

UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPG-CEN

EDILSON OLIVEIRA DE CARVALHO

O FUNÂMBULO - UM TRAJETO PERCORRIDO ENTRE TEXTO LITERÁRIO E DANÇA

BRASÍLIA
MAIO DE 2017

EDILSON OLIVEIRA DE CARVALHO

O FUNÂMBULO - UM TRAJETO PERCORRIDO ENTRE TEXTO LITERÁRIO E DANÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas. Linha de pesquisa: Processos composicionais para a cena; Área de concentração: Artes Cênicas; Orientadora: Professora Doutora Rita de Almeida Castro.

BRASÍLIA

MAIO DE 2017



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

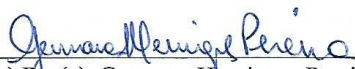
**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**



Professor (a) Dr. (a). Rita de Cássia de Almeida Castro (PPG-CEN/UnB)
ORIENTADOR (A)



Professor (a) Dr. (a). Márcia Duarte Pinho (CEN/UnB)
MEMBRO INTERNO



Professor (a) Dr. (a). Germana Henriques Pereira (LET/UnB)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, Brasília-DF, sexta-feira, maio 26, 2017

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes / UnB.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

CC331f Carvalho, Edilson Oliveira de
O FUNAMBULO - UM TRAJETO PERCORRIDO ENTRE TEXTO
LITERÁRIO E DANÇA / Edilson Oliveira de Carvalho;
orientador Rita de Almeida Castro. -- Brasília, 2017.
184 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas)
-- Universidade de Brasília, 2017.

1. Dança contemporânea. 2. Texto literário. 3.
Investigação coreográfica. 4. Jean Genet. 5. Le
funambule. I. Castro, Rita de Almeida , orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

O trajeto que se percorre em uma pesquisa de mestrado é pontuado por incertezas, espaços de solidão, trechos de insegurança, mas também por pedaços de caminho onde se partilha, onde se divide as descobertas e onde a paixão pelo tema pesquisado revigora.

Por não me permitirem andar sempre só, por me ladearem quando duvidava e quando descobria, por irrigarem o terreno da paixão durante todo o percurso, agradeço imenso à minha orientadora Rita de Almeida Castro por todo espaço de liberdade que se alicerçou em confiança e admiração mútuas, por debruçar sempre um olhar poético sobre o meu trabalho, até quando eu mesmo me esquivava da poesia, pela orientação serena e afetuosa que respeitou tempos, modos e, sobretudo, desejos do orientando que fui. E agradeço, também muito, a Fabiana Marroni Della Giustina pela companhia reflexiva, generosa e sensível durante todo o processo prático desta pesquisa, por impulsionar a investigação com sua provocação inteligente, serena e despreziosa. Agradeço, enfim, por sua amizade que se dilata na extensão de anos.

Meu obrigado sincero aos professores Márcia Duarte Pinho e André Luís Gomes pela banca de qualificação preciosa em sua minúcia de observações e aconselhamentos que me auxiliaram a melhor pensar o corpo desta dissertação e dilataram minha autoconfiança. Do mesmo modo, agradeço à banca de defesa composta por Márcia Duarte Pinho e Germana Henriques Pereira pela disponibilidade do olhar e generosidade debruçadas sobre minha pesquisa, e que, no momento oportuno, indicarão outras ruas a seguir para que o trajeto seja melhor desfrutado.

Agradeço ao companheiro e amigo tradutor Antoine Chareyre que, ao meu lado e com sua experiência, auxiliou-me na difícil e fascinante tarefa de verter um texto em língua estrangeira para a nossa língua, e sempre me ajudou a eliminar dúvidas, além de inflar em mim a paixão pela literatura. A Gustavo Letruta por colaborar com meu trabalho disponibilizando seu talento e paixão pelo que faz. Ao amigo Daniel Lacourt e às amigas Júlia Henning e Maíra Moraes por trocarem comigo impressões preciosas para minha reflexão. Aos professores Alice Stefânia, Marcus Mota e Fernando Villar, pois em suas aulas no mestrado minha pesquisa descobria vielas, becos, pontes e até atalhos por onde seguir. Aos colegas de mestrado Bárbara Duarte Benatti, Caísa Antunes Tibúrcio Guimarães, Cristina Aparecida Leite, Francisco Roberto de Freitas, Jamila Silveira Gontijo Piffer, Jessiara Menezes Lorena, Maria Lúcia da Silva Rosa e Mônica Leite da Silva por percorrerem seus próprios trajetos no mesmo momento em que percorri o meu, compartilhando experiências e doando seus apoios para que o caminho fosse mais frutífero para cada um de nós e por rirmos juntos, ficando tudo mais leve. Ao Espaço Cultural MAPATI por, generosamente, ceder-me espaço de trabalho na primeira fase de minha pesquisa prática.

Meu mais afetuoso agradecimento aos amigos que, mesmo antes de iniciar esse trajeto, nutriram-me de motivação e incentivo, especialmente Fabiana Garcez, Shirley Farias, Danielle Renée e Giselle Rodrigues.

Obrigado a Fernanda Freire, Leonardo Paraíso, Lucas Querino, Micaela Neiva Moreira e Rafael Tursi por me ajudarem a deixar o corpo desta dissertação mais próximo daquilo que desejei, e a Maria Antônia Zanta Nobre pelo auxílio criativo e generoso nos últimos instantes.

Finalmente, a minha família por, a seu modo, ser o apoio para minhas investidas. Sobretudo a minha amada irmã Eliete Oliveira de Carvalho pelo apoio que me dá na vida, e a minha mãe, Maria de Nazaré Oliveira de Carvalho, pelo amor em mão dupla.

O funâmbulo – um trajeto percorrido entre texto literário e dança apresenta-se como pesquisa de cunho teórico e prático que se debruça sobre as relações dialógicas entre texto literário e dança, abordando aspectos históricos e artísticos dessas relações e propondo experimentá-las em investigação coreográfica em sala de ensaio/trabalho. Em sua via teórica, esta dissertação aborda, em seu primeiro capítulo, algumas das configurações pelas quais se deu o dialogismo entre a literatura e a dança, a partir de estudo sobre os libretistas dos espetáculos de balé na Europa, sobretudo nos séculos XVIII, XIX e XX, e sobre a presença do escritor em cena no contexto atual dos espetáculos de dança contemporânea.

Este texto apoia-se na reflexão teórica elaborada por diversos pesquisadores sobre a relação desenvolvida entre as duas linguagens, entre eles o filósofo francês Michel Bernard (2001) e a pesquisadora francesa Lucille Toth (2015), proponentes das duas teorias aqui tratadas, quais sejam, a das abordagens coreográficas e a das *mises en voix*, respectivamente, que colaboram com minha reflexão sobre a investigação prática nos dois últimos capítulos.

Também se discorre, no segundo capítulo, por meio da apresentação de sua biografia e estudo de sua estilística, sobre o escritor francês Jean Genet (1910-1986), autor do poema *Le funambule* (1958), que, por ser o suporte poético e literário central da pesquisa prática ao ser tomado como o texto a partir do qual ela se desenvolveu, é abordado em vias de apresentação de sua gênese, análise de seus estratos constitutivos e de sua tradução, por mim realizada, da língua francesa para o português.

No terceiro e no quarto capítulos esta dissertação dedica-se a discorrer sobre o processo prático de investigação coreográfica, que ocorreu paralelamente à pesquisa teórica, nela apoiando-se, e que tentou desenvolver um trajeto de questionamento e experimentação das possibilidades coreográficas surgidas a partir de um texto literário, num corpo a corpo entre texto e bailarino-intérprete/coreógrafo/pesquisador, onde o texto literário esteve, por desejo do pesquisador, deliberadamente presente nas suas mais diversas possibilidades.

Palavras-chave: Corpo a corpo, Dança contemporânea, Investigação coreográfica, Jean Genet, Texto literário.

RÉSUMÉ

Le funambule – un parcours entre texte littéraire et danse se présente comme une recherche de caractère théorique et pratique qui se penche sur les relations dialogiques entre texte littéraire et danse, en abordant les aspects historiques et artistiques de ces relations et en proposant de les expérimenter dans une recherche chorégraphique en salle de travail. Dans son volet théorique, ce mémoire aborde, dans le premier chapitre, quelques-unes des configurations dans lesquelles s'est développé le dialogisme entre la littérature et la danse, à partir d'une étude consacrée aux librettistes des spectacles de ballet en Europe, en particulier aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles, et à la présence de l'écrivain sur la scène, dans le contexte actuel des spectacles de danse contemporaine.

Ce texte s'appuie sur la réflexion théorique menée par différents chercheurs sur la relation entre les deux langages, parmi lesquels le philosophe français Michel Bernard (2001) et la chercheuse française Lucille Toth (2015), qui ont proposé les deux théories traitées ici, celle des approches chorégraphiques et celle des *mises en voix**, respectivement, qui collaborent toutes deux à ma réflexion sur la recherche pratique dans les deux derniers chapitres.

Il est aussi traité, dans le deuxième chapitre, à travers la présentation de sa biographie et l'étude de son style, de l'écrivain français Jean Genet (1910-1986) et de son poème *Le Funambule* (1958) qui, en tant que support poétique et littéraire central de la recherche pratique, à considérer comme le texte à partir duquel celle-ci s'est développée, est abordé à travers la présentation de sa genèse, l'analyse de ses strates constitutives et sa traduction, que j'ai réalisée, du français au portugais.

Dans les troisième et quatrième chapitres, ce mémoire se consacre au processus pratique de recherche chorégraphique, qui s'est déroulé parallèlement à la recherche théorique, sur laquelle il s'est appuyé, et qui a essayé de développer un parcours d'interrogation et d'expérimentation des possibilités chorégraphiques offertes par un texte littéraire, dans un corps-à-corps entre texte et danseur-interprète/chorégraphe/chercheur où le texte, par la volonté du chercheur, a été rendu délibérément présent dans ses plus diverses potentialités.

Mots-clés: Corps-à-corps, Danse contemporaine, Investigation chorégraphique, Jean Genet, Texte littéraire.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Édi Oliveira (eu) no espetáculo <i>Som lido no sono do sol</i> (2006).....	32
Figura 2: Cabeça I (1948), pintura de Francis Bacon.....	35
Figura 3: Leandro Menezes no espetáculo <i>Carcaça sentada no abismo</i> (2012)....	36
Figura 4: Édi Oliveira e Giselle Rodrigues no espetáculo <i>Fio a fio</i> (2015).....	39
Figura 5: o escritor francês Jean Genet (1910-1986).....	57
Figura 6: o equilibrista Abdallah Bentaga, para quem Genet dedicou o poema <i>O funâmbulo</i>	76
Figura 7: Jean Genet e Abdallah Bentaga	79
Figura 8: da esquerda para a direita - Annette e Alberto Giacometti, Jean Genet e Abdallah Bentaga	79
Figura 9: Fabiana Marroni Della Giustina.....	90
Figura 10: corda, metáfora da relação entre funâmbulo e fio.....	101
Figura 11: corda suporte de equilíbrio.....	104
Figura 12: corda alavanca do corpo/corpo alavanca da corda.....	106
Figura 13: improviso de manipulação com a corda.....	108
Figura 14: improviso de manipulação com a corda - fazendo o fio cantar	109
Figura 15: improviso de movimentação com a corda como venda.....	111
Figura 16: improviso de movimentação com a corda como venda.....	112
Figura 17: "O fio te sustentará melhor, com mais segurança que uma estrada" (Genet, 1999, p.109)...	114
Figura 18: "[...] e pousa, suavemente, tua face contra a dele" (Genet, 1999, p.107).....	115
Figura 19: improviso de manipulação com a corda.....	117
Figura 20: Cenas de <i>Henri Michaux: Mouvements</i> (2011), espetáculo de Marie Chouinard	136
Figura 21: o texto projetado.....	137
Figura 22: corpo página.....	139

Sumário

INTRODUÇÃO.....	8
1. LITERATURA E DANÇA: DIALOGISMOS POSSÍVEIS.....	21
1.1. Texto e dança: breve histórico de uma relação intuitiva em um trajeto coreográfico	29
1.2. Libreto e libretista: figuras do argumento silencioso.....	40
1.3. O escritor em cena: intensificação de hibridismo.....	47
2. JEAN GENET E O FUNÂMBULO: ABORDAR O TEXTO LITERÁRIO COM INTENÇÕES COREOGRÁFICAS	54
2.1. Genet: cumplicidade entre vida e obra.....	57
2.2. <i>O funâmbulo</i> : aproximar-se e fuçar a carne do texto.....	71
A) <i>Pour Abdallah</i>	75
B) A tradução do texto	80
3. O TRAJETO	87
3.1. Os que percorrem o trajeto comigo.....	89
3.2. Do caminho que se cria.....	90
3.3. Os "modos de leitura" ou "abordagens coreográficas" de Michel Bernard.....	92
3.4. A escolha de aspectos/temas.....	97
3.4.1. Cumplicidade/reciprocidade entre funâmbulo e fio	100
• Corda como suporte de equilíbrio.....	103
• Corda alavanca do corpo/corpo alavanca da corda.....	105
• A corda que canta.....	106
• Corda venda	110
• Corda - figura do contato erótico/carnal.....	113
4. O CORPO A CORPO	118
4.1. <i>As mises en voix</i>	120

4.2.	A leitura do texto.....	<u>126</u>
4.3.	O texto decorado.....	<u>132</u>
4.4.	O texto projetado	<u>135</u>
4.5.	O texto em off	<u>140</u>
CONSIDERAÇÕES.....		<u>145</u>
REFERÊNCIAS		<u>150</u>
APÊNDICE		<u>156</u>
ANEXO.....		<u>171</u>



Quando apareceres uma palidez – não, não falo do medo, mas do seu contrário, de uma audácia invencível – uma palidez vai te recobrir. Malgrado tua maquiagem e tuas lantejoulas estarás alvo, tua alma lívida. É quando tua precisão será perfeita. Nada mais te prendendo ao solo poderás dançar sem cair. Mas cuide de morrer antes de aparecer, e que um morto dance sobre o fio.

(O funâmbulo – Jean Genet)

– Indispensável. Sobre teu arame aparecerás para que uma chuva de ouro te regue. Mas nada mais te interessando além de tua dança, apodrecerás durante o dia.

(O funâmbulo – Jean Genet)

Dança e Literatura.

Artes autônomas. Domínios de expressão criativa cujas especificidades, suportes e meios definem suas retóricas, suas propriedades e seus produtos. Léxico verbal para uma, léxico corporal para outra. Escrita em suporte bidimensional, em uma – o papel, a palavra; escrita na tridimensionalidade do corpo e do espaço, em outra. Também quanto ao uso que se faz de seus meios elas divergem: a primeira permitindo retornos, um demorar-se sobre alguns trechos ou avançar sobre outros, repetições de leitura, pausas, etc., permitindo reflexão mais calma no ato mesmo do seu consumo, um desfrute que pode estender-se no tempo determinado pelo leitor, ou seguir um ritmo “pouco respeitoso à *integridade* do texto” numa relação em que “a própria

avidez do conhecimento nos leva a sobrevoar ou a passar por cima de certas passagens” (Barthes, 2013, p. 17), enquanto a segunda submete a sua “leitura” ao tempo de seu acontecimento, não permitindo retornos e avanços, a não ser, por exemplo, por meio do recurso do registro em vídeo, ou, ainda, se o espectador (que é seu “leitor”) se permite assistir a várias sessões de um mesmo espetáculo.

Literatura e dança são artes que lidam com o imaginário, com o ficcional, mas também com o concreto do fato verídico. A dança, no entanto, tem a especificidade de lidar com a concretude do que acontece no presente, no aqui agora de um processo criativo, de um ensaio, de uma apresentação. Artes de territórios delimitados – não limitados –, de fronteiras e áreas definidas ainda que fluidas – não definitivas –, se pensarmos ambas como linguagens artísticas em expansão e em diálogo, porosas e disponíveis a reconfigurações a partir do contato com outras artes, numa perspectiva dialógica e de hibridismos possíveis. Literatura e dança, artes acolhedoras que, em suas sintaxes e léxicos distintos, recebem-se em visitas mútuas mais ou menos transformadoras, modificadoras, numa postura de convivência que resulta em proximidade, entendimento e, muitas vezes, cumplicidade.

No entanto, as relações de contato, de partilha do espaço comum e de diálogo entre ambas se caracterizaram, ao longo da história, por meio de aceitações e rejeições, aproximações e distanciamentos que delinearão, e delineiam, as configurações dos encontros possíveis e o grau de intimidade e de hibridismo desenvolvido entre essas duas artes que possuem, por um lado, pontos de aproximação, por outro, especificidades que as distanciam. Trata-se, como aponta a pesquisadora italiana Laura Colombo (2010), de duas artes que “se organizam em torno de registros comuns, que elas exploram de forma análoga e diferente: o ritmo – da prosa ou da poesia, da música e da dança – a musicalidade, a expressão e a expressividade, a emoção, a imagem, a leitura ou a legibilidade”¹ (2010, p. 7, tradução nossa²). A historiadora da dança e

¹ [...] *s’organisent autour de registres communs, qu’elles exploitent de façon analogue et différente: le rythme – de la prose ou de la poésie, de la musique et de la danse –, la musicalité, l’expression et l’expressivité, l’émotion, l’image, la lecture ou la “lisibilité”.*

² Todos as citações das obras referenciadas originalmente escritas em francês, e das quais ainda não existem traduções para o português ou para as quais tive dificuldades de acesso a traduções em publicações já esgotadas, serão traduzidas por mim. Portanto, as citações com estas configurações terão sua versão original em francês apresentadas em notas de rodapé (em itálico) no intuito de manter a fluência da leitura do texto em português. Do mesmo modo, efetuei tradução do poema *Le funambule*, de Jean Genet (poema analisado nesta dissertação) como parte integrante da investigação aqui proposta, e escrevo um subcapítulo sobre esse exercício tradutório. Por esta razão, todos os trechos citados do poema serão propostos em francês, seu idioma original, porém, quando o trecho estiver no interior das frases desta dissertação, ele será seguido imediatamente de sua tradução para o português, entre colchetes, e quando o trecho for mais extenso e encontrar-se entremendo os parágrafos, será apresentado em duas colunas, ficando o texto na língua original na coluna da esquerda, seguido de sua referência, e a tradução na coluna da direita. Essa organização facilitará o cotejamento do texto de partida com o texto de chegada, caso o leitor se proponha esse exercício. Casos de obras traduzidas por outros tradutores serão indicados nas referências.

crítica francesa Laurence Louppe (1998) elege a frase como propriedade comum às estruturas das duas linguagens:

Paralelamente às articulações sintagmáticas da língua, a coreografia funciona, tradicionalmente, por “frase”. E a frase, como em literatura, como em música, singulariza-se por seu “fraseado”, quer dizer, pela qualidade dinâmica de sua pontuação. Todas as frases decorrem e se impulsionam por meio de uma “respiração” [...]³ (1998, p. 92).

Na produção da cena de dança atual não é raro, e, na verdade, é cada vez mais frequente, que coreógrafos se proponham adaptar, reler, inspirar-se livremente em, transpor, usar como suporte temático ou material de pesquisa romances, contos, novelas, poemas, literatura epistolar, ensaios poéticos, etc., indo dos mais diversos gêneros e movimentos literários às mais distintas abordagens, e trabalhando não apenas com o texto literário canônico, mas também com aquele que não tem o status do reconhecimento proporcionado e legitimado pela publicação ou pela crítica, servindo-se, por exemplo, de textos produzidos por eles mesmos ou pelos próprios bailarinos em situação de processo criativo, textos que, em análises classificatórias possíveis e posteriores, variam seus graus de literariedade ou de qualidade literária. Esse interesse pela literatura como material de motivação para criação tem aproximado coreógrafos e escritores que passam a trabalhar mais estreitamente em processos de criação colaborativa, numa configuração de partilha de materiais que os colocam em zonas de atuação inusitadas e frutíferas para ambos.

Essa pesquisa debruça sua atenção exatamente sobre essa relação dialógica que hoje se dá pela via do encontro e que, se por parte da dança é mais frequente e assumida, por parte da literatura tende a se intensificar com o interesse crescente de escritores que buscam arriscar-se em outras linguagens. No entanto, apenas muito recentemente ela vem sendo investigada e, após o distanciamento entre dança e texto com o advento da dança moderna (ver capítulo 1), tem sido alvo de reflexão e produção de pensamento teórico, crítico e analítico, e tem experimentado uma vivacidade aumentada do material literário em dança, como apontado por Alice Godfroy (2015, p. 25).

É importante destacar, também, que os trechos do poema (traduzidos ou não) e o texto integral traduzido no apêndice, serão, deliberadamente, escritos na fonte Goudy Old Style como recurso expressivo de destaque do “corpo” do poema ao longo da dissertação.

³ *Parallèlement aux articulations syntagmatiques de la langue, la chorégraphie fonctionne traditionnellement par “phrase”. Et la phrase, comme en littérature, comme en musique, se singularise par son “phrasé”, c’est-à-dire par la qualité dynamique de sa ponctuation. Toutes les phrases prennent leur source et leur impulsion dans une “respiration” [...].*

Esta dissertação é escrita de um lugar de fala de quem, como diretor artístico, coreógrafo e bailarino-intérprete⁴, sempre foi inclinado a flertar com o texto e, mais especificamente, com o texto literário. Como criador, não houve sequer um início, meio ou fim de processo criativo em que um poema, um trecho de conto, de romance, ou um texto produzido por mim ou pelos bailarinos-intérpretes dos processos que conduzi não tenham integrado o imaginário temático dos espetáculos, com maior ou menor grau de cumplicidade com suas pesquisas ou de presença no palco por meio da oralidade, da impressão em papel ou em elementos do cenário. Sempre fui leitor atento às insinuações criativas que os livros caídos em minhas mãos lançavam na direção de possíveis criações coreográficas. Atenção que, hoje, dilata-se com esta pesquisa. Pode-se dizer que fazem parte de um *modus operandi* criativo, de uma metodologia intuitiva de abordagem temática e de processo de trabalho. Os livros conduziram-me, e me conduzem, em uma espécie de “prazer do texto”, mas também de “fruição do texto”, para usar expressões caras a Roland Barthes (2013)⁵, que reverberam em potência imaginativa, em desdobramentos coreográficos, em espetáculos nos quais o texto literário é um aliado, no passado do processo ou no presente da cena. A partir do texto literário, como artista, sigo outros caminhos, desenvolvo, desdobro, crio, coreografo, pois o “prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias” (Barthes, 2013, p. 24). O texto literário é, então, no contexto dos meus processos criativos, um estopim, uma ignição, um detonador de possibilidades coreográficas, de soluções cênicas, de conteúdos e narrativas a explorar, ainda que, em tal contexto, sua abordagem nunca tenha sido o foco dos processos, e que a literatura não tenha sido exaustivamente pesquisada enquanto linguagem aberta a estabelecer diálogo com a dança. Mas, ainda que me servindo do texto de forma intuitiva e não metodizada, sua presença é um dos pilares de meus processos de criação, assumindo importante papel no conjunto de minha produção coreográfica, em que nove espetáculos (por mim dirigidos,

⁴ Utilizarei, nesta dissertação, o binômio “bailarino-intérprete” de forma recorrente, sobretudo quando me referir pessoalmente a mim, visto que é como me identifico enquanto artista e como acredito na figura do bailarino no fazer da dança hoje, ou seja, o bailarino como aquele que não apenas é um reproduzidor da movimentação que lhe é passada por um terceiro (um coreógrafo ou um mestre de balé, por exemplo), mas que assume múltiplas funções, como as de criação, de execução, de investigação, etc., e que lida não apenas com o movimento como possibilidade de sua expressão, mas transita por diversas técnicas corporais e de interpretação, ou por outras modalidades artísticas. Desse modo, o termo bailarino-intérprete me interessa por auxiliar na orientação da recepção desta pesquisa como pertencente ao domínio da dança, e amplia a acepção do papel e do fazer de um bailarino. No entanto, como notará o leitor, o termo “bailarino” também surgirá quando o texto tratar, por exemplo, de outras épocas ou de outras proposições que ainda não se serviam deste binômio, sobretudo, na fala dos autores citados.

⁵ Para o escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês Roland Barthes, o Texto de prazer é “aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura”, e o Texto de fruição, por sua vez, é “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (2013, p. 20). Estas expressões serão recorrentes no texto desta dissertação sob estas acepções.

coreografados – só ou em colaboração – e, muitas vezes, interpretados) têm clara presença do texto como elemento de investigação/criação no processo ou no resultado, e dentre os quais reconheço quatro ocorrências mais significativas dessa presença, que serão apresentadas mais à frente.

No entanto, apesar de já ter degustado um pouco das relações possíveis entre literatura e dança como criador, isso deu-se de modo mais intuitivo, menos comprometido com as especificidades de ambas, menos debruçado especificamente sobre seu potencial e seus desdobramentos, efetuando-se numa configuração de conveniência que o uso do texto poderia representar para as citadas montagens. Ou seja, essa relação não era, em nenhum momento, foco e objeto de reflexão prioritários, não constituía zona de interesse por si, mas apenas enquanto pudesse ser útil aos processos e seus desdobramentos. Sendo assim, sirvo-me de um trecho do texto *Le funambule (O funâmbulo – 1958)*, de Jean Genet (1910-1986), texto sobre o qual esta pesquisa se debruça, como será possível entender mais adiante, para ilustrar o desejo de uma outra postura diante dessa relação entre linguagens que me acompanha, nos moldes descritos, desde que me tornei coreógrafo:

Négligemment j'ai ouvert son portefeuille et je fouille. Parmi de vieilles photos, des bulletins de paie, des tickets d'autobus périmés, je trouve une feuille de papier pliée où il a tracé de curieux signes le long d'une ligne droite, des traits à gauche – ce sont ses pieds, ou plutôt la place que prendraient ses pieds, ce sont les pas qu'il fera. Et en regard de chaque trait, un chiffre. Puisque dans un art qui n'était soumis qu'à un entraînement hasardeux et empirique il travaille à apporter les rigueurs, les disciplines chiffrées, il vaincra (Genet, 1999, p. 109, grifo do autor).

Displicentemente abri sua carteira e vasculho. Entre velhas fotos, carnês de pagamento, tíquetes de ônibus vencidos, encontro uma folha de papel dobrada onde ele traçou sinais curiosos: ao longo de uma linha reta, que representa o fio, traços oblíquos à direita, traços à esquerda – são seus pés, ou antes o lugar que tomariam seus pés, são os passos que ele dará. E na frente de cada traço, uma cifra. Pois em uma arte que só se submetia a um treinamento aleatório e empírico ele trabalha para trazer os rigores, as disciplinas cifradas, ele vencerá.

Então é esse “movimento” que se pretende, com esta pesquisa, realizar. Um “movimento” que se desloque da aleatoriedade e do empirismo, na direção da reflexão, do questionamento e da análise cúmplices de um entendimento mais abrangente sobre algo que antes era ponto de interesse sem aprofundamento teórico, conceitual ou analítico. Todavia, não se trata de condenar ao limbo o “aleatório” e o “empírico”, visto que, como aponta Antônio Araújo (2010, p. 105) pesquisar e criar artisticamente é jogar com regras desconhecidas e movediças, e porque, como esclarecido mais adiante, esta pesquisa pretende dar-se, também, por meio da experimentação prática associada à observação e à reflexão. Ou seja, tenciona-se, aqui, debruçar

sobre a relação texto literário/dança os “rigores”, as “disciplinas” de uma investigação que permita apreender sua complexidade, discernir suas facetas, entender suas potencialidades (exploradas ou a explorar) de modo a trazer consistência à sua abordagem quando da situação de processo criativo (que resulte ou não em espetáculo de dança), seja na sequência de meu próprio trabalho como coreógrafo, pois entendo que o texto literário será sempre, para mim, um aliado, seja em processos de outros artistas que venham a interessar-se e a servir-se deste diálogo em suas criações.

Assim, após este preâmbulo, passo a apresentar a estrutura desta dissertação:

O funâmbulo: um trajeto percorrido entre texto literário e dança é projeto de pesquisa sobre as relações dialógicas entre o texto literário e a dança contemporânea, por meio de investigação teórico-prática envolvendo o poema *O funâmbulo* do escritor francês Jean Genet e processo de pesquisa de movimento e investigação coreográfica⁶ em sala de ensaio, no qual proponho um “corpo a corpo” entre o “corpo” do poema e o meu corpo, tomando o corpo do poema como dotado de “carne”, expressão que, como se verá adiante, é um recurso poético de escrita para tratar da materialidade do texto, manifesta por meio de sua palavra em suas dimensões gráfica (visível, que se lê) e fonética (audível, que se fala, que se ouve). Assim, nesta pesquisa, o texto será abordado como um corpo do qual pode-se perceber “a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos” (Zumthor, 2014, p. 55). Corroborando com esta proposição do linguista e crítico literário suíço Paul Zumthor, o escritor português Gonçalo M. Tavares também reflete sobre estas dimensões da palavra:

[...] a palavra escrita como que concilia estes dois poderes: é uma imagem, é algo que se vê: um conjunto de letras – um trajecto de traços – que, ao mesmo tempo, falam, apresentam um som potencial, um som que não existe de facto nelas, nas palavras escritas, mas sim em quem as vê ou lê. A palavra escrita tem um poder duplo – vê-se e ouve-se; ao contrário por exemplo, da palavra oral que não se vê (2013, p. 452).

⁶ Recorrentemente utilizarei estes dois termos: pesquisa (ou estudo) de movimento e investigação coreográfica, que, no seio desta pesquisa distinguem-se pelo fato de que a primeira não tem pretensões de seleção, enquanto a segunda ocupa-se em selecionar, organizar e até repetir um conjunto de movimentos. No entanto, elas podem acontecer simultaneamente, sem hierarquia de importância, mas seguindo as necessidades da investigação prática. Como se verá, nos parágrafos seguintes, esta pesquisa não visa a montagem de espetáculo, desse modo, o material coreográfico experimentado não será direcionado para uma apresentação de conclusão de pesquisa, mas interessará enquanto possibilidade de investigação da relação texto literário/dança e será tomado como potencial material para pretensões coreográficas futuras já não vinculadas diretamente a essa etapa acadêmica.

É importante esclarecer, para orientar a compreensão desse corpo a corpo proposto, que assumo, nesta investigação, ao mesmo tempo a posição de coreógrafo e de bailarino-intérprete, sendo aquele que disponibiliza o próprio corpo para experimentar as provocações e motivações às quais os questionamentos da pesquisa conduzem. É nesse sentido que empresto a breve definição de Laurence Louppe (2012, p. 21), para quem “o corpo, e sobretudo o corpo em movimento” é “ao mesmo tempo sujeito, objecto e ferramenta do seu próprio saber”. Acrescento ainda tomar o meu corpo como “singularidade” determinante para os meandros e possíveis “achados” desta pesquisa, no sentido de que é com ele, e por meio de minha dança, que elaboro, sinto, vivo e comunico minhas subjetividades. É assumindo essa singularidade, constituída também do meu trajeto formativo enquanto coreógrafo e bailarino-intérprete (dança contemporânea, improvisação, kung-fu, teatro, integral-bambu, etc.), que adiciono ao meu entendimento de corpo no seio desta pesquisa aquele proposto por Zumthor, para quem o corpo é a

[...] materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro (2014, p. 27).

É na singularidade de meu corpo que o disponibilizo, que o abro em poros, amplio os sentidos, deixo que se afete, que vibre no corpo a corpo com o corpo, também singular, do texto literário de Genet.

Assim, embora o foco investigativo recaia sobre as possibilidades coreográficas surgidas a partir do trabalho com um texto literário, exigindo meu olhar atento de coreógrafo, algumas vezes irei colocar-me a partir de minha voz, olhar, corpo, sensibilidade de bailarino-intérprete enquanto aquele por quem a dança se materializa, tridimensiona-se na execução, podendo por isso, algumas vezes, tratar não apenas da reflexão sobre o fazer coreográfico, mas também de questões ligadas ao bailarino enquanto aquele que lida com os materiais compositivos e de criação, dentro das especificidades inerentes a esta pesquisa e a seu objeto. Desse modo, é conveniente sugerir que, ao tratar da investigação coreográfica aqui proposta, tome-se a minha fala como a de um bailarino-intérprete/coreógrafo ou coreógrafo/bailarino-intérprete, sempre nesse binômio que une criação/composição e execução. Binômio que, muitas vezes, não permite, ou não necessita da separação de seus componentes para ser entendido, visto que para

o coreógrafo e para o bailarino-intérprete, criar e executar muitas vezes não são possibilidades dissociadas.

É importante ressaltar que esse processo de investigação que fricciona teoria e prática não se pretende um processo de criação que objetiva uma montagem ao fim de sua realização. O intuito maior desta pesquisa é viver, desfrutar o trajeto investigativo que se propõe, sem o comprometimento de resultado final na forma de espetáculo de dança. Esta pesquisa trata-se de uma etapa, dentre outras que virão nos momentos oportunos, de um processo que se estenderá até, quem sabe (pois esse é meu desejo enquanto artista), chegar a um produto artístico cujo formato ainda será definido, mas que sem dúvida levará em conta todo material investigado, vivenciado e produzido até aqui, nesse trajeto que apresento. Tendo isto, todo estudo de movimento ou possibilidades/elementos coreográficos experimentados e alcançados sobre os quais esta dissertação discorrerá e apresentará, estão registrados e guardados em vídeos e fotos, e poderão ser acessados nas etapas futuras que se desdobrarão a partir desta, realizada nesse mestrado.

Embora artes independentes e autônomas, literatura e dança contemporânea são, ambas, linguagens artísticas cuja produção teórica que sobre elas se debruça não chegou a uma definição unívoca e definitiva que aponte para o entendimento de um conceito único. Desse modo, definir, nesta pesquisa, o que é o texto literário esbarra na complexidade da própria definição de “literário”, que aponta para as mais diversas características e possibilidades para a construção de uma conceptualização do que é literatura, como as apontadas por Terry Eagleton em *Teoria da literatura – uma introdução* (2006), para quem classificar algo como literatura é uma tarefa extremamente instável, quais sejam: o caráter de escrita “criativa” e “imaginativa” de um texto, no sentido de ficção; o emprego da linguagem de forma peculiar, chamando a atenção para si mesma e exibindo sua existência material; a intervenção sobre a linguagem comum; a construção de um discurso não “pragmático”; o caráter autorreferencial da linguagem. Para Eagleton, o status literário concedido a um texto pode variar segundo condições históricas e culturais, que podem fazer com que um texto concebido como literário perca essa condição, ao passo que aqueles concebidos sem a intenção de tornarem-se literatura ganham-na, enquanto a outros essa condição acaba por se impor. Um dos fatores que podem determinar essa migração de um status a outro é o modo pelo qual os receptores (críticos, teóricos, leitores, mercado) recebem e consideram o texto.

Para Carlos Reis (2013, p. 21), “o campo literário” é “um vasto domínio de fronteiras algo fluidas” do qual as margens não são rigidamente definidas, permitindo situações híbridas

que diluem a rigidez da literatura como linguagem, visto que ela “invade e imbrica-se com os territórios contíguos”. Assim, a detecção ou o isolamento analítico de certas características não podem ser tomados como suficientes ou determinantes para apontar se um texto é ou não literário, pois “cada qualidade identificada como um traço importante da literatura mostra não ser um traço definidor, já que pode ser encontrada em ação em outros usos da linguagem” (Culler, 1999, p. 42). Tendo isto, entende-se que não é possível definir literatura por um conjunto de propriedades comuns e estáveis, pois, nos dizeres de Eagleton, “qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente [...], pode deixar de sê-lo” (2006, p. 16), ou ainda:

Nesse sentido, podemos pensar na literatura menos como uma qualidade inerente, ou como um conjunto de qualidades evidenciadas por certos tipos de escritos que vão desde *Beowulf* até Virginia Woolf, do que como as várias maneiras pelas quais as pessoas se relacionam com a escrita. Não seria fácil isolar, entre tudo o que se chamou de “literatura”, um conjunto constante de características inerentes. Na verdade, seria tão impossível quanto tentar isolar uma única característica comum que identificasse todos os tipos de jogos. Não existe uma “essência” da literatura” (2006, p. 13).

Considerando esses apontamentos e no intuito de delimitar o campo de investigação, o texto literário será entendido, aqui, como aquele que, desde sua gênese, foi escrito como tal, com intenção de “ato deliberadamente estético” (Reis, 2013, p. 77), e como tal foi publicado, recebido por público e crítica, passando pelo crivo de fortuna crítico-analítica prévia que o situa como obra literária de gênero identificável. O texto literário também será tomado segundo a definição de Reis, para quem ele

[...] configura um universo de natureza **ficcional**, com dimensão e índice de particularização muito variáveis; ao mesmo tempo, ele evidencia uma considerável **coerência**, tanto do ponto de vista semântico como do ponto de vista técnico-compositivo; o texto literário deve ser entendido também como entidade **pluristratificada**, ou seja, constituída por diversos níveis de expressão [...] (2013, p. 123, grifos do autor).

Recorrentemente, neste texto, usarei os termos texto literário (sob o delineamento proposto acima) ou, simplesmente, texto. Este último poderá, muitas vezes, surgir apenas como fórmula mais curta para texto literário, ou, em alguns casos, cujo contexto da escrita definirá, poderá ser entendido como aquele escrito sem intenção de tornar-se literário, ou que não foi publicado ou não passou pelo crivo de crítica especializada, como é o caso de textos criados no seio de um processo criativo de espetáculo de dança, como aqueles que apontarei quando tratar, mais adiante, da presença do texto nos processos de criação coreográfica conduzidos por mim.

No tocante à dança contemporânea, cuja definição também esbarra na complexidade de modos formativos, processuais e estéticos e de quem, segundo Jussara Janning Xavier (2011, p. 35), não “parece adequado procurar seu núcleo duro, ou seja, defini-la como uma substância ou como uma fronteira delimitada ao lado de outras”, pois trata-se de linguagem “localizada num território sem leis fixas, modelos e convenções imutáveis”, esta pesquisa a entenderá exatamente nos moldes que a ela possam ser úteis, em suas características de não fixidez técnica, estética ou processual, e abertura ao questionamento, à pesquisa, às diversas formas de lidar com materiais criativos e processos de formação ou composição. Ou seja, interessa à pesquisa a postura, por parte da dança contemporânea, de interesse pelas formas plurais de construção do corpo e do corpo em movimento e pelas muitas possibilidades de troca e contaminação com outras expressões em dança e, até mesmo, com outras linguagens artísticas, sendo sua disposição ao diálogo e à construção de hibridismos com outras artes um dos aspectos mais promissores para a experimentação aqui proposta.

A dança contemporânea é a linguagem na qual, juntamente com o teatro, formei-me enquanto artista e por meio da qual questiono e tento entender aspectos ligados à vida, ao mundo, ao ser humano e à arte. Segundo Louppe (2012, p. 52), em dança contemporânea “existe apenas uma verdadeira dança: a de cada um”, e é por entender que a singularidade de um percurso formativo, de escolhas estéticas e posturas morais de um bailarino ou coreógrafo definem para este o que é dança contemporânea, que esta pesquisa não buscará uma definição totalizante para uma linguagem que é aberta, agregadora e, sobretudo, questionadora. E é também este último aspecto que interessa à pesquisa aqui proposta, bem como a mim mesmo enquanto coreógrafo e bailarino-intérprete, pois é por meio de sua abertura à investigação e à pesquisa que a dança contemporânea flerta com técnicas corporais variadas, processos criativos os mais distintos, estéticas heterogêneas e campos de reflexão amplos e extensíveis a outros domínios. É, então, servindo-se da dança contemporânea enquanto arte capaz de debruçar seu interesse sobre outros terrenos, artísticos ou não, e capaz de gerar e gerir seus próprios parâmetros e regras de estruturação, que esta pesquisa pretende questionar e lançar seu olhar sobre como se deram, dão-se e podem dar-se, as relações dialógicas entre ela e a literatura.

No entanto, como se tem visto até aqui, essa relação entre as duas artes tem gerado as mais distintas variações de aproximação e contato entre ambas, de modo que o quadro relacional gerado é amplo e plural. Então, por uma necessidade de recorte temático, este texto irá demorar-se mais sobre certos aspectos deste diálogo que sobre outros, aprofundando-se mais em alguns e apontando outros na medida em que forem úteis para situar e compreender as configurações do encontro entre literatura e dança.

Assim, no capítulo **1. Literatura e dança: dialogismos possíveis**, discorrerei sobre como dança e literatura têm estabelecido relações dialógicas, em um movimento de aproximação e distanciamento que configura graus diversos de contaminação e hibridismo. Sem a pretensão de elaborar contextualização histórica exaustiva, o capítulo explana sobre algumas possibilidades relacionais entre as duas linguagens, ainda que de afastamento, tais como: a dança abordada por escritores, nos séculos XIX e XX, como referência para o ideal formal em poesia e como alternativa simbólica para tratar das analogias estéticas entre literatura e dança; a dança, no mesmo período, como elemento das narrativas de romances, novelas e contos capaz de ilustrar, por meio de metáforas e analogias, perfis de comportamento e convenções sociais da época; o distanciamento tomado pela dança moderna relativamente ao texto literário; a figura do libretista, responsável, por meio de seus libretos, pelos argumentos a serem desenvolvidos nas coreografias para balé, sobretudo nos séculos XVIII, XIX e XX, e a figura do escritor que, ao adentrar os processos de criação ou inserir-se na cena como movedor ou narrador/declamador, acaba por acentuar o grau de hibridismo no contato entre as duas linguagens. Trago, no primeiro subcapítulo, uma apresentação sucinta de minha relação enquanto diretor artístico, coreógrafo e bailarino-intérprete com o texto literário, que se delineou durante todo o meu percurso como criador, e motivou as reflexões aqui propostas.

O capítulo **2. Jean Genet e *O funâmbulo*: abordar o texto literário com intenções coreográficas**, girará em torno das aproximações efetuadas a partir de minha leitura/olhar enquanto coreógrafo/bailarino-intérprete na direção do texto *O funâmbulo*, propondo, metaforicamente, que o texto é “corpo” possuidor de “carne” que, na poética desta dissertação, nada mais é que a palavra em sua “existência material” (Eagleton, 2006, p. 3), capaz de presentificar o texto em cena por meio da oralidade ou da visualidade de sua escrita. Os subcapítulos especificarão as aproximações efetuadas durante a pesquisa para abordar o poema *O funâmbulo* com vias de análise, entendimento e seleção de aspectos a serem trabalhados na etapa prática de investigação coreográfica. Entre essas aproximações estão a tradução do texto original em francês para a língua portuguesa, efetuada por mim, e que será tomada como via de mergulho nas entranhas do “corpo” do texto, e também a abordagem do poema com vias de análise e entendimento, compreendendo que, quando se trata de Genet, é preciso levar em consideração a extrema cumplicidade existente entre aspectos ligados à biografia do autor e sua escrita, exigindo, para um trabalho sobre *O funâmbulo*, o estudo dos meandros biográficos, estruturais e afetivos do texto.

O terceiro e o quarto capítulos concentram-se sobre a etapa de investigação prática desta pesquisa, ou seja, o processo de experimentação coreográfica de dança contemporânea partindo

de texto literário, em sala de ensaio, experimentando um trajeto que o considere, o mais possível, quando da situação de investigação na qual o corpo que dança e seus movimentos são pilares. Dentro desta proposição, o capítulo três, denominado **O trajeto**, discorrerá, em um tom de escrita mais poético e subjetivo que nos dois capítulos anteriores, sobre as configurações do trajeto percorrido do texto à dança na sala de ensaio, os aspectos/temas do texto nele trabalhados, tais como a relação de cumplicidade/reciprocidade entre funâmbulo e fio, da qual uma corda é o elemento que a metaforiza, e as oposições, repetições e recorrências, que são aspectos formais e semânticos do poema. Essa reflexão será suportada pela teoria elaborada pelo filósofo francês Michel Bernard (2001), que propõe cinco abordagens possíveis que a leitura de um texto literário efetuada por coreógrafo pode engendrar, das quais três interessam a esta dissertação, quais sejam: a abordagem semântica, a abordagem estética e a abordagem poética ou *fictionnaire*⁷.

O capítulo quatro, intitulado **O corpo a corpo**, trata, ainda em tom subjetivo e poético, especificamente sobre como proponho a presença do texto no trajeto percorrido, entendendo que o texto literário pode ser incluído em um percurso investigativo não apenas por meio de sua semântica, de sua história, mas também por sua materialidade, sua estrutura, sua palavra visível e audível com suas cargas de sentidos, em sua presença sonora ou gráfica. Assim, discorro sobre como trouxe a presença do corpo, da “carne” do texto ao meu lado como objeto de interesse, mas também como companheiro da investigação sobre o movimento, fosse ele lido em voz alta, falado por mim, gravado em off, projetado na parede ou, ainda, apenas como imaginário inspirador de movimentação. Nesse capítulo, conto com o apoio da proposição elaborada por Lucille Toth (2015), pesquisadora francesa em dança e literatura, que estabelece três configurações possíveis para a presença do texto literário como elemento constitutivo da cena coreográfica, às quais ela chama de *mises en voix*⁸.

Por se tratar de pesquisa onde teoria e prática se ladeiam e se suportam, proponho, a partir do capítulo três, a inserção de links virtuais de pequenos vídeos do processo prático de investigação, disponíveis em hiperlinks em notas de rodapé, no intuito de nutrir esta leitura com

⁷ Não encontrei tradução para o termo em português, optando, assim, por manter o termo original em francês.

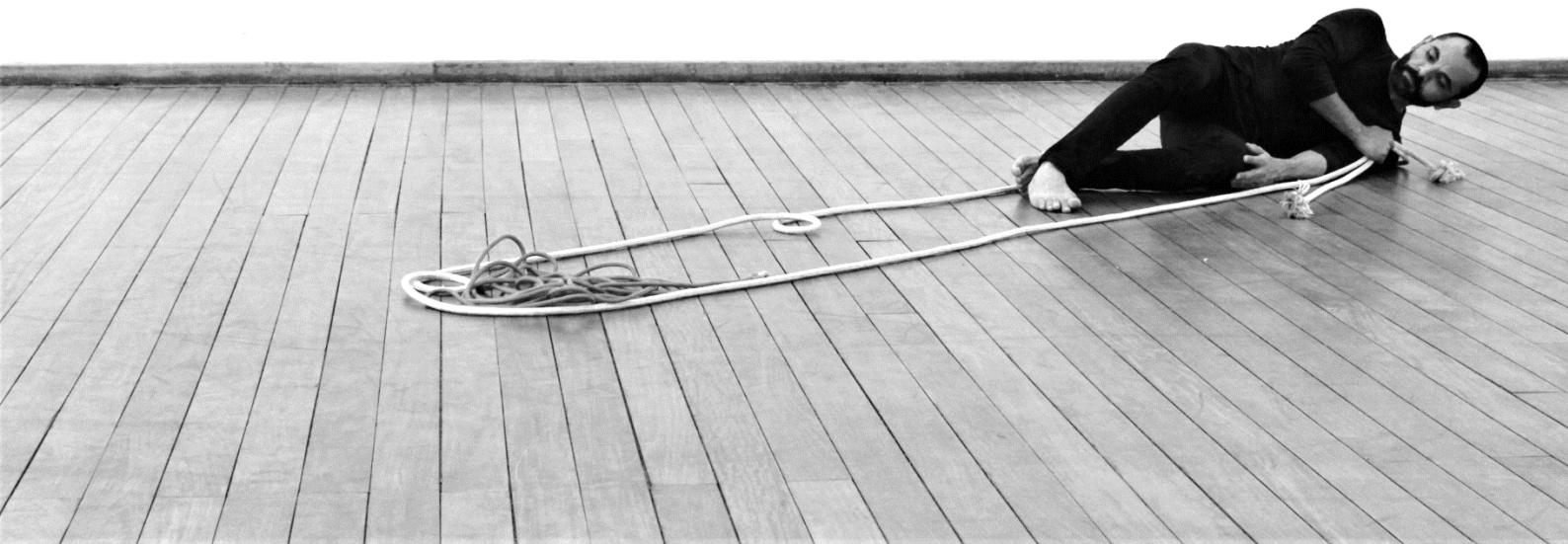
⁸ *Mise en voix* pode ser, no contexto do ensino de literatura, vocalizar um poema ou outro escrito literário em sala de aula. Porém, mais do que lido, o texto vocalizado tem um trabalho mais elaborado sobre sua emissão, seja ela individual ou coletiva, na busca de uma expressividade oral mais acentuada no ato da leitura, da vocalização. As *mises en voix* propostas por Toth devem ser consideradas no contexto da cena de um espetáculo de dança, tomadas sob configurações diversas inerentes à obra coreográfica na qual estão inseridas. Desse modo, o tradução do termo por “vocalizar” pode ser insuficiente para os modos diversos de vocalização propostos pela pesquisadora francesa, pois trata-se de “dar voz em cena” ao texto literário, o que, em sua teoria, como se verá adiante, pode significar até mesmo a ausência do texto, e, desse modo, ausência de vocalização. Por esta razão, escolhi guardar o termo original em francês.

imagens que possam complementar a apreensão das reflexões aqui propostas⁹. Os vídeos terão ligação direta com os aspectos dissertativos tratados, podendo o leitor acessá-los segundo seus hábitos ou dinâmica de leitura, e segundo o seu desejo de contar com material de imagem a enriquecer a recepção do lido. Todos os vídeos foram extraídos do material de registro do processo prático, pois esta pesquisa trata-se exatamente de um olhar (ou olhares) sobre um “processo”, desse modo, os vídeos não tentam camuflar sua precariedade, sobretudo quando o registro é feito pelos pesquisadores envolvidos, que não dominam a linguagem audiovisual, e nem precisariam, pois trata-se de registro, e não de produto. Sendo assim, os contratempos não foram maquiados, como, por exemplo, o barulho dos ensaios na sala ao lado, as interrupções inesperadas, as imagens desfocadas, os passarinhos cantando na área externa, um samba divertido tocando ao longe, ou muito perto, etc. A precariedade do processo também é o processo, e o fortalece.

Por fim, nas considerações, serão apresentadas as reflexões sobre o objeto desta dissertação, apontando, então, as configurações de um trajeto possível de percorrer entre o texto literário e a dança, detectados e trabalhados no interior deste processo de pesquisa em eixos de investigação teórica e prática. Esta pesquisa é realizada sob a consciência de que o trajeto percorrido e os pontos nele abordados e alcançados estão atrelados às suas especificidades, que se delineiam, também, pelas minhas escolhas e minhas subjetividades enquanto artista pesquisador, bem como às particularidades do texto trabalhado. Assim, ela não tenciona representar uma fórmula ou uma metodologia estanques, capazes de se adequar a toda e qualquer busca ou provocação que primem pelo deslocamento do texto à dança. A paisagem nunca é a mesma, se os viajantes são singulares.

⁹ São, ao total, 42 vídeos disponibilizados na rede de compartilhamento de vídeos *Youtube*, que serão indicados no texto pela letra V seguida do número do vídeo, entre parênteses. Foram selecionados momentos representativos do processo prático cujo conteúdo dialoga diretamente com a teoria aqui refletida. No entanto, os vídeos variam de extensão temporal, indo de 1 a 15 minutos. Os links propostos ao longo da dissertação são os de menor duração, com exceções que eu não poderia deixar de incluir, apesar de sua maior extensão, pela ligação de seus conteúdos com a pesquisa. Para os leitores que tiverem acesso a este texto por meio do formato impresso, todos os 42 vídeos podem ser acessados em uma playlist clicando no hiperlink abaixo, assim, o leitor não necessitará digitar cada endereço eletrônico a cada vez que um vídeo for proposto. Já para os leitores que tiverem acesso ao formato PDF, podem escolher entre acessar a mesma playlist ou clicar nos hiperlinks propostos a cada nota, segundo o que for mais conveniente para suas leituras. O vídeo *O FUNÂMBULO – os primeiros passos no trajeto*, que se trata de vídeo documentário feito sobre o processo de pesquisa prática, também está incluído na playlist: <https://www.youtube.com/watch?v=755zBmb6Y5g&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

1. LITERATURA E DANÇA: DIALOGISMOS POSSÍVEIS



Por que a literatura mobiliza o corpo contemporâneo que dança? Porque o escritor é um dançarino virtual. Porque tem dança na origem de toda escrita.

(Alice Godfroy)

Este capítulo trata do contato dialógico que dança e literatura têm mantido numa tradição relacional de aproximação e hibridismo. Contato que se configurou mais intenso com os libretistas que escreviam argumentos, *des livrets* (libretos), para espetáculos de balé nos séculos XVII, XVIII, XIX e primeira metade do século XX, e que hoje se desenvolve dentro de um quadro de perspectivas relacionais diversas e distintas, indo da utilização do texto literário como suporte temático de espetáculos de dança em adaptações, inspirações livres, etc., à presença do próprio escritor no espaço da apresentação, participando ou não da coreografia, mas trazendo o texto e, por consequência, a literatura, mais presentes na cena. Porém, antes de entrar nessas configurações estabelecidas ao longo das relações dialógicas entre as duas linguagens, apresento, no primeiro subcapítulo, como eu, enquanto bailarino-intérprete e coreógrafo, tenho contado com esse dialogismo no interior de meus processos de criação.

Paul Bourcier, em *História da dança no Ocidente* (2001, p. 22), aponta que desde a antiguidade clássica grega, dança e poesia ladeavam-se na orquéstica, que é “a criação direta da Musa com seu aspecto trinário: poesia, música, movimento. É a *mousiké*, é a *choreia* dos Trágicos”. No entanto, essa proximidade submeteu-se, ao longo da história relacional entre a arte da escrita e a do movimento, a ausências motivadas por interesses e desinteresses mútuos,

relacionados a contextos histórico-culturais nos quais inseriam-se, e por necessidades de autonomia e afirmação enquanto linguagens. Alice Godfroy (2015) apresenta esse movimento recíproco de aproximação/afastamento entre as duas artes que, na primeira metade do século XX, conheceu avanços e recuos mais assumidos em mão dupla:

1) Uma primeira nuvem produziu-se no início do século, aproveitando-se do levante das modernidades artísticas para selar, à hora do nascimento da dança moderna e da redefinição da linguagem literária, suas primeiras afinidades eletivas. A figura da bailarina é repentinamente erigida em culto poético, e torna-se, sob a pena de uma nebulosa de escritores (dos quais Mallarmé, Rilke, Valéry, Hofmannsthal) a promessa de uma nova era literária, a chave cifrada de uma renovação poetológica, um modelo de eloquência sem palavra capaz, em um mesmo gesto, de provocar uma regeneração verbal e aliviar a crise da linguagem. No entanto, essa lua de mel não passará de uma meia lua de mel, por falta de reciprocidade: a maioria dos bailarinos modernos, na verdade, evita essa mão estendida, e afasta-se de toda solidariedade literária ao modo com que geralmente recusam relacionar-se com as outras artes, com tudo aquilo que pertence a um modelo exterior à linguagem própria, e então balbuciante, da corporeidade. A urgência encontra-se alhures: não no diálogo intermedial, mas na afirmação da especificidade do corpo como meio. Na reivindicação de uma autonomia, na conquista de um reconhecimento que possa extrair a dança dos grandes circuitos do entretenimento comercial e a faça ser aceita como arte plena.

2) Uma segunda nuvem surge em época contemporânea revertendo os termos da primeira em uma relação inversamente proporcional, as últimas décadas mostraram, em um contexto de extensão e de interdisciplinaridade, de uma vivacidade aumentada do material literário em dança, as coreografias dizendo-se “inspiradas” de perto ou de longe por textos que se tornaram moeda corrente. Se a dança soube fagocitar a palavra poética na *Belle Époque*, hoje é a literatura que se vê explicitamente incorporada em muitos projetos coreográficos, no lugar de uma alterização dos corpos pelas palavras que não força, no entanto, sua reciprocidade. A literatura contemporânea observa, na verdade, um quase silêncio sobre a dança [...] ¹⁰ (2015, p. 25).

¹⁰ *Un premier nuage se produit au début du siècle, profitant de l'éveil des modernités artistiques pour sceller, à l'heure de la naissance de la danse moderne et de la redéfinition du langage littéraire, leurs premières affinités électives. La figure de la danseuse est soudainement érigée en culte poétique, et devient sous la plume d'une nébuleuse d'écrivains (dont Mallarmé, Rilke, Valéry, Hofmannsthal) la promesse d'un nouvel âge littéraire, la clef chiffrée d'un renouveau poétologique, un modèle d'éloquence sans mot capable, dans un même geste, et de provoquer une régénération verbale et de résorber la crise du langage. Cette lune de miel ne sera toutefois qu'une demi-lune, faute de réciprocité : la très grande majorité des danseurs modernes boude en effet cette main tendue, et s'éloigne de tout compagnonnage littéraire à la manière dont ils refusent plus généralement de frayer avec les autres arts, avec tout ce qui relève d'un modèle extérieur au langage propre, et alors balbutiant, de la corporéité. L'urgence est ailleurs. Non au dialogue intermédiaire, mais à l'affirmation de la spécificité du corps comme médium. À la revendication d'une autonomie, à la conquête d'une reconnaissance qui puisse extraire la danse du grand circuit du divertissement commercial et la fasse accepter comme art à part entière.*

[...]

Un second nuage se fait jour à l'époque contemporaine en retournant les termes du premier : dans un rapport inversement proportionnel, les dernières décennies ont fait montre, dans un contexte d'extensions de l'interdisciplinarité, d'une vivacité accrue du matériau littéraire en danse, les chorégraphies se disant « inspirées » de près ou de loin par des textes étant devenues monnaie courante. Si la danse avait su phagocyter la parole

Se nos demormos mais sobre a proposição de Godfroy, é possível entender que a dança moderna não se interessava, tanto quanto Stéphane Mallarmé e Paul Valéry¹¹, entre outros, por essas “chaves cifradas” que a reflexão desses autores indicava entre dança e literatura. A dança moderna surgiu nos Estados Unidos e Alemanha entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX (movimento contemporâneo aos escritores acima citados) como alternativa aos rigores técnicos e formais da dança até então vigente e dominante no contexto cultural da época, ou seja, o balé clássico. Portanto, como nova proposição às práticas e aos saberes em dança, que tinha nas reflexões de pensadores e pesquisadores da dança e do movimento como François Delsarte (1811-1871), Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), Rudolf Laban (1879-1958), e de bailarinos-coreógrafos como Isadora Duncan (1877-1927), Martha Graham (1894-1991), Loïe Fuller (1862-1928), Mary Wigman (1886-1973), apenas para citar alguns nomes de uma lista extensa, a dança moderna reconfigurou os processos de formação corporal e artística, bem como as estéticas coreográficas dos espetáculos, propondo novos parâmetros para o fazer coreográfico e para a construção de uma consciência sobre o corpo do bailarino e suas possibilidades ampliadas, tais como a mobilização de todo corpo na busca de material expressivo em dança, retirando o foco até então dado à movimentação das pernas e braços e envolvendo também o tronco e o plexo; o relaxamento da musculatura e a respiração como essenciais à construção do movimento e sua expressividade; maior importância dada aos gestos como portadores de significados, na busca de uma poética e dramaturgia a eles inerente, como articuladores do próprio discurso e das próprias narrativas. A dança moderna se propunha, assim, dar ao movimento a autonomia de seus potenciais expressivos e discursivos. Louppe aponta como essa busca pela afirmação de uma “retórica” do movimento gerou um hiato na relação entre literatura e dança, ao banir, por exemplo, o argumento, suporte temático tão caro aos coreógrafos de espetáculos de balé clássico, elaborado pelos libretistas e escritores-libretistas que, por meio de libretos, escreviam a narrativa, a história a ser encenada e coreografada:

poétique à la Belle Époque, c'est aujourd'hui la littérature qui se voit explicitement incorporée dans nombre de projets chorégraphiques, à l'endroit d'une altérisation des corps par les mots qui ne force toutefois pas sa réciproque. La littérature contemporaine observe en effet un quasi-silence sur la danse [...].

¹¹ Stéphane Mallarmé (1842-1898) escreveu o poema *L'Après-midi d'un faune* (1876), que inspirou a composição para orquestra *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy, e o ballet *L'Après midi d'un faune* (1912), de Vaslav Nijinsky. Também é autor de textos com acentuado conteúdo de reflexão sobre a dança como “*Ballets*”, ou “*Autre étude de danse, les fonds dans le ballet, d'après une indication récente*”, in *Crayonné au théâtre*. Paul Valéry (1871-1945) é autor de importantes obras que refletem a dança, como *A alma e a dança* (1923), *Degas, dança, desenho* (1938), ou o texto *Filosofia da dança* (1936).

[...] a dança moderna banuiu o argumento, essa cena verbal virtual, esse “texto exterior” [...] que “rege” o desenrolar mimético de uma dramaturgia gestual, tal qual perdurava desde o “ballet de ação” teorizado por Noverre. De uma presença silenciosa dos corpos, tornada, pouco a pouco, uma convenção do gênero, ela fez um valor ontológico, um processo simbólico. Pode-se até dizer que a reivindicação do não verbal marca a fronteira entre a “mimeses” do teatro antigo da dança no Ocidente, e a época moderna como quadro de uma nova contribuição da dança às práticas semióticas. Os bailarinos, sobretudo a partir de Laban, fizeram do silêncio uma instância protetora, um asilo ao mesmo tempo muralha de proteção e meio favorável à emergência de uma poética do gesto [...]¹² (1998, p. 88).

No entanto, apesar dessa distância demarcada, foi com a figura do escritor libretista e, por meio dele, do texto do argumento, que a relação entre literatura e dança e, conseqüentemente, entre texto literário e coreografia iniciou, de forma mais deliberada, aproximações deflagradoras de possibilidades de hibridismo entre linguagens, como será observado mais à frente. Ainda que hoje a figura do libretista se tenha tornado rara, dando lugar, talvez, à figura do dramaturgo em espetáculos de dança, foi sua existência e sua função que trouxeram a presença de conteúdos ligados à literatura mais próximos à cena da dança, abrindo caminho, como também será observado mais adiante, para a possibilidade de inserção do próprio escritor nos processos de criação coreográfica e até mesmo nos espetáculos, não apenas como escritores mas também como escritores-atuantes em cena, arriscando-se até a executar coreografias, com maior ou menor grau de complexidade, sendo esta complexidade definida pelo contexto e pelas exigências dos processos nos quais se envolvem.

Porém, antes que o “escritor” se tenha permitido aventurar-se em terrenos desconhecidos, ocupando o espaço convencionalmente entendido como sendo o do bailarino e marcando presença como portador de seu corpo e de seu texto em situação de apresentação, ele já mantinha sobre a dança curiosidade e interesse suficientes para introduzi-la no interior de sua obra, fazendo dela um meio, uma ferramenta de auxílio no trato de questões ligadas aos modos e costumes das sociedades sobre as quais escrevia. Gerhard Neumann (1998) aponta que já no

¹² [...] *la danse moderne a banni l'argument, cette scène verbale virtuelle, ce “texte extérieur” [...] qui “gère” le déroulement mimétique d'une dramaturgie gestuelle, telle qu'elle perdurait depuis le “ballet en action” théorisé par Noverre. D'une présence silencieuse des corps, devenue peu à peu une convention du genre, elle a fait une valeur ontologique, un processus symbolique. On peut dire même que la revendication du non-verbal marque la frontière entre la “mimésis” du théâtre ancien de la danse en Occident, et l'époque moderne comme cadre d'une nouvelle contribution de la danse aux pratiques sémiotiques. Les danseurs, surtout depuis Laban, ont fait du silence une instance protectrice, un asile à la fois rempart de défense et milieu favorable à l'émergence d'une poétique du geste [...].*

século XVIII, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), em seu romance *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), explorava a dança enquanto modelo “diagnosticador de cultura” pois

[...] introduziu em seu romance uma dança, a valsa, que acabava de ser posta em voga na sociedade (e que logo foi proibida pelas autoridades), como tema diretor da comunicação e ao mesmo tempo fez dela o elemento chave de um código amoroso, que ele acabava de inventar e que logo iria influenciar a sociedade, e de um novo tipo literário de percepção e de representação¹³ (1998, p. 43).

Espetáculos, grandes bailes, quadrilhas eram, muito recorrentemente, “um modelo de argumentação sócio-política para os escritores no período crítico situado entre o fim do século XVIII e o início do século XX” (Neumann, 1998, p. 38). Escritores europeus canônicos deste período apontado por Neumann, tais como o próprio Goethe, mas também Friedrich Schiller (1759-1805), Franz Kafka (1883-1924), Robert Walser (1878-1956), Gustave Flaubert (1821-1880), Liev Tolstói (1828-1910), encontraram na dança um aliado no registro dos costumes, comportamentos sociais e culturais do período, ao narrar cenas de baile reveladoras desses aspectos, como em *Madame Bovary* (1856), de Flaubert, ou *Anna Karenina* (1877), de Tolstói. Segundo Sarah Davies Cordova:

[...] o baile público ou privado era para as mulheres e os jovens rapazes da época um momento espacial e temporal de licença em que os movimentos e as figuras da dança permitiam tocar o outro sem transgredir os códigos que governavam seu comportamento. Esse toque ao qual, segundo os relatos da época, os escritores mais reconhecidos e os menos citados hoje participavam plenamente, transformou-se em um outro gesto. Ele passou pela pena sobre a página para constituir textos que incorporam a dança, seja ela assunto do enunciado, motivo repetido, ou descrita enquanto atividade social, de divertimento ou profissional¹⁴ (1998, p. 27).

Cordova aponta três vias principais por meio das quais a literatura abordava e inseria a dança em suas páginas, do século XVIII ao XX:

¹³ [...] il introduisit dans son roman une danse, la valse, qui venait tout juste d'être mise en vogue dans la société (et qui fut aussitôt interdite par les autorités), comme thème directeur de la communication et en fit en même temps l'élément clef d'un code amoureux, qu'il venait d'inventer et qui allait bientôt influer sur la société, et d'un nouveau type littéraire de perception et de représentation.

¹⁴ [...] le bal public ou privé était pour les femmes et les jeunes hommes de l'époque un moment spatial et temporel de licence où les mouvements et les figures de la danse permettaient de toucher à l'autre sans transgresser les codes qui gouvernaient leur comportement. Ce toucher auquel, d'après les rapports de l'époque, les écrivains les plus reconnus et les moins cités aujourd'hui participaient de plein corps, s'est transformé en un autre geste. Il est passé par la plume sur la page pour constituer des textes incorporant la danse qu'elle soit sujet de l'énoncé, motif répété, ou décrite en tant qu'activité sociale, divertissante ou professionnelle.

- 1) A primeira englobando os já mencionados libretos de balé, sobre os quais este texto irá se demorar mais, ainda neste capítulo;
- 2) Textos que comentavam as relações tidas como existentes entre dança e literatura, a poesia em particular, nos quais autores como Valéry, Théophile Gautier¹⁵ ou Mallarmé – para quem a dança era “grafia corporealizada do indizível”¹⁶ (Cordova, 1998, p. 27) – exprimiam a dança como metáfora do ideal formal em poesia, estabelecendo uma ligação mais íntima entre as duas linguagens, para além da simples incorporação da dança como elemento da narrativa;
- 3) A terceira via engloba exatamente as cenas de dança, de eventos sociais dançantes, ou de bailarinas, incorporadas, por meio da prosa ou da poesia, enquanto figuras poéticas e elementos da narrativa nos mais diversos gêneros literários, do romance ao conto, com a função de ajudar a desenhar um perfil mais nítido de comportamentos, convenções e estruturas sociais deflagradoras das épocas e sociedades que apresentavam, em textos que se ocupavam cada vez mais de dramas privados que se passavam em esfera familiar e doméstica, em detrimento dos dramas públicos e políticos, como nos já citados exemplos de Bovary e Karenina. Em muitas destas cenas, cujo conteúdo era a narrativa da dança como manifestação coletiva na qual se inscreviam dramas pessoais de heróis e heroínas, tal como nos grandes bailes aristocráticos, a dança funcionava como lente de aumento, como uma seta apontando nuances e padrões das sociedades nelas tratadas. Como propõe Alain Montandon,

Escrever a dança é, primeiramente, inscrever um espaço e uma arquitetura, enunciar o tempo da festa e trazer um evento social no qual se inscreve uma aventura individual. O baile é, verdadeiramente, um espaço sistêmico onde a vida do sistema social e seus riscos são encenados¹⁷ (1998, p 15).

É na perspectiva da terceira via apresentada acima que escritores como Gautier e Robert Walser (1878-1956), este último um *danseur de bureau* (dançarino de gabinete), como a ele se

¹⁵ Théophile Gautier (1811-1872) publicava artigos em jornais franceses da época como *La presse* e *Le Moniteur universel*, nos quais elaborava reflexões sobre artes visuais, teatro, ópera, concertos, circo e, sobretudo, balés, para os quais escreveu, segundo Elena Cervellati, “[...] mais de trezentos folhetins sobre a dança – de naturezas e extensões diversas – que, definitivamente, exercem uma certa influência sobre o público contemporâneo contribuindo para forjar seu gosto e para orientar sua abordagem do espetáculo de dança e do corpo que dança”* (2010, p. 118).

*[...] *plus de trois cents feuilletons sur la danse – de nature et de longueurs diverses – qui, en définitif, exercent une certaine influence sur le public contemporain en contribuant à forger son goût et à orienter son approche du spectacle dansé et du corps dansant.*

¹⁶ *Graphie corporalisée de l'indicible.*

¹⁷ *Écrire la danse, c'est d'abord inscrire un espace et une architecture, énoncer le temps de la fête et rapporter un événement social où s'inscrit une aventure individuelle. Le bal est véritablement un espace systémique où la vie du système social et ses risques sont mis en scène.*

refere Peter Utz (1998), alimentação pela dança, em seus folhetins e crônicas publicados na imprensa, uma atração que não será menos presente em suas obras romanescas. O primeiro partindo do imaginário do balé clássico e o segundo desfrutando de sua situação contemporânea à construção dos alicerces da dança moderna, como nota-se abaixo:

O extraordinário desenvolvimento da dança nos anos 1900 vai, assim, de par com o do folhetim, a quem está ligado. Pois é somente graças à sua contínua presença como discurso nos folhetins que a dança pôde se impor como paradigma estético da modernidade. É somente graças aos discursos imediatos e abrangentes dos quais são o objeto nos folhetins dos anos 1900 que as coreografias inovadoras de bailarinas tais como Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis ou Mary Wigman, desafiando o balé convencional, tornam-se o paradigma estético do qual os outros gêneros artísticos esperam a renovação¹⁸ (Utz, 1998, p. 50).

Por sua vez, como aponta Utz, outros escritores formulam “um paradigma discursivo do qual a vanguarda literária dos anos 1900 faz a fórmula de sua própria visão utópica da dança, a fim de traduzir o novo elã estético da dança em escrita”¹⁹ (1998, p 57), visão na qual a figura da bailarina é eleita como metáfora e alegoria por excelência.

Mallarmé e Valéry estavam entre os escritores responsáveis por alçar a figura da bailarina, e com ela a arte da dança, à posição de “chave cifrada de uma renovação poetológica”, expressão utilizada por Godfroy, anteriormente citada. Para o primeiro, que já se servia da expressão “escrita corporal” ao se referir à dança, a movimentação da bailarina é uma sugestão do texto em prosa. Para o segundo, o paralelo entre a dança e o poema dava-se, por exemplo, por meio de sua dicção, de sua declamação:

A saber que a bailarina *não é uma mulher que dança*, por estes motivos justapostos que ela não é uma mulher, mas uma metáfora resumindo um dos aspectos elementares de nossa forma, gládio, taça, flor, etc., e *que ela não dança*, sugerindo, pelo prodígio de retrações ou de impulsos, com uma escrita corporal o que seriam necessários parágrafos em prosa dialogada tanto quanto descritiva, para exprimir, na redação: poema separado de todo aparelho do escriba²⁰ (Mallarmé, 2003, p. 201, grifos do autor).

¹⁸ *L'extraordinaire essor de la danse dans les années 1900 va ainsi de pair avec celui du feuilleton, il lui est même lié. Car c'est seulement grâce à sa continuelle mise en discours dans les feuilletons que la danse peut s'imposer comme paradigme esthétique de la modernité. C'est seulement grâce aux discussions immédiates et étendues dont elle font l'objet dans les feuilletons des années 1900 que les chorégraphies novatrices de danseuses telles que Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis ou Mary Wigman, en défiant le ballet conventionnel, deviennent le paradigme esthétique dont les autres genres artistiques attendent leur renouveau.*

¹⁹ [...] un paradigme discursif dont l'avant-garde littéraire des années 1900 fait la formule de sa propre vision utopique de la danse, afin de traduire le nouvel élan esthétique de la danse en écriture.

²⁰ *A savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des*

Um *poema*, por exemplo, é *ação*, porque um poema só existe no momento de sua dicção: ele é, então, *em ato*. Esse ato, como a dança, só tem, por finalidade, criar um estado; este ato se dá suas próprias leis; ele cria, também, um tempo e uma medida de tempo que lhe convêm e lhe são essenciais: não se pode distingui-lo de sua forma de duração. Começar a dizer versos é entrar em uma dança verbal²¹ (Valéry, 2015, p. 34, grifos do autor).

A presença da dança nas narrativas dos romances, novelas e contos enquanto reveladora de aspectos de uma conformação social e como alternativa simbólica muda e corporal para tratar das analogias estéticas entre as duas artes revela como a literatura, por meio desses escritores, abriu caminho na direção de uma apreciação, compreensão e diálogo com a dança que, à mesma época, a do advento da dança moderna, não efetuava o mesmo movimento de aproximação, mas, pelo contrário, assumia uma postura de distanciamento do texto e, conseqüentemente, do literário.

A partir destas considerações, entende-se a literatura, pelo menos neste período, como a responsável por uma aproximação de cunho interdisciplinar, pois autores como os citados acima foram buscar na dança apoio para a construção reflexiva sobre o próprio fazer literário, estabelecendo uma ponte entre as duas linguagens que, se ainda não inseria o literário no espetáculo de dança, desfrutava, como aponta Roland Barthes, de certo caráter de abertura disciplinar inerente à própria literatura, para sorver da dança segundo suas conveniências:

A literatura assume muitos saberes. Num romance como *Robinson Crusoe*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico (Robinson passa da natureza à cultura). Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto uma, é a disciplina literária que deveria ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. [...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. Por um lado, ele permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados: a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta [...]. A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa. Por outro lado, o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro; a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas (1989, p. 18).

paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe.

²¹ *Un poème, par exemple, est action, parce qu'un poème n'existe qu'au moment de sa diction : il est alors en acte. Cet acte, comme la danse, n'a pour fin que de créer un état ; cet acte se donne ses lois propres ; il crée, lui aussi, un temps et une mesure du temps qui lui conviennent et lui sont essentiels : on ne peut le distinguer de sa forme de durée. Commencer de dire des vers, c'est entrer dans une danse verbale.*

Ao trazer a dança para o interior da narrativa romanesca, do conto, da crônica, do poema, os escritores davam à arte coreográfica esse “lugar indireto” do qual fala Barthes, punham a “girar os saberes” da dança não na tridimensionalidade do corpo em movimento, mas no espaço narrativo e discursivo do texto.

1.1. Texto e dança: breve histórico de uma relação intuitiva em um trajeto coreográfico

Como mencionado na introdução, o texto sempre foi elemento constitutivo dos processos criativos e de seus resultados na forma dos espetáculos por mim dirigidos, coreografados e, por vezes, interpretados. Presente de modos distintos nas criações, ele possibilitou um acréscimo de interesse, de minha parte, pela literatura enquanto detonadora de temas e de imagens a serem coreografados, enquanto recurso auxiliar da narrativa de um espetáculo e até como instrumento para composição física de um “personagem”. Assim, trechos de romances, poemas, contos, textos elaborados por mim e pelos bailarinos e bailarinas durante o processo criativo constituíram útil instrumento de criação e estético, do processo ao palco.

Posso dizer que, de certo modo, já praticava, mesmo antes de conhecer essa proposição teórica, a “leitura propriamente coreográfica dos textos”²² da qual fala Bernard (2001, p 126), que será vista mais adiante. Talvez por isso, sempre que iniciava um processo de criação para um espetáculo, já buscava criar uma rede de textos que dialogassem com o tema a ser trabalhado. Seleccionava, dentre obras que já conhecia e outras pesquisadas com um olhar direcionado para sua conexão com o tema, um arsenal textual que nutriria o imaginário – meu, dos bailarinos e bailarinas e da equipe de criação (iluminador, cenógrafo, figurinista) –, que o enriqueceria a partir dos conteúdos de uma obra pertencente a outra linguagem, que não a da dança. Porém, mais que servir-me do texto enquanto suporte temático ou de pesquisa, interessava-me tê-lo presente em cena: falá-lo, ouvi-lo, escrevê-lo, vê-lo. Já tinha a intuição de que o texto possuía uma “materialidade”, um “corpo” que me interessava não apenas no passado da criação, dos ensaios, dos laboratórios de investigação, mas também visível/audível em cena, ocupando o mesmo espaço que o corpo do bailarino, sendo também, como ele, um elemento importante para a apreensão estética e sensível da cena, do movimento, da coreografia. A intuição dessa “materialidade” permitia-me, ainda que de modo inconsciente, lidar com as dimensões semântica, estética e poética dos textos que escolhia para trabalhar, pois deles servia-

²² *Lecture proprement chorégraphique.*

me dos sentidos, dos aspectos formais, das imagens que se desdobravam em outras imagens, produzindo outros sentidos no contexto de um processo de criação ou de um espetáculo. Essa experiência precedente com o texto e o desejo de dar continuidade a essa relação em meus trabalhos recentes e futuros permitem-me dizer que:

O texto foi/é meu aliado.

O texto foi/é ignição para o movimento.

O texto foi/é “prazer” que se desdobra em dança.

O texto foi/é “fruição” criativa.

Digo “é” porque, enquanto leitor, ele me alimenta, motiva-me, expande as potências da criação; enquanto coreógrafo, ele me ladeia, acompanha, auxilia, e pelo meu olhar de coreógrafo se deixa expandir, dilatar em outras possibilidades que partem daquelas proporcionadas pelo autor; enquanto bailarino-intérprete, ele afeta meus movimentos, seu “corpo” afeta e sensibiliza meu corpo, que o recebe como cúmplice da dança que me move. O “corpo do texto” não passa apenas por minha glote ou resvala só a minha cóclea, mas visita meus cantos, os espaços de minhas articulações, as umidades dos fluidos, os vazios dos poros, o cheio dos órgãos. O texto me move e se move comigo.

Tendo isto, passo a apresentar e esclarecer como se deu esse corpo a corpo entre mim, em meu trabalho de bailarino-intérprete/coreógrafo, e o cúmplice texto/texto literário. Relação que apenas a partir da presente pesquisa ganha consciência, visto que, até então, acontecia de maneira intuitiva, sem que um olhar mais atento se debruçasse sobre suas especificidades e potencialidades, já que essa relação nunca foi o foco dos processos, embora estivesse presente em todos. Por exemplo, em nenhum dos espetáculos em que ela se deu demorou-se sobre a análise de seus modos, ou sobre a detecção, isolamento e seleção de seus meios (princípios, procedimentos, etc.), até porque, como será visto a seguir, em cada processo suas configurações eram distintas, e o texto possuía maior ou menor grau de literariedade, indo de textos legitimados por teoria e crítica, até textos escritos especialmente para os processos ou espetáculos, que se configuravam literários por possuírem características de determinados gêneros, como o poema ou o conto, mas nunca publicados, a não ser nos paratextos das montagens nas quais se inseriam.

Tendo criado, em 2000, o *dançapequena – grupo de dança contemporânea*, no qual exerço as funções de intérprete, coreógrafo e diretor artístico, passei a lidar mais efetivamente com a criação e com a composição coreográfica de dança contemporânea, linguagem na qual,

juntamente com o teatro, desenvolvi minha formação artística. O trabalho no *dança pequena* permitiu-me trabalhar mais a fundo, em sete criações, com as potencialidades criativas do movimento, descobrindo um modo próprio de investigar, produzir, selecionar e organizar material coreográfico, a partir de estímulos diversos como o próprio movimento, o texto, a literatura, as artes plásticas, a música, o teatro, etc. Somam-se a essas sete criações outros dois espetáculos, quais sejam, *Rainha* (2008), espetáculo coreografado por mim e dirigido em parceria com Laura Virgínia para o *Margaridas Cia. de dança* (DF) e o espetáculo *Fio a Fio* (2015), coreografado e dirigido em parceria com Giselle Rodrigues para o *baSiraH – núcleo de dança contemporânea* (DF). Esses nove trabalhos são, no conjunto de minha produção coreográfica, os que possuem a presença do texto em pelo menos duas de suas etapas: a do processo e a do resultado, o que o deflagra como pilar indissociável de minhas escolhas e modos criativos, uma presença constante que define minha poética enquanto coreógrafo.

No entanto, não tenciono apresentar detalhadamente como o texto se fez presente em cada um dos nove, mas, a título de exemplo e ilustração, discorrerei, de modo não exaustivo – visto que cada inserção textual neles realizada mereceria apresentação e análise mais detalhada, devido às complexidades inerentes a cada caso – sobre as quatro ocorrências mais significativas da presença do texto (literário ou não) em minha obra. De modo a propor uma percepção de como, enquanto coreógrafo, tenho “namorado”, flertado com o literário, transitando por modos intuitivos de relacionar texto e coreografia em espetáculos de dança contemporânea.

Em meu primeiro espetáculo, *Olhar de Míope* (1998), coreografado em parceria com as bailarinas Milene Suzano e Andréa Horta, sobre a obra da escritora Clarice Lispector (1920-1977), o texto assumiu a função de suporte temático, visto que as cenas e coreografias exploravam as histórias e os personagens clariceanos para construir uma narrativa coreográfica que não se propunha contar essas histórias, mas criar uma atmosfera poética que trouxesse como que flashes de memórias, situações e sentimentos produzidos pelos textos da autora. A pena clariceana fazia-se presente por meio de projeções de textos em off (trechos dos contos selecionados para a dramaturgia do espetáculo) que contribuíam com a narrativa das cenas, situando os seus contextos e proporcionando a presença do literário no palco.

Em 2006, o espetáculo solo, concebido e interpretado por mim, *Som lido no sono do sol* (cujo próprio título é resultado de um exercício de escrita, visto tratar-se de um anagrama com as letras que compõem meu nome – Edilson) foi outra importante montagem no que se refere à presença do texto em meus trabalhos. Nele, o texto não cumpriu a função de motivação temática, mas esteve presente como auxiliar do material coreográfico na construção da

dramaturgia que tratava do meu universo familiar, memorialista e psicológico. A escolha textual não recaiu sobre textos canônicos publicados, pertencentes a autores de maior ou menor renome, mas buscou-se, como exercício de escrita, produzir o próprio material textual a partir de meu “universo” pessoal e biográfico, definindo como gênero dos textos produzidos a poesia ou a prosa poética, dois gêneros pertencentes à linguagem literária. O arsenal textual produzido foi vasto, e teve que passar por uma seleção cujo crivo foi a cumplicidade de seus conteúdos semânticos com as necessidades narrativas das cenas. Para estabelecer a presença da palavra literária dos textos poéticos produzidos durante o processo criativo, buscou-se trazê-la para a cena por meio de três usos: o texto falado, o texto lido e o texto improvisado por mim em cena. *Som lido no sono do sol* foi o espetáculo em que a apropriação do texto como recurso cênico e dramaturgicamente, por meio de sua carga de significações e potencial plástico no que se refere à sua sonoridade, foi mais deliberadamente e conscientemente trabalhada, embora não nas proporções que a complexidade desta apropriação exige, visto que apenas foi investigada até onde poderia ser útil para a construção da montagem.



Figura 1: Édil Oliveira (eu) no espetáculo *Som lido no sono do sol* (2006). Fotos: Débora Amorim.

Um exemplo de texto resultante da produção textual desenvolvida durante o processo criativo desse espetáculo é o pequeno poema abaixo, escrito por mim, denominado *A fábula da Oliveira e do Carvalho* (2006) que, no contexto temático do “universo” afetivo e pessoal do

intérprete (eu), trata da figura materna numa perspectiva metafórica e poética. Este poema integrava umas das cenas ao ser falado como introdução a uma das coreografias. Os seus conteúdos semântico e emotivo induziram as qualidades da movimentação em suas características de leveza, suavidade, ondulação, numa execução que primava pela delicadeza nos gestos de manipulação de um vestido que eu portava durante a cena:

Havia uma Oliveira plantada na sala da minha casa.
Era pequena, frágil, galhos finos, folhagem vasta e densa.
Em volta dela nasceram doze flores.
Em volta dela,
por baixo,
aos lados,
por cima,
na frente,
por trás,
crescia um Carvalho forte e imponente.
As oliveiras são menores que os carvalhos,
mas a seiva que corre dentro delas é mais espessa.

Já em *Carcaça sentada no abismo* (2012), espetáculo inspirado na obra do pintor irlandês Francis Bacon (1909-1992), o texto literário esteve bem menos presente em cena, mas foi abordado enquanto material de pesquisa temática e de construção de imaginário para a composição do que se convencionou chamar de “personagem baconeano”. Os textos que cumpriram esse papel foram, além de toda a literatura teórica, crítica e biográfica sobre Bacon e sua obra, o ensaio filosófico *Francis Bacon: lógica da Sensação* (1981), de Gilles Deleuze, e *Perfil de humano*, um dos contos que entremeiam a novela *Elogio da Madrasta* (1988), de Mario Vargas Llosa, ambos escritos de grande cumplicidade com o tema, visto que o primeiro trata-se de um ensaio filosófico analítico e reflexivo sobre a obra do pintor irlandês, e o segundo ficcionaliza a história do personagem pintado em *Cabeça I* (1948), tela de Bacon. Como o objetivo maior do espetáculo era dar corpo, fisicalidade tridimensional aos personagens presentes nos quadros por meio da construção do “personagem baconeano”, abriu-se mão, quase que por completo, da presença da palavra e, assim, do texto na dramaturgia desse espetáculo, para que o mesmo personagem, tal qual aqueles presentes nas telas, pudesse manifestar-se apenas por meio de sua carcaça física tortuosa e torturada e por meio de esgares, estertores, gemidos, ofegância e do grito, tal qual o grito silencioso mas horrendo da cabeça a

quem o escritor peruano ofereceu uma biografia. Se o ensaio de Deleuze contribuiu para desbravar a compreensão do tema, o conto de Vargas Llosa foi essencial na própria construção deste “corpo sem órgãos”²³ tortuoso e agonizante ao qual se pretendeu dar vida, pois, em determinado momento do espetáculo, houve a necessidade de dar voz a essa criatura que oscilava numa “*zona de indiscernibilidade, de indecidibilidade* entre o homem e o animal” (Deleuze, 2007, p. 29). No entanto, a criatura-personagem criada pelo bailarino-intérprete e ator Leandro Menezes não poderia, assim como a premissa seguida para a sua construção física, manifestar-se vocalmente dentro de um registro discernível, reconhecível e compreensível apenas em seus atributos humanos, mas era preciso encontrar uma oralidade, um timbre vocal, um léxico tão indiscernível quanto o seu próprio corpo, numa construção coerente entre fisicalidade e vocalidade. É então que entra o texto como recurso para a elaboração dessa voz: o breve trecho, abaixo, do conto *Perfil de humano* que, por meio da simples manipulação de sua sequência (o texto é falado pelo intérprete, ou melhor, pelo personagem baconeano, de trás para a frente) assume as propriedades do estado físico do corpo do personagem na cena em questão:

Original traduzido em português:

Minha maior fonte de orgulho é minha boca. Não é verdade que fique aberta de par em par porque eu uivo de desespero. Deixo-a assim para mostrar meus dentes brancos e afiados. Não os invejaria qualquer um? Só me faltam dois ou três. Outros se conservam firmes e carniceros. Se for necessário, trituram pedras. Mas preferem cevar-se de maminhas e nádegas de vitela, incrustar-se em peitos e coxas de galinhas e capões ou gargantas de passarinhos. Comer carne é uma prerrogativa dos deuses (Llosa, 2011, p. 112).

Invertido:

deuses dos prerrogativa uma é comer passarinhos de gargantas ou capões e galinhas de coxas e peitos em incrustar-se vitela de nádegas e maminhas de cevar-se preferem mas pedras trituram necessário for se carniceros e firmes conservam se outros três ou dois faltam me só um qualquer invejaria os não afiados e brancos dentes meus mostrar para assim deixo-a desespero de uivo eu porque par em par de aberta fique que verdade é não boca minha é orgulho de fonte maior minha.

²³ Corpo sem órgãos é um termo cunhado por Antonin Artaud (1896-1948) e conceituado por Gilles Deleuze (1925-1995) em *Francis Bacon: lógica da sensação* (1981): “O corpo sem órgãos se opõe menos aos órgãos do que à organização dos órgãos que se chama organismo. É um corpo intenso, intensivo. Ele é percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo as variações de sua amplitude. O corpo, portanto, não tem órgãos, mas limiares ou níveis” (Deleuze, 2007, p. 51).



Figura 2: Cabeça I (1948), pintura de Francis Bacon. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/494826>

Segundo o que se lê em meu caderno de apontamentos resultante do registro do processo criativo, a coerência buscada entre texto/construção vocal e a construção corporal do personagem passava pelas seguintes características:

- **Cena:** Texto (estado monstro e homem + ensimesmamento + neurótico + agressivo + existindo).
- **Elementos corporais contidos na cena:** desarticulação/ estaladas ósseas/ lesma/ deslocamento sisífico/ voz abissal²⁴.

Por meio desse trabalho de manipulação da frase, da palavra enquanto materialidade do texto dotada de sonoridade e de semântica inseridas no contexto do conto de Lhosa, efetuou-se uma adequação da “carne do texto” à carne/corpo do personagem. Resultou, daí, uma semântica desarticulada, sem ligação de significação aparente entre os termos que viram unidades

²⁴ O deslocamento sisífico tratava-se de um deslocamento em que o intérprete, ou o personagem, deslocava-se em percurso circular, de pé, mas executando todos os movimentos envolvidos na ação para trás de seu corpo. Em um dado momento, propus, ao intérprete, que imaginasse estar empurrando um grande bloco de pedra com as costas, para dar densidade e tônus à movimentação, daí o termo “sisífico”, pois essa imagem proposta faz pensar no mito de Sísifo, que foi condenado a empurrar uma pedra de mármore até o cume de uma montanha, com suas próprias mãos, por toda a eternidade.

A voz abissal refere-se ao trabalho que desenvolvi, junto ao intérprete, de pesquisar como retirar a voz a partir de impulsos e contrações dos órgãos internos, como intestino, bexiga, estômago, costelas, resultando em voz ou grito que pareciam extraídos das zonas mais fundas, mais abissais do interior do corpo do humano.

independentes com diversas ligações e interpretações possíveis, falados por meio da “abissalidade” (voz gutural, extraída do estômago do intérprete) da voz do personagem em sua fisicalidade monstruosa e igualmente desarticulada. Pode-se dizer que, por meio desse recurso, trabalhou-se a partir de um aspecto estético do texto, em que a manipulação de certos elementos formais – a ordem e a sonoridade do léxico –, mais que um aspecto semântico, foi útil para uma composição coreográfica.



Figura 3: Leandro Menezes no espetáculo *Carcaça sentada no abismo* (2012). Fotos: Débora Amorim.

Por fim, no espetáculo *Fio a Fio* (2015), concebido, coreografado e interpretado por mim e pela coreógrafa Giselle Rodrigues, o texto também assumiu importante papel na construção de sua dramaturgia. Durante todo o processo criativo praticamos e nos servimos de exercícios de produção textual que ocorriam por meio de improvisos com o movimento e a palavra guiados pelo tema da montagem (o envelhecimento e seus desdobramentos na vida de um casal), nos quais ocorriam transcrição, seleção e reescrita do material de texto produzido. Assim como em *Som lido no sono do sol*, o arsenal de texto produzido foi vasto e integrou o espetáculo como elemento dramaturgicamente. Sua seleção priorizou a cumplicidade e a adequação dos poemas produzidos a partir dos textos de improviso com o assunto e com as cenas do espetáculo. Os textos surgidos no processo de criação de *Fio a Fio* colaboraram com o seu resultado final ao serem usados em três frentes: 1) produção do imaginário poético sobre o tema, tendo sido produzidos poemas, a partir das improvisações, que auxiliaram na reflexão e na sensibilização sobre o objeto temático; 2) como paratexto publicitário²⁵ em todo o material de divulgação e

²⁵ O “paratexto” é tomado aqui nos moldes propostos por Patrice Pavis em *A análise dos espetáculos* (1996), em que, ao diferenciá-lo do paratexto do texto dramático, ou seja, indicações cênicas ou didascálias, o autor define os “paratextos publicitários” como sendo “tudo o que o espectador teve a oportunidade de ler na imprensa sobre a encenação: anúncio, entrevistas, pré-estreia às vésperas da estreia, publicidade escrita e audiovisual” (Pavis, 2005, p. 36).

nos programas; 3) como texto falado em cena pelos bailarinos-intérpretes/coreógrafos em um momento em que a ação dos personagens consistia apenas em falar suas reflexões sobre a experiência do envelhecimento. Os textos produzidos nesse espetáculo foram, em sua maioria, resultantes do que eu e Giselle Rodrigues denominamos de “desencadeamento textual”, ou seja, a partir de longas sessões de improviso com o movimento e a palavra, surgiam palavras ou frases curtas que, no calor e no desenrolar da improvisação engendravam outras frases que a elas se associavam construindo narrativas de graus distintos de sentido literal/ilustrativo ou abstrato, mas frequentemente poético, espontâneo e não racional. Esse desencadeamento textual podia ser detonado por memórias pessoais, por descrições de ações ou objetos, pela descrição do corpo ou de imagens ou paisagens observadas, etc., mas bastava uma única palavra e, por vezes, um som inusitado para que todo um poema se estruturasse durante um improviso. Então, por meio do registro em vídeo ou gravação em telefone celular, fazia-se a transcrição do poema, que se tornava um texto fiel ao produzido na sessão de improvisação, ou era posteriormente trabalhado, reescrito. A maioria dos textos surgidos por meio desse processo auxiliou no imaginário dos intérpretes sobre o tema, e um deles foi para a cena. Abaixo, dois exemplos com a frase que lhes deu origem na situação de improviso. Sendo o primeiro texto criado por mim e Giselle Rodrigues durante a improvisação a partir do surgimento da frase “A vida é tosca. A vida é fosca”, e reescrito por mim. O segundo surgiu do improviso com a frase “Aos 82 anos vou...”, e integra cena do espetáculo:

O papel de parede do vizinho é sempre mais bonito

Hoje, o meu papel de parede me cansa.

Já não gosto mais dos seus tons bolorentos.

Já não me atraem suas texturas mofadas.

Tragam-me uma espátula.

Eu preciso de uma espátula.

Quero raspar camada por camada as cascas de uns acúmulos de vida que se perderam nas fibras do papel.

Quero escavar as poeiras, os pós espessos, as tinturas de uma arqueologia cotidiana entre quatro paredes.

Hoje, prefiro o sintético acetinado das tintas. Tinta fosca. Para combinar com o opaco de algumas horas do dia.

O papel atual, amarelado, é uma ressequida profusão repetitiva de flores em tons do passado, beges e rosas envelhecidos. Por baixo, uma camada de listras verticais. Por baixo, uma camada de cachemiras profusas em celulose. Por baixo, uma crosta, a última, de tinta verde-água. Por baixo o gesso, a massa, os tijolos. Depois dos tijolos a massa, o gesso, as tintas e o papel da vizinha.

Por trás das camadas as camadas de vida da vizinha. Resguardo-me, protejo-me, poupo-me, por trás de todas essas sobreposições de matérias, cores duvidosas e estampas equivocadas, poupo-me das camadas foscas da vida da vizinha.

A vida é fosca.

A vida é tosca. Alguém disse.

Existisse uma lata de vida tosca à venda em qualquer home-center eu a compraria. Estocaria. E teria sempre minha dose de tosquice diária. Porém, como com os medicamentos, poria no carrinho latas e latas de vida tosca genérica. Tenho economizado muito, mas não o suficiente para comprar uma boa lata da boa vida tosca, original, autêntica, sem efeitos colaterais assustadores, mas cara, rara nas prateleiras. Culpa dos carteis, culpa do consumo desenfreado desta iguaria.

A vida tosca genérica tem tanto benefícios quanto inconvenientes. Assim são os genéricos. Consuma dela um grama e correrá o risco de ver inchar na sua imaculada bochecha uma bolha, uma espinha latejante e inofensiva (a vida tosca também pulsa e lateja) que convidará a coçadas e espremidas, mas que se for estourada deixará nódoas ornando o rosto até o fim dos dias. A vida tosca não passa em branco, em branco neve, em branco gelo [...].

82

Aos oitenta e dois vou começar a habitar os cantos;

Aos oitenta e dois vou começar a entender os pombos;

Aos oitenta e dois plantarei uma floresta de fios prateados nos ouvidos;

Aos oitenta e dois carregarei uma colina nas costas;

Aos oitenta e dois colherei despedidas:

dentes

cabelos

brilhos

joelhos

espelhos

Aos oitenta e dois ainda estarei colocando um pé à frente do outro, isso que se chama dar passos. Isso que se chama continuar seguindo. Isso que se chama ir em frente apesar dos rangidos nas quinas de dentro. Isso que se chama avançar pelas esquinas do apartamento esquivando dos cotovelos duros dos móveis. Ainda estarei erguendo os pés do chão, ou, antes, descolando os pés do solo, esse imã que tudo puxa para o baixo, carnes e ossos, cansaços e relaxos. Apenas cada passo durará trinta segundos arrastando-se por cinco centímetros antes que o próximo passo o copie. Para dar quatro passos em vinte centímetros de minha sala precisarei de dois minutos. Dois minutos arrastando-se sobre o taco estalando estalos como os estalos dos meus talos aos oitenta e dois. Aos oitenta e dois terei sob as solas palmilhas acolchoadas; aos oitenta e dois usarei meias grossas de lã, pantufas felpudas, pés

quentinhos, escalda pés, pés caminhando no macio, no lento, no extenso, no moroso, no arenoso dos passos derradeiros.

Aos oitenta e dois entenderei o descanso das plantas, a discrição imóvel dos bibelôs, a passividade das cadeiras, a resignação das cortinas, a obediência dos interruptores, o cansaço do criado mudo, o silêncio suntuoso do teto.



Figura 4: Édi Oliveira e Giselle Rodrigues no espetáculo *Fio a fio* (2015). Fotos: Diego Bresani.

Por meio da apresentação destas quatro criações, é possível perceber como, desde o início de meu percurso enquanto criador e coreógrafo, o texto literário foi importante seara onde meu imaginário se plantava e se abria em ramos. Um visitante sempre convidado a demorar-se. E essa visita constante permitiu descobrir e explorar, no seio de meus processos, diversas formas de abordar o texto e de inseri-lo num contexto de criação especificamente coreográfico, deflagrando algumas das várias formas possíveis de trazê-lo para processos criativos em dança e para a cena, tais como o texto como suporte ou motivador temático, como material de auxílio na construção da dramaturgia ou do imaginário sobre um tema durante o processo, como auxiliar na concepção e composição da construção física e de movimentos para a cena, coreografia ou personagem. Também detectou-se que o texto literário pode se fazer presente por meio do bailarino-intérprete falando, da projeção em off, do texto lido em cena, de exercícios de improvisação e composição textual, etc. No entanto, como veremos, estes modos são apenas algumas das possibilidades da aproximação texto/coreografia experimentadas por coreógrafos, mas também por escritores, resultando em outras variações que este texto pretende apresentar, porém, demorando-se mais sobre umas que sobre outras, seguindo a orientação do objetivo desta pesquisa.

1.2. Libreto e libretista: figuras do argumento silencioso

Na história da aproximação entre as linguagens da dança e da literatura, uma figura tornou-se essencial na inserção do literário no espaço “mudo” da dança, cuja extensão estendia-se do balé de corte ao balé romântico. Nesse espaço onde a retórica do movimento era privilegiada como fator comunicador, e onde a fonte textual era submetida ao silêncio em um lugar de antecedência ao presente da cena e em uma função de suporte temático, de fornecedor de histórias, de narrativas românticas e fabulosas. Tratava-se do libretista, que, desde o século XVII, escrevia os argumentos a serem desenvolvidos pelas coreografias e pela encenação dos espetáculos de balé.

Libreto, do italiano *libretto* (livro pequeno), é, no campo da música, o texto que contém os diálogos cantados e eventuais passagens faladas ou narradas pelos cantores em óperas, operetas ou cantatas, auxiliando a apresentação da narrativa a ser encenada musicalmente. O libretista era, então, quem escrevia, quase sempre em versos (embora nos séculos XIX e XX passou-se a escrevê-los em prosa, mas também em verso livre), os diálogos e falas que ele elaborava com ou sem o auxílio do compositor, este, em muitos casos, também escritor de libretos, assumindo a escrita das falas e da composição. Exemplarmente pode-se citar o compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) que escrevia os libretos para as encenações de algumas de suas composições, inserindo lendas germânicas nos contextos épicos de suas óperas, como *Parsifal*, ópera em três atos de 1882. No entanto, em sua grande maioria, os libretos das óperas eram escritos por poetas ou prosadores renomados, que adaptavam obras já conhecidas ou escreviam obras inéditas já direcionadas para as óperas.

Para os espetáculos de balé, do clássico ao neoclássico, os libretos eram o argumento no qual o libretista apresentava ato a ato, cena a cena, o enredo a ser trabalhado coreograficamente. Neles o autor propunha a origem da temática do libreto, os personagens, suas ações e emoções, os cenários, a organização do corpo de baile em grupos ou *pas de deux*, e, sobretudo, apresentava a trama a ser contada ao público, o drama de princesas, príncipes, fadas, espíritos, etc.

Giselle ou Les Wilis (1841), libreto escrito por Théophile Gautier em parceria com o libretista Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1799-1875) e com o coreógrafo Jean Coralli (1779-1854), que deu origem à montagem coreográfica do balé *Giselle* (1841), é um exemplo da configuração descrita acima, a começar por seu texto introdutório, no qual os autores apresentam, sob o título de “Tradição alemã”, a lenda a partir da qual a narrativa do libreto foi

desenvolvida, lenda essa que subseqüentemente serviu de base para a escrita da novela *Spirite* (1886), também de Gautier:

Existe uma tradição da dança noturna conhecida nos países eslavos sob o nome de Wili – As Wilis são noivas mortas antes do dia do casamento, essas pobres jovens criaturas não podem ficar tranquilas sob suas tumbas. Em seus corações apagados, em seus pés mortos, permaneceu esse amor pela dança que elas não puderam satisfazer durante suas vidas, e, à meia noite, elas se levantam, juntam-se em grupos na grande estrada, e infeliz do jovem rapaz que as encontra! Ele deve dançar com elas até que caia morto²⁶ (Gautier, 1882, p. 246).

Gautier talvez seja o nome mais representativo de escritores que, na França do século XIX, estabeleceu contato com a dança por meio de sua escrita. Com seus argumentos para os balés *Giselle*, *La Péri* (1845), *Paquerette* (1851), *Gemma* (1854) e *Sacountala* (1858), o escritor contribuiu para a inserção do literário na produção coreográfica de sua época, mesmo que ainda não se admitisse que a palavra literária “subisse ao palco”. Os seus libretos estavam inseridos numa produção literária que inseria a dança como temática constante. Essa “*littérature des jambes* (literatura das pernas)” (Colombo, 2014, p. 2), expressão que reforça a imagem, tal qual o fizeram Mallarmé e Valéry, da dança como analogia da escrita, auxiliou o escritor em sua reflexão sobre arte, beleza e estética nos mais de trezentos folhetins periódicos que publicou em jornais da época:

O lugar da contextualização é grande nessa negociação, que começa por um reconhecimento do papel da arte de Terpsícore, em um sentido amplo do termo, no século que verá o nascimento do balé romântico, começando pelas diferentes formas da dança de sociedade, às vezes rejeitada por Gautier, tais como o cançã ou a polca, ou objeto de fascinação no que concerne aos “bailes elegantes” dos salões, quando permitem descrições suntuosas como ele gosta. O capítulo dedicado a suas análises de pinturas ou de esculturas tendo a dança como assunto, permite constatar a importância da busca comum da beleza plástica e lembrar uma parte importante da história da arte do século XIX. A isto adiciona-se uma parte sobre a presença da dança em suas obras de ficção, pesquisa que ainda se deveria fazer em muitos outros autores, mas que se mostra particularmente fecunda em Gautier, revelando uma filigrana que percorre seus romances e novelas mais que seus poemas²⁷ (Colombo, 2014, p. 2).

²⁶ *Il existe une tradition de la danse nocturne connue dans les pays slaves sous le nom de Wili. — Les Wilis sont des fiancées mortes avant le jour des noces, ces pauvres jeunes créatures ne peuvent demeurer tranquilles sous leur tombeau. Dans leurs cœurs éteints, dans leurs pieds morts, est resté cet amour de la danse qu'elles n'ont pu satisfaire pendant leur vie, et, à minuit, elles se lèvent, se rassemblent en troupes sur la grande route, et malheur au jeune homme qui les rencontre ! Il faut qu'il danse avec elles jusqu'à ce qu'il tombe mort.*

²⁷ *La place de la contextualisation est grande dans cette tractation, qui débute par une reconnaissance du rôle de l'art de Terpsichore, dans un sens large du terme, au siècle qui verra la naissance du ballet romantique, à*

O libreto permaneceu, no século XX, e a seu modo, como “meio” de aproximação entre a literatura e a dança, entre o literário e o coreográfico, entre o escritor e o coreógrafo, e atraía escritores cuja curiosidade artística conduzia a experimentar linguagens além daquela nas quais se estabeleceram enquanto artistas, ou seja, a literatura. O libreto foi, então, ponto de aproximação entre Colette (1873-1954) que escreveu o libreto *L'enfant et les sortilèges* (A criança e os feitiços – 1917), Jean Cocteau (1889-1963), escritor desenhista e cineasta, que escreveu o libreto *Le Jeune homme et la mort* (O jovem e a morte – 1946) e o próprio Jean Genet, (1910-1986), escritor, roteirista e cineasta autor do libreto *Adame Miroir* (1948).

Escritores libretistas, como os mencionados, e seus libretos elaboraram um campo de contato entre o literário e o coreográfico que dá relevo à questão da passagem da escrita ao corpo em movimento, da página à cena, passagem em que duas linguagens de características distintas podem se harmonizar ou se chocar, ao estabelecerem “uma relação entre uma história já escrita, que se constrói no desenrolar das palavras, e uma forma de arte da qual as palavras, logo após o título, são excluídas”, fazendo confluir “os fluxos da prosa na métrica dos passos”²⁸ (Colombo, 2010, p. 139). Por meio dos textos dos libretos pode-se já perceber um potencial que o texto literário possui como orientador, motivador, alimentador da prática coreográfica, em suas características narrativas e até mesmo prescritivas, orientando os coreógrafos quanto às paisagens onde as coreografias devem se passar, os estados emotivos em que os personagens devem se encontrar e as ações que estes devem praticar, ações cuja execução dar-se-á por meio dos movimentos elaborados pelo coreógrafo. Ao apontar como um personagem entra em cena, quais suas intenções ao cometer um ato de tal ou tal forma, um libretista pode orientar a própria decisão do coreógrafo sobre quais características (velocidade, tónus, direcionamento, composição no espaço, etc.) estarão no movimento que cria. Tomemos, como exemplo, esse trecho da cena IV do primeiro ato de *Giselle* (os trechos sublinhados e as expressões em negrito foram destacadas por mim, e apontam um conjunto de ações e emoções, orientadas por Gautier, que um coreógrafo poderia seguir para uma possível composição coreográfica):

commencer par les différentes formes de la danse de société, rejetées parfois par Gautier, telles le cancan ou la polka, ou objet de fascination en ce qui concerne “les bals élégants” des salons, lorsqu'ils lui permettent des descriptions somptueuses comme il les aime. Le chapitre consacré à ses analyses de peintures ou de sculptures ayant la danse pour sujet permet de constater l'importance de la recherche commune de la beauté plastique et de rappeler un pan de l'histoire de l'art du XIX^e siècle. À cela s'ajoute une partie sur la présence de la danse dans ses oeuvres de fiction, recherche qu'on devrait encore faire pour bien d'autres auteurs, mais qui s'avère particulièrement féconde chez Gautier, révélant une filigrane qui parcourt ses romans et nouvelles autant que ses poèmes.

²⁸ [...] une relation entre une histoire déjà écrite, qui se construit au fil des mots, et une forme d'art d'où les mots, aussitôt après le titre, sont exclus [...] les flots de la prose dans la métrique des pas.

Loys, ou antes o duque Albert, aproxima-se da cabana de Giselle, e bate docemente à porta. Hilarion continua escondido. Giselle logo sai e corre para os braços de seu amante. **Forte emoção, felicidade** dos dois jovens. Giselle conta seu sonho a Loys; ela estava com ciúmes de uma bela dama que Loys amava, que preferia a ela.

Loys, **emocionado**, tranquiliza-a; ele só ama, ele sempre amará apenas a ela. “É que se você me traísse, diz-lhe a jovem moça, eu sinto, eu morreria por isso”. Ela leva a mão ao coração como para lhe dizer que frequentemente sofre com isso. Loys a tranquiliza com vivas carícias.

Ela colhe margaridas e as desfolha para se certificar do amor de Loys. – O teste tem êxito e ela cai nos braços de seu amante²⁹ (Gautier, 1882, p. 248).

Outro exemplo disso pode ser extraído do próprio libreto *Adame Miroir*, de Genet, para o qual a coreógrafa francesa Janine Charrat fez a coreografia, o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974) compôs a música e o pintor surrealista belga Paul Delvaux (1897-1994) criou cenário e figurinos. O espetáculo realizado pela *Compagnie des Ballets de Paris* (França) teve estreia em 31 de maio de 1948, no teatro Marigny, em Paris. Trata-se de argumento composto por três personagens: o Marujo, o Dominó³⁰, e a Imagem. O argumento do balé gira em torno de um jovem marinheiro que confronta outro bailarino, o Dominó, que representa a morte. Neste argumento, nota-se claramente a presença de temas caros à pena genética, que serão mencionados mais à frente nesta dissertação, como a morte e a obsessão pelo duplo, pela perseguição da própria imagem, motivo chave de toda o poema *O funâmbulo*. Os trechos abaixo exemplificam bem como um libretista pode orientar decisões coreográficas e de encenação (como no trecho de Gautier, os grifos são meus):

O passo desse personagem deve ser lento e muito flexível. Ele dá a impressão de ser conduzido por uma esteira. Seus gestos com o leque, na direção dos espelhos, são muito familiares. Ele parece, às vezes, com ele espanar um rodapé, uma cariátide (Genet, 2002, p. 248)³¹.

²⁹ *Loys, ou plutôt le duc Albert, s'approche de la chaumière de Giselle, et frappe doucement à la porte. Hilarion est toujours caché. Giselle sort aussitôt et court dans les bras de son amant. Transports, bonheur des deux jeunes gens. Giselle raconte son rêve à Loys ; elle était jalouse d'une belle dame que Loys aimait, qu'il lui préférerait. Loys, troublé, la rassure ; il n'aime, il n'aimera jamais qu'elle. “C'est que si tu me trompais, lui dit la jeune fille, je le sens, j'en mourrais”. Elle porte la main à son cœur comme pour lui dire qu'elle en souffre souvent. Loys la rassure par de vives caresses.*

Elle cueille des marguerites et les effeuille pour s'assurer de l'amour de Loys. — L'épreuve lui réussit et elle tombe dans les bras de son amant.

³⁰ Figura de fantasia carnavalesca tradicional que consiste em uma túnica longa com capuz, geralmente de cor negra.

³¹ *La démarche de ce personnage doit être lente et très souple. Il donne l'impression d'être porté par un tapis roulant. Ses gestes avec l'éventail, en direction des miroirs, sont très familiers. Il semble avec, parfois, épousseter une plinthe, une cariátide.*

De um espelho a outro, **atordoado**, o Marujo vai tropeçar, batendo-se sempre contra sua imagem. **Apavorado**, ele dança só, em um ritmo cada vez mais rápido até se esgotar, perdendo sua boina, ele cai no chão onde continua uma espécie de reptação lamentável. Em seguida ele endireita um pouco o busto, e olha um dos espelhos (2002, p. 248)³².

A Imagem, dançando, tenta aproximar-se do Marujo que escapa, **apavorado**. Mas, depois de um tempo, o Marujo, **sem fôlego**, é **coagido** num ângulo de espelho (*bem visível ao público*). **Corajosamente**, e um pouco **intrigado**, ele afronta sua Imagem e toma sua frente. Por sua vez, a Imagem foge. Enfim, pouco a pouco, virando as costas mutuamente, eles se tocam, viram-se, e se enlaçam. Beijam-se na boca. A Imagem, entre seus lábios, pega outra vez a bituca do Marujo (2002, p. 249)³³.

Quando o balé necessitou de histórias para desenvolver coreografias, efetuando, assim, uma passagem das composições alegóricas do balé de corte³⁴ para o “balé de ação” de Jean-Georges Noverre (1727-1810), em que “o balé deve narrar uma ação dramática sem se perder em divertimentos que cortam o seu movimento” (Bourcier, 2001, p. 170), foi no texto literário que encontrou um aliado para que não fosse mais apenas divertimento agradável aos olhos do público. O libreto cumpriu, então, importante papel na inserção da narrativa e do sentido na dança, emprestando da literatura enredos, personagens, todo um universo semântico que o literário há séculos elabora, organiza e manipula antes dela.

No entanto, dando um salto para o panorama atual da dança contemporânea, nota-se a quase total ausência da figura do libretista e do argumento como partes integrantes da criação de um espetáculo de dança, ausência que já se manifestava desde a dança moderna e pós-moderna. Hoje, quando um espetáculo de dança propõe o uso de materiais e conteúdos literários, é na figura do dramaturgo, ou dramaturgista, que vai buscar apoio para fazer a ponte

³² *D'un miroir à l'autre, éperdu, le Matelot va buter, se cognant toujours à son Image. Affolé il danse seul, sur un rythme de plus en plus rapide jusqu'à ce qu'épuisé, perdant son béret, il tombe à terre où il continue une sorte de reptation malheureuse. Ensuite il redresse un peu le buste, et regarde un des miroirs.*

³³ *L'Image, en dansant, essaye d'approcher le Matelot qui se sauve, effrayé. Mais, au bout d'un moment, le Matelot, manquant de souffle, est forcé dans un angle de miroir (très visible au public). Courageusement, et un peu intrigué, il fait front à son image et va au-devant d'elle. À son tour l'Image s'enfuit. Enfin, peu à peu, en se tournant mutuellement les dos, ils se touchent, se retournent, et s'enlacent. Se baisent sur la bouche. L'Image, entre ses lèvres, reprend le mégot du Matelot.*

³⁴ Frédéric Pouillaude (2010, p. 46) define o balé de corte como um balé que tem “raramente por finalidade contar uma estória, desenvolver temporalmente uma ação dramática seguida. Ele contenta-se, na maior parte do tempo, em justapor uma sequência de figuras instantâneas, analiticamente ligadas ao tema do balé, mas desprovidas de todo laço dramático entre elas. Ele não busca exibir indivíduos ou afetos, mas produzir emblemas alegóricos que o olhar dos espectadores tem prazer em decifrar e reconhecer”*.

*[...] *rarement pour finalité de raconter une histoire, de déployer temporellement une action dramatique suivie. Il se contente la plupart du temps de juxtaposer une suite de figures instantanées, analytiquement reliées au sujet du ballet, mais dépourvues de tout lien dramatique entre elles. Il ne cherche pas à exhiber des individus ou des affects, mais à produire des emblèmes allégoriques que le regard des spectateurs se fait un plaisir de déchiffrer et de reconnaître.*

entre a narrativa dos textos literários abordados e sua adaptação/transposição para o processo ou para o palco. Dramaturgo entendido, aqui, nos moldes apontados por Patrice Pavis (1999, p. 17), em seu *Dicionário de teatro*, ou seja, aquele que integra um processo de criação/encenação de um espetáculo como “conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo”. No entanto, trata-se, aqui, de espetáculos de dança que lidam com materiais literários no intuito de construir suas narrativas com recursos além do movimento e da coreografia. Nesse contexto, o dramaturgo é, então, aquele que juntamente com o diretor, o coreógrafo, ou um grupo em processos de criação colaborativa, vai refletir, propor, selecionar, organizar o material literário pensando-o com intuito de efetuar sua passagem para a cena, para a narrativa coreográfica. Proponho, como exemplos do dramaturgo de espetáculos de dança, o coreógrafo alemão Raimund Hoghe que, de 1980 a 1990, auxiliou dramaturgicamente a coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009) na elaboração de trabalhos importantes do *Tanztheater Wuppertal*, como *Bandoneon* (1981), *Nelken* (1982) ou *Viktor* (1986), bem como o diretor e dramaturgo francês Alain Neddard que trabalhou com o coreógrafo francês Dominique Bagouet (1951-1992) como assistente de cena e dramaturgo, a quem, segundo ele, ajudou “a fazer a ligação entre o texto e a dança, entre a palavra de um ator [...] e sua coreografia, [...] a decupar e escolher os textos ditos a partir dos livros que ele (Bagouet) tinha escolhido”³⁵ (Neddard, 2016). Ele colaborou dramaturgicamente com os seguintes espetáculos de Bagouet: *Meus amigos* (1985), *O salto do anjo* (1987), *Mobiliado sumariamente* (1989). Ele aponta a função de dramaturgo em espetáculo de dança como “uma espécie de desafio ao bom senso, de enigma, [...]: um pouco como se apresentar a bordo de um navio, como o geômetra do mar, pousando improváveis balizas numa extensão movediça e sem fronteiras visíveis: não se enquadra tão facilmente o horizonte sem limites da dança”³⁶ (Neddard, 1997, p. 45). Outra forma recorrente de lidar com o texto literário em dança passa diretamente pelo diretor ou coreógrafo quando assumem, eles próprios, a responsabilidade pela transposição dos conteúdos literários, sejam narrativos ou estruturais, do texto para o contexto do espetáculo, sem associar-se a um dramaturgo.

Como visto anteriormente, a proximidade do escritor na função de libretista proporcionava uma contaminação da dança pela literatura apenas até certo ponto, estando o texto literário ausente em suas propriedades “materiais” que não surgiam, por meio da palavra,

³⁵ [...] à faire le lien entre le texte et la danse, entre la parole d'un comédien [...] et sa chorégraphie, [...] l'aider à découper et choisir les textes dits à partir des livres qu'il avait choisis.

³⁶ [...] une sorte de défi au bon sens, d'énigme, [...]: un peu comme si on se présentait à bord d'un navire, comme le géomètre de la mer, posant d'improbables balises dans une étendue mouvante et sans frontières visibles: on ne quadrille pas aisément l'horizon sans limites de la danse.

na cena como elemento da narrativa. “Esses argumentos de balé que encontramos nos libretos são textos [...] mas textos mudos, [...] pois quando da representação não ouvimos as palavras que eles contêm”³⁷ (Didier, 2010, p. 103). Ou seja, do texto do argumento somente seus conteúdos de significação, sua narrativa, sua história importavam, ficando a palavra ainda relegada ao silêncio. O escritor-libretista era “um feitor de libretos, um inventor de argumentos nos quais a escrita coreográfica retinha apenas, mimeticamente, a trama narrativa”³⁸ (Godfroy, 2015, p. 24). A fonte literária na forma do libreto-argumento não garantia a quebra do silêncio do texto. Os coreógrafos, em seus balés, não permitiam uma migração maior do literário para o espetáculo coreográfico ao não trazer a presença da “palavra literária”, do texto em sua forma escrita ou oral, não ocorrendo, desse modo, um diálogo mais contaminado, ou uma possibilidade de hibridização entre as linguagens mais acentuada, ficando o texto na esfera do passado da escrita, e a dança no presente do espetáculo. O que interessava da literatura, até aquele momento, era o enredo, a história, os personagens, os acontecimentos, uma narrativa pertencente ao texto que devia “permanecer legível ao espectador, inscrevendo-se nas convenções próprias à dramaturgia coreográfica”³⁹ (Jacq-Mioche, 2010, p. 54), mas não, ainda, uma interpenetração do discurso e da materialidade do texto no silêncio do espaço coreográfico. Silêncio (ao qual a dança ainda tem todo o direito e o desfruta) que, como veremos, será pouco a pouco quebrado. Com esse recurso usado pelos coreógrafos, tão usual à época, de trabalhar sobre narrativas literárias e enredos que sustentavam a tradição do balé como arte essencial ao “encantamento”, o texto-argumento situa-se sempre em posição de anterioridade ao espetáculo que a partir dele se cria, ambos assumindo momentos de existência independentes, onde o texto posiciona-se num a priori do espetáculo, e este último em um a posteriori do texto. Pouillaude (2010) atenta para esta relação que não necessariamente se manifesta em migração de um território a outro, quando se refere a uma

[...] lógica do montante e da jusante que permite manter entre dança e escrita uma relação de exterioridade, se não de estanqueidade. Entendida como literatura, a escrita seria por essência estranha à dança, encontrando-a apenas quando esta ainda não é (nos pré-textos dos libretos) ou já não é mais (nas evocações das resenhas)⁴⁰ (2010, p. 34).

³⁷ [...] *ces arguments de ballets que l'on trouve dans les livrets sont des textes [...] mais des textes muets, [...] puisque lors de la représentation on n'entend pas les mots qu'ils contenaient [...]*.

³⁸ [...] *un faiseur de livrets, un inventeur d'arguments dans lesquels l'écriture chorégraphique ne retenait, mimétiquement, que la trame narrative.*

³⁹ [...] *rester lisible pour le spectateur tout en s'inscrivant dans les conventions propres à la dramaturgie chorégraphique.*

⁴⁰ [...] *logique de l'amont et de l'aval qui permet de maintenir entre danse et écriture une rassurante relation d'extériorité, voire d'étanchéité. Entendue comme littéraire, l'écriture serait par essence étrangère à la danse, ne*

Dentro desta reflexão, e se formamos um entendimento de interdisciplinaridade artística a partir do proposto pelo diretor, professor e Ph.D em teatro Fernando Villar, que a situa numa perspectiva de transgressão de “fronteiras formais de campos de conhecimentos distintos com seus diferentes conteúdos, métodos e procedimentos” (Villar, 2001, p. 833), podemos tomar essa via de aproximação entre literatura e dança, que se deu por meio do contato entre escritores-libretistas e coreógrafos de balé nos três séculos anteriores ao nosso, como tímida (mas não inexistente), quando se trata de contaminação entre linguagens, posto que nem o literário nem o coreográfico efetivaram a travessia das fronteiras que as demarcam. Nessa configuração relacional, o contato entre as linguagens se desenvolve antes de tudo como cooperação e apoio, ainda longe das contaminações que turvam as análises classificatórias, e que dificultam o apontamento de quando começa uma ou termina outra linguagem artística.

Como o intuito deste capítulo não é exaurir uma reflexão sobre as inúmeras possibilidades de diálogo já experimentadas entre as duas linguagens, efetua-se, aqui, um salto na direção do que, hoje, seria uma relação escritor/dança mais híbrida e fusional, ou seja, a presença do próprio escritor e de sua literatura em cena. Possibilidade dialógica entre disciplinas que ocorre num corpo a corpo, numa fricção mais afim com a interdisciplinaridade.

1.3. O escritor em cena: intensificação de hibridismo

Tendo, anteriormente, observado algumas possibilidades dialógicas entre as linguagens da literatura e da dança, passa-se agora a tratar de uma manifestação mais atual, que coloca as duas disciplinas em situação mais próxima da interdisciplinaridade, cujo maior ou menor grau está atrelado às configurações internas ao encontro estabelecido entre ambas. Trata-se da presença do escritor na cena.

A inserção do escritor como elemento presencial nos espetáculos de dança contemporânea é um fenômeno relativamente recente, observado com mais frequência a partir dos anos 2000, sobretudo na Europa, e deflagra uma intenção de visita ao campo estético e conceitual de uma linguagem inabitual àquela na qual o escritor se move mais “confortavelmente”. Visita corajosa se partimos da premissa (não generalizante e totalitária) de que escritores não dançam, não estão habituados ou preparados para lidar com os materiais corporais desenvolvidos por bailarinos e

la rencontrant que lorsque celle-ci n'est pas encore (dans les prétextes des livrets) ou n'est déjà plus (dans les évocations du compte rendu).

exigidos por coreógrafos, como bem observa a escritora francesa Célia Houdart, em entrevista cedida a Judith Mayer (2015):

Não se pode pedir a um escritor que dance e um bailarino que escreva por muito tempo, porque suas práticas são fragilizadas, mesmo se isso traz muito. Quando escrevemos, convocamos um imaginário corporal, e o bailarino, tal qual eu o percebo, de tanto repetir, investiga, por sua vez, o real corporal. É muito rico. Pode-se alargar os limites. Eu, são os limites do imaginário que eu alargo, mas fisicamente é difícil⁴¹ (Houdart, *in* Mayer, 2015, p. 91).

Houdart participou da performance *Enjoy the silence*, em duo com o coreógrafo francês Mickaël Phelippeau, em 2013, no festival *Concordan(s)e*, que estimula, proporciona e apresenta encontros e produções que exploram o diálogo entre a dança contemporânea e a escrita literária. O festival se passa na França, na região Île-de-France, e se define como “uma aventura singular na qual um escritor encontra um coreógrafo”⁴² (Mayer, 2015, p. 83), ambos com carta branca para, numa configuração de duo na qual os dois integram a cena, decidirem o modo de trabalho, a forma e o tema de suas colaborações mútuas.

Se na função de libretista o escritor permanecia em uma região determinada de atuação que não invadia o espaço cotidiano da criação em estúdios e salas de ensaio, nem o palco em situação de apresentação, essa nova configuração permite que ele avance de corpo e palavra no próprio terreno do fazer coreográfico, tendo a possibilidade de experimentar desde o aquecimento físico, até os laboratórios composicionais e a execução de uma coreografia, permitindo que essa “nova” experiência com o próprio corpo “metabolize” sua escrita ao lhe oferecer um campo de investigação inusitado, porém fecundo. Se tomarmos novamente a experiência de Houdart, percebemos quanto, para o escritor, a passagem do seu trabalho habitual com o “imaginário corporal” (em sua literatura) para o “real corporal” com que o bailarino lida, pode levá-lo a alargar seus limites. Houdart responde, quando questionada na entrevista já citada, como a relação com a dança mudou sua escrita: “Voltei com um corpo diferente para minha mesa [...]. Parece-me também que estou melhor armada para falar do corpo”⁴³ (Houdart, *in* Mayer, 2015, p. 91). Ao permitir-se adentrar o terreno da linguagem da

⁴¹ *On ne peut pas demander à un écrivain de danser et à un danseur d'écrire trop longtemps, parce que leurs pratiques sont fragilisées, même si ça apporte beaucoup. Lorsqu'on écrit, on convoque un imaginaire corporel, et le danseur, tel que je le perçois, à force de répétitions, creuse quant à lui le réel corporel. C'est très riche, on peut en repousser les limites. Moi, ce sont les limites de l'imaginaire que je repousse, mais physiquement c'est difficile.*

⁴² [...] *une aventure singulière où un écrivain rencontre un chorégraphe.*

⁴³ *Je suis revenue avec un corps différent à ma table [...]. Il me semble aussi que je suis mieux armée pour parler du corps.*

dança, o escritor permite também que sua palavra, seu texto sejam ilustrados, contrariados, reforçados, desmentidos, ampliados pelo movimento, pela coreografia, que podem até mesmo originar novas recepções do texto, ao propô-lo em outro suporte que não o livro, este objeto que por muito tempo circunscreveu e institucionalizou o literário, realidade que hoje se relativiza, se tomarmos em consideração as novas formas de produção e difusão literária, como as virtuais por meio de blogs, vlogs⁴⁴ e editoras virtuais.

Ainda que não dancem, escritores que se aventuram na desconhecida seara do espetáculo coreográfico podem fazer da cena um espaço de percepção e experiência fisicalizada dos seus textos, que não mais dependerão apenas dos gestos e dos movimentos dos outros bailarinos envolvidos para serem apreendidos. A presença do autor no espaço coreográfico pode dar-se num largo campo de possibilidades, do simples recurso da voz em off, passando pelo escritor em cena lendo o texto previamente escrito ou improvisando sua textualidade *in tempo*, até à ousadia do escritor que se arrisca ao gesto, à dança, à evolução no espaço coreográfico pela experiência do movimento. Por meio de sua voz e de seu corpo (apenas falando, ou falando e dançando, ou apenas dançando), o escritor assume a própria presença do literário. Coloca o texto na posição de uma “literatura que se faz, então, 'em contexto' e não apenas na comunicação *in absentia* da escrita, do gabinete de trabalho ou da leitura muda e solitária dos textos”⁴⁵ (Ruffel, 2010, p. 62). Uma literatura que se expõe no espaço que anteriormente, se pensarmos nos balés que se baseavam nos libretos, não lhe cedia voz. Uma literatura “mutante” que “busca criar em suas mudanças de cena e de mídias, nas misturas inéditas com outras linguagens e suas garras às vezes monstruosas, novos afetos e novas experiências estéticas”⁴⁶ (Ruffel, 2010, p. 67).

Quando a literatura se arrisca, por meio da presença do escritor em cena, a adentrar no terreno de outras experiências artísticas, ela se permite atritar outros atributos estéticos, outros sistemas sintáticos e sígnicos, buscando, nestes, a permeabilidade e porosidade necessárias a um diálogo fecundo. Por essa via, ao escrever sobre a escritora francesa Olivia Rosenthal (1965), que colabora com nomes de outras práticas artísticas, entre elas a dança, como no espetáculo *Petite Pièce avec Olivia* (2009), coreografada em colaboração com a coreógrafa

⁴⁴ Abreviação de “vídeo blog”.

⁴⁵ [...] *littérature qui se fait donc “en contexte” et non dans la seule communication in absentia de l’écriture, du cabinet de travail ou de la lecture muette et solitaire des textes.*

⁴⁶ [...] *mutante [...] qui cherche à créer dans ses changements de scènes et de médias, dans les mélanges inédits avec les autres langages et ses greffes parfois monstrueuses, de nouveaux affects et de nouvelles expériences esthétiques.*

italiana Carlotta Sagna (1964), para o festival *Concordan(s)e*, Nancy Murzilli aponta que as contribuições entre literatura e dança colocam

[...] em jogo os efeitos de confrontação e de impregnação de práticas e de universos artísticos singulares através da produção de obras híbridas. Estas obras compõem uma pluralidade de relações entre elementos semióticos heterogêneos, questionando e recompondo, assim, o real, seus possíveis, e a compreensão que temos disso⁴⁷ (2015, p. 95).

Um outro exemplo desse diálogo possível e fecundo é o escritor francês Pascal Quignard, nome representativo dos três aspectos apontados neste texto: o libretista, o escritor que reflete sobre dança em suas obras, e o escritor que se arriscou na travessia que o desloca do mutismo textual ao ruído da cena. Em uma única obra, Quignard, para quem o butô é um objeto de admiração, desdobra três relações possíveis entre o literário e a dança. A partir de reflexões sobre o libreto-argumento que escreve para o espetáculo *Medea* (2010), coreografado pela japonesa Carlota Ikeda (1941-2014), espetáculo que conta com sua presença lendo o texto “à luz de uma pequena lâmpada antes de virar-se na escuridão para contemplar, no meio, a dança estática de Carlota Ikeda”⁴⁸ (Genetti, 2015, p. 107), o autor escreve *L'Origine de la danse* (2013), texto que une meditação e poesia, autobiografia e pensamento crítico, a partir da experiência vivida em cena com o butô. Ainda que não se tenha arriscado a dançar, Quignard é um dentre os poucos nomes da literatura atual que se investiram de um interesse pela dança que os leva à reflexão, à apropriação temática, mas também à proximidade e experiência desta linguagem que só a vivência no palco proporciona.

Todas as relações apontadas neste capítulo que impulsionam a troca, o trânsito, a cooperação entre escritores e coreógrafos nos mais diversos graus deslocam esses artistas para outras cenas de exposição e sistemas artísticos. Mas colocam também o espectador em situação de redimensionar o literário e suas concepções sobre espetáculos de dança, e de reordenar a leitura e a recepção para as novas possibilidades surgidas do encontro entre linguagens tão distintas e irredutíveis. Murzilli chega a utilizar o neologismo *littéradanse* (literadança), para tratar desses encontros que manifestam o “alargamento do conceito de literatura para além do texto/manuscrito”⁴⁹ (2015, p. 100). Além disso, diante de uma criação que se encaixe no termo

⁴⁷ [...] en jeu les effets de confrontation et d'imprégnation de pratiques et d'univers artistiques singuliers à travers la production d'œuvres hybrides. Ces œuvres composent une pluralité de relations entre des éléments sémiotiques hétérogènes, questionnant et recomposant ainsi le réel, ses possibles et la compréhension que nous en avons.

⁴⁸ [...] à la lueur d'une petite lampe avant de se retourner dans l'obscurité pour contempler, au milieu, la danse extatique de Carlotta Ikeda.

⁴⁹ [...] élargissement du concept de littérature au-delà du texte/manuscrit [...].

“literadança”, o espectador tem a ocasião de restabelecer contato com a obra literária inserida no contexto daquilo que assiste, e experienciar sensações ligadas às que teve quando da leitura da mesma obra, caso a tenha lido anteriormente:

Essa sobreposição de linguagens coreográfica e literária obriga o espectador a buscar em sua memória de leitor, a reencontrar, às vezes em si mesmo, o literário no coreográfico e, sobretudo, a sentir fisicamente, a incorporar [*sic*] a leitura passada. A contaminação de dois gêneros entre si alcança igualmente o espectador-leitor que vê sua interpretação primeira reavaliada⁵⁰ (Toth, 2015, p. 21).

Paul Zumthor refere-se ao encontro entre leitor e obra literária como de natureza estritamente individual, no qual “a recepção se produz em condição psíquica privilegiada – é então e tão somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra, e a encontra de maneira indizivelmente pessoal” (2014, p. 53), o mesmo podendo ser dito do espectador diante de um espetáculo, mesmo que na companhia de outros espectadores. Desse modo, diante de uma montagem em que literatura e dança estão presentes, o leitor-espectador tem a ocasião, por meio de outra possibilidade de presentificação do texto, de reviver, de repetir ou duplicar essa vivência do literário que apenas a ele pertence, porém em um presente da cena que o desloca do conforto e proteção nos quais o coloca o objeto livro.

Se para Barthes a literatura se abre a outros saberes, e Stefano Genetti (2010, p. 11) entende a “dança enquanto arte da performance compósita, acolhedora e proteiforme”⁵¹, não parece impossível que as duas disciplinas artísticas estabeleçam um diálogo que saiba se aproveitar de suas porosidades, encontrando, apesar de suas irredutibilidades, pontos de contato, de convergência, de afinidades. Laura Colombo, bem como Laurence Louppe, como visto na introdução, apontam, por exemplo, o ritmo e o fraseado como possibilidades de conexão e compatibilidade:

[...] a partir da atividade do corpo, cantando, escrevendo, dançando, as duas semióticas se organizam em torno de registros comuns, que elas exploram de forma análoga e diferente: o ritmo – da prosa ou da poesia, da música e da

⁵⁰ *Cette superposition de langages chorégraphiques et littéraire oblige le spectateur à faire appel à sa mémoire de lecteur, à retrouver parfois de lui-même le littéraire dans les chorégraphique et, surtout, à sentir physiquement, à incorporer la lecture passée. La contamination des deux genres entre eux atteint également le spectateur-lecteur qui voit son interprétation première réévaluée.*

⁵¹ [...] *danse en tant qu'art de la performance composite, accueillante et protéiforme.*

dança –, a musicalidade, a expressão e a expressividade, a emoção, a imagem, a leitura ou a “legibilidade”⁵² (Colombo, 2010, p. 7).

As relações dialógicas entre literatura e dança são, então, terreno possível e fecundo de troca e contaminação para escritores, bailarinos, coreógrafos e espectadores, e desdobram-se em possibilidades e resultados que o corpo desta dissertação não seria capaz de abarcar. Elas movem-se, segundo Genetti:

Entre especularidade e difração, uníssono e contraponto, hibridação e impermeabilidade, entre intensificação e atenuação e interferência e deslizamento semântico, entre transcodificação e instauração de um sentido novo, duas linguagens artísticas diferentes se chocam e se harmonizam. “Além” da palavra marcando o limite do dizível, a dança reconhece a literatura como um antecedente e um suporte, como um complemento e um suplemento do qual ela se apropria em vários níveis – ficcional, pulsional e estilístico [...]. Entre o corpo silencioso da dança e as vozes desencarnadas da literatura, ecos, tanto visuais quanto acústicos, ressoam. Eles nos convidam, de olhos arregalados, à escuta: dos passos e das palavras⁵³ (2010, p. 16).

Para concluir, menciona-se aqui apenas algumas dessas possibilidades relacionais, visto que há ainda outras, e tantas outras a descobrir: o libreto-argumento escrito por escritores e usado como suporte narrativo e temático; o escritor em cena; o escritor que reflete a dança; o bailarino/coreógrafo escritor que reflete sobre o fazer coreográfico; o texto literário em cena das mais diversas formas (projeção, recitação, texto em off); o mutismo do texto ausente; o bailarino que fala e dança; o recurso do ator que narra mas não dança; a relação representacional entre dança e notação coreográfica, etc. Possibilidades que ampliam o terreno de uma investigação que se debruce sobre a relação entre literatura e dança, abrindo espaço para questões como as dissonâncias e equivalências estruturais e estéticas das duas linguagens e as apropriações que disso podem fazer, cada uma por sua vez ou conjuntamente; o bailarino que assume a glote, a voz como elementos físicos e expressivos deste corpo que ele assumiu como “campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão”

⁵² [...]à partir de l'activité du corps, chantant, écrivant, dansant, les deux sémiotiques s'organisent autour de registres communs, qu'elles exploitent de façon analogue et différente: le rythme – de la prose ou de la poésie, de la musique et de la danse –, la musicalité, l'expression et l'expressivité, l'émotion, l'image, la lecture ou la “lisibilité”.

⁵³ Entre spéularité et diffraction, unisson et contrepoint, hybridation et imperméabilité, entre intensification et atténuation et interférence ou glissement sémantique, entre transcodification et instauración d'un sens nouveau, deux langages artistiques différents se heurtent et s'harmonisent. “Autre” de la parole marquant la limite du dicible, la danse reconnaît la littérature comme un antécédent et un support, comme un complément et un supplément dont elle s'approprie à plusieurs niveaux – fictionnel, pulsionnel et stylistique [...]. Entre le corps silencieux de la danse et les voix désincarnées de la littérature, des échos, visuels aussi bien qu'acoustiques, retentissent. Ils nous invitent, les yeux grands ouverts, à l'écoute : des pas et des mots.

(Louppe, 2012, p. 69), obrigando a repensar a noção estanque e limitante de que a voz pertence ao ator e o corpo ao bailarino; as especificidades do encontro entre domínios artísticos que por muito tempo foram entendidos separadamente a partir da ênfase dada em suas incompatibilidades e que, felizmente, escritores, bailarinos e coreógrafos estão se propondo entender e enfrentar, em busca, se não de uma outra disciplina, de uma experiência de afetação a partir do encontro.

As relações dialógicas entre literatura e dança podem, como se observou, alcançar distintos graus de interdisciplinaridade, hibridismo, contaminação. Mas é preciso não temer a travessia dos saberes a empreender, não recear deslocar-se nem temer o confronto, pois ao tentar um diálogo com outra disciplina que não a sua, o artista não se perde por completo, não se abandona, não deixa para trás todo seu universo para começar uma nova vida em outro, mas, pelo contrário, pode desfrutar e transitar, ir e vir, no novo universo artístico que o recebe, e gerar e gerar, nesse trânsito, possibilidades e resultados surpreendentes e inusitados.

2. JEAN GENET E O FUNÂMBULO: ABORDAR O TEXTO LITERÁRIO COM INTENÇÕES COREOGRÁFICAS



[...] o poeta esgota o mundo.

(Jean Genet)

Aproximar-se de um texto literário é sondá-lo, cercá-lo, rondá-lo, para, com a proximidade permitir-se adentrar, perscrutar, esmiuçar e, assim, conhecer, talvez entender. Não se conhece nem se entende um texto a longas distâncias. O livro, por exemplo, exige proximidade, algumas dezenas de centímetros distante dos olhos. O texto que ali se deita na planície das páginas exige um corpo a corpo com o leitor, com as “fendas de entrada que são os olhos” (Tavares, 2013, p. 447) e com o olhar do leitor. Pois há olhares distintos em cada aproximação, que se desdobram em diferentes nuances de afetação pelos conteúdos de um texto, do mais plácido “prazer” à mais atravessadora “fruição” –, mas fruição e prazer segundo Barthes (2013, p. 20), da mais resignada contemplação à mais criadora recepção, num encontro entre a obra e o leitor, que é, lembrando Zumthor (2014, p. 55), de “natureza estritamente individual, mesmo se houver uma pluralidade de leitores no espaço e no tempo”.

Podemos nos aproximar de um texto literário como quem se aproxima de um “corpo”, com carne, musculatura, ossatura, fibras, alma. Um “corpo” com esqueleto, estrutura que o mantém de pé, ou, antes, firmemente deitado na horizontalidade de uma página. Se Gonçalo M. Tavares (2013, p. 447) aponta que as leituras “têm de ser apreendidas pelo corpo, apreendidas pelo corpo dos pés à cabeça”, sendo necessário “*Ler até aos pés, ler até a bacia, ler até aos músculos, ler até aos ossos*” e Roland Barthes (2013, p. 24), ao propor uma resposta para a

pergunta “O texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo?”, diz-nos que o texto tem a forma de nosso “corpo erótico”, pois “O prazer do texto seria irreduzível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irreduzível à necessidade fisiológica”, pode-se, sim, entender que o contato do leitor com o texto literário é um corpo a corpo entre duas materialidades encarnadas em carnes distintas, sendo a “carne” do texto seu tecido muscular fibroso e flexível, carne visível, audível, comestível, deglutida pelos sentidos em sua visualidade e oralidade, mastigada pelos olhos e pela boca.

Nesta dissertação a expressão “carne do texto” será recorrentemente usada para fazer, poeticamente, referência à palavra como materialidade e como materialização do texto literário no contexto da investigação prática. Ainda que seja uma proposição metafórica e poética, subjetiva, será usada, aqui, exatamente pela sua força poética que ajudará a reforçar a ideia e a imagem do texto literário como corpo no contato com outro corpo, o meu, humano. Quero, eu, pesquisador e autor desta dissertação, ter diante de mim um texto com entranhas que minha curiosidade e interesse possam tocar. Assumo aceitar o texto literário como um corpo com o qual o contato poderá produzir atritos, afetações, choques, atravessamentos, visitas e passeios em torno de meu corpo de leitor e de bailarino-intérprete/coreógrafo.

Para esta aproximação entre corpos (que nem sempre se faz em percurso retilíneo, às vezes comete-se curvas, desvios, hesitações, esperas, mas o mergulho deve ser sempre profundo, vertical, de cabeça, sob o risco de chocar o crânio contra o seu fundo, do contrário, nem é preciso executar o primeiro passo em sua direção, se o que queremos é conhecer as texturas do interior da carne desse corpo/texto e não apenas espreitá-lo de longe, se o que desejamos, para além do “prazer”, é a fruição) é o olhar de um coreógrafo e o corpo de um bailarino-intérprete, os meus, que praticarão a visita curiosa, o vasculhar em poros, fibras, fendas, camadas musculares do corpo do texto literário *O funâmbulo*.

O meu olhar de coreógrafo a ler e vasculhar o texto literário faz dele (ou o texto faz do meu olhar?) uma “multidão” de imagens a me motivar/provocar coreograficamente, a desejar serem transformadas em movimento, em cena, em espetáculo. Minha aproximação do texto literário acontece, então, sempre, e não tenho receio de me servir do advérbio “sempre”, com a sede que um coreógrafo tem por inspiração, motivação, material fomentador de criação, que o texto sempre generosamente me proporciona, pois “a leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor” (Zumthor, 2014, p. 52).

Nessa leitura que pode ser tomada como a ponte entre o coreógrafo e o texto (e sobre a qual tratarei mais minuciosamente no quarto capítulo), o primeiro disponibiliza o seu corpo “vibrátil” (Rolnik, 2008, p. 28) àquilo que lê no segundo, corpo que vibra diante das forças do texto, esse outro corpo distribuído nas páginas que “não é uma realidade monolítica, mas uma construção complexa, sedimentada”⁵⁴ (Bernard, 2001, p. 126), com camadas estruturais que se sobrepõem ou se ladeiam – sintaxe, semântica, prosódia, léxico, etc. – constituindo “uma espécie de ‘tecido’ cuja trama às vezes entrelaça vários fios, desdobra-se e se enriquece pelo emaranhamento de estratos heterogêneos”⁵⁵ (2001, p. 126).

Talvez, por estas razões, o texto literário tenha sido, em vários momentos da produção coreográfica em dança contemporânea, uma fonte bastante acessada por coreógrafos, seja para coreografias em grupo ou solos. Apenas para citar alguns exemplos de uma lista certamente extensa, na qual essa investida no texto deu origem a espetáculos dos quais alguns podem ser, hoje, entendidos como canônicos ou clássicos do repertório da dança contemporânea, podemos mencionar *May B* (1981), da coreógrafa francesa Maguy Marin, espetáculo inspirado na obra do escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989); *L’Anoure* (1995), coreografado pelo coreógrafo francês Angelin Preljocaj a partir da novela *La Voix perdue* (*A Voz perdida* – 1989/2000) do francês Pascal Quignard, Preljocaj que também coreografou solo (homônimo) sobre *O funâmbulo* de Jean Genet; Daniel Larrieu que, ainda no universo literário de Genet, parte do primeiro romance do autor, *Notre-Dame-des-Fleurs* (*Nossa Senhora das Flores* – 1943) para coreografar o solo *Divine* (2012), interpretado por ele; o espetáculo homônimo ao livro *L’Étranger* (*O estrangeiro* – 1942), de Albert Camus (1913-1960), coreografado pelo francês Jean-Claude Gallotta em 2015; e, para citar um exemplo brasileiro e mais recente, o espetáculo *Os lugares sem...* (2015), do coreógrafo Marcos Buiati, livremente inspirado no livro *As cidades invisíveis* (1972), de Ítalo Calvino.

Por meio dessa leitura que é ponte, abordagem, aproximação, corpo a corpo com *O funâmbulo*, buscou-se um entendimento do texto na intenção de reconhecer e trabalhar sobre suas camadas de significação (que no texto de Genet constituem uma rede polissêmica e emaranhada de sentidos e temas), sobre elementos formais estruturais, e sobre as potencialidades de criação de imagem a partir do arsenal imagético proposto pelo interior do texto. Desse modo, essa pesquisa necessita e se propõe, nos subcapítulos seguintes, tratar da relação entre a escrita e biografia de Jean Genet, o que se configura determinante para um

⁵⁴ [...] n’est pas une réalité monolithique, mais une construction complexe, sédimentée [...].

⁵⁵ [...] une sorte de “tissu” dont la trame à la fois entrelace plusieurs fils, se déploie et s’enrichit par l’enchevêtrement de strates hétérogènes.

entendimento do poema; uma análise do texto em suas principais características enquanto poema e narrativa poética (*récit poétique*)⁵⁶; uma proposição da tradução literária como recurso para a aproximação do “texto fonte” a ser trabalhado pelo coreógrafo, tudo isto, no intento de delimitar e clarear, para o leitor, o que do texto será questão na investigação coreográfica.

2.1. Genet: cumplicidade entre vida e obra

A minha vida passada eu a podia contar com outro tom, com outras palavras. Dei-lhe uma feição heroica porque tinha em mim o que é necessário para fazê-lo, o lirismo.

(Jean Genet)

Romancista – Poeta – Ensaísta – Dramaturgo – Libretista – Roteirista – Cineasta – Treinador de equilibrista – Ladrão – Presidiário – Mendigo – Prostituído – Desertor – Antissemita – Órfão – Pederasta – Ativista – Santo.

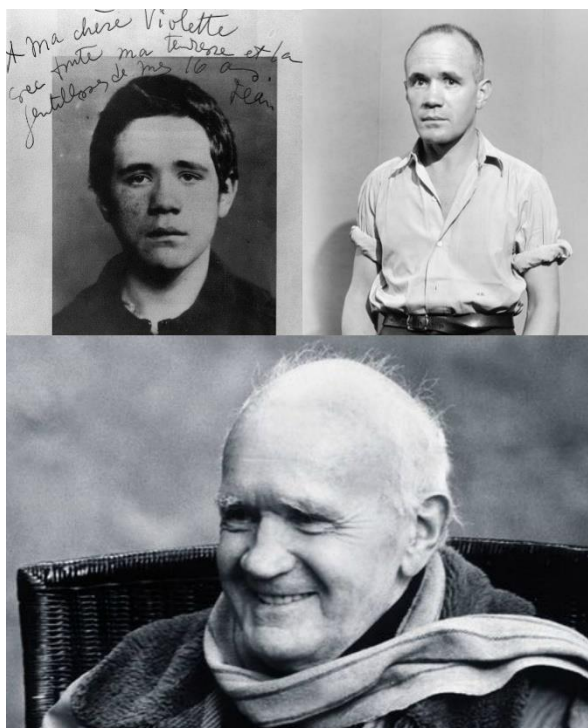


Figura 5: o escritor francês Jean Genet (1910-1986). Disponível em: <https://br.pinterest.com/mirrorsystems/jean-genet-systems/>

⁵⁶ O *récit poétique* ou “narrativa poética” é gênero literário definido pelo professor e crítico francês Jean-Yves Tadié, para quem ele “é uma narrativa que retoma, em prosa, os meios do poema, e define um universo privilegiado, um paraíso perdido e reencontrado” (Tadié, 1994, p. 197).

Genet (1910-1986) foi muitos. E os foi na imprecisão de uma lenda de nuances cujo embaçamento o próprio escritor alimentou.

Barthes (2013, p. 35) sugere que no texto desejamos o autor, e na quase totalidade de seus textos Genet se disponibiliza a esse desejo, é um autor que não se esconde por trás do que escreve, mas oferece-se, por vezes límpido, por vezes turvado, ao seu leitor. Eu desejo Genet, enquanto leitor, enquanto coreógrafo, enquanto pesquisador. E é a partir desse desejo que o trago nesta pesquisa, até porque, esse escritor imiscui-se de tal modo em sua obra, que tratar dela não permite não falar dele. Qualquer tentativa de abordar, refletir, criar a partir de um texto de Genet, pressupõe sua presença. Propor um “olhar coreográfico” sobre o “corpo” de um texto seu é aceitar sua presença em cada linha, em cada metáfora, em cada sentido. O que se poderá entender melhor a seguir.

Nascido a 19 de dezembro de 1910, na *Rue d’Assas*, em Paris, o escritor Jean Genet é dos nomes mais complexos e singulares da literatura do século XX. Alçado a “santo” pela pena perscrutadora de Jean-Paul Sartre (1905-1980) no extenso ensaio *Saint Genet – comédien et martyr* (*Santo Genet – ator e mártir* – 1952), no qual o autor propõe que “Genet não tem *história* profana, ele apenas tem uma história santa”⁵⁷ (Sartre, 1952, p. 13). O escritor francês não está associado a escolas literárias específicas, não se encaixando esteticamente em nenhum movimento a ele contemporâneo, exceto no concernente à sua obra teatral, que muitos críticos definem como pertencente ao Teatro do absurdo⁵⁸. Autor cuja obra deflagra acentuado nível de erudição e de domínio estilístico, Genet surpreendeu e fascinou intelectuais em sua época, pela originalidade de seu lirismo ao mesmo tempo refinado, revoltado e encharcado de erotismo. Fascinou, também, porque não se compreendia como uma figura cuja vida não propiciou uma formação e maturação cultural e intelectual, e cujo meio social era rude e inóspito, sobretudo na infância e adolescência, podia ser responsável por uma obra de conteúdo literário tão consistente e pungente. Assim também se fascinou Jean Cocteau (1889-1963), que fala sobre o primeiro poema escrito por um Genet ainda presidiário:

⁵⁷ *Genet n’a pas d’histoire profane, il n’a qu’une histoire sainte.*

⁵⁸ Teatro do absurdo foi o termo criado, em 1961, por Martin Esslin, crítico húngaro radicado na Inglaterra, que propunha uma definição que abarcasse as obras de autores de diversos países que tinham como ponto central de seus textos o tratamento inusitado de aspectos inesperados da vida humana. Esslin aponta as seguintes características dos textos teatrais de Genet, que o faziam qualificá-lo como autor do Teatro do absurdo: “o abandono dos conceitos de personagem e motivação; a concentração em estados mentais e situações humanas básicas, mais do que no desenvolvimento de um enredo narrativo de exposição à solução; a desvalorização da linguagem como meio de comunicação e compreensão; a rejeição do objetivo didático; e a confrontação do espectador com outros fatos de um mundo cruel e de seu próprio isolamento” (Esslin, 1968, p. 208).

Às vezes, acontece-me um milagre. Por exemplo, *O Condenado à morte* de Jean Genet. Creio que só existem quatro exemplares dele. Ele rasgou o resto. Esse longo poema é um esplendor. Jean Genet sai de Fresnes (a placa tem a data da prisão “Fresnes, setembro de 1942”). Poema erótico à glória de Maurice Pilorge, assassino de vinte anos, executado em 12 de março de 1939, em Saint-Brieuc. O erotismo de Genet nunca choca. Sua obscenidade nunca é obscena. Um grande movimento magnífico domina tudo. A prosa que inicia é curta, insolente, altiva. Estilo perfeito⁵⁹ (Cocteau, apud Richter, 2008, p. 80).

Órfão, muito cedo abandonado pela mãe (apenas alguns meses após seu nascimento), de quem Genet apenas conheceu o nome – Camille Gabrielle Genet, ele é entregue, pela assistência social francesa, aos cuidados de uma família de camponeses artesãos na cidade de Alligny-en-Morvan, e, aos dez anos de idade, é acusado de roubo: “Uma voz declara publicamente: ‘És um ladrão’”⁶⁰ (Sartre, 1952, p. 26), e este fato, na interpretação de Sartre, metamorfoseia a criança inocente em Jean Genet, o ladrão, “expulso do paraíso perdido, exilado da infância, do presente, condenado a ver-se, repentinamente provido de um ‘eu’ monstruoso e culpado, isolado, separado, ou seja, transformado em verme”⁶¹ (1952, p. 27).

Para Sartre, o acontecimento do roubo na infância de Genet é a passagem mais determinante de sua vida, aquela que o fará decidir ser aquilo do qual o acusavam, e o fará alimentar e elaborar a lenda sobre si, ampliando, por meio de sua lírica, a presença do crime em sua biografia e em sua obra literária, tão intimamente cúmplices. É como se, segundo o filósofo existencialista, nesse roubo surpreendido o qual Genet não negou, estivesse toda a chave daquilo que seria a vida do escritor, não fosse sua capacidade, alguns anos mais tarde, de reinventá-la, tornando-se a personalidade literária que se tornou.

O crime, a passagem por casas de correção de adolescentes delinquentes, como a colônia agrícola penitenciária de Mettray, a estadia em prisões, a deserção da Legião estrangeira francesa após seis anos de engajamento, o período de mendicância e perambulação por cidades europeias fugindo das autoridades militares, foram determinantes para alimentar a imagem de pária-delinquente-escritor que Sartre, Cocteau e George Bataille (1897-1962) contribuíram para criar, e que o próprio Genet não evitava ou recusava em seus textos. Mas é exatamente a partir

⁵⁹ *Parfois, il m'arrive un miracle. Par exemple, Le Condamné à mort de Jean Genet. Je crois qu'il n'en existe que quatre exemplaires. Il a déchiré le reste. Ce long poème est une splendeur. Jean Genet sort de Fresnes (la plaquette est datée de la prison, “Fresnes, septembre 1942”). Poème érotique à la gloire de Maurice Pilorge, assassin de vingt ans, exécuté le 12 mars 1939, à Saint-Brieuc. L'érotisme de Genet ne choque jamais. Son obscénité n'est jamais obscène. Un grand mouvement magnifique domine tout. La prose qui débute est courte, insolente, hautaine. Style parfait.*

⁶⁰ *Une voix déclare publiquement : “tu es un voleur”.*

⁶¹ *Chassé du paradis perdu, exilé de l'enfance, de l'immédiat, condamné à se voir, pourvu soudain d'un “moi” monstrueux et coupable, isolé, séparé, bref, changé en vermine.*

da apropriação desses acontecimentos biográficos para o interior de sua obra que Genet propõe em si a figura de um revoltado social cuja “única norma será a ausência de normas”⁶² (Jabonkla, 2004, p. 11), e para quem o mundo sempre é entendido como distinto daquele da sociedade que o acusa e o rejeita. E é nesse mundo que o escritor propõe uma outra percepção de elementos que essa sociedade (por ele igualmente recusada) considera inaceitáveis e abjetos. Nesse mundo pessoal, nessa realidade à parte que a pena genetiana elabora, a prisão é lugar de liberdade e evasão, a traição é dignificada, o crime ostentado e enaltecido, o mendigo enobrecido, o criminoso santificado, o abjeto é reverenciado e o mal é glorificado. A pena genetiana transforma o entendimento comum de noções como mal, belo, santidade, nobreza, de objetos banais e seres desprezados, ao adjetivar-lhes e nomeá-los pelo seu contrário, pelo seu avesso, mudando-lhes, assim, a natureza e a percepção sobre eles. Essa é, na verdade, uma das principais facetas de sua escrita.

Essa carga de rejeição que carrega sobre si, desde o acontecimento determinante do flagrante de roubo na infância, conduziram Genet a uma postura, em sua vida como em sua obra, de transgressão e subversão, bem como a uma identificação com os excluídos e perseguidos, sendo ele mesmo um “excluído”, o que resultou em sua aproximação de certos movimentos de esquerda, e mesmo de extrema esquerda, de caráter contestador e revolucionário, como aponta Ivan Jabonkla:

Expulso desde a primeira infância do coração dos homens, Genet só podia tomar a defesa daqueles que são objeto de uma exclusão. Seus posicionamentos em favor dos nacionalistas à época da guerra da Argélia, seu combate concreto, a partir do fim dos anos 1960, ao lado dos Black Panthers, dos irmãos de Soledad, dos Índios Guaranis e dos fedayin palestinos, e sua denúncia do massacre de Sabra e Chatila, em setembro de 1982, cometidos pelos milicianos libaneses de Élie Hobeika sob o olhar indiferente dos Israelitas, estabeleceram Genet como homem de esquerda [...], como soldado da justiça e da dignidade humana (2004, p. 15)⁶³.

No entanto, entender Genet como ícone da defesa de oprimidos e sem voz soa contraditório quando pensamos em seus possíveis posicionamentos antissemitas e

⁶² [...] seule norme sera l'absence de normes.

⁶³ Chassé dès la prime enfance du cœur des hommes, Genet ne pouvait que prendre la défense de ceux qui font l'objet d'une exclusion. Ses prises de position en faveur des nationalistes à l'époque de la guerre d'Algérie, son combat concret, à partir de la fin des années 60, aux côtés des Blacks Panthers, des frères de Soledad, des Indiens Guaranis et des feddayin palestiniens, et sa dénonciation du massacre de Sabra et Chatila, en septembre 1982, commis par les milices libanaises d'Élie Hobeika sous l'œil indifférent des Israéliens, ont campé Genet en homme de gauche [...], en soldat de la justice et de la dignité humaine.

simpatizantes com o nazismo⁶⁴, e se consideramos que o escritor celebra sem pudores ou eufemismos, em toda sua obra, o mal, a traição, os culpados. Apesar de contraditório, é essa contradição mesma um ponto deflagrador de um dos mais marcantes aspectos da escrita genetiana, ou seja, a duplicidade, a ambivalência, a oposição, a existência de polos temáticos que não se anulam um ao outro, permitindo que abordar um, não signifique trair o outro, visto que ambos são essenciais para a compreensão de sua obra.

Dito isto, parte-se para o entendimento de que a dimensão autobiográfica é inerente a toda a obra literária de Jean Genet, inseparável dela, ainda que em graus distintos e turvada pela capacidade do autor em dissimular fatos reais por ele vividos ao inseri-los em tramas ficcionais de poeticidade extrema, e em revestir fatos ficcionais de uma aura de realidade ao situá-los como verídicos quando no interior de uma narrativa confessional. Por esta razão, a recepção de sua biografia encontra-se quase sempre em terreno onde verossimilhança e fantasia nem sempre estão claramente delimitadas, exigindo uma averiguação de veracidade por meio de fontes externas. Se, em *Histoires des littératures 3*, sob direção de Raymond Queneau (1903-1976), a obra de Genet é situada como “literatura da confissão” que “traz em seu auge o escândalo da sinceridade”⁶⁵ (1958, p. 1332), George Bataille, por sua vez, propõe que o escritor francês “No sentido simples do termo, talvez não seja sincero – sincero, ele nunca é, nunca chega a sê-lo”⁶⁶ (1957, p. 130). Nota-se, então, que até mesmo a recepção crítica explora esse aspecto antitético da obra genetiana, de reconhecimento imprescindível para a apreensão e mergulho no universo do autor, de modo que nenhuma ilusão de veracidade absoluta comprometa sua leitura. Abordar a escrita de Genet sem a noção da perspectiva de sua duplicidade, sem o entendimento de suas oposições ou a detecção de suas antíteses é abrir mão de um entendimento mais profundo de suas redes de significação, e não desfrutar de uma lírica baseada na construção de metáforas que exploram opostos que dialogam entre si e se complementam.

Sobretudo em sua obra romanesca, claramente de cunho autoficcional, é possível perceber a apropriação que o escritor faz de fatos e aspectos, de personagens reais e lugares realmente visitados e percorridos, para compor um universo narrativo no qual se pode reconhecer

⁶⁴ O antissemitismo de Genet e sua simpatia pelo regime nazista permanecem aspectos especulativos e imprecisos de sua biografia. No entanto, o próprio Genet foi o responsável por alimentar essa especulação, ao povoar seus romances de fatos e personagens que permitem supor, no mínimo, uma atração do autor por esses dois temas. Exemplo disso é o relato, em *Diário de um ladrão*, de seu envolvimento com Java, seu amante da Waffen S.S. (tropa de combate nazista). Para Jabonkla (2004, p. 17), a atração de Genet pelo nazismo era resultado de sua atração pelo mal e pela traição, e por sua “solidariedade” com os culpados.

⁶⁵ [...] *littérature de l'aveu [...] porte en son comble le scandale de la sincérité.*

⁶⁶ *Au sens simple du mot, il n'est peut-être pas sincère – sincère, il ne l'est jamais, jamais il ne parvient à l'être.*

fragmentos, mais ou menos espessos, do homem Jean Genet. É em seus cinco romances⁶⁷ que a voz confessional do escritor se assume mais claramente. Se em seu terceiro livro, *Querelle de Brest* (1947), os aspectos autobiográficos são pouco identificáveis numa narrativa claramente ficcional, nos outros romances a vida do autor assume-se como material narrativo, do que podemos encontrar o ápice em *Journal du voleur* (*Diário de um ladrão* – 1949), romance autobiográfico em que o autor, por meio de uma construção narrativa que de diário não segue nem a forma fragmentada, como aponta Lúcia Câncio Martins (2003, p. 176), nem a estrutura sequencial ou a real ordem cronológica dos fatos, relata acontecimentos de sua vida que o ajudam a alimentar a lenda, a mitologia em torno de sua figura. Neste romance, Genet manipula conscientemente a linguagem e a língua francesa (com quem estabelece relação passional⁶⁸), a sua escrita e a sua lírica, para manipular, na verdade, a recepção e a interpretação de sua obra, de modo que o mito Jean Genet se defina, que se glorifique, alcance a “santidade”. Não são os fatos (estes sempre se movendo entre o real e o ficcional, frequentemente rodeados por pistas confusas, superdimensionadas), mas o discurso, a obra que resulta é que o glorificarão:

Sendo para mim um ensinamento, o que vai me guiar não é aquilo que vivi mas o tom que uso para relatá-lo. Não as anedotas, mas a obra de arte. Não a minha vida, mas a sua interpretação. É aquilo que a linguagem me oferece para evocá-la, para falar dela, traduzi-la. Construir a minha lenda. Sei o que quero. Sei para onde vou. Os capítulos que se seguem (já disse que um grande número se perdeu), entrego-os sem qualquer ordem.

(Por lenda, eu não queria dizer a ideia mais ou menos decorativa que o público que conhece o meu nome vai formar a meu respeito, mas a identidade de minha vida futura com a ideia mais audaciosa que eu mesmo e os outros, depois deste relato, dela possam fazer. Ainda falta verificar se a realização da minha lenda consiste na existência mais audaciosa possível na ordem criminal.) (Genet, 2012, p. 190, grifo do autor).

No *Diário*, que segundo Sartre (1952, p. 604) é uma espécie de “meditação sobre seu passado e sobretudo sobre suas obras”⁶⁹, o autor transforma em personagens seres verídicos: os companheiros de mendicância na Espanha, os malandros e marginais colegas de prisão e amantes. Por meio deles, e de uma narrativa que explora recursos estéticos e literários já pertencentes às obras anteriores (como a rede de paralelismos e de metáforas recorrentes, o prosaísmo carregado de uma linguagem poética que glorifica o abjeto, o crime, o mal, o uso das

⁶⁷ *Notre-Dame des fleurs* – 1944 (*Nossa Senhora das Flores*); *Miracle de la rose* – 1946 (*O milagre da rosa*); *Querelle de Brest* – 1947; *Pompes funébres* – 1948 (*Pompas funebres*); *Journal du voleur* – 1949 (*Diário de um ladrão*).

⁶⁸ “É possível que eu quisesse me acusar em minha língua” (Genet, 2012, p. 109).

“Hoje em dia sei que à França só me prende o meu amor à língua francesa (...)” (2012, p. 70).

⁶⁹ [...] *méditation sur son passé et surtout sur ses œuvres*.

antíteses e imagens de oposição), Genet nada mais aspira do que “o reconhecimento” e a “sagração” por parte daquilo a que recorrentemente chama de “o mundo de vocês”, mundo que, contraditoriamente, repudia: “Assim recusei decididamente um mundo que me havia recusado.” (Genet, 2012, p. 84). Ele busca reforçar a lenda em torno de si, que ele próprio alimenta ao colocar sua biografia em um lugar de imprecisão, ao construir um imaginário sobre a sua figura que se elabora “ao sabor de seus humores e de seus mitos”⁷⁰ (Sartre, 1952, p. 9). O *Diário de um ladrão* é a ilustração clara de uma voz narcísica e autocentrada, por meio da qual o autor exercita a construção de certos fetiches sobre sua figura, como, por exemplo, uma noção muito pessoal de santidade, que se elabora, em via oposta à da santidade cristã, por uma dimensão sacralizada do mal. Para Genet, a santidade é uma obsessão, um leitmotiv fantasmagórico que assombra toda sua obra, de sua poesia à sua prosa, e que, juntamente com outros temas como a Beleza, o crime, o erotismo, a pederastia, a morte e o próprio mal, compõe a rede de figuras obsessivas de toda sua literatura. Para ele, o sagrado, “como nas missas negras, é pervertido. São os atributos do mal que se tornam sagrados: o roubo, a pederastia, a covardia, a traição, o crime”⁷¹ (Bonney, 1965, p. 87). Bataille esclarece a visão peculiar e às avessas que Genet elabora sobre a santidade, associando-a ao Mal, ao interdito:

[...] sendo o santo aquele que atrai a morte [...]. Nunca, aliás, devemos esquecer que o sentido da palavra “santo” é “sagrado”, e que sagrado designa o proibido, o que é violento, o que é perigoso, e do qual apenas o contato anuncia o aniquilamento: é o Mal. Genet não ignora que tem da santidade uma representação inversa, mas ele a considera mais verdadeira que a outra: este domínio é aquele onde os contrários se abismam e se conjugam [...]. A santidade de Genet é a mais profunda, que introduz o Mal, o “sagrado”, o proibido sobre a terra⁷² (1957, p. 134).

A obra de Genet é, então, em sua grande parte, autocentrada, uma espécie de culto de si. Ela própria é a representação máxima de uma das figuras mais recorrentes em sua escrita, ou seja, a perseguição da própria imagem, pois para ele “tudo é reflexo, jogo de espelhos,

⁷⁰ [...] au gré des ses humeurs et de ses mythes.

⁷¹ [...] comme dans les messes noires, il est pervers. Ce sont les attributs du mal qui deviennent sacrés : le vol, la pédérastie, la lâcheté, la trahison, le crime.

⁷² [...] le saint étant celui qui attire la mort [...]. Jamais d'ailleurs nous ne devons oublier que le sens du mot “saint” est “sacré”, et que sacré désigne l'interdit, ce qui est violent, ce qui est dangereux, et dont le contact seul annonce l'anéantissement : c'est le Mal. Genet n'ignore pas qu'il a de la sainteté une représentation inversée, mais il la sait plus vraie que l'autre : ce domaine est celui où les contraires s'abîment et se conjuguent [...]. La sainteté de Genet est la plus profonde, qui introduit le Mal, le “sacré”, l'interdit sur la terre.

aparência”⁷³ (Sartre, 1952, p. 477), como se pode perceber claramente no poema *O funâmbulo* (1958):

C'est pourquoi je te conseillais de danser devant ton image, et que d'elle tu sois amoureux. Tu n'y coupes pas: c'est Narcisse qui danse. Mais cette danse qui n'est que la tentative de ton corps pour s'identifier à ton image, comme le spectateur l'éprouve (Genet, 1999, p. 118).

Por isso eu te aconselhava dançar diante de tua imagem, e que te apaixonas por ela. Não podes evitar: é Narciso que dança. Mas essa dança que é apenas a tentativa de teu corpo de se identificar com a tua imagem, como o espectador a sente.

Essa figura obsessional da imagem que se busca, que, narcisicamente, apaixona-se por si mesma, aparece muito fortemente no argumento para o balé *Adame Miroir*, em que um marinheiro se confronta com a sua imagem personificada por um outro bailarino. Do mesmo modo, o atrito com o próprio reflexo aparece numa narrativa densa e expressionista em *Diário de um ladrão*, na cena em que o personagem do malandro e marginal Stilitano (sérvio explorador de mulheres, ladrão e traficante, maneta e belo) encontra-se preso e angustiado em uma sala de espelhos labiríntica:

A atração do parque de diversões chamado Palácio dos Espelhos é um barracão cujo interior contém um labirinto; suas paredes são forradas com espelhos, uns com aço, outros transparentes. Depois de pagar, a gente entra e tenta sair. É quando esbarra desesperadamente contra a própria imagem ou contra um visitante separado de nós por um vidro. Da rua, as pessoas assistem à busca do caminho invisível. (A cena que vou contar me deu a ideia de um balé intitulado *Adame Miroir*.) Chegando perto desse barracão, o único no parque, o grupo de pessoas que o examinava me pareceu tão importante que soube que estavam vendo algo de excepcional. Riam. Na multidão, reconheci Roger. Olhava para o sistema atravancado de espelhos e o seu rosto tenso estava trágico. Antes de ver, soube que Stilitano, e só ele, estava preso, visivelmente perdido nos corredores de vidro. Ninguém podia ouvi-lo mas pelos seus gestos, pela sua boca, compreendia-se que estava urrando de ódio. Enraivecido, olhava para a multidão que o observava rindo. O guarda do barracão demonstrava indiferença. Essas situações são habituais. Stilitano estava sozinho. Todo mundo saíra, menos ele. Estranhamente, o universo escureceu-se. A sombra que de repente cobria todas as coisas e as pessoas era a sombra da minha solidão diante daquele desespero, pois, não aguentando mais berrar, bater nos vidros, resignado aos risos dos espectadores, Stilitano se agachara, indicando assim que se recusava a continuar. Hesitei, sem saber se devia partir ou me bater por ele e arrebentar a sua prisão de cristal. Sem que ele me visse, olhei para Roger: ainda estava fitando Stilitano. Aproximei-me dele: os seus cabelos lisos mas jeitosos, repartidos no meio, desciam em curva de cada lado das suas faces e se juntavam na boca. A sua cabeça oferecia o

⁷³ [...] tout est reflet, jeux de miroirs, apparence.

aspecto de certas palmeiras. Tinha os olhos úmidos de lágrimas (Genet, 2012, p. 245, grifo do autor).

Este trecho é referência para a interpretação da presença do duplo na obra genética, desse jogo de reflexo e de espelhos do qual fala Sartre, por meio do qual Genet turva e confunde as identidades e individualidades de seus personagens, condenando-os à interdição de uma existência autônoma, pois, frequentemente, eles só existem em relação ao seu duplo, que pode ser, desde a imagem de si que persegue o equilibrista em *O funâmbulo*, até a das irmãs cujas identidades se confundem em *As criadas* (1947), ou ainda o marinheiro em um jogo erótico com sua própria imagem em *Adame Miroir*. A imagem do duplo é claramente notada em seu primeiro poema, *O Condenado à morte* (1942): “Por um delírio idiota vejo teu duplo puro”⁷⁴ (Genet, 1999, p. 21), e percorre toda a extensão de sua escrita, de suas peças teatrais a seus poemas, romances e textos ensaísticos. Em Jean Genet, a metáfora do jogo de espelhos comunica muito sobre um jogo de diferenças e semelhanças, de aproximações e oposições que estão no cerne de sua narrativa, temática e estilisticamente, daí o atrito ou a confluência entre as noções de bem e mal, de beleza e abjeto, de real e fantasioso, de veracidade biográfica e fato ficcional. O duplo, o outro lado da moeda, trata-se de um tema que percorre, na superfície ou subliminarmente, a estrutura de sua escrita, dando a esta “não sua estrutura ritual e sua dimensão metafísica como a morte, não sua coloratura e seu enraizamento no real como o sensível, mas seu próprio movimento e sua potência poética por uma oscilação perpétua – e controlada – entre o vivido e o imaginário, o visível e o mágico”⁷⁵ (Bonney, 1965, p. 110).

Para Martin Esslin (1968), a desesperada cena de Stilitano expressa a essência da dramaturgia de Jean Genet, ou seja:

[...] a imagem do homem apanhado num labirinto de espelhos, aprisionado por suas próprias reflexões deturpadas, tentando encontrar um modo de estabelecer contato com os que vê à sua volta, mas sendo rudemente impedido por barreiras de vidro (o próprio Genet usou espelhos em seu roteiro de ballet *Adame Miroir*). A preocupação de suas peças é expressar seu próprio sentimento de desproteção e solidão ao enfrentar o desespero e solidão do homem apanhado na sala de espelhos da condição humana, inexoravelmente aprisionado por uma sequência sem fim de imagens que não passam de um reflexo deturpado de si mesmo; mentiras sobre mentiras, fantasias sobre fantasias, pesadelos alimentados por pesadelos dentro de outros pesadelos (1968, p. 180).

⁷⁴ *Par un délire idiot je vois ton double pur.*

⁷⁵ [...] *non sa structure rituelle et sa dimension métaphysique comme la mort, non sa coloration et son enracinement dans le réel comme le sensible, mais son mouvement même et sa puissance poétique par une oscillation perpétuelle – et contrôlée – entre le vécu et l’imaginaire, le visible et le magique.*

Por meio do duplo buscado ou encontrado, no reflexo belo ou deturpado, Genet elabora um discurso de si, explora a possibilidade narcísica da literatura ao inserir sua presença mesmo nos contextos mais ficcionais, servindo-se das histórias de seus outros personagens como suporte para falar da sua própria história. Sua voz é onipresente em toda sua obra, não havendo um completo apagamento do autor, afinal, “De que fala Genet, senão de Genet ele próprio. O objeto que as consciências alheias lhe refletem é, então, Jean Genet”⁷⁶ (Sartre, 1952, p. 607).

O lugar da voz de Genet é um lugar privilegiado, o de um narrador autobiográfico, dotado de saber, que transita, sem necessariamente antecipar ao leitor seus deslocamentos, de uma posição a outra dentro da estrutura narrada. É por meio desta transição fluida que manipula os focos de atenção, os tempos dos eventos, os espaços, as vozes, recurso do qual se serve eficientemente, mesmo na concisão da estrutura em *O funâmbulo*, fazendo com que o leitor se desloque sem choques, por exemplo, do eu-narrador prescritivo, que dirige suas injunções, seus conselhos a um equilibrista ausente ao longo do texto, ao eu-narrador comentarista, que monologa em fragmentos intertextuais destacados em itálico. Esses trechos são responsáveis por mover a narrativa para um ponto de reflexão sobre conteúdos que irão dar suporte à alimentação de um imaginário sobre o acrobata, partindo de um ponto de vista do narrador. Eles não são dirigidos diretamente ao funâmbulo. São, na verdade, meditações sobre ele e sobre aspectos conexos aos temas do poema (o circo, a solidão, relatos sobre um outro funâmbulo, etc.). Como exemplifica o trecho que segue:

Comme le théâtre, le cirque a lieu le soir, à l'approche de la nuit, mais il peut aussi bien se donner en plein jour.

Si nous allons au théâtre c'est pour pénétrer dans le vestibule, dans l'antichambre de cette mort précaire que sera le sommeil. Car c'est une Fête qui aura lieu à la tombée du jour, la plus grave, la dernière, quelque chose de très proche de nos funérailles. Quand le rideau se lève, nous entrons dans un lieu où se préparent les simulacres infernaux. C'est le soir afin qu'elle soit pure (cette fête) qu'elle puisse se dérouler sans risquer d'être interrompue par une pensée, par une exigence pratique qui pourrait la détériorer...

.....
Mais le Cirque! Il exige une attention aiguë, totale (Genet, 1999, p. 124, grifo do autor).

Como o teatro, o circo acontece à noite, ao cair da noite, mas pode dar-se também em pleno dia.

Se vamos ao teatro é para penetrar no vestibulo, na antecâmara da morte precária que será o sono. Pois é uma Festa que acontecerá ao cair da tarde, a mais grave, a última, algo muito próximo dos nossos funerais. Quando a cortina se levanta, entramos em um lugar onde preparam-se os simulacros infernais. É à noite afim de que seja pura (essa festa) que ela possa se desenrolar sem risco de ser interrompida por um pensamento, por uma exigência prática que poderia deteriorá-la...

.....
Mas o Circo! Ele exige uma atenção aguda, total.

⁷⁶ *De quoi parle Genet sinon de Genet lui-même. L'objet que lui reflètent les consciences d'autrui c'est donc Jean Genet.*

Para a pesquisadora e professora portuguesa Lourdes Câncio Martins (2003, p. 177), em Genet o “eu” é sutil, movente, reflexivo: “o ‘eu’ que narra é o ‘eu’ narrado, por isso mesmo personagem com um estatuto privilegiado, cujo modo de olhar se ajusta ao método da focalização interna, pode, assim, ver as outras personagens, dando-se a ver através delas”. O que se encontra, ao longo de toda obra genetiana, é um autor que oferece ao leitor um reflexo de si na construção e apresentação dos outros seres que compõem o universo real-imaginário de sua obra, sejam eles os personagens reais de sua biografia, ou as figuras metafóricas como os seres vegetais (sobretudo as flores)⁷⁷ e até mesmo os objetos: “Je connais les objets, leur malignité, leur cruauté, leur gratitude aussi [Conheço os objetos, sua malignidade, sua crueldade, sua gratidão também]” (Genet, 1999, p. 107). Ao ler Genet, o leitor detecta a presença do autor em toda a estrutura narrativa do texto. Ainda que, ao escrever para a cena em peças como *As Criadas*, *Os Biombos* ou *Os Negros*, perceba-se uma certa ausência do autor intervindo mais claramente com sua presença no texto, confundindo-se menos com os personagens ou com os acontecimentos, ainda assim, em consequência da ligação íntima que existe entre suas obras (resultado de uma rede de recorrências, paralelismos e repetições que o escritor manipula conscientemente), é possível perceber sua presença. Dessa forma, perde o leitor, o crítico, o pesquisador, o coreógrafo que abordarem sua obra sem o entendimento de que, nela, biografia e ficção se encontram, atritam-se e confluem-se fortemente, sempre na direção de uma construção da lenda que o autor deseja alimentar sobre si. Bonnefoy (1965, p. 16) aponta que Jean Genet estabeleceu, de seu primeiro poema *O condenado à morte*, passando por seus romances, pelo seu romance-diário *Diário de um ladrão*, até seus textos teatrais, um percurso indo do subjetivo ao objetivo, no sentido de que se deslocou de uma imprecisão referencial que não definia os lugares da realidade e do imaginário em sua obra poética e romanesca, para uma definição da ficção assumida em sua obra dramaturgica. No entanto, ainda que tenha traçado esse caminho que gera uma certa diferenciação entre a primeira e a segunda, em ambas é possível detectar a rede de temas essenciais, recorrentes, fetichizantes do universo genetiano, o que permite perceber o autor dentro dos textos mais claramente ficcionais, porque os elementos estilísticos e estéticos em Genet não se desvencilham de uma percepção biográfica da presença do escritor. Tanto em seus livros quanto em suas peças e, do mesmo modo, em seus ensaios, é possível identificar a reflexão constante sobre o mal, a beleza e o lirismo do crime, um certo

⁷⁷ Para maior aprofundamento na questão da figura dos vegetais como rede de sentido metafórico na obra de Jean Genet, ver o interessante trabalho de Lourdes Câncio Martins em *Jean Genet e o imaginário do vegetal: enraizamento e explicação do mundo*, indicado nas referências.

erotismo lírico e escatológico ligado à pederastia, uma paixão pelo abjeto, pela traição, pela covardia, a presença de heróis às avessas, o fascínio pela morte e pela santidade.

Genet constrói uma obra literária que se assombra a si mesma, que se revisita, que segue o inventário de suas obsessões. De um livro a outro encontra-se o rastro do anterior, personagens que povoaram sua vida habitam obras distintas, figuras estilísticas são exploradas semelhantemente em toda sua escrita, uma escolha lexical identificável permeia poemas, peças e romances, metáforas e símbolos retornam. Para Sartre, o escritor “sonha com uma obra em que cada elemento particular seria o símbolo e o reflexo de cada um dos outros e do Todo, em que o Todo seria ao mesmo tempo a organização sintética de todos os reflexos e símbolo de cada reflexo particular, em que esse conjunto simbólico seria ao mesmo tempo o símbolo de todos os símbolos e o símbolo de Nada”⁷⁸ (Sartre, 1952, p. 637).

Por tudo isso a produção literária genética “inscreve-se em uma mesma perspectiva que faz que cada um de seus textos só seja totalmente compreendido em sua relação com os outros e por referência ao autor”⁷⁹ (Bonney, 1965, p. 16). Há, quando se apreende toda a obra de Genet (podendo-se perceber o mesmo ao ler apenas três ou quatro textos do autor), uma espécie de rima na macroestrutura da obra, em sua totalidade, equivalente à rima que se encontra na microestrutura textual de um poema, em sua versificação. Por meio das incidências que elabora, dos ecos estilísticos e narrativos, da obsessão por certos termos e temas, da revisitação de personagens, o escritor francês cria uma obra que, por essas razões, dialoga com as proposições elaboradas por Jean-Yves Tadié (1994) ao apresentar o gênero “narrativa poética”:

[...] um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que são o equivalente, em grande escala, das assonâncias, das aliterações, das rimas: [...] de fato, os paralelismos semânticos, as confrontações entre as unidades de sentido que podem ser paisagens ou personagens, têm tanta importância quanto, na escala mais reduzida do poema, as sonoridades: as unidades de medida podem mudar, contanto que sempre se trate de medir sequências⁸⁰ (Tadié, 1994, p. 8).

A apresentação do aspecto autobiográfico da obra genética é, então, importante para

⁷⁸ [...] rêve d'un ouvrage où chaque élément particulier serait le symbole et le reflet de chacun des autres et du Tout, où le Tout serait en même temps l'organisation synthétique de tous les reflets et le symbole de chaque reflet particulier, où cet ensemble symbolique serait à la fois le symbole de tous les symboles et le symbole de Rien.

⁷⁹ [...] s'inscrit dans une même perspective qui fait que chacun de ses textes ne se comprend totalement que dans sa relation avec les autres et par référence à l'auteur.

⁸⁰ [...] un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes: [...] en effet, les parallélismes sémantiques, les confrontations entre des unités de sens qui peuvent être des paysages ou des personnages, ont autant d'importance que, à l'échelle plus réduite du poème, les sonorités: les unités de mesure peuvent changer, pourvu qu'il s'agisse toujours de mesurer des séquences.

compreender o quanto é necessário que sua leitura analítica leve em consideração a tensão entre realidade e ficção na escrita do autor, e busque entender a correlação, por vezes sutil, por vezes assumida, entre cada escrito de Genet com todos os que os precederam e até com os que os sucedem. Desse modo, não deve espantar ao receptor certos ecos como o que se intui ao ler os seguintes trechos:

Mas venha! Pouse tua face contra minha cabeça redonda⁸¹ (Genet, 1999, p. 17).

Alors qu'il est encore enroulé, la nuit, dans sa boîte, va le voir, caresse-le. Et pose, gentiment, ta joue contre la sienne (1999, p. 107).

Enquanto ele ainda está enrolado, de noite, em sua caixa, vá vê-lo, acaricia-o. E pousa, suavemente, tua face sobre a dele.

O primeiro verso pertence ao poema *O Condenado à morte*, uma “longa elegia de impecáveis alexandrinos”⁸² (Bonney, 1965, p. 15), poema escrito na prisão, em memória de Maurice Pilorge, executado por assassinato em 1939. Tratava-se, para o detento ainda não escritor, de provar aos companheiros de cela o que era capaz de realizar como poeta. Desse desafio nasceu esse poema, o seu primeiro, publicado em 1942. O segundo trecho pertence a *O funâmbulo*. Não se trata de verso, pois é extraído de um poema em prosa, que igualmente é dedicado a alguém muito próximo de Genet, um equilibrista. Nota-se, nas duas construções, um teor prescritivo que se assume fortemente no segundo, e uma ação terna que oferece certa similaridade a ambas, além da sugestão carnal e erótica (aqui mais sutil e amena), um dos principais temas do escritor. Não será raro encontrar, em uma abordagem dos escritos do autor francês, exemplos semelhantes que deflagram o uso insistente de certas temáticas, imagens, metáforas e recursos próprios ao escritor, que são responsáveis por trazer a memória de determinados textos em outros, criando uma cadeia de sentidos e interpretações que define a estilística da escrita genetiana. Ainda usando *O funâmbulo* como referência pode-se encontrar outro paralelismo relativo a uma certa obsessão do autor por um aspecto marcante de sua vida, a mendicância:

Faut-il le dire ? J'accepterais que le funambule vive le jour sous les apparences d'une vieille clocharde, édentée, couverte d'une perruque grise: en la voyant, on saurait quel athlète se repose sous les loques, et l'on

É preciso dizer? Eu aceitaria que o funâmbulo viva de dia sob a aparência de uma velha mendiga, desdentada, coberta com uma peruca grisalha: vendo-a, saberíamos que atleta

⁸¹ *Mais viens! Pose ta joue contre ma tête ronde.*

⁸² [...] *longue élégie aux alexandrins impeccables.*

respecterait une si grande distance du jour à la nuit. Apparaître le soir ! Et lui, le funambule, ne plus savoir qui serait son être privilégié: cette clocharde pouilleuse ou le solitaire étincelant ? Ou ce perpétuel mouvement d'elle à lui ? (Genet, 1999, p. 119, grifo do autor).

descansa sob os trapos, e respeitáramos uma tão grande distância do dia à noite. Surgir à noite! E ele, o funâmbulo, não mais saber quem seria seu ser privilegiado: essa mendiga piolhenta ou o solitário cintilante? Ou esse perpétuo movimento dela a ele?

Em *Diário de um ladrão* o escritor nos apresenta as fontes de sua obsessão pela figura do mendigo, o que se entende quando, por meio do livro, conhecemos o longo período de mendicância vivido na Espanha, e como esta fase de sua vida é a responsável pela presença da moral, do orgulho e da conversão do abjeto em esplendor, como questões essenciais à sua reflexão e à sua obra:

1932. A Espanha estava então coberta por uma escória, os seus mendigos. Eles iam de aldeia em aldeia, na Andaluzia porque é quente, na Catalunha porque é rica, mas o país inteiro nos era favorável. Fui um piolho pois com a consciência de sê-lo.

[...]

Já havendo mendigado para outros, ou mesmo para mim, eu conhecia a fórmula: ela mistura religião cristã à caridade: confunde o pobre com Deus; é uma emanação tão humilde do coração que empreste um perfume de violeta ao bafo leve e direto do mendigo que a pronuncia (Genet, 2012, p. 22).

No *Diário*, uma outra inserção do tema da mendicância em sua obra, que dialoga com a figura da mendiga sugerida em *O funâmbulo*, revela mais sobre a fetichização deste tema e como, em Genet, ele ganha relevos de devaneio, ao determinar, em seu imaginário, em seu delírio, a representação de sua mãe como uma ladra, mendiga rota e perdida: “Nada sei dela que me abandonou no berço, mas esperei que fosse aquela velha ladra que mendigava de noite” (Genet, 2012, p. 25).

A biografia de Jean Genet é extensa e complexa, sobretudo pelo já citado fato de que ele não se propõe elucidar fatos, facilitar a recepção das veridades relativas aos acontecimentos por ele vividos e narrados. Ainda que não cesse de falar sobre si mesmo, Genet não se esclarece, não se desmente, pois sua voz, tão audível em toda sua obra, fala de uma biografia que flerta com a invenção e até com o sonho. Como propõe Bataille (1957, p. 133), sua obra se constrói pela transfiguração do vivido, pela imprecisão, pela mentira e, se Genet ama a traição, se nela ele vê o melhor e o pior de si mesmo, ela se constrói, também, pela traição ao leitor. Afinal,

trata-se de um escritor que está sempre “jogando o jogo do mentir verdadeiro”⁸³ (Jabonkla, 2004, p. 11).

Por tudo isso, dos aspectos pertencentes à biografia do escritor francês, não se fará, neste texto, uma análise demorada e exaustiva. Elementos biográficos apenas serão aqui questão, na medida em que forem ferramentas úteis para a abordagem e análise do texto que se passará a considerar em seguida, o poema *O funâmbulo*, que, por se tratar de texto sobre e dedicado ao acrobata Abdallah Bentaga, carrega em si uma grande carga de cumplicidade, como visto anteriormente, entre a estrutura narrativa e de significados da obra e facetas biográficas do escritor e do artista circense, a começar pelo fato de que Bentaga foi um dos mais importantes amantes de Genet, como se pode ler em *Genet: uma biografia* (2003, p. 2016), de Edmund White: “Genet disse que Decarnin e um amante posterior, Abdallah Bentaga, foram os dois amantes mais importantes de sua vida”⁸⁴, donde se pode intuir previamente que se trata de um texto com forte teor biográfico.

2.2. *O funâmbulo* aproximar-se e fuçar a carne do texto

Ao se definir um texto literário sobre o qual trabalhar com vias de criação coreográfica, texto definido por suas reverberações de “prazer” e “fruição” na leitura, e assim no corpo e no imaginário de um coreógrafo, como proposto por Bernard (2001), é preciso aproximar-se do texto com intenções mais intensificadas de compreensão para ampliar a afetação que sua leitura proporciona, e para entender, escolher e determinar os aspectos/temas do texto a serem pensados e trabalhados coreograficamente. Essa aproximação se dá, também, pela via da análise da obra literária objeto de interesse, assumindo uma postura que, como aponta Germana Henriques Pereira de Sousa (2010), não significa “ficar diante dela, em uma atitude de respeito, como diante de uma ‘efígie’, mas tocá-la, olhá-la de perto, ver quais são os princípios que a fundamentam” (2010, p. 11). Esta proposição de Sousa nos permite perceber a obra literária como algo a vasculhar, enfrentar, fuçando a “carne” do texto no desejo de tocar suas fibras, abordar verticalmente a sobreposição de suas camadas, para extrair delas uma intimidade com o seu interior, que apenas o contato investigativo de sua “carne” propicia.

Por esta razão, entendo que analisar o texto-fonte, o texto do qual se parte, é um recurso importante na busca de potencializar a relação possível entre texto literário e dança, levando o

⁸³ [...] *jouant le jeu du mentir vrai*.

⁸⁴ Jean Decarnin, personagem de *Pompas Fúnebres* (1948).

olhar do coreógrafo/bailarino-intérprete sobre o texto para além das impressões e afetações subjetivas iniciais proporcionadas pela primeira leitura. Assim, após a aproximação que ocorre quando se lê a obra pela primeira vez e, em seguida, na sua releitura efetuada repetidas vezes (repetida enquanto ação, mas não enquanto apreensão, visto que cada nova releitura abre atenções e percepções outras sobre o lido), um outro posicionamento diante do texto é tomado para melhor abordá-lo criativamente. Daí que a leitura do coreógrafo pode articular a materialidade do texto com a percepção criativa que dele se pode ter, lançando, sobre ele, um olhar com certo grau analítico, pois ao mesmo tempo que sente prazer e “frui” com seus conteúdos, ou que se deixa afetar emotivamente e fisicamente pelos mesmos, ele os organiza, seleciona, encaixa segundo parâmetros pertencentes ao seu modo de compor ou coreografar. Por exemplo: tal ou tal imagem como motivadoras de um tipo de movimentação, tal ou tal palavra como sugestões de velocidades, de planos, de intensidades na coreografia, ou ainda recursos técnicos do escritor, evidentes no texto, que induzam a composições espaciais ou trabalho específico sobre o ritmo. A análise, em seus variados graus de profundidade e comprometimento permite, então, o esmiuçamento de aspectos do texto, para desvendá-lo em suas profundidades e determinar quais dos aspectos encontrados interessam para o projeto coreográfico, ou seja, o que do texto vai para o processo, para a coreografia, para a cena.

Com este entendimento, o presente subcapítulo discorrerá sobre *O funâmbulo* a partir de meu olhar de coreógrafo/bailarino-intérprete atento a características formais, estruturais e temáticas do texto. No entanto, deve-se esclarecer que, aqui, não há a pretensão de realizar análise exaustiva, em termos linguísticos e literários, de um texto tão complexo quanto esse, o que demandaria vasto instrumental técnico que eu, enquanto artista da área da dança, não possuo. Tendo isto, a análise dar-se-á diluída no corpo da dissertação, inicialmente por meio do entendimento do que chamarei aqui de três vias de aproximação, que foram importantes para a compreensão do poema, uma das quais, a leitura do texto (ou leituras, silenciosa e em voz alta), prática que ajudou a estabelecer a ponte entre o poema e o processo de investigação coreográfica, e que será tratada no capítulo quatro. Enquanto as outras duas serão abordadas neste subcapítulo, quais sejam: A) o estudo do conteúdo biográfico revelado pela relação entre o escritor francês e o equilibrista de circo Abdallah Bentaga; B) a tradução que efetuei do texto em francês para a língua portuguesa, que auxiliou na detecção e compreensão de importantes aspectos dos campos semântico e formal do poema, mas também dos pontos que me interessaram para trabalhar na parte prática da pesquisa. Porém, antes de entrar no tratamento

dessas vias de aproximação, alguns apontamentos que considero importantes sobre *O funâmbulo*.

Toda a obra de Jean Genet é poética. Irrigada de acentuado e assumido lirismo que perpassa tanto seus poemas em verso quanto sua produção romanesca, ensaística e teatral, e, claro, não se pode deixar de citar seu epistolário, igualmente poético. No entanto, seus poucos poemas foram escritos em fase inicial de sua produção literária que vai de 1942 a 1947, na qual escreveu poemas como *Le condamné à mort* (*O condenado à morte*), *Marche Funèbre* (*Marcha fúnebre* – 1945), *Un chant d’amour* (*Um canto de amor*) e *Le pêcheur du Suquet* (*O pescador do Suquet*), ambos de 1948. *O funâmbulo*, por sua vez, é um texto particular no contexto da poesia genetiana, visto que teoria e crítica não classificam unanimemente o seu gênero. Escrito em prosa, diferentemente dos poemas citados acima, a estrutura e o conteúdo do texto colocam-no no que Carlos Reis (2013, p. 19) aponta como “situação híbrida”, em um possível hibridismo de gênero que não permite precisão classificatória. Assim, na coleção *Bibliothèque de la Pléiade*, no volume *Teatro Completo*, o texto encontra-se na seção de “Obras críticas”. Por sua vez, o escritor americano Edmund White menciona-o como um “ensaio eloquente” (1993, p. 504) que, juntamente com *Le secret de Rembrandt* (*O segredo de Rembrandt*) e *L’Atelier d’Alberto Giacometti* (*O Ateliê de Alberto Giacometti*), ambos de 1958, compõem a tríade genetiana dos grandes textos sobre estética da arte. Apesar de, na nota do editor da edição de 1999 de *Le condamné à mort e autres poèmes* (*O condenado à morte e outros poemas*) da Gallimard, o texto ser apontado como um “verdadeiro poema em prosa”, pode-se tomá-lo como obra ensaística no que ele tem de reflexivo/meditativo, argumentando expositivamente em um espaço de liberdade de interpretação e julgamento pessoal do autor/narrador sobre a relação do artista com sua arte, explorando “em algumas páginas, as questões de toda prática artística, a começar pelas artes da cena e pela escrita poética”⁸⁵ (Caron, 2005, p. 28) por meio das figuras do funâmbulo e do poeta. Afinal, para Genet, ambos são detentores de uma “solitude mortelle, de cette région désespérée et éclatante où opère l’artiste [solidão mortal, dessa região desesperada e retumbante onde atua o artista]” (Genet, 1999, p. 113).

Nesta dissertação, *O funâmbulo* será entendido como poema, mas também, em uma proposição minha, como narrativa poética, por possuir características pertencentes a este gênero, como proposto pelo teórico francês Jean-Yves Tadié, que o define assim:

⁸⁵ [...] en quelques pages, les enjeux de toute pratique artistique, en commençant par les arts de la scène et par l’écriture poétique.

A narrativa poética em prosa é a forma da narrativa que empresta do poema seus meios de ação e seus efeitos, de modo que sua análise deve levar em conta, ao mesmo tempo, as técnicas de descrição do romance e as do poema: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. [...] A hipótese de início será a de que a narrativa poética conserva a ficção de um romance: personagens aos quais ocorre uma história em um ou vários lugares. Mas, ao mesmo tempo, procedimentos narrativos remetem ao poema: há, aí, um conflito constante entre a ficção referencial, com suas funções de evocação e de representação, e a ficção poética, que atrai a atenção sobre a própria forma da mensagem⁸⁶ (1994, p. 7).

A escrita de *O funâmbulo* situa-se nessa configuração em que prosa e poesia solidarizam-se em um mesmo texto, ainda que para Sartre (1952)) a prosa genetiana trate-se de uma “falsa prosa” da qual o escritor é “consciente de sua finalidade e de seus meios que permitem alcançá-la” e por meio da qual ele encontra “acentos inimitáveis, a poesia mais bela e a mais desolada, uma extraordinária Dança macabra”⁸⁷ (1952, p. 489). Então, o poema é escrito em uma prosa quase convencional – não fossem os trechos em itálico que dividem o texto entre prescrição e meditação, monólogo e diálogo em que a única voz dirige seus conselhos a um artista “mudo”, ou ausente. Texto sem versificação ou prosódia determinantes de um trabalho sobre os ritmos da escrita, nele o escritor desenvolve elaborada construção poética em que metáforas, léxico e imagens polissêmicas, ecos, paralelismos e repetições acentuam o lirismo pertencente à sua escrita. Nesse sentido, *O funâmbulo* é um texto representativo das principais características da prosa genetiana, contendo vários de seus recursos estilísticos ou temas que caracterizam, de forma quase “obsessiva”, toda a obra romanesca e teatral do escritor – solidão, morte, arte, erotismo, duplo, beleza.

Texto cujo arsenal de imagens propostas é profuso e emaranhado, em que cada imagem se relaciona com outras dentro de sua estrutura, em um intrincamento que exige atenção do leitor para elaborar delas uma interpretação. Também por isso o poema pode ser entendido como narrativa poética, pois, para Tadié, nela “o que predomina é o sistema de imagens. [...] a narrativa poética deveria, para permanecer poética, carregar-se de imagens”⁸⁸ (1994, p. 187).

⁸⁶ *Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] L'hypothèse de départ sera que le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message.*

⁸⁷ *[...] fausse prose [...] conscient de sa fin et des moyens qui permettent de l'atteindre [...] accents inimitables, la poésie la plus belle et la plus désolée, une extraordinaire Danse macabre.*

⁸⁸ *[...] ce qui prédomine, c'est le système d'images. [...] le récit poétique devrait, pour rester poétique, se charger d'image.*

A) *Pour Abdallah*

Cada um dos meus amantes suscita um romance negro.

(Jean Genet)

*[...] eu precisava supor os meus amantes talhados na
mais dura das matérias.*

(Jean Genet)

Assim como em *Les Nègres (Os Negros – 1958)*, a dedicatória *Pour Abdallah* abre *O funâmbulo*. Publicado pela primeira vez em 1957, no número 79 da revista *Preuves*, ainda sob o título *Pour un funambule (Para um funâmbulo)* e, em seguida, pela editora L'Arbalète em 1958, o texto é uma “carta”⁸⁹ dirigida ao malabarista e equilibrista de origem germano-argelina Abdallah Bentaga, que o escritor de 46 anos conheceu por volta de 1956 quando ele tinha 18 anos. Bentaga foi um de seus mais importantes amantes, aquele que lhe deixaria “a marca mais profunda (poderíamos dizer a cicatriz mais profunda)” (White, 2003, p. 53), poderíamos dizer, com um termo que o próprio Genet usa no poema, a “ferida” mais profunda, se a tomamos como elemento simbólico da solidão como possibilidade de refúgio do ser humano, “au point de devenir cette blessure elle-même, une sorte de cœur secret et douloureux [a ponto desta própria ferida tornar-se uma espécie de coração secreto e doloroso]” (Genet, 1999, p. 111).

⁸⁹ Na *Notice* dedicada a *O funâmbulo*, no Teatro completo da *Bibliothèque de la Pléiade* o texto é mencionado como uma *lettre* (carta) a um jovem dançarino e à reflexão sobre a arte poética (Genet, 2002, p. 1325).

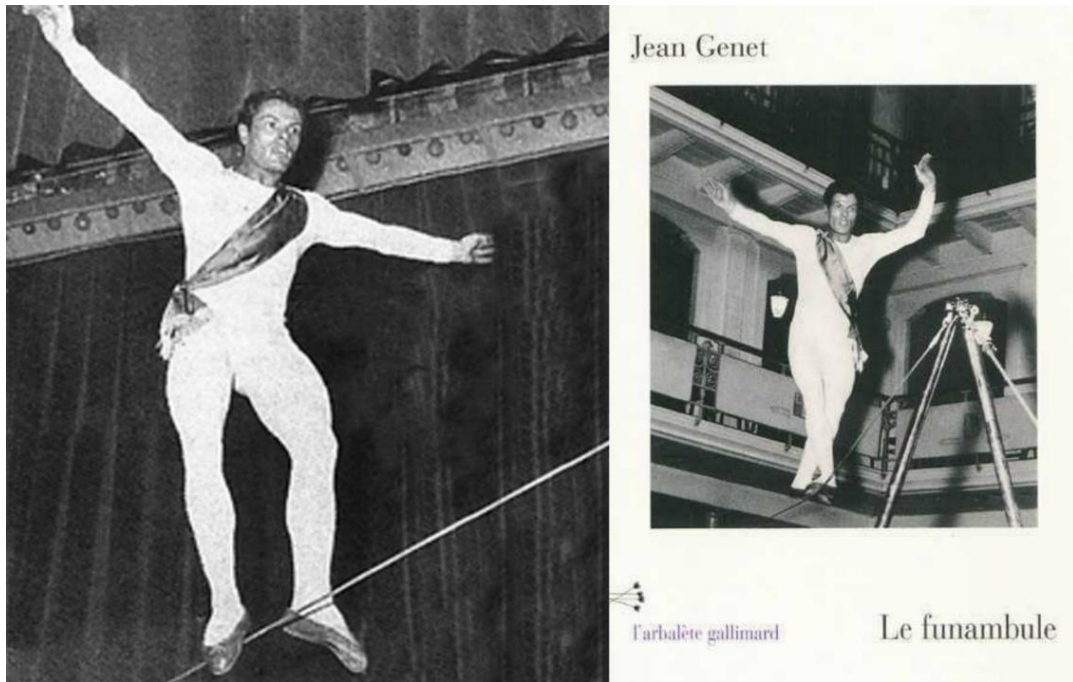


Figura 6: o equilibrista Abdallah Bentaga, para quem Genet dedicou o poema O funâmbulo. Disponível em: <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/L-arbalete-Gallimard/Le-funambule>

Se Abdallah marcou a vida afetiva e a produção literária de Genet, também o escritor “feriu” a existência do jovem artista circense que se submeteu à influência de sua personalidade e amor intensos. Segundo White (2003, p. 388), o entusiasmo de Genet por seus amantes excedia os limites da racionalidade, transitando entre devoção e tirania, passionalidade e proteção paterna. Com Abdallah, na figura de quem o escritor, segundo palavras suas, “havia alcançado uma espécie de obra prima” (Genet, apud White, 2003, p. 517), não era diferente. No intuito de realizar essa obra-prima, Genet tornou-se empresário e instrutor de Bentaga (ainda que nada soubesse sobre equilibrismo) após ter-lhe financiado várias aulas com renomados treinadores, aulas pagas com a venda de roteiros para cinema ou com o dinheiro ganho com as publicações de seus romances e direitos sobre suas peças. Fascinado pela dança de seu amante sobre o fio, e em busca da perfeição nos movimentos desta dança, Genet era extremamente exigente e rígido, enfurecendo-se com pequenos atrasos e submetendo-o a longas e exaustivas horas de treino. Abdallah, por sua vez, buscava obedecer e ajustar-se às exigências de seu novo treinador, ainda que devesse submeter-se à sua personalidade irascível. O cineasta Nikos Papatakis⁹⁰ (1919-2010), amigo próximo do escritor e testemunha de seu relacionamento com o artista circense, revela a força do poder exercido por Genet sobre seu amante:

⁹⁰ Papatakis realizou o filme *Les équilibristes* (Os equilibristas, 1991), inspirado na relação tumultuosa entre Genet e Abdallah, da qual, enquanto amigo próximo do escritor, foi testemunha.

Genet o manipula até o fundo [...]. Enquanto uma pessoa como Java – seu amante soldado da tropa de elite do regime nazista *Waffen S.S.* – não era afetada por Genet, Abdallah, por sua vez, era profundamente sensível à influência dele. Mas Abdallah não tinha uma verdadeira cultura própria, e Genet perturbava seu mecanismo interno (White, 2003, p. 512).

No depoimento do poeta espanhol e amigo de Genet, Juan Goytsolo, que se encontra na extensa biografia escrita por Edmund White, pode-se notar o encantamento que a dança do equilíbrio de Bentaga proporcionava e o quanto seu treinador buscava, nele, a perfeição. Neste depoimento, pode-se perceber algumas antecipações de temas que serão desenvolvidos por Genet em *O funâmbulo*, como a própria perfeição enquanto objeto a ser perseguido pelo artista do fio, ou a relação que este deve estabelecer com a audiência em suas apresentações:

O rapaz está vestido com um figurino desenhado pelo próprio Genet, que acentua a graça e a esbeltez de seu corpo. Ele sobe no fio esticado entre dois postes e começa a se movimentar com uma agilidade e uma leveza irreal. Seus pés mal parecem tocar a corda enquanto ele se equilibra a um metro e oitenta do chão e dança ao ritmo de um calipso. Quando dá um salto mortal, todos prendemos o fôlego, contemplando o desafio inacreditável à lei da gravidade: sua forma de acrobacia é um ato de levitação. Severo e pálido, dance, e se puder, faça-o de olhos fechados, escreveu seu amigo. O equilibrista os mantém abertos: quando termina e salta no tapete sob o teto enfeitado do inamistoso salão de banquetes onde ensaia, vejo subitamente a tensão, o suor que banha seu rosto, a fragilidade de seu belo sorriso. Genet disfarça o orgulho de Pigmalião e diz a Abdallah que ele melhorou a técnica, mas que o número ainda não está pronto: ele deve esquecer os espectadores, concentrar-se apenas na dança, tornar seus movimentos mais leves. Abdallah ouve, cansado mas feliz: nós esperamos que ele troque de roupa para jantar (Goytsolo, apud White, 2003, p. 513).

Interessa, nessa dissertação, entender o papel de Genet enquanto empresário, instrutor e treinador de Abdallah, pois, ainda que ao final do poema dedicado ao equilibrista leia-se “Il s’agissait de t’enflammer, non de t’enseigner [*Tratava-se de incendiar-te, não de ensinar-te*]” (Genet, 1999, p. 127), é uma voz que aconselha, que prescreve, que aponta como um equilibrista, um funâmbulo, deve porta-se na relação com seu objeto de trabalho – o fio – na busca da perfeição de sua arte e da relação com o seu público. No entanto, a voz do poeta, do narrador, reveste-se de um tom amistoso, afetuoso, diferente do tom irado e dominador que Genet impunha enquanto instrutor: “Je te demande un peu d’attention [*Peço-te um pouco de atenção*]” (1999, p. 112); “Je vais tâcher de me faire comprendre mieux [*Tentarei me fazer compreender melhor*]” (p. 115).

Ainda na tentativa de agradar e ajustar-se ao modo de vida nômade de seu amante escritor, Bentaga o acompanhou em grande parte de suas viagens, indo de um país a outro da Europa, pois, sob a influência de Genet, ele mesmo desertor, o equilibrista deserta ao ser convocado

pelo exército francês para servir na guerra da Argélia – o que o obrigaria a lutar e atirar no povo de seu pai, argelino – e, assim, na companhia do escritor, foge das autoridades militares da França. A relação conturbada entre os dois, pontuada por fascínio, dependência, amor e rejeição, e acompanhada por várias quedas e lesões de Abdallah quando em treinamento ou apresentação – o que frustrava o investimento pessoal, financeiro e afetivo de Genet sobre sua “obra-prima” – conduziram o equilibrista a abandonar o fio e o equilibrismo, resultando no enfraquecimento físico e psicológico de Bentaga que, doente e abandonado, suicidou-se em 1964 com ingestão de altas doses de Nembutal e com os pulsos cortados.

Em *Genet: uma biografia*, encontramos o trecho de uma carta que Genet escreveu a um de seus tradutores, na qual se pode perceber como as recorrentes quedas de Abdallah frustravam o escritor, agindo até mesmo sobre sua saúde, debilitada desde o período passado nos campos de trabalhos forçados:

Seu joelho ficou muito prejudicado na primeira queda aos 12 anos. O cirurgião inglês também foi muito pessimista. Que pena. Mas não irei abandoná-lo. Quero que ele abandone o circo e venha juntar-se a mim na Grécia. Como precisarei de muito dinheiro, mantenha-se em contato muito amigável com M e Mme Germain [os produtores de Os negros], vou precisar deles. Por enquanto permanecerei em Atenas, mas me pergunto se conseguirei trabalhar com prazer. Estou me sentindo doente (Genet, apud White, 2003, p. 517, grifo do autor).

O suicídio de Bentaga marcou Genet a ponto de o levar a destruir seus manuscritos e anunciar o abandono da literatura. No entanto, nem a morte de seu amante conseguiu apagar, aos olhos do escritor, o fascínio que sua beleza física lhe provocava. Ao ver seu corpo morto no necrotério, escurecido pelo Nembutal, Genet o comparou à arte de um escultor cuja obra ele admirava pela perfeição das formas: “Ao olhar o rosto de Abdallah morto, eu reconheço de perto e incalculavelmente, escandalosamente de longe, as esculturas de Giacometti” (Genet, apud White, 2003, p. 533).



Figura 7: Jean Genet e Abdallah Bentaga. Disponível em: http://www.musicameccanica.it/antologia_abdallahfunambolo.htm



Figura 8: da esquerda para a direita - Annette e Alberto Giacometti, Jean Genet e Abdallah Bentaga. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/79361876555597206/>

Entender que a história da relação entre Jean Genet e Abdallah Bentaga está intrincada à gênese e ao conteúdo poético do poema/ensaio/narrativa poética *O funâmbulo* é levar em conta os determinantes biográficos que estão presentes na obra, e entender, numa abordagem coreográfica do texto, que estes elementos podem direcionar e até determinar escolhas temáticas e estéticas. No texto, Genet elabora uma escrita que, como no gênero autobiográfico, elabora-se no limite tênue entre real e ficcional: realidade calcada nos conteúdos biográficos dos quais parte o texto, e ficção elaborada a partir da lente poética do escritor que desloca, eleva ou amplia certos aspectos dessa realidade, a começar pela promoção de um equilibrista ao posto de funâmbulo, aquele que, dançando sobre alturas mais elevadas do chão, resvala mais de perto a morte.

B) A tradução do texto

Como já mencionado, o texto de Genet é denso, complexo em suas nuances temáticas e no rebuscamento de suas metáforas, possuindo uma rede de sentidos que, muitas vezes, não podem ser apreendidos em uma única leitura. Assim, senti a necessidade de uma abordagem que me permitisse adentrar, mergulhar mais no “interior” do texto, penetrar seu corpo, esmiuçar sua carne. Para isso, decidi fazer eu mesmo sua tradução, partindo da língua-fonte na qual foi escrito, o francês, para a língua-alvo, o português. Escolhi traduzir, também, pelo fato de não ter tido acesso, durante o desenrolar da pesquisa até então, a uma tradução integral do poema de Genet, tendo acesso apenas em etapa avançada da pesquisa à tradução realizada pela dramaturgista e tradutora Fátima Saadi. Assim, por muito tempo, li e estudei o poema em francês. O processo de tradução contou com a colaboração e revisão do tradutor francês Antoine Chareyre⁹¹.

Há raras traduções feitas do texto para a língua portuguesa, dentre as quais a mais recente e já mencionada tradução integral de Saadi, ou a versão em verso realizada por Aníbal Fernandes em 1984, além destas, apenas encontrei pequenos trechos esparsos em sites na internet, sem autoria indicada. Apesar da existência dessas poucas traduções, decidi realizar minha própria tradução do texto (em anexo), sem sequer cotejá-la com as já existentes, no intuito de resolver, eu mesmo, os problemas surgidos no processo de traduzir, já numa postura, como apontado por Sibony (1995), de “luta”, de enfrentamento com o corpo do texto, na busca de soluções, “astúcias” para vertê-lo em nossa língua. Desse confronto com as camadas mais superficiais e mais profundas do “corpo verbal” do texto (Derrida, 2009, p. 309), resulta uma leitura perscrutadora, curiosa das entrelinhas, das nuances, das redes de sentidos tecidas pelo autor, uma leitura que, concordando com Italo Calvino (2015, p. 81), é o verdadeiro modo de ler um texto, porque é ler fuçando, cavando, desenterrando suas camadas.

Esclareço que o trabalho de tradução foi fascinante e essencial para uma compreensão mais estreita e aprofundada do texto de Genet, e me colocou diante de questões pertencentes ao trabalho do tradutor, que deve lidar com escolhas que, por vezes, representam perdas relativamente ao texto de partida, “pois todo ato de tradução se baseia em uma impotência e algo sempre escapa ao processo” (Féral, 2015, p. 31).

⁹¹ Antoine Chareyre traduz obras do português e do espanhol para o francês. Já verteu, para a língua francesa, obras da literatura brasileira como os livros *Pau Brasil* (1925), de Oswald de Andrade (1890-1954); *Parque Industrial* (1933) de Patrícia Galvão/ Pagu (1910-1962); *Pathé-Baby* (1926), de Antônio de Alcântara Machado (1901-1935); *Cocktails* (1984), de Luís Aranha (1901-1987); *K* (2011), de Bernardo Kucinski, entre outros.

Nessa “luta” com o texto, traduzir permite desvendar, revelar camadas não aparentes, “tornando visíveis as ramificações internas (estruturas, sentidos, sistemas significantes) ou externas (relações com o social, com o político) da obra observada” (Féral, 2015, p 29). Ter efetuado a tradução de *O funâmbulo* permitiu um entendimento mais fino da obra, mais atento às escolhas sintáticas e lexicais do autor, ao tom sóbrio e “elegante” do texto, mas de imagens suntuosas, fantásticas, quase barrocas em sua extravagância e rebuscamento, como no trecho que segue:

Cela m’amène à dire qu’il faut aimer le Cirque et mépriser le monde. Une énorme bête, remontée des époques diluviennes, se pose pesamment sur les villes : on entre, et le monstre était plein de merveilles mécaniques et cruelles: des écuyères, des augustes, des lions et leur dompteur, un prestidigitateur, un jongleur, des trapézistes allemands, un cheval qui parle et qui compte, et toi.

Vous êtes les résidus d’un âge fabuleux. Vous revenez de très loin. Vos ancêtres mangeaient du verre pilé, du feu, ils charmaient des serpents, des colombes, ils jonglaient avec des œufs, ils faisaient converser un concile de chevaux.

Vous n’êtes pas prêts pour notre monde et sa logique. Il vous faut donc accepter cette misère: vivre la nuit de l’illusion de vos tours mortels. Le jour vous restez craintifs à la porte du cirque – n’osant entrer dans notre vie – trop fermement retenus par les pouvoirs du cirque qui sont des pouvoirs de la mort. Ne quittez jamais ce ventre énorme de toile (Genet, 1999, p. 124).

Isso me leva a dizer que é preciso amar o Circo e desprezar o mundo. Uma enorme besta, ressurgida de épocas diluvianas, pousa-se pesadamente sobre as cidades: entramos, e o monstro estava cheio de maravilhas mecânicas e cruéis: amazonas, augustos, leões e domadores, um prestidigitador, um malabarista, trapézistas alemães, um cavalo que fala e que conta, e tu.

Vocês são os resíduos de uma era fabulosa. Vocês retornam de muito longe. Seus ancestrais comiam vidro triturado, fogo, encantavam serpentes, pombas, faziam malabarismos com ovos, faziam conversar um concílio de cavalos.

Vocês não estão prontos para o nosso mundo e sua lógica. Vocês precisam, então, aceitar essa miséria: viver a noite da ilusão de seus giros mortais. De dia ficam temerosos na porta do circo – não ousando entrar em nossas vidas – tão firmemente aprisionados pelos poderes do circo que são os poderes da morte. Não deixem nunca esse enorme ventre de lona.

A tradução do poema acentuou, para mim, por uma necessidade de não borrá-las, não misturá-las no texto de chegada, as vozes prescritiva e meditativa tão importantes para deflagrar a movimentação do autor como narrador do texto. Nos momentos meditativos, escritos em itálico, o autor não se dirige diretamente ao equilibrista ao qual dedicou o poema, mas elabora reflexões sobre o universo do funâmbulo, ou personagens afins, como a equilibrista alemã Camille Meyer. Os momentos prescritivos são aqueles em que o autor se dirige diretamente a um equilibrista que não aparece no poema, no intuito de orientá-lo, de conduzi-lo à perfeição, num eco da voz do Genet treinador de Abdallah, desejoso de criar, com o equilibrista, uma de suas obras-primas. No entanto, ao fim do poema, uma voz afetuosa dilui o caráter prescritivo que percorreu todo o texto, ao falar, “Ce sont de vains, de maladroits conseils que je t’adresse.

Personne ne saurait les suivre. Mais je ne voulais pas autre chose: qu'écrire à propos de cet art un poème dont la chaleur montera à tes joues [*São vãos, desajeitados conselhos que te dirijo. Ninguém poderia segui-los. Mas eu não queria outra coisa: apenas escrever a propósito dessa arte um poema do qual o calor subirá às tuas faces*] (Genet, 1999, p. 127). Abaixo, um exemplo de cada uma dessas vozes:

À l'entraînement, ton saut périlleux parfois t'échappe. Ne crains pas de considérer tes sauts comme autant de bêtes rétives que tu as la charge d'apprivoiser. Ce saut est en toi, indompté, dispersé – donc malheureux. Fais ce qu'il faut pour lui donner forme humaine (Genet, 1999, p. 123).

No treinamento, teu salto mortal às vezes te escapa. Não tenhas receio em considerar teus saltos como tantas bestas indóceis que tens a responsabilidade de domar. Esse salto está em ti, indomado, disperso – infeliz portanto. Faça o que for preciso para dar-lhe forma humana.

Je lui raconte Camilla Meyer – mais je voudrais dire aussi qui fut ce splendide Mexicain, Con Colléano, et comme il dansait! – Camilla Meyer était une Allemande. Quand je la vis, elle avait peut-être quarante ans. À Marseille, elle avait dressé son fil à trente mètres au-dessus des pavés, dans la cour du Vieux-Port. C'était la nuit. Des projecteurs éclairaient ce fil horizontal haut de trente mètres. Pour l'atteindre, elle cheminait sur un fil oblique de deux cents mètres qui partait du sol. Arrivée à mi-chemin sur cette pente, pour se reposer elle mettait un genou sur le fil, et gardait sur sa cuisse la perche-balancier. Son fils (il avait peut-être seize ans) qui l'attendait sur une petite plate-forme, apportait au milieu du fil une chaise, et Camilla Meyer qui venait de l'autre extrémité, arrivait sur le fil horizontal. Elle prenait cette chaise, qui ne reposait que par deux de ses pieds sur le fil, et elle s'y asseyait. Seule. Elle en descendait, seule... En bas, sous elle, toutes les têtes s'étaient baissées, les mains cachaient les yeux. Ainsi le public refusait cette politesse à l'acrobate: faire l'effort de la fixer quand elle frôle la mort (1999, p. 117, grifo do autor).

Eu lhe conto de Camilla Meyer – mas queria dizer também quem foi esse esplêndido mexicano, Con Colléano, e como ele dançava! – Camilla Meyer era uma alemã. Quando a vi, talvez ela tivesse quarenta anos. Em Marselha, ela erguera seu fio a trinta metros acima dos paralelepípedos, na corte do Vieux-Port. Era noite. Projetores iluminavam o fio horizontal a trinta metros de altura. Para alcançá-lo, ela avançava sobre um fio de duzentos metros que partia do solo. Tendo chegado na metade do caminho nessa inclinação, para descansar ela punha um joelho sobre o fio, e mantinha sobre sua coxa a vara de equilíbrio. Seu filho (tinha dezesseis anos, talvez) que a esperava em uma pequena plataforma, trazia uma cadeira para o meio do fio, e Camilla Meyer que vinha da outra extremidade, chegava no fio horizontal. Ela pegava essa cadeira, que repousava sobre o fio apenas com dois de seus pés, e sentava-se nela. Só. Ela descia dele, só... Embaixo, abaixo dela, todas as cabeças se abaixaram, as mãos escondiam os olhos. Assim o público recusava essa delicadeza à acrobata: fazer o esforço de encará-la quando ela roça a morte.

Outro aspecto sobre o qual a tradução jogou luz foi a rede de repetições que se tece ao longo do texto. Trata-se de repetição lexical e de imagens presente na escrita do poema, ecos que habitam o texto e que, como propõe Jean-Yves Tadié (1994), comportam-se como rimas ou aliterações em sua estrutura, quando, no texto, retornam e “rimam”, entre si, as mesmas cenas, as mesmas frases, as mesmas palavras, compensando a “inferioridade rítmica (relativa,

e em relação ao verso) da prosa [...]”⁹² (Tadié, 1994, p. 187). Para Sartre (1952, p. 13), Genet é um homem da repetição. Assim, perceber essas recorrências, esses retornos, é entender como o autor elabora um movimento que leva o leitor a encontrar paralelismos entre momentos distintos do poema, a conectar a imagem proposta em um trecho com aquela proposta em outro, em um texto que se “desdobra sobre si mesmo, conta-se a si mesmo; suas últimas páginas remetem às primeiras, convidando, assim, a retomá-las em uma leitura sempre recomeçada”⁹³ (Tadié, 1994, p. 117). Por meio desse recurso, o escritor atrai a atenção do leitor sobre a própria materialidade do texto, leitor que se vê preso em “um canto que recomeça sempre”⁹⁴ (1994, p. 143). Há, no poema de Genet, inúmeros exemplos dessa rede de ecos, da qual um é bastante significativo, o retorno constante da lantejoula dourada e da imagem do ouro como metáfora da cintilância e leveza próprias ao equilibrista a quem o autor dirige seus conselhos:

Une paillette d’or est un disque minuscule en métal doré, percé d’un trou. Mince et légère, elle peut flotter sur l’eau. Il en reste quelquefois une ou deux accrochées dans les boucles d’un acrobate (Genet, 1999, p. 107).

Uma lantejoula de ouro é um minúsculo disco de metal dourado, furado no meio. Fina e leve, pode flutuar na água. Algumas vezes duas ou três delas ficam penduradas nos cachos de um acrobata.

[...] *c’est parce que la réalité du Cirque tient dans cette métamorphose de la poussière en poudre d’or* (1999, p. 112, grifo do autor).

[...] é porque a realidade do Circo reside nessa metamorfose da poeira em pó de ouro.

Les escarpins rouges, l’écharpe, la ceinture, le bord du col, les rubans sous le genou, sont brodés de paillettes d’or. Sans doute pour que tu étincelles, mais surtout afin que dans la sciure tu perdes, durant le trajet de ta loge à la piste, quelques paillettes mal cousues, emblèmes délicats du Cirque. Dans la journée, quand tu vas chez l’épiciier, il en tombe de tes cheveux. La sueur en a collé une à ton épaule (p. 116).

As sapatinhas vermelhas, a echarpe, o cinto, a borda da gola, as fitas sob os joelhos, são bordados de lantejoulas douradas. Sem dúvida para que cintiles, mas sobretudo afim de que percas na serragem, durante o trajeto de teu camarim ao picadeiro, algumas lantejoulas mal costuradas, emblemas delicados do Circo. Durante o dia, quando vais na mercearia, elas caem de teus cabelos. O suor colou uma delas em teu ombro.

La besace en relief sur le maillot, où tes couilles sont enfermées, sera brodée d’un dragon d’or (p. 117).

O suporte em relevo sobre o maiô, onde teus colhões estão protegidos, será bordado com um dragão de ouro.

⁹² [...] *infériorité rythmique (relative, et par rapport au vers) de la prose [...].*

⁹³ [...] *replie sur lui-même, se raconte lui-même; ses dernières pages renvoient aux premières, qu’elles invitent ainsi à reprendre dans une lecture toujours recommencée.*

⁹⁴ [...] *un chant qui recommence toujours.*

Os trechos acima ilustram como a repetição age no texto de modo circular, em uma característica que, segundo Tadié (1994), é definidora da narrativa poética, ou seja, nela o desenrolar do texto é um enrolar, em que termo idêntico, “frase idêntica, momento idêntico são sempre diferentes porque se encontram em um outro lugar do texto e carregados de tudo o que precede: o desenrolar rítmico se faz sob a forma da espiral”⁹⁵ (1994, p. 10).

Também traduzindo *O funâmbulo*, ressaltou-se o jogo constante de oposições por meio da qual ele “busca encontrar o Positivo para além do Negativo, o Ser para além do Nada”⁹⁶ (Sartre, 1952, p. 480), ou o sublime no abjeto. As oposições manifestam-se no poema sobretudo por meio das duas imagens que Genet elabora e sugere para o equilibrista, ou seja, a de um ser extravagante, suntuoso e belo que deve caminhar sobre o fio, e a do ser sujo e repulsivo que o funâmbulo cintilante que caminhará nas alturas deve ser antes de subir em seu arame. Um ser diurno, cotidiano, e um ser noturno, radiante. Os trechos abaixo ilustram essa oposição:

Donc, fardé, somptueusement, jusqu'à provoquer, dès son apparition, la nausée. Au premier de tes tours sur le fil on comprendra que ce monstre aux paupières mauves ne pouvait danser que là. C'est sans doute, se dira-t-on, cette particularité qui le pose sur un fil, c'est cet œil allongé, ces joues peintes, ces ongles dorés qui l'obligent à être là, où nous n'irons – Dieu merci! – jamais (Genet, 1999, p. 115).

Maquiado, então, suntuosamente, até provocar, desde sua aparição, a náusea. Ao primeiro dos teus giros sobre o fio compreenderão que esse monstro de pálpebras lilás só poderia dançar ali. Sem dúvida é, dir-se-ão, essa particularidade que o coloca sobre um fio, é esse olho alongado, essas faces pintadas, essas unhas douradas que o obrigam a estar ali, onde não iremos – graças a Deus! – nunca.

Où étais-tu donc avant d'entrer en piste? Tristement épars dans tes gestes quotidiens, tu n'existais pas. Dans la lumière tu éprouves la nécessité de l'ordonner. Chaque soir, pour toi seul, tu vas courir sur le fil, t'y tordre, t'y contorsionner à la recherche de l'être harmonieux, épars et égaré dans le fourré de tes gestes familiaux: nouer ton soulier, te moucher, te gratter, acheter du savon... Mais tu ne t'approches et ne te saisiss qu'un instant. Et toujours dans cette solitude mortelle et blanche (1999, p. 119).

Onde estavas então antes de entrar no picadeiro? Tristemente esparso em teus gestos cotidianos, não existias. Na luz experimentas a necessidade de ordená-lo. Cada noite, para ti somente, vais correr sobre o fio, torcer-te nele, contorcionar-se nele em busca do ser harmonioso, esparso e perdido na moita dos teus gestos familiares: amarrar teus sapatos, assoar-te, coçar-te, comprar sabão... Mas só te aproximas e te apanhas por um instante. E sempre nessa solidão mortal e branca.

No entanto, no poema, assim como em toda obra de Genet, essa oposição não obedece a

⁹⁵ [...] phrase identique, moment identique sont toujours différents parce qu'ils sont placés en autre lieu du texte et chargés de tout ce qui précède; le déroulement rythmique se fait sous la forme de la spirale.

⁹⁶ [...] cherche à retrouver le Positif par-delà le Négatif, l'Être par-delà le Rien.

um sistema de exclusão no qual um aspecto elimina o outro, mas um ajuda a ressaltar o outro, como se os opostos existissem numa relação de colaboração, em que “um nunca suprime o outro, em um jogo permanente de querela e de reconciliação”⁹⁷ (Bonney, 1965, p. 105). Um trecho revelador desse auxílio entre opostos é o que segue:

Si je lui conseille d'éviter le luxe dans sa vie privée, si je lui conseille d'être un peu crasseux, de porter des vêtements avachis, des souliers éculés, c'est pour que, le soir sur la piste, le dépaysement soit plus grand, c'est pour que tout l'espoir de la journée se trouve exalté par l'approche de la fête, c'est pour que de cette distance d'une misère apparente à la plus splendide apparition procède une tension telle que la danse sera comme une décharge ou un cri, c'est parce que la réalité du Cirque tient dans cette métamorphose de la poussière en poudre d'or, mais c'est surtout parce qu'il faut que celui qui doit susciter cette image admirable soit mort, ou, si l'on y tient, qu'il se traîne sur terre comme le dernier, comme le plus pitoyable des humains, j'irais même jusqu'à lui conseiller de boiter, de se couvrir de guenilles, de poux, et de puer. Que sa personne se réduise de plus en plus pour laisser scintiller, toujours plus éclatante, cette image dont je perle, qu'un mort habite. Qu'il n'existe enfin que dans son apparition (Genet, 1999, p. 112, grifo do autor).

Se eu o aconselho evitar o luxo em sua vida privada, se eu o aconselho ser um pouco sebooso, usar roupas frouxas, sapatos gastos, é para que, de noite no picadeiro, o estranhamento seja maior, é para que toda a esperança do dia encontre-se exaltada pela aproximação da festa, é para que dessa distância de uma miséria aparente para a mais esplêndida aparição proceda uma tensão tal que a dança será como uma descarga ou um grito, é porque a realidade do Circo reside nessa metamorfose da poeira em pó de ouro, mas é sobretudo porque é preciso que aquele que deve suscitar esta imagem admirável esteja morto, ou, se importar, que ele se arraste na terra como o último, como o mais deplorável dos humanos. Chegarei até a lhe aconselhar mancar, cobrir-se de farrapos, de piolhos, e feder. Que sua pessoa se reduza cada vez mais para deixar cintilar, sempre mais radiante, essa imagem da qual falo, que um morto habita. Que ele só exista, enfim, na sua aparição.

O exercício da tradução do texto jogou luz sobre os aspectos acima apontados – voz prescritiva, voz meditativa, repetições, oposições – aspectos sobre os quais proponho um deslocamento do texto para o processo de investigação coreográfica, ou seja, traduzir me permitiu não apenas desenvolver um olhar mais atento e analítico sobre o texto, como ressaltou aspectos que pude selecionar como elementos sobre os quais investigar coreograficamente. Além destes aspectos estruturais ora citados, outros mais ligados à semântica da escrita do poema, ou seja, seus sentidos e sua história, configuram elementos para investigar em sala de ensaio. Ao longo da continuação desta dissertação, será possível entender como estes aspectos realçados, para mim, pela tradução, serão abordados no intuito de elaborar uma movimentação, uma dança que foi buscar no poema de Genet suas motivações.

Devo esclarecer e reafirmar que minha opção, seguindo o que já foi dito anteriormente, é

⁹⁷ [...] *l'un ne supprimant jamais l'autre, dans un jeu permanent de querelle et de réconciliation.*

sempre a de trazer o escritor, o mais possível, no corpo do seu texto. Desse modo, minha tradução não optou por abafar a voz do autor, mas sim por assumi-la, no entendimento de que trabalhar com um texto literário pressupõe aceitar, em seu corpo, a presença do seu escritor, e em um processo de investigação coreográfica, ou em um processo criativo para montagem de espetáculo que parte, também, de uma obra literária, interessa-me que o autor não se distancie. Assim, procurei realizar uma tradução o mais possível colada à escrita de Genet no poema, respeitando, por exemplo, a estrutura em prosa do texto, num caminho diverso daquele seguido por Aníbal Fernandes, que traduziu todo o poema em versos. Então, para permanecer próximo ao texto fonte, busquei respeitar sua construção sintática, ainda que para o leitor em língua portuguesa isso resulte em um estranhamento inicial. Apenas modulei a sintaxe quando sua tradução resultou em “aberrações gramaticais” ou turvou a compreensão do lido.

Decidi por manter aproximação, também, do léxico genetiano que, segundo Sartre, é constituído de “palavras pitorescas demais, odorantes demais, de todo um vocabulário erótico, escatológico, de gíria” (1952, p. 637). A tradução buscou respeitar essas nuances eróticas, escatológicas e faustosas do vocabulário empregado no poema. Termos suntuosos aos quais, segundo o próprio Genet (2012, p. 58), ele deve a sua vitória verbal. Assim, sempre que possível, escolhi termos que dessem conta dos significados, mas que também tivessem um parentesco gráfico e fonético com o termo fonte, caso, por exemplo, de *jarret*, traduzido por jarrete, e não por tendão. O mesmo ocorrendo com outros vocábulos do texto, ainda que a opção usada para o português pareça rebuscada e não familiar, como também foi o caso de *augustes*, que em português poderia ser traduzido pelo termo mais corrente “palhaços”, pois o termo “augusto”, que se trata de um tipo de palhaço que se relaciona com o palhaço branco (ver nota de rodapé na tradução em anexo), não é muito difundido no Brasil, sendo mais facilmente reconhecível em seu significado, geralmente, por pessoas que possuem alguma ligação, ou se interessam diretamente pelas artes circenses. Assim, traduzo *augustes* por augustos, no intuito de manter a aproximação lexical, mas também de proporcionar ao leitor a recepção de certas singularidades do vocabulário genetiano, portador de um certo rebuscamento, de um “pitoresco”, segundo a proposição de Sartre.

3. O TRAJETO



Eis aqui a viagem a fazer.
Levanta-te quando teu fio se mistura ao mapa
do céu.

(Philippe Petit)

É a razão pela qual o longo caminho para a
perfeição é horizontal.

(Philippe Petit)

Este capítulo intenta discorrer sobre o processo prático de investigação coreográfica realizado em sala de ensaio, no âmbito da pesquisa da qual esta dissertação trata. Digo “intenta” porque a investigação configurou-se por uma profusão, riqueza e complexidade de aspectos que não permitem demorar-se sobre todos. Talvez isso seja consequência da própria complexidade temática do texto sobre o qual, e a partir do qual, esse processo trabalha – *O funâmbulo*. Assim, surgiu um caleidoscópio de aspectos que se conectam entre si, que reverberam em outros e que, por vezes, apontam para variantes da questão cerne desta pesquisa, ou a extrapolam. É a partir desta consideração que intento, ao menos, tratar a respeito dos aspectos da investigação que

considero mais importantes e que mais me interessam, que se ressaltaram, foram mais recorrentes, dialogaram mais com o poema de Genet, que com ele mantiveram a proximidade, permitindo a ponte entre poema e experimentação coreográfica, auxiliando mais na problematização do trajeto a percorrer do texto literário à dança. À minha dança.

Para tanto, permito-me, a partir deste capítulo e no seguinte, servir-me de uma escrita mais subjetiva e poética, em consonância com a própria subjetividade do processo do qual aqui trato, que, embebido de todo lirismo e pungência da escrita de Genet, foi desenvolvido sob um olhar atento de observação, reflexão e análise de minha parte, mas também sob a afetividade e emotividade que nutro pelo poema e seu autor e pela questão que investigo. Há, sobretudo, uma subjetividade, para além de uma concretude que a ladeia, da experiência, do vivido ou dos “rastros” deixados no meu corpo pelo corpo a corpo que se deu com vários elementos desta investigação, como se verá mais adiante: com a carne do texto, com a corda, com o olhar externo de uma observadora.

Tendo isto, esclareço também que, mais do que uma teoria calcada em “teorias” a priori, trata-se, aqui, de relatos, de partilha de impressões, de sensações e intuições inerentes ao processo prático, e cuja principal fundamentação vai buscar esteio no corpo, na carne de *O funâmbulo*, bem como no livro, também poético, do funâmbulo francês Philippe Petit, *Traité du funambulisme (Tratado do Funambulismo – 1997)*, dedicado à arte do funambulismo, em uma escrita impregnada de lirismo, memórias e reflexões sobre as exigências técnicas, os riscos e as alegrias que acompanham a vida de um equilibrista das grandes alturas.

Isto esclarecido, assumo que, em um certo apego ao poema de Genet, cujo corpo se entremeia, como já visto, de trechos em itálico para a voz meditativa do narrador, uso recurso semelhante ao escrever os trechos assumidamente subjetivos deste capítulo na fonte *Traveling Typewriter*, marcando, propositadamente, a mudança de tom da escrita. Escolhi efetuar o destaque por meio desta fonte, por ser aquela que uso, deliberadamente, na prática de uma escrita mais poética ou ficcional, quando me assumo como escritor diletante de textos literários. Os trechos poéticos equivalem, neste trajeto, às impressões, às anotações que os viajantes fazem (outrora em pequenas cadernetas, hoje em suportes tecnológicos, como tablets ou telefones celulares) sobre os lugares ou os momentos que em seus itinerários os tocaram, cujo deslumbramento exige uma pausa reflexiva, um instante do qual a poesia precisa da palavra subjetiva para ser registrada, e não da formulação descritiva científica e racionalizante.

A investigação coreográfica que aqui é questão, aconteceu, inicialmente, no Espaço cultural Mapati (DF) e, em seguida, em sala do Departamento de Artes Cênicas da UNB, duas vezes por semana, em períodos de três horas de duração, durante dez meses, aproximadamente.

3.1. Os que percorrem o trajeto comigo

Em primeiro lugar é preciso dizer: o trajeto a percorrer não foi feito sem companhia. Minha primeira companhia é o texto, que escolho ter sempre comigo.

Minha segunda companhia é a dançarina e doutoranda em Artes pela Universidade de Brasília Fabiana Marroni Della Giustina, que acompanhou, como pesquisadora colaboradora, provocadora e observadora, as sessões em sala de ensaio onde eu e o texto nos encontramos. Marroni é uma artista e professora que me acompanha desde o início de meu percurso como bailarino-intérprete e coreógrafo. Já estudamos e dançamos juntos. Conhecemo-nos bem. O que lhe confere certa intimidade com o meu modo de trabalhar e com as questões que, artisticamente, me interessam. Sua observação desdobra-se, também, em trocas por meio de reflexões que fazemos, ela e eu, ao final de cada sessão, nas quais ela coloca suas impressões, sempre em diálogo com os objetivos propostos nesta pesquisa, e a partir das quais buscamos entender como se dá o meu corpo a corpo com o texto. O seu olhar como observadora é essencial para a compreensão dos caminhos que a investigação toma, pois, enquanto pesquisador que ao mesmo tempo é o executante da parte prática da pesquisa, a maioria das vezes necessito de uma impressão externa, de um olhar atento e analítico sobre aquilo que experimento em sala. Marroni também foi responsável por grande parte dos registros do processo em vídeos, dos quais alguns foram selecionados para inserções em hiperlinks ao longo desse capítulo e do próximo.



Figura 9: Fabiana Marroni Della Giustina.

Minha terceira e importante companhia é uma corda (ou cordas), cujo surgimento foi de extrema importância para o deslanchar da investigação sobre o movimento ligado ao texto. Sobre essa companhia, o texto se demora mais logo adiante...

... onde faremos uma longa pausa contemplativa sobre suas sinuosidades. Demoramentos sobre suas fibras.

3.2. Do caminho que se cria

Esse trajeto não tem itinerário ou roteiro previamente traçado. Sabe-se de onde partir e onde se tenciona chegar, mas nada foi dito sobre o percurso a ser seguido. Trata-se de criar o próprio trajeto, sem pretensão de se deslocar em uma trilha nova, mas sim inusitada, surpreendente e genuína a partir do contato entre o “viajante” e as “paisagens” do caminho. Quem constrói o trajeto não é o percurso, não é o mapa, nem mesmo a estrada, mas o olhar e as escolhas de quem o percorre. Nesse sentido, o trajeto é sempre “um trajeto”, singular, pessoal, inalienável, delineado pelas subjetividades de quem nele se desloca. Trata-se de escolher uma direção, ou direções, de hesitar, de se perder, de repetir caminhos, “desequilibrar-se”, de pausar aqui e acelerar ali, e entender que um trajeto

que se cria deve aceitar as surpresas e os achados, bem como entender que os trechos enfadonhos de um caminho também o constroem e fazem a ponte entre os deslumbramentos do percurso.

Um trajeto sem a priori que, certamente, não desdenhará os modos como texto literário e dança têm se relacionado, como apresentado no capítulo 1, mas buscará experimentar e descobrir as possibilidades inerentes à prática de investigação realizada em estúdio, em sala de ensaio, num processo em que o corpo do texto literário é friccionado, atritado com o meu corpo – corpo de coreógrafo/bailarino-intérprete/pesquisador, visitando e sendo visitado pelo texto, abordando e sendo circundado por ele. A carne do texto em minha carne. A palavra em meu músculo, em minha glote, em meu ouvido. Nesse trajeto busco o texto sempre comigo. Não apenas a sua(s) história(s), não apenas sua alma (seus sentidos e suas imagens), mas também aquilo que me oferece suas imagens, ou seja, sua carne (sua palavra), seu esqueleto (sua sintaxe, sua estrutura). O corpo do texto tomado “como um corpo com quem lutamos, batemo-nos, entendemo-nos, enfurecemo-nos; com quem há amor, guerra e astúcias”⁹⁸ (Sibony, 1995, p. 312), “corpo visível e corpo latente”⁹⁹ (1995, p. 311), carne e alma. Proponho esse corpo sempre ao meu lado, ao redor, em mim. Não abro mão de sua presença audível/visível. Quero o texto comigo.

Sem o teu corpo os caminhos são vários. Só ele me leva a ti. Meus passos desejam percorrer os lugares onde estás, onde estiveste, onde estarás. Os trajetos que não te conhecem, virgens de tua carne, não conhecerão os meus passos.

O funâmbulo é a partir de onde o trajeto se inicia. Um “texto de partida”, aqui servindo-me de uma expressão cara à teoria da tradução, de onde um percurso se delineia na direção do movimento, da coreografia, da dança. O texto de Genet é, nessa etapa de investigação prática da pesquisa, ao mesmo tempo a fonte temática, o suporte motivador, o indutor do movimento, o fomentador do imaginário¹⁰⁰, o condutor da experimentação coreográfica, uma presença constante.

⁹⁸ [...] *comme un corps avec qui on s'empoigne, on se bat, on s'entend, on s'emporte ; avec qui il y a de l'amour, de la guerre, et des ruses.*

⁹⁹ [...] *corps visible et corps latent.*

¹⁰⁰ Aqui tomado na acepção de Gaston Bachelard (1884-1962), para quem o imaginário é o vocábulo fundamental que corresponde à imaginação, e que dá a esta o seu caráter de abertura e de evasão, permitindo a “deformação” das imagens fornecidas pela percepção e permitindo mudar essas imagens, criar outras imagens a partir delas. Assim, o imaginário é aquele que em “sua vida prodigiosa, (...) cria imagens, mas apresenta-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens” (Bachelard, 2001, p. 2).

Partindo do poema, sobre quem tenho, desde a primeira leitura, um olhar de fascínio e deslumbramento sobre a miríade de suas possibilidades poéticas e interpretativas, de sua riqueza imagética, de sua escrita deflagradora da escrita genética tal qual tratada anteriormente, experimento as possibilidades de movimentação que possam partir do imaginário por ele proposto e de sua materialidade. Para isso, a investigação coreográfica realizada debruça-se sobre alguns aspectos/temas que foram selecionados no desenrolar da própria investigação, como aqueles que fazem a ponte entre texto e dança, e me ajudam a percorrer o trajeto.

É importante reforçar que esse processo não objetiva a criação de coreografia ou espetáculo a ser apresentado como resultado final da prática. É por esta razão que opto, em todo texto, por falar em “processo de investigação”, e não em “processo criativo”, consciente de que em toda investigação pode haver criação e toda criação pode passar pela investigação. No entanto, abro mão do termo “processo criativo” em sua perspectiva de processo que deve desembocar em obra fechada, “finalizada”, em um produto detectável e analisável como resultado do processo. Desse modo, vivencio a investigação com a liberdade de poder deixar seus achados irem ou ficarem, de desfrutar a busca com interesse, atenção, mas sem apego, sem a obrigatoriedade da seleção que intenta construir algo, determinar um resultado. Trata-se do desfrute de um trajeto, como quando, da janela do trem em movimento, não selecionamos os trechos das paisagens que ficam para trás em alta velocidade, mas, ainda assim, elas terão composto, com sua brevidade, o percurso, e talvez tenham tanto valor quanto a cidade à qual o trem leva.

3.3. Os "modos de leitura" ou "abordagens coreográficas" de Michel Bernard

Paul Zumthor (2014, p. 27) propõe o corpo como “o peso sentido” na experiência do “contato saboroso”, prazeroso, angustiante, corajoso, assustador, envolvente, sôfrego, amistoso, de enfretamento com o texto no ato da leitura, em que a posição desse corpo “é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção”, fazendo com que até mesmo “os ritmos sanguíneos sejam afetados” (p. 27). Com esta proposição, pode-se entender que o corpo do coreógrafo (corpo que, por meio das diversas técnicas trabalhadas, ao longo de seu processo de formação, para o aperfeiçoamento de suas aptidões físicas e expressivas, bem como por meio de todo estudo e treinamento perseguindo

um desenvolvimento contínuo de sua consciência corporal, é um corpo poroso, sensível e aberto às reverberações e afetações que passam necessariamente por uma experiência corporal) no mesmo ato de leitura, permita uma recepção singular dos conteúdos de um texto literário que agirão sobre sensibilidades aguçadas e atentas, sobre um imaginário sempre direcionado à criação como potencialidade, e ao pensamento que tem o movimento como cúmplice de sua concretização.

Para o filósofo francês Michel Bernard (2001), em *De la création chorégraphique (Da criação coreográfica)*, o coreógrafo experimenta de outro modo essa “capacidade máxima de percepção” da qual fala Zumthor, pois ao ler um texto literário, debruça sobre ele

[...] olhares insólitos trabalhados pela sensorialidade e pela motilidade sutil de uma corporeidade dançante e não pela visão contemplativa, passiva e distanciada do olho de um leitor cujo corpo não tem outra experiência que não a das práticas utilitárias quotidianas, em uma palavra, ignora a complexidade e a fineza da criação ou o engajamento concreto na atividade artística. Nesse sentido, os coreógrafos me parecem desconhecer não apenas o privilégio e a originalidade do status corporal deles, mas também a especificidade da extensão quase ilimitada do poder que ele lhes confere na abordagem da materialidade textual¹⁰¹ (2001, p. 126).

O que Bernard propõe é que o coreógrafo deita sobre o texto literário lido um olhar irrigado, nutrido, embebido de sua sensibilidade de criador e de sua corporeidade dançante, o que lhe privilegia enquanto leitor/criador, capaz de abordar um texto e dele desdobrar suas camadas por meio do que ele denomina de *modes de lecture* (modos de leitura) ou *approches chorégraphiques* (abordagens coreográficas) de um texto literário.

No intuito de melhor compreender como, no processo de investigação prática, busquei entender e trabalhar os extratos textuais do poema de Genet, faz-se importante discorrer sobre essas abordagens, que jogaram luz sobre escolhas e aspectos pertencentes ao diálogo que, enquanto pesquisador/bailarino-intérprete/coreógrafo, busquei manter com *O funâmbulo*.

Atento e interessado por essa “leitura propriamente coreográfica dos textos” (2001, p. 126), Bernard distingue cinco tipos de aproximação, de abordagens que um coreógrafo pode praticar quando da intenção de composição ou de criação coreográfica a partir do seu olhar

¹⁰¹ [...] *des regards insolites travaillés par la sensorialité et la motilité subtile d'une corporéité dansante et non par la vision contemplative, passive et distanciée de l'œil d'un lecteur dont le corps n'a d'autre expérience que celle des pratiques utilitaires quotidiennes, en un mot, ignorent la complexité et la finesse de la création ou de l'engagement concret dans l'activité artistique. En ce sens, les chorégraphes me paraissent méconnaître non seulement le privilège de l'originalité de leur statut corporel, mais aussi la spécificité et l'étendue quasi illimitée du pouvoir qu'il leur confère dans l'approche de la matérialité textuelle.*

sobre o texto literário, são elas: *approche sémantique* (abordagem semântica); *approche esthétique* (abordagem estética); *approche poétique ou fictionnaire* (abordagem poética ou *fictionnaire*); *approche pragmatique* (abordagem pragmática) e *approche rhizomatique* (abordagem rizomática). Para o filósofo, essas abordagens não são estanques, possuindo certo grau de intrincamento, de modo que muitas vezes ocorrem conjuntamente.

Assim como Bernard, entendo que em um processo de pesquisa/criação, nem sempre é possível isolar, separar completamente as especificidades constitutivas dos elementos observados, isolando-os em categorias estanques e sem pontos de intersecção, contaminação ou convergência entre eles. Quando, nesta dissertação, por exemplo, tratar-se de abordagem semântica, estética ou poética, seja quanto a aspectos literários ou de movimento, entenda-se que essas categorias serão observadas isoladamente apenas como recurso didático de pesquisa, no sentido de tentar melhor explorar essas camadas, mas sempre com a consciência de que elas caminham lado a lado, dão-se suporte, e são dificilmente dissociadas. Tratando de maneira breve, pois este tema pode engendrar e demandar maior aprofundamento tamanha sua complexidade e devido às diferentes reflexões que a teoria literária já elaborou sobre a questão, em literatura isso pode ser melhor entendido quando se fala na relação *forme et fond*, ou forma e sentido, forma e conteúdo, equivalentemente – estética e semântica. O escritor e crítico literário francês Maurice Blanchot (1969) nos diz sobre este binômio:

A literatura é uma linguagem. Toda linguagem (tal como a formulamos hoje) é constituída por um significante, um significado e a relação de um a outro. Na linguagem literária, não basta dizer, como afirmou há tempos Paul Valéry, que a forma tem mais importância do que nas linguagens habituais; é preciso sobretudo dizer que, na linguagem, a relação entre significante e significado ou então entre o que chamam forma e o que chamam equivocadamente conteúdo torna-se infinita.

[...]

Isso quer dizer essencialmente que essa relação não é uma relação de unificação: forma e conteúdo estão em relação de tal modo que toda compreensão, todo esforço para identificá-los, relacioná-los um ao outro ou a uma medida comum segundo uma ordem regularmente válida ou segundo uma legalidade natural os altera e fracassa necessariamente. Donde as consequências tão difíceis que não seríamos capazes de descobri-las todas. Esta, que o significado não pode jamais oferecer-se como a resposta do significante, seu fim, mas antes como aquilo que restitui indefinidamente o significante em seu poder de dar sentido e de constituir questão (a realidade do ‘conteúdo’ só está aí para recarregar a forma, restabelecê-la como forma, a qual por sua vez se ultrapassa num ‘sentido’ que se oculta e não pode preenchê-la) (Blanchot, 2010, p. 170).

Inúmeras vezes, durante a investigação prática, deparei-me com a dificuldade de categorizar os experimentos de movimento relacionados com o poema, no que se referia à sua identificação enquanto experimentos mais voltados para os conteúdos semânticos, estéticos ou poéticos, tão relacionadas encontram-se essas três camadas no texto de Genet, no qual forma e sentido são tão cúmplices e no qual a poética se define, também, por sua estética e semântica. Desse modo, para decidir se tal elemento de movimento, em relação com o material textual trabalhado, tinha mais ligação com os conteúdos semânticos, estéticos ou poéticos, foi necessário isolá-los deliberadamente, afim de trabalhar mais próximo à própria categorização proposta por Bernard. Assim, por exemplo, escolhi, do texto, os aspectos semânticos que mais me interessavam, alguns aspectos formais dentre os inúmeros que constituem o poema, e deixei que se desdobrassem poeticamente dentro da pesquisa. O melhor exemplo deste desdobramento, como se verá adiante e nos vídeos do processo, foi fazer de uma ou mais cordas a metáfora ao mesmo tempo do fio de aço do texto e de suas relações com o equilibrista, abrindo mão de uma fidelidade ao objeto proposto pelo autor (o arame). Passo às abordagens, das quais três foram úteis para a reflexão neste texto e para o diálogo desta reflexão com o processo de pesquisa prática.

A primeira abordagem, a mais recorrentemente usada, trata-se da “abordagem semântica” que prioriza o olhar sobre os sentidos da narrativa do texto lido, atento às possibilidades/potencialidades de suas camadas de significação para a transposição desses conteúdos para o movimento, a coreografia, a cena. Nessa abordagem, os aspectos formais/estruturais da escrita não são priorizados, exceto quando podem auxiliar ou reforçar os sentidos que o coreógrafo tenciona trabalhar. Desse modo, pode-se dizer que à abordagem semântica interessa mais o plano da história que o plano do discurso que a relata, se tomamos “história” e “discurso” segundo Tzvetan Todorov (2013, p. 220), para quem a primeira evoca “uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, desse ponto de vista, se confundem com os da vida real”, ao passo que o segundo diz respeito ao modo como escritor/narrador fazem perceber e conhecer a história. Nesse tipo de abordagem, é inevitável o flerte com o modo como o balé, com os libretistas, servia-se do texto para, por meio daquilo que estes contavam, elaborar seus enredos a partir da narrativa enquanto história.

A segunda abordagem é qualificada, por Bernard, como “estética”, num entendimento kantiano do termo, ou seja, estética tomada como “modalidade de um julgamento de gosto e, por isso mesmo subjetivo, ligado a um sentimento de prazer desinteressado proporcionado pelo

que se acredita dever chamar de ‘o belo’¹⁰² (2001, p. 127), estando esta abordagem intimamente ligada ao prazer do texto, ao contentamento e euforia proporcionados por ele. Ao abordar o texto literário sob o ponto de vista estético, um coreógrafo escolhe lançar sua atenção sobre aspectos formais e estruturais da escrita, ligados à “orquestração linguística”¹⁰³ (Bernard, 2001, p. 127), sobre aspectos visuais e musicais, como os recursos gráficos de organização das palavras, dos períodos, ou a prosódia de um poema ou o ritmo menos evidente de um texto em prosa. Se tomarmos *O funâmbulo* como exemplo, pode-se entender que um coreógrafo, em uma leitura que pratique esse tipo de abordagem, possa interessar-se, esteticamente, pela visualidade textual proposta pelo escritor quando se serve do recurso dos períodos escritos em itálico durante todo o corpo do texto, como visto anteriormente, no intuito de marcar uma mudança de conteúdo e de tom, elaborando um pensamento menos prescritivo e mais meditativo, e não direcionado ao equilibrista. A partir da percepção desse recurso gráfico, o coreógrafo pode, por exemplo, buscar na própria movimentação o equivalente do texto em letra regular e o equivalente para o itálico. O que seria o itálico do movimento? Ou o itálico em movimento?

Em uma abordagem estética o olhar do coreógrafo não seleciona apenas a rede de significados tecida durante a leitura, mas arregala-se às potencialidades sugeridas pela “carne do texto”, às palavras atrativas e atraentes (“corpo erótico” de Barthes) em seus significantes e significados (numa acepção saussuriana¹⁰⁴ dos termos), na plasticidade de seus posicionamentos na página, na musicalidade e na sonoridade que o escritor elaborou deliberadamente ao manipular léxico e sintaxe:

Nesse caso, o coreógrafo é, ao que parece, incitado a operar a translação e a conversão do desfrute da experiência visual, auditiva e intelectual da leitura, no de sua materialização igualmente visual, auditiva e significativa de formas humanas motoras individualizadas em relação com um quadro cênico, um cenário, figurinos, objetos, iluminação e um contexto sonoro¹⁰⁵ (Bernard, 2001, p. 127).

¹⁰² [...] modalité d'un jugement de goût et, par là même subjectif, lié à un sentiment de plaisir désintéressé procuré par ce qu'on croit devoir appeler “le beau”.

¹⁰³ *Orchestration linguistique.*

¹⁰⁴ Ferdinand de Saussure (1857-1913) foi um filósofo e linguista suíço segundo o qual o signo linguístico é constituído de significante e significado: o significante é uma “imagem acústica” (cadeia de sons) e reside no plano da forma. O significado é o conceito e reside no plano do conteúdo.

¹⁰⁵ *Dans ce cas, le chorégraphe est, semble-t-il, incité à opérer la translation et la conversion de la jouissance de l'expérience visuelle, auditive et intellectuelle de la lecture en celle de sa matérialisation également visuelle, auditive et signifiante de formes humaines motrices individualisées en rapport avec un cadre scénique, un décor, des costumes, des objets, des éclairages et un contexte sonore.*

A terceira abordagem é a “poética” ou “*fictionnaire*”, que o próprio filósofo define como “criadora de ficção”, e refere-se ao poder que o texto literário tem como indutor de imagens, tomando imagem enquanto ligada à própria “realidade” do texto, mas também, a partir desta, enquanto “imagem imaginada ou ficção criada como produto irreal”¹⁰⁶ (Bernard, 2001, p. 128). O que Bernard aponta é que, com esta perspectiva de leitura, o coreógrafo não prioriza uma apropriação dos conteúdos de significação ou dos recursos formais, técnicos ou estruturais do texto literário para a composição coreográfica, mas serve-se de sua leitura para desdobrar outras imagens e, até mesmo, outros significados, em um desencadeamento de um imaginário motivado pelo texto, mas sem receio de se desviar um pouco dele para criar uma rede de significações próprias. “A proliferação de imagens de toda ordem torna-se o nervo e o desencadeador de seu projeto coreográfico”¹⁰⁷ (2001, p. 128). As criações coreográficas ou espetáculos resultantes desse tipo de abordagem, tendem a não priorizar a “fidelidade” ao texto do qual partem, no sentido de que não se comprometem com a reprodução ou transposição dos conteúdos do texto, sejam eles semânticos ou estruturais, não buscando, assim, “apresentar” a obra, mas algo criado a partir delas. São coreografias e espetáculos que se inspiram, ou “inspiram-se livremente”, no arsenal imagético de uma obra, para dali alçar um outro arcabouço de imagens, com maior ou menor grau de cumplicidade e intrincamento com suas fontes de inspiração.

3.4. A escolha de aspectos/temas

Como já mencionado, *O funâmbulo* é um texto escrito com um intrincado entrelaçamento de temas, que, por sua vez, fazem eco, conectando-se com a totalidade da obra de Genet, o que não permite entendê-los isoladamente, fora da macroestrutura da escrita do autor. Assim, no poema, o mal, a morte, a beleza, Deus devem ser observados também sob a luz de toda literatura Genetiana, que se alicerça tematicamente sobre esses assuntos, além de outros. Dessa característica resulta que no poema as imagens, as cenas, os temas têm forte carga polissêmica, o que torna complexa sua abordagem. Podemos tomar como exemplo o seguinte trecho:

Pour le funambule dont je parle, elle est visible dans son regard triste qui doit renvoyer aux images d'une

Para o funâmbulo do qual falo, ela é visível em seu olhar triste que deve remeter às imagens de

¹⁰⁶ [...] *image imaginée ou fiction créée comme produit irréel.*

¹⁰⁷ *La prolifération d'images de tous ordres devient le nerf et le déclencheur de son projet chorégraphique.*

enfance misérable, inoubliable, où il se savait abandonné (Genet, 1999, p. 112, grifo do autor).

uma infância miserável, inesquecível, na qual ele sabia estar abandonado.

Essa infância, que o escritor atribui ao equilibrista, faz eco com sua própria infância de abandono, de órfão sob os cuidados da assistência social, eco que permite perceber os entrelaçamentos do texto em uma rede maior de significações que se emaranham, por exemplo, com a biografia do autor. A infância, neste caso, possui sentidos para além daqueles que se apreendem nas interpretações primeiras propostas pela narrativa do texto. Exemplos como este se proliferam em toda a extensão do poema, exigindo uma leitura mais atenta e aprofundada para revelar as redes de significância por trás das significações aparentes.

Isto esclarecido, pode-se apontar como tema central do texto a relação do artista com sua arte, para a qual Genet serve-se das figuras do funâmbulo e do fio, mas também do poeta, ao modo genetano de abordar os meandros da criação literária percorridos pelo autor:

Pour acquérir cette solitude absolue dont il a besoin s'il veut réaliser son œuvre – tirée d'un néant qu'elle va combler et rendre sensible à la fois – le poète peut s'exposer dans quelque posture qui sera pour lui la plus périlleuse. Cruellement il écarte tout curieux, tout ami, toute sollicitation qui tâcheraient d'incliner son œuvre vers le monde (Genet, 1999, p. 115).

Para adquirir essa solidão absoluta da qual precisa se quiser realizar sua obra – tirada de um vazio que ela irá preencher e tornar sensível ao mesmo tempo – o poeta pode expor-se em uma postura que será para ele a mais perigosa. Cruelmente ele afasta todo curioso, todo amigo, toda solicitação que tentasse inclinar sua obra na direção do mundo.

Mas, além desse tema pilar, outros subtemas, ou temas paralelos, compõem a miríade temática do poema, entre eles: a solidão, o circo, a relação de cumplicidade entre funâmbulo e fio, a presença do duplo na perseguição da própria imagem, a perfeição, a morte, o devaneio, o erotismo, o público diante do artista que se arrisca só. Isso apenas para citar os assuntos mais aparentes e que, talvez, permitam um certo isolamento enquanto temas, ainda que estejam quase sempre relacionados entre si. Assim, um pequeno fragmento do poema pode conter mais de um desses temas, como no que se pode ler abaixo:

Tu entres, et tu es seul. Apparemment, car Dieu est là. Il vient de je ne sais où et peut-être que tu l'apportais en entrant, ou la solitude le suscite, c'est pareil. C'est pour lui que tu chasses ton image. Tu danses. Le visage bouclé. Le geste précis, l'attitude juste. Impossible de les

Entras, e estás só. Aparentemente, pois Deus aí está. Ele vem não sei de onde e talvez o trouxesses ao entrar, ou a solidão o suscita, dá no mesmo. É para ele que caças tua imagem. Danças. O rosto fechado. O gesto preciso, a atitude justa. Impossível refazê-los, ou

reprendre, ou tu meurs pour l'éternité. Sévère et pâle danse et, si tu le pouvais, les yeux fermés (Genet, 1999, p. 122).

morres para a eternidade. Severo e pálido, dance, e, se puderes, de olhos fechados.

Essa profusão temática é fecundo campo de possibilidades no qual um bailarino-intérprete/coreógrafo pode ir colher para nutrir seu imaginário, compor suas cenas, elaborar suas coreografias, em um comprometimento com a transposição o mais aproximativa possível desses assuntos ou inspirando-se neles, para, numa perspectiva poética/*fictionnaire*, partir para um desdobramento que, por vezes, o distancia deles.

Além dos temas mencionados acima, que fazem parte da carga semântica do texto, de sua história, há também aspectos estruturais, ligados ao discurso do poema. Tomo, aqui, discurso e história nos sentidos apontados por Todorov, anteriormente mencionados. Desse modo, além das vozes prescritiva e meditativa, há também a rede de repetições e recorrências e as oposições, aspectos discursivos do texto dos quais os dois últimos representam temas a serem trabalhados na investigação prática, no intuito de levar a experimentação coreográfica a partir do texto para além do seu campo semântico, mas servindo-se, também, de algumas características de sua estrutura.

Assim, consciente de que abordar todos os temas semânticos e estruturais do poema exigiria uma pesquisa mais dilatada temporalmente e uma maior extensão analítica e reflexiva que o corpo desta dissertação e o período da investigação prática não conseguiriam abarcar, optei por selecionar as temáticas com as quais trabalhar, movido pelo interesse que me suscitam e pelo potencial de sua exploração por meio do movimento. No entanto, é preciso esclarecer que a escolha dos temas não se fez antecedentemente ao início dos trabalhos práticos, mas foi durante a investigação em sala de ensaio, nas sessões de improvisação sobre o texto e nas conversas com Marroni e com a orientadora desta dissertação, Rita de Almeida Castro, que eles foram, de certo modo, ressaltando-se e, posso dizer, escolhendo-se a si mesmos. Nesse sentido, o processo prático foi o principal condutor das escolhas tomadas, em total cumplicidade com o entendimento e o estudo do texto, esse último, sim, realizado a priori, ainda que se tenha estendido durante toda a investigação. Também as duas teorias abordadas nesta dissertação, a de Bernard e a que será vista no subcapítulo 4.1, orientaram muito o processo dessa investigação, sobretudo porque tive acesso a elas logo em fase inicial da pesquisa, o que me permitiu entrar em sala de trabalho com um certo arsenal teórico a friccionar com a prática.

Tendo isto, os principais temas de *O funâmbulo* abordados na investigação coreográfica, dentro da classificação proposta por Bernard, são os mencionados abaixo, que, por terem todos

estreita ligação com a relação estabelecida entre os personagens fio e funâmbulo, e por ela delinearem, serão todos tratados sob o tema da cumplicidade/reciprocidade entre funâmbulo e fio:

Cumplicidade/reciprocidade entre funâmbulo e fio (abordagem semântica e poética)

Oposições (abordagem semântica e estética):

- Horizontalidade/ verticalidade (abordagem semântica e poética)
- Sublime/ abjeto (abordagem semântica e poética)

Repetições e recorrências

(abordagem estética)

3.4.1. Cumplicidade/reciprocidade entre funâmbulo e fio

Ton fil de fer charge-le de la plus belle expression non de toi mais de lui. Tes bonds, tes sauts, tes danses – en argot d’acrobate tes : flic-fac, courbette, sauts périlleux, roues, etc., tu les réussiras non pour que tu brilles, mais afin qu’un fil d’acier qui était mort et sans voix enfin chante. Comme il t’en saura gré si tu es parfait dans tes attitudes non pour ta gloire mais la sienne.

Que le public émerveillé l’applaudisse :

– Quel fil étonnant ! Comme il soutient son danseur et comme il l’aime !

À son tour le fil fera de toi le plus merveilleux danseur (Genet, 1999, p. 108).

Carrega o teu arame da mais bela expressão não de ti, mas dele. Teus pulos, teus saltos, tuas danças – na gíria de acrobata teus: flic-flac, curveta, saltos mortais, estrelinhas, etc., você os conseguirá não para que brilhes, mas afim de que um arame que estava morto e sem voz enfim cante. Como ele te será grato se fores perfeito em tuas atitudes não para tua glória mas para a dele.

Que o público maravilhado o aplauda:

– Que fio espantoso! Como sustenta seu dançarino e como o ama!

Por sua vez o fio fará de ti o mais maravilhoso dançarino.

Primeiramente devo admitir que o fio, o arame sobre o qual o equilibrista de Genet deve caminhar, carregando-o “da mais bela expressão” para que ele “enfim cante” é, em minha pesquisa, uma ou mais cordas. Optei por substituir o objeto de trabalho do funâmbulo proposto no texto por um outro que, igualmente, faz parte do imaginário em que se inserem os equilibristas. O funâmbulo francês Philippe Petit inicia assim o seu *Traité du Funambulisme*:

Aquele que anda, dança ou rodopia
sobre uma corda a alguns metros do solo

não é funâmbulo.

Seu fio pode estar tenso, frouxo, munido de molas
ou completamente relaxado, ele trabalha com ou sem
vara de equilíbrio,
chamam-no o dançarino de corda¹⁰⁸ (Petit, 1997, p. 31).

A corda é, então, no processo de pesquisa coreográfica, e em uma liberdade poética/*fictionnaire*, um elemento que metaforiza a relação do equilibrista com o seu fio, e que permite uma gama maior de exploração de movimentos devido a sua flexibilidade e maleabilidade que, com o uso de um fio de aço, ou até de um arame, ficariam restritas, reduzindo as possibilidades de investigação de movimento (V.6)¹⁰⁹. Assim, ela é o elemento, o objeto que representa o fio que faz do equilibrista um “bailarino maravilhoso”.



Figura 10: corda, metáfora da relação entre funâmbulo e fio. Fotos: Fabiana Marroni Della Giustina.

A relação de reciprocidade e cumplicidade entre o funâmbulo de Genet e seu fio se configura também pelo afeto/amor e por um certo erotismo que a permeia, configurando a relação de intimidade que um artista tem com seu objeto de trabalho (V.7)¹¹⁰, como pode-se perceber no trecho abaixo:

¹⁰⁸ *Celui qui marche, danse ou voltige/ sur une corde à quelques mètres du sol/ n'est pas funambule./ Son fil peut être tendu, lâche, muni de ressorts/ ou complètement détendu, il travaille avec ou sans/ balancier,/ on l'appelle le danseur de corde.*

¹⁰⁹

V.6: <https://www.youtube.com/watch?v=qEoHAqhlqUI&t=14s&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&index=37>

¹¹⁰

V.7: https://www.youtube.com/watch?v=k8jWvKVU_4M&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&index=38&t=3s

Qui donc avant toi avait compris quelle nostalgie demeure enfermée dans l'âme d'un fil d'acier de sept millimètres ? Et que lui-même se savait appelé à faire rebondir de deux tours en l'air, avec fouettés, un danseur ? Sauf toi personne. Connais donc sa joie et sa gratitude.

Je ne serais pas surpris, quand tu marches par terre que tu tombes et te fasses une entorse. Le fil te portera mieux, plus sûrement qu'une route (1999, p. 109).

Quem então antes de ti compreendera que nostalgia permanece trancada na alma de um arame de sete milímetros? E que ele próprio sabia-se convocado a fazer saltar em dois tours en l'air, com fouettés, um dançarino. Exceto tu, ninguém. Conhece então sua alegria e gratidão.

Eu não ficaria surpreso se caísse e sofresse uma torção quando caminhas no chão. O fio te sustentará melhor, com mais segurança que uma estrada.

Para Genet, o equilibrista ao qual ele nomeia “funâmbulo” é um dançarino, o que já se insinua por meio do vocabulário que o autor chama de “argot d’acrobate [gíria de acrobata]” (Genet, 1999, p. 108), mas também por meio do uso recorrente do verbo dançar em caráter prescritivo e, por vezes, imperativo: “tu danseras sur et dans une solitude désertique [*dançarás sobre e em uma solidão desértica*]” (1999, p. 110); “Pourquoi danser ce soir ? [*Por que dançar esta noite?*]” (p. 119); “Tu dances. Le visage bouclé. Le geste précis, l’attitude juste [*Danças. O rosto fechado. O gesto preciso, a atitude justa*]” (p. 122). A partir do entendimento de que o funâmbulo é um dançarino, surge a motivação para experimentar/buscar uma dança com a corda, na qual a cumplicidade, a reciprocidade, a colaboração e até um pouco de sensualidade surja do contato entre meu corpo e esse corpo longilíneo que sugere verticalidade e horizontalidade, mas também sinuosidade, tensão, afrouxamento, amarração, equilíbrio, etc.

A corda surgiu como elemento na pesquisa prática quando Marroni, em uma de suas provocações, propôs que eu improvisasse com a presença de alguns objetos que ela mesma havia selecionado para o trabalho do dia: uma corda, alguns fios de materiais diversos, e um espelho de mão dupla-face. Deste trabalho com os objetos, sempre associado ao aspecto temático e semântico da relação de cumplicidade entre os dois personagens e ao imaginário poético do texto do qual partia minha improvisação, surgiram relações de contato e exploração do elemento corda que acabaram por retornar recorrentemente em outras sessões de improviso. Esse retorno, além de ajudar a compreender melhor como a corda inseria-se nos improvisos e a permitir um certo “aperfeiçoamento” do seu manuseio, também inseria o tema da repetição, da recorrência no seio da pesquisa coreográfica, que assimilou esses retornos como uma possibilidade dentro do trabalho, não apenas quanto ao uso da corda, mas também quanto aos outros elementos ou movimentos experimentados no processo, numa seleção que acontecia *in actu*, durante os próprios improvisos, ou seja, aquilo que espontaneamente retornasse, acontecesse outras vezes, era detectado e discutido ao final das sessões entre Marroni e eu, que

apontávamos quais destas recorrências seriam interessantes de desenvolver mais a fundo. Surgiram, então, várias possibilidades de exploração da corda que interessaram coreograficamente em sua relação com os sentidos do texto, dentre elas me permito elencar cinco sobre as quais discorrer logo abaixo. No entanto, por mais que se tente uma descrição esmerada e detalhista delas, sua visualização não seria efetiva e não daria conta de seu entendimento, por isso, opto por inserir, para cada elemento apontado abaixo, além dos links para alguns vídeos, uma ou mais fotos ilustrativas que possam sugerir como eles se deram:

- **Corda como suporte de equilíbrio:**

Aqui o intuito foi, ao abordar o conteúdo semântico da relação entre a horizontalidade do corpo do fio e a verticalidade do corpo do equilibrista, sempre presente no texto, o de trazer a ação principal de um funambulo, ou seja, equilibrar-se sobre o fio¹¹¹, para a experimentação, e investigar as possibilidades de movimentação que daí pudessem surgir. Ainda que, nessa etapa da investigação, não se objetivasse aprender a se equilibrar sobre a corda elevada a alguns centímetros ou metros acima do chão, investigou-se, de maneira menos arriscada e virtuosa, outras possibilidades de desestabilização do equilíbrio na busca de retomá-lo, ou alcançá-lo. Dentre elas, caminhar sobre a corda aberta horizontalmente no chão, de olhos fechados – “les yeux bandés, si tu le peux, les paupières agrafées [os olhos vendados, se pudeses, as pálpebras grampeadas]” (Genet, 1999, p. 110). Nessa situação, a instabilidade do equilíbrio é real, exigindo constante atenção sobre o deslocamento efetuado sobre a corda, e movimentos mínimos, econômicos, cuidadosos. Os pés devem ser posicionados um diante do outro, muito próximos, os joelhos devem estar frouxos e ligeiramente flexionados, os braços móveis para equilibrar o eixo. “A travessia se fará como uma sucessão de equilíbrios: sobre um pé, sobre o outro...”¹¹² (Petit, 1997, p. 37). Também se experimentou, para trabalhar a retomada de equilíbrio sobre bases instáveis, posições acrobáticas que propusessem uma outra situação física do eixo corporal, como a vela ou o apoio de cabeça, sempre sobre a corda (V.21, V.24, V.28)¹¹³. A

¹¹¹ Digo “principal”, pois os equilibristas e funâmbulos executam outras ações, outros números, além de caminhar equilibrando-se sobre o fio. Philippe Petit enumera, no *Tratado do funambulismo*, mais de cem ações que ele chama de exercícios e que os mais diversos tipos de equilibrista podem executar. Exercícios como: o equilíbrio de cabeça (com ou sem vara de equilíbrio); o descanso sobre o fio, deitado sobre as costas; a dança na ponta dos pés; trabalho com a sombrinha chinesa ou o leque indiano (frequentemente sobre corda inclinada); refeição sobre o fio, com mesa e cadeira, etc.

¹¹² *La traversée se fera comme une succession d'équilibres : sur un pied, sur l'autre...*

¹¹³

abordagem semântica, nesse caso, propiciou desenvolver formas específicas de deslocamento e uma exploração do equilíbrio e do desequilíbrio como possibilidades de movimentação ou como potencial material coreográfico a partir de um conteúdo temático selecionado dentro do texto.

Juntamente com Marroni, detectamos que o simples posicionamento vertical de meu corpo, em situação de instabilidade do seu eixo e de busca do equilíbrio, sempre em contato com a horizontalidade da corda no chão, informava uma situação de risco, de suspense e de suspensão que na imagem do funâmbulo caminhando ou parado sobre um fio a dezenas de metros do chão é mais forte e periclitante. Essa situação de equilíbrio instável sobre a corda, em diferentes configurações físicas, dialoga com a relação de cumplicidade e colaboração mútua entre o fio e o equilibrista do poema de Genet, no sentido de que o suporte, a sustentação que o primeiro dá ao segundo ajuda-o a realçar, a fazer brilhar mais a sua dança, enquanto que toda a dança do equilibrista joga luz sobre o fio como ser dotado de alma e virtudes. O funâmbulo precisa do apoio, da base, da extensão do fio sob seus pés, para afirmar sua verticalidade, seu equilíbrio, e para que a perfeição e leveza de seus movimentos, como também seu risco, aconteçam e surjam “afin qu’un fil d’acier qui était mort et sans voix enfin chante [afim de que um arame que estava morto e sem voz enfim cante]” (Genet, 1999, p. 108).



Figura 11: corda suporte de equilíbrio. Fotos: Gustavo Letruta.

Não tenho familiaridade com o equilíbrio. Ele sempre surgiu, para mim, como uma incapacidade, um virtuosismo técnico do qual, enquanto bailarino-intérprete, abri mão. Assim, o que me interessa do equilíbrio é o seu antípoda, o desequilíbrio, a fragilidade, o eixo instável, ou a

V.21: [https://www.youtube.com/watch?v=sbMgVQ4F-](https://www.youtube.com/watch?v=sbMgVQ4F-uQ&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&index=22&t=3s)

[uQ&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&index=22&t=3s](https://www.youtube.com/watch?v=sbMgVQ4F-uQ&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&index=22&t=3s)

V.24: <https://www.youtube.com/watch?v=HEukhnZqwB8&index=19&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

V.28: https://www.youtube.com/watch?v=fC_qeonOLs4&index=15&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&t=178s

estabilidade que dura menos de um segundo e exige de meu corpo uma solução para escapar à queda, ou para desfrutá-la. Philippe Petit diz: "à questão do equilíbrio, o funâmbulo não é uma resposta" (Petit, 1997, p.36). Também para mim, equilibrar-se será sempre uma pergunta.

- **Corda alavanca do corpo/corpo alavanca da corda:**

Nesse corpo a corpo com a corda (pois meu corpo realmente se atrita com ela – é acariciado, envolvido, apertado, chicoteado, e ao mesmo tempo a acaricia, conduz, torce e distorce, etc., numa fricção entre corpos que se alterna entre delicadeza e agressividade) (V.10)¹¹⁴, surgiu uma movimentação bastante interessante que também metaforiza a colaboração entre o fio e o funâmbulo, partindo de um conteúdo semântico do texto e desdobrando-se poética/*fictionnairement* em um elemento de movimento que resultou da cumplicidade entre o corpo da corda e o meu, e que, como detectamos, Marroni e eu, possui grande potencial coreográfico por sua plasticidade, possibilidade de seleção e de repetição. Trata-se de envolver partes de meu corpo com alças feitas com a corda que, ao puxá-la com um único movimento, acaba por conduzir a parte que envolve, sendo, em seguida, conduzida por esta parte para outro ponto do meu corpo, criando uma nova alça, e assim sucessivamente. Essa troca de conduções, que acontecem alternadamente, provoca situações físicas que envolvem meu corpo e a corda em posições inusitadas e inesperadas que, executadas sem intervalos, geram uma movimentação que provoca meu deslocamento pelo espaço e não permite distinguir precisamente quem é o condutor do movimento, a corda ou eu. Configura-se, então, entre os dois corpos, uma relação de mutualidade condutiva que faz com que um precise do outro para que essa movimentação aconteça (V.27, V.42)¹¹⁵.

114

V.10: https://www.youtube.com/watch?v=tx_bbEtxE2c&index=33&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP

115

V.27: https://www.youtube.com/watch?v=Ro_ynacg70c&index=16&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP

V.42: <https://www.youtube.com/watch?v=A0J2lobOuns&index=2&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&t=25s>



Figura 12: corda alavanca do corpo/corpo alavanca da corda. Fotos: Gustavo Letruta.

O atrito entre os dois corpos é vigoroso, viril. Um entendimento que resulta de um embate composto de movimentos curtos, golpes precisos, ágeis, imperativos, em um diálogo corporal estreito entre corda e bailarino, no qual os dois precisam manter uma certa tensão de suas fibras, as de poliéster de uma, as musculares do outro. Uma conversa/enfrentamento com um erotismo subliminar. Dois domadores que se domam. O bailarino a torce. A corda o estrangula. Dois sedutores que se provocam e se excitam mutuamente, em uma dança na qual os corpos têm "o vigor arrogante de um sexo congestionado, irritado".

- **A corda que canta:**

No poema, o narrador propõe que a dança do funâmbulo sobre o fio o faça cantar. Semelhantemente, Petit serve-se da mesma imagem poética do fio que canta ao propor que “O fio treme. Temos o desejo de impor-lhe a calma usando a força, quando é com docilidade que devemos nos deslocar sem contrariar o canto do cabo”¹¹⁶ (Petit, 1997, p. 37). Ainda que Genet tenha pensado que um dia se “livraria do poder que exercem os objetos” (Genet, 2012, p. 157), o escritor frequentemente debruça um olhar poético e afetivo sobre eles, o que muitas vezes tende a humanizá-los ao atribuir-lhes ações ou características físicas e psicológicas humanas, afinal, segundo palavras suas, ele conhece os objetos, “leur malignité, leur cruauté, leur gratitude aussi [sua malignidade, sua crueldade, sua gratidão também]” (Genet, 1999, p. 107). É sob esse olhar

¹¹⁶ *Le fil tremble. On a le désir de lui imposer le calme en usant la force, alors que c'est avec souplesse que l'on doit se déplacer sans contrarier le chant du câble.*

que, em *O funâmbulo*, ele atribui a uma panela, objeto inanimado, a mesma ferida na qual vão se refugiar seres vivos, humanos e animais:

Si nous regardons, d'un œil vite et avide, l'homme ou la femme qui passent – le chien aussi, l'oiseau, une casserole – cette vitesse même de notre regard nous révélera, d'une façon nette, quelle est cette blessure où ils vont se relier lorsqu'il y a danger (Genet, 1999, p. 111, grifo do autor).

Se olhamos, de um olho rápido e ávido, o homem ou a mulher que passam – o cachorro também, o pássaro, uma panela – essa própria rapidez de nosso olhar nos revelará, de uma maneira precisa, que ferida é essa onde vão se aninhar quando há perigo.

Assim, também o fio se humaniza no poema, podendo ser tomado como um segundo bailarino, ou primeiro, se entendermos que, por vezes, nessa relação de apoio mútuo entre ele e seu equilibrista, é apenas a dança do fio que se vê: “ce n'est pas toi qui danseras, c'es le fil. Mais si c'est lui qui danse immobile, et si c'est ton image qu'il fait bondir, toi, où donc seras-tu? [não es tu que dançarás, é o fio. Mas se é ele que dança imóvel, e se é tua imagem que ele faz saltar, tu, onde então estarás tu?]” (Genet, 1999, p. 110).

É nessa perspectiva que o fio é tomado como um fio morto, cego e mudo que, com o auxílio da dança precisa do funâmbulo, viverá e ganhará voz, falará, cantará. Ou seja, a admiração deve deslocar-se do funâmbulo ao fio, como aquele que sustenta perfeitamente o seu dançarino, a ponto de os aplausos serem dirigidos a ele, e não ao equilibrista: “Quel fil étonnant! Comme il soutient son danseur et comme il l'aime! [Que fio espantoso! Como sustenta seu dançarino e como o ama!]” (1999, p. 108).

Um dia, ouvi a corda cantar. O meu fio. Volteios em torno de mim, e um assovio, um sopro plangente. Uma lembrança de ventos de tempestade. Ela voava. Círculos sonoros e horizontais. Foi a primeira vez em que ela me contou um segredo. Eu não o entendi. Pedi muitas vezes que o repetisse. Ela o fez, girando e assoviando, às vezes, bramando. Mas o seu segredo permanece segredo. No entanto fica a sensação de sua confiança em mim. Ela sabe que pode me contar coisas, cantar-me confissões. Sou todo ouvidos.



Figura 13: improviso de manipulação com a corda. Fotos: Gustavo Letruta.

Em uma das sessões de improviso com o texto e com as cordas, comecei a manipulá-las tentando entender e descobrir um pouco mais de suas possibilidades: peso, textura das fibras, elasticidade, tensão, sinuosidade, etc. Nesse trabalho de reconhecimento de seus corpos, executei ações como torcê-las, arrastá-las, amarrá-las, enrolá-las em torno das partes de meu corpo, lançá-las, entre outros. Mas, em certo momento, comecei a girar segurando uma delas pela metade de sua extensão, de modo que a outra metade se erguia e girava estendida horizontalmente no ar, desenhando círculos em torno de meu eixo vertical. De início, percebi que este giro produzia um som discreto e agudo, som de sopro, de vento, cheio de ar, como um assovio. O som era longo e contínuo, como o solfejo de uma nota aguda, como um canto. Fascinado pela descoberta do som da corda em rotação, interessei-me por explorá-lo, girando-a em velocidades distintas, o que proporcionava variações de volume, de timbre e de duração do som. Tive a impressão de ter descoberto a “voz” da corda, da qual, intuitivamente, busquei escutar as diversas possibilidades. Experimentei os mesmos giros com outras cordas e, por terem materiais e espessuras distintas, os sons mais variados surgiram (V.27)¹¹⁷. Seria possível realizar uma orquestra de cordas. Experimentei estalá-las, chicoteá-las, para sons mais secos, mais curtos, para fazê-la “reclamar”, “brigar”, “gritar” (V.23)¹¹⁸.

Outro som interessante encontrado surgiu da seguinte experimentação: amarrei firmemente a extremidade de uma das cordas na barra de ferro diante da janela da sala, e a outra extremidade amarrei bem em minha cintura, e comecei a experimentar enrolar meu corpo com

¹¹⁷ *Alguns vídeos, como este, apresentam, em seu conteúdo, mais de um aspecto trabalhado na investigação prática. Desse modo, é possível que a indicação de alguns deles se repita durante o texto. Nesses casos, repetirei, também, em nota de rodapé, o link que lhes dá acesso, o que evitará que o leitor deva procurá-lo na primeira inserção do vídeo. O intuito, desse modo, é manter uma certa praticidade e agilidade no uso dos vídeos como recurso complementar à leitura, sem que o leitor deva fazer grandes retornos nas páginas do texto.

V.27: https://www.youtube.com/watch?v=Ro_ynacg70c&index=16&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP

¹¹⁸

V.23: <https://www.youtube.com/watch?v=TpGzaY27Tkw&index=20&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

ela até que estivesse amarrado e envolvido por toda sua extensão e colado à barra, da qual, em seguida, fui me afastando ao desenrolar-me pouco a pouco. Quando me desenrolei quase completamente, apenas meu joelho esquerdo estava envolvido pela corda. Então, entre mim e a barra, ela estendeu-se reta e tensa, a algumas dezenas de centímetros do chão. Numa tentativa de desvencilhar meu joelho da volta que a corda dava nele, comecei a girá-lo, em um movimento repetitivo de rotação. Para minha surpresa, a corda começou a desenhar arcos que subiam e desciam, semelhantes aos que se faz quando brincamos de bater corda com uma pessoa segurando cada extremidade. Insisti então nesse movimento. Batia repetidas vezes com meu joelho. Ela produzia um som de volume muito alto, regular, potente e, ao mesmo tempo, monótono, um farfalhar, uma tagarelice maçante, mas hipnotizante (V.13)¹¹⁹.

Marroni, sempre presente nessas sessões, impressionou-se com o vigor da sonoridade extraída dessas manipulações. No entanto, entendemos, ela e eu, que a corda não fala nem canta sozinha. Semelhantemente ao funâmbulo e seu fio, ela precisa de minha indução para se fazer ouvir, e, ao fazê-la manifestar-se sonoramente, ela me faz dançar, pede que meu corpo também se ponha em movimento. Nesses momentos, eu me calo. Prefiro ouvi-la. Neles, o único texto é ela quem fala. Ou canta.



Figura 14: improviso de manipulação com a corda –fazendo o fio cantar. Fotos: Fabiana Marroni Della Giustina.

Não estou certo de entender sua língua. Mas sei como tocá-la para que o seu corpo cante.

119

V.13: <https://www.youtube.com/watch?v=E79EOIE6e9w&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&index=30>

- **Corda venda:**

Dentro das prescrições que o narrador do poema dirige ao equilibrista, uma é bastante recorrente, a de que ele dance de olhos fechados, no intuito de que se encontre em uma “solitude désertique [*solidão desértica*]” (Genet, 1999, p. 110), nessa “région désespérée et éclatante où opère l’artiste [*região desesperada e retumbante onde atua o artista*]” (1999, p. 113), na busca da disciplina, dos rigores e da perfeição de sua arte. Essa imagem do funâmbulo que caminha de olhos fechados encontra paralelo na tradição funambulesca como apontado por Petit entre os mais de cem exercícios praticados por um equilibrista, mas também no trecho do texto intitulado *La marche à la mort – les yeux bandés* [*A caminhada para a morte – Olhos vendados*]: “Lorsque la marche à la mort s’effectue les yeux bandés, on annonce qu’il s’agit d’une tentative [Quando a caminhada para morte se efetua de olhos vendados, anuncia-se que se trata de uma tentativa]” (Petit, 1997, p. 79).

Na investigação coreográfica, essa imagem não tardou a rondar meu imaginário, muito cedo surgindo como possibilidade de imagem que liga o texto à movimentação, ou vice-versa. Inicialmente ela surgiu, logo nos primeiros dias de trabalho, por meio de uma prática com a qual tenho o hábito de trabalhar nos meus processos de criação de espetáculos de dança, ou seja, vender os olhos com uma faixa de tecido e improvisar por uma hora ou mais, sozinho na sala de ensaio, ou com um ou mais observadores. Essa prática é muito usada pelo Movimento autêntico¹²⁰, e entrei em contato com ela quando, em 2001, trabalhei com o coreógrafo americano Howard Sonenklar, que a introduziu no processo criativo e nos ensaios do espetáculo *Sebastião* (2000), do *Basirah – núcleo de dança contemporânea* (DF), do qual foi um dos coreógrafos e do qual fui bailarino-intérprete.

Assim, de olhos vendados, realizava o meu aquecimento corporal e, sem interrompê-lo, iniciava o meu improviso tendo em minha mente as imagens do texto que alimentavam o meu imaginário sobre ele, atento à movimentação que dessa prática pudesse surgir, não com o intuito de selecionar, mas de perceber como o conteúdo semântico do texto reverberava nos movimentos de meu corpo, que dança daí podia surgir e quais aspectos temáticos a motivavam

¹²⁰ O Movimento autêntico é uma abordagem corporal que trabalha a sensibilidade e a atenção sobre os impulsos corporais, propiciando ao seu praticante o desenvolvimento de uma consciência sobre eles que o permita expressá-los ou contê-los. A prática toma como norteadora a questão: O que me leva a me mover? O Movimento autêntico trabalha a relação entre o movedor e o observador (testemunha), para que, na situação de ver e de ser visto, os participantes comecem a “se ver”, resultando no que se chama de “testemunha interna”. A prática realiza-se de olhos fechados, daí, muitas vezes, o uso da venda para garantir a privação do sentido da visão. Os olhos fechados auxiliam na percepção que o movedor tem sobre seus impulsos internos (pensamento, desejo, memória, sensação, etc.) e na atenção dada aos impulsos externos (ruídos, odores, o espaço, a presença do outro, etc.).

mais. A corda ainda não estava inserida na investigação, e o texto (lido, falado ou projetado) não participava nesses exercícios, para que eu me concentrasse exatamente sobre as possibilidades corporais surgidas do seu imaginário, e ainda não de sua carne.



Figura 15: improviso de movimentação com a corda como venda. Fotos: Gustavo Letruta.

Foi com essa prática dos olhos vendados que iniciei, motivado por um aspecto formal do texto e numa perspectiva de abordagem estética, o trabalho sobre umas das oposições mais presentes no poema, a que se dá entre o sublime e o abjeto, claramente marcada pela figura do funâmbulo radiante e perfeito sobre o fio, e pela da mendiga desdentada e rota que, sob prescrição do narrador, deve ser a imagem que o funâmbulo construa de si antes de subir em seu arame. Desse estudo de movimento sobre tal oposição resultaram, mesmo sem os olhos vendados, dois tipos de movimentação, uma com movimentos mais limpos, de linhas e desenhos claros e precisos, que partiam das ideias de perfeição, altivez, sublime, precisão (V.25, V.33)¹²¹, sempre atribuídas ao equilibrista nas alturas: “Toi, il faut que tu saches danser d’une façon si belle, avoir des gestes si purs afin d’apparaître précieux et rare [Tu, é preciso que saibas dançar de um modo tão belo, ter gestos tão puros a fim de surgir precioso e raro]” (Genet, 1999, p. 113), e outra movimentação mais desorganizada, inconclusa, de movimentos borrados e imprecisos, frenéticos, sempre mudando a direção, que partiam de um léxico que, no texto, cria uma rede de sentidos que se opõe à imagem do equilibrista radioso que o texto apresenta: náusea, trapos, podridão, indóceis, indomado, disperso, etc. (V.35, V.41)¹²². O resultado destes improvisos de olhos vendados sobre um aspecto formal do poema gerou uma dança na qual sublime e abjeto

¹²¹

V.25: https://www.youtube.com/watch?v=Q_4cPFGA0A0&index=18&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP

V.33: https://www.youtube.com/watch?v=n8iMIk7w_ia&t=2s&index=11&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP

¹²²

V.35: <https://www.youtube.com/watch?v=gH7blt5uk34&index=9&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

V.41: <https://www.youtube.com/watch?v=pTd5nbPo2KY&index=3&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

se alternam, em uma movimentação em que as oposições não se chocam, não se impedem mas, assim como as oposições de Genet, colaboram entre si para resultar em algo.

Depois, com o avanço da investigação e inserção da corda como elemento metafórico e de exploração de movimentos, a presença da venda surgiu de outro modo, dessa vez com a própria corda vendando meus olhos, em um outro uso metafórico desse objeto. Esse uso surgiu da exploração das possibilidades de manipulação da corda sempre relacionada à semântica do poema, assim, certo dia, ao experimentar as várias formas de enrolar a corda em meu corpo, estendia-a no chão e, deitado com a cabeça sobre uma de suas extremidades que eu segurava com os dentes, comecei a rolar lentamente, de modo que a corda enrolava meu crânio na altura de meus olhos (V.26)¹²³. Quando ela começou a envolvê-los, conectei essa imagem de meus olhos cobertos por ela, com a do funambulo que lentamente caminha sobre o fio com uma faixa no rosto. Mas, no meu caso, o próprio fio impedia-me de enxergar. Nessa situação, o corpo a corpo entre corda e bailarino-intérprete, entre fio e funambulo, efetiva-se em um contato físico mais carnal, quase erótico, em que um envolve, ocupa o corpo do outro, e esse outro se deixa envolver, aceita a carícia que cega, numa relação ambígua de animosidade e amabilidade (V.22)¹²⁴: “L’un à l’égard de l’autre, ne redoutez pas la cruauté: coupante, elle vous fera scintiller. Mais toujours surveillez de ne jamais perdre la plus exquise politesse [*De um para com o outro, não temam a crueldade: cortante, ela os fará cintilar. Mas cuidem sempre de nunca perder a mais refinada polidez*]” (Genet, 1999, p. 120).



Figura 16: improviso de movimentação com a corda como venda. Fotos: Fabiana Marroni Della Giustina.

123

V.26: https://www.youtube.com/watch?v=b_8MuggOLUY&t=166s&index=17&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP

124

V.22: <https://www.youtube.com/watch?v=2-60tIITLEk&index=21&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&t=120s>

Se fecho os olhos, sinto-me só. Não é de solidão que se trata? Mas tua pele fibrosa sobre os filamentos negros de minhas pálpebras recorda-me: - Estou embaixo de teus pés. Não é preciso temer abismos (V.29, V.36)¹²⁵.

- **Corda - figura do contato erótico/carnal:**

Para Claude Bonnefoy (1965) "É sempre a presença carnal – sempre tingida de erotismo – que é primeira em Genet". O poema *O funâmbulo* exala carnalidade. Fala de dois corpos que se tocam permanentemente, suportam-se, manipulam-se, acariciam-se, provocam-se e se seduzem, em um gozo erótico que faz pensar naquele proposto por Michela Marzano (2003), no qual há

[...] um abandono ao outro, um desvelamento de suas fraquezas e uma abertura à dimensão criadora do encontro que supõe que o pudor dos amantes se eclipsa momentaneamente, enquanto age no próprio cerne da transgressão erótica. Na exposição de corpos, o ideal de si é posto em surdina, o sujeito oscila entre desvanecimento e recomposição, abandono ao gozo e retomada de controle, exclusão do julgamento e da razão e reconquista dos limites do corpo [...]¹²⁶ (Marzano, 2003, p. 42).

Esse contato físico entre o corpo do fio que se desenrola, estica-se e vibra para receber os pesos do equilibrista, e o corpo deste último que tem "la vigueur arrogante d'un sexe congestionné [o vigor arrogante de um sexo congestionado]" (1999, p. 118), é deflagrador, também, do amor que nutre um artista por seu objeto de trabalho, o que permite ao crítico Pascal Caron propor:

Poema de amor, então, *O Funâmbulo*, que nos previne desde as primeiras linhas das exigências da reciprocidade, se convirmos que o fio mudo e cego é,

125

V.29: <https://www.youtube.com/watch?v=Kr3fg20uooY&index=14&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&t=36s>

V.36: <https://www.youtube.com/watch?v=WGqIFoSGHoI&index=8&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

¹²⁶ [...] un abandon à l'autre, un dévoilement de ses faiblesses et une ouverture à la dimension créatrice de la rencontre qui suppose que la pudeur des amants s'éclipse momentanément, tout en agissant au cœur même de la transgression érotique. Dans le déploiement du corps, l'idéal du soi est mis en sourdine, le sujet oscille entre évanouissement et recomposition, abandon à la jouissance et reprise du contrôle, exclusion du jugement et de la raison et reconquête des limites du corps [...].

na mesma condição que o acólito do acrobata, a materialidade do poema¹²⁷ (Caron, 2005, p. 26, grifo do autor).

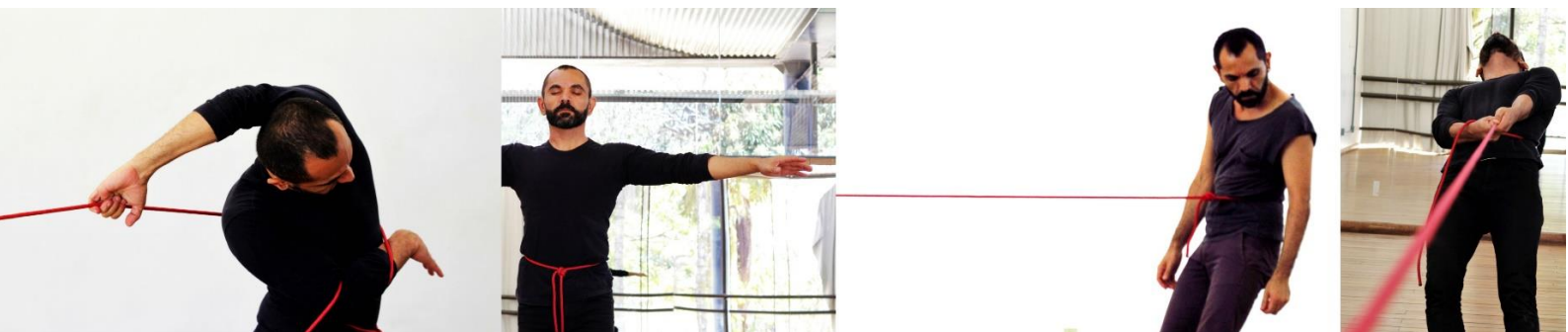


Figura 17: "O fio te sustentará melhor, com mais segurança que uma estrada" (Genet, 1999, p. 109).
Fotos: Gustavo Letruta e Fabiana Marroni Della Giustina.

O contato físico que se dá entre os dois ressalta, então, seus corpos no poema, suas materialidades no encontro em um corpo a corpo, em atrito e contato, sob as “exigências da reciprocidade” e as insinuações de um erotismo do qual, como aponta Caron (2005, p. 29), deve-se evitar a leitura homoerótica ou tomar o fio como símbolo fálico, ainda que isso seja tentador, visto que a pederastia é, para Genet, o seu tesouro mais querido (Genet, 2012, p. 169), o que se pode notar na totalidade de sua obra. O erotismo, a carnalidade, a sedução dão-se, no poema, entre o artista e seu material de trabalho, com quem ele cria uma relação de intimidade no uso recorrente nos treinos e ensaios, na manipulação para conhecer e entender suas possibilidades, estabelecendo, com ele, uma relação de afinidade, de proximidade, de contato físico que, poeticamente, pode ser tomada como uma relação de sedução na qual o artista busca cativar, conquistar, “dominar” o seu objeto de trabalho, e cabe, a este último, decidir quando se deixa seduzir ou não, pois, enquanto não é totalmente seduzido, ele tem seus humores (V.11, V.20)¹²⁸.

Sob a prescrição do narrador, o equilibrista deve se encontrar sempre em situação de sedução do seu fio. Sedução que passa, muitas vezes, pelo contato físico, do mais delicado e terno, ao mais provocativo:

¹²⁷ *Poème d'amour donc. Le funambule, qui nous prévient dès ses premières lignes des exigences de la réciprocité, si l'on convient que le fil muet et aveugle, c'est, au même titre que l'acolyte de l'acrobate, la matérialité du poème.*

¹²⁸

V.11: <https://www.youtube.com/watch?v=ISYUzpTHbhQ&index=32&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&t=46s>

V.20: <https://www.youtube.com/watch?v=10NXn9En01k&index=23&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&t=19s>

Tu l'aimeras, et d'un amour presque charnel (Genet, 1999, p. 107).

Vais amá-lo, e de um amor quase carnal.

Ton fil cependant – j'y reviens – n'oublie pas que c'est à ses vertus que tu dois ta grâce. Aux tiennes sans doute, mais afin de découvrir et d'exposer les siennes. Le jeu ne messiera ni à l'un ni à l'autre : joue avec lui. Agace-le de ton orteil, surprends-le avec ton talon (p. 120)

Teu fio no entanto – volto a ele – não esqueça que é às suas virtudes que deves tua graça. Às tuas sem dúvida, mas a fim de descobrir e de expor as dele. O jogo não desconvém nem a um nem a outro: jogue com ele. Irrite-o com teu artelho, surpreenda-o com teu calcanhar.

Assim, com o meu objeto de trabalho, a corda, busco estabelecer uma relação de contanto físico que, por vezes, sugira esse corpo a corpo erótico, esse “amor quase carnal” entre funâmbulo e fio. Então, movido por essa imagem e numa perspectiva de abordagem semântica, experimentei manuseios e movimentos com a corda onde entendia que o erotismo estivesse presente. Dessa busca surgiu, em uma abordagem mais literal do texto, a ação de pousar a minha face, minha bochecha, sobre a corda, sempre delicadamente e em várias situações (corda enrolada, corda estendida, corda tensa, etc.) (V.34)¹²⁹.



Figura 18: "[...] e pouso, suavemente, tua face contra a dele" (Genet, 1999, p. 107). Fotos: Fabiana Marroni Della Giustina.

Sempre que, nos improvisos, executo essa ação, ela é feita de modo solene, cuidadoso, como se pousasse minha face sobre algo muito delicado e precioso, como uma carícia de um corpo desejando o contato de outro. Essa solenidade exige gestos lentos, leves, macios e olhos fechados. Trata-se de uma “reverência” prestada ao objeto, mas também de um contato entre a “carne” da corda e a minha. Um momento que se tornou recorrente em todas as sessões de

129

V.34: <https://www.youtube.com/watch?v=QZdSiZ6nKnU&index=10&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

improvisado, criando, assim como Genet o faz ao longo do texto, uma rede de repetições que criam ecos e reverberações em todo o percurso da investigação prática.

Porém, para além das ações de teor mais afetivo e erótico que o poema propõe, segui, numa perspectiva mais poético/*fictionnaire*, para a experimentação de movimentos que extrapolassem a relação física entre fio e funâmbulo deflagrada pela horizontalidade e verticalidade de seus corpos. Desse modo, a corda não esteve apenas sob meus pés ou em contato com minha face, mas adentrou meus espaços, estrangulou-me, apoiou-se em mim, fez nós em volta de minha musculatura, envolveu meus olhos. Assim, outra movimentação que traz em si a sugestão do erotismo, é aquela na qual provooco o roçar, o esfregar, o friccionar do corpo da corda no meu. Segurando dois pontos de sua extensão, formo, com ela, alças que envolvem partes de meu corpo – nuca, virilhas, axila, crânio, jarretes, peito do pé –, puxando, alternadamente, um lado e outro da corda, às vezes lenta e delicadamente, sem provocar muita pressão do contato dela com o meu corpo, às vezes firme, forte, aceleradamente, com mais pressão entre suas fibras e minha pele. Essa ação caracteriza-se, ainda, por movimentos repetitivos, insistentes, que têm, aproximadamente, o mesmo tamanho e a mesma duração, como movimentos do onanismo, o que leva à associação desse tipo de movimentação com o Genet onanista, do que se pode tomar conhecimento em seus primeiros romances, nos quais a masturbação é uma constante na lírica do autor, o que ocorre também em seu filme *Un chant d'amour (Um canto de amor)*, de 1950. O onanismo e as imagens que ele suscita são, como aponta Bonnefoy (1965, p. 52), um dos recursos para que o escritor presidiário desenvolva seu pertencimento ao mundo por meio do corpo e da carne. Assim, essa movimentação pode ser entendida como masturbatória, em seu caráter repetitivo, de aceleração progressiva, que vai da carícia mais sutil à esfregação frenética (V.28)¹³⁰.

Descobri que podes queimar minha pele. Roçar-te nela até que os calores mais intensos me confirmem tua presença. Basta que eu te faça dançar em torno de mim, ensinando-te o trajeto que vai de minhas têmporas ao meu calcâneo. Cheio de curvas onde desenrolar as tuas sinuosidades. Cheio de vãos onde enrolar-te em apertos. Cheio de fendas onde encaixar-te para, gentil, estrangular-me. Dei-te a lambar minha nuca. E tu o fizeste obsessivamente: incontáveis golpes de língua me

130

V.28: https://www.youtube.com/watch?v=fC_qeonOLs4&index=15&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&t=103s

aqueceram os flancos - Cócegas, estocadas, mimos. Sei agora de tua carne
(V.39)¹³¹.

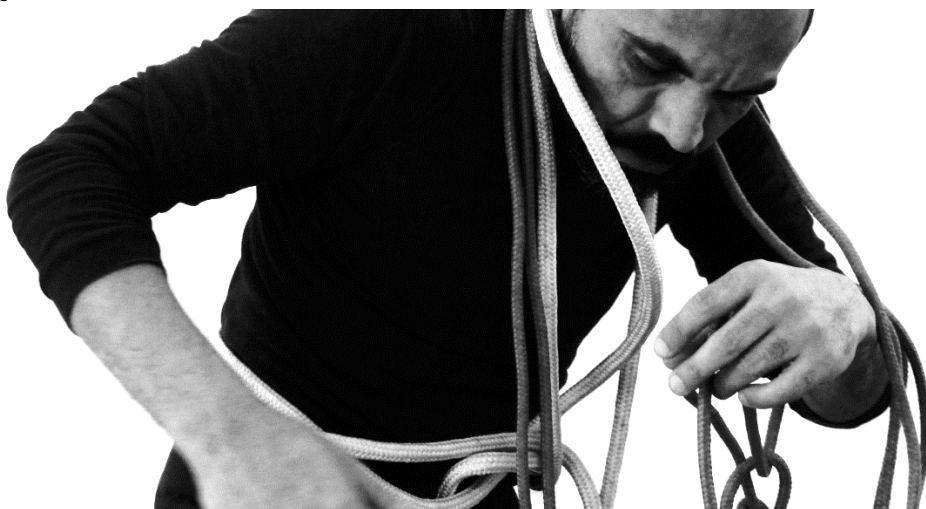


Figura 19: improviso de manipulação com a corda. Fotos: Gustavo Letruta.

131

V.39: <https://www.youtube.com/watch?v=CrTdQvYDOuk&index=5&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&t=40s>

4. O CORPO A CORPO



Nossa idéia é que os "efeitos da palavra" - sintomas, lapsus, desejos, fantasias ... - vêm de um alhures mais preciso: *daquilo que um corpo pode fazer a outro corpo* - acuá-lo, carregá-lo, expulsá-lo, fazê-lo gozar, amedrontá-lo, conduzi-lo, invadi-lo, cobri-lo, querer descobri-lo, estar com, estar com permanecendo só, estar com sem que nada aconteça, estar com na falta e na paixão ...

(Daniel Sibony)

O texto é um objeto fetiche e *esse fetiche me deseja.*

(Roland Barthes)

Como apontado no desenvolvimento desta dissertação, as relações dialógicas entre dança e literatura não são um terreno virgem a ser explorado, tendo experimentado, mais marcadamente a partir do advento dos libretos, diversas configurações de nuances e espessuras distintas, de aproximações e afastamentos entre as linguagens no correr da história desse diálogo. Resulta, daí, que um *corpus* de montagens que partem de um texto literário ou que o consideram como elemento constitutivo, seja do processo de criação, seja da própria obra, pode ser identificado, pesquisado e analisado por críticos e pesquisadores diversos no Brasil e fora dele. É o caso de exemplos já mencionados ao longo deste texto, aos quais assisti presencialmente ou por meio de registros videográficos chegados às minhas mãos ou

disponíveis na internet, como *May B* (1981), de Maguy Marin ou *Os lugares sem...* (2015) de Marcos Buiati, apenas para citar dois destes exemplos.

Sempre me intrigou, dentre os espetáculos que assisti com essa configuração, ou em grande parte deles, o fato de partirem de textos literários (neles inspirando-se livremente, baseando-se, ou fazendo adaptações) mas não contarem com a presença do corpo do texto, em sua materialidade visível ou audível. Ou seja, não tomarem o corpo do texto como elemento presencial importante para a construção da narrativa, da dramaturgia, da estética do espetáculo, da coreografia, mantendo-se numa perspectiva de usufruto textual ainda próxima daquela praticada pelos coreógrafos que criavam a partir de libretos nos séculos XVIII, XIX e XX, como visto no primeiro capítulo. Nesses espetáculos o corpo do texto era um corpo ausente em sua materialidade, não tendo sido convidado a marcar território na cena, a não ser pela “memória” de seus significados, dos fatos de sua narrativa selecionados pelo coreógrafo ou diretor, como uma lembrança da história, da fábula contada. Mas a “forma sólida”¹³² do texto, sua carne, restou no “passado” do processo, da criação, nas leituras de pesquisa e análise do texto necessárias à exploração de seu temas: **o corpo do texto não dançava**. Certamente há coreógrafos, diretores e bailarinos que se apropriam dos aspectos visuais e sonoros de um texto no intuito de que a escrita do autor, em sua forma sólida, auxilie os aspectos semânticos da obra literária da qual se parte nos objetivos narrativos, dramáticos e coreográficos da montagem, no entanto, ainda há poucos criadores e pesquisadores que se debruçam sobre essa questão e a conduzem até o espetáculo entendendo-a, conscientemente, como cerne de suas investigações e criações.

Foi então, a partir dessa observação e inquietação, que me propus, durante a investigação coreográfica, trabalhar com o texto como presença, como aliado, como corpo que ladeava, rodeava, acompanhava o meu, em sua materialidade e solidez, para além de seus aspectos semânticos. O corpo do texto literário como elemento motivador de criação e experimentação. Sob essa motivação busquei lidar com esse corpo em sua possibilidade multiforme: a imagem plástica de sua escrita, a sonoridade de sua verbalização e, retomando Valéry, a prática de sua dicção, de sua “dança verbal”, assumindo a existência do poema *O funâmbulo* como texto que acontece “*em ato*” (Valéry, 2015, p. 34, grifo do autor). Em minha pesquisa, então, trata-se disso:

¹³² Forma sólida é um termo utilizado pelo escritor e tipógrafo Robert Bringhurst para falar da escrita como forma sedimentada da palavra. Ele dá sequência a essa proposição, ao dizer que “A fala sai de nossas bocas, mãos e olhos de forma quase líquida e, depois, evapora-se” (Bringhurst, 2006, p. 9).

O texto que acontece/ o texto que está/ o texto que se vê e que se ouve/ o texto que se dança/ o texto que me acompanha/ o texto que se fala e que fala/ o texto que ronda/ o texto que entra/ o texto que sai/ o texto sólido (sedimentado pela palavra escrita)/ o texto líquido (que se evapora após pronunciado)/ o texto imagem (de sua tipografia e de sua reverberação imagética)/ o texto presente mesmo se ausente/ o texto que é um rastro do autor/ o texto que tem alma, mas também tem corpo, carne/ o texto...

4.1. *As mises en voix*

A pesquisadora francesa Lucile Toth (2015), em seu texto *Mise en corps, mise en voix: le texte et ses apparitions sur la scène chorégraphique contemporaine* (Vocalização e corporificação: o texto e suas aparições na cena coreográfica contemporânea), aborda a questão do lugar do texto literário nos espetáculos de dança contemporânea e as configurações de sua presença como elemento constitutivo da cena coreográfica, entendendo o bailarino que vocaliza, verbaliza, dá sonoridade ao texto por meio de sua oralidade, como um porta-voz do texto que problematiza e transgride a imagem, ainda recorrente, do dançarino como um ente mudo no contexto de um espetáculo de dança. Afinal, “De onde vem que a glote esteja tão profundamente descolada do corpo que dança?”¹³³ (Toth, 2015, p. 17). O bailarino, ao falar um texto literário em cena, durante ou no intervalo de uma coreografia, é, sim, o porta-voz do texto, mas é também aquele que empresta seu corpo, seus músculos, não apenas os das cordas vocais ou de sua glote, mas também os de toda sua estrutura muscular envolvida no movimento que executa, ao próprio corpo do texto que oraliza. A tensão, o atrito, mas também a comunhão, o entendimento entre texto e corpo, entre texto e coreografia que o bailarino porta e conduz à cena, são a concretização do corpo a corpo entre dança e literatura.

Esse corpo a corpo, no entanto, não se manifesta de forma unívoca, pelo contrário. Toth detecta pelo menos três formas de presentificar, de dar voz ao texto literário em um espetáculo coreográfico. Essas formas são o que a pesquisadora denominou de *mises en voix*, expressão idiomática em francês que, no contexto da pedagogia literária, refere-se à vocalização de um

¹³³ *D’où vient que la glotte soit si profondément décollée du corps dansant?*

poema, ou de outro texto literário que não é apenas lido, mas que é emitido (individual ou coletivamente) com um trabalho mais atento sobre as entonações e sobre a expressividade no ato mesmo dessa leitura. As três *mises en voix* propostas por Toth serão, então, entendidas aqui como possibilidades de trazer o texto literário para a cena por meio de sua vocalização, de sua sonoridade, mas também, em um uso assumidamente semântico do texto, de sua ausência material que não elimina sua presença de sentidos, significados. É preciso esclarecer que todo o processo prático de investigação coreográfica por mim realizado levou em consideração as proposições de Toth, partindo delas para orientar os experimentos efetuados na tentativa de trazer o texto literário sempre presente no trajeto investigativo. A partir das três formas abordadas pela pesquisadora, iniciei a aproximação entre meu corpo e o texto de Genet, e segui para outras possibilidades desse contato, experimentando outros modos de convidar o texto literário a estar comigo no processo investigativo, sobre o que tratarei neste capítulo.

A *mise en voix* n.º 1 refere-se a montagens coreográficas em que o bailarino é o próprio emissor do texto, em situação de dança, mas também nos momentos em que a cena ou a coreografia estão em pausa. Nessa possibilidade, entra em questão como o bailarino alterna ou sobrepõe momentos de fala e momentos de dança, visto que é sempre necessário levar em consideração que falar um texto e dançar são duas ações que demandam uma boa gestão da respiração e do fôlego. O que torna delicados ou, no mínimo, exige mais trabalho, atenção e domínio das possibilidades físicas, os momentos em que o bailarino necessita falar enquanto dança, pois “na conjugação do fôlego e do movimento, a capacidade do corpo deve se integrar à exigência do ritmo do texto e inversamente”¹³⁴(Toth, 2015, p. 18). Dessa gestão de fôlego, vocalização e movimentos pode surgir um trabalho minucioso de oralização do texto no qual é possível servir-se da própria respiração alterada pelos esforços e exigências da movimentação para encontrar sutilezas, nuances, variações nas velocidades da fala, nos volumes, nos tons, que, num caminho inverso, podem influenciar as texturas, as qualidades, as dinâmicas da própria execução coreográfica.

Na *mise en voix* n.º2, a vocalização do texto é assumida por um outro intérprete que não o bailarino que dança, sendo frequente, nesses casos, que o coreógrafo trabalhe com um ator que integra a cena, mas não se inclui na coreografia. Também é possível, no entanto mais raro, que essa função seja assumida pelo autor do texto, convidado a adentrar o espaço coreográfico estreitando a relação entre o coreográfico e o literário, como visto no subcapítulo “O escritor

¹³⁴ [...] dans la conjugaison du souffle et du mouvement, la capacité du corps doit s'intégrer à l'exigence du rythme du texte et inversement.

em cena: intensificação de hibridismo”. Toth chama essa figura de “*récitant-extérieur*” (recitante-externo) que fala o texto “num face a face com o ou os bailarinos”¹³⁵ (Toth, 2015, p. 19). Nessa possibilidade, configura-se, de certo modo, uma definição das zonas de atuação dos intérpretes mais usual, em que a previsibilidade do ator que fala e do bailarino mudo que dança acentuam, ainda, uma distinção das funções:

A atuação estilizada do ator cuja dicção se aproxima, às vezes, da proferição afirma seu pertencimento ao teatro e o distingue plenamente do espaço dançado. Em cena, os gêneros não se misturam: a voz pertence ao ator, o corpo aos bailarinos. Se o ator se encontra, às vezes, integrado à coreografia, seu status de ator, de contador, não é em nada contaminado pela dança, como que para bem assentar sua tradição teatral ¹³⁶(Toth, 2015, p. 19).

A fórmula detectada por Toth nessa *mise en voix* possui, certamente, variações nas quais, por exemplo, um ator pode, também, dançar enquanto fala o texto, inserindo-se mais marcadamente na estrutura coreográfica, e borrando as fronteiras que demarcam os espaços de atuação para um e para outro (ator e bailarino). No entanto, a pesquisadora, ao nos falar dessa configuração específica em que ator e bailarino não disputam funções, onde cada um “move-se” segundo o que se convencionou entender como seus “terrenos”, acaba por abordar, também, a questão do próprio modo de vocalização, de declamação ou, até, de interpretação do texto literário.

Para um ator que, ao falar seu texto, não necessita lidar com a gestão do fôlego alterado pela coreografia, o trabalho de vocalização do corpo do texto literário está em um espaço mais “confortável”, mais livre para dedicar a atenção às nuances, entonações, volumes e intenções contidas no trecho que fala. Ele não precisa ocupar-se da conciliação, da harmonização, da sobreposição ou, ainda, da contraposição entre coreografia e palavra. O seu trabalho é sobre a interpretação do texto, justa dentro do que lhe propôs o coreógrafo ou o diretor, e ele pode concentrar-se, ainda que seu corpo esteja envolvido na oralização, apenas na emissão vocal do conteúdo textual que lhe foi designado. Ele pode concentrar-se na melhor forma de lê-lo, de declamá-lo, de interpretá-lo, segundo aquilo que trabalhou durante o processo de criação e nos ensaios. Embora a figura de bailarinos que também são atores, que possuem percurso formativo tanto no domínio da dança quanto no do teatro, não seja hoje uma raridade, essa questão do

¹³⁵ [...] dans un face-à-face avec le ou les danseurs.

¹³⁶ *Le jeu stylisé du comédien dont la diction se rapproche parfois de la profération affirme son appartenance au théâtre et le distingue pleinement de l'espace dansé. Sur scène, les genres ne se mélangent pas: la voix appartient au comédien, le corps aux danseurs. Si le comédien se retrouve parfois intégré à la chorégraphie, son statut de comédien, de conteur, n'est en rien contaminé par la danse, comme pour bien asseoir sa tradition théâtrale.*

modo de fala do texto, do trabalho sobre sua elocução e vocalização, ainda é uma questão central no trabalho coreográfico onde a palavra do texto é inserida e se faz audível no contexto do espetáculo, devendo ser considerada pelo coreógrafo no momento da “manipulação” dos materiais textuais que irá adicionar ao material corporal, pelo bailarino, ator ou escritor que deverão lidar com o texto em seus corpos, e pelo público receptor das possíveis qualidades distintas de fala, como bem observa Toth:

Com um ator, o vocabulário é tranquilizador, a orelha educada da audiência sabe escutar um texto teatralizado. Quando um texto é dito por um autor não comediante, o espectador (bem como o coreógrafo e o próprio autor) alcançam um nível de desconforto que perturba a leitura e a recepção convencional do texto¹³⁷ (Toth, 2015, p. 20).

No entanto, esse “desconforto”, esse modo de falar o texto menos convencional, se pensarmos em um texto falado a partir de um trabalho mais exigente, mais elaborado sobre sua vocalização, é exatamente o que pode trazer outras possibilidades de dar voz ao texto e, desse modo, proporcionar outras recepções ao espectador: um dançarino ou um escritor que não são atores e que se colocam no lugar de “portadores” do corpo do texto em sua oralidade podem oferecer uma fala, ou até mesmo uma leitura, com nuances de informalidade, de neutralidade ou, ainda, de fragilidade no momento de dar corpo a esse “corpo sonoro” do texto, deslocando, por vezes, a atenção dada aos sentidos que enunciam as palavras para a potência da plasticidade sonora dos termos que se fala e que se ouve, potencializando o texto enquanto recurso de sonoplastia e em sua musicalidade inerente. O texto literário, ao ser falado por um dançarino, sobretudo no momento da execução da coreografia, pode, então, proporcionar outras formas de abordagens textuais, inerentes ao atrito/contato/encontro entre texto em “dicção” e corpo em movimento:

O caráter irreconciliável dos dois gêneros é assumido e o texto em cena se solta, então, completamente do teatral para se reinventar em uma nova forma que seria, talvez, propriamente coreográfica, que apenas pertenceria à possibilidade do literário posto em dança¹³⁸ (Toth, 2015, p. 20).

¹³⁷ *Avec un comédien, le vocabulaire est rassurant, l'oreille éduquée de l'audience sait écouter un texte théâtralisé. Lorsque le texte est dit par un auteur non comédien, le spectateur (tout comme le chorégraphe et l'auteur lui-même) atteint un niveau d'inconfort qui perturbe la lecture et la réception conventionnelle du texte.*

¹³⁸ *Le caractère irréciliable des deux genres est assumé et le texte sur scène se détache alors complètement du théâtral pour se réinventer dans une nouvelle forme qui serait peut-être proprement chorégraphique, qui n'appartiendrait qu'à la possible mise en danse du littéraire.*

A *mise en voix* nº3 detecta um modo de trabalho com o texto literário que contradiz o próprio sentido de *mise en voix*: o de pôr na voz, vocalizar. Trata-se exatamente da ausência do corpo do texto por meio de sua sonoridade, o corpo do texto distante do corpo que dança, a carne da glote intacta da carne do texto. Nessa situação a “aparição” do texto não se concretiza, não se corporifica por meio de sua elocução oral, mas entende-se que ele se faz presente por meio do trabalho sobre sua carga de sentidos, sobre o que conta, sobre o que narra, sobre a história ou fragmentos da história, conteúdos semânticos selecionados para, por meio dos movimentos que compõem a coreografia, e com o auxílio dos recursos cênicos (cenário, figurino, iluminação, sonoplastia) propor à audiência um arsenal de imagens que a conduza a um imaginário ligado, em graus e níveis diversos, àquilo de que fala o texto, e tudo sem o uso da palavra que representa sua forma sólida.

Coreógrafos e diretores afins com essa configuração não trabalham com a presença de nenhuma figura que fale, recite, declame ou leia o texto em cena, transferindo a responsabilidade de informar sobre os conteúdos do texto ao corpo em movimento, à execução do bailarino carregada, durante o processo de criação e ensaios, de um arsenal de informações, impressões, imagens, sentidos que foram trabalhados junto ao coreógrafo ou diretor. Nesses casos não se vê em cena nenhum traço da materialidade original do texto a partir do qual se trabalha, nenhuma referência a seus aspectos formais, à sua plasticidade gráfica ou sonora. O texto literário cede, literalmente, espaço à dança: “O texto é fisicamente encarnado pelo bailarino que se torna o laço entre materialidade e intelecto. Mas o som da voz não é mais indispensável à encarnação da palavra [...]”¹³⁹ (Toth, 2015, p. 21). Não se trata de recusa absoluta do texto, de ignorá-lo e condená-lo ao limbo dos elementos que foram trabalhados e que serviram a um processo criativo coreográfico, mas que não vingaram, que foram abandonados antes de chegarem à cena. Mas trata-se de um uso que o considera, não em todas as suas camadas, mas àquelas úteis à construção de uma dramaturgia que se concretiza sobretudo pelo movimento. Pode-se dizer que nesta forma de *mise en voix*, o texto não se faz fisicamente presente, mas se insinua por meio de sua “aura”, de sua “alma”, de seu “espectro”. Ele ronda mais fortemente a audiência que, em leituras prévias, teve contato com ele, acessando e reativando uma memória afetiva, emotiva e corporal de sua carne gráfica e sonora, um novo desfrutar de uma história lida. E apresenta-se, inauguralmente, ao interesse da parcela do público que nunca teve contato com as coisas que ele narra, aguçando, por meio dos

¹³⁹ *Le texte est physiquement incarné par le danseur qui devient ce lien entre matérialité et intellect. Mais le son de la voix n'est plus indispensable à l'incarnation du mot [...].*

movimentos e dos corpos dos bailarinos, a atenção e a curiosidade sobre uma história inédita aos olhos e ao intelecto, como reforça Toth: “A ausência física, material do escrito [...] não retira em nada a aura do literário que invade a dança. O texto não faz falta à dança, ele é o motor dela e se insinua no olho de quem assiste”¹⁴⁰ (2015, p. 21).

Essas três *mises en voix* são possibilidades de introdução da presença do texto literário em um espetáculo coreográfico, sendo a nº3 a mais usual. Em minha pesquisa prática trago essas possibilidades não para o resultado de uma obra concluída, de uma montagem finalizada, mas, sim, para o seio do próprio processo de investigação que, repito, não visa uma finalização na forma de espetáculo. Por isso, elas foram exploradas e observadas em um contexto de “precariedade” e desapego de um processo que não visa resultados finais estabelecidos, mas que lida com a brevidade e a transitoriedade dos elementos e modos de trabalho experimentados ou encontrados, pois, pela exiguidade de sua duração (do processo), não foram insistentemente e repetidamente investigados, mas cediam lugar a outras experimentações, em um movimento constante de alternância e sucessão de interesses e objetos de investigação dentro da pesquisa. Desse modo, trabalhei com a consciência de que detectei aspectos importantes, mas que eles ainda merecem aprofundamento e desdobramentos em etapas posteriores de investigação.

Trazer as *mises en voix* propostas pela pesquisadora francesa no desenrolar do trajeto investigativo que se debruça sobre *O funâmbulo* foi a principal maneira encontrada para descobrir as possibilidades de contato entre o poema e a busca coreográfica que me propus, no sentido de buscar modos de trabalhar, a partir do corpo a corpo entre meu corpo e o do texto, as possibilidades dialógicas entre dança e literatura. Essa teoria dos modos de vocalização do texto lançada por Toth, de dar-lhe voz, ainda que ele não surja sonoramente em cena, não considerou, no entanto, outras possibilidades de aparição de sua carne no espetáculo ou nos processos criativos, modos que trazem a materialidade do texto por meio de outros recursos, que podem somar-se aos propostos por ela. Certamente essas outras formas já foram trabalhadas por diversos diretores e coreógrafos mundo afora, mas com distintos graus de intencionalidade e consciência sobre o trabalho com o diálogo entre as duas linguagens, pois nem sempre a relação dança e literatura era o cerne de suas pesquisas e criações. Estou consciente de que os outros modos, as outras *mise en voix* (se assim pudermos emprestar a nomenclatura de Toth) que apresentarei a seguir não são possibilidades inexploradas ou inéditas, algumas são até bastante usuais, mas trago-as no seio de minha investigação coreográfica, deliberadamente e

¹⁴⁰ *L'absence physique, matérielle de l'écrit [...] n'enlève en rien l'aura du littéraire qui envahit la danse. Le texte ne manque pas à la danse, il en est le moteur et s'insinue dans l'œil du regardeur.*

propositadamente, para estreitar a relação entre o literário e o coreográfico, objetivo principal de minha pesquisa. Proponho esses recursos certo de que, mesmo que não sejam mais inéditos ou que não sejam proposições surgidas nessa investigação, eles se reconfiguram pelo meu modo de trabalho e por minha subjetividade de coreógrafo/bailarino-intérprete. Eles se singularizam por fazerem parte dessa pesquisa.

No processo investigativo por mim desenvolvido, provoqueei-me o mais possível com a presença do texto literário escolhido, experimentando nas sessões de improvisação realizadas diversos modos, entre eles as *mises en voix* de Toth, de fazer com que o meu corpo em movimento, ou buscando o movimento, estivesse torneado, rondado, visitado pelo poema de Genet:

O corpo do texto em torno do meu corpo é um satélite sempre à espreita. Uma mosca que zumbi em torno de minha cabeça e inunda meus ouvidos. Que circunda meu imaginário e o adentra, e o alimenta, e o irriga. A solidez do corpo do texto toca a solidez do meu corpo movente, e estimula que mais se mova. A liquidez do corpo sonoro do texto penetra fibras, tendões, ligamentos, pele, poros, ossos, um todo aberto à palavra literária que umidifica minha subjetividade cujo movimento é o hábito. O texto ronda, vigia, espreita. Permito que esteja. Escolho que esteja. Provoco que esteja. Corpo ou espectro. O texto está.

Sigo, então, com alguns apontamentos que discorrerão sobre os modos como trago o corpo do texto para o trajeto investigativo, servindo-me da teoria de Toht, mas experimentando outras possibilidades que a complementam. Começo pela leitura, essa primeira aproximação entre os corpos, o primeiro corpo a corpo entre as materialidades corporais distintas: corpo eu-corpo meu/corpo do texto.

4.2. A leitura do texto

Ler um texto literário é consumi-lo. Sem a leitura não há como consumir o corpo a corpo entre o leitor e a obra, não há como obter o prazer ou fruir com ele. O contato físico entre leitor e texto, essa “necessidade de sentir organicamente por via das palavras” (Tavares, 2013, p. 451), se dá pela leitura. É por meio dela que o primeiro roça, resvala, aproxima-se do segundo

e é por ele acariciado, afetado, invadido. O texto, em leitura, invade o nosso corpo, age sobre ele, ainda que essa invasão se manifeste mediante pequenas reações corporais, como o ritmo do batimento cardíaco, um curto suspiro, um cerrar de pálpebras, uma lágrima discreta, um breve sorriso de canto de boca ou um embrulho passageiro no estômago. Em minhas práticas de leitura, quando leio romances, novelas, contos, poesias, narrativas poéticas, ensaios poéticos, experimento o desejo do texto, de seu corpo, de sua carne, da palavra que me faz “desejar o autor”¹⁴¹, que me faz comer, com os olhos, o léxico, que me faz sorver a semântica, e que faz com que minha carne experimente outro tônus, que minha respiração se acalme ou se descontrole, que meus dedos apertem mais a borda da página ou a acariciem, que minha cabeça queira enfiar-se nas páginas ou buscar distâncias de repouso, pois a “leitura, a verdadeira, não termina nos olhos, começa aí, pelo contrário, um longo trajecto, um longo trajecto em que a leitura, em que as letras, vão circular pelo organismo, a partir dessas fendas de entrada que são olhos” (Tavares, 2013, p. 447). As minhas fendas de entrada vasculhando, fuçando, cutucando as fendas, as fibras, as frases não “isotrópicas” do texto.

A partir das fendas de entrada que são os olhos o texto vem ocupar, e até preencher, brevemente ou por muito tempo, as nossas fendas.

Com a leitura de *O funâmbulo* iniciou-se minha observação sobre como poderia estabelecer, a partir dela, uma relação entre o texto e o meu corpo, iniciando, assim, um possível trajeto a percorrer entre texto literário e dança. Ela foi, portanto, uma porta de entrada para o processo de investigação coreográfica ao qual adentrou. Desde a primeira leitura, senti-me roçado pelo corpo do poema de Genet. Acariciado por seu vocabulário suntuoso, pela profusão de imagens proporcionadas, pelo embate entre as oposições – sublime/abjeto; belo/monstro; palidez/brilho; noite/dia; poeira/pó de ouro, etc. –, pela carga biográfica inerente aos sentidos do texto, pela cumplicidade e reciprocidade entre equilibrista e fio. A partir dessa leitura, da qual brotou o interesse pelo texto, interesse de leitor, mas também de coreógrafo atento aos assuntos que lhe caem nas mãos com potencialidade de tornarem-se temas coreográficos, fiz repetidas e atentas leituras que familiarizaram o meu corpo com o corpo e a carne do texto de Genet. Porém, elas eram executadas silenciosamente, das “fendas dos olhos” para dentro, jogando o texto para o interior de meu corpo e de minha mente, de minha alma.

Para Tavares, “ler interiormente um texto, ler em silêncio um texto, *é fazer os movimentos certos de leitura*, os movimentos que a leitura exige, as *contrações e os relaxamentos*

¹⁴¹ “mas no texto, de uma certa maneira, *eu desejo* o autor: tenho necessidade de sua figura, (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha (...)” (Barthes, 2013, p. 35).

musculares que uma leitura atenta pressupõe” (2013, p. 447). No entanto, no início da investigação prática, senti necessidade de levar a leitura do texto para outra fenda que não apenas a dos olhos, mas a da boca. Ou seja, permitir, sempre, que o texto me adentre, mas também que se sirva de meu corpo para surgir sonoramente. Sob essa motivação, pratiquei a leitura em voz alta, para perceber como essa ação agia sobre o meu corpo, para além das reações orgânicas que ler silenciosamente promove. Ou seja, deixando que o texto existisse audivelmente por meio de minha voz, busquei observar como o meu corpo se comportava ao oralizá-lo (V.12)¹⁴². Assim, nos meus primeiros dias de trabalho em sala de ensaio, buscando um corpo a corpo com o poema de Genet, li-o repetidas vezes e de diversos modos, permiti que minha glote, minhas cordas vocais, minha língua e meus lábios recebessem o texto ao mesmo tempo em que eram os responsáveis por sua existência sonora (V.3)¹⁴³. Antes de me mover dançando, li. Movi-me porque lia. Movi língua, face, caixa torácica, pulmões, pulsos, dedos, braços, olhos, todo o tronco, em gestos e expressões faciais que, como em uma conversa, ilustravam passagens do texto, acentuavam outras, determinavam pausas e retomadas. Ler em silêncio é distinto de ler em voz alta. Quando lemos dos olhos para dentro o próprio corpo fala mais baixo, não necessita gestos, ações, põe-se quieto. Quando lemos da boca para fora o corpo participa mais visivelmente do ato de ler, move-se mais, ocupa mais espaço em torno de si, ocupa-se, corporalmente, das nuances daquilo que lê.

Ler *O funâmbulo* em voz alta permitiu-me as primeiras percepções de como um texto pode orientar minha movimentação. Durante as leituras em que eu seguia o ritmo proposto pela pontuação do poema, os meus gestos acompanhavam esse ritmo, resultante de uma pontuação precisa, econômica, de períodos curtos sugerindo pausas, sustentações por reticências. Eles o acompanhavam e enfatizavam certos acentos: gestos de mãos, mais rápidos ou mais fortes, curtos ou alongados, ou expressões do rosto para, por exemplo, enfatizar falas mais diretas ou mais ternas do narrador, ou realçar um deslumbramento, uma reflexão mais dura. Nesse sentido, meu corpo comportava-se, por meio de seu gestual de leitura, como quem quer realçar imagens, as imagens do arsenal imagético do poema, da carga de significações das palavras em seu poder do visível e poder do audível, retomando Tavares (2013).

¹⁴²

V.12: <https://www.youtube.com/watch?v=lqGaGxpyM5I&t=85s&index=31&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

¹⁴³

V.3: <https://www.youtube.com/watch?v=qV7f3b1vNSs&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&index=40&t=9s>

Ler em voz alta permitiu colocar, pela primeira vez no processo, o meu corpo como “intermediário” entre o corpo do poema de Genet e os movimentos resultantes desta leitura, ainda que em perspectiva gestual sem pretensões coreográficas, sem direcionamento para possível seleção de movimentos. A leitura representou, então, uma forma de experienciar um corpo a corpo entre o texto literário e o meu corpo (V.16)¹⁴⁴. Mas, para além disso, ler também surgiu no processo como uma possibilidade de ter o texto em torno de mim, rodeando o meu corpo em movimento, e inspirando, influenciando ou direcionando minha movimentação quando, abstando-me de ser o responsável por sua oralidade, coloco-me em posição de ouvinte, de receptor de suas imagens por meio da leitura de um membro externo, numa perspectiva poético-*fictionnaire*, para retomar Bernard (2001), em que ouvir o léxico da escrita genética no poema, as imagens por ele suscitadas, o ritmo da pontuação na respiração de uma outra voz, os sentidos polissêmicos das frases, abria espaço para o desdobramento de outras imagens compostas pelos meus movimentos, numa reverberação imagética do poema à dança que meu corpo executava.

A leitura, silenciosa ou em voz alta, é reinventada por cada corpo que lê, mas sobretudo a segunda é modulada pelas possibilidades vocais dos distintos corpos, seus alcances sonoros, suas respirações, seus timbres. Cada leitor elabora uma subjetividade motivada pelas diversas camadas de um texto (semântica, fonética, estrutural, imagética, etc.) e, concomitantemente com a leitura, dá vazão ao seu modo de se relacionar com o texto sensível e emotivamente. Disso resulta que cada leitura é única, e por meio dessa singularidade age sobre as percepções de quem lê e de quem recebe a leitura, influenciando diretamente nas diversas qualidades possíveis de recepção e de desdobramento imagético proporcionado pelo texto que se materializa pela leitura.

A partir desse entendimento, experimentei que o texto ganhasse sua forma sonora não apenas por meio de minha leitura, mas também por meio de leituras parceiras, no intuito de ampliar as possibilidades de percepção de como o texto lido pode agir no processo de investigação coreográfica. Assim, entendi que seria interessante ter outras leituras em voz alta durante o processo, como um modo de receber o corpo do texto vindo do espaço em torno de mim, e não apenas de minha própria elocução, como já havia experimentado. Trazer a leitura de um outro elemento, presencial, durante as experimentações práticas na pesquisa foi um modo de trabalhar a figura do “recitante-externo” que Toth propõe quando aborda a *mise en voix* n°2,

144

V.16: <https://www.youtube.com/watch?v=sp8RfN6DQgU&t=207s&index=27&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

com a especificidade de que, em um processo investigativo, o recitante também está em situação de experimentação, diferente do que ocorre nas configurações de um espetáculo de dança onde coreografia e encenação já estão previamente estabelecidos, e onde a margem de improviso e experimento é reduzida, ou mesmo inexistente.

Trabalhei essa provocação em momentos distintos. O primeiro deles foi quando, durante um exercício realizado na disciplina Seminário de pesquisa em artes cênicas, do Programa de pós-graduação em artes cênicas da Universidade de Brasília – PPG-CEN, ministrada pelas professoras Rita de Almeida Castro e Alice Stefânia, no segundo semestre de 2016, nos foi proposta a realização do que se denominou “ação poética” (V.1)¹⁴⁵, que se tratava de uma apresentação do tema da pesquisa de mestrado de cada aluno e do seu encaminhamento até então, porém por meio de uma apresentação cênica. Na execução do meu exercício, pedi o auxílio da colega de aula Jessiara Menezes, que deveria ler, no início de minha ação poética, um longo trecho do poema *O funâmbulo*, enquanto eu desenvolvia minhas ações e coreografia trabalhadas para a apresentação. Seguindo minha orientação, Jessiara leu o trecho solicitado sem intenções interpretativas, como em uma leitura informal, semelhante à que fazemos quando lemos um livro em voz alta, sem direcionamento para a construção de uma cena ou para um público. Assim o fez a colega. Leu o texto à sua maneira, seguindo o seu ritmo cotidiano de leitura, do modo que lhe era mais natural. Então, tomando como referência os comentários de professoras e colegas que assistiram à minha ação poética, percebemos que a leitura, quando inserida deliberadamente como parte integrante de uma cena, e quando acontece simultaneamente à outras ações, no caso a execução de meus movimentos coreográficos, o texto necessita de investimento sobre sua elocução oral, sobre sua leitura, ou seja, ainda que não sejam intenções tão claramente trabalhadas no sentido de interpretar, atuar o texto, ele precisa, sim, de entonações, intenções, pausas, acelerações, variações de volume, acentos que deem, ao corpo sonoro do texto, tanto interesse quanto pode ser dado à cena que ocorre ao mesmo tempo, sobretudo quando se trata de textos com um grau de complexidade em sua trama narrativa, em sua linguagem ou em seu trabalho poético, como é o caso do poema de Genet. Textos que exigem, da recepção, um envolvimento maior da atenção, uma concentração mais aguçada sobre as significações que a materialidade sonora daquilo que ouve propõe.

Em outros momentos a voz que lia era a de Marroni, agora não em uma apresentação de exercício, mas durante minhas experimentações nas sessões de improvisação a partir do poema

145

V.1: https://www.youtube.com/watch?v=fBJVGoLVK_g&index=42&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&t=1s

(V.18, V.19)¹⁴⁶. Porém, nessas situações, solicitei à leitora que, ao ler trechos escolhidos por ela aleatoriamente, efetuasse uma leitura não com tons de declamação ou interpretação mais elaborados, rebuscados ou acentuados, mas que ensaiasse uma leitura de cunho informal, como quando se lê em voz alta para si, sem objetivar uma “atuação” do texto, mas deixasse a leitura seguir as intenções que espontaneamente surgissem a partir de sua subjetividade enquanto leitora, permitindo que determinados trechos fossem mais valorizados que outros, que as nuances de volume, tom ou velocidade não fossem evitadas, ou seja, que ela permitisse que a leitura ganhasse um colorido, uma dinâmica próprios do ato de ler naquele instante, motivados pelo imaginário do texto sobre o seu imaginário em ato de leitura. O interessante desse experimento, em que a leitura ainda era assumida como leitura e não como atuação/intepretação, mas sem a informalidade ou a não intencionalidade de quando se lê em voz alta só e quotidianamente, era que as intenções espontâneas e não previamente ensaiadas de Marroni eram influenciadoras de minha recepção do lido e, por consequência, da qualidade de minha movimentação a partir do imaginário que as palavras enunciadas me proporcionavam, permitindo-me acessar o poema por outras vias sensitivas, emotivas e físicas. Eu que já estava habituado a lidar com o poema por meio das nuances de minha subjetividade de leitor, lidava, então, com outra possibilidade de materialização do corpo do texto pela leitura singular de um outro.

A minha movimentação era rondada, então, pela provocação da textura da voz de Marroni, do nuançado de sua elocução, do ritmo de sua respiração em combinação com o ritmo do texto de Genet na forma de minha tradução, pois ela lia o texto traduzido em português. Circundado por essa sonoridade do poema, o meu corpo em movimento portava-se numa postura de aceitação, de abertura e porosidade às qualidades contidas naquela leitura, compactuava com seus ritmos, aceitava nuances emotivas e as trazia para os movimentos realizados, assumia seus volumes, quebras ou prolongamentos, ou seja, tentava trazer o mais possível das qualidades de leitura para as de movimentação. Mas meu corpo também podia ir contra, negar, desdenhar o corpo sonoro do texto, propondo outras qualidades, num diálogo de contrastes, ou, até mesmo, de total desdém e negligência, trabalhando, por exemplo, sobre outras imagens, pertencentes a outros trechos que não o lido no momento, trechos que, pela familiaridade que eu já possuía com o texto, estavam sempre presentes enquanto possibilidades,

146

V.18: <https://www.youtube.com/watch?v=Cvkg4Wnk5E0&t=83s&index=25&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

V.19: <https://www.youtube.com/watch?v=yZ1EFqbrMYQ&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&index=24>

enquanto cartas na manga a sacar quando necessário. Ou seja, o meu corpo permitia-se ir ao encontro ou afastar-se do poema em leitura, mas não se afastava nunca de seu imaginário. A memória, a lembrança daquilo do qual trata *O funâmbulo* era sempre acessada, de modo que o poema era, constantemente, o verdadeiro orientador de toda improvisação, de toda busca, de cada movimento produzido. Tudo surgia do ou se conectava com o imaginário do texto sobre o equilibrista solitário.

Há um momento em que o texto se arraiga, enraíza, enrosca-se no por dentro do pensamento, do sentimento, e passeia nos corredores largos do labiríntico imaginário que ele mesmo escava. Há momentos em que o texto habita a cabeça. Um morador, ou antes, um invasor a quem abrimos a porta e deixamos que se instale e que durma acordado nos quartos, nas salas, nos vestíbulos e corredores. E sempre que tocamos a campainha, ele nos atende.

4.3. O texto decorado

Falar o texto decorado durante os improvisos na investigação prática remete à *mise en voix* nº1, no sentido de que, enquanto bailarino-intérprete, sou o portador do corpo sonoro do texto, o meio pelo qual a elocução oral do texto se efetiva. Por meio dessa *mise en voix* é possível corporificar uma das formas de afirmar a presença do texto como elemento central da pesquisa que considera o corpo a corpo entre texto literário e dança.

Por isso, para que o texto literário fosse o verdadeiro eixo da investigação coreográfica, foi preciso não somente criar com ele uma familiaridade por meio da leitura, da análise, do estudo constantes, mas também fixá-lo em minha memória de intérprete em busca, em pesquisa, em sala de ensaio, de modo que pudesse servir-me dele sempre que alguma motivação presente nos improvisos exigisse. No entanto, com o passar do processo detectei não ser absolutamente necessário à investigação decorar o poema em sua totalidade, visto que nunca me senti motivado a falá-lo inteiramente, talvez devido ao fato de que certos trechos do texto me atraíam mais a atenção do que outros, em um processo natural de seleção afetiva, em que escolhi os momentos que mais tocam, que mais falam à minha intelectualidade e afetividade, que mais me motivam imagetivamente e, desse modo, mais me atraem ao movimento. Tendo isto, optei, conscientemente, por trabalhar com os trechos que para mim eram mais fortes e que tratavam

de temas que me tocavam mais enquanto leitor e criador. Como, por exemplo, os trechos que induzem a alguma sugestão de erotismo, ou aqueles que falam da relação de reciprocidade entre o artista e seu elemento de trabalho, ou ainda os que propõem a instigante relação de oposição entre o sublime e o abjeto, todos temas já apresentados ao longo desta dissertação.

Outro fator que orientou a seleção dos trechos usados durante o processo foi a sua recorrência, o retorno, a repetição espontânea, não predeterminada, mas que eclodia motivada por algum movimento específico, também recorrente, como se executar certos movimentos ou passar por certas cenas, que de certo modo já houvessem sido experimentados, atraísse um teor textual que lhes fosse correspondente. Para citar um exemplo, quando com a corda alguma movimentação mais direcionada para uma imagem ligada à ideia de erotismo era trabalhada, sem reflexão ou elaboração prévia surgia o trecho (já citado nesta dissertação) “la vigueur arrogante d’un sexe congestionné [*o vigor arrogante de um sexo congestionado*]” (1999, p. 118) (V.17)¹⁴⁷. Com essa configuração de retorno de elementos de movimento e textuais que se auxiliam, surge também, na pesquisa coreográfica, essa figura estética e formal tão presente na escrita genetiana, a da recorrência. A repetição como possibilidade assumida dentro da própria estrutura dos improvisos, reafirmada pelos retornos dos trechos textuais que por estarem decorados eram facilmente acessados na necessidade imediata da execução de tal movimento ou de tal cena, ajudava a criar uma rede de recorrências que depois foi detectada e isolada por mim e por Marroni, que éramos, então, capazes de detectar, com isso, os momentos textuais e os movimentos que sempre retornavam e que acabavam por se selecionar a si mesmos, por se determinar como momentos potenciais a serem usados e trabalhados numa possível construção coreográfica determinada, fechada, repetível, não mais improvisada, numa situação possível de espetáculo finalizado.

Para Pavis, à “diferença do texto lido, o texto decorado está disponível no corpo, mobilizável a qualquer momento” (Pavis, 2010, p. 38), permitindo resposta ágil, em caso de improvisação, às exigências da movimentação. O texto decorado pode ser entendido então, nesta conformação, como uma resposta, uma reação, um reflexo motivados pelo corpo que dança, mas que, ao mesmo tempo, em uma cadeia de estímulos que se sucedem, podem contribuir para “detonar a impulsão, para motivar o movimento, para favorecer o eco” (2010, p. 38) de elementos coreográficos, em uma via de mão dupla: o corpo em movimento

¹⁴⁷

V.17: <https://www.youtube.com/watch?v=LcJhKxLJPwg&t=54s&index=26&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

atiça o corpo do texto que atiça o corpo a continuar movendo que atiça o texto a continuar surgindo que ao surgir atiça o corpo dançante com vara curta que atiça o texto a aticar sempre, ambos, numa atitude de co-atiçamento.

O texto decorado também permite, tanto quanto a leitura, lidar com a materialidade sonora do texto literário tal qual é, sem acréscimos. Falar o texto em uma postura de fidelidade ao seu corpo, respeitando o léxico que oferece os sentidos, mas, no entanto, manipulando-o em suas velocidades, alterando sua ordem, intercalando trechos, repetindo outros à saturação, à exaustão, isolando termos para enfatizá-los ou acentuá-los, e para explorar, como em um mantra, uma cantilena, uma ladainha, a musicalidade inerente às palavras, às frases e à pontuação proposta pelo autor. Podemos tomar, por exemplo, o seguinte trecho e sua repetição em sequência, no qual é possível explorar as repetições das sonoridades em L e em D no interior das frases, como aliterações a realçar ainda mais com a insistência na leitura do trecho, além da possibilidade de explorar a pausa proposta pela única vírgula da frase, prolongá-la, encurtá-la: Uma lanterna de ouro é um minúsculo disco de metal dourado, furado no meio./ Uma lanterna de ouro é um minúsculo disco de metal dourado, furado no meio./ Uma lanterna de ouro é um minúsculo disco de metal dourado, furado no meio./ Uma lanterna de ouro é um minúsculo disco de metal dourado, furado no meio./ Uma lanterna de ouro é um minúsculo disco de metal dourado, furado no meio./ Uma lanterna de ouro é um minúsculo disco de metal dourado, furado no meio. Experimentar, enfim, as diversas alternativas de manipulação: explorar sonoridades, ritmos, tons, nuances, volumes, pausas, etc, mas sempre partindo do material textual, da carne do texto, para suas combinações possíveis. Para isso, é preciso conhecer bem o corpo do texto, tê-lo fixado no intelecto e solto no músculo da língua. Tê-lo decorado.

Falar o texto literário decorado é não fugir dele, aceitá-lo como corpo tal qual é, e efetuar o corpo a corpo em um embate com esse corpo sedimentado pela escolha do autor, pela publicação, pela palavra impressa na página. É deixar que, nesse “encontro/atrito?” entre corpos de materialidades distintas, um deles se module, afete-se, modifique-se – o meu (V.13)¹⁴⁸.

148

V.13: <https://www.youtube.com/watch?v=E79EOIE6e9w&t=598s&index=30&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

4.4. O texto projetado

Em sua proposição das três *mises en voix*, Lucile Toth considera apenas as possibilidades em que o texto se faz presente nas cenas dos espetáculos de dança quando trazido por meio da voz, da vocalização, exceto, como visto, no caso da *mise en voix* nº 3, em que o que se considera é a ausência sonora do texto como modo de colocar em questão, por meio da ausência, a sua presença. No entanto, há também formas de trazer o texto presentificado por meio de sua materialidade não apenas sonora, mas gráfica, com toda sua potencialidade de elemento plástico, mas também visual sígnico, portador de significado por meio de sua concretude visual, de sua forma sólida, se usarmos o termo de Bringhurst (2006).

Muitos espetáculos, ainda que não debruçados sobre a questão aqui desenvolvida da presença deliberada do texto como recurso cênico e dramaturgicamente de espetáculos de dança, experimentaram a inserção da materialidade gráfica da palavra literária como recurso cenográfico ou até mesmo de figurino. Mas, baseado em minhas referências, poucos contaram com este recurso com o objetivo deliberado de trazer o texto literário mais presente em cena, de assentar o corpo e a carne do texto no palco, de ofertá-lo à recepção visual do público.

Como exemplo de coreógrafa que conscientemente traz o corpo do texto literário à cena, posso mencionar a coreógrafa canadense Marie Chouinard que, no espetáculo *Henri Michaux: Mouvements* (2011), baseado no livro *Mouvements* (1952) do escritor francês de origem belga Henri Michaux (1899-1984), assume a presença do texto do autor em seu projeto cenográfico, ao projetar no espaço cênico não apenas os ideogramas abstratos pintados pelo próprio escritor com tinta nanquim (e que são parte integrante da poética visual do poema), mas também a obra publicada, o livro em todas as suas possibilidades gráficas: “Eu quis que ele (o livro) fosse fielmente encarnado em cena, em todos os seus aspectos formais, da capa até a última página”¹⁴⁹ (Chouinard, 2015, p. 207). Além das projeções, o poema e o posfácio do livro são ditos durante a apresentação das coreografias, numa perspectiva de *mise en voix* nº1, ao serem ditos por uma bailarina que se encontra sob o linóleo branco do cenário. Esse espetáculo de Chouinard talvez seja um dos exemplos mais eficazes de uma obra coreográfica que considera o texto literário em suas diversas camadas, e as traz para a concepção e execução, do processo criativo ao resultado estético, pois o poema de Michaux, por meio de suas palavras e desenhos abstratos é

¹⁴⁹ *J'ai voulu qu'il soit fidèlement incarné sur scène, dans tous ses aspects formels, de la page de couverture jusqu'à la dernière page.*

coreograficamente aproveitado nos movimentos dos bailarinos, e o corpo do texto é inserido em todo o projeto visual do espetáculo.



Figura 20: *Cenas de Henri Michaux: Mouvements (2011)*, espetáculo de Marie Chouinard. Disponível em: <https://au.pinterest.com/explore/marie-chouinard/>

Note-se que Chouinard fala em “encarnado”. O corpo do texto pode ser encarnado, materializado em sua carne que é a palavra (sonora, audível, visível, sólida, concreta). A projeção do texto foi uma das formas experimentadas por mim para encarnar o texto em meu processo investigativo prático. Talvez a maneira mais provável de roçar as duas materialidades corporais preponderantes em minha pesquisa – meu corpo em movimento e o corpo do texto em suas possibilidades materiais. O texto projetado é presença que faz imaginar, que detona o imaginário singular e intransferível de cada um de seus receptores, mas é sobretudo o texto que se vê, como é visto seu corpo nas páginas planas de um livro. Ao ver a projeção de um texto, temos a certeza de lidar com o literário, temos a confirmação de sua presença, temos a possibilidade do face a face, do outro diante, do plástico, do físico, do material, do corpo a corpo entre carnes que ocupam a mesma cena, o mesmo espaço.

Para realizar a projeção de *O funâmbulo* em uma parede de meu espaço de trabalho, optei por fazer slides com as páginas do poema, em sua língua original e em sua versão traduzida para o português. Trabalhei com uma certa possibilidade de orientação da recepção do texto, (recepção minha, enquanto o bailarino-intérprete/investigador em improviso, e de Marroni, presente a estas sessões de improvisação), que se tratava de grifar com marca página amarelo os trechos que, como falado anteriormente, foram selecionados por mim por meio do interesse que me despertavam ou por meio de sua recorrência no processo.

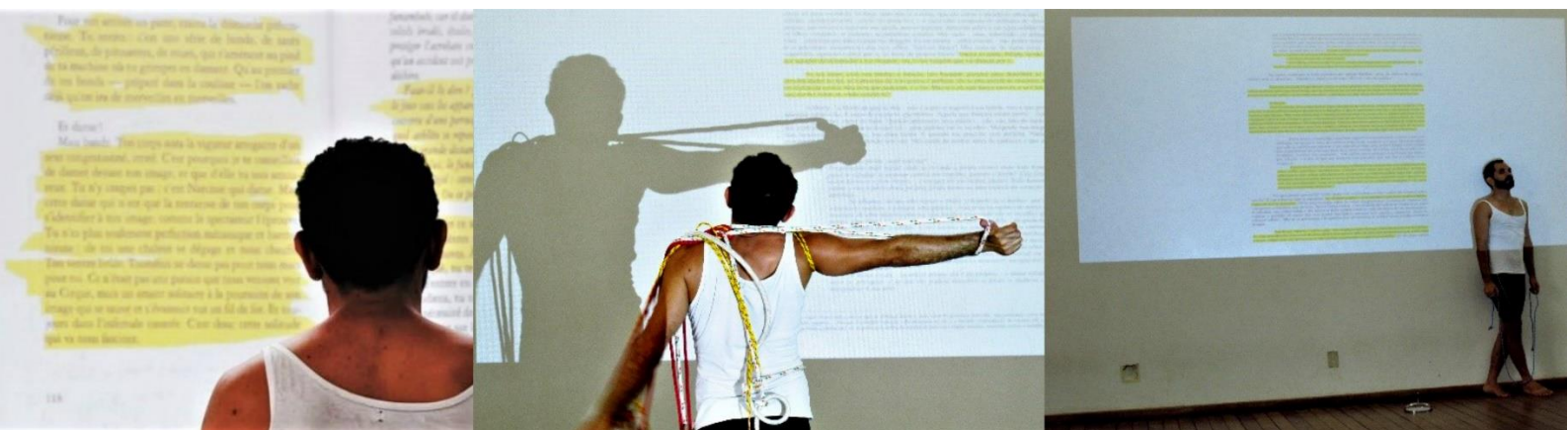


Figura 21: o texto projetado. Fotos: Fabiana Marroni Della Giustina.

Esses grifos eram uma espécie de memória de meus estudos preliminares do texto em fase embrionária da pesquisa, antes dos experimentos em sala de ensaio, quando eu interferia na materialidade da página do poema grifando, fazendo anotações, desenhos que estabeleciam um diálogo entre eu/leitor e o poema, e que mapeavam e antecipavam um pouco de minhas escolhas sobre o texto. Eu iniciava, dessa forma, o meu embate com *O funâmbulo*, minha interferência sobre ele antes que ele interferisse mais profundamente em mim, quando da investigação prática. Pareceu-me interessante trabalhar com a lembrança desse diálogo entre leitor e obra (V.15)¹⁵⁰.

Assim, os grifos em amarelo eram, durante os improvisos, norteadores de trechos do texto dos quais poderia me servir, pois quando via-os projetados na parede, em tamanho ampliado, naturalmente meus olhos se direcionavam para as frases em destaque. Também eram referência para Marroni que, por iniciativa própria, interagia como recitante-externa durante a improvisação por meio da leitura audível dos trechos projetados, e ela sempre escolhia períodos grifados. Os grifos agiam como focos de luz jogados sobre o corpo do texto, direcionavam o olhar de nossa recepção como a iluminação de um espetáculo direciona o olhar para áreas, focos e objetos no cenário ou no espaço de um espetáculo.

Com as projeções, que eram manipuladas por Marroni, que as projetava ou retirava seguindo sua percepção do desenrolar do improviso e tentando variar as aparições de

150

V.15: <https://www.youtube.com/watch?v=89kYzT5YO5c&index=28&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP>

momentos distintos do texto, eu tinha uma gama de possibilidades de uso e interação com a textualidade do poema, das quais descrevo três:

A) O texto me esperava. Estava ali escorado na parede como se deitado na alvura de uma página. Era uma companhia muda e quieta. Luminosa. Amarelada. Impunha-se por sua cintilância. Por vezes eu desdenhava o corpo do texto, trabalhando em improviso apenas com o imaginário que previamente eu conhecia. Improvisava com ele às minhas costas. Olhava-o de frente, mas não o lia. Era como um outro corpo que eu sabia que iria tocar, que eu fazia surgir por meio de minha voz, mas eu experimentava silenciar diante de sua presença. O corpo do texto não exigia exclusividade, eu podia trabalhar sobre ele sem ele, deixando que a plasticidade de sua presença – os caracteres negros sob fundo amarelo projetados no branco como uma imagem pictórica que oferecia os sentidos da poesia de Genet –, também existisse no improviso a partir da potência da poética de sua aparição visual. O texto projetado é uma presença que, certamente, será lida em algum momento, não apenas pelo bailarino que improvisa, mas também pela assistência, em silêncio ou murmurado, em sua totalidade ou em pequenos fragmentos, num contexto em que essa leitura aglutina, sobrepõe ao imaginário do texto, o imaginário que os movimentos e ações do bailarino fomentam. É como se, quando, por exemplo, o texto é projetado ao fundo, a dança fosse uma camada sobreposta que com ele pode oferecer uma outra leitura. Por isso, achava importantes os momentos em que, enquanto meu corpo inspirado pelo poema projetado movia-se em silêncio, o texto pudesse ser uma presença lida não apenas a partir de minha subjetividade, mas também pela de uma possível assistência.

B) Ler o texto projetado. Adicionar à sua camada pictórica sua existência sonora por meio de minha dicção, pelo grave de minha voz (mas também por sua variedade de timbres, dentro de meus recursos vocais), pelo ritmo de minha respiração em leitura. Bater o olho nos trechos amarelos, fazê-los ressoar pelo espaço da sala, e fazê-los vibrar por minha musculatura. Canto o texto e ele me toca. Acessa as cordas/fibras de minha estrutura. Provoca tensões ou relaxamentos, contrações ou abandonos. Ler o texto em movimento é incluí-lo no que se dança.

C) E se meu corpo também for página? Mas uma página já com tanta coisa escrita. Tantos grifos e rasuras. Tantas vírgulas e pontos finais. Tantos poemas publicados nas linhas de uma existência. O poema de

Genet deitou-se sobre meu corpo como capa, um tecido, uma película que não veio disputar os espaços nas superfícies nada alvas de minha pele, pois já há nela tantos poemas (bem ou mal escritos, concluídos ou inconclusos), mas veio coexistir, sobrepor-se sem impor-se, com a capacidade que os corpos têm de ocuparem outros corpos, num corpo a corpo gentil onde a sobreposição da carne do texto sobre a minha resulta em um outro poema.



Figura 22: corpo página. Fotos: Fabiana Marroni Della Giustina.

O texto projetado por vezes era projetado em meu corpo em movimento, resultando, para mim, numa forte metáfora do corpo a corpo buscado na pesquisa. Possibilidade que procurei explorar em improviso. Buscando momentos em que o poema se espalhasse em meu corpo por meio da projeção, abrindo a porosidade de minha dança para ser influenciada por esse encontro entre materialidades. Perceber as palavras pousadas sobre meu corpo induzia-me, por exemplo, a trabalhá-lo como área aberta, expandida para receber o poema como imagem impressa em minha musculatura. Isso exigia movimentos amplos, posturas abertas, pausas, lentidão, numa postura onde meu corpo servia à materialidade do texto literário.

4.5. O texto em off

Assim como o texto projetado, as *mises en voix* propostas por Toth não levam em conta outro interessante recurso para trazer o corpo do texto à cena, ou, no caso de minha pesquisa, ao processo, de modo que o corpo textual e aquele que dança ocupem o mesmo espaço e o mesmo tempo. Refiro-me a uma outra maneira de dar voz ao texto, de explorar sua fisicalidade sonora, que se trata da inserção em off, gravações em áudio de fragmentos ou do texto em sua integralidade, de forma que estes registros sonoros possam ser lançados como mais um elemento da construção cênica e mais uma possibilidade de motivação do coreográfico.

Semelhantemente ao que ocorre com as possibilidades do texto projetado e da leitura por um membro externo que não o bailarino, a inserção do registro em off age como um recurso exterior ao corpo em movimento. Nesses casos, o literário é circundante – rodeia, cerca, espreita aquele que dança por meio da voz gravada, e se sobrepõe, adiciona-se, com suas imagens, às imagens que a dança propõe ou sugere. O off vem de fora para adentrar o imaginário daquele que se move e retornar, já transformado, na forma dos movimentos que a singularidade da subjetividade do corpo movente executa. Para o bailarino, no momento da improvisação, ou mesmo da execução de uma coreografia já previamente definida e exaustivamente ensaiada, ouvir um texto literário no momento mesmo em que seu corpo dança é contar com um detonador de imagens às quais o corpo em movimento considera, seleciona, elabora e externa em dança.

Nesse sentido, podemos dizer que o texto literário quando projetado em off pode agir semelhantemente à música que fomenta a sensibilização dos sentidos de um bailarino, por meio de sua dinâmica rítmica, de suas nuances, da emotividade que sugere, da história que conta (quando possuidora de letra), etc. Assim pode-se afirmar que, por meio de sua materialidade sonora, o texto pode ser assumido e explorado enquanto sonoplastia, integrar uma trilha musical, ser manipulado em suas características fonéticas, musicais, rítmicas, isoladas ou em conjunto com sua carga de significados. Como se, numa acepção saussuriana, significante e significado fossem explorados isoladamente. Ao explorar os significantes sonoros de um texto, pode-se reforçar o trabalho mais sobre as potencialidades da plasticidade do som, concentrando-se na forma, ainda que os significados se diluam dando lugar a outros, ou desapareçam em detrimento das camadas de sentido. O texto em off pode ser, então (mas não unicamente), tomado como uma música verbal de musicalidade inerente que pode, posteriormente, ser manipulada pelo diretor, coreógrafo, ou pelo sonoplasta do espetáculo, que orientarão os ritmos, pausas, pontuações, para o uso mais conveniente às suas necessidades estético-sonoras em relação com a coreografia. Estes podem, também, optar por guardar a musicalidade original do

texto, respeitando e mantendo “fidelidade” às proposições rítmicas do escritor, o que se torna mais fácil no caso do trabalho sobre poemas, que tendem a ter a musicalidade mais claramente detectável por meio de sua prosódia, contrariamente aos textos em prosa, nos quais a musicalidade é diluída na extensão do texto e nem sempre é foco nem estrutural, nem estilístico, excetuando, é claro, certos casos, como por exemplo os textos que se enquadram no gênero, já aqui abordado, da narrativa poética.

O partido por mim tomado para inserir o texto nos improvisos por meio do off foi o de fazer a gravação de uma leitura menos cotidiana, mais elaborada quanto ao trabalho das suas nuances interpretativas, dos acentos de pausas propostas pela pontuação original (que minha tradução tentou manter o mais possível no acento do tom prescritivo, de conselho, mas também de admiração e de fascínio que o narrador demonstra pela figura do funâmbulo) (V.41)¹⁵¹. Ou seja, a gravação resultou na vocalização fixada, gravada em estúdio fonográfico no próprio Departamento de Artes Cênicas, pelo sonoplasta Glauco Maciel. Por meio do registro mecânico o texto sedimenta uma possibilidade de oralização das proposições rítmicas que a construção estrutural do poema sugere. Por exemplo, minha leitura em voz alta que se tornou registro buscou, por meio de quebras rítmicas e mudanças de tom, acentuar o momento em que passagens do texto modificam o seu corpo gráfico ao passar da escrita normal para a escrita grafada em itálico, pois a mudança de tom que estas duas possibilidades gráficas imprimiam no discurso do narrador, ou seja, o texto normal com um tom mais prescritivo, enquanto o texto em itálico assumia uma voz mais meditativa, reflexiva, sempre foi, para mim, um dos aspectos mais interessantes do poema.

Optei, também, por gravar o texto em sua integralidade, sem cortar trechos, lendo mesmo os trechos pelos quais meu interesse poderia ser menos acentuado, e sem fazer nenhuma manipulação na ordem de sua estrutura. Li o corpo do texto como nos foi proposto pelo autor, no respeito de sua construção, da ordenação de seus parágrafos e do ritmo de sua pontuação. Desse modo, nos dias em que improvisei com essa gravação em off, o meu exercício de improviso acontecia durante os exatos 51min14s que durou a gravação de minha leitura.

Escolhi que o tempo do meu corpo que dança seja o tempo teu que se ouve. Não quero adiantar-me a ti, nem te perseguir para tirar atrasos. Quero ladear-te. Que minha dança e tua poesia durem uma na

151

V.41: <https://www.youtube.com/watch?v=pTd5nbPo2KY&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEvs3yIwOgP&index=3>

outra, e apenas se abandonem quando o diálogo pedir silêncios mais dilatados. Quando o trajeto sugerir bifurcações onde eu possa seguir sem ti, ou você sem mim. Antes disso, a estrada nos carregará aos dois.

Improvisar durante a escuta do texto em sua totalidade era como ter o livro em minhas mãos, mas estar de mãos livres para se moverem. Era como perceber uma página passar após a outra e antever o que cada uma contaria, pois eu já conhecia bem o texto. O meu improviso tinha, então, um esteio onde se apoiar, um manancial de imagens onde o corpo bebia para irrigar sua dança, sua relação com a corda. Quando o meu ouvido, ou meu corpo em si, desligavam-se da escuta do poema, não se alardeavam, pois sabiam que o texto estaria sempre ali. Afastamentos e retornos eram possíveis. Nesse uso o texto era, também, sonoridade, sonoplastia, enquadrando o que eu propunha como dança, permitindo à assistência (Marroni, no caso) associar os trechos ouvidos à movimentação executada, ou perceber quando minhas proposições enquanto movimentador não estavam diretamente ligadas ao texto ouvido no momento de sua execução, mas sim a momentos já passados do texto gravado ou que ainda seriam escutados, numa relação de cumplicidade com os conteúdos semânticos do poema, mas não, necessariamente, de sincronia. Visto que em *O funâmbulo* não há uma narrativa linear de fatos, pois nele Genet passa, sem avisar, de um subtema a outro, ou de uma voz a outra (da prescritiva à meditativa), minhas improvisações não buscavam concomitância e nem tentavam coincidir, em todo momento, as ações e danças que eu experimentava com o que a voz em off narrava. O que importava não era, necessariamente, improvisar a sequência dos fatos, momentos ou cenas de *O funâmbulo*, em uma coerência entre ação e áudio, mas, sim, usar a miríade de possibilidades temáticas lançadas pelo texto em off para experimentar, intuitivamente e em fluxo de improviso (onde a coerência narrativa não é uma prioridade, nem mesmo uma busca) relacionar a abertura de meu corpo em ato de criação instantânea com o imaginário poético e imagético que o poema me lançava aos ouvidos e, certamente, aos meus outros sentidos, sempre abertos e porosos em situação de improviso, fossem imagens lançadas por trechos ouvidos no momento preciso, ou trechos que a este momento antecederiam ou sucediam (V.38)¹⁵². Essa postura de não sincronicidade entre o “dançado” e o ouvido me dava liberdade e flexibilidade para passar de um elemento de movimento a outro, sem me apegar à ideia de reprodução do narrado, assim, em um momento em que o texto ouvido sugeria o

152

V.38: <https://www.youtube.com/watch?v=Ql0FwJCckWs&t=53s&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&index=6>

erotismo contido no poema, eu poderia trabalhar, por exemplo, a imagem da corda como venda, que não se relaciona diretamente com as nuances eróticas do texto, mas pertence ao seu arsenal temático. Ou poderia exatamente trabalhar com a corda como elemento erotizado, como visto no capítulo 3, num encontro entre a “cena” e o narrado (V.39)¹⁵³.

Outra liberdade proporcionada pelo texto gravado em off, se pensarmos na questão da respiração e do fôlego quando em situação de fala ou leitura durante a execução de uma coreografia ou improviso de movimento, como colocada por Toth ao tratar da *mise en voix* n°1, é exatamente a de poder investir a concentração e a energia do corpo sobre a movimentação, deixando a vocalização do texto sob a responsabilidade de um registro sonoro prévio, onde os tons, nuances, acentos, pausas, etc., já foram previamente trabalhados e encontram-se fixados na mídia em que foi gravado. *O funâmbulo* é um poema de proposições poéticas bastante complexas, de vocabulário por vezes rebuscado. Suas metáforas exigem precisão nos seus modos de elocução. A rede de temas e subtemas constroem uma trama emaranhada de sentidos que sua verbalização no fluxo instantâneo da improvisação pode turvar, tornar imprecisas pela escolha apressada dos tons de fala. Desse modo, mover-se, dançar com a atenção voltada sobretudo para as características do movimento, com o fôlego dirigido apenas para as exigências da dança efetuada, pode permitir um melhor direcionamento do trabalho de improviso sobre o texto (V.37)¹⁵⁴.

É preciso esclarecer que essas quatro possibilidades de dar voz ao texto, de praticar a *mise en voix* do corpo do poema, não ocorreram, no processo de investigação coreográfica por mim realizado, de modo estanque ou segmentado. Elas invadiam-se por vezes, permitindo interessantes resultados na relação entre dança e texto. Ora, para gravar o poema em off foi necessário lê-lo; o texto projetado também foi experimentado em leitura; ao som de minha voz gravada narrando o poema, eu também permitia-me verbalizar trechos do texto decorado; com o texto grifado em amarelo projetado em meu peito ou em meu rosto, eu lia em voz alta, de uma folha de papel que tinha em minhas mãos, o texto impresso. Ou seja, quando uma possibilidade surgia, as outras não eram completamente afastadas, resultando em combinações que apenas enriqueciam o processo e me provocavam mais enquanto criador e movedor. Não busquei

153

V.39: <https://www.youtube.com/watch?v=CrTdQvYDOuk&index=5&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&t=40s>

154

V.37: <https://www.youtube.com/watch?v=q11eQX7KBLw&list=PLJkkJDPMFztYMz1h5lhxMqGEys3yIwOgP&index=7>

estabelecer limites ou tempos determinados para os usos dessas *mises en voix* experimentadas, pois se o desejo era o de trazer o texto presente, que ele se fizesse presente de várias formas, segundo as necessidades inerentes ao improviso no momento, e seguindo minha sensibilidade ou o meu desejo de deixá-lo passar por minha garganta, por meus músculos ou por meus pensamentos.



É preciso lutar contra os elementos para aprender que se manter sobre um fio não é nada, mas que permanecer firme e obstinado em nossa loucura de vencer os segredos de uma linha é para nós, funâmbulos, a força mais preciosa.

(Philippe Petit)

Percorri o trajeto.

Até onde pude percorrê-lo, na curta extensão desta pesquisa, experimentei, detectei, aprendi, duvidei, dancei. No entanto não arrisco iniciar esse texto por “considerações finais”, pois nada há ainda de final, de conclusivo ou definitivo. Esta pesquisa, pretendo, sinceramente, trata-se do início de um trajeto mais amplo, que se alargará em terrenos mais anchos onde os experimentos seguirão, as dúvidas ressurgirão, e onde ainda dançarei e darei voz.

Pois trata-se disso: dar voz àquilo que, em modos anteriores, era relegado ao silêncio, importando apenas o que significava, e pouco o que o especificava, sua materialidade, seu corpo. Trata-se de dar voz, dar lugar, dar vez ao texto literário no espaço destinado ao movimento.

Essa abertura de espaço deve estar conectada a um desejo pela presença do texto, e não deve ser entendida como obrigatória ou como o único modo de estabelecer uma relação

dialógica entre literatura e dança. Afinal, ao longo desta dissertação, vimos exatamente que, na historicidade dessa aproximação, os modos de diálogo foram diversos e efetuaram-se com graus distintos de dialogismo. Aqui tratou-se, por exemplo, dos libretos e dos libretistas, dos escritores que se aventuraram em espetáculos de dança, ou que inseriam a dança em suas narrativas romanescas ou, ainda, aqueles que a tomavam como referência formal/metafórica para a escrita poética. No entanto, certo de que, na contemporaneidade, e mesmo antes, outros modos dialógicos puderam, podem e poderão se dar, reforço que neste texto apenas discorri sobre aqueles que esta pesquisa alcançou até aqui, sem a pretensão de exaurir o assunto ou de negligenciar outras importantes manifestações dessa relação entre linguagens.

Sob essa consciência, e após ter situado historicamente essa relação, propus-me, partindo de um desejo que já se manifestava ao longo de meu percurso como criador, abrir vasto espaço para que o texto literário adentrasse os lugares de investigação e de criação que, habitualmente, tendo a deixar que sejam ocupados pelo movimento, pela dança. Ou seja, de forma deliberada, convidei-o como parceiro de trajeto de pesquisa. Por meio dessa parceria, na qual o texto de Genet me motivou criativamente, *fictionnairement* (aqui servindo-me da expressão de Bernard) e emotivamente (porque a pungência de *O funâmbulo* me emociona desde as primeiras leituras), pude fomentar e, assim, observar mais de perto, do lugar privilegiado de pesquisador/coreógrafo/bailarino-intérprete, algumas das vias possíveis de aproximação e de diálogo entre a dança e a literatura. Note-se que me referi a “algumas das vias possíveis”, pois escrevo consciente de que elas, as vias, podem ser as mais diversas, passando por escolhas e caminhos distintos ligados a fatores que apenas as configurações de cada processo poderão apontar. A começar pelo desejo ou não de trazer o texto literário, e seu corpo, presentes no processo criativo/de pesquisa para um espetáculo, ou no próprio espetáculo. Esse desejo talvez seja o grande definidor das feições que tomarão processo e obra envolvendo texto e dança. Ou seja, quanto mais se deseja o texto, quanto mais se deseja dele, mais ele estará, mais ele será parte integrante da criação, para além de sua narrativa ou da fábula que conta. Quanto mais desejo algo, mais quero que seja visível, audível, palpável, concreto, presente. Não quero apenas a sugestão de um cheiro, a lembrança de um fato, a memória de um som, o resíduo de uma visão. Quero o corpo, a carne, a palavra que se vê e que se ouve, e que, por consequência, carrega seus sentidos.

Outro fator determinante a fazer com que um trajeto onde texto e dança se ladeiam seja singular é o próprio texto, se tomarmos cada texto literário como corpo único dotado de gênese, estrutura e sentidos que apenas nele se explicam e se justificam. Cada um tem suas margens,

fendas, resistências, os desenhos irregulares de seus veios (Barthes, 2013), um certo “caráter não-isotrópico” (Barthes, 2013, p. 46) que indicará, talvez, os meios de aproximação, as abordagens, as apropriações possíveis, as leituras viáveis, os desejos realizáveis e os desejos utópicos.

Ora, uma narrativa poética como *O funâmbulo* certamente aponta caminhos e propõe escolhas distintas dos caminhos e escolhas que possam oferecer um romance histórico em prosa ou um poema épico em verso, um haicai ou um romance epistolar, um soneto de William Shakespeare (1564-1616) ou os caligramas de Guillaume Apollinaire (1880-1918)¹⁵⁵, exatamente porque, estruturalmente, lida-se com outras formas e outras estéticas (prosódia, sintaxe, distribuição da palavra na página, etc.) proporcionando outras questões/provocações que exigiriam outras soluções/enfrentamentos. Isto sem falar no quanto as possibilidades ainda se ampliam mais quando se trata de textos de autores distintos, com seus modos de escrita particulares que se definem por universos temáticos próprios, técnicas específicas e contextos históricos, sociais e literários singulares, motivando arcabouços semânticos diversos e intransferíveis. Daí a consciência de que esta pesquisa não se pretende um guia, uma metodologia ou uma bula a ser estritamente seguida quando da criação de um espetáculo ou da realização de um processo criativo elaborado por outros pesquisadores/criadores, que partam de um texto literário e que o considerem como parte integrante e indispensável de seu percurso.

Esta pesquisa apenas se configurou nos moldes apresentados, e apenas chegou a tais reflexões porque partiu de meu desejo, alimentou e alimentou-se de minha subjetividade, e teve, como esteio, o texto *O funâmbulo*, de Jean Genet. Fosse o desejo de um outro, a subjetividade de um alheio, e outros texto e autor, qual trajeto teria sido traçado?

O trajeto por mim percorrido apontou que a relação entre dança e literatura tem sido, recentemente, alvo crescente de interesse por parte de pesquisadores, críticos e criadores (escritores, bailarinos e coreógrafos), donde resulta teoria que começa a se solidificar e dar consistência à reflexão sobre o tema. E se há algo que, desta pesquisa, pode ser partilhado e propagado para outros pesquisadores/criadores que intentem enveredar pela seara da questão dialógica entre as duas linguagens, além do relato/partilha da minha experimentação prática que pode colaborar como uma investida possível na mesma seara, é o pensamento teórico que a norteou, o corpus bibliográfico constituído, e o encontro, em um mesmo texto, de teóricos,

¹⁵⁵ Caligramas são poemas visuais cuja disposição gráfica dos versos forma uma espécie de pictograma que representa um símbolo, objeto ou figura que é a própria imagem ou o tema principais do texto. Os caligramas se popularizaram sobretudo no período das vanguardas literárias do século XX, e o nome mais representativo deste tipo de poema é o do poeta francês Guillaume Appolinaire (1880-1918).

pesquisadores e coreógrafos/escritores ou bailarinos/pensadores a dar suporte a uma mesma reflexão.

As *mises en voix* de Lucille Toth foram importantes para detectar modos de lidar com a presença do texto literário em uma experimentação coreográfica e em uma possível criação, e para, a partir deles, buscar outros meios profícuos de proporcionar a presença material do texto durante toda a pesquisa: ouviu-se o texto em off; deitou-se o texto sobre o branco da parede, sobre o moreno da pele; ele foi falado, lido, por mim e por outras; esteve comigo; dançou comigo. As abordagens coreográficas de Michel Bernard me permitiram situar, teoricamente, as aproximações possíveis junto ao texto, e ter consciência sobre quais camadas literárias trabalhava. Duas teorias que me proporcionaram maior consciência sobre os caminhos da pesquisa, tanto em sua via teórica quanto prática, e que me proporcionaram dar passos para além da intuição ou da “inspiração”.

As abordagens semântica, estética e poética/*fictionnaire* de Bernard me permitiram entender que um texto exige análise, mergulho e estudo mais aprofundados se o que se deseja é trabalhar com seus distintos extratos: conhecer bem sua gênese, o contexto literário no qual se insere, seu autor, dissecar sua estrutura, analisar seus sentidos sempre de modo atrelado à própria gênese, contexto e estrutura do escrito, abordando-o, o mais conscientemente possível, por meio de todas as suas camadas constitutivas. Isso permite que, coreograficamente, esteticamente e poeticamente, possa-se desdobrar essas camadas textuais para o movimento, para a dança. Tudo isso sem abandoná-lo, sem calá-lo, quando o corpo começar a mover-se. Sem silenciar o corpo do texto no corpo que se move. Mas trazê-lo na musculatura: tanto no quadríceps quanto nos lábios, tanto no tríceps quanto na glote, tanto no trapézio quanto nas cordas vocais, tanto no peitoral quanto na língua. Tanto nos músculos e ossos quanto na voz. Tanto no corpo quanto no espaço.

No entanto, a pesquisa apontou-me, também, algo que considero extremamente importante. O desejo de abrir espaço ao texto, de tê-lo presente e não distante, não pode confundir-se com a submissão do movimento ao texto. Uma relação de diálogo não pressupõe silêncios obrigatórios, mudez obediente, imposição de uma única fala. Não se trata de solilóquios. Assim também não seria nos possíveis diálogos entre literatura e dança, texto literário e movimento/coreografia. Esse dialogismo não impõe, nem exige ou busca (embora também não impeça, pois, como já mencionado, as configurações desse diálogo são plurais e dão-se em distintos graus) a obediência da dança em relação ao texto. É esse o ponto dialógico do qual tratou esta pesquisa. Dialogismo sem submissão, sem aceitação que não problematiza.

Sem movimento que se abafa para que o texto prepondere. No trajeto aqui percorrido, sempre se tratou de movimento e texto, movimento mais texto, movimento com texto, ainda que com pausas e silêncios que uma conversa admite, com tréguas de fala para retomadas eloquentes posteriores. No percurso seguido, a dança não se colocou em submissão ao texto no sentido de priorizar suas necessidades de aparição, de ter voz em domínios a ele não tradicionalmente destinados. A dança não se colocou no papel de reprodutora, de cópia fiel, o que esbarraria nas especificidades das duas linguagens, mas, entendendo que cada uma tem suas idiossincrasias, a postura da dança foi a de liberdade criativa com as motivações que o corpo do texto, em sua complexidade, lhe propunha. Tratou-se, então, de consideração entre linguagens.

Sem abandonar-se, a dança convidou o texto a adentrar a cena/espço de criação-investigação: alma e corpo (sentido e forma) – e o texto foi surgindo aos poucos, até impregnar-se na parede, até deslizar o tobogã da garganta acima e sair sonoro na forma de uma frase de Genet. Até que sua “materialidade pura” (Barthes, 2013, p. 13) falada, vista, lida, ouvida, projetada, esteve com a minha (meu corpo em movimento) no mesmo espaço e no mesmo momento de busca, de improvisação, de criação, em um corpo a corpo desejado e provocado entre duas materialidades.

O que desejei foi a presença multiforme. As variadas aparições. As distintas visitas que me exigissem abrir as portas de maneiras diversas. O texto em suas dimensões várias para um corpo em suas potencialidades muitas. Corpo a corpo de possibilidades promíscuas, fundidas, amalgamadas. Pois se a cada leitura de um mesmo texto ele já não é o mesmo, que dirá a cada dança.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antônio. A cena como processo de conhecimento. In: RAMOS, Luiz Fernando (org.). *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo, ABRACE 2012.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e o os sonhos*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix, 1989.
- _____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2013.
- BATAILLE, Georges. *La Littérature et le mal*. Paris, Gallimard, 1957.
- BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris, Centre national de la danse, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita. A ausência de livro*. Tradução de João Moura Jr.. São Paulo, Escuta, 2010.
- BONNEFOY, Claude. *Jean Genet*. Paris, Éditions Universitaires, 1965.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BRINGHURST, Robert. *A forma sólida da linguagem – um ensaio sobre escrita e significado*. Tradução de Juliana A. Saad. São Paulo, Rosari, 2006.
- CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito – Artigos, conferências e entrevistas*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- CARON, Pascal. Pour quelques paillettes en plus... Le funambule de Jean Genet et l'image poétique du mouvement. In: *Littérature*, n° 139, 2005. Disponível em :
http://www.persee.fr/docAsPDF/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1900.pdf
- CERVELLATI, Elena. Ailes de mots et de tuile : de Giselle à Spirite. In : COLOMBO, Laura; GENETTI, Stefano. *Pas de mots : de la littérature à la danse*. Paris, Hermann, 2010.
- CHOUINARD, Marie. Un livre: un chorégraphe. In : TOTH, Lucille; NACHTERGAEL, Magali. *Danse contemporaine et littérature – entre fiction et performances écrites*. Paris, Centre National de la danse, 2015.
- COLOMBO, Laura. Théophile Gautier et la danse. In: *Studi Francesi*, 172 (LVIII-I) 2014). Disponível em : <https://studifrancesi.revues.org/2220>
- _____; GENETTI, Stefano. *Pas de mots : de la littérature à la danse*. Paris, Hermann, 2010.

CORDOVA, Sarah Davies. Récits de la danse et graphies dansées au XIX^e siècle. In : *Littérature*, n° 112, 1998. La littérature et la danse. Disponível em :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047_4800_1998_num_112_4_1598

CULLER, Jonathan. *Teoria literária – uma introdução*. Tradução de Sandra G. T. Vasconcelos. São Paulo, Beca, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado [et al.]. Rio de Janeiro, Zahar, 2007.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva [et al.]. São Paulo, Perspectiva, 2009.

DIDIER, Beatrice. Paradoxes des arguments de ballets dans l'opéra au XVIII^e siècle. In : COLOMBO, Laura ; GENETTI, Stefano. *Pas de mots : de la littérature à la danse*. Paris, Hermann, 2010.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura – Uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. Tradução de J. Guinsburg [et al.]. São Paulo, Perspectiva, 2015.

GAUTIER, Théophile. *Théâtre – mystère, comédies et ballets*. Paris, G. Charpentier, 1882. Disponível em:

<http://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&startRecord=90&maximumRecords=15&page=7&query=%28gallica%20all%20%22Th%C3%A9ophile%20Gautier%22%29#resultat-id-98>

GENET, Jean. *Diário de um ladrão*. Tradução de Jacqueline Laurence e Roberto Lacerda. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.

_____. *Le condamné à mort et autres poèmes – suivi de Le funambule*. Paris, Gallimard, 1999.

_____. *O funambulo*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa, Hiena Editora, 1984.

_____. *Théâtre complet*. Paris, Gallimard, 2002.

- GENETTI, Stefano. Pascal Quignard: les écrits pour la danse. In: TOTH, Lucille; NACHTERGAEL, Magali. *Danse contemporaine et littérature – entre fiction et performances écrites*. Paris, Centre National de la danse, 2015.
- GODFROY, Alice. Pourquoi la littérature mobilise-t-elle le corps dansant ? In : TOTH, Lucille; NACHTERGAEL, Magali. *Danse contemporaine et littérature – entre fiction et performances écrites*. Paris, Centre National de la danse, 2015.
- JABLONKA, Ivan. *Les vérités inavouables de Jean Genet*. Paris, Éd. du Seuil, 2004.
- JACQ-MIOCHE, Sylvie. Présence de la littérature dans le répertoire de l'Opéra de Paris du XIX siècle à nos jours. In : COLOMBO, Laura; GENETTI, Stefano. *Pas de mots: de la littérature à la danse*. Paris, Hermann, 2010.
- LLOSA, Mario Vargas. *Elogio da madrastra*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. Rio de Janeiro, Objetiva, 2011.
- LOUPPE, Laurence. Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution. In : *Littérature*, n° 112, La littérature et la danse, 1998. Disponible en : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047_4800_1998_num_112_4_1603
- _____. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. Lisboa, Orfeu Negro, 2012.
- LOVENO, Yuth. *Le traitement du corps par l'écrit chez Jean Genet*. Paris, Le Manuscrit, 2002.
- MARTINS, Lúcia Cândia. *Jean Genet e o imaginário do vegetal: enraizamento e explicação do mundo*. Porto, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- MAYER, Judith. Entretien avec Célia Houdart. In : TOTH, Lucille; NACHTERGAEL, Magali. *Danse contemporaine et littérature – entre fiction et performances écrites*. Paris, Centre National de la danse, 2015.
- _____. Le festival Concordan(s)e : jeux d'influences entre danse et texte. In : TOTH, Lucille ; NACHTERGAEL, Magali. *Danse contemporaine et littérature – entre fiction et performances écrites*. Paris, Centre National de la danse, 2015.
- MARZANO, Miquela. *La pornographie ou l'épuisement du désir*. Paris, Hachette, 2003.
- MONTANDON, Alain. Pour une sociopoétique du chronotope: la scène de bal chez Théophile Gautier. In : *Littérature*, n° 112, La littérature et la danse, 1998. Disponible en :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_1998_num_112_4_1597

MURZILLI, Nancy. Les pas de deux d'Olivia Rosenthal. In: TOTH, Lucille; NACHTERGAEL, Magali. *Danse contemporaine et littérature – entre fiction et performances écrites*. Paris, Centre National de la danse, 2015.

NEDDAM, Alain. Dominique Bagouet. Disponível em :
<http://alain.neddham.info/quelques-artistes/dominique-bagouet/> . Acesso em: 21 de maio de 2016.

_____. Texte et danse : une dramaturgie de l'insaisissable. In : *Nouvelles de danse*, nº31, 1997.

NEUMANN, Gerhard ; DIZENGREMEL, Aurélie. “Il faut la voir danser !” Idée et argument de la danse dans la littérature depuis le Werther de Goethe. In : *Littérature*, nº 112, 1998.
La littérature et la danse. Disponível em :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1998_num_112_4_1599

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo, Perspectiva, 2005.

_____. *A encenação contemporânea – origens, tendências, perspectivas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo, Perspectiva, 2010.

_____. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo, Perspectiva, 1999.

PETIT, Philippe. *Traité du funambulisme*. Paris, Babel, 1997.

POUILLAUDE, Frédéric. D'une écriture l'autre : l'alphabet et l'hiéroglyphe ou ce qu'on peut entendre par “choré-graphie”. In : COLOMBO, Laura; GENETTI, Stefano. *Pas de mots: de la littérature à la danse*. Paris, Hermann, 2010.

QUENEAU, Raymond. *Histoires des littératures 3 : littératures françaises, connexes et marginales*. Paris, Encyclopédie de la Pléiade – NRF, 1958)

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2013.

RICHTER, Florence. Jean Genet, poète e voyou. In : *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*. 2008/2, v. 61. Disponível em:

<http://www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2008-2-page-73.htm>

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: FURTADO, B. E LINS, D. (orgs.). *Fazendo rizoma*. São Paulo, Hedra, 2008.

RUFFEL, David. Une littérature contextuelle. In: *Littérature*, n°160, 2010. DOI 10.3917/litt.160.0061.

SARTRE, Jean-Paul. *Saint Genet – comédien et martyr*. Paris, Gallimard, 1952.

SIBONY, Daniel. *Le corps et sa danse*. Paris, Éditions du Seuil, 1995.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *O uso da palavra em Nathalie Sarraute – uma análise da narrativa do romance Le Planétarium*. Brasília, Decanato de Pesquisa e Pós-graduação – DPP da UnB, 2010.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris, Gallimard, 1994.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação – teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide, Editorial Caminho, 2013.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et alia. *Análise estrutural da Narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2013.

UTZ, Peter. Robert Walser, le danseur du quotidien, ou: l'affinité du feuilletoniste avec la danse. In: *Littérature*, n° 112, 1998. La littérature et la danse. Disponível em :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047_4800_1998_num_112_4_1

VILLAR, Fernando Pinheiro. Interdisciplinaridade artística e La Fura dels Baus: outras dimensões em performance. **Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Salvador, ABRACE, 2001, vol. II.

XAVIER, Jussara Janning. O que é dança contemporânea? In: *O Teatro Transcende*. Blumenau, v. 16, n. 1, p. 35-48, 2011. Disponível em:

<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2500>

WHITE, Edmund. *Genet: uma biografia*. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro, Record, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Cosacnaify, 2014.

APÊNDICE

[...] e nisso o tempo de cheirar rosas, de ouvir na prisão uma noite cantar o comboio que parte para o campo de trabalhos forçados, o tempo de apaixonar-me por um acrobata de luvas brancas [...].

(Jean Genet)

Serás um esqueleto em equilíbrio sobre uma lâmina.

(Philippe Petit)

– Tradução integral de *Le funambule*, realizada por Edilson Oliveira de Carvalho e revisada por Antoine Chareyre.

O funâmbulo

(1958)

- de Jean Genet -



Uma lantejoula de ouro é um minúsculo disco de metal dourado, furado no meio. Fina e leve, pode flutuar na água. Algumas vezes duas ou três delas ficam penduradas nos cachos de um acrobata.

Esse amor – mas quase desesperado, mas quase carregado de ternura – que deves mostrar a teu fio, terá tanta força quanto mostra o arame para te sustentar. Conheço os objetos, sua malignidade, sua crueldade, sua gratidão também. O fio estava morto – ou mudo, se quiseres, cego – eis-te: ele vai viver e falar.

Vais amá-lo, e de um amor quase carnal. Cada manhã, antes de começar teu treinamento, quando ele está esticado e vibra, vá dar-lhe um beijo. Peça-lhe que te suporte, e que te conceda a elegância e a nervosidade do jarrete. Ao fim da sessão, cumprimenta-o, agradece-lhe. Enquanto ele ainda está enrolado, de noite, em sua caixa, vá vê-lo, acaricia-o. E poussa, suavemente, tua face sobre a dele.

Certos domadores utilizam a violência. Podes tentar domar o teu fio. Desconfie. O arame, como a pantera e como, dizem, o povo, gosta de sangue. Antes, doma-o.

Um ferreiro – só um ferreiro de bigode grisalho, de largos ombros pode ousar semelhantes delicadezas – assim cumprimentava cada manhã sua amada, sua bigorna:

E então, minha linda!

À noite, findo o dia, sua enorme pata a acariciava. A bigorna, cuja emoção o ferreiro conhecia, não ficava insensível às carícias.

Carrega o teu arame da mais bela expressão não de ti, mas dele. Teus pulos, teus saltos, tuas danças – na gíria de acrobata teus: *flic-flac*, curveta, saltos mortais, estrelinhas, etc., você os realizará não para que brilhes, mas afim de que um arame que estava morto e sem voz enfim cante. Como ele te será grato se fores perfeito em tuas atitudes não para tua glória mas para a dele.

Que o público maravilhado o aplauda:

- Que fio espantoso! Como sustenta seu dançarino e como o ama!

Por sua vez o fio fará de ti o mais maravilhoso dançarino.

O solo te fará tropeçar.

Quem então antes de ti compreendera que nostalgia permanece trancada na alma de um arame de sete milímetros? E que ele próprio se sabia convocado a fazer saltar em dois *tours en l'air*, com *fouettés*, um dançarino. Exceto tu, ninguém. Conhece então sua alegria e sua gratidão.

Eu não ficaria surpreso se caisses e sofresses uma torção quando caminhas no chão. O fio te sustentará melhor, com mais segurança que uma estrada.

Displicentemente abri sua carteira e vasculho. Entre velhas fotos, carnês de pagamento, tíquetes de ônibus vencidos, encontro uma folha de papel dobrada onde ele traçou sinais curiosos: ao longo de uma linha reta, que representa o fio, traços oblíquos à direita, traços à esquerda – são seus pés, ou antes o lugar que ocupariam seus pés, são os passos que ele dará. E na frente de cada traço, uma cifra. Pois em uma arte que só se submetia a um treinamento aleatório e empírico ele trabalha para trazer os rigores, as disciplinas cifradas, ele vencerá.

Que me importa então que saiba ler? Ele conhece as cifras o suficiente para medir os ritmos e os números. Sutil calculador, Joanovici era um judeu – ou um Cigano – iletrado. Ganhou uma grande fortuna durante uma de nossas guerras vendendo ferro velho.

... “uma solidão mortal” ...

No balcão do bar, podes caçoar, brindar com quem quiseres, com qualquer um. Mas o Anjo se faz anunciar, esteja só para recebê-lo. O Anjo, para nós, é a noite, caída sobre o picadeiro ofuscante. Que tua solidão, paradoxalmente, faça-se em plena luz, e a escuridão composta de milhares de olhos que te julgam, que temem e esperam tua queda, pouco importa: dançarás sobre e em uma solidão desértica, os olhos vendados, se puderes, as pálpebras pregadas. Mas nada –

nem, sobretudo, os aplausos e os risos – impedirá que dances para tua imagem. És um artista – infelizmente – não podes mais recusar-te o precipício monstruoso dos teus olhos. Narciso dança? Mas trata-se de outra coisa que não coqueteria, egoísmo e amor próprio. E se fosse da própria Morte? Dance só então. Pálido, lívido, ansioso por agradar ou desagradar à tua imagem: ora, é tua imagem que vai dançar por ti.

Se teu amor, com teu talento e astúcia, são grandes o bastante para descobrir as secretas possibilidades do fio, se a precisão de teus gestos é perfeita, ele se precipitará ao encontro de teu pé (revestido de couro): não es tu que dançarás, é o fio. Mas se é ele que dança imóvel, e se é tua imagem que ele faz saltar, tu, onde então estarás tu?

A Morte – a Morte da qual te falo – não é a que se seguirá à tua queda, mas a que precede tua aparição sobre o fio. É antes de escalá-lo que morres. Aquele que dançará estará morto – decidido de todas as belezas, capaz de todas. Quando apareceres uma palidez – não, não falo do medo, mas do seu contrário, de uma audácia invencível – uma palidez vai te recobrir. Malgrado tua maquiagem e tuas lantejoulas estarás alvo, tua alma lívida. É quando tua precisão será perfeita. Nada mais te prendendo ao solo poderás dançar sem cair. Mas cuide de morrer antes de aparecer, e que um morto dance sobre o fio.

E tua ferida, onde está ela?

Pergunto-me onde reside, onde se esconde a ferida secreta para onde todo homem corre para se refugiar se atentam contra seu orgulho, quando o ferem? Esta ferida – que assim torna-se o foro íntimo –, é ela que ele vai inchar, encher. Todo homem sabe encontrá-la, a ponto de esta própria ferida tornar-se uma espécie de coração secreto e doloroso.

Se olharmos, de um olho rápido e ávido, o homem ou a mulher¹⁵⁶ que passam – o cachorro também, o pássaro, uma panela – essa própria rapidez de nosso olhar nos revelará, de uma maneira nítida, qual é essa ferida onde vão se aninhar quando há perigo. Que digo? Eles já estão nela, ganhando por ela – de quem tomaram a forma – e para ela, a solidão: ei-los inteiros no esmorecimento dos ombros do qual fazem que seja

156 Os mais comoventes são os que se dobram inteiros num sinal de grotesca derrisão: um penteado, certo bigode, anéis, sapatos ... Por um momento toda a vida deles precipita-se ali, e o detalhe resplandece: de repente ele se apaga: é que toda a glória que ali se colocava acaba de retirar-se para esta região secreta, trazendo enfim a solidão.

eles próprios, toda a vida deles aflui numa ruga maldosa da boca e contra a qual eles não podem nada e nada querem poder porque é por meio dela que eles conhecem essa solidão absoluta, incomunicável – esse castelo da alma – a fim de serem esta própria solidão. Para o funambulo do qual falo, ela é visível em seu olhar triste que deve remeter às imagens de uma infância miserável, inesquecível, na qual ele sabia estar abandonado.

É nessa ferida – incurável porque ela é ele próprio – e nessa solidão que ele deve se precipitar, é aí que ele poderá descobrir a força, a audácia e destreza necessárias à sua arte.

Peço-te um pouco de atenção. Veja: a fim de melhor te entregares à morte, fazer que ela te habite com a mais rigorosa exatidão, será preciso que te mantendas em perfeita saúde. O menor mal-estar te restituiria à nossa vida. Esse bloco de ausência que te tornarás se quebraria. Uma espécie de umidade com seus mofos te ganharia. Vigia tua saúde.

Se eu o aconselho evitar o luxo em sua vida privada, se eu o aconselho ser um pouco sebo, usar roupas frouxas, sapatos gastos, é para que, de noite no picadeiro, o estranhamento seja maior, é para que toda a esperança do dia se encontre exaltada pela aproximação da festa, é para que dessa distância de uma miséria aparente à mais esplêndida aparição proceda uma tensão tal que a dança será como uma descarga ou um grito, é porque a realidade do Circo reside nessa metamorfose da poeira em pó de ouro, mas é sobretudo porque é preciso que aquele que deve suscitar esta imagem admirável esteja morto, ou, se importar, que ele se arraste na terra como o último, como o mais deplorável dos humanos. Eu chegaria até a lhe aconselhar mancar, cobrir-se de farrapos, de piolhos, e feder. Que sua pessoa se reduza cada vez mais para deixar cintilar, sempre mais radiante, essa imagem da qual falo, que um morto habita. Que ele só exista, enfim, na sua aparição.

Está claro que não quis dizer que um acrobata que atua a oito ou dez metros do solo deva entregar-se a Deus (à Virgem, os funâmbulos) e que reze e faça o sinal da cruz antes de entrar no picadeiro pois a morte está na lona. Como ao poeta, eu falava ao artista só. Dançasses a um metro acima do carpete e minha injunção seria a mesma. Trata-se, compreendeste, da solidão mortal, dessa região desesperada e retumbante onde atua o artista.

Contudo acrescento que deves arriscar-se a uma morte física definitiva. A dramaturgia do Circo o exige. Ele é, com a poesia, a guerra, a tourada, um dos únicos jogos cruéis que subsistem. O perigo tem sua razão: ele obrigará teus músculos a alcançarem uma exatidão perfeita – o menor erro a causar tua queda, com as enfermidades ou a morte – e essa exatidão será a beleza de tua dança. Pense assim: um desajeitado faz sobre o fio o salto mortal, ele o erra e se mata, o público não se surpreende muito, ele esperava isso, quase o desejava. Tu, é preciso que saibas dançar de um modo tão belo, ter gestos tão puros a fim de surgir precioso e raro, assim, quando te prepares para dar o salto mortal o público se inquietará, quase se indignará que um ser tão gracioso arrisque a morte. Mas consegues o salto e volta sobre o fio, então os espectadores te aclamam pois tua destreza acaba de preservar de uma morte impudica um tão precioso dançarino.

Se ele sonha, quando está só, e se sonha com ele mesmo, provavelmente se vê em sua glória, e sem dúvida cem, mil vezes se obstinou a agarrar sua imagem futura: ele sobre o fio numa noite de triunfo. Então ele se esforça por se representar tal qual se pretendia. E é em tornar-se tal qual se pretendia, tal qual se sonha, que ele se empenha. Certamente dessa imagem sonhada para o que ele será sobre o fio real, haverá uma grande distância. No entanto é o que ele procura: parecer, mais tarde, com imagem de si que ele se inventa hoje. E isto para que, tendo aparecido sobre o arame, apenas permaneça na lembrança do público uma imagem idêntica à que ele hoje inventa para si. Curioso projeto: sonhar-se, tornar sensível este sonho que outra vez será sonho, em outras cabeças!

É mesmo a assustadora morte, o assustador monstro que te espreita, que são vencidos pela Morte da qual te falava.

Tua maquiagem? Excessiva. Carregada. Que ela te alongue os olhos até os cabelos. Tuas unhas estarão pintadas. Quem, se for normal ou bem pensante, anda sobre um fio ou se exprime em versos? É louco demais. Homem ou mulher? Monstro certamente. Mais que agravar a singularidade de um exercício semelhante o pó vai atenuá-lo: é de fato mais lógico que um ser enfeitado, dourado, pintado, ambíguo enfim, passeie ali, sem vara, onde jamais pensariam ir nem os ladrilheiros nem os notários.

Maquiado, então, suntuosamente, até provocar, desde sua aparição, a náusea. Ao primeiro dos teus giros sobre o fio compreenderão que esse monstro de pálpebras malva só poderia dançar

ali. Sem dúvida é, dir-se-ão, essa particularidade que o coloca sobre um fio, é esse olho alongado, essas bochechas pintadas, essas unhas douradas que o obrigam a estar ali, onde não iremos – graças a Deus – nunca.

Vou tentar me explicar melhor.

Para adquirir essa solidão absoluta da qual precisa se quiser realizar sua obra – tirada de um nada que ela irá preencher e tornar sensível ao mesmo tempo – o poeta pode expor-se em uma postura que será para ele a mais perigosa. Cruelmente ele afasta todo curioso, todo amigo, toda solicitação que tentasse inclinar sua obra na direção do mundo. Se quiser, ele pode proceder assim: em volta de si ele libera um odor tão nauseabundo, tão negro que se encontre perdido nele, ele próprio meio asfixiado por ele. Fogem dele. Está só. Sua aparente maldição lhe permitirá todas as audácias já que nenhum olhar o perturba. Ei-lo movendo-se em um elemento que se assemelha à morte, o deserto. Sua palavra não desperta nenhum eco. Não se dirigindo mais a ninguém, não devendo mais ser compreendido pelo que é vivo, o que ela deve enunciar é uma necessidade que não é exigida pela vida mas pela morte que vai ordená-la.

A solidão, eu te disse, só te será concedida pela presença do público, é preciso então que ajas de outro modo e que recorras a um outro processo. Artificialmente – por um efeito de tua vontade, deverás deixar-te adentrar essa insensibilidade para com o mundo. À medida que suas ondas sobem – como o frio, chegando pelos pés, alcançava as pernas, as coxas, o ventre de Sócrates – o frio delas se apossa de teu coração e o gela. – Não, não, mais uma vez não, tu não vens divertir o público mas fasciná-lo.

Admita que ele experimentaria uma curiosa impressão – seria o estupor, o pânico – se esta noite ele chegasse a distinguir claramente um cadáver andando sobre o fio!

... “O frio delas se apossa de teu coração e o gela”... mas, e eis aqui o mais misterioso, ao mesmo tempo é preciso que uma espécie de vapor escape de ti, leve e que não embace teus ângulos, fazendo-nos saber que em teu centro uma lareira não cessa de alimentar essa morte glacial que te entrava pelos pés.

E teu figurino? Ao mesmo tempo casto e provocante. É o collant do Circo, em jérsei vermelho sangrento. Ele indica exatamente tua musculatura, ele te modela, ele te enlupa, mas, da

gola – aberta em círculo, cortada com precisão como se o carrasco fosse te decapitar essa noite – da gola à tua anca uma echarpe, vermelha também, mas da qual flutuam as abas – franjadas de ouro. As sapatilhas vermelhas, a echarpe, o cinto, a borda da gola, as fitas sob os joelhos, são bordados de lantejoulas douradas. Sem dúvida para que cintiles, mas sobretudo afim de que percas na serragem, durante o trajeto de teu camarim ao picadeiro, algumas lantejoulas mal costuradas, emblemas delicados do Circo. Durante o dia, quando vais na mercearia, elas caem de teus cabelos. O suor colou uma delas em teu ombro.

O suporte em relevo sobre o maiô, onde teus colhões estão protegidos, será bordado com um dragão de ouro.

Conto-lhe de Camilla Meyer – mas também queria dizer quem foi esse esplêndido Mexicano, Con Colléano, e como ele dançava! – Camilla Meyer era uma alemã. Quando a vi, talvez ela tivesse quarenta anos. Em Marselha, ela armara seu fio a trinta metros acima do calçamento, no pátio do Vieux-Port. Era noite. Refletores iluminavam o fio horizontal a trinta metros de altura. Para alcançá-lo, ela avançava sobre um fio oblíquo de duzentos metros que partia do solo. Tendo chegado na metade do caminho da subida, para descansar ela punha um joelho sobre o fio, e mantinha sobre sua coxa a vara de equilíbrio. Seu filho (tinha dezesseis anos, talvez) que a esperava em uma pequena plataforma, trazia uma cadeira para o meio do fio, e Camilla Meyer que vinha da outra extremidade chegava no fio horizontal. Ela pegava essa cadeira, que repousava sobre o fio apenas com dois de seus pés, e sentava-se nela. Só. Ela descia dele, só... Embaixo, abaixo dela, todas as cabeças se abaixaram, as mãos cobriam os olhos. Assim o público recusava essa delicadeza à acrobata: fazer o esforço de encará-la quando ela roça a morte.

– E você, disse-me ele, o que fazia?

– Eu olhava. Para ajudá-la, para cumprimentá-la porque tinha conduzido a morte ao limiar da noite, para acompanhá-la em sua queda e em sua morte.

Se caíres, merecerás a mais convencional oração fúnebre: poça de ouro e de sangue, charco onde o sol poente... Não deves esperar outra coisa. O circo é só convenções.

Para tua chegada no picadeiro, teme o passo pretensioso. Entrar: é uma série de pulos, de saltos mortais, de piruetas, estrelinhas, que te levam ao pé de tua máquina onde sobes dançando.

Que ao primeiro de teus saltos – preparado na coxia – já se saiba que se irá de maravilha em maravilha.

E dance!

Mas teso. Teu corpo terá o vigor arrogante de um sexo congestionado, irritado. Por isso eu te aconselhava dançar diante de tua imagem, e que te apaixonas por ela. Não podes evitar: é Narciso que dança. Mas essa dança que é apenas a tentativa de teu corpo de se identificar com a tua imagem, como o espectador a sente. Não és mais somente perfeição mecânica e harmoniosa: de ti um calor se libera e nos esquentas. Teu ventre queima. Todavia não dance para nós mas para ti. Não é uma puta que viemos ver no Circo, mas um amante solitário no encalço de sua imagem que se salva e desfalece sobre um arame. E sempre na zona infernal. Então é essa solidão que vai nos fascinar.

Entre outros, a multidão espanhola espera o momento no qual o touro, com uma chifrada, vai rasgar a calça do toureiro: pelo rasgo, o sangue e o sexo. Tolice da nudez que não se esforça em mostrar e em seguida exaltar uma ferida! Então é um collant que o funâmbulo deverá usar, pois deve estar vestido. O collant será decorado: sóis bordados, estrelas, íris, pássaros... Um collant para proteger o acrobata contra a dureza dos olhares, e a fim de que um acidente seja possível, que uma noite o collant ceda, rasgue-se.

É preciso dizer? Eu aceitaria que o funâmbulo viva de dia sob a aparência de uma velha mendiga, desdentada, coberta com uma peruca grisalha: vendo-a, saberíamos que atleta repousa sob os tapos, e respeitáramos uma tão grande distância do dia à noite. Surgir à noite! E ele, o funâmbulo, não mais saber quem seria seu ser privilegiado: essa mendiga piolhenta ou o solitário cintilante? Ou esse perpétuo movimento dela a ele?

Por que dançar esta noite? Saltar, pular sob os projetores a oito metros do carpete, sobre um fio? É que é preciso que te encontres. Ao mesmo tempo caça e caçador, essa noite saíste da toca, foges de ti e te procuras. Onde estavas então antes de entrar no picadeiro? Tristemente esparso em teus gestos cotidianos, não existias. Na luz experimentas a necessidade de ordená-lo. Cada noite, para ti somente, vais correr sobre o fio, torcer-te nele, contorcionas-te nele em busca do ser harmonioso, esparso e perdido na moita dos teus gestos familiares: amarrar teus sapatos,

assoar-te, coçar-te, comprar sabão... Mas só te aproximás e te apanhas por um instante. E sempre nessa solidão mortal e branca.

Teu fio no entanto – volto a ele – não esqueça que é às virtudes dele que deves tua graça. Às tuas sem dúvida, mas a fim de descobrir e de expor as dele. O jogo não desconvém nem a um nem a outro: jogue com ele. Provoque-o com teu artelho, surpreenda-o com teu calcanhar. De um para com o outro, não temam a crueldade: cortante, ela os fará cintilar. Mas cuidem sempre de nunca perder a mais refinada polidez.

Saiba contra quem triunfas. Contra nós, mas... tua dança será raivosa.

Não se é artista sem que uma grande desgraça se envolva nisso.

De ódio contra qual deus? E por que vencê-lo?

A caça sobre o fio, a perseguição de tua imagem, e essas flechas com as quais a crivas sem tocá-la, e a feres e a fazes resplandecer, é uma festa então. Se a atinges, essa imagem, é a Festa.

Sinto como que uma curiosa sede, queria beber, quer dizer, sofrer, quer dizer, beber mas que a embriaguez venha do sofrimento que seria uma festa. Tu não poderias ser infeliz pela doença, pela fome, pela prisão, nada te obrigando a isso, seja-o pela tua arte. Que nos importa – a ti e a mim – um bom acrobata: tu serás essa maravilha em brasas, tu que ardes, que duras alguns minutos. Tu queimas. Sobre teu fio és o raio. Ou ainda, se quiseres, um dançarino solitário. Acesa por não sei o quê que te ilumina, te consome, é uma miséria terrível que te faz dançar. O público? Só vê fogo, e, crendo que representas, ignorando que és o incendiário, ele aplaude o incêndio.

Excita-te, e excite. Esse calor que sai de ti, e irradia, é teu desejo por ti mesmo – ou por tua imagem – nunca satisfeito.

As lendas góticas falam de saltimbancos que, não tendo outra coisa, ofereciam à Virgem seus giros. Diante das catedrais eles dançavam. Não sei a que deus vais dedicar tuas habilidades, mas precisas de um. Aquele, talvez, que tu farás existir por uma hora e para tua dança. Antes de tua entrada no picadeiro, eras um homem misturado à confusão dos bastidores. Nada te distinguiu dos outros acrobatas, dos malabaristas, dos trapezistas, das Amazonas, dos assistentes, dos Augustos¹⁵⁷. – Nada, exceto essa tristeza em teu olho, e não a descarte, seria expulsar de teu rosto toda poesia! – Deus não existe ainda para ninguém.... arrumas teu roupão, escovas teus dentes... Teus gestos podem se repetir...

O dinheiro? A grana? Será preciso ganhá-lo. E até que exploda com isso, o funâmbulo deve faturá-lo... De uma forma ou de outra, ele deverá desorganizar sua vida. É então que o dinheiro pode servir, trazendo uma espécie de podridão que poderá viciar a alma mais calma. Muita, muita grana! Uma dinheirama! Ignóbil! E deixá-lo empilhado num canto da espelunca, nunca tocar nele, e limpar o traseiro com o dedo. Com a chegada do entardecer acordar, livrar-se desse mal, e de noite dançar sobre o fio.

Digo-lhe ainda:

– Deverás trabalhar para tornar-te célebre...

– Por quê?

– Para fazer mal.

– É indispensável que eu ganhe tanta grana?

– Indispensável. Sobre teu arame aparecerás para que uma chuva de ouro te regue. Mas nada mais te interessando além de tua dança, apodrecerás durante o dia.

Que apodreça então de certo modo, que uma fetidez o esmague, o enoje, dissipando-se ao primeiro clarim da noite.

¹⁵⁷ Augusto e Branco são dois tipos clássicos de palhaço. O palhaço Branco é a encarnação do chefe, do mais esperto, aquele sempre pronto a ludibriar o seu parceiro em cena. Normalmente tem o rosto pintado com maquiagem branca. Também é conhecido, no Brasil, como escada. O Augusto é o palhaço de maquiagem mais colorida, nariz vermelho e peruca burlesca. Aquele que encarna o perdedor, o bobo, o ingênuo, o desastrado e brincalhão. Ele submete-se ao domínio do Branco, mas, geralmente, supera-o, representando a vitória da ingenuidade sobre a malícia e, assim, conquistando a simpatia do público.

... Mas entras. Se danças para o público, ele o saberá, estás perdido. Eis-te um de seus familiares. Nunca mais fascinado por ti, ele vai instalar-se pesadamente sobre si mesmo de onde não o arrancarás mais.

Entras, e estás só. Aparentemente, pois Deus aí está. Ele vem não sei de onde e talvez o trouxesses ao entrar, ou a solidão o suscita, dá no mesmo. É para ele que caças tua imagem. Danças. A cara fechada. O gesto preciso, a atitude justa. Impossível repeti-los, ou morres para a eternidade. Severo e pálido, dance, e, se puderes, de olhos fechados.

De qual Deus te falo? Pergunto-me. Mas ele é ausência de crítica e julgamento absoluto. Ele vê tua caçada. Ou ele te aceita e brilhas, ou então ele te dá as costas. Se escolheste dançar diante dele apenas, não podes escapar à exatidão de tua linguagem articulada, da qual te tornas prisioneiro: não podes cair.

Deus não seria então apenas a soma de todas as possibilidades de tua vontade aplicadas a teu corpo sobre esse arame? Divinas possibilidades!

No treinamento, teu salto mortal às vezes te escapa. Não tenhas receio em considerar teus saltos como tantas bestas indóceis que tens a responsabilidade de domar. Esse salto está em ti, indomado, disperso – infeliz portanto. Faça o que for preciso para dar-lhe forma humana.

... “um collant vermelho estrelado”. Eu desejaria para ti o mais tradicional dos figurinos afim de que te percas mais facilmente em tua imagem, e se queres levar teu arame, que finalmente desapareçam os dois – mas podes também, nesse caminho estreito que vem de nenhum lugar e vai para parte alguma – seus seis metros de comprimento são uma linha infinita e uma jaula – dar a representação de um drama.

E, quem sabe? Se caís do fio? Padioleiros te levam. A orquestra tocará. Farão entrar os tigres ou a amazona.

Como o teatro, o circo acontece à noite, ao cair da noite, mas pode dar-se também em pleno dia.

Se vamos ao teatro é para penetrar no vestibulo, na antecâmara da morte precária que será o sono. Pois é uma festa que acontecerá ao cair da tarde, a mais grave, a última, algo muito próximo dos nossos funerais. Quando a cortina se levanta, entramos em um lugar onde preparam-se os simulacros infernais. É à noite afim de que seja pura (essa festa) que ela possa se desenrolar sem risco de ser interrompida por um pensamento, por uma exigência prática que poderia deteriorá-la...

Mas o circo! Ele exige uma atenção aguda, total.

Não é nossa festa que acontece ali. É um jogo de destreza que exige que nos mantenhamos alerta.

O público – que te permite existir, sem ele jamais terias essa solidão da qual te falei, – o público é a besta que finalmente tu vens apunhalar. Tua perfeição, com tua audácia vão, pelo tempo em que apareces, destruí-lo.

Indelicadeza do público: durante teus mais perigosos movimentos, ele fechará os olhos. Ele fecha os olhos quando para deslumbrá-lo resvalas na morte.

Isso me leva a dizer que é preciso amar o Circo e desprezar o mundo. Uma enorme besta, ressurgida das épocas diluvianas, pousa-se pesadamente sobre as cidades: entramos, e o monstro estava cheio de maravilhas mecânicas e cruéis: amazonas, augustos, leões e domadores, um prestidigitador, um malabarista, trapezistas alemães, um cavalo que fala e que conta, e tu.

Vocês são os resíduos de uma era fabulosa. Vocês retornam de muito longe. Seus ancestrais comiam vidro moído, fogo, encantavam serpentes, pombas, faziam malabarismos com ovos, faziam papear um concílio de cavalos.

Vocês não estão prontos para o nosso mundo e sua lógica. Vocês precisam, então, aceitar essa miséria: viver à noite da ilusão de seus giros mortais. De dia ficam temerosos na porta do circo – não ousando entrar em nossas vidas – tão firmemente contidos pelos poderes do circo que são os poderes da morte. Não abandonem nunca esse enorme ventre de lona.

Fora, é o barulho dissonante, é a desordem; dentro, é a certeza genealógica que vem dos milênios, a segurança de se saber ligado a uma espécie de usina onde se forjam os jogos precisos que servem a exposição solene de vocês mesmos, que preparam a Festa. Vocês só vivem para a Festa. Não para aquela que se oferecem pagando, os pais e as mães de família. Falo da celebridade de vocês por alguns minutos. Obscuramente, nos flancos do monstro, vocês compreenderam que cada um de nós deve tender a isto: buscar aparecer para si mesmo em sua apoteose. É em ti mesmo enfim que durante alguns minutos o espetáculo te transforma. Teu breve túmulo nos ilumina. Estás ao mesmo tempo fechado nele e tua imagem não cessa de dele fugir. A maravilha seria que vocês tivessem o poder de se fixarem ali, ao mesmo tempo no picadeiro e no céu, sob forma de constelação. Este privilégio é reservado a poucos heróis.

Mas, dez segundos – é pouco? – vocês cintilam.

Durante teu treinamento, não te desoles de ter esquecido de tua destreza. Começas mostrando muita habilidade, mas é preciso que em pouco tempo desistas do fio, dos saltos, do Circo e da dança.

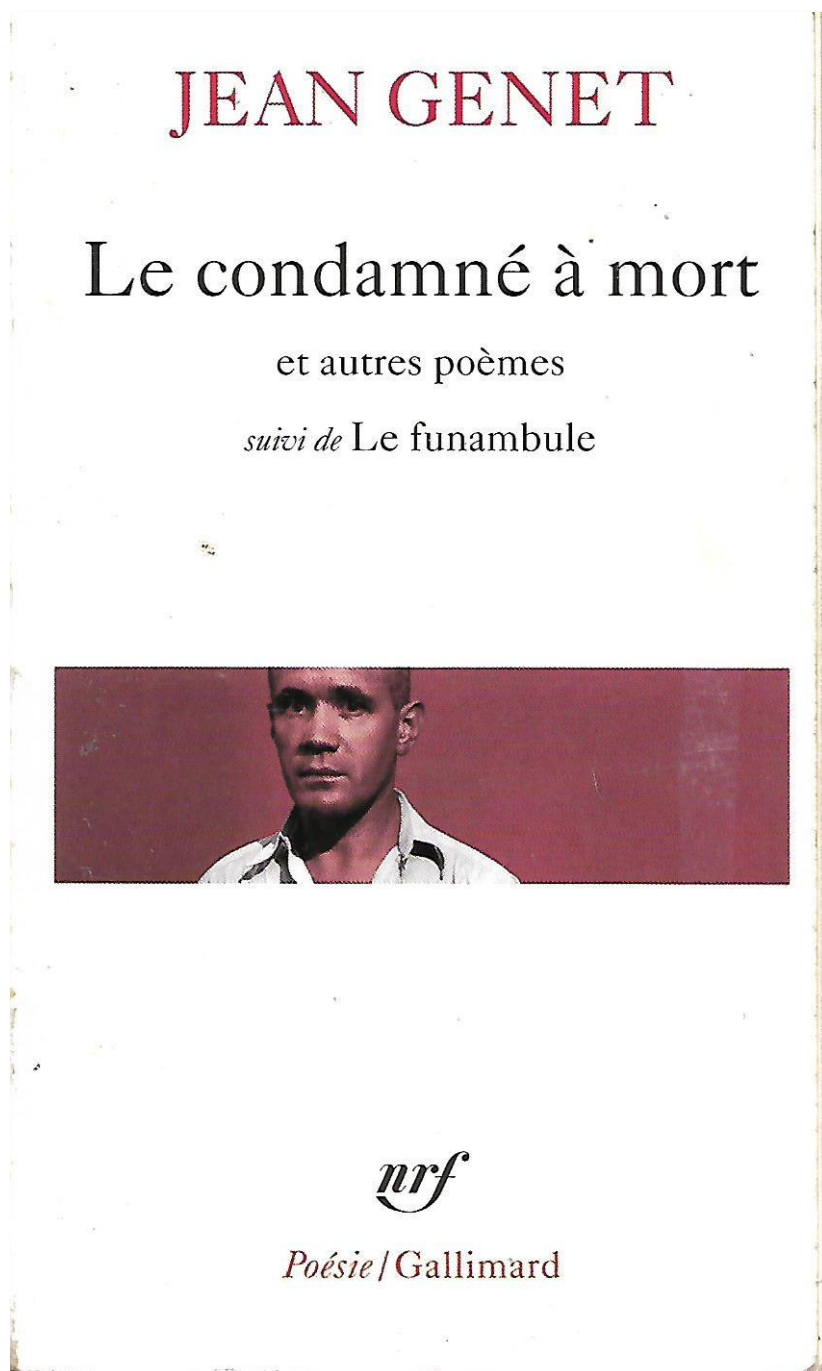
Conhecerás um período amargo – uma espécie de Inferno – e é após esta passagem pela floresta obscura que ressurgiras, senhor de tua arte.

É um dos mais emocionantes mistérios este: após um período brilhante, todo artista terá atravessado uma região desesperadora, arriscando perder sua razão e sua maestria. Se ele sair vencedor...

Teus saltos – não temas considerá-los como uma manada de bestas. Em ti, elas viviam em estado selvagem. Incertas delas mesmas, elas se dilaceravam mutuamente, elas se mutilavam ou cruzavam ao acaso. Pastoreia teu rebanho com pulos, saltos e giros. Que cada um viva em harmonia com o outro. Realize, se quiseres, cruzamentos, mas com cuidado, não ao acaso de um capricho. Eis-te pastor de um rebanho de bestas que até então estavam desordenadas e vãs. Graças a teus encantos, elas estão submissas e adestradas. Teus saltos, teus giros, teus pulos estavam em ti e nada sabiam sobre isso, graças a teus encantos eles sabem que existem e que são tu mesmo tornando-te ilustre.

São vãos, desajeitados conselhos que te dirijo. Ninguém poderia segui-los. Mas eu não queria outra coisa: apenas escrever a propósito dessa arte um poema do qual o calor subirá às tuas faces. Tratava-se de incendiar-te, não de ensinar-te.

Le funambule em língua original, na publicação de 1999 pela Gallimard.



Roncevaux belle gorge où ton rêve situe
Durandal au fil d'or, Roland sonnante du cor
À nos larmes de honte ouvre une brèche encor
La gorge d'un berger d'aurore dévêtue.

La nuit rauque à vomir s'écorche à cette rive
Clichy de la Paresse et des mauvais sujets
Où sa bouche pincée la rencontre furtive
Oublie sa gorge blonde à d'autres bras de jais.

Le funambule

Pour Abdallah

Une paillette d'or est un disque minuscule en métal doré, percé d'un trou. Mince et légère, elle peut flotter sur l'eau. Il en reste quelquefois une ou deux accrochées dans les boucles d'un acrobate.

Cet amour — mais presque désespéré, mais chargé de tendresse — que tu dois montrer à ton fil, il aura autant de force qu'en montre le fil de fer pour te porter. Je connais les objets, leur malignité, leur cruauté, leur gratitude aussi. Le fil était mort — ou si tu veux muet, aveugle — te voici : il va vivre et parler.

Tu l'aimeras, et d'un amour presque charnel. Chaque matin, avant de commencer ton entraînement, quand il est tendu et qu'il vibre, va lui donner un baiser. Demande-lui de te supporter, et qu'il t'accorde l'élégance et la nervosité du jarret. À la fin de la séance, salue-le, remercie-le. Alors qu'il est encore enroulé, la nuit, dans sa boîte, va le voir, caresse-le. Et pose, gentiment, ta joue contre la sienne.

Certains dompteurs utilisent la violence. Tu peux essayer de dompter ton fil. Méfie-toi. Le fil de fer, comme la panthère et comme, dit-on, le peuple, aime le sang. Apprivoise-le plutôt.

Un forgeron — seul un forgeron à la moustache grise, aux larges épaules peut oser de pareilles délicatesses — saluait ainsi chaque matin son aimée, son enclume :

— Alors, ma belle !

Le soir, la journée finie, sa grosse patte la caressait. L'enclume n'y était pas insensible, dont le forgeron connaissait l'émoi.

Ton fil de fer charge-le de la plus belle expression non de toi mais de lui. Tes bonds, tes sauts, tes danses — en argot d'acrobate tes : flic-flac, courbette, sauts périlleux, roues, etc., tu les réussiras non pour que tu brilles, mais afin qu'un fil d'acier qui était mort et sans voix enfin chante. Comme il t'en saura gré si tu es parfait dans tes attitudes non pour ta gloire mais la sienne.

Que le public émerveillé l'applaudisse :

— Quel fil étonnant ! Comme il soutient son danseur et comme il l'aime !

À son tour le fil fera de toi le plus merveilleux danseur.

Le sol te fera trébucher.

Qui donc avant toi avait compris quelle nostalgie demeure enfermée dans l'âme d'un fil d'acier de sept millimètres ? Et que lui-même se savait appelé à faire rebondir de deux tours en l'air, avec fouettés, un danseur ? Sauf toi personne. Connais donc sa joie et sa gratitude.

Je ne serais pas surpris, quand tu marches par terre que tu tombes et te fasses une entorse. Le fil te portera mieux, plus sûrement qu'une route.

Négligemment j'ai ouvert son portefeuille et je fouille. Parmi de vieilles photos, des bulletins de paie, des tickets d'autobus périmés, je trouve une feuille de papier pliée où il a tracé de curieux signes : le long d'une ligne droite, qui représente le fil, des traits obliques à droite, des traits à gauche — ce sont ses pieds, ou plutôt la place que prendraient ses pieds, ce sont les pas qu'il fera. Et en regard de chaque trait, un chiffre. Puisque dans un art qui n'était soumis qu'à un entraînement hasardeux et empirique il travaille à apporter les rigueurs, les disciplines chiffrées, il vaincra.

Que m'importe donc qu'il sache lire ? Il connaît assez les chiffres pour mesurer les rythmes et les nombres. Subtil calculateur, Joanovici était un Juif — ou un Gitan — illettré. Il gagna une grande fortune pendant une de nos guerres en vendant des ferrailles au rebut.

... « une solitude mortelle »...

Sur le zinc, tu peux blaguer, trinquer avec qui tu veux, avec n'importe qui. Mais l'Ange se fait annoncer,

sois seul pour le recevoir. L'Ange, pour nous, c'est le soir, descendu sur la piste éblouissante. Que ta solitude, paradoxalement, soit en pleine lumière, et l'obscurité composée de milliers d'yeux qui te jugent, qui redoutent et espèrent ta chute, peu importe : tu danseras sur et dans une solitude désertique, les yeux bandés, si tu le peux, les paupières agrafées. Mais rien — ni surtout les applaudissements ou les rires — n'empêchera que tu ne danses pour ton image. Tu es un artiste — hélas — tu ne peux plus te refuser le précipice monstrueux de tes yeux. Narcisse danse ? Mais c'est d'autre chose que de coquetterie, d'égoïsme et d'amour de soi qu'il s'agit. Si c'était de la Mort elle-même ? Danse donc seul. Pâle, livide, anxieux de plaire ou de déplaire à ton image : or, c'est ton image qui va danser pour toi.

Si ton amour, avec ton adresse et ta ruse, sont assez grands pour découvrir les secrètes possibilités du fil, si la précision de tes gestes est parfaite, il se précipitera à la rencontre de ton pied (coiffé de cuir) : ce n'est pas toi qui danseras, c'est le fil. Mais si c'est lui qui danse immobile, et si c'est ton image qu'il fait bondir, toi, où donc seras-tu ?

La Mort — la Mort dont je te parle — n'est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil. C'est avant de l'escalader que tu meurs. Celui qui dansera sera mort — décidé à toutes les beautés, capable de toutes. Quand tu apparaîtras une pâleur — non, je ne parle pas de la peur, mais de son contraire,

d'une audace invincible — une pâleur va te recouvrir. Malgré ton fard et tes paillettes tu seras blême, ton âme livide. C'est alors que ta précision sera parfaite. Plus rien ne te rattachant au sol tu pourras danser sans tomber. Mais veille de mourir avant que d'apparaître, et qu'un mort danse sur le fil.

Et ta blessure, où est-elle ?

Je me demande où réside, où se cache la blessure secrète où tout homme court se réfugier si l'on attende à son orgueil, quand on le blesse ? Cette blessure — qui devient ainsi le for intérieur —, c'est elle qu'il va gonfler, emplir. Tout homme sait la rejoindre, au point de devenir cette blessure elle-même, une sorte de cœur secret et douloureux.

Si nous regardons, d'un œil vite et avide, l'homme ou la femme¹ qui passent — le chien aussi, l'oiseau, une casserole — cette vitesse même de notre regard nous révélera, d'une façon nette, quelle est cette blessure où ils vont se replier lorsqu'il y a danger. Que dis-je ? Ils y sont déjà, gagnant par elle — dont ils ont pris la forme — et pour elle, la solitude : les voici tout entier dans l'ava-chissement des épaules dont ils font qu'il est eux-mêmes, toute leur vie afflue dans un pli méchant de la bouche et

1. Les plus émouvants sont ceux qui se replient tout entier dans un signe de grotesque dérision : une coiffure, certaine moustache, des bagues, des chaussures... Pour un moment toute leur vie se précipite là, et le détail resplendit : soudain il s'éteint : c'est que toute la gloire qui s'y portait vient de se retirer dans cette région secrète, apportant enfin la solitude.

contre lequel ils ne peuvent rien et ne veulent rien pouvoir puisque c'est par lui qu'ils connaissent cette solitude absolue, incommunicable — ce château de l'âme — afin d'être cette solitude elle-même. Pour le funambule dont je parle, elle est visible dans son regard triste qui doit renvoyer aux images d'une enfance misérable, inoubliable, où il se savait abandonné.

C'est dans cette blessure — inguérissable puisqu'elle est lui-même — et dans cette solitude qu'il doit se précipiter, c'est là qu'il pourra découvrir la force, l'audace et l'adresse nécessaires à son art.

Je te demande un peu d'attention. Vois : afin de mieux te livrer à la Mort, faire qu'elle t'habite avec la plus rigoureuse exactitude, il faudra te garder en parfaite santé. Le moindre malaise te restituerait à notre vie. Il serait cassé, ce bloc d'absence que tu vas devenir. Une sorte d'humidité avec ses moisissures te gènerait. Surveille ta santé.

Si je lui conseille d'éviter le luxe dans sa vie privée, si je lui conseille d'être un peu crasseux, de porter des vêtements avachis, des souliers éculés, c'est pour que, le soir sur la piste, le dépaysement soit plus grand, c'est pour que tout l'espoir de la journée se trouve exalté par l'approche de la fête, c'est pour que de cette distance d'une misère apparente à la plus splendide apparition procède une tension telle que la danse sera comme une décharge ou un cri, c'est parce que la réalité du Cirque tient dans cette métamorphose de la poussière en poudre d'or, mais c'est surtout

parce qu'il faut que celui qui doit susciter cette image admirable soit mort, ou, si l'on y tient, qu'il se traîne sur terre comme le dernier, comme le plus pitoyable des humains. J'irais même jusqu'à lui conseiller de boiter, de se couvrir de guenilles, de poux, et de puer. Que sa personne se réduise de plus en plus pour laisser scintiller, toujours plus éclatante, cette image dont je parle, qu'un mort habite. Qu'il n'existe enfin que dans son apparition.

Il va de soi que je n'ai pas voulu dire qu'un acrobate qui opère à huit ou dix mètres du sol doive s'en remettre à Dieu (à la Vierge, les funambules) et qu'il prie et se signe avant d'entrer en piste car la mort est au chapiteau. Comme au poète, je parlais à l'artiste seul. Danserais-tu à un mètre au-dessus du tapis, mon injonction serait la même. Il s'agit, tu l'as compris, de la solitude mortelle, de cette région désespérée et éclatante où opère l'artiste.

J'ajoute pourtant que tu dois risquer une mort physique définitive. La dramaturgie du Cirque l'exige. Il est, avec la poésie, la guerre, la corrida, un des seuls jeux cruels qui subsistent. Le danger a sa raison : il obligera tes muscles à réussir une parfaite exactitude — la moindre erreur causant ta chute, avec les infirmités ou la mort — et cette exactitude sera la beauté de ta danse. Raisonne de la sorte : un lourdaud, sur le fil fait le saut périlleux, il le loupe et se tue, le public n'est pas trop surpris, il s'y attendait, il l'espérait presque. Toi, il faut que tu saches danser d'une façon si belle, avoir des gestes si purs afin d'apparaître précieux et rare, ainsi, quand tu te prépare-

ras à faire le saut périlleux le public s'inquiétera, s'indignera presque qu'un être si gracieux risque la mort. Mais tu réussis le saut et reviens sur le fil, alors les spectateurs t'acclament car ton adresse vient de préserver d'une mort impudique un très précieux danseur.

S'il rêve, lorsqu'il est seul, et s'il rêve à lui-même, probablement se voit-il dans sa gloire, et sans doute cent, mille fois il s'est acharné à saisir son image future : lui sur le fil un soir de triomphe. Donc il s'efforce à se représenter tel qu'il se voudrait. Et c'est à devenir tel qu'il se voudrait, tel qu'il se rêve, qu'il s'emploie. Certes de cette image rêvée à ce qu'il sera sur le fil réel, il y aura loin. C'est pourtant cela qu'il cherche : ressembler plus tard à cette image de lui qu'il s'invente aujourd'hui. Et cela pour, qu'étant apparu sur le fil d'acier ne demeure dans le souvenir du public qu'une image identique à celle qu'il s'invente aujourd'hui. Curieux projet : se rêver, rendre sensible ce rêve qui redeviendra rêve, dans d'autres têtes !

C'est bien l'effroyable mort, l'effroyable monstre qui te guette, qui sont vaincus par la Mort dont je te parlais.

Ton maquillage ? Excessif. Outré. Qu'il t'allonge les yeux jusqu'aux cheveux. Tes ongles seront peints. Qui, s'il est normal et bien pensant, marche sur un fil ou s'exprime en vers ? C'est trop fou. Homme ou femme ? Monstre à coup sûr. Plutôt qu'aggraver la singularité d'un pareil exercice le fard va l'atténuer : il est en effet plus clair qu'un être paré, doré, peint, équivoque enfin,

se promène là, sans balancier, où n'auraient jamais l'idée d'aller les carreleurs ni les notaires.

Donc, fardé, somptueusement, jusqu'à provoquer, dès son apparition, la nausée. Au premier de tes tours sur le fil on comprendra que ce monstre aux paupières mauves ne pouvait danser que là. C'est sans doute, se dira-t-on, cette particularité qui le pose sur un fil, c'est cet œil allongé, ces joues peintes, ces ongles dorés qui l'obligent à être là, où nous n'irons — Dieu merci ! — jamais.

Je vais tâcher de me faire comprendre mieux.

Pour acquérir cette solitude absolue dont il a besoin s'il veut réaliser son œuvre — tirée d'un néant qu'elle va combler et rendre sensible à la fois — le poète peut s'exposer dans quelque posture qui sera pour lui la plus périlleuse. Cruellement il écarte tout curieux, tout ami, toute sollicitation qui tâcheraient d'incliner son œuvre vers le monde. S'il veut, il peut s'y prendre ainsi : autour de lui il lâche une odeur si nauséabonde, si noire qu'il s'y trouve égaré, à demi asphyxié lui-même par elle. On le fuit. Il est seul. Son apparente malédiction va lui permettre toutes les audaces puisque aucun regard ne le trouble. Le voilà qui se meut dans un élément qui s'apparente à la mort, le désert. Sa parole n'éveille aucun écho. Ce qu'elle doit énoncer ne s'adressant plus à personne, ne devant plus être compris par ce qui est vivant, c'est une nécessité qui n'est pas exigée par la vie mais par la mort qui va l'ordonner.

La solitude, je te l'ai dit, ne saurait t'être accordée que par la présence du public, il faut donc que tu t'y prennes

autrement et que tu fasses appel à un autre procédé. Artificiellement — par un effet de ta volonté, tu devras faire entrer en toi cette insensibilité à l'égard du monde. À mesure que montent ses vagues — comme le froid, partant des pieds, gagnait les jambes, les cuisses, le ventre de Socrate — leur froid saisit ton cœur et le gèle. — Non, non, encore une fois non, tu ne viens pas divertir le public mais le fasciner.

Avoue qu'il éprouverait une curieuse impression — ce serait de la stupeur, la panique — s'il arrivait à distinguer clairement ce soir un cadavre marchant sur le fil !

... « Leur froid saisit ton cœur et le gèle »... mais, et c'est ici le plus mystérieux, il faut en même temps qu'une sorte de vapeur s'échappe de toi, légère et qui ne brouille pas tes angles, nous faisant savoir qu'en ton centre un foyer ne cesse d'alimenter cette mort glaciale qui t'entraîne par les pieds.

Et ton costume ? À la fois chaste et provocant. C'est le maillot collant du Cirque, en jersey rouge sanglant. Il indique exactement ta musculature, il te gaine, il te gante, mais, du col — ouvert en rond, coupé net comme si le bourreau va ce soir te décapiter — du col à ta hanche une écharpe, rouge aussi, mais dont flottent les pans — frangés d'or. Les escarpins rouges, l'écharpe, la ceinture, le bord du col, les rubans sous le genou, sont brodés de paillettes d'or. Sans doute pour que tu étincelles, mais surtout afin que dans la sciure tu perdes, durant le trajet de ta loge à la piste, quelques paillettes mal cousues, emblèmes délicats du Cirque. Dans la jour-

née, quand tu vas chez l'épicier, il en tombe de tes cheveux. La sueur en a collé une à ton épaule.

La besace en relief sur le maillot, où tes couilles sont enfermées, sera brodée d'un dragon d'or.

Je lui raconte Camilla Meyer — mais je voudrais dire aussi qui fut ce splendide Mexicain, Con Colléano, et comme il dansait ! — Camilla Meyer était une Allemande. Quand je la vis, elle avait peut-être quarante ans. À Marseille, elle avait dressé son fil à trente mètres au-dessus des pavés, dans la cour du Vieux-Port. C'était la nuit. Des projecteurs éclairaient ce fil horizontal haut de trente mètres. Pour l'atteindre, elle cheminait sur un fil oblique de deux cents mètres qui partait du sol. Arrivée à mi-chemin sur cette pente, pour se reposer elle mettait un genou sur le fil, et gardait sur sa cuisse la perche-balancier. Son fils (il avait peut-être seize ans) qui l'attendait sur une petite plate-forme, apportait au milieu du fil une chaise, et Camilla Meyer qui venait de l'autre extrémité, arrivait sur le fil horizontal. Elle prenait cette chaise, qui ne reposait que par deux de ses pieds sur le fil, et elle s'y asseyait. Seule. Elle en descendait, seule... En bas, sous elle, toutes les têtes s'étaient baissées, les mains cachaient les yeux. Ainsi le public refusait cette politesse à l'acrobate : faire l'effort de la fixer quand elle frôle la mort.

— Et toi, me dit-il, qu'est-ce que tu faisais ?

— Je regardais. Pour l'aider, pour la saluer parce qu'elle avait conduit la mort aux bords de la nuit, pour l'accompagner dans sa chute et dans sa mort.

Si tu tombes, tu mériteras la plus conventionnelle oraison funèbre : flaque d'or et de sang, mare où le soleil couchant... Tu ne dois rien attendre d'autre. Le cirque est toutes conventions.

Pour ton arrivée en piste, crains la démarche prétentieuse. Tu entres : c'est une série de bonds, de sauts périlleux, de pirouettes, de roues, qui t'amènent au pied de ta machine où tu grimpes en dansant. Qu'au premier de tes bonds — préparé dans la coulisse — l'on sache déjà qu'on ira de merveilles en merveilles.

Et danse !

Mais bande. Ton corps aura la vigueur arrogante d'un sexe congestionné, irrité. C'est pourquoi je te conseillais de danser devant ton image, et que d'elle tu sois amoureux. Tu n'y coupes pas : c'est Narcisse qui danse. Mais cette danse qui n'est que la tentative de ton corps pour s'identifier à ton image, comme le spectateur l'éprouve. Tu n'es plus seulement perfection mécanique et harmonieuse : de toi une chaleur se dégage et nous chauffe. Ton ventre brûle. Toutefois ne danse pas pour nous mais pour toi. Ce n'était pas une putain que nous venions voir au Cirque, mais un amant solitaire à la poursuite de son image qui se sauve et s'évanouit sur un fil de fer. Et toujours dans l'inférieure contrée. C'est donc cette solitude qui va nous fasciner.

Entre autres moments la foule espagnole attend celui où le taureau, d'un coup de corne, va déconder la culotte du torero : par la déchirure, le sang et le sexe. Sottise de la nudité qui ne s'efforce pas à montrer puis à exalter une blessure ! C'est donc un maillot que devra porter le funambule, car il doit être vêtu. Le maillot sera illustré : soleils brodés, étoiles, iris, oiseaux... Un maillot pour protéger l'acrobate contre la dureté des regards, et afin qu'un accident soit possible, qu'un soir le maillot cède, se déchire.

Faut-il le dire ? J'accepterais que le funambule vive le jour sous les apparences d'une vieille clocharde, édentée, couverte d'une perruque grise : en la voyant, on saurait quel athlète se repose sous les loques, et l'on respecterait une si grande distance du jour à la nuit. Apparaître le soir ! Et lui, le funambule, ne plus savoir qui serait son être privilégié : cette clocharde pouilleuse ou le solitaire étincelant ? Ou ce perpétuel mouvement d'elle à lui ?

Pourquoi danser ce soir ? Sauter, bondir sous les projecteurs à huit mètres du tapis, sur un fil ? C'est qu'il faut que tu te trouves. À la fois gibier et chasseur, ce soir tu t'es débusqué, tu te fuis et te cherches. Où étais-tu donc avant d'entrer en piste ? Tristement épars dans tes gestes quotidiens, tu n'existais pas. Dans la lumière tu éprouves la nécessité de l'ordonner. Chaque soir, pour toi seul, tu vas courir sur le fil, t'y tordre, t'y contorsionner à la recherche de l'être harmonieux, épars et égaré dans le fourré de tes gestes familiers : nouer ton soulier, te moucher, te gratter, acheter du savon... Mais tu ne t'ap-

proches et ne te saisis qu'un instant. Et toujours dans cette solitude mortelle et blanche.

Ton fil cependant — j'y reviens — n'oublie pas que c'est à ses vertus que tu dois ta grâce. Aux tiennes sans doute, mais afin de découvrir et d'exposer les siennes. Le jeu ne messiera ni à l'un ni à l'autre : joue avec lui. Agace-le de ton orteil, surprends-le avec ton talon. L'un à l'égard de l'autre, ne redoutez pas la cruauté : coupante, elle vous fera scintiller. Mais toujours surveillez de ne jamais perdre la plus exquise politesse.

Sache contre qui tu triomphes. Contre nous, mais... ta danse sera haineuse.

On n'est pas artiste sans qu'un grand malheur s'en soit mêlé.

De haine contre quel dieu ? Et pourquoi le vaincre ?

La chasse sur le fil, la poursuite de ton image, et ces flèches dont tu la cribles sans la toucher, et la blesses et la fais rayonner, c'est donc une fête. Si tu l'atteins, cette image, c'est la Fête.

J'éprouve comme une curieuse soif, je voudrais boire, c'est-à-dire souffrir, c'est-à-dire boire mais que l'ivresse vienne de la souffrance qui serait une fête. Tu ne saurais être malheureux par la maladie, par la faim, par la prison, rien ne t'y contraignant, sois-le par ton art. Que nous importe — à toi et à moi — un bon acrobate : tu seras cette merveille embrasée, toi qui brûles, qui dure

quelques minutes. Tu brûles. Sur ton fil tu es la foudre. Ou si tu veux encore, un danseur solitaire. Allumée je ne sais par quoi qui t'éclaire, te consume, c'est une misère terrible qui te fait danser. Le public ? Il n'y voit que du feu, et, croyant que tu joues, ignorant que tu es l'incendiaire, il applaudit l'incendie.

Bande, et fais bander. Cette chaleur qui sort de toi, et rayonne, c'est ton désir pour toi-même — ou pour ton image — jamais comblé.

Les légendes gothiques parlent de saltimbanques qui, n'ayant pas autre chose, offraient à la Vierge leurs tours. Devant la cathédrale ils dansaient. Je ne sais pas à quel dieu tu vas adresser tes jeux d'adresse, mais il t'en faut un. Celui, peut-être, que tu feras exister pour une heure et pour ta danse. Avant ton entrée en piste, tu étais un homme mêlé à la cohue des coulisses. Rien ne te distinguait des autres acrobates, des jongleurs, des trapézistes, des écuyères, des garçons de piste, des augustes. — Rien, sauf déjà cette tristesse dans ton œil, et ne la chasse pas, ce serait foutre à la porte de ton visage toute poésie ! — Dieu n'existe encore pour personne... tu arranges ton peignoir, tu brosses tes dents... Tes gestes peuvent être repris...

L'argent ? Le pognon ? Il faudra en gagner. Et jusqu'à ce qu'il en crève, le funambule doit en palper... D'une façon comme d'une autre, il lui faudra désorganiser sa vie. C'est alors que l'argent peut servir, apportant

une sorte de pourriture qui saura vicier l'âme la plus calme. Beaucoup, beaucoup de pognon ! Un fric fou ! ignoble ! Et le laisser s'entasser dans un coin du taudis, n'y jamais toucher, et se torcher le cul avec son doigt. À l'approche de la nuit s'éveiller, s'arracher à ce mal, et le soir danser sur le fil.

Je lui dis encore :

— Tu devras travailler à devenir célèbre...

— Pourquoi ?

— Pour faire mal.

— C'est indispensable que je gagne tant de pognon ?

— Indispensable. Sur ton fil de fer tu apparaîtras pour que t'arrose une pluie d'or. Mais rien ne t'intéressant que ta danse, tu pourras dans la journée.

Qu'il pourrisse donc d'une certaine façon, qu'une puanteur l'écrase, l'éceûre qui se dissipe au premier clairon du soir.

... Mais tu entres. Si tu dances pour le public, il le saura, tu es perdu. Te voici un de ses familiers. Plus jamais fasciné par toi, il se rassiera lourdement en lui-même d'où tu ne l'arracheras plus.

Tu entres, et tu es seul. Apparemment, car Dieu est là. Il vient de je ne sais où et peut-être que tu l'apportais en entrant, ou la solitude le suscite, c'est pareil. C'est pour lui que tu chasses ton image. Tu dances. Le visage bouclé. Le geste précis, l'attitude juste. Impossible de les reprendre, ou tu meurs pour l'éternité. Sévère et pâle, danse, et, si tu le pouvais, les yeux fermés.

De quel Dieu je te parle ? Je me le demande. Mais il est absence de critique et jugement absolu. Il voit ta chasse. Soit qu'il t'accepte et tu étincelles, ou bien il se détourne. Si tu as choisi de danser devant lui seul, tu ne peux échapper à l'exactitude de ton langage articulé, dont tu deviens prisonnier : tu ne peux tomber.

Dieu ne serait donc que la somme de toutes les possibilités de ta volonté appliquées à ton corps sur ce fil de fer ? Divines possibilités !

À l'entraînement, ton saut périlleux parfois t'échappe. Ne crains pas de considérer tes sauts comme autant de bêtes rétives que tu as la charge d'appivoiser. Ce saut est en toi, indompté, dispersé — donc malheureux. Fais ce qu'il faut pour lui donner forme humaine.

... « un maillot rouge étoilé ». Je désirais pour toi le plus traditionnel des costumes afin que tu t'égares plus facilement en ton image, et si tu veux emporter ton fil de fer, que tous les deux finalement vous disparaissiez — mais tu peux aussi, sur cet étroit chemin qui vient de nulle part et y va — ses six mètres de long sont une ligne infinie et une cage — donner la représentation d'un drame.

Et, qui sait ? Si tu tombes du fil ? Des brancardiers t'emportent. L'orchestre jouera. On fera entrer les tigres ou l'écuyère.

Comme le théâtre, le cirque a lieu le soir, à l'approche de la nuit, mais il peut aussi bien se donner en plein jour.

Si nous allons au théâtre c'est pour pénétrer dans le vestibule, dans l'antichambre de cette mort précaire que sera le sommeil. Car c'est une Fête qui aura lieu à la tombée du jour, la plus grave, la dernière, quelque chose de très proche de nos funérailles. Quand le rideau se lève, nous entrons dans un lieu où se préparent les simulacres infernaux. C'est le soir afin qu'elle soit pure (cette fête) qu'elle puisse se dérouler sans risquer d'être interrompue par une pensée, par une exigence pratique qui pourrait la détériorer...

.....
Mais le Cirque ! Il exige une attention aiguë, totale.

Ce n'est pas notre fête qui s'y donne. C'est un jeu d'adresse qui exige que nous restions en éveil.

Le public — qui te permet d'exister, sans lui tu n'aurais jamais cette solitude dont je t'ai parlé, — le public est la bête que finalement tu viens poignarder. Ta perfection, avec ton audace vont, pour le temps que tu apparais, l'anéantir.

Impolitesse du public : durant tes plus périlleux mouvements, il fermera les yeux. Il ferme les yeux quand pour l'éblouir tu frôles la mort.

Cela m'amène à dire qu'il faut aimer le Cirque et mépriser le monde. Une énorme bête, remontée des époques diluviennes, se pose pesamment sur les villes :

on entre, et le monstre était plein de merveilles mécaniques et cruelles : des écuyères, des augustes, des lions et leur dompteur, un prestidigitateur, un jongleur, des trapézistes allemands, un cheval qui parle et qui compte, et toi.

Vous êtes les résidus d'un âge fabuleux. Vous revenez de très loin. Vos ancêtres mangeaient du verre pilé, du feu, ils charmaient des serpents, des colombes, ils jonglaient avec des œufs, ils faisaient converser un concile de chevaux.

Vous n'êtes pas prêts pour notre monde et sa logique. Il vous faut donc accepter cette misère : vivre la nuit de l'illusion de vos tours mortels. Le jour vous restez craintifs à la porte du cirque — n'osant entrer dans notre vie — trop fermement retenus par les pouvoirs du cirque qui sont les pouvoirs de la mort. Ne quittez jamais ce ventre énorme de toile.

Dehors, c'est le bruit discordant, c'est le désordre ; dedans, c'est la certitude généalogique qui vient des millénaires, la sécurité de se savoir lié dans une sorte d'usine où se forment les jeux précis qui servent l'exposition solennelle de vous-mêmes, qui préparent la Fête. Vous ne vivez que pour la Fête. Non pour celle que s'accordent en payant, les pères et les mères de famille. Je parle de votre illustration pour quelques minutes. Obscurément, dans les flancs du monstre, vous avez compris que chacun de nous doit tendre à cela : tâcher d'apparaître à soi-même dans son apothéose. C'est en toi-même enfin que durant quelques minutes le spectacle te change. Ton

bref tombeau nous illumine. À la fois tu y es enfermé et ton image ne cesse de s'en échapper. La merveille serait que vous ayez le pouvoir de vous fixer là, à la fois sur la piste et au ciel, sous forme de constellation. Ce privilège est réservé à peu de héros.

Mais, dix secondes — est-ce peu ? — vous scintillez.

Lors de ton entraînement, ne te désole pas d'avoir oublié ton adresse. Tu commences par montrer beaucoup d'habileté, mais il faut que d'ici peu tu désespères du fil, des sauts, du Cirque et de la danse.

Tu connaîtras une période amère — une sorte d'Enfer — et c'est après ce passage par la forêt obscure que tu resurgiras, maître de ton art.

C'est un des plus émouvants mystères que celui-là : après une période brillante, tout artiste aura traversé une désespérante contrée, risquant de perdre sa raison et sa maîtrise. S'il sort vainqueur...

Tes sauts — ne crains pas de les considérer comme un troupeau de bêtes. En toi, elles vivaient à l'état sauvage. Incertaines d'elles-mêmes, elles se déchiraient mutuellement, elles se mutilaient ou se croisaient au hasard. Pais ton troupeau de bonds, de sauts et de tours. Que chacun vive en bonne intelligence avec l'autre. Procède, si tu veux, à des croisements, mais avec soin, non au hasard d'un caprice. Te voilà berger d'un troupeau de bêtes qui jusqu'alors étaient désordonnées et vaines. Grâce à tes charmes, elles sont soumises et savantes. Tes sauts, tes tours, tes bonds étaient en toi et ils n'en savaient rien,

grâce à tes charmes ils savent qu'ils sont et qu'ils sont toi-même t'illustrant.

Ce sont de vains, de maladroits conseils que je t'adresse. Personne ne saurait les suivre. Mais je ne voulais pas autre chose : qu'écrire à propos de cet art un poème dont la chaleur montera à tes joues. Il s'agissait de t'enflammer, non de t'enseigner.