues com Silvia Soter (Brasil). De um conjunto de práticas artísticas e performances que dilatam a percepção de dança, e a par com elementos autónomos entre si, como: *corpo em movimento*, coreografia, som, figurinos, cenário; surgem a palavra e o texto, não só como recursos em cena, mas também de orientação dos processos de criação artística. Os exemplos específicos que se constituem como espaço motivador e propício para a construção de novos saberes e discursos são pensados através da teatralidade e da performatividade, investindo-se em ambos como recursos conceptuais vantajosos à operação das práticas cénicas contemporâneas. Pretende-se perceber como chegamos, na dança, à experiência da materialidade das palavras e a estas como acontecimento, ação articulada à fisicalidade e um modo de pensar e agir do sujeito em cena.

Palavras-chave: dramaturgia em dança; palavra; ação física; performatividade

Abstract: The research work, part of a PhD thesis, comprises the study of the dramaturgical dimension in contemporary dance, focusing on the reality of co-presence in the scene of the *word's action* and the *physical action of the body-in-motion*. The *corpus* in analysis consists in a total of six choreographic works, realized through the artistic collaborations of Rui Horta with the playwright Tiago Rodrigues (Portugal) and Lia Rodrigues with Silvia Soter (Brasil). From a set of artistic practices and performances that enlarge the perception of dance, and along with elements which are autonomous from each other, such as: *body-in-motion*, choreography, sound, costumes, scenery; elements such as the word and text emerge, not only as scene resources, but also as conducting the artistic creative processes. Specific examples that are conceived as motivating and conducive space for the construction of new knowledges and discourses are considered in terms of theatricality and performativity, investing both as conceptual resources advantageous to the operation of contemporary scene practices. The aim is to understand how we arrive, in dance, to experience the word's materiality and words as a happening, an action articulated with physicality and they way in which the subject thinks and acts in the scene.

Keywords: dramaturgy in dance; word; physical action; performativity

O trabalho proposto parte *de* e compreende *o* estudo da dimensão da dramaturgia na dança contemporânea, focando a realidade da copresença em cena da *ação da palavra* (do verbal) e do ato físico/*ação física do corpo em movimento* como material processual sujeito a transformações e dimensão que está inscrita nos discursos performativo, coreográfico e teatral. São quatro os temas cuja conceptualização é considerada como eixo de trabalho na pesquisa: dramaturgia(s) em dança contemporânea, *ação da palavra* e *ação física do corpo em movimento*, tessitura do olhar por meio das instâncias da performatividade e da teatralidade.

Os exemplos considerados no *corpus* de análise são recortados das práticas artísticas na via da dança contemporânea em que há referência à dramaturgia e participação de um dramaturgo no processo criativo e de produção. Foram, por isso, selecionados seis trabalhos. Três trabalhos de Rui Horta com o dramaturgo Tiago Rodrigues: *Talk Show*, *até se apagar o corpo* (2009), *As Lágrimas de Saladino* (2010) e *Local Geographic* (2010). E três trabalhos de Lia Rodrigues com a dramaturga Silvia Soter: *Encarnado* (2005), *Pororoca* (2009) e *Piracema* (2011). Além destes, na breve antologia que é traçada no trabalho de pesquisa, são invocados outros artistas e trabalhos artísticos. São trabalhos resultantes de outras colaborações e parcerias históricas como entre Pina Bausch e Raimund Hoghe, Anne Teresa De Keersmaeker e Marianne Van Kerkhoven, por exemplo.

A dramaturgia é um termo original da prática teatral. Permite-se, no entanto, constatar que na existência e contribuição de uma dramaturgia própria à dança – mais visível sobretudo a partir da década de 90, quando o seu papel e respetiva consciência dentro da dança se tornam mais evidentes – que o seu campo de ação se amplia para além do discurso teatral. A dramaturgia na dança, e à semelhança do que se constata na teoria do teatro, também é um conceito com vários sentidos. Ressoam, entre outros, aspetos como a língua, a época, os artistas, as práticas ou os autores considerados. Por tal, na breve antologia traçada na Tese, recorre-se a métodos e modelos de diferentes disciplinas, particularmente à antropologia histórica do teatro e da dança. Nas leituras realizadas são facetadas constantemente sugeridas a dualidade, ambiguidade, a contingência do termo. Na conceção de Barba, dramaturgia é “uma sucessão/simultaneidade de eventos: orgânicos, dinâmicos, rítmicos, narrativos, sonoros, alusivos, analógicos, proxémicos” (Barba 2010: 78); para Joseph Danan (2010) a função da dramaturgia dá-se como código, estrutura e intenção e, com Lepecki, podemos entender melhor como a dramaturgia é possível enquanto “exercício de interrogação e composição” (2010: 166) e prática na dança, e como a tensão entre processos de pensamento e atualização a

viabilizam. Das várias abordagens consideradas, e sendo que focamos as propostas destes autores na pesquisa, o que se pretende é apontar uma consciência e olhar exterior ao espetáculo que atue enquanto conceito operativo da prática crítica e discursiva dos atos em ação/em cena, um sentido de dramaturgia como atividade do dramaturgo/dramaturgista que surge com o alemão G. E. Lessing em *Dramaturgia de Hamburgo* e que se transforma em ponto-chave dos modos de organizar e estruturar conteúdos tão diversos quanto as ações possíveis e os componentes na unidade de um mesmo espetáculo.

A dança contemporânea desafia qualquer tipo de noção baseada na codificação, no movimento incessante e infinitamente acelerado e mudo, sem palavras, com que se pretenda defini-la. Como elemento presente e necessário em cena na dança – que atua e, por isso, interfere nela interagindo na situação criada pelo movimento, pela dramaturgia e na relação com o público – a experiência da palavra e do verbal tem força material e pode considerar-se realizada como ação, tanto na dimensão semântica e lógica, quanto sonora. Se no teatro, segundo D’Aubignac, “falar é agir” (apud Danan 2010: 46) aceitamos que palavra e ação física podem, em copresença, ser também parte de uma mesma estrutura sem com isso se comprometer a autonomia das duas no *corpo em movimento*. Ambas coexistem tirando partido uma da outra.

A palavra também se vê na dança contemporânea. Por depender de uma ação vocal, a ação da palavra desloca-se fisicamente por ondas sonoras e convoca também o plano das sensações (Gayotto 2002: 27). Ao efeito imediato da performance de uma ação verbal, da comunicação oral, contrapõe-se a palavra poética que é também, em simultâneo, um resultado de algo, um traço da memória e da imaginação, uma prática da linguagem que se mostra diante do olhar dos outros. Trabalhadas não como “objetos manipuláveis, cubos de encaixe para se empilhar, mas trajetos, sopros, cruzamentos de aparências, *diretivas*, campos de ausência, cavernas” (Novarina 2009: 16), as palavras possibilitam opções e experiências artísticas além daquelas da expressividade e representatividade.

A ideia da *ação da palavra* faz parte da cena e da experiência de *corpo em movimento* nos seis trabalhos escolhidos. Observando-os temos a percepção de que é marcadamente um corpo interativo e linguístico que tem necessidade de se apresentar e de ser olhado em cena na sua subjetividade e humanidade. É um corpo que implica conectividade e coletividade: particularidades também do domínio da linguagem (Sánchez 2010). O *corpo em movimento* é o sujeito *na* dança e *da* dança, ou *em* dança e tem o mesmo caráter auto-poético que em relação à verdade filosófica de conceito: cria-se a si próprio. O

corpo não acontece como algo em que o movimento vá pousar, ou em que este esteja em falta. O corpo não é um recipiente (Greiner 2005: 130). É ele a dimensão que permite a criação e a leitura de todo o projeto coreográfico, o sentido que mais anima a opção dos artistas e do espectador (Louppe 2010: 44-45) e é ele quem permite mapear inter-relações e interações dos elementos em cena, bem como a organização da copresença das ações onde que se evidenciam possibilidades comunicacionais e podendo atuar como prática de enunciação do sujeito e de partilha de experiência. O *corpo em movimento* é o contexto, o processo, a possibilidade de estruturação em fluxo que não se acaba na questão da cinestesia, mas envolve a intensidade da *ação física* e oferece um programa para o corpo no qual este não se diferencia do pensamento que lhe é imanente. É corpo do pensamento e a dança é pensamento do corpo, uma experiência do tipo que “não-é-capaz-de-pensar-sobre-isso-separada-do-fazer-isso” (Preston-Dunlop 1998: 55). Assim como as ideias de *corpo em movimento*, ou cada ideia de *corpo em movimento* na dança performa um modo específico de interpretar o corpo, também as palavras que coexistem em cena performam modos de interpretar o corpo.

Enquanto material processual sujeito a transformações a dimensão da copresença em cena dos elementos *ação da palavra* e *ação física* do corpo em movimento está concretamente inscrita no discurso coreográfico e teatral. Teatralidade e performatividade são os instrumentos processuais e analíticos considerados, ainda que nalgumas opções artísticas não se encontrem fronteiras na utilização dos recursos para definir onde começa uma, ou outra. Na fricção gerada entre ambas, pois ambas são consciências que permeiam diferentes comportamentos: performativos, quotidianos, sociais; sugere-se uma contiguidade que nos aproxima de forma diferente ao *corpo em movimento*. Realizado o estudo histórico de ambos os conceitos conclui-se que assim como a teatralidade não é fenómeno estritamente concernente ao teatral, a performatividade também não concerne somente a performance.

Os espetáculos em foco de Lia Rodrigues e Rui Horta, espaços de intensificação propostos da dança, podem admitir-se como experiência de “ir ao encontro de uma encenação, de uma colocação no palco, de uma operação de exibição enquanto exibição, autónoma e singular em relação às entidades imaginárias cuja existência, até então reservada, ela materializa”, citando Dennis Guénoun (2004: 140) num dado ponto da sua obra em que a cena teatral já é dominada pelo *jogo* e em que o seu sentido é o próprio jogo.

Talvez porque encorajados pelo “olhar de jogador em potencial” (Guénoun 2004: 150) e por meio da função do olhar – desse jogo em que uns mostram e partilham o seu jogo e

outros querem ver e querem que esse jogo lhes seja mostrado, e que não é tanto do olho mas mais do perceber, do experimentar e viver o jogo – começamos por ensaiar a teatralidade na dança contemporânea e no jogo da copresença das ações destacadas revendo o trabalho de Michèle Feuvre em *Danse Contemporaine et Théâtralité* (1995). A autora desenvolve e esgota algumas questões pela consciência da observação, da representação e sua construção ligada essencialmente ao corpo. É através da função do olhar que espetáculo e teatralidade estão conectados (Feuvre 1995: 38). Por isso, e atendendo também aos argumentos de Josette Féral, que passando pelo diálogo dos conceitos à sua oposição, assume que a relação recíproca entre os dois é o espetáculo; a performance dá-se como extensão natural do teatro e não um novo paradigma. A teatralidade redistribui-se como algo vindo do espectador, potencial para o reconhecimento do outro em si e de onde a performatividade procede como atributo contido na sua compreensão.

Quando a cena foge da representação em busca da alternância e do processual, quando limites entre ficção e realidade, espaço cênico e espaço público, ou performer e autor também experimentam mobilidade, quando quase nada separa quem é visto de quem vê, ambos os conceitos podem assumir-se operadores de leitura da cena de fronteira como é contemplado pela hipótese de Silvia Fernandes (2012). Com o intuito de compará-lo à noção de *teatros do real*, a autora (e coorientadora deste estudo) contempla um olhar que nos interessa observar, um olhar para práticas performativas em que há uma certa desestabilização do código teatral.

Nos últimos anos a reflexão sobre a performatividade linguística e as consequências da análise da função performativa da linguagem na prática cênica têm vindo a desenvolver-se ao ponto de, no caso da fala, esta possa pensar-se como ação em si e fonte de enunciação. A partir de questões significativas que constituem o objeto de estudo da filosofia da linguagem julgamos ser possível estabelecer uma melhor compreensão da relação da linguagem com a dança e da *ação das palavras* no contexto em estudo. Segundo a teoria trabalhada por Austin (1975) – autor a quem se remete também a origem do termo *performance* nos anos 50 – o resultado de uma enunciação que indica a performance de uma ação é uma enunciação performativa, um *performativo*. Não está em causa a veracidade, mas o sucesso ou fracasso do comando como um ato. É um tipo especial de fala em que se performa uma ação e não se faz uma afirmação: é um fazer em vez de declarar, é um dizer que é fazer. Não se trata, no entanto, de distinguir e medir o sucesso ou o fracasso de um dizer que é fazer em cena. A proposta é perceber a força dos atos, o seu contexto, a intenção e os efeitos. Nos trabalhos de dança sobre os quais

nos pronunciamos, e dentro deste campo da performance da linguagem (um tema que aprofundamos na Tese), supomos sobre questões como as que Searle – aluno de Austin que continua o estudo da teoria dos atos de fala e enfatiza o aspeto performativo de qualquer linguagem – coloca no primeiro capítulo de *Os Actos de Fala*:

Como é possível que, estando um falante diante de um ouvinte e emitindo uma sequência acústica, se produzam factos tão interessantes como os seguintes: o locutor quer dizer alguma coisa; os sons que emite querem dizer alguma coisa; o ouvinte compreende o que é dito; o locutor faz um enunciado, faz uma pergunta, ou dá uma ordem? [...] Qual a diferença entre dizer alguma coisa, querer dizê-la e dizê-la sem querer dizer alguma coisa? E o que é que está envolvido no facto de querer dizer alguma coisa particular e não uma outra coisa qualquer? (Searle 1981: 9-10)

Os dois autores são importantes referências no nosso estudo. Como vem Carlson a afirmar: “a abordagem de Austin e Searle parece encontrar dentro da linguagem uma divisão que os teóricos da performance sempre procuraram estabelecer entre a linguagem e ação física (ou em alguns casos entre o teatro e a performance)” (Carlson 2009: 76). Para o nosso caso é particularmente pertinente esta tendência contemporânea da filosofia da linguagem centrada na enunciação no interior de situações de discurso. Concretiza-se um impulso não apenas para o questionamento que incide sobre o próprio estatuto da dança enquanto evento artístico, mas também como linguagem ou forma de comunicação em que se veem contestados os processos de pensamento em ação e métodos de criação em prática.

A liberdade percetiva na dança, referência que encontramos como foco de intenção se recuarmos ao legado da dança pós-moderna e, sobretudo, a Merce Cunningham, é alavanca à expansão da própria ideia de dança e para o afastamento de um propósito de ilusão da representação atualmente. O espectador pode escolher para onde dirigir o seu olhar. Pela perspetiva onto-histórica – e identificada a autonomia expressiva, a autossuficiência comunicativa da dança e o papel do “emudecimento” do bailarino nesse processo (Lepecki 2006) – poder-se-ia antecipar superfluidade em relação ao emprego da palavra em cena. Em contrapartida, porque não existe subordinação mútua das ações em cena, a independência e originalidade das linguagens está intacta. Mesmo se, sobre a trilogia de Rui Horta ou os três trabalhos escolhidos de Lia Rodrigues, o “jogo” proposto aconteça como atuação em que, em diversas ocasiões, se simula deixar de lado o próprio ato da atuação em termos de manifestação coreográfica. Partindo desta observação estudamos a hipótese da experiência da materialidade das palavras como alternativa, mas não substituta, à fisicalidade/ação física do *corpo em movimento*. Esta, entre outras,

é uma das concepções mais plausíveis dispostas a ensaio na pesquisa em curso e para a qual experimentamos respostas sustentáveis que esgotem e tragam à luz a potencialidade do assunto e que contribuam para a construção de lógicas adequadas à identidade contingente da realidade da copresença em cena do verbal e do físico em práticas dramaturgias da dança contemporânea.

Referências

- Austin, John (1975 [1962]) *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Barba, Eugenio (2010) *Queimar a Casa: Origens de um Diretor*. São Paulo: Perspectiva.
- Carlson, Marvin (2009[1996]) *Performance: Uma Introdução Crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Cornago, Óscar (2009) “Atuar de Verdade. A Confissão como Estratégia Cênica”. *Revista Urdimento*, 1(13): 99-111.
- Danan, Joseph (2010) *Qu'est-ce que la Dramaturgie?* Paris: Actes Sud.
- Febvre, Michèle (1995) *Danse Contemporaine et Théâtralité*. Paris: Chiron.
- Fernandes, Sílvia (2012) “Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea”. *Camarim*, s/v (46): 20-29.
- Gayotto, Lucia H. (2002) *Voz: Partitura da Ação*. São Paulo: Plexus Editora.
- Greiner, Christine (2005) *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume.
- Guénoun, Dennis (2004 [1977]) *O Teatro é Necessário?* São Paulo: Perspectiva.
- Konigson, Elie (1994) “Diviser pour Jouer”. *Les Cahiers de la Comédie Française*, s/v (11): 2-49.
- Lepecki, André (2006) “Choreography's ‘Slower Ontology’: Jérôme Bel's Critique of Representation” in Lepecki, André (ed) *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York and London: Routledge. (45-64)
- Loupe, Laurence (2010) *Poetics of Contemporary Dance*. Alton: Dance Books.
- Novarina, Valère (2009) *Diante da Palavra*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Preston-Dunlop, Valerie (1998) *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. London: Verve.
- Sánchez, José António (2010) “Dramaturgia en el Campo Expandido” in Bellisco, M. e Maria J. Cifuentes (eds) *Repensar la Dramaturgia: Errancia y Transformación*. Murcia: Centro Párraga – CENDEAC. (19-39)
- Searle, John (1981) *Os Actos de Fala: Um Ensaio de Filosofia da Linguagem*. Coimbra:

Livraria Almedina.