



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ALESSANDRA ARAÚJO DE BRITO

DANÇA E DISSONÂNCIA:
POÉTICAS DE ESCULPIR O TEMPO

BRASÍLIA, MARÇO DE 2010

ALESSANDRA ARAÚJO DE BRITO

**DANÇA E DISSONÂNCIA:
POÉTICAS DE ESCULPIR O TEMPO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, vinculada à linha de pesquisa de Processos Compositivos da Cena, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Soraia Maria Silva

BRASÍLIA, MARÇO DE 2010

ALESSANDRA ARAÚJO DE BRITO

DANÇA E DISSONÂNCIA: POÉTICAS DE ESCULPIR O TEMPO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte, vinculada à linha de pesquisa de Processos Compositivos da Cena, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Soraia Maria Silva

Aprovada em ____/____/____.

Banca Examinadora

Prof.^o Dr.^o Eusébio Lobo da Silva
Universidade de Campinas - UNICAMP

Prof.^a Dr.^a Karina e Silva Dias
Faculdade de Artes Dulcina de Moraes - FBT

Prof.^o Dr.^o Marcus Mota (suplente)
Universidade de Brasília - UnB

Resumo

Este trabalho é resultado de uma pesquisa cujo propósito é investigar processos composicionais caracterizados pela dissonância, no campo de criação da dança. Busca-se evidenciar que tais processos não estão restritos apenas à relação entre música e movimento, como também podem envolver os demais elementos da cena. Ao colocar em jogo nosso horizonte de percepções e expectativas, as poéticas dissonantes interferem na nossa relação com a realidade, possibilitando o que se pretende definir como uma experiência estética do tempo. Nesse sentido, a pesquisa explora o *contraponto*, o *silêncio*, o *fluxo*, a *repetição* e a *paragem*, como poéticas da dissonância, presentes na obra de artistas que são referenciados e destacados como influência para o projeto criativo que se busca delinear. As bases estéticas e conceituais desse projeto são construídas na articulação de uma rede transdisciplinar, que envolve pensadores e artistas do campo da dança, da música, da literatura, do cinema, do teatro, das artes visuais e da filosofia. O projeto se realiza na criação da obra Poema Cênico n° 1: Estudo para o Tempo, peça-fantasia que explora o potencial poético e imagético da dança por meio do diálogo com a *land-art* de Richard Long. A obra alimenta a pesquisa que, por sua vez, também se nutre dela produzindo um movimento cíclico, seguindo um fluxo que pretende evidenciar como a dança é capaz de realizar uma poesia das *imagens-tempo*, ao criar paisagens melódicas que, segundo Deleuze, são construídas pelo ritmo produzido pelo contraponto de diferentes territórios.

Palavras-chave: dança; poesia; dissonância; fluxo; *imagem-tempo*; *ritornelo*.

Abstract

This work is the result of a research whose purpose is to investigate compositional processes characterized by dissonance in the field of creating dance. The aim is to show that such processes are not restricted only to the relationship between music and movement, but may also involve other elements of the scene. By putting at stake our horizon of perceptions and expectations, poetic dissonant interfere in our relationship with reality, providing what could be defined as an aesthetic experience of time. Therefore, the research explores the counterpoint, silence, the flow, repetition and still-acts, as the poetic dissonance present in the work of artists that are referenced and assigned as an influence for the creative project that seeks to outline. The aesthetic and conceptual bases of this project are built in the articulation of a transdisciplinary network, which involves scholars and artists from the fields of Dance, Music, Literature, Cinema, Theater, Visual Arts and Philosophy. The project is implemented within the work Scenic Poem No. 1: Study for the Time, play-fantasy that explores the poetic potential of dance and imagery, through dialogue with the land art of Richard Long. The work feeds the research, which in turn also is nourished by it, producing a cyclical movement, following a stream that aims to show how dance is able to perform a poetry of the time-images, to create melodic landscapes which, according to Deleuze, are constructed by the rhythm produced by the counterpoint of different territories.

Key-words: dance; poetry; dissonance; flow; *time-image*; *ritornelo*.

Agradecimentos

À minha mãe Marilu e ao meu pai Ronaldo (hoje em outras dimensões), pelo apoio incondicional aos meus sonhos e pelo estímulo para o caminho das artes.

Aos meus amores, Anderson e Mariana, por trazerem à minha vida a felicidade constante, por me fazerem acreditar na força das rasuras do meu mar profundo e barroco, por destruírem a dor sempre que ela me assalta, fazendo da minha vida um ritornelo de amor.

À Fiuca, pelo apoio amoroso e pelos cuidados com Mariana.

À minha orientadora professora Soraia Silva e ao Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia (CDPDan), pelo apoio e pelas oportunidades de apresentação dos trabalhos.

À professora Conceição Viana, pelos constantes apoios e incentivos à minha dança.

Ao amigo e compositor Estércio Marquez Cunha, professor doutor da Universidade Federal de Goiás, co(eur)orientador desta pesquisa, para qual ofereceu preciosas colaborações e realizou uma atenciosa leitura. Obrigada pelas trocas que sempre tivemos sobre dança e música.

Aos professores Geraldo Orthof e Karina Dias, pelas discussões sobre poéticas contemporâneas realizadas no Grupo de Estudos do Íntimo, no qual tivemos divertidos momentos de vivência do fluxo de movimento.

Ao professor Fernando Villar, pelos ótimos momentos de aprendizagem, vivência e criações artísticas, e pelos fundamentais apontamentos e incentivos feitos na fase de qualificação deste trabalho.

Ao professor Marcus Mota, pelas leituras, reflexões e discussões fundamentais proporcionadas pela disciplina Teoria e História do Teatro e pelas significativas contribuições dadas na qualificação.

Aos queridos alunos da disciplina Movimento e Linguagem I, turma 2009/1, do curso de graduação em Artes Cênicas da UnB, com os quais tive o privilégio de exercer a docência e vivenciar preciosos momentos das poéticas de esculpir o tempo nas *jam sessions*, nos exercícios de criação e em seus tocantes trabalhos de final de curso.

Aos meus queridos amigos Kaise, Luciana e Matias, grandes presentes do mestrado. Obrigada pelos cafés, carinhos e desabafos, por fazerem parte de minha dança e da minha vida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio financeiro concedido por meio de bolsa de estudos.

para Anderson

O tempo é a substância de que sou feito.

Jorge Luis Borges

SUMÁRIO

PRELÚDIO.....	09
1º MOVIMENTO: Tempo e Dissonância.....	14
1.1. Os sentidos da dissonância.....	18
1.2. Variações sobre o tempo.....	21
1.2.1. Lehmann e a cena contemporânea.....	21
1.2.2. O tempo musical e o tempo ontológico em Stravinsky.....	25
1.2.3. Deleuze e os cristais do tempo.....	28
2º MOVIMENTO: Poéticas de Esculpir o Tempo.....	35
2.1. Dança e música.....	39
2.2. O tempo em contraste: Não dançar a música.....	46
2.2.1. O contraponto.....	46
2.2.2. O silêncio.....	54
2.3. O tempo do corpo: Dançar sem contar.....	59
2.3.1. O fluxo.....	60
2.4. O tempo em suspensão: Dançar o mesmo e o mínimo.....	65
2.4.1. A repetição.....	65
2.4.2. A paragem.....	69
3º MOVIMENTO: Fantasia de Trânsito e Risco.....	79
3.1. A imagem-discurso.....	82
3.2. A <i>land art</i>	83
3.3. O ritornelo.....	88
3.4. A cartografia do poema cênico.....	90
3.4.1. Os sons e a imagem do deserto.....	91
3.4.2. Os territórios.....	95
3.5. Inscrições da rasura e da sombra.....	101
CODA.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	109

PRELÚDIO

O trabalho aqui apresentado, sob o título *Dança e Dissonância: Poéticas de Esculpir o Tempo*, tem como principal propósito o estudo de processos composicionais da cena. Há mais de dez anos trabalhando com dança, venho, por meio desta pesquisa, consolidar uma investigação mais consistente sobre questões que tenho levantado na minha produção artística, nesse período. A intenção é desenvolver um trabalho cuja produção artística nutre a pesquisa, que por sua vez nutre a produção, criando um circuito que se retro-alimenta na imbricação de teoria e prática.

Tomado no sentido mais amplo, o objeto desta pesquisa é a poética, o estudo de sistemas e processos de criação que tem, desde Aristóteles, uma vasta bagagem de pensadores que se dedicaram a investigar os objetos, os meios e os modos de manifestação poética nas artes. No entanto, não é apenas com as idéias normativas da tradição, que busco encarar meu objeto de pesquisa, mas no diálogo com elas, procurando compreender as poéticas contemporâneas sem perder de vista sua contextualização histórica. Nesse sentido, trago para o debate uma rede conceitual transdisciplinar, que articula conceitos e fundamentos da dança com o teatro, o cinema, a literatura, as artes visuais, a música e a filosofia. A intenção é que a rede conceitual nos quais são tecidos os discursos deste trabalho siga, assim como a dança que proponho aqui, um *fluxo de movimento*, coeso e coerente nas suas tensões e instabilidades.

No sentido mais restrito, o objeto da pesquisa configura-se em uma poética que é aqui denominada dissonante. A *dissonância* é articulada no trabalho como um conceito fundamental, porque perpassa todos os planos e instâncias construídos ao longo do caminho, percorrendo um trajeto que vai da definição de um marco referencial teórico, passando pela análise de traços da poética de alguns grandes artistas que são referência no meu processo criativo, até chegar à produção artística em si, que antecede e acompanha o movimento das leituras e da produção textual que é aqui apresentado.

Apesar de que o termo dissonância tem sua origem na música, ele é tomado na pesquisa numa concepção mais ampla, que obviamente envolve considerações do universo musical, mas também assume acepções oriundas dos campos da literatura, do teatro e do cinema. Como veremos, a dissonância será considerada como um *princípio de composição poética*, que será abordado na sua aplicabilidade na cena. Tal concepção apóia-se na reflexão sobre as possibilidades de expressão do tempo na dança,

envolvendo tanto a relação entre música e movimento, quanto a interação geral de todos os demais elementos cênicos composicionais. Nesse sentido, busco identificar e delinear poéticas dissonantes, que têm em comum o fato de adotarem modos particulares de lidar com o tempo, que exigem uma reorganização do campo das percepções. São processos distintos, de diferentes artistas, que estão intrinsecamente marcados nas minhas criações, e que busco investigar na pesquisa com a intenção de delinear meu próprio projeto criativo, ao mesmo tempo em que creio possibilitar uma reflexão mais ampla dos processos composicionais, que pode servir como temas de estudo, bases conceituais para elaboração de métodos, enfim, sementes que estimulem outros trabalhos.

Levada pelo fluxo de movimento do pensamento, a reflexão sobre a questão do tempo vai além das questões estéticas, propondo uma visão de mundo que concilia a arte e a vida, perspectiva que compartilho com os artistas referenciados na pesquisa. O propósito dessa concepção materializa-se numa experiência de vida criativa e poética, na qual a estabilidade dos discursos pode ser sempre colocada em dúvida. Desse modo, este trabalho não busca defender ou fazer apologia a um tipo de criação artística que se afirme melhor que os outros, assim como também não tem a pretensão de dar conta das infinitas possibilidades que se apresentam na análise dos processos criativos. A pesquisa tem o propósito de apenas sondar seus objetos na dimensão que comporta os limites deste trabalho, sem deixar de lado, obviamente, o rigor e a seriedade que lhes cabe.

A atitude iconoclasta dos movimentos de vanguarda do início do século XX, bem como as ações precursoras das artes pós-modernas, são realidades históricas que abriram caminho e consolidaram, dentre outras coisas, a livre experimentação no território das artes de um modo geral, cabendo-nos agora não mais a apologia ao novo, mas a discussão das manifestações artísticas e da realidade do nosso tempo, à luz de uma sempre necessária revisão histórica. Seguimos assim um percurso que é apresentado neste texto, estruturado na forma de uma composição musical, operando como uma alegoria sugestiva das múltiplas possibilidades do pensamento transdisciplinar nas artes. Nesse propósito, iniciamos com este *Prelúdio*, que faz o prenúncio do trabalho, cujo desenvolvimento é dividido em três movimentos, ou capítulos, descritos a seguir.

O *I Movimento*, intitulado *Tempo e Dissonância*, apresenta conceitos e concepções de alguns pensadores que se dedicaram a discutir questões relacionadas aos

modos de expressão do tempo nas artes. Lehmann reflete sobre o tempo nas artes cênicas, buscando caracterizá-lo em relação ao que ele chama de teatro pós-dramático. Stravinsky faz a distinção de concepções do tempo na música, e Deleuze apresenta um pensamento filosófico que aborda a relação entre o tempo e o movimento no cinema moderno, criando o conceito de *imagem-tempo*. A fundamentação de questões sobre a música é também apoiada nas considerações de José Miguel Wisnik, e o conceito de *dissonância* é delineado a partir dos apontamentos que esses autores fazem ao analisar o problema do tempo, incluindo ainda uma perspectiva teórica do campo da literatura, sustentada por Hugo Friedrich. O capítulo inicia com uma reflexão sobre o papel da arte na vida do artista, a partir de um fragmento do pensamento de Schlegel, que é seguido, no texto, de considerações do cineasta russo Andrei Tarkovski, artista para quem o tempo era a matéria prima de sua arte. É de Tarkovski inclusive que vem a expressão *esculpir o tempo*, que tomamos de forma emblemática para caracterizar as poéticas dissonantes.

O II Movimento, chamado *Poéticas de Esculpir o Tempo*, parte da análise da relação entre música e movimento na dança, fazendo a abordagem de categorias dissonantes e consonantes, a partir dos princípios de Laban, para em seguida levantar e delinear algumas poéticas da dissonância, que são abordadas e ilustradas com a obra de alguns artistas que inspiram minha produção. Na poética do *contraponto* falo da experiência artística conjunta de Merce Cunningham e John Cage, e abordo o teatro de Meyerhold. Cage e Cunningham são também as referências sobre a poética do *silêncio*. Ao tratar do *fluxo*, utilizo o pensamento de Michel Serres e José Gil para realizar um passeio pela dança de Steve Paxton, e Pina Bausch é artista selecionada para tratar da poética da *repetição*. Finalizando, abordo a *paragem* fazendo uma incursão pelo Teatro Nô, para em seguida mergulhar nas sombras do Butô de Kazuo Ohno, que além da paragem incorpora também traços da poética do fluxo e do contraponto.

No III Movimento, *Fantasia de Trânsito e Risco*, apresento e discuto a obra *Poema Cênico Nº1: Estudo para o Tempo*, que criei e produzi vinculada a esta pesquisa. O propósito deste capítulo é demonstrar a convergência dos conceitos e discussões levantados no trabalho, por meio de uma reflexão sobre o efeito e a materialidade dessas questões presentes na minha obra e no meu processo criativo composicional. Com esse propósito, busco realizar uma breve análise da peça, descrevendo seu projeto estético e

pontuando os caracteres dissonantes de sua poética. *Estudo para o Tempo* é um solo de dança, que se articula com as *performances-esculturas* da *Land Art* de Richard Long, buscando uma poesia de imagens que são construídas na cena, por meio dos movimentos do corpo, da luz, da música e dos demais elementos que, juntos, seguem o fluxo da *imagem-tempo*. Na abordagem da peça, utilizo outro importante conceito de Deleuze, o *ritornelo*, que representa o movimento de agenciamentos na coordenação de espaços-tempos.

Finalizando o texto, temos então a *Coda*, figura musical que se refere à seção de arremate de uma composição. No entanto, apesar da *Coda* ter o sentido de desfecho, retoma-se a idéia do ritornelo, dando vazão à circularidade do movimento de um pensamento que busca não se fixar numa lógica causal e linear. É indicado um percurso de retorno às questões levantadas, que após as reflexões e considerações desenvolvidas no trabalho, podem ser *revistas* de maneira mais madura. O importante é sempre não perder o fluxo, estar aberto ao devir que caracteriza o que Deleuze chama de *movimento de mundo*.

Nas páginas que seguem, serão apresentadas e discutidas as idéias sinteticamente expostas neste prelúdio, e desse modo esperamos poder proporcionar uma reflexão pertinente que contribua de alguma forma para o diálogo e enriquecimento dos estudos da dança e das artes em geral.

I MOVIMENTO

Tempo e Dissonância

Ousarei eu perturbar o universo?

T. S. Eliot

Em *O Dialeto dos Fragmentos*, o filósofo alemão Friedrich Schlegel, um dos grandes pensadores do Romantismo, afirma que “somente é um caos aquela confusão da qual pode surgir um mundo” (SCHLEGEL, 1997, p. 153). Partindo dessas palavras, buscamos dar início à exposição que será realizada aqui, provocando uma reflexão sobre como o processo de criação está comumente ligado a um ato de enfrentamento e organização do caos, ou seja, das matérias expressivas que são substratos da obra. Fazer surgir mundos parece ser o grande ofício do artista, que busca por meio da arte construir e desconstruir territórios.

Deleuze e Guattari afirmam que o caos é o meio de todos os meios, e é dele que nascem os meios e os ritmos, elementos que estão associados às qualidades expressivas com que lida o artista. Eles afirmam que “no caos, todas as espécies de meios deslizam umas em relação às outras, umas sobre as outras, cada uma definida por um componente” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 117). Em *Mil Platôs* (DELEUZE e GUATTARI, 2005), ao abordarem o conceito de *ritornelo*¹, os filósofos nos apresentam um pensamento que busca elucidar sobre as linhas e movimentos que se fazem nos agenciamentos pelos quais construímos e desconstruímos nossos territórios, abordando, dentre outras coisas, a questão do tempo. Alguns anos mais tarde, Deleuze envereda-se ainda mais na questão do tempo originada no ritornelo, quando se volta para a análise do cinema e define o conceito de *imagem-tempo*.

O tempo é historicamente um dos principais problemas da filosofia, e certamente não é no viés de aprofundar sua implicação filosófica que iremos abordá-lo aqui. Antes disso, pensamos em observar como o tempo pode se constituir como uma importante matéria expressiva da arte. Ao lidar com a territorialização do caos, a tarefa inicial do artista é realizar uma coordenação de espaços-tempos heterogêneos, que posteriormente podem ser desterritorializados, dando vazão ao grande fluxo da vida, desejo como puro devir, como afirmaria Deleuze.

¹ O conceito de ritornelo será apresentado e discutido no capítulo 3, no qual será aplicado na análise da peça que consolida a produção artística que foi desenvolvida junto com a parte teórica da pesquisa.

O tempo é comumente entendido como uma teleologia, uma sucessão de eventos que se realizam pelo princípio de causa e efeito. A idéia de que o tempo funciona sob a égide de uma lógica contínua e linear, que geralmente implica num movimento evolutivo de progressão, parece-nos ligada a um desejo de equilíbrio, de repouso, que afirma e defende uma aparente harmonia. Num sentido contrário, buscamos neste trabalho operar com a idéia das instabilidades, operando com as forças expressivas da dissonância, buscando experimentar as possibilidades da dança no fluxo de movimento da territorialização, fluxo que instaura um ritmo que transita da teoria para a prática, da prática para a teoria, da arte para a vida, e vice-versa.

Como afirma o cineasta e pensador russo Andrei Tarkovski, o artista não deve ser um mero explorador da vida, mas alguém capaz de criar tesouros espirituais com aquela beleza que só pertence à poesia. Cabe ao artista, como ironicamente interroga o poeta e ensaísta T.S. Eliot na epígrafe deste texto, perturbar a ordem do universo, buscar germinar, novamente e sempre, o potencial de vida que carregam as velhas sementes que circulam no caos, semear o pólen, como diria Schlegel.

Neste capítulo, trataremos de dois temas fundamentais sobre os quais a pesquisa se volta: o tempo e a dissonância. Ambos representam a substância e a forma de onde, creio, emergem as visões de mundo que alimentam meu trabalho. Tarkovski afirmava que “o tempo constitui uma condição da existência do nosso *Eu*. [O tempo] é a chama da salamandra da alma humana.” (TARKOVSKI, 1990, p. 64). Para ele, nossa existência é feita de tempo e memória. Tarkovski diz que,

Privado da memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura. Como ser moral, o homem é dotado de memória, a qual lhe inculca um sentimento de insatisfação, tornando-o vulnerável e sujeito ao sofrimento (TARKOVSKI, 1990, p. 65).

Tarkovski afirmava que o tempo é a matéria expressiva por excelência do cinema, que o cineasta tem, por meio dos dispositivos de que dispõe, o poder de esculpir o tempo. Seus filmes conseguem ser extremamente poéticos, pelo motivo de seu projeto estético estar todo voltado para captar as energias e forças do tempo através da imagem. É nesse sentido, que busco também uma poesia na minha dança, que seja

capaz de criar, através das imagens cênicas, um movimento de mundo que envolve o corpo, a música, a luz, territorializando as energias e forças do tempo, como matéria expressiva. Não concebo a poesia somente como gênero da expressão literária, mas penso como Tarkovski e como vários outros artistas que são referidos neste trabalho, que a poesia é um modo de vida, uma relação diferente entre o homem e a realidade, uma relação cujas percepções são mais livres, e estão aptas a fazer associações, perceber e criar metáforas. Tarkovski lembra que as articulações poéticas se realizam por ligações associativas, que possibilitam não apenas uma avaliação da sensibilidade, mas também do intelecto. Ao intensificar a emoção e tornar a recepção mais ativa, ou seja, menos passiva, a expressão poética convoca o receptor:

A participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor. Ele só tem à sua disposição aquilo que lhe permite penetrar no significado mais profundo dos complexos fenômenos representados diante dele. Complexidades do pensamento e visões poéticas do mundo não devem ser introduzidas à força na estrutura do que é manifestadamente óbvio (TARKOVSKI, 1990, p. 17).

A poesia é uma forma de observação, uma percepção singular que promove uma reflexão ulterior. Tarkovski está certo quando diz que “alguns aspectos da vida só podem ser fielmente reproduzidos pela poesia” (TARKOVSKI, 1990, p. 31). Tomada por essa consciência, minha produção artística na dança vem se realizando ao longo de uma trajetória de amadurecimento, apresentando desde o início uma forte inclinação para o problema do tempo, para a constituição de uma poética dissonante que aprimorasse meu entendimento sobre os questionamentos que persigo e que busco discutir nesta pesquisa. As relações dissonantes instigam percepções diferenciadas do tempo, intervindo na nossa experiência estética e urgindo uma reavaliação dos nossos modos de pensar e ler o mundo. Minha dança busca a experiência poética de um tempo em dissonância, uma obra aberta de sentidos. Uma dança que possa representar um ato de reciprocidade e respeito ao outro, na medida em que não impõe emoções pessoais, mas traz o fluxo do movimento como uma experiência a ser compartilhada por meio da experiência estética.

1.1. Os sentidos da dissonância

No senso-comum, *dissonância* significa algo relacionado à falta de harmonia, de combinação, algo que provoca estranhamento. O verbete *dissonância*, segundo os dicionários de língua portuguesa, traz significados relacionados ao som ou conjunto de sons desagradáveis ao ouvido; intervalos que não satisfazem a idéia de repouso e pedem resolução numa consonância. O verbete informa ainda os sentidos de desarmonia, discordância (de cores, estilos, opiniões, formas etc.), definindo o que é dissonante como destoante, discordante, desarmônico, ábsono. Etimologicamente, o adjetivo *dissonante* vem do latim *dissonus*, que significa “diferente, diverso”. O prefixo *dis* indica o sentido de *dispersão do*, o radical *sonu* significa *som*, e o sufixo *ante* quer dizer *atributo de*. Na maioria dos casos, o sentido da dissonância está ligado à música.

Expandindo esses sentidos, buscamos definir a *dissonância* não nos seus significados comuns, mas como conceito, portanto especializado. Para isso, buscamos referências de dois campos do conhecimento: na música e na literatura. O diálogo com a música foi empreendido por duas causas: devido à necessidade de compreensão do termo *dissonante* em relação a suas origens e usos em composições musicais, e também devido à aplicação desse conceito em relação aos processos composicionais da dança, naquilo que se refere, primordialmente, à relação entre som e movimento. O diálogo com a teoria literária veio de encontro ao meu interesse em aprofundar os domínios do poético. Nos limites do que esta pesquisa propõe, torna-se pertinente pensar sobre os efeitos de sentido da dissonância em relação à manifestação do fenômeno poético por meio de imagens e experiências estéticas construídas em cena, bem como em relação à constituição de discursos poéticos articulados na obra. Num aspecto mais geral, o termo dissonância assumirá a idéia de um princípio de composição poética, relacionado à forma de arranjos dos elementos composicionais que intensificam as percepções do tempo fora dos parâmetros de linearidade, continuidade e totalidade.

Nos domínios da música, o compositor Igor Stravinsky contesta a idéia de que a dissonância resulta de uma perturbação da harmonia por meio da audição de notas estranhas a ela, contrariando o princípio de consonância, que seria, segundo a concepção tradicional, a combinação de diversas notas musicais em uma unidade harmônica. Para Stravinsky (1996), a dissonância não seria apenas um elemento de

transição, um princípio incompleto em si mesmo, que deve ser resolvido para que haja uma “satisfação do ouvido, numa consonância perfeita” (STRAVINSKY, 1996, p. 40). O compositor afirma que não há nada que obrigue o ouvinte a buscar constantemente uma “satisfação que resulta apenas no repouso”. Ele diz que:

Por mais de um século, a música vem nos oferecendo seguidos exemplos de um estilo em que a dissonância alcançou sua emancipação. Ela já não está amarrada à sua função antiga. Tendo se tornado uma entidade auto-suficiente, muitas vezes a dissonância não prepara nem antecipa alguma coisa. Já não é mais agente da desordem, assim como a consonância, tampouco garantia de segurança (STRAVINSKY, 1996, p. 40).

Para Stravinsky, a tonalidade diatônica, baseada em intervalos consonantes, é apenas um modo de orientação da música, que já esgotou seu ciclo vital, tendo perdurado de meados do século XVII ao século XIX. Ao falar de seu processo composicional, o músico explica que sua preocupação se volta menos para a tonalidade e mais para o que ele chama de *atração polarizada do som, de um intervalo, ou de um complexo de notas*. Essa atração polarizada se realiza em uma nota que constitui de certa forma o eixo essencial da música. Esses elementos de atração são articulações essenciais e promovem uma “correlação subterrânea entre o andamento e a interação das notas” (STRANVINSKY, 1996, p. 40). Na música, a dissonância estabelece um jogo de equilíbrio e desequilíbrio, que José Miguel Wisnik justifica pelo fato de que:

Os sons afinados pela cultura, que fazem música, estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância. Aliás, uma das graças da música é justamente essa: juntar, num tecido muito fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que os desequilibram e instabilizam. Sendo sucessiva e simultânea (os sons acontecem depois do outro, mas também juntos), a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo (WISNIK, 2002, p. 27).

Essa capacidade da música, de que nos fala Wisnik, juntamente com as considerações de Stravinsky, podem ser ambas relacionadas à idéia de dissonância que vamos buscando, neste trabalho, tecer como conceito atravessado por concepções transdisciplinares.

Passando do domínio da música para o campo da teoria literária, tomamos a concepção de Hugo Friedrich (1978), para quem a dissonância é uma das principais características da lírica moderna. Ele se apóia numa afirmação do poeta e ensaísta T.S. Eliot, de que “a poesia pode comunicar-se ainda antes de ser compreendida”, para apontar a *tensão dissonante* como um dos objetivos das artes modernas em geral. Para ele, a dissonância tem o efeito de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar, e pode ser definida como a “junção de incompreensibilidade e de fascinação, [que] gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Num sentido parecido às idéias da poética musical de Stravinsky, o pensamento de Friedrich indica a prioridade e predominância da tensão dissonante na poesia moderna, demonstrando como esta se afasta da intimidade comunicativa promovida pela identificação de estados anímicos que motivaram a lírica romântica. A poesia dissonante não trata do *eu pessoal do artista*, de compartilhar suas vivências, antes disso, volta-se a uma polifonia e à incondicionalidade da subjetividade pura, que não mais pode ser decomposta em valores isolados de sensibilidade (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

A realidade desprende-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e subtraiu as distinções – repudiadas como prejudiciais -, que são necessárias a uma orientação normal do universo: as distinções entre o belo e o feio, entre a proximidade e a distância, entre a luz e a sombra, entre a dor e a alegria, entre a terra e o céu. Das três maneiras possíveis de comportamento da composição lírica – sentir, observar, transformar – é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua (FRIEDRICH, 1978, p. 17).

Friedrich afirma que quando suavidades afins ao sentimento querem se inserir na expressão da poesia moderna, palavras desarmoniosas e duras atravessam-nas como um projétil, despedaçando-as. A lírica moderna está mais voltada para uma dramaticidade agressiva, na qual a linguagem adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, posto que essas combinações é que criam o significado. Nessa vertente, é que se direciona meu trabalho criativo na dança, engendrando uma poética dissonante, entretanto não busco eliminar sentimentos ou suavidades, como na proposta radical da poesia moderna, mas proponho abrir espaço para que essas combinações surjam espontaneamente, buscando captar e dar vazão às

forças do fluxo de movimento. A idéia do fluxo será tratada no próximo capítulo, quando trataremos das poéticas dissonantes como formas de esculpir o tempo.

Edson Sousa (2006), que estuda a relação entre arte e psicanálise, enfatiza a dissonância como traço marcante de um desafio da criação a partir do desequilíbrio, da ameaça de queda. Ele afirma que o artista da dissonância geralmente busca o desprendimento de si mesmo e do próprio mundo, como alguém que alimenta uma espécie de liberdade de se entregar ao risco de descobrir-se outro, de não se esquivar dos confrontos e dos contrastes que perturbam. Sousa explica que:

Todo ato de criação perturba. Nessa perturbação sempre perdemos alguma coisa. Perda, diga-se de passagem, que é uma aquisição: a subtração que soma. Por um instante, o ato de criação desorganiza uma determinada série instaurando um outro pensamento possível, uma outra imagem possível (SOUSA, 2006, p. 46).

Partindo de uma concepção mais delineada dos sentidos da dissonância, vamos então à discussão do tempo.

1.2. Variações sobre o tempo

Sobre o tempo, buscamos referências no pensamento de três importantes autores, que se dedicaram a pensar o tema em relação à arte e aos processos de criação artística. Lehmann trata a questão em relação à cena contemporânea no teatro, Stravinsky reflete sobre distinções de diferentes concepções de tempo na música, e Deleuze cria um sistema de análise dos modos de expressão do tempo na imagem, em relação ao movimento, a partir do conceito de *imagem-tempo*, uma das palavras-chave da pesquisa. Partindo do pensamento desses autores, buscamos ir construindo uma rede conceitual que sirva de entendimento para a abordagem das poéticas dissonantes, que é feita no segundo capítulo, e que também possa ser articulada na análise da minha própria obra, que será realizada no terceiro capítulo.

1.2.1. Lehmann e a cena contemporânea

A partir do estudo de um conjunto considerável de obras cênicas produzidas após a década de 1970, Lehmann busca identificar uma “lógica estética do novo teatro” (LEHMANN, 2007, p. 21). Ele aponta os questionamentos surgidos em torno do texto escrito e do livro, associando-os ao deslocamento do modo de percepção linear, sucessiva e centrada (relacionado à leitura), para uma percepção mais superficial e multifocada (relacionada à imagem em movimento). Nesse processo de deslocamento, o teatro e a literatura perdem seu lugar como meio de comunicação de massa para outras mídias de circulação mais atrativas, que, segundo ele, podem se caracterizar pela superficialidade e pela velocidade, como o filme, o disco e a televisão. Nesse contexto, o teatro inclina-se para a auto-reflexão, e se direciona para um caminho no qual passa a questionar o papel que o texto dramático representa para as artes cênicas. Em consequência disso, o texto teatral perde sua primazia absoluta, e assume uma posição de concorrência mútua com outros elementos envolvidos no processo de criação e realização cênica. Lehmann afirma que:

Um modo profundamente diferente de usar os signos teatrais justifica com plena razão que se descreva um setor considerável do novo teatro como “pós-dramático”. Ao mesmo tempo, o novo *texto* teatral, que sempre reflete sua condição de estrutura lingüística, é um texto teatral “não mais dramático”. Na medida em que se alude ao gênero literário do drama, o título “teatro pós-dramático” sinaliza a permanente inter-relação de teatro e texto, ainda que o discurso do *teatro* esteja no centro desta investigação, de modo que aqui o texto será considerado apenas como elemento, camada e “material” da configuração cênica, e não como regente dessa configuração (LEHMAN, 2007, p. 19, grifos do autor).

Lehmann caracteriza o teatro dramático pela subordinação ao primado do texto, pelos conceitos de totalidade, ilusão e representação do mundo. O autor sublinha que é um teatro fundamentado nas bases e categorias de imitação e ação, e constitui o centro da tradição do teatro europeu nos tempos modernos. Já o teatro pós-dramático entra em oposição a essa idéia, e abre um novo espaço para a experimentação livre na qual é produzida uma diversidade de estilos. Suas principais características são a fragmentação, a descontinuidade, o hibridismo de linguagens e a não necessidade da ilusão da representação do mundo e da ação. O pós-dramático não representa um modo particular de expressão, fundado em procedimentos específicos, mas um conjunto de

estéticas que têm em comum a não hierarquização dogmática de elementos, o questionamento das convenções tradicionais que sempre definiram o teatro e o desfacelamento de alguns desses rótulos. Lehmann diz que nesse teatro:

Os textos não correspondem às expectativas com as quais as pessoas costumam encarar textos dramáticos. Muitas vezes é difícil até mesmo descobrir um sentido, um significado coerente da representação. As imagens não são ilustrações de uma fábula. Há ainda um obscurecimento das fronteiras entre os gêneros: dança e pantomima, teatro musical e falado se associam, concerto e peça teatral são unificados para produzir concertos cênicos e assim por diante. Resulta disso uma paisagem teatral múltipla e nova, para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas (LEHMANN, 2007, p. 38).

Em sua concepção de teatro pós-dramático, Lehmann aborda o tempo verificando as formas de representação que rompem a linearidade cronológica. Ele explica que a partir do final dos anos 1950, pode-se constatar, em diferentes campos das artes, uma *perda da moldura temporal*, que faz surgir assim novas formas de dramaturgias do tempo. Ele explica que as novas formas de representação do teatro pós-dramático:

Abolem a unidade de tempo com início e fim como *moldura fechada* da ficção teatral a fim de conquistar a dimensão do *tempo partilhado* por atores e público como *processualidade aberta*, que estruturalmente não possui nem início, nem meio, nem fim (era justamente isso que Aristóteles havia exigido como regra fundamental do drama para que se produzisse um *holon*, um todo). A nova concepção do tempo partilhado considera o tempo estruturado esteticamente e o tempo realmente vivido como um mesmo bolo que os freqüentadores e os atores compartilham, por assim dizer. A noção do tempo como uma experiência compartilhada por todos se encontra no centro das novas dramaturgias do tempo: da diversidade das distorções temporais à assimilação do ritmo pop, da resistência ao teatro lento à aproximação à arte performática em sua radical afirmação do tempo real como situação vivenciada em comum (LEHMAN, 2007, p. 303).

Lehmann (2003) aponta que a modernidade desfez e transformou a forma tradicional como se organizava o conjunto de elementos que constituem o teatro: pessoas, espaço e tempo. Esses elementos ganharam autonomia, e o elemento tempo passou a ser um tema, tornando-se uma categoria própria. Citando Heiner Müller, para

quem “a tarefa da arte é tornar a realidade impossível”, Lehmann apresenta o tempo como regulador da realidade, afirmando que:

O tempo tem para nós uma função fortemente ideológica. Com a continuidade do tempo, podemos nos sentir em casa. Com a descontinuidade, ou como uma nova construção desse tempo, que não da continuidade, a gente pode perceber ou suspeitar que existem outras possibilidades de tempo ou de construção dessa realidade (LEHMANN, 2003, p. 11).

Ele sugere que os diferentes métodos de construção do tempo podem ser chamados de formas de *distorção do tempo*. Essas formas se realizam de diversas maneiras: na *duração*, na *lentidão* e na *paragem*, que Lehmann chama de *pausas*; na *estética da velocidade*; na *repetição*; na *imagem-tempo*, tomando o conceito de Deleuze; no *tempo na fotografia*; na *simultaneidade*. Dentre essas, Lehmann investiga a *duração* como uma das formas mais importantes de *distorção do tempo*, que ocorre pela dilatação temporal. Para ele, a dilatação temporal é um dos traços predominantes do teatro pós-dramático, e configuram as *estéticas da duração*. A imobilidade, as pausas extensas e a valorização da duração absoluta da obra são características dessas poéticas. O autor dá como exemplo o teatro de Robert Wilson, concebido por ele como *teatro da lentidão*, uma autêntica estética da duração. Lehmann afirma que no teatro de Robert Wilson,

O tempo cristaliza e transforma o que é percebido; o objeto visual sobre o palco parece acumular tempo nele mesmo. A partir do curso do tempo surge um “presente contínuo”, para usar os termos de Gertrude Stein, modelo de Wilson. O teatro assemelha-se a uma escultura cinética, torna-se uma *escultura do tempo*. Isso vale a princípio para os corpos humanos, que em razão de seu movimento em câmera lenta se convertem em esculturas cinéticas, mas também para o quadro teatral em geral, que em virtude de seu ritmo “não natural” dá a impressão de uma cadência peculiar – a meio caminho entre uma máquina e a do teatro de marionetes (LEHMANN, 2007, p. 307).

Lehmann explica que no teatro da *lentidão*, mesmo que uma peça dure muitas horas, a questão mais importante não é essa longa duração objetiva do número de horas, pois a “*duração não ilustra a duração*”, e mesmo considerando que a experiência do

tempo não é totalmente independente da duração real da encenação, o mais importante nesse caso é a experiência imanente da extensão do tempo em si na cena.

Outra forma de distorção do tempo detalhada por Lehmann é a *repetição*. Assim como na duração, na repetição há uma *cristalização do tempo*, “uma compressão e uma negação mais ou menos sutis do decorrer do tempo” (LEHMANN, 2007, p. 310). O autor afirma que a repetição sempre esteve presente intencionalmente na música, na prosódia ou na retórica, como forma de estruturação e construção de formas. Contudo, no teatro pós-dramático, a repetição é usada como outro recurso, até com objetivos opostos aos usados tradicionalmente por essas linguagens, servindo justamente para “*desestruturação e desconstrução da fábula, do significado e da totalidade formal*” (LEHMANN, 2007, p.310). Ele afirma que a repetição, apesar de aparentemente se estruturar no “igual”, por ser o retorno de uma mesma coisa, é justamente uma forma de apontar a *diferença*. Para ele,

Não há verdadeiramente nenhuma repetição no teatro. Já o momento em que se dá a repetição é diferente daquele em que ocorre o fato original. Aquilo que já se viu antes sempre é visto de outro modo. O mesmo, repetido, está inevitavelmente modificado: na repetição, o mesmo é o velho e o lembrado; ele é esvaziado (já conhecido) ou sobrecarregado (a repetição confere sentido). A mudança de contexto, mesmo que mínima, dissolve a identidade. Desse modo, a repetição pode gerar uma atenção permeada pela lembrança do passado, uma atenção às menores diferenças. Não se trata do acontecimento repetido, mas do significado da percepção repetida, ou não se trata do fato repetido, mas da própria repetição (LEHMANN, 2007, p. 310).

As considerações de Lehmann sobre o teatro pós-dramático, sobretudo no que se refere à questão do tempo e da imagem em movimento, apresentam importantes referências conceituais para pensarmos a questão das poéticas dissonantes. É a partir dessas idéias que busco concretizar o projeto estético que realizo na minha dança, tomando alguns contornos do teatro pós-dramático, como veremos no decorrer da apresentação deste trabalho.

1.2.2. O tempo musical e o tempo ontológico em Stravinsky

O compositor Igor Stravinsky afirmava que o fenômeno da música é essencialmente composto de som e tempo, sendo inconcebível isoladamente desses elementos. Ele explica que a música é uma arte que se baseia numa sucessão temporal, pressupondo, dessa forma, uma certa organização do tempo. No propósito de refletir sobre as considerações de Stravinsky sobre a questão do tempo na música, partimos da distinção que ele faz entre ritmo e métrica. O compositor explica que:

A métrica, [é um] elemento puramente material, através do qual o ritmo, elemento puramente formal, se realiza. Em outras palavras, a métrica resolve a questão de em quantas partes iguais será dividida a unidade musical que denominamos compasso, enquanto o ritmo resolve a questão de como essas partes iguais serão agrupadas dentro de um determinado compasso (STRAVINSKY, 1996, p. 35).

A métrica é um valor mensurável e constante, e oferece intrinsecamente apenas elementos de simetria, pois “sendo inevitavelmente composta de quantidades iguais – é necessariamente utilizada pelo ritmo, cuja função é estabelecer a ordem no movimento dividindo as quantidades fornecidas pelo compasso” (STRAVINSKY, 1996, p. 35). Stravinsky chama a atenção para o fato de como temos uma obsessão com a regularidade, sempre apegados a um isocronismo métrico. Ele explica que quando vemos um bailarino ou um músico solista enfatizarem os acentos irregulares de uma música, de jazz, por exemplo, sentimos uma sensação próxima da vertigem, pois nosso ouvido não quer se desviar da métrica produzida pela percussão. O exemplo dado por Stravinsky deixa evidente que o impacto da surpresa e do inesperado desestabiliza nossos parâmetros de percepção, uma vez que a ausência das marcações de tempo inibe e contraria nosso velho hábito de estabelecer e fixar sentido. O compositor explica que, na música, é o andamento e não o ritmo que se altera para mais rápido ou mais lento, pois as relações entre os valores musicais de uma determinada composição musical, mesmo se executada num andamento mais rápido ou mais lento, não se altera.

Stravinsky explica que o ritmo não é mensurável, pois é algo que se refere a *relações*, e não a *medidas*. Essa concepção de ritmo encontrará afinidade com o conceito apresentado por Deleuze e Guattari (2005), ao nos fornecerem as noções de ritornelo, como veremos mais detalhadamente adiante.

Para aprofundar a questão do tempo musical, o *cronos* da música, que para ele era fundamental, Stravinsky se baseia no estudo do filósofo russo Pierre Souvtchinski, que vê a “criação musical como um complexo inato de intuições e possibilidades baseadas fundamentalmente numa experiência exclusivamente musical do tempo - *cronos* -, do qual a linguagem musical nos dá apenas a realização funcional” (STRAVINSKY, 1996, p. 36). Em seu estudo, Souvtchinski apresenta a diferença entre tempo psicológico e tempo ontológico. O tempo psicológico está associado com as disposições particulares de cada um, com as questões que afetam cada indivíduo, promovendo em cada situação específica, um andamento particular. Já o tempo ontológico é o tempo real, o tempo cronológico, que está relacionado com o transcorrer objetivo das coisas e dos acontecimentos. O tempo psicológico é a percepção pessoal que cada um tem do tempo ontológico. É como o tempo cronológico “passa” para cada um. Ele explica que:

O que confere ao conceito de tempo musical sua marca específica é que essa categoria nasce e desenvolve tanto externa como simultaneamente às categorias do tempo psicológico. Qualquer música, quer se submeta ao fluxo normal do tempo, quer se dissocie dele, estabelece uma relação particular, uma espécie de contraponto entre a passagem do tempo, a duração da própria música, e os meios técnicos e materiais pelos quais a música se manifesta (STRAVINSKY, 1996, p. 37).

O estudo de Souvtchinski diferencia e apresenta dois tipos de música. Um primeiro tipo de música segue uma relação simétrica ao tempo ontológico. Segundo ele, essa é uma música que promove no ouvinte um “sentimento de euforia”, que ele chama de *calma dinâmica*. A música do segundo tipo desenvolve-se à frente ou em direção contrária desse processo. O filósofo explica que essa música “não está encerrada em cada unidade tonal momentânea, [pois] desloca os centros de atração e gravidade, e se estabelece no instável” (STRAVINSKY, 1996, p. 37). Souvtchinski diz que são composições musicais nas quais predomina uma poética do *desejo de expressão*, dos *impulsos emotivos do autor*.

Apesar de muito válidas as considerações de Souvtchinski, endossadas por Stravinsky, acreditamos que a expressão daquilo que eles chamam de um tempo psicológico na música não prescreve necessariamente a expressão individual de

sentimentos e emoções pessoais do artista criador, seja na música ou em qualquer outra arte. Levamos essa noção de tempo para um campo menos subjetivo, em que a realização da obra, mesmo criando uma atmosfera onde circulam expressões de afeto, sentimentos e sensações, encontra uma auto-objetividade nos próprios traços e linhas de fuga que cria, um plano em que o movimento é da ordem do fluxo. O que mais nos importa nesses desdobramentos do tempo, é pensar nas suas possibilidades de contrastes e disjunções, nas suas potencialidades dissonantes.

Stravinsky explica que “a música que se apóia no tempo ontológico é geralmente dominada pelo princípio da similaridade, [já] a música que adere ao tempo psicológico tende a proceder por contraste” (STRAVINSKY, 1996, p. 37). José Miguel Wisnik caracteriza as relações entre o tempo cronológico e o tempo da música afirmando que:

Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente (WISNIK, 2002, p. 28).

É nesse sentido que o projeto estético que buscamos delinear aqui propõe sondar as forças ambivalentes do tempo como matéria expressiva da dança, explorando as possibilidades dissonantes entre a música e o movimento, mas também entre os demais elementos da cena, que têm autonomias equivalentes.

1.2.3. Deleuze e os cristais do tempo

À questão: *o que é filosofia?*, os pensadores Deleuze e Guattari (1992) respondem que a filosofia é invenção de conceitos, mas não algo que dá ensejo apenas à criação de sistemas a serem reproduzidos. Deleuze, particularmente, sempre defendeu o pensamento como uma filosofia do desejo, desejo como vontade de potência, na esteira do pensamento de Nietzsche. Em sua obra *Imagem-Tempo* (DELEUZE, 2005), o filósofo realiza um apurado estudo sobre o cinema moderno, com vistas a desenvolver conceitos que não ficam restritos apenas ao campo da sétima arte. Ele busca desfazer a dicotomia entre criação artística e filosofia, afirmando que a teoria também é algo que

se faz, portanto é uma prática, que não sendo mais abstrata que seu objeto, é uma *prática dos conceitos*. Deleuze explica que a teoria é uma prática que incide sobre outras práticas, afirmando que:

Uma teoria do cinema não é “sobre” o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas, não tendo a prática dos conceitos em geral qualquer privilégio sobre as demais, da mesma forma que um objeto não tem sobre os outros. É pela interferência de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, os conceitos, todos os gêneros de acontecimentos (DELEUZE, 2005, p. 332).

O filósofo afirma que o cinema clássico (de 1930 a meados dos anos 1940) criou a tradição de uma concepção de imagem que representa uma ação. Esse tipo de imagem, que ele define como *imagem-ação*, é motivada pela ação dos personagens, e se desenvolve por uma lógica de situações sensório-motoras. Ele explica que a imagem-ação chama nossa atenção exclusivamente para a ação que ela representa, não articulando outros sentidos que possam ir além. Nela, se aparece em um plano um personagem entrando por uma porta, ele deve necessariamente aparecer do outro lado da porta no plano seguinte. Em analogia à dança, diríamos que a imagem-ação estaria ligada a um tipo de criação cênica cujo propósito é apresentar uma ação coreográfica centrada exclusivamente na lógica sensório-motora do movimento, ou seja, os movimentos relacionam-se um com outros por meio de um princípio de causalidade.

Partindo para o cinema do neo-realismo italiano (do final dos anos 1940 à década de 1950), Deleuze afirma que o real passa a ser visado como um elemento ambíguo a ser decifrado. A partir daí, a imagem não trata mais apenas de um real representado ou reproduzido, mas de uma *vidência*, como define o filósofo, uma representação de caráter revelatório. O cinema neo-realista é composto pelo que ele chama de *imagem-movimento*, e apresenta não mais situações sensório-motoras, mas situações ótico-sonoras. Deleuze afirma que:

O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo. Talvez isso seja

tão importante quanto a conquista de um espaço puramente ótico na pintura, ocorrido com o impressionismo (DELEUZE, 2005, p. 11).

Nessa perspectiva, as relações na imagem são investidas pelos sentidos. Mesmo tudo permanecendo real, a relação entre a própria realidade do meio e a realidade da ação configura-se não mais pelo que Deleuze chama de *prolongamento sensório motor*, mas por uma relação onírica, estabelecida pelos órgãos dos sentidos libertos. Deleuze diz que nesse caso, a ação não encerra ou arremata a situação, mas flutua nela. Não há mais uma identificação sensório-motora do espectador com a imagem. As ligações próprias do cinema realista são perturbadas na imagem-movimento, perturbação que se aprofunda ainda mais quando se passa da imagem-movimento para a *imagem-tempo*, na qual ocorrem situações ótico-sonoras puras. Em relação à dança, percebemos que, assim como no cinema, as imagens passam não mais apenas a indicar, mas a sugerir, promovendo uma relação de percepções múltiplas que abre espaço para a expressão poética. No entanto, apesar de poder flutuar além das ações representadas, na imagem-movimento o movimento ainda é regulado pelo tempo.

O estágio mais complexo da imagem, segundo Deleuze, seria a *imagem-tempo*, característica própria do cinema moderno (a partir do final da década de 1950), no qual há uma implicação da imagem para além do movimento. O filósofo explica que não há um fim da imagem-movimento, pois o movimento não pára exatamente, porém ele não é apenas mais percebido numa imagem sensório-motora. Ele diz que “a imagem-movimento não desapareceu, mas só existe como a primeira dimensão de uma imagem que não pára de crescer em dimensões” (DELEUZE, 2005, p. 33). É nessa ampliação da dimensão da imagem que está o elemento que funda a *imagem-tempo*. Enquanto a imagem-movimento tem uma relação apenas com uma *imagem indireta do tempo*, na *imagem-tempo*, a imagem ótico-sonora pura promove uma reversão fundamental que subordina o movimento ao tempo. Deleuze diz que “é essa reversão que faz, não mais do tempo a medida do movimento, mas do movimento a perspectiva do tempo” (DELEUZE, 2005, p. 33). O filósofo explica que muitas transições e passagens sutis podem acontecer entre a imagem-movimento e a *imagem-tempo*. Muitas vezes elas coexistem e não se pode dizer que uma é melhor que a outra.

Na imagem-tempo, realiza-se a apresentação direta do tempo, na qual o movimento se apresenta fora de sua *normalidade*, e passa a ser chamado, segundo o autor, de *movimento aberrante*. Para Deleuze, o movimento normal é aquele que subordina o tempo e está necessariamente ligado a um sistema de números e de centros. Ele explica que no movimento normal,

O tempo depende do movimento e lhe pertence: pode ser definido à maneira dos filósofos antigos, como o número do movimento. A montagem será, pois, uma relação de número, variável segundo a natureza intrínseca dos movimentos considerados em cada imagem, em cada plano (DELEUZE, 2005, p. 49).

Levando para o campo da dança, poderíamos associar essa idéia a certos tipos de composição coreográfica que operam com seqüências numéricas. Deleuze explica que o centro promove o equilíbrio de forças, a referência pela qual se estabelece a gravidade dos móveis e a observação para um espectador conhecer e perceber o móvel e determinar o movimento (DELEUZE, 2005, p. 50). Quando um movimento não se organiza a partir da perspectiva de um centro, se ele se *furta à centragem*, diz-se que este movimento é aberrante. O filósofo diz que:

O movimento aberrante põe em questão o estatuto do tempo como representação indireta ou número de movimento, pois escapa às relações de número. Mas, longe do próprio tempo ficar abalado, ele encontra nisso a ocasião de surgir diretamente, e de livrar-se da subordinação ao movimento, de reverter essa subordinação. Inversamente, portanto, uma apresentação direta do tempo não implica a parada do movimento, mas, antes a promoção do movimento aberrante (DELEUZE, 2005, p. 51).

Para Deleuze, o movimento aberrante revela o tempo como um todo, como *abertura infinita*, e apresenta uma anterioridade a qualquer movimento normal que seja definido pela motricidade. Ele diz que, nesse caso:

É preciso que o tempo seja anterior ao desenrolar regrado de qualquer ação, que haja um nascimento do mundo que não esteja ligado perfeitamente à experiência de nossa motricidade, e que a mais remota lembrança de imagem esteja separada de qualquer movimento dos corpos (DELEUZE, 2005, p. 51).

Na imagem-tempo, a relação entre passado, presente e futuro faz-se através de um movimento de flutuação e transição. A apresentação direta do tempo realiza-se na coexistência de passado, presente e futuro. O antes e depois coexistem com a imagem e, nessa perspectiva, o presente não se apresenta como limite. Na dança, a imagem-tempo estaria ligada a poéticas, cuja expressão promova a apresentação direta do tempo, característica que observamos no trabalho de alguns artistas que destacamos na pesquisa, como: Pina Bausch, Merce Cunningham, Steve Paxton e Kazuo Ohno. E além da dança, artistas de outras áreas, como John Cage, na música, e Richard Long, cujo trabalho envolve performance, instalação e artes visuais.

Deleuze afirma que a percepção da imagem-tempo necessita de um reconhecimento atento, que não pode ser simplesmente automático, na forma habitual que percebemos as coisas. Ele explica que enquanto o reconhecimento automático opera por prolongamento, no reconhecimento atento não existe prolongamento da percepção. No primeiro, “a percepção se prolonga em movimentos de costume, os movimentos prolongam a percepção para tirar dela efeitos úteis. O que ocorre é um reconhecimento sensorio-motor que se faz, acima de tudo, através de movimentos” (DELEUZE, 2005, p. 59). Já no segundo, os movimentos são mais sutis e sugestivos, e instauram uma flutuação, saindo e retornando ao objeto, enfatizando assim contornos e fragmentos. “O objeto permanece o mesmo, mas passa por diferentes planos” (DELEUZE, 2005, p. 59), o que altera sua percepção. A imagem-tempo estaria relacionada à percepção de um tempo flutuante que subordina o movimento a essas instabilidades. Deleuze explica que tal conduta é geradora de sensações visuais e sonoras (e até mesmo táteis, cutâneas, cinestésicas).

Abordando diretamente a dança, Deleuze fala de um movimento que ele chama de *movimento de mundo*, no qual o bailarino, mesmo mantendo uma individualidade enquanto fonte criadora do movimento, não o conduz com sua subjetividade, pois o movimento passa de uma motricidade pessoal a um elemento suprapessoal. O filósofo diz que a dança é capaz de traçar esse movimento de mundo, mas que tal fenômeno só ocorre no estado de *sonho implicado*, um estado de devaneio, como um sonhar acordado. No sonho implicado, o movimento se prolongaria em gestos infinitamente estirados que o despersonalizariam (DELEUZE, 2005, p. 76). Nesse estado, o bailarino

se movimenta, mas parece que não é ele que comanda seu movimento, mas o movimento que o chama. O estado de sonho implicado, do qual fala Deleuze, traduz muito bem as circunstâncias em que ocorre o *fluxo de movimento* na dança, como na análise das poéticas que serão empreendidas no segundo capítulo.

Valendo-se de cenas da comédia musical americana, Deleuze demonstra que esse tipo de filme “não se contenta em nos fazer entrar na dança, ou o que dá no mesmo, em fazer-nos sonhar. O ato cinematográfico consiste em que o próprio dançarino entre *em* dança, como se entra no sonho” (DELEUZE, 2005, p. 79). É como se o filme fosse, ele inteiro, um verdadeiro sonho implicado, provocando ele mesmo a passagem de uma suposta realidade para o estado de sonho. Há uma interessante flutuação e ambigüidade entre real e sonho. Dessa forma, a dança se torna um elemento no cinema que garante a transição de uma vista chapada a uma abertura e ampliação das dimensões do espaço, não simplesmente dando um mundo fluido às imagens, mas muito além, descobrindo que há tantos outros mundos quanto imagens (DELEUZE, 2005, p. 80).

Num processo de pensamento cada vez mais complexo, após uma detalhada explicação sobre os tipos de imagem, Deleuze chega à imagem fundamental da apresentação direta do tempo: a *imagem-cristal*. Se o processo essencial à imagem-tempo é a apresentação direta do tempo, através de processos de flutuação que levam a uma dilatação, uma ampliação da dimensão do tempo, Deleuze busca, no sentido inverso, chegar ao limite interior dessas imagens, procurando na contração da imagem, o menor circuito que seria o elemento gerador das imagens ótico-sonoras: o *cristal do tempo*. A *imagem-cristal* seria então o núcleo genético das composições das imagens ótico-sonoras. É uma imagem que possui duas faces que, apesar de distintas, produzem uma indiscernibilidade entre a face do real e a face do imaginário. Deleuze explica que “a indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz, portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza” (DELEUZE, 2005, p. 89). Isso acontece, segundo Deleuze, porque os cristais do tempo representam um pouco de tempo em estado puro.

Tomada pelas idéias dos autores que foram aqui expostas, busco ir identificando os caracteres que configuram o projeto estético da minha dança. Uma dança da dissonância, tomando esse termo como define Stravinsky, sem oposição à consonância.

A dissonância é apenas outra forma de orientação. Uma dança que busca a poesia das tensões, que como afirma Friedrich acerca das palavras de Eliot sobre esse tipo de poesia, “comunica antes mesmo de ser compreendida”. Uma dança afim às considerações de Lehmann sobre o teatro pós-dramático, que busca em suas imagens a fragmentação, a descontinuidade e o hibridismo de linguagens; que busca nas formas de distorção do tempo (duração, paragem, repetição, lentidão), a experiência de um tempo partilhado, uma processualidade aberta, em vez de uma moldura temporal. Uma dança que vê no pensamento de Deleuze sobre a imagem-tempo, a tradução de princípios que busca na cena: a apresentação direta do tempo, através de um movimento aberrante que se furta a relações numéricas; um estado de percepção que exige um reconhecimento atento e não automático; um fluxo em que o tempo não é mais a medida do movimento, mas o movimento a perspectiva do tempo. Como diria Deleuze, uma dança capaz de produzir um estado de sonho implicado, traçar um movimento de mundo. Proposta, sem dúvida, extremamente ousada, mas pessoalmente sedutora e estimulante. Consciente dessa complexidade, sei que estou apenas no início das descobertas e muito ainda terei a descobrir e aprender, contudo, acredito que estes desafios são muito importantes e creio que o papel do artista não seja atingir os fins, mas buscar o que talvez pareça mesmo impossível, mas que se torna real no universo da poesia.

II MOVIMENTO

Poéticas de Esculpir o Tempo

Tarkovski afirmava que a criação artística é sempre um processo dinâmico de conhecimento do mundo, que tem um número infinito de possibilidades de ligar o homem à sua atividade vital. O cineasta defende uma concepção de criação artística que não seja o mero ponto de vista pessoal do artista, mas uma forma sutil de comunicação, que nos possibilita sentir a beleza do mundo ao nosso redor. Para ele,

O artista não pode, no propósito de ser grandioso, perder o senso de medida e ignorar o verdadeiro significado de uma ação humana, transformando-a num receptáculo para a idéia que ele deseja enfatizar. (...) É precioso observar a vida com os próprios olhos, sem se deixar levar pelas banalidades de uma simulação vazia que vise apenas o representar pelo representar e a [mera] expressividade (TARKOVSKI, 1990, p. 25).

Tarkovski dedicou sua vida ao cinema, e como um artista pensador que se instigava com seu ofício, ele percebeu o tempo como a suprema concepção do cinema enquanto arte, o tempo registrado em suas formas e manifestações reais. Para ele, o cinema é um modo de *registrar uma impressão do tempo*, pois é uma arte que opera com uma matriz de *tempo real*. O cinema oferece a possibilidade de se *imprimir em celuloze a realidade do tempo*. Ele imprime o tempo na forma de um *evento concreto* (TARKOVSKI, 1990, p. 71). Desse modo, Tarkovski afirma que o tempo é a matéria bruta do cinema, o que significa que o cineasta atua em “blocos de tempo”, como um escultor, portanto sua função é *esculpir o tempo*. Tal tarefa o cineasta empreende por meio das imagens em movimento, com as quais cria o universo de sua arte, o que o próprio Tarkovski soube realizar muito bem em seus filmes.

Assim como o cinema, a dança também tem a capacidade de constituir seu próprio universo de imagens, povoado de movimento, música e poesia, imagens que nascem na cena e comunicam percepções e sensações da ordem do poético. Tarkovski aponta que, além da natureza prosaica da comunicação,

Existe um outro tipo de linguagem, uma outra forma de comunicação: a comunicação através dos sentimentos e imagens. Trata-se do contato que impede as pessoas de se tornarem incomunicáveis e que põe por terra as barreiras. Vontade, sentimento, emoção – eis o que elimina os

obstáculos entre pessoas que, de outra forma, encontrar-se-iam nos lados opostos de um espelho, nos lados opostos de uma porta (TARKOVSKI, 1990, p. 9).

Para ele, o verdadeiro artista está sempre envolvido com um projeto ético que explora e revela uma visão de mundo, um modo de ser e existir. Nesse sentido, o artista lida sempre com a realidade, mesmo quando se volta para o mundo dos sonhos e da imaginação, pois estes também fazem parte da realidade material da vida. Tarkovski defende a imaginação e a fantasia como materialidades da nossa existência, uma vez que estamos vivos enquanto imaginamos ou sonhamos. Sonhar e imaginar são experiências reais da vida do homem.

Movidos pelas idéias semelhantes às de Tarkovski, buscamos neste trabalho investigar possíveis modos de esculpir o tempo na dança, não com a intenção de imprimi-lo como no cinema, pois isso não é possível no campo das artes cênicas, mas no sentido de inscrever o tempo como uma experiência estética e histórica, por meio da materialidade da cena e do jogo de percepções que lhe são próprias. A partir do conceito de *mônada* em Walter Benjamin, buscamos dimensionar poéticas que sejam capazes de esculpir um *agora*, cujo presente não é uma transição, mas um tempo imobilizado.

Em sua crítica ao historicismo, Benjamin (1994) afirma que a tarefa do materialista histórico é *escovar a história a contrapelo*, desconstruir a idéia de um tempo homogêneo e vazio, para fazer explodir o *continuum* da história, pois, segundo ele:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (BENJAMIN, 1994, p. 224).

O filósofo explica que pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização, pois “quando o pensamento pára, bruscamente, numa

configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Benjamin afirma que essa estrutura traz em si “o fruto nutritivo do que é compreendido historicamente” e “contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Seguindo a concepção do materialismo histórico, percebemos que o artista deve ser capaz de captar as configurações da realidade de sua própria época, identificando o que está em contato no seu tempo com os *agoras* da história. O artista não se deve deixar levar pela crença evolutiva do progresso, mas ter consciência dos *estados de exceção*. As poéticas contemporâneas vêm, nesse sentido, evidenciar o que Fernando Villar (2008) aponta como um “convívio de contrastes e paradoxos, pluralismo e evasão”, muito típicos da época em que vivemos, em que “a realidade molda a arte que molda realidades que moldam artes dentro de diferentes culturas e espaços em um mesmo tempo” (VILLAR, 2008, p. 02).

Buscamos assim, neste capítulo, investigar algumas poéticas dissonantes nas quais diferentes artistas que são referências no meu trabalho articulam processos e dispositivos que podem ser concebidos como possibilidades de esculpir o tempo. Com esse propósito, fazemos a divisão de três planos de abordagem, que possibilitam pensar o tempo em relação aos demais elementos composicionais da cena: um plano que se funda na idéia do *tempo em contraste*, outro que explora o *tempo do corpo* e um terceiro que trata da *suspensão do tempo*. Explorando esses planos como possibilidades de desenvolvimento de processos na dança, destacamos as seguintes poéticas: o *contraponto* e o *silêncio*, que representam *não dançar a música*; o *fluxo*, que empreende o ato de *dançar sem contar*; a *repetição* e a *paragem*, que representam, respectivamente, *dançar o mesmo* e *dançar o mínimo*. Tratamos de cada uma dessas poéticas sem o propósito de aprofundá-las, apenas com a intenção de refletir sobre seu potencial diante das questões que levantamos aqui, e que servem de motivos na minha produção artística.

2.1. Dança e Música

Na intenção de ampliar os domínios de uma compreensão da música, adotamos um conceito fundamentado nas explicações de José Miguel Wisnik (2002), para quem música é qualquer efeito sonoro com finalidade expressiva, incluindo o ruído e o silêncio. O autor esclarece que o ruído é um elemento “virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados e provocador de novas linguagens” (WISNIK, 2002, p.33). Pode-se pensar a música em suas diversas fases, desde a música modal, pelo prisma da relação entre som, silêncio e ruído. Wisnik busca rever a história da música pelo viés da relação entre a cultura e o homem, e não simplesmente pelo processo linear de historicização de nomes ou acontecimentos que se tornaram registros. Para pensar as poéticas dissonantes, tomamos o conceito de música que Wisnik nos apresenta, por achar sua abrangência mais adequada ao projeto que buscamos delinear.

Tratando da complexidade do sistema de composição, propagação e relações que o som estabelece com o meio, Wisnik explica na sua *física e metafísica do som*, que o som é uma onda e se propaga de forma ondulatória, “ocorre no tempo dentro de uma periodicidade, ou seja, uma ocorrência repetida dentro de uma certa frequência” (WISNIK, 2002, p.17). Além de considerar o ruído na sua concepção de música, ele inclui ainda o silêncio, afirmando que todo som possui silêncio, todo silêncio possui som, e todo som possui movimento. O som é composto por uma seqüência muito rápida, geralmente imperceptível, de impulsões e repousos. São impulsos que se fazem por ascensão e quedas cíclicas da onda, seguidas de sua reiteração. Segundo Wisnik:

A onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, num campo praticamente sincrônico, já que o ataque e o refluxo sucessivos da onda são a própria densificação de um certo padrão do movimento, que se dá a ouvir através das camadas de ar (WISNIK, 2002, p. 17).

Pode-se dizer que a onda sonora é formada de ausência e presença, e é justamente esse lapso que possibilita, e até mesmo permite que o som comece. A partir do pensamento de John Cage de que sempre há sons no silêncio, e o silêncio como ausência, na verdade não existe, Wisnik explica:

Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quantos sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que *nenhum som teme o silêncio que o extingue*. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos (WISNIK, 2002, p. 18).

Compreendendo a complexidade entre som e movimento, entre o silêncio e o ruído na música, partimos para a reflexão sobre a relação da música com o movimento na dança. Nosso estudo da poesia dissonante do tempo na dança nasceu da investigação da relação entre música e movimento, propondo a classificação de categorias que representassem as possibilidades dessa relação. Inicialmente, identificamos dois eixos: um voltado para a consonância, no qual o movimento está subordinado à música, e outro voltado para a dissonância, no qual movimento e música possuem autonomia. A partir desses dois eixos, destacamos quatro categorias, que podem ser predominantemente exclusivas ou combinadas de maneira mista numa mesma peça. A *simetria* e a *tradução* foram definidas como categorias consonantes, O *silêncio* e o *contraponto* foram identificados como categorias dissonantes. Para chegar a essas categorias, realizamos uma análise comparativa, associando as qualidades do movimento, a partir do estudo da *eucinéica* de Rudolf Laban, aos elementos da teoria musical: *alturas (melodia e harmonia)*, *durações (ritmo, andamento e acentuação)*, *timbres*, *tessitura*, *intensidades* e *formas de composição*. Além disso, observamos como a relação entre música e movimento incide na relação entre imagem e som na cena, promovendo convergências e divergências na relação ver/ouvir. Observamos que é freqüente a concorrência entre as funções que o movimento exerce em relação à música, havendo quase sempre mais de um tipo de ocorrência das categorias identificadas numa mesma obra, no entanto, parece sempre haver a preponderância de uma sobre as outras, sendo que a predominante tende a caracterizar a matriz do projeto estético-ideológico do artista.

Como já foi dito, partimos dos estudos de Rudolf Laban (1971) sobre o movimento. Considerado um dos mais importantes nomes da dança moderna, Laban

nasceu na Bratslava, império austro-húngaro, em 1879. Iniciou suas experiências em dança por volta de 1913, em Brandenburg. Suas pesquisas foram desenvolvidas principalmente em um lugar que ficou conhecido como “fazenda de dança”, onde, acompanhado de seus alunos e discípulos, realizava experiências de movimento, inicialmente, sem objetivos artísticos ou de espetáculo. Criou os fundamentos essenciais de sua obra na Alemanha, até 1936, e daí, por ocasião do regime nacional-socialista de Hitler, exilou-se na Inglaterra, onde realizou pesquisas de dança, terapia e trabalhos para a indústria. Seu sistema não tinha, no primeiro momento, uma linha teórica ou caminhos definidos a serem seguidos. Sua preocupação era com “a importância do movimento e sua influência sobre a qualidade de vida cotidiana” (LAUNAY, 2006). Procurava criar uma prática e uma teoria do movimento que possibilitasse, no homem moderno, o surgimento de uma nova corporeidade a partir de sua realidade.

Laban sentia-se extremamente tocado com a percepção que tinha da situação em que se encontrava o homem do seu tempo, início do século 20, e como isso afetava suas relações com o corpo e com o movimento. A crescente industrialização e urbanização eram geradoras de um condicionamento e de um automatismo de movimentação e de relações entre os homens, intensificados principalmente pelas novas relações de trabalho. Launay explica que essa experiência era de agitação, fazendo com que o sujeito se distanciasse de sua história, de suas experiências pessoais e coletivas, de seus cultos e ritos, promovendo perda de autonomia e esvaziamento de memória. Essa experiência, chamada por Walter Benjamin de *experiência defunta*, ia de encontro à afirmação do poeta Charles Baudelaire sobre a modernidade, que afirmava que “o homem que perdeu sua experiência é um homem moderno” (LAUNAY, 2006).

Para Laban, a problemática em questão era pensar como e quais seriam as condições de uma dança que correspondesse à ansiedade dessa busca, desse resgate de uma experiência de movimento, na qual o corpo não só se agita, mas comunica e é um elemento vivo e consciente de suas relações - um corpo organizado dentro de um ritmo e de uma configuração própria e individual, criador de suas próprias memórias e histórias. Nesse propósito, Laban criou teorias e sistemas, como a dança coral, a labanotação, a corêutica e a eucinéctica. Neste trabalho, tomamos a eucinéctica de Laban como método de análise do movimento.

A eucinéica trata dos fatores ou qualidades inerentes a qualquer movimento possível realizado pelo ser humano. Para estabelecer esses parâmetros, Laban criou o que ele chamava de *quadro do esforço* (ver tabela 1, p. 42), que está relacionado com a “mecânica motora intrínseca ao movimento vivo” e com a intenção que origina o movimento (LABAN, 1971, p. 51). O quadro do esforço classifica e relaciona os chamados *fatores do movimento*, que, juntamente com a *corêutica*², estão presentes na composição e intenção de qualquer movimento executado e seu desenvolvimento no espaço. Os fatores do movimento definidos por Laban são: *tempo*, que pode ser lento ou rápido; *espaço*, que pode ser direto ou indireto; *peso*, que pode ser leve ou pesado, e *fluência*, que determina um movimento mais ou menos fluido. No quadro do esforço, Laban inter-relaciona os três primeiros fatores, identificando oito *ações básicas*. A fluência não compõe as oito ações, mas pode estar presente em qualquer uma delas, referindo-se a um movimento mais ou menos contido.

QUADRO DE ESFORÇO

ESPAÇO	TEMPO	PESO	AÇÕES BÁSICAS
DIRETO	RÁPIDO	LEVE	PONTUAR
DIRETO	RÁPIDO	PESADO	SOCAR
DIRETO	LENTO	LEVE	DESLIZAR
DIRETO	LENTO	PESADO	EMPURRAR
INDIRETO	RÁPIDO	LEVE	SACUDIR
INDIRETO	LENTO	PESADO	TORCER
INDIRETO	RÁPIDO	PESADO	CHICOTEAR
INDIRETO	LENTO	LEVE	FLUTUAR

Tabela 1: Quadro de esforço segundo Rudolf Laban.

² A corêutica é outra teoria de Rudolf Laban para a análise do movimento, que investiga as possibilidades de relações do corpo no espaço.

A partir dos fatores do movimento postulados por Laban, estabelecemos a relação da dança com os componentes básicos da música, analisando as possibilidades de inter-relação e identificando categorias. Por exemplo, verificamos que o alinhamento do fator *tempo rápido* do movimento com o *andamento rápido* de uma música pode estabelecer uma relação de *simetria* entre movimento e música. Observamos que o fator *tempo* é o mais fácil de ser notado, e possui uma forte preponderância no estabelecimento do movimento. Da mesma forma, o alinhamento do fator *peso pesado* do movimento com uma *intensidade forte* de uma música, também pode determinar uma relação de simetria, assim como no exemplo anterior. Tal relação pode ser enfatizada se o fator tempo também estiver alinhado no movimento e na música. Por vezes, a conjugação desses fatores é determinante para o estabelecimento das relações engendradas nos processos criativos.

As formas consonantes e dissonantes são duas orientações diferentes que podem ser usadas juntas ou separadamente, dependendo do projeto criativo de cada artista. Se por um lado a consonância volta-se para o prolongamento sensório-motor do movimento, na relação entre a imagem e o som, a dissonância, por outro lado, tende a produzir imagens ótico-sonoras, como afirma Deleuze em relação às funções do tempo, no desenvolvimento do seu conceito de imagem-tempo. Nas formas dissonantes, o movimento estende-se para além dos gestos da dança, conduzindo também os demais elementos da composição cênica. Lívio Tragtenberg explica que “a quebra da simetria rítmica propicia que o tempo musical penetre na descontinuidade dos outros elementos em cena” (TRAGTENBERG, 1999, p. 67), o que justifica nossa observação de que quando o movimento não se propõe como realidade temporal da música, ambos assumem um discurso autônomo, que favorece a percepção polifônica dos eventos temporais: do próprio gesto, da música, da palavra, da luz. Antes de nos debruçarmos sobre os aspectos das formas dissonantes, vejamos alguns pormenores da *simetria* e da *tradução*, como categorias consonantes.

A *simetria* é a relação mais comum em diversas formas de dança. Nela, ocorre o alinhamento e o encontro dos fatores do movimento com os elementos da música, prescrevendo uma lógica de similaridade entre eles. Podemos dizer que, no senso comum, a simetria seria o processo de desenvolvimento normal de uma coreografia, no

qual os movimentos seguem a música, com objetivo de estabelecer uma relação de “harmonia” entre dança e música. Nesse tipo de relação, o corpo dá uma resposta psicossomática ao som. Ao tratar da propagação da onda sonora, Wisnik explica a correspondência entre escalas sonoras e corporais, enfatizando como o som age no corpo promovendo uma espécie de reação que impulsiona o corpo a se movimentar de acordo com os padrões musicais, o que demonstra o poder psicossomático do som. Segundo ele:

A onda sonora obedece a um pulso, ela segue o princípio da pulsação. Bem a propósito, é fundamental pensar aqui nessa espécie de correspondência entre as escalas sonoras e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Porque o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som (WISNIK, 2002, p. 19).

Wisnik aponta como padrões de pulsação somáticos: “o pulso sanguíneo, a respiração e certas disposições musculares” (WISNIK, 2002, p. 19), que se relacionam, sobretudo com o andar e suas velocidades³. Segundo ele, a terminologia tradicional associa o ritmo à categoria de andamento, e tem como medida para as indicações mais rápidas, o *allegro* e o *vivace*, para as mais lentas, o *largo*, e para as indicações médias, o *andante*. Os andamentos são associados às disposições físicas e psicológicas. Nota-se que o *allegro* e suas derivações estão associados a um aspecto afetivo, enquanto o *largo* e similares associam-se a uma carga de maior tensão e seriedade. Da mesma forma, os movimentos nos quais predominam os fatores (tempo lento, peso leve, espaço indireto) estão associados a aspectos mais afetivos, e os movimentos nos quais predominam os fatores (tempo rápido, peso forte, espaço direto) estão associados a aspectos de maior tensão e seriedade. Wisnik explica que pelo mesmo enlace que o corpo tem com o andamento da música, o som grave também tende a ser “associado ao peso da matéria, com os objetos mais presos à terra pela lei da gravidade, e que emitem vibrações mais

³ Stravinsky (1996) discorda dessa associação que iguala ritmo e andamento. Segundo ele, o ritmo não se altera para mais rápido ou lento, mas sim, o andamento, pois o ritmo está associado às relações entre os valores musicais de uma determinada música, que mesmo se executada num andamento mais rápido ou lento, não se altera.

lentas, em oposição à ligeireza leve e lépida do agudo (o ligeiro, como no francês *léger*, está associado à leveza)” (WISNIK, 2002, p. 21).

A segunda categoria consonante destacada na pesquisa é a *tradução*, processo em que a dança opera mecanismos de representação, transcodificação ou transcrição da música por meio do gesto, produzindo a *representação* do som (ou da forma de composição, da tessitura, ou de qualquer outro elemento musical) pela imagem. Esse fenômeno geralmente se dá por meio de correspondências, mobilizando elementos, categorias e signos de uma linguagem para a outra. Apesar de não nos dedicarmos ao aprofundamento dessa categoria, a teoria da tradução intersemiótica de Júlio Plaza (2003) parece ser um eficiente instrumento de análise das possibilidades de tradução de elementos e estruturas musicais para a dança, pois é um estudo que aborda possibilidades distintas de correspondência entre linguagens a partir de aspectos do signo, identificando a transcrição (tradução icônica), a transposição (tradução indicial) e a transcodificação (tradução simbólica).

Observamos que em certos casos, tradução e simetria podem se aproximar e até serem confundidas, como, por exemplo, ocorre no procedimento de tradução do tempo ou da intensidade da música pelo movimento, de qualquer forma, isso não significa que haja uma analogia constante e geral entre essas categorias, visto que há várias possibilidades de processos de tradução não simétricos das relações entre os elementos da música e do movimento. Podemos citar como exemplo, a tradução de formas musicais para a dança, como a forma do concerto clássico, que se organiza em três movimentos contrastantes. Esse tipo de tradução não implica uma relação simétrica entre os elementos da música e da dança, pois nesse caso, o objeto da tradução é somente a estrutura da forma de composição do concerto clássico, e não a música em si, que pode ser qualquer uma, não necessariamente um concerto. Duas traduções muito conhecidas na dança são a *Sagração da Primavera* (1913), na qual a coreografia de Vaslav Nijinsky busca traduzir a música homônima de Stravinsky e as peças *Bolero III (Une Homme, Des Hommes)* (1979) e *Bolero VI* (2004), no qual Maurice Béjart traduz com a dança a música Bolero do compositor Ravel.

2.2. O tempo em contraste: Não dançar a música

Não é preciso dançar no ritmo da música.

O ritmo interior é mais importante.

Kazuo Ohno

2.2.1. O contraponto

Tragtenberg explica que o termo *contraponto* deriva do latim *punctus contra punctum, nota contra nota*, ou ainda *melodia contra melodia*. Trata, portanto, de sons que se contrapõem simultaneamente. “Basicamente, contraponto é direcionamento melódico. A chave para um bom contraponto entre as vozes é o tipo de direcionamento e contorno melódico que se estabelece no desenvolvimento das diferentes linhas melódicas” (TRAGTENBERG, 2002, p. 15).

A relação de contraponto entre música e movimento pode se caracterizar de duas maneiras. Na primeira, dança e música não apresentam uma conjunção programada ou pré-estabelecida, assumindo posições independentes uma da outra. Os gestos são criados sem nenhuma relação com a música, pois nesse caso a função musical está ligada apenas à *ambientação* da cena, à criação de um *espaço sonoro autônomo*. Podemos dizer que dessa forma temos dois *pontos de escuta*⁴ na cena, posto que o movimento e a música configuram discursos autônomos. A relação entre imagem e som (o que se ouve e o que se vê) integra-se não pelo movimento, mas pelo ambiente criado pela *justaposição* de música (som) e movimento (imagem). A outra forma de contraponto caracteriza-se pelo diálogo que ocorre quando os gestos criam uma relação de *oposição* entre as qualidades de movimento e a música, produzindo contrastes entre imagem e som. Nesse procedimento também há dois pontos de escuta, que dialogam entre si numa relação dialética. Em ambos os casos está presente o princípio dissonante.

⁴ “O conceito de ponto de escuta é semelhante ao de ponto de vista. A escolha de um ou mais pontos de escuta- entre um sempre constante leque de opções – possibilita o estabelecimento de diferentes leituras espaciais e sonoras para uma mesma cena” (TRAGTENBERG, 1999, p. 37).

Das possíveis relações entre música e movimento na dança, é provável que o contraponto seja talvez a categoria que apresenta uma maior variedade de possibilidades na realização de uma peça. Nele, há a presença de um *elemento determinante da coesão* entre as duas linguagens e a cena. Para identificar e definir esse elemento, que mantém uma ligação tanto no *contraste* como na *justaposição*, utilizamos o conceito de *pontos estruturais*, elaborado por Merce Cunningham. Segundo José Gil (2005), os pontos estruturais são elementos que constituem núcleos de intensificação entre séries de movimentos de origens diversas e heterogêneas, que podem se integrar a outras séries, como as notas de uma música, promovendo a conexão entre ambas, constituindo o que ele denomina *continuidade de fundo*. O filósofo explica que:

Os pontos de contato ou de cruzamento constituem núcleos de intensificação das séries. Intensificação interna das distâncias (tensões) entre dois gestos que se sucedem; intensificação das divergências entre a série dos gestos e a outra (das notas musicais, das palavras, dos objetos, dos gestos não dançados). Do contato nasce a conexão, o agenciamento. Se temos a impressão de que doravante as duas séries formam um todo, é porque entram na mesma *continuidade de fundo* composto pelo próprio ritmo da divergência que as separa; e que se intensificou, autonomizando mais cada uma das séries (GIL, 2005, p. 70).

Merce Cunningham nasceu em 1919, em Centralia, Washington, nos Estados Unidos. Estudou dança no *Cornish College of the Arts*, em Seattle, e foi solista da companhia de Marta Graham, entre 1939 e 1945. A *Merce Cunningham Dance Company* foi formada no *Black Mountain College*, em 1953, e vem atuando até hoje, apesar dele ter falecido em 2009. Cunningham é um marco na transição da Dança Moderna para a Dança Pós-Moderna, sendo que alguns dos integrantes do *Judson Dance Theatre* vieram de sua escola. Ao mesmo tempo em que algumas de suas propostas foram influências para os bailarinos do *Judson*, outras foram completamente recusadas. O próprio Cunningham, ao longo de sua carreira, recusou algumas de suas primeiras propostas ligadas ainda à dança moderna. Seu interesse no acaso e na idéia de uma dança que não fosse norteadas por uma narrativa, que não tivesse clímax ou linearidade, marcam os traços pós-modernos de sua poética.

Segundo José Gil (2005), a posição de Cunningham em relação à dança pós-moderna era paradoxal, porque ele não promoveu rupturas com o quadro trans-artístico que ligava a arte ao poder. Mesmo utilizando elementos não triviais, como movimentos e objetos não artísticos, sua dança ainda estava restrita ao espaço cênico tradicional. Gil explica que:

Para uma geração que não mais queria a imanência porque *estava* na imanência (da arte à vida), tornava-se inevitável que o estilo Cunningham surgisse como um objeto a recusar, arrastando consigo o que não estava de acordo com o *real* de então: a disciplina dos corpos, o “*glamour*”, o “espetáculo”, no fundo, o extremo profissionalismo dos bailarinos identificado com o extremo elitismo de um estilo elegante, ainda balético, muito puro e sublime (Gil, 2005, p. 150).



Merce Cunningham. Fonte: Site oficial do artista.

Cunningham teve uma longa e profícua parceria com o compositor John Cage, que se iniciou em 1942 e durou até a morte do músico, em 1992. Juntos, eles criaram

várias importantes obras, buscando uma estética que lidava com o silêncio, o acaso e o aleatório. Cage e Cunningham criavam, respectivamente, música e dança de forma concomitante, buscando juntos, mas cada um na sua arte, a independência dos sons e dos movimentos em relação à subjetividade do criador. Eles priorizavam o som e o movimento em si, em detrimento das atribuições de sentimentos pessoais. Tinham como princípio geral que “dança e música deveriam se complementar uma à outra e, mesmo assim, serem capazes de se sustentar por si sós” (HELLER, 2008, p. 21). Sendo assim, cada um criava sua obra sem se influenciar pela obra do outro, sendo que muitas vezes música e dança se encontravam somente no momento da apresentação.

John Cage nasceu em 1912, na cidade de Los Angeles, nos Estados Unidos. É considerado pela crítica musical como um dos compositores mais influentes do século XX, tendo acumulado, ao longo da vida, várias designações do seu ofício de artista: compositor, poeta, filósofo, escritor. Cage estudou com Henry Cowell, em 1933, e com o grande compositor austríaco, criador do dodecafonismo, Arnold Schönberg, no período de 1933 a 1935. Cage incorporou do Zen Budismo uma filosofia de vida que influenciou fortemente seu modo de criar e entender a música. Para ele, não havia separação entre a música e a vida. Não se interessava por questões puramente musicais.



John Cage e Merce Cunningham. Fonte: NYT/Arts. Foto: Jack Michell.

Cage defendia positivamente a composição simultânea de dança e música em uma peça. Segundo ele, a forma de composição simultânea que era praticada na dança moderna daquele momento, promoveria um enriquecimento das possibilidades da própria dança, como de fato aconteceu. Contudo, Cage dirige uma feroz crítica contra os artistas da dança que lidavam com essa relação de maneira equivocada, sem considerar a música como parte integral da dança, e não como ilustração. Ele rejeita os bailarinos e coreógrafos que dançam apenas seguindo o ritmo dos sons, criando uma dança idêntica à música, pouco produtiva. Para Cage, os materiais de composição da dança deveriam se estender para a organização dos materiais de composição da música. “*The form of the music-dance composition should be a necessary working together of all materials used. The music will then be more than an accompaniment; it will be an integral part of the dance*”⁵ (CAGE, 1961, p. 88).

De acordo com a premissa de Cage sobre a dança, é que buscamos, neste trabalho, refletir sobre as possibilidades de lidar com o tempo nas poéticas dissonantes. Segundo Lívio Tragtenberg, “o tempo é o veículo primeiro para toda e qualquer ação cênica”. Referindo-se ao pensamento de Philip Glass, para quem o tempo “é o meio comum entre música e teatro”, posto que a estrutura temporal e dramática são inseparáveis, Tragtenberg indica o tempo como o ponto básico da interação entre som e cena. Segundo o ele, o tempo possui fundamental importância no processo criativo, pois é o “veículo essencial para a materialização sonora”. Tal concepção filia-se ao pensamento de Stravinsky, que estabelece a distinção entre *tempo real* e *tempo musical*. De acordo com Tragtenberg:

A música ligada ao tempo ontológico geralmente é dominada pelo princípio da similitude. Aquela que se vincula ao tempo psicológico procede espontaneamente por contraste. Estes dois princípios que dominam o processo criador correspondem a noções essenciais de variedade e uniformidade. (TRAGTENBERG, 1999, p. 24).

⁵ A forma de composição na dança e na música deveria ser um trabalho necessariamente conjunto, envolvendo todos os materiais utilizados. A música seria mais que um acompanhamento, seria uma parte integral da dança (Tradução minha).

O autor argumenta que a falta de “uma operação crítica na concepção da música de cena” pode fazer com que a música seja apenas decorativa ou associativa, não estabelecendo assim um ‘jogo contrapontístico’ com os demais elementos. Dessa forma, a música “não alcança o novo ambiente criativo em que se insere, tornando-se um espectro de si mesma” (TRAGTENBERG, 1999, p.28). Na dança, quando o movimento não se propõe apenas como realidade temporal da música, ocorre a ampliação das potencialidades de todos os elementos temporais da cena (música, gesto, palavras, luz), propiciando uma percepção polifônica na audiência.

Outro importante artista, pensador da teoria do contraponto nas artes cênicas, foi o russo Vsevolod Emilevich Meyerhold, um dos mais importantes encenadores e teóricos do teatro da primeira metade do século 20. A história de Meyerhold está inserida num cenário de grande efervescência cultural e intelectual, próprio das idéias de vanguarda no início do século XX. Ele foi aluno e ator de Stanislavsky, e iniciou suas primeiras experimentações no Teatro-Estúdio, um anexo do Teatro de Arte de Moscou, que era dirigido pelo próprio Stanislavsky. Suas primeiras influências foram o simbolismo e o teatro do dramaturgo Tchecov, cuja estética era voltada para o impressionismo. Aquela foi uma época marcada pela busca da superação do estatuto representacional da arte. Os textos de Meyerhold, de aspecto panfletário e polemista, fundaram idéias e teorias fundamentais para o teatro do século XX, como o *teatro de atmosfera* e o *teatro de convenções*. Suas idéias representam uma oposição ao teatro realista-naturalista, predominante na época. Suas teorias associadas à estética construtivista abrem espaço para a materialidade do teatro: o trabalho do ator, os objetos, a luz. Ele traz para as vistas da platéia os elementos que estavam até então ocultos nos bastidores, buscando assim corromper os idéias naturalistas.



The Magnanimous Cuckold , 1922. Fonte: site oficial do artista.

A *teoria da musicalização* foi um dos pontos principais no teatro de Meyerhold. Seu ponto de partida para a fundamentação dessa teoria foi a música e o ritmo do teatro de Tchecov, então percebida por ele como um talento lírico e musical, que instaurava um novo tom pela sua musicalidade, traço próprio do *teatro de atmosfera*, que ele viria a desenvolver. Segundo Meyerhold, o “segredo da atmosfera tchecoviana está escondido no ritmo de sua linguagem” (MEYERHOLD, 1998, p. 154). Tomando como exemplo a peça *A gaivota*, ele afirma que a música do teatro de Tchecov estava ligada “à excepcional musicalidade dos intérpretes, que haviam captado o ritmo da poesia” (MEYERHOLD, 1998, p. 154). A partir daí, ele passa também a reafirmar sua fé no ator como o principal elemento da cena. Para Meyerhold, a música seria fundamental para o encenador e para o ator. Ele afirmava que a musicalidade se anularia dependendo da direção da peça. Era preciso que o encenador captasse esse ritmo interior próprio do teatro de atmosfera, para que a musicalidade pudesse se fazer presente. Segundo Picon-Vallin (1989), Meyerhold afirmava que a música era uma forma de superar o naturalismo, pois o ritmo de cena seria uma ruptura com o ritmo do cotidiano. A música deveria estar presente na vida do ator, devendo ser um aprendizado essencial e uma vivência constante. Ele afirmava:

Eu trabalho dez vezes mais facilmente com um ator que ama a música. É preciso habituar os atores à música desde a escola. Todos ficam

contentes quando se utiliza uma música "para a atmosfera", mas raros são os que compreendem que a música é o melhor organizador do tempo em um espetáculo. O jogo do ator é, para falar de maneira figurada, seu duelo com o tempo. E aqui, a música é sua melhor aliada. Ela pode não ser ouvida, mas deve se fazer sentir. Sonho com um espetáculo ensaiado sobre uma música e representado sem música. Sem ela, - e com ela: pois o espetáculo, seus ritmos serão organizados de acordo com suas leis e cada intérprete a carregará em si (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 1989).

A criação de Meyerhold, a partir das experimentações do Teatro-Estúdio, passou a ser impregnada cada vez mais pela música. As teorias da *musicalização* e do *contraponto* são duas formas pelas quais a música estava presente nos seus processos criativos. Nas pesquisas em que ele aprofundou-se nas relações entre música e movimento, Meyerhold valeu-se dos estudos da *eurritmia*, de Jacques Dalcroze; do circo; do teatro chinês e japonês; e da dança de Loie Fuller e de Isadora Duncan. Posteriormente, ele chegou a recusar as idéias de Dalcroze e criticou Isadora Duncan por causa de suas propostas de relações simétricas entre a dança e a música, afirmando que essas propostas eram “absurdas e tediosas” (PICON-VALLIN, 1989). Ele afirmava que a concordância rítmica entre ator e música deve revelar e completar a música, mas não ilustrá-la. Em seu programa do curso de 1914-1915, são formuladas as bases da sua *teoria do contraponto*. Ele afirma que:

A música e os movimentos do ator podem mesmo não coincidir, mas, simultaneamente chamados à vida, em seu curso (a música e o movimento, cada um em seu plano pessoal), manifestam um gênero de polifonia. Nascimento de um novo tipo de pantomima onde a música e os movimentos do ator reinam em seus respectivos planos. Os atores, sem dar ao espectador a construção da música e dos movimentos em um cálculo métrico do tempo, procuram tecer uma rede rítmica (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 1989).

Procuramos evidenciar até aqui, o quanto o pensamento de artistas como Laban, Merce Cunningham, John Cage e Meyerhold são importantes para a consolidação de processos de composição e estéticas que produzem na dança uma relação mais rica com a música. O contraponto é uma dessas possibilidades, o silêncio, que trataremos a seguir, é outra.

2.2.2. O silêncio

Não há nada de quieto no silêncio.

Susan Glaspell

O silêncio é a poética na qual a música é suprimida, mas não o som. O silêncio tem sempre uma forte função expressiva. Na dança, a ausência da música abre espaço para outros sons: do ambiente onde se realiza a obra, do corpo (a respiração, o movimento, o contato com outros corpos e objetos). O silêncio alterna nosso campo de percepção. Pensando poeticamente, poderíamos dizer que o silêncio, na cena da dança, provoca um fenômeno em que o som é absorvido pela imagem. Wisnik explica que “a onda sonora, vista como um microcosmo, contém sempre a partida e a contrapartida do movimento, num campo praticamente sincrônico. O som é, assim, o movimento em sua complementaridade, inscrita na sua forma oscilatória” (WISNIK, 2002, p. 17). A partir do princípio de que todo som é movimento, podemos considerar que todo movimento possui som, por mais inaudível que pareça.

No senso comum, o silêncio está relacionado ao negativo, ao passivo, à falta. Em contraposição a essa idéia, Orlandi (2007) explica que o silêncio não fala, mas é, ou seja, existe e também significa. A autora afirma que “no silêncio, o sentido é.” Segundo ela, o silêncio está ligado ao movimento. Enquanto a linguagem estabiliza o movimento dos sentidos, no silêncio está presente um movimento no qual o sujeito e os sentidos podem se mover amplamente. No silêncio, o sentido não se estabiliza, mas muda de caminho (ORLANDI, 2007). Nessa concepção, o silêncio é visto como *fundante*. Orlandi explica que “o silêncio é a matéria significante por excelência, um *continuum* significante. O real da significação é o silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 29).

A etimologia da palavra *silentium* refere-se a *silens*, e significa: que se cala, silencioso, que não faz ruído, calmo, que está em repouso, sombra. Orlandi explica que, na época clássica, embora não houvesse diferença no sentido entre os termos *sileo* e *taceo* (calar), a palavra *sileo*, primitivamente, não designava propriamente *silêncio*, mas ausência de ruído, tranquilidade. *Estar em silêncio* significava estar quieto. A palavra *sileo* era usada para se falar tanto de coisas como de pessoas, e especialmente para se falar do mar, da noite e do vento. *Silentium* indicava mar profundo. Aí deparamos com

o aspecto fluido e líquido do silêncio (ORLANDI, 2007, p. 33). A autora explica que a linguagem é a categorização do silêncio, é um movimento periférico, ruído. Enquanto a fala é voltada para a unicidade e organização, o silêncio é disperso. O silêncio não é diretamente observável, possui um aspecto fluídico e de movimento, e por isso se apresenta de modo não disponível à visibilidade. Orlandi se vale de duas ordens de metáforas ao se referir ao silêncio, já que ele não pode ser observado. A autora nos apresenta as metáforas do *mar* e do *eco*:

Em ambas jogam a grande extensão e um certo movimento que retorna e, ao mesmo tempo, produz um deslocamento. O final da onda que o mar sempre adia. O mar; incalculável, disperso, profundo, imóvel em seu movimento monótono, do qual as ondas são as frestas que o tornam visível. Imagem. O eco: repetição, não-finitude, movimento contínuo. Também fresta para ouvi-lo. Som (ORLANDI, 2007, p. 32).

A partir do impulso da etimologia da palavra, Orlandi explica que a profundidade do mar é como o silêncio, no qual está o real do sentido. As ondas seriam as bordas (limite), o ruído, seu movimento periférico (palavras). Assim verificamos no silêncio, os aspectos de desconforto e sutileza. O silêncio se apresenta por traços e pistas, em contornos distantes de marcas formais. Ele pode se apresentar fugazmente por rupturas, fissuras e falhas. Segundo Orlandi, para tornar o silêncio visível é preciso “observá-lo indiretamente por métodos (discursivos) históricos, críticos, desconstrutivistas” (ORLANDI, 2007, p. 45). A conotação negativa que o silêncio tem no senso-comum deve-se ao fato de que ele transtorna a unicidade e causa desconforto. A sociedade não suporta a ausência das palavras. Orlandi explica que o homem exerce seu controle e disciplina pressionando o silêncio a falar ou, nos casos contrários, supondo poder calar o sujeito. A autora explica que:

Isso resulta de um imediatismo tanto mais acentuado quanto mais vem em linha reta da tradição da racionalidade: o claro e o distinto. O homem – tendo de responder à injunção de transparência e objetividade – não se dá o tempo de trabalhar a diferença entre falar e significar. Para nosso contexto histórico-social, um homem em silêncio é um homem sem sentido. Então, o homem abre mão do risco da significação, da sua ameaça e se preenche: fala. Atulha o espaço de sons e cria a idéia de silêncio como vazio, como falta (ORLANDI, 2007, p. 35).

Cage teve o silêncio como um dos elementos mais importantes de sua obra, com o qual associou temas como o acaso, a indeterminação e o nada, revendo conceitos e levantando discussões sobre música, som, ruído, tempo, ritmo, teatro e dança, chegando mesmo a postular até uma filosofia de vida. Para ele, o silêncio não se limitava a um fenômeno acústico-sonoro, e era um elemento gerador da criação musical. Segundo Heller, o silêncio para Cage estaria ligado a uma mudança da mente, uma reviravolta (HELLER, 2008, p. 11).

No início de suas investigações, na década de 1930, Cage tinha concepções diferentes sobre o silêncio, que foram se transformando nas décadas de 1950 e 1960. Em seus primeiros trabalhos, ele abordava o silêncio como estrutura, influenciado pelos estudos de Anton Webern, e afinado com as idéias da música de Erik Satie. Nas obras dos anos 1930 e 1940, Cage considerava o silêncio em oposição ao som, como ausência, que era representada na pausa musical tendo como parâmetro somente a duração. Ele afirmava que “o silêncio não pode ser ouvido em termos de altura ou harmonia: ele é ouvido em termos de duração de tempo” (CAGE, apud HELLER, 2008, p. 16). Segundo Vera Terra(2000), o princípio de estruturação adotado por Cage tinha como objetivo ampliar a concepção da música, incluindo também como seu material, o ruído e os sons, até então não considerados como musicais.

Cage mudou sua concepção de silêncio nas décadas de 50 e 60, quando passou a afirmar que todo silêncio está permeado de sons, estando os sons e o silêncio em constante *interpenetração*, conceito que passa a ser importante na sua música. Segundo Heller (2008), Cage passa por um processo de amadurecimento nesse período, que culmina numa concepção de silêncio que vai muito além do acústico, considerando-o não mais da ordem da substância, do ente ou do empírico, mas como algo transcendental. Em 1950, Cage passa por uma experiência na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, que foi decisiva nos seus futuros posicionamentos sobre o silêncio. O compositor isolou-se numa câmara anecóica, uma cabine totalmente à prova de sons, onde foi capaz de perceber a constante permanência de sons no silêncio. Ele relatou que dentro da cabine, ouviu dois sons: um grave e um agudo. Então, os engenheiros que coordenavam a experiência lhe informaram que o som agudo era do seu sistema nervoso em funcionamento, e o som grave era da sua circulação sanguínea (CAGE, 1961, p. 08).

A partir dessa experiência, Cage define a relação entre som e silêncio como *interpenetração*, atestando a sempre presença do som no silêncio. Ele passa então a uma conclusão que se torna fundamental na sua arte: a de que não existe silêncio, pois sempre há sons no silêncio. Numa espécie de confissão, após a experiência da câmara anecóica, ele diz que sempre havia pensado, ingenuamente, que existia silêncio, mas percebeu que por mais que tentemos fazer silêncio, não podemos (HELLER, 2008, p. 20). Para Cage, o som é sempre presença e ausência. Som e silêncio se interpenetram. *Interpenetração* é um conceito que ele traz do Zen Budismo, que o compositor estudou com Daisetz Suzuki, em cursos realizados na Universidade de Columbia, durante a década de 1950. Cage explica a origem do conceito por meio de um relato sobre o estudo do Zen Budismo:

Lecture last winter at Columbia, Suzuki Said that there was a difference between oriental thinking and european thinking, that in european thinking things are seen as causing one another and have effects, whereas in oriental thinking this seeing of cause and effect is nor emphasized but instead one makes an identification with what is here and now. He then spoke of two qualities: unimpededness and interpenetration. Unimpededness is seeing that in all of space each thing and each human being is at the center and furthermore that each one being at the center is the most honored one of all. Interpenetration means that each one of these most honored ones of all is moving out in all directions penetrating and being penetrated by every other one no matter what the time or what the space. So that when one says that there is no cause and effect, what is meant is that there are an incalculable infinity of causes and effects, that in fact each and every thing in all of time and space is related to each and every other thing in all of time and space (CAGE, 1961, p. 46)⁶.

⁶ Durante uma palestra no último inverno em Colúmbia, Suzuki afirmou haver uma diferença entre o pensamento oriental e o pensamento europeu: que no pensamento europeu as coisas são vistas como causando uma à outra e tendo efeitos, enquanto no pensamento oriental essa visão de causa e efeito não é enfatizada; antes, enfatiza-se a identificação com o aqui e agora. Ele falou então em duas qualidades: não-impedimento e interpenetração. Tal não-impedimento prevê que em todo o espaço cada coisa e cada ser humano estão no centro e, além do mais, que cada um deles, estando no centro, é o mais honrado de todos. Interpenetração significa que cada um desses mais honrados de todos está se movendo em todas as direções, penetrando e sendo penetrado por qualquer outro, não importando qual o espaço e qual o tempo. De forma que, quando se diz que não há causa e efeito, o que se compreende é que há uma incalculável infinidade de causas e de efeitos; que, de fato, cada e toda coisa no todo do tempo e do espaço está relacionado com cada e toda coisa no todo do tempo e do espaço”. (Traduzido por Heller, 2008).



John Cage (1967). Capa do livro *John Cage Composed In America*. Perloff & Junkerman (org). The University Chicago Press, 1994. Imagem de Kenneth Goldsmith.

Na música de Cage nada passa a ter lugar, a não ser o som. Sua estética fica marcada pelo princípio de que “no one sound fears the silence that ex-tinguishes it. And no silence exists that is not pregnant with sound”⁷ (CAGE, 1961, p. 135). Sua composição musical mais notória sobre o silêncio é a peça *4'33''*, na qual os músicos permanecem em silêncio à frente de seus instrumentos, durante quatro minutos e trinta três segundos. Na obra, a música é o som que vem do ambiente, e sua performance consagra a máxima do compositor de que sempre há som no silêncio.

A obra *Beach Birds For Camera*, outra pareceria entre Cage e Cunningham, é um belo exemplo de composição que reúne dança, música e silêncio. Composta em 1991, com direção de Elliot Caplan, coreografia de Cunningham e a música *Four 3* de Cage, a obra traz a poesia sutil dos movimentos que remetem aos pássaros. Um poético encontro entre a paisagem de pássaros na praia, o silêncio e o som.

⁷ Nenhum som teme o silêncio que o extingue e não há silêncio que não esteja impregnado de sons (Tradução minha).



Beach Birds for Camera (1991), Merce Cunningham Dance Company.
Foto: Michael O'Neill.

A poética do silêncio de Cage, na música e na dança, por meio das parcerias com Cunningham, juntamente com o primoroso ensaio teórico de Orlandi que fazemos referência aqui deixam evidente o quanto o silêncio é uma potência expressiva capaz de desestabilizar mensagens e percepções, característica própria daquilo que buscamos delinear como princípio estético da dissonância.

2.3. O tempo do corpo: Dançar sem contar

Eu sei o que significa não pensar.

Michel Serres

Cinco, seis, sete, oito! Eis o tempo: regulador numérico do movimento normal. Como aponta Deleuze (2005), o movimento normal está ligado a um sistema de números e centros que subordina o tempo, no sentido de que o tempo é um marcador. A idéia do movimento normal está presente em um tipo de composição coreográfica que é muito comum na dança, aquela em que a coreografia é um método que propõe diretrizes norteadoras de ordens seqüenciais marcadas pelo tempo. Uma reflexão crítica

espontânea sobre esse método, no qual dei meus primeiros passos em cursos de formação em dança, levou-me a questionar se seria possível dançar sem contar, mesmo sem seguir simetricamente a música. Conseqüentemente, o amadurecimento dessa reflexão conduziu-me a um processo criativo de desconstrução, no qual despertei meu interesse para as poéticas dissonantes, e passei a me considerar uma *de-compositora coreógrafa*. Uma das molas propulsoras desse processo foi a descoberta do *fluxo de movimento*, por meio da experiência com o *contato-improvisação*. Desde então, o fluxo tornou-se uma constante na minha dança.

2.3.1. O fluxo

O filósofo Michel Serres nos alerta que a cabeça é ingênua, pois adora repetir, mas o corpo é genial, porque o corpo todo inventa. Ele afirma que “em qualquer atividade a que nos dedicamos, o corpo é o suporte da intuição, da memória, do saber, do trabalho, e sobretudo da invenção” (SERRES, 2004, p. 36). Essa perspectiva, na qual o corpo, e não a mente, é a sede e a fonte do conhecimento, soa um pouco estranha para um hábito racionalista e pode até parecer sugerir, no primeiro momento uma concepção dualista entre corpo e mente. No entanto, o pensamento de Michel Serres não estabelece uma divisão, mas propõe uma reflexão que busca, ao contrário, uma integração do complexo corpo e mente, destacando como o corpo geralmente tem sido desconsiderado como fonte de cognição por diversos campos do conhecimento. Seu estudo prescreve algo fundamental para o tipo de dança que tenho abordado neste trabalho, a dança em que predomina o *movimento aberrante*, do qual fala Deleuze (2005), o movimento que não está relacionado ao sistema de números e centros, movimento que permite ao tempo sua apresentação direta. O pensamento de Serres (2004) aborda questões sobre o corpo que são bastante válidas para o questionamento que levantamos sobre a forma pela qual o movimento aberrante poderia se organizar na dança: por meio de uma consciência corporal fundada na flexibilidade. Ele afirma que “os humanos mais livres projetam incessantemente condutas inesperadas, [que trazem] vantagem sobre gestos definidos” (SERRES 2004, p. 38). Nessa perspectiva, surge uma possibilidade de saída para a questão de como fazer a dança: o *fluxo de movimento na improvisação*.

Tomamos o termo improvisação na dança no sentido de realização de um gesto que não passa pela codificação criada por uma consciência objetiva. Segundo José Gil (2005), trata-se de um gesto gerado pela consciência do corpo e está essencialmente ligado àquele que o cria e o executa. O gesto improvisado não pode ser executado por outra pessoa, senão por seu próprio criador. O que é importante destacar é que a improvisação na dança não é um procedimento absolutamente sem planejamento, pois o movimento se conduz por um fluxo, que apesar de não estar ligado a um roteiro específico, pode apresentar alguns parâmetros. A dança de Steve Paxton, criador do *contato-improvisação*, é emblemática para tratarmos do assunto.

Paxton nasceu em 1939, em Tucson, no Arizona, Estados Unidos, onde começou a dançar. Em 1958, foi estudar no *Connecticut College*, onde conheceu a dança de Marta Graham, José Limon, Doris Humphrey e Merce Cunningham, o que veio a revolucionar sua vida. Sally Banes (1979) conta que Paxton imediatamente sentiu-se atraído pelo trabalho desses artistas, tornando-se posteriormente aluno de Cunningham. Nesse período, ele participou de dois importantes cursos que o influenciaram em suas criações e idéias sobre dança, o curso de composição feito com Robert Dunn, no estúdio de Cunningham, e os workshops de Ann Halprin, em São Francisco, dos quais também participaram também os *performers* Robert Rauschenberg, Deborah Hay, Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs e Robert Morris, que fizeram parte do *Judson Dance Theatre*.

Em 1970, Paxton fundou com outros artistas o *Grand Union*, grupo no qual começou a se concentrar nas experiências com a improvisação e em exercícios de relaxamento do corpo, através das quais surgiu o *contato-improvisação*. Essa nova forma de dança, que está baseada no contato entre dois ou mais corpos, a finalidade é dançar e deixar-se dançar com os outros, buscando se entregar a um fluxo de movimento que envolve os participantes num jogo de *perguntas e respostas gestuais*, decorrentes da percepção do movimento, do peso e da energia do outro. Assim José Gil explica esse jogo:

“Resposta” dada num movimento ainda e sempre de contato que engendra uma “pergunta” para o parceiro, e assim sucessivamente: os corpos deslizam uns pelos outros, enrolam-se, lançam-se uns sobre os outros, rolam por terra, ficam costas com costas, etc. Todo o movimento se origina no peso e no equilíbrio dos corpos, ou antes, no

desequilíbrio iminente das posições: o movimento de um bailarino cria essa pergunta a qual o corpo do outro dará uma resposta, segundo a inclinação do peso e da energia que lhe convier melhor. A energia deve deslizar, o movimento fluir o mais facilmente possível, e o bailarino escolherá muitas vezes a inclinação que parecerá a ele satisfazer tais requisitos (GIL, 2005, p. 111).

Sally Banes explica a comunicação que acontece durante o contato-improvisação, afirmando que:

The dancers transmit information to each other about their situation through touch; each partner remains aware of gravity through contact with the floor; and the dancers “touch themselves, internally”, by maintaining concentration throughout the body (BANES, 1979, p. 65)⁸.

No contato-improvisação, cada um deve buscar não conduzir o movimento objetivamente, mas deixar o corpo se comunicar com o outro pelo toque e pelo movimento, permitindo que aconteça uma comunicação dos corpos, possibilitando que o movimento seja levado pela consciência do corpo, e não pela consciência objetiva. Gil afirma que, nesse processo, as forças inconscientes circulam por entre os corpos promovendo uma comunicação de inconscientes, no qual “a consciência do corpo tece o plano de movimento próprio da dança, o plano de imanência da dança” (GIL, 2005, p.110). Da mesma forma como Apontamos em Michel Serres (2004), entendemos que a consciência do corpo apontada por José Gil não divide, mas busca integração do complexo corpo e mente nas ações humanas. Ele chama atenção para o fato de que sempre existe um mínimo de condução no contato-improvisação, visto que é uma dança que não tem como objetivo alcançar uma forma de consciência total do corpo, o que equivaleria, segundo ele, à busca de uma consciência total do mundo (GIL, 2005, p. 125).

⁸ Os bailarinos transmitem informações uns para os outros, sobre sua situação, através do toque; cada parceiro permanece consciente da gravidade através do contato com o chão; e os dançarinos “tocam-se a si mesmos internamente”, por manterem a concentração em todo o corpo (Tradução minha).



Steve Paxton. Foto: Gil Grossi

O que predomina então nos encontros de contato-improvisação é uma dança gerada por um fluxo de movimento que cria uma atmosfera na qual deve acontecer a comunicação entre os corpos. Quem já passou pela experiência do contato-improvisação pode relatar que muitas vezes há encontros que não fluem, nos quais não se cria uma atmosfera propícia e os corpos não entram no fluxo. Para que a dança ocorra é preciso então que os participantes se sintam bem uns com os outros, que possam captar e seguir o fluxo contínuo do movimento. Gil afirma que:

É quando o bailarino de CI [contato-improvisação] entra no fluxo de movimento que transporta os dois corpos ao mesmo tempo, que o movimento “pega”: a corrente de movimento forma agora um *continuum* que vai de um corpo para outro, que vai de uma para a outra consciência do corpo. O movimento de pensamento que é, no pensamento de cada bailarino, o movimento dos corpos, encadeia-se, tece-se antecipa os gestos e os pensamentos que vêm – um só corpo de pensamento pode garantir a consistência e a unicidade destes movimentos, porque só ele pode criar um plano de movimento de pensamento (GIL, 2005, p. 122).

Somente quando a dança “pega”, é que ocorrem modificações no corpo de cada um, provinda das trocas de energia e de forças. Num processo incessante de devir do outro, os corpos se interpenetram e modificam “suas sensações, os seus ritmos, os seus gestos” (GIL, 2005, p.122). Para que o participante pudesse desenvolver uma melhor forma de vivenciar essa atividade, Paxton criou exercícios que lidam com alguns princípios fundamentais do contato: peso, transferência e sustentação; equilíbrio e toque.

Como podemos ver, a poética do fluxo se constitui pelos princípios de flexibilidade e pelas condutas inesperadas, presentes na dança de Paxton como no pensamento de Serres. É um processo no qual a memória objetiva dá lugar ao devaneio poético, compondo uma dança em que é preciso saber esquecer. Segundo Serres, o esquecimento alivia o que a consciência torna inflexível. Ele explica que:

A aprendizagem mergulha os gestos na escuridão do corpo; aliás, os pensamentos também; saber é esquecer. A virtualidade ágil e a passagem para a ação exigem um certo tipo de inconsciência. Para habitar melhor seu corpo e também comandá-lo, esqueçam-se dele, pelo menos em parte. O controle voluntário dos membros e mesmo uma certa consciência deles exige simultaneamente que não o comandemos, nem que deles tenhamos total consciência. (SERRES, 2004, p. 43).

Na dança que se conduz pelo fluxo, o corpo não deve se reduzir nem à fixidez nem à realidade. É um estado que traz certa vertigem, semelhante à vertigem corporal que Serres descreve como um:

Testemunho da passagem contínua de um estado de equilíbrio rígido para um segundo estado paradoxal e refinado, depois para outro e mais outro que de outra forma, permaneceriam estáveis por movimentos imprevistos, nós a experimentamos a cada entrada em um mundo que nos desorienta e a cada encontro com uma nova e inesperada lógica que aparentemente interpreta às avessas nossas atitudes, mas que, no entanto, descobre e perpetua os *habitus* complexos do corpo. A embriaguez real do conhecimento e da inteligência, a felicidade mística da descoberta inventiva, seguem as alegrias da bicicleta e do balanço, dos planadores e dos cabelos ao vento na praia antes do sobe e desce do vaivém do encontro dos amantes (SERRES, 2004, p. 129).

Uma das forças expressivas que busco nas poéticas dissonantes é provocar sensações que revelem o quanto de tempo existe em nós. No contraponto entre o tempo inscrito na memória do corpo e o tempo esculpido pela linguagem pode-se erigir uma poesia dissonante do tempo, música e movimento dos sentidos.

2.4. O tempo em suspensão: Dançar o mesmo e o mínimo

Até aqui foram abordadas as poéticas do contraponto, do silêncio e do fluxo, como formas de pensar e expressar o tempo no que ele apresenta de contraste e de fluido, agora trataremos de duas outras poéticas, a da repetição e a paragem, que representam formas de suspensão ou supressão do tempo.

2.4.1. A repetição

A repetição é considerada pela maioria dos estudiosos da cultura como um dos principais sintomas da modernidade, que se enraizou nas práticas do nosso tempo, em virtude de fatores co-relacionados ao sistema econômico, aos meios de produção, às estruturas sociais e ao desenvolvimento tecnológico. Nas artes, a repetição expressa e problematiza questões ligadas a esses diversos campos, operando como um princípio de múltiplos sentidos, podendo estar associada à fragmentação, à incompletude, ao desconforto, ao esvaziamento dos sentidos, ao entorpecimento da razão e das sensações, dentre diversas outras questões. Sem dúvida, é um tema muito rico que daria múltiplas abordagens.

Desde o início do século XX, a escritora Gertrude Stein já exercia na sua literatura uma poética da repetição, caracterizada pela recorrência obsessiva de signos, que abria espaço para uma readequação das percepções na leitura. Na dança, uma das maiores artistas do século XX, que fez da repetição uma de suas marcas, foi a coreógrafa Pina Bausch.

Pina Bausch nasceu em 1940, na cidade de Solingen, na Alemanha, e faleceu em 2009, vítima de câncer. Começou seus estudos de dança em 1955, em Essen, na *Folkwangschule*, a escola de Kurt Joos. Em 1960, mudou-se para os Estados Unidos, onde estudou com Anthony Tudor, Paul Taylor e José Límon, na *Juilliard School*. Nesse período, conviveu com dança pós-moderna americana, que a influenciou. Em 1962, passou a integrar a *Folkwang Ballet Company*, de Kurt Joos, como solista, e posteriormente, em 1969, tornou-se sua diretora, sucedendo Joos. Em 1973, assumiu a direção do Balé Teatro de Wuppertal, que posteriormente veio a se chamar Tanztheater Wuppertal. Desde então, Pina Bausch se destacou como a mais conhecida representante da dança-teatro alemã.

O termo *dança-teatro* começou a ser usado por Rudolf Laban, e posteriormente passou a seus discípulos Mary Wigman e Kurt Joos. Wigman denominou seu trabalho independente como *Ausdruckstanz* (dança da expressão), e Joos fazia uma dança-teatro ligada a temas socio-políticos, por meio da ação dramática. Seu método incluía a combinação de dança, fala e música, com elementos do balé, a teoria de Laban, e a importante influência do teatro épico de Bertold Brecht.

A dança de Pina Bausch é marcada por uma ênfase nas relações humanas, nos movimentos do cotidiano e na colaboração entre as artes. Ciane Fernandes explica que a obra de Bausch traz a dança e o teatro como linguagens, sem formar uma totalidade de forma-conteúdo ou corpo-mente, mas como fragmentação. Sobre a dança de Bausch, Fernandes afirma que:

Por meio da fragmentação e da repetição, seus trabalhos expõem e exploram as lacunas entre a dança e o teatro, em nível estético, psicológico e social: movimentos não completam palavras em busca de uma comunicação mais completa; o corpo não completa a mente em busca de um ser total ou de uma presença mais completa no palco; mulher e homem não formam uma unidade liberando o indivíduo de sua solidão. Repetição quebra a imagem dos bailarinos como “seres espontâneos”, revelando suas insatisfações e desejos numa cadeia de movimentos e palavras repetitivos (FERNANDES, 2000, p.22).

Ciane Fernandes explica que a repetição na dança de Pina Bausch assume diferentes formas de manifestação, podendo ser identificada como: “obsessiva”, que é a repetição de uma frase de movimento; “alterada”, que é a repetição de uma cena com

sutis diferenças; “intermitente”, que é a repetição do mesmo evento em diferentes contextos; de “longo alcance”, que é a repetição de eventos que aparecem inicialmente separados e depois ocorrem simultaneamente na mesma cena (FERNANDES, 2000, p. 39). Segundo a autora, a dança de Bausch:

Não alude a um tempo linear progressivo (...) [suas obras] rompem com a evolução do aprendizado e com a representação, trazendo o vazio em vez de completude. A repetição do mesmo movimento traz mais e mais distorções, provocando múltiplas e imprevisíveis interpretações e experiências. (FERNANDES, 2000. p. 126).

Os gestos são movimentos do corpo que são executados no cotidiano como parte de uma linguagem associada a determinadas funções e atividades. Entretanto, os gestos ganham, na cena, uma função estética, tornando-se estilizados e tecnicamente estruturados em vocabulários específicos. Se em muitos casos a repetição do gesto técnico e estilizado possibilita que ele ganhe uma significação crítica estética e social, em outras situações são os gestos do cotidiano que, desligados de sua funcionalidade, tornam-se vazios de sentido. Fernandes destaca que quando um gesto se apresenta pela primeira vez numa cena, ele pode ser interpretado, equivocadamente, como uma expressão espontânea. No entanto, no decorrer do processo de repetição, ele dissocia-se, gradualmente, de uma espontaneidade. Significados são transitórios, emergindo, dissolvendo, e sofrendo mutações em meio a repetições, que provocam a constante transformação da dança em linguagem Simbólica⁹ (FERNANDES, 2000, p. 23).

A repetição pode ocorrer também com as palavras, num processo de dissolução do significado literal. Fernandes explica que o entrelaçamento de dança e palavra nas obras de Pina Bausch ocorre num tipo de consciência não de enfoque intelectual, mas como “consciência corporal”, como imagem corporal, segundo a psicanálise de Lacan, na qual a identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade. “O corpo individual é [grifo do autor] um corpo social – uma construção em nível psicofísico, constantemente permeada e controlada por repetitivas normas de disciplina

⁹ A utilização da palavra Simbólico com S maiúsculo, realizada por Ciane Fernandes, refere-se ao estágio lingüístico do ego narcisista descrito por Lacan, que aborda signos auto-referentes multiplicadores de si mesmo. (Fernandes, 2000, p. 23).

em meio a relações sociais de poder” (FERNANDES, 2000, p. 24). Essa condição está associada, no trabalho de Bausch a uma incompletude constante. Conforme explica Fernandes (2000), trata-se de uma “busca e transformação em um pensar-sentir-fazer fragmentado, em vez de integrado” (FERNANDES, 2000, p. 24). A autora utiliza as próprias palavras de Pina Bausch para explicar alguns aspectos desse processo:

Os passos têm vindo sempre de algum outro lugar – nunca das pernas. (...) É simplesmente uma questão de quando é dança, e quando não é. Onde começa? Quando chamamos de dança? Tem de fato algo a ver com a consciência, com consciência corporal, e a maneira pela qual formamos as coisas. Mas então não precisa ter este tipo de forma estética. Pode ter uma forma totalmente diferente e ainda assim ser dança. Basicamente, quer se dizer algo que não pode ser dito [pois a expressão do material interno implicaria em sua transformação em linguagem], então faz-se um poema para que se possa sentir o que se quer dizer. Então palavras, eu acho, são um meio para um fim (BAUSCH apud FERNANDES, 2000, p. 24).



Pina Bausch. Fonte: Site oficial da artista.

Segundo Fernandes, a repetição na dança-teatro de Bausch expõe a natureza simbólica da dança-teatro e explora o mapa da imagem corporal construído pela

repetição do mapa ambiental ou sócio-familiar no conjunto da *psiqué* e dos órgãos físicos do indivíduo. Esse processo acontece por meio de reconstruções de momentos da história de vida pessoal dos bailarinos, num sistema de reconstrução física e verbal de acontecimentos e situações importantes que ficaram inscritas nos seus próprios corpos. Fernandes, aliada ao pensamento de Lacan, explica que o mais importante não é a rememoração objetiva em si, mas o que é reconstruído a partir disso. “O centro de gravidade do sujeito é essa síntese presente do passado [realizada em cena] a que chamamos história” (FERNANDES, 2000, p. 26).

Seja em gestos, palavras ou experiências passadas, a repetição pode ser definida em Bausch como a “consciência do corpo quanto à sua própria história como tópico Simbólico e social em constante transformação” (FERNANDES, 2000, p. 26). Nas palavras de Lehmann, a repetição promove “uma compressão e uma negação mais ou menos sutis do decorrer do tempo”, gerando uma cristalização do tempo (LEHMANN, 2007, p. 310), numa aproximação aos referidos *cristais do tempo* dos quais fala Deleuze. A busca de Deleuze, para chegar ao limite interior da imagem, procurando na contração o menor circuito que seria a base estreita, uma ponta extrema, o germe gerador das imagens ótico-sonoras: o *cristal do tempo*. A suspensão do tempo promovida pela repetição aproxima-se do conceito da *imagem-cristal*, que Deleuze afirma ser um germen gerador de *imagens-sonho* e *imagens-lembrança*. Dessa forma, pode-se ver um gesto que se repete obsessivamente em Bausch, como um *gesto-imagem-cristal* que se estilhaça em imagens-sonhos, e apresenta-se como uma indiscernibilidade entre real e imaginário, num movimento de reversibilidade.

2.4.2. A paragem

*Sou partidário do movimento mínimo, da menor alteração
que provoca a maior revolução na percepção da realidade.*

Jorge Machi

Elementos como a lentidão e os *still acts* - atos parados - caracterizam procedimentos que só podem ser significados levando em consideração um conjunto de fatores que extrapolam o lugar-comum do que vem pronto e acabado. Os efeitos de

sentido promovidos pela perturbação provocada por esses elementos de intervenção expressam, quase sempre, um forte viés político. A paragem, ou ato de simplesmente parar, permanecer imóvel, pode instaurar o incômodo e a perturbação da imobilidade e do silêncio. O silêncio, que neste trabalho foi apresentado como uma categoria de classificação da relação música e movimento, aquela na qual a dança se realiza sem música, também pode ser representado pela gestualidade de um corpo parado ou extremamente lento, por uma *pausa* na mobilidade. Serres afirmava: “Meu corpo e nossa espécie existem menos no real concreto do que em “potencial” ou em virtualidade” (SERRES, 2004, p. 51). Assim, na perspectiva de uma força poética latente nos micro-movimentos, a paragem se apresenta como uma forma de imagem-tempo. Na dilatação do tempo cronológico está a ampliação da dimensão da imagem-movimento que se torna imagem-tempo. No mínimo de movimento, amplia-se a imagem-sonho.

O teatro de Zeami, o *Nô de aparição*, assim como o *Butô*, de Kazuo Ohno, e a *small dance* de Steve Paxton, apresentam formas de paragem que, mesmo compondo estéticas diferentes, possuem em comum o incômodo provocado pela não-ação. Segundo André Lepecki, a paragem tornou-se explicitamente conclamada como pertencente à dança, a partir da peça *Magnesium*, de Steve Paxton. Daí em diante, a paragem passou a ser dança de fato. Em *Magnesium*, Paxton inaugura o que ele chama de *the stand*, uma dança do não-movimento, também conhecida como *dança mínima* ou *small dance*. Paxton explica que:

Trata-se de uma percepção mais ou menos simples: tudo o que você tem que fazer é ficar de pé e relaxar- você sabe- e em um determinado momento você percebe que relaxou tudo que podia, mas ainda está de pé e este ficar de pé é um bocado de micro-movimentos... O esqueleto sustenta você nessa posição ereta malgrado você esteja mentalmente relaxado. Chame isto de “dança mínima”... Este nome foi escolhido muito porque descreve bastante bem a situação e porque enquanto você permanece de pé, sentindo a dança mínima, você está consciente de não estar “fazendo”, então, de alguma forma, você assiste a si mesmo agir, assiste seu corpo desempenhar sua função. E sua mente não está imaginando nada, nem procurando por respostas, não está sendo usada como um instrumento ativo, mas sim como uma lente que foca determinadas percepções (PAXTON *apud* LEPECKI, 2005, p. 12).

O parado requer um deslocamento perceptivo do corpo do bailarino. Na *small dance* de Paxton a não mobilidade não representa uma forma de “congelamento”. “O parado aí deriva de uma redistribuição da abrangência do movimento significante na dança assim como de uma reinvenção das expectativas em relação à fluidez como característica definidora da dança” (LEPECKI, 2005, p. 13).

Lepecki aponta que os atos parados, ou *still acts*, emergem sempre em momentos de inquietações e ansiedades históricas, como uma resposta a esses momentos. Ele cita como exemplo o ato de Yochico Chuma, que ficou de pé na igreja Saint Mark, em 1992, dizendo que não estava disposta a dançar em face à situação do mundo, num protesto à Guerra do Golfo. Ele explica que esses atos não visam negar o *medium* dança, mas provocar uma sondagem formal a respeito dos limiares expressivos e perceptivos da dança enquanto *medium*, devido às circunstâncias sociopolíticas. Assim, como o movimento que não se liga a um prolongamento sensório motor da imagem-movimento, a paragem se apresenta como imagens ótico-sonoras próprias da imagem-tempo. No movimento sutil do ato parado, não há congelamento do tempo, mas uma suspensão poética que se estabelece por uma relação de flutuação do tempo. Lepecki explica que:

Antes, o que a paragem faz é iniciar o sujeito em uma outra relação com a temporalidade. A paragem opera no nível do desejo do sujeito de inverter uma certa relação com o tempo e com alguns ritmos corporais (preestabelecidos). Engajar-se no parado significa, então, engajar-se em novas experiências da percepção de sua própria presença (LEPECKI, 2005. p. 14).

No teatro Nô observamos alguns traços que corroboram as idéias aqui levantadas. Como forma de teatro clássico japonês, originada no século XIV, o Nô é composto por dança, música, pantomima e poesia, um teatro rigidamente estruturado e formal, caracterizado por um estilo sutil que se configura pela lentidão, pelo silêncio e por nuances oníricas. No Nô há o conceito essencial da *flor*, que é o efeito cênico produzido pela representação de uma peça Nô, o efeito emocional gerado graças à atuação excelente do intérprete. “A flor é a vida do Nô” (GIROUX, 1991). Essa flor está intimamente associada ao belo, e é adquirida pelo treinamento técnico. O ator que consegue, através desse treinamento, atingir um alto grau de maturidade, será capaz de

fazer eclodir no palco a *flor insólita*. É a capacidade de alterar as normas e regras das técnicas de atuação, promovendo surpresas na platéia, e gerando assim novas possibilidades estéticas, transformando o incorreto em correto.

O *Nô de aparição* difere-se essencialmente dos chamados *Nô de realidade*, que se estruturam a partir do drama e têm como foco principal uma ação. Geralmente, as peças do *Nô de realidade* seguem uma ordem cronológica e têm como conflito principal o antagonismo entre duas personagens reais. Já o *Nô de aparição* está ligado essencialmente a uma atmosfera onírica, à memória de um ser desencarnado, um espírito ou um deus, configurando-se dessa forma por “um mundo intemporal, onde a realidade não é empírica” (SAKAI, 1991, p. 137). A peça *Nô* possui uma estrutura rígida, que é composta pela personagem principal, o *shite*; a personagem secundária, o *waki*; um coro e um quarteto musical. O *shite* é “aquele que age”. Segundo Giroux (1991), geralmente essa personagem representa um espírito, um ente não pertencente ao mundo sensível, ou uma divindade. Quando em alguns casos, essa personagem representa um ser encarnado, este geralmente encontra-se em um estado mental alterado por algum tipo de demência.

O tempo no teatro *Nô* de Zeami é algo que requer especial atenção, pois os acontecimentos se passam na memória do *shite*. A noção de lugar possui definições vagas, não tornando claras as relações entre passado e presente. Segundo Giroux, no teatro *Nô* as peças sempre deixam a impressão ou a possibilidade de que os fatos possam ter ocorrido somente na imaginação do *waki*, através do sonho.

Lá onde fica a fronteira entre este mundo e o outro, onde a noção de tempo não mais existe. A narração do *shite* não se desenvolve sobre suas ações passadas, mas é a expressão de seus sentimentos e suas emoções. O *Nô* de aparição descreve a alma do herói (GIROUX, 1991, p. 67).

O tempo no teatro *Nô* pode ser relacionado à imagem-tempo, na qual a relação entre passado, presente e futuro se organiza num movimento de flutuação e transição. Tem-se aí uma forma de apresentação direta do tempo. Na recordação do *shite* realiza-se o abismo do tempo: a coexistência de passado, presente e futuro. A imagem-tempo se apresenta assim através de nuances indefinidas, próprias do universo onírico, não como

um relato objetivo de acontecimentos factuais, pois essa recordação é configurada essencialmente por uma subjetividade comandada pela emoção.

Em relação à narração, o princípio da não-ação na movimentação do ator é um elemento fundamental para a composição dessa atmosfera onírica de flutuação do tempo. A movimentação no teatro Nô é caracterizada pela lentidão e por longas pausas. A gestualidade é quase estática, e através de um aparente impasse, enfatiza-se a relação entre o passado e o presente, colocados um no outro. A gestualidade sutil também é uma forma lírica de representar a recordação poética por meio de nuances, na aparente imobilidade que para olhares mais sensíveis revela detalhes e tensões que dispensam grandes amplitudes. Segundo Sakai:

A rememoração do passado é uma das chaves do Nô, mas como o modo de rememorar esse passado não se apresenta visualmente com relação ao que fica implícito, no Nô tudo é expresso em contornos, em diagramas, na essência das formas (como a sua decoração e adereços), como outra formulação da idéia budista da impertinência das coisas. Em poucos casos, depois de vermos um espetáculo Nô e havermos submergido no mundo dos mortos, acode-nos à mente a dúvida do poeta: Sonhava que era uma borboleta ou sou uma borboleta que está sonhando? (SAKAI, 1991, p. 157).

Além do teatro Nô, o Butô de Kazuo Ohno também é uma arte bastante emblemática para se discutir as poéticas dissonantes, tanto a paragem, quanto o contraponto e o fluxo, que já foram discutidos. Kazuo Ohno nasceu em 1906, em Hakodate, província de Hokkaidô, no Japão. Estudou Educação Física e ao assistir, em 1929, a uma apresentação da bailarina espanhola Antonia Marcé, *La Argentina*, sentiu-se extremamente tocado por ela, o que o levou para o caminho da dança, vindo a criar cinqüenta anos depois, uma importante obra denominada *Admirando La Argentina*. Estudou em 1933, na Escola de Dança de Baku Ishii. Em 1936, estudou com Tagaya Eguchi, discípulo de Mary Wigman, um dos precursores da dança moderna no Japão. Em 1949, apresentou, pela primeira vez em Tóquio, várias peças de sua autoria.



Kazuo Ohno. Fonte: Site oficial do artista.

A dança de Kazuo Ohno é totalmente integrada à sua vida. Lígia Verdi passou o período de 1987 a 1990, e o ano de 1996, estudando com Ohno, no Japão, experiência a partir da qual ela realizou uma interessante pesquisa sobre a dança de Kazuo Ohno. A pesquisa de Verdi busca oferecer uma síntese do pensamento de Ohno, que não representa apenas uma concepção de arte ou de dança, mas toda uma filosofia de vida. Para Ohno, a dança não existe alheia a uma consciência da força criadora do universo. Em uma entrevista com a pesquisadora, ele explica:

Toda vez que treino ou ensaio, eu me pergunto porque tenho que dançar. Eu não danço apenas por diversão. Também não acho que se deva dançar de maneira afoita, displicente [fazendo gestos aleatórios]. Primeiro, é preciso ter essa consciência da força criadora do universo, da origem da vida. A partir daí começa-se a dançar (OHNO apud VERDI, 2000, p. 82).

Em 1960, Kazuo Ohno iniciou sua parceria com Tatsumi Hijikata, com quem criou o *Butô*, então denominado *Ankoku Butô: dança das trevas ou dança da escuridão*, termo escolhido por Hijikata para diferenciar de *Buyo* ou *Butô*, que significa dança no

geral. Com o passar do tempo, o termo acabou se reduzindo a somente *Butô*. “Etimologicamente, a palavra japonesa é composta por dois ideogramas chineses: *bu* (que designa *dança*) e *toh* (que significa *bater o pé, pisar, andar pesadamente*) (VERDI, 2000, 34). Lígia Verdi explica que a famosa concepção de Hijikata como o arquiteto do *Butô*, e Ohno como sua alma, é simplista, pois acentua polaridades e dissemina mitos sobre eles, que nem sempre são verdadeiros. O filho de Kazuo, Yoshito Ohno concorda e assim prefere definir a diferença entre eles: “Hijikata é a escuridão da escuridão, e Ohno é a escuridão da luz” (OHNO apud VERDI, 2000, p. 34). O *Butô* surgiu no Japão, em um momento marcado por movimentos de conflitos sociais e mudanças culturais, principalmente nas Artes Plásticas, no Cinema e na Literatura. Os artistas e escritores não ficaram alheios a este momento no qual o país vivia um conflito com as influências da cultura ocidental, que entravam em choque com as tradições japonesas. Apesar da guerra não poder ser ignorada, para Ohno a estética do *Butô* não foi determinada por isso. Ele afirma que:

Nos seus matizes mais obscuros, [o *Butô*] expõe os arquétipos da Morte, da Perda, Sofrimento e que isso se dá porque o *butô* lida com sentimentos humanos e não porque os japoneses tiveram seu país destruído durante a Segunda Guerra Mundial (VERDI, 2000, p. 45).

A paragem no *Butô* é definida pelo *Ma*, um estado de pausa que não representa imobilidade, mas um estado a partir do qual tudo pode acontecer, uma tensão de micro-movimentos aparentemente invisíveis. Verdi explica que o *Ma* está ligado à cultura japonesa como um todo e pode ser um dos conceitos chaves para o entendimento dessa cultura. Ela destaca que a língua japonesa está repleta de intervalos de um vazio-cheio (2000, p. 40), e explica que:

A noção de *Ma* (ou por alguns denominado também *espaço negativo*) pode ser observada na estrutura rítmica e narrativa do Teatro Nô, nas “tomadas vazias” dos filmes de Yasujiro Ozu, na arquitetura. Richard Pilgrim explica que a palavra *Ma* é formada pelo som de pelo menos dois elementos, o ideograma que indica portão ou porta (*mon*) com o ideograma que designa sol (*hi*) ou lua (*tsuki*). A combinação de ambos sugere uma passagem, uma abertura preenchida com luz. Para Pilgrim, “o *ma* não é um mero vazio ou uma simples abertura; através deles [*vazio/abertura*] brilha uma luz, e a função desse *Ma* torna-se

precisamente deixar a luz brilhar através desse vazio abertura” (VERDI, 2000, p. 40).

O *Ma* está ligado ao instante e às nuances oníricas, que representam outra característica marcante do *Butô* de Kazuo Ohno, sobre o sonho. O sonho na dança de Kazuo Ohno determina a cena, indica o modo como o bailarino se apresenta. Ele deve dançar como num sonho, olhar sem ver, sem tomar conhecimento do que se passa. Sua poética é composta por “metáforas de retorno a um estado paradisíaco-uterino” (VERDI, 2007, p. 60). Verdi afirma que:

O *Butô* tem suas particularidades: cada minuto vivido é um minuto em potencial, porque o *Butô* é o *estar presente*. Abraçado o caminho proposto por Kazuo Ohno, não se chega a parte alguma a não ser pela amorosa absorção de cada instante da vida; é preciso trazê-la para a superfície, para a pele, fazê-la transpirar e falar (VERDI, 2007, p. 61).

O sonho no universo de Kazuo Ohno, composto por elementos que remetem à sua vida uterina e à sua infância, está ligado essencialmente às suas emoções e não representa um relato objetivo de acontecimentos factuais. É uma recordação configurada essencialmente pela subjetividade comandada pelo mundo dos afetos. Verdi explica que “o tempo na cena *butô* é então, o tempo do intervalo, do aqui-agora, que, paradoxalmente, nos remete a um passado imemorial, arcaico ou a um futuro sem data possível de localização” (VERDI, 2000, p. 40).

Kazuo Ohno afirma que o *Butô* é uma dança do não-pensar. Segundo Verdi, esse não-pensar está ligado diretamente com a idéia de corpo-morto na estética do *Butô*. Este corpo busca um estado de esvaziamento, de total disponibilidade, sendo assim paradoxalmente um corpo que está vivo e disponível. Este corpo está aberto aos estímulos que vêm de dentro ou de fora, escutando “a si e ao universo à sua volta. É um instrumento atento, perceptivo. Uma caixa de ressonância – recebe “informação” como uma “antena” e a devolve em forma de movimento e imagem” (VERDI, 2000, p. 53).

No *Butô* de Kazuo Ohno, a música não é inspiradora do movimento. Ohno se refere frequentemente em suas aulas à música interna. Ele explica que é preciso abrir um canal de escuta para que se possa mover acompanhando os estímulos internos. Verdi

afirma que Ohno chamava a atenção de seus alunos para que eles não dançassem o “1,2,3-1,2,3” da música que vem de fora. Ela diz que ele explicava que:

O estímulo que vem de dentro deve ser o condutor de nossos passos, de nosso ritmo. Este ora coincidirá com a intensidade e o ritmo que vem de fora, ora estará em aparente dissonância com essa música exterior (VERDI, 2000, p. 69).

Em seus estudos sobre o Butô de Kazuo Ohno, Verdi faz referência a Coelho Netto, cujas idéias em alusão à dança dionisíaca defendida por Nietzsche, podem esclarecer um pouco nosso entendimento dessa *aparente dissonância*. Segundo Verdi, Netto explica que:

A cena visionária, de opaca clarividência, sendo lírica, poderá apoiar-se na música, porém não necessariamente na forma musical e sim, na matéria da música, na música como visão da vontade de fusão com fundo das coisas, como *analogon* da embriaguez, como roteiro para infração do princípio de individualização (NETTO apud VERDI, 2000, p. 69).

Verdi esclarece que “o que faz o dançarino entrar em ação é uma profunda sintonia com seus sentidos internos e com o universo invisível que o circunda. Atento a cada pulsação e, ao mesmo tempo, com o que o rodeia, o indivíduo tentará fazer de seu corpo uma caixa de ressonância dessas percepções” (VERDI, 2000, p. 69). Nesse caso, a música não tem um primado em relação aos demais elementos cênicos.

As imagens que se apresentam tanto no teatro Nô como no Butô de Ohno constroem-se na sutileza de micro-movimentos, através de contornos e diagramas de sonhos implicados que traçam um movimento de mundo. Depois de abordar os traços que caracterizam as poéticas dissonantes destacadas neste capítulo, tendo buscado ilustrá-las com a obra dos artistas que são referendados, e contextualizá-las por meio da rede conceitual que vem sendo construída desde o início do trajeto que temos percorrido, partimos agora para a próxima etapa do trabalho, na qual será apresentada e analisada a peça *Poema Cênico Nº1: Estudo para o Tempo*. A peça aplica e materializa as idéias que temos discutido e que consolidam o projeto estético visado na pesquisa, de

modo a complementar a reflexão teórica com a prática da produção artística. O III Movimento seguinte representa a consolidação do projeto que buscamos desenvolver.

III MOVIMENTO

Fantasia de Trânsito e Risco

Antes de abordar diretamente a obra *Poema Cênico Nº1: Estudo para o Tempo*, que é a finalidade deste capítulo, proponho uma breve explicação sobre o título *Fantasia de Trânsito e Risco*, que une dois conceitos emblemáticos para o meu trabalho. No título, o termo *fantasia* remete, ambigualmente, a dois domínios: no campo do poético, naquilo que se refere à imaginação, ao produto do imaginário; e no campo da música, naquilo que se refere à fantasia musical, como forma. Na música, o termo fantasia tem sua origem na Itália, surgindo na Renascença, e está relacionado a uma forma de composição com fortes raízes na improvisação. A *Fantasia Cromática* de Johan Sebastian Bach é um bom exemplo desse tipo de composição, no qual há uma quebra da harmonia, com alternâncias de seqüências muito rápidas e muito lentas. Tais características servem muito bem para descrever certas características do movimento que realizo na minha dança, como veremos com mais detalhes adiante. Sobre a expressão *trânsito e risco*, é uma apropriação que faço da concepção de dança do músico e compositor John Cage, citado na tese de Fernando Villar (2001). Para Cage, “what characterises dance is that there a human beings and that they’re in a traffic situation, and its [sic] dangerous. It’s a life and death question”¹⁰ (CAGE apud VILLAR, 2001, p. 317). Tal idéia é emblemática para pensar a minha dança, ainda mais no que de acaso e aleatório ela contém, partindo do pensamento de um artista como Cage.

Caracterizo minha peça como um poema cênico, conceito que utilizo, seguindo as considerações de Lehmann (2007) sobre o teatro pós-dramático, com o propósito de designar um tipo de obra cênica que, dentre outras coisas, é estruturada a partir de princípios poéticos, não-narrativos, não-ilustrativos, que priorizam a *imagem em movimento*, e se caracteriza pela fragmentação em detrimento à ilusão de totalidade. Lehmann utiliza o termo ao analisar o teatro de Jean Fabre, e afirma que a idéia de poema cênico tem suas raízes na concepção de *peça paisagem*, presente no trabalho de Robert Wilson, inspirado pela escritora Gertrude Stein. Se a expressão poema cênico pode a princípio nos remeter a uma reflexão sobre possíveis correspondências entre a criação cênica e os princípios de composição da escrita literária do poema, não é exatamente nesse sentido que a exploro. O que me interessa não é estabelecer relações

¹⁰ O que caracteriza a dança é que há pessoas e elas estão em situação de trânsito, e há um risco nisso. É uma questão de vida e morte. (tradução minha).

entre a literatura e a dança, mas pensar sobre as potencialidades poéticas da própria dança, a partir de seus domínios, especificidades e possibilidades de expansão de suas fronteiras.

Na dança que realizo, o poema cênico configura-se como uma peça na qual todos os elementos da cena (gesto, música, luz, cenário e figurino) convergem para criar uma atmosfera imagética, de natureza lírica, que instaura um estado anímico de percepções, estimulando e provocando uma experiência estética do tempo. Em vez de o tempo ser uma unidade contábil do movimento, o movimento está subordinado ao tempo, como apresenta Deleuze (2005), pois o tempo é apresentado de forma direta, com o propósito de construir *imagens-tempo*. No poema cênico, o movimento é fluxo, e não se refere apenas ao corpo que dança, mas conduz tudo o que constitui as imagens apresentadas por meio da cena, construindo discursos poéticos.



Estudo para o Tempo. Foto: Ricardo Padue

A peça *Poema Cênico Nº1: Estudo para o Tempo* traz logo no nome duas importantes referências, expressas por meio do título composto. A expressão *Poema Cênico Nº1* diz respeito à forma, ao plano estrutural e à natureza da linguagem presentes na obra. A classificação numérica faz alusão ao aspecto de catalogação da obra,

sugerindo uma ligação com o universo da composição musical, onde é comum a existência de peças numeradas, além de indicar ainda a possibilidade de que possa haver outras peças que componham conjuntamente com essa, uma série. Já a expressão *Estudo para o Tempo* apresenta a natureza temática da obra, caracteriza a peça como uma espécie de ensaio sobre a questão do tempo, um trabalho artístico que indica explicitamente sua natureza de pesquisa, de estudo e investigação. Trata-se, portanto, de uma obra que se insere no universo das artes cênicas, e busca, por meio da expressão poética, sondar e refletir sobre as possibilidades artísticas de lidar com o tempo.

3.1. A imagem-discurso

Sendo uma peça eminentemente composta de imagens, seu potencial discursivo é predominantemente poético, já que na poesia a imagem é o primordial da linguagem. Alfredo Bosi explica que o discurso poético é uma potência expansiva na qual a imagem é absoluta (BOSI, 2000, p. 46). Ele afirma que a poesia é um processo trans-subjetivo, um trabalho de expressão que abre espaço no patrimônio da experiência cultural para os sonhos, a fantasia e a imaginação. Nesse sentido, a linguagem do poema cênico visa fixar experiências das coisas, por meio de imagens que representam um modo de acesso ao real, cujo propósito é presentificar o mundo. Na poesia, “mediação e temporalidade supõem-se e necessitam-se” (BOSI, 2000, p. 30), de forma que a teia de sentidos vai se construindo através do tempo, cadeia por cadeia, a partir da mediação de um signo pelo outro. Em *Estudo para o Tempo* coexistem a cena e as imagens: a primeira, como matriz criadora; a segunda, como discurso poético, feito de temporalidade e mediação.

Bosi afirma que a experiência da imagem é enraizada no corpo, pois, de acordo com Bachelard, o imaginário decorre da coextensidade de corpo e natureza, mergulhando suas raízes no inconsciente (BOSI, 2000, p. 27.). Seguindo Freud, Bosi explica que as imagens são transformações de forças instintivas, e que a vontade do prazer, o medo à dor, as redes de afeto que se tecem com os fios do desejo produzem imagens. Para ele, “toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a possibilidade, sempre reaberta, da evocação” (BOSI, 2000, p. 20). A linguagem poética busca transformar em duração as formas da matéria imaginária que a princípio se

manifestam como um relâmpago. Dessa forma, “as imagens poéticas constituem um modo de presença, que tende a suprir o contato direto e a manter juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência das coisas, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo” (BOSI, 2000, p. 19).

Em *Estudo para o Tempo*, as imagens buscam instalar o entrelugar do devaneio e da imensidão poética, dos quais nos fala Bachelard (1988). A proposta é construir e articular, por meio de uma poética da dissonância, a poesia das imagens-tempo (DELEUZE, 2005). No movimento criado pelas imagens, a peça de dança busca um diálogo com as Artes Visuais, evocando a *land art* do artista inglês Richard Long, por meio da remontagem de três de seus trabalhos, incluídos na peça. A obra de Long apresenta uma intensa afinidade com questões pertinentes a concepções que regem minha produção artística: o desenvolvimento de uma arte que articula as questões do tempo com o movimento da própria vida, uma arte cuja força motora conduz o fluxo da existência para uma experiência de vida criativa, que busca integrar, com poucos recursos, a amplitude do mundo interior, o corpo e os aspectos materiais da natureza. Além disso, as instalações de Long na minha dança funcionam como um ritornelo, conceito que buscarei explicar após uma breve incursão pela *land art*.

3.2. A *Land Art*

A *land art* é um movimento artístico que surgiu nos Estados Unidos, em meados da década de 1960, no qual a paisagem e o trabalho artístico estão inextricavelmente ligados. Na *land art*, o espaço natural, em vez de servir apenas como ambiente da realização da obra de arte, torna-se, ele próprio, a substância a ser trabalhada e a integrar a obra. Nesse movimento, os artistas buscam não apenas um modo de criar em contato com a natureza, mas visam à criação com a própria natureza, introduzindo-se na paisagem. Para além de ser uma obra sobre a paisagem, as produções artísticas da *land art* são a própria paisagem. As ações da *land art* chamam a atenção para lugares e coisas na paisagem que não teriam um sentido especial sem essas ações, passando despercebidas para as pessoas. As marcas deixadas pela *land art* instigam uma relação particular com o tempo e o espaço, deslocando o espectador de seu lugar mais comum.

A *land art* é um movimento que se posiciona como uma reação contra a tendência tecnológica da cultura industrial e do consumo, voltando-se para questões ecológicas, demonstrando uma inclinação para a arte conceitual. Como afirmava Smithson (2006), sua prática envolve uma jornada do artista pelas fissuras da topografia, instaurando um modo de pensar na arte semelhante aos processos geológicos, repleto de fendas, rupturas e erosões.

Robert Smithson foi um dos precursores da *land art*, nascido em 1938 nos Estados Unidos, estudou no *Art Students League*, em Nova York, e faleceu em 1973, no Texas, em consequência de um desastre aéreo, enquanto inspecionava seu último trabalho, *Amarillo Ramp*, um enorme monumento erigido no deserto. Sua obra mais conhecida é a *Spiral Jetty*, uma imensa espiral de pedras, construída em 1973, no Salt Lake, em Utah, nos Estados Unidos. A obra, de enormes proporções, apresenta uma aparência cambiante, que muda dependendo do nível da água, chegando às vezes até a desaparecer por completo. Suas cores variam, apresentando um contraste entre o branco do sal incrustado nas pedras e o vermelho da água tomada pela lama.

Smithson afirmava que as palavras e as rochas contêm uma linguagem que segue o que ele chamava de sintaxe das fendas e das rupturas, a partir da qual surge a força poética do seu trabalho. Para ele, a poesia problematiza as convenções da linguagem, pois:

As certezas do discurso didático são arrastadas na erosão do princípio poético. Perdida para sempre, a poesia precisa se submeter à sua própria vacuidade; é de algum modo produto da exaustão, mais do que criação. A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta (SMITHSON, 2006, p. 191).



Spiral Jetty. Foto Aérea: George Steinmetz, 2002.

Por serem quase sempre monumentais, e não permitirem o deslocamento de seu lugar original, as criações da *land art* são comumente exibidas em exposições localizadas em espaços fechados, por meio de fotografias das obras, juntamente com diários de viagem, mapas e pequenos textos que integram a composição. Anne Cauquelin explica que a *land art* é uma arte que lida, antes de qualquer coisa, com a “concretização e a visibilidade presumida das categorias de espaço e tempo” (CAUQUELIN, 2005, p.141), visto que nem sempre sua contemplação direta é possível. As obras se constituem de marcas que se fundem na paisagem natural, apagando-se com o tempo, ou exigindo tempo para descobri-las ou percorrê-las. Cauquelin afirma que:

Invisíveis para os amadores devido a seu afastamento, impossíveis de serem expostos em locais institucionais, afastados do público, os trabalhos da *land art* fazem do espectador não mais um observador-autor, como queira Duchamp, mas uma testemunha de quem se exige a crença: de fato, apenas as fotografias, um diário de viagem, notas tomadas ao longo do trabalho de reconhecimento estão disponíveis atestando que, de fato, existe alguma coisa relacionada à arte acontecendo “lá longe”, em algum lugar (CAUQUELIN, 2005, p. 141).

Nesse sentido, *Estudo para o Tempo* evoca a presença dessas obras, trazendo-as para a cena, reproduzindo sua montagem performática, construindo uma instalação que

incorpora as imagens promovidas pela dança. Na peça, estão presentes três obras do artista inglês Richard Long: *Golbi Desert Circle*, *Saara's Line* e *Dusty Boots Line*, que serão apresentadas e comentadas mais adiante.

Apesar de não se considerar um artista da *land art*, Long é um dos seus principais expoentes no mundo. Ele se julga um herdeiro da geração da *land art* americana, da qual Smithson faz parte, e afirma que sua arte é simplesmente uma “*formal and holistic description of the real space and experience of landscape and its most elemental materials*”¹¹ (LONG, 2000).

Richard Long nasceu em Bristol, em 1945, onde estudou no West of England College of Art, entre 1962 e 1965. Em 1966, mudou-se para Londres, onde continuou seus estudos na St. Martin's School of Art, até 1968. Desde seu primeiro trabalho, *Line made by walking* (1967), Long chamou a atenção da crítica, tendo realizado sua primeira grande exposição na Konrad Fischer Galerie, em Düsseldorf, na Alemanha, em 1968. Ele explica que a natureza é o tema de seu trabalho. Seu interesse começou no uso de materiais naturais como água e grama, e posteriormente evoluiu para a idéia de fazer esculturas pelo caminhar. Falando de sua primeira escultura de caminhar, realizada em 1967, uma linha reta feita num campo de grama, Long afirma que sua intenção era fazer uma nova arte, que também seria um novo modo de caminhar: *caminhar como arte*, mas diferente de outras categorias do caminhar, como viagem, por exemplo. Ele apresenta sua concepção do caminhar no seguinte relato: “*Each walk, though not by definition conceptual, realised a particular idea. Thus walking - as art - provided an ideal means for me to explore relationships between time, distance, geography and measurement*”¹² (LONG, 2000). Richard Long não usa equipamentos e maquinarias como muitos outros artistas da *land art*. Suas intervenções na paisagem são mínimas, geralmente deixando as marcas de sua presença, no local por onde transitou, com linhas, retas ou curvas, e círculos, feitos com pedras, pegadas, ou esculturas que utilizam grama, algas, madeira, arbustos e galhos. Desse modo, o artista interfere na paisagem, deixando as marcas de sua passagem.

¹¹ “Descrição formal e holística do espaço real e da experiência da paisagem com seus materiais mais elementares” (tradução minha).

¹² “Cada caminhada, para além da definição conceitual, pode ser compreendida num sentido particular. Desse modo, caminhar – como arte – promove significados ideais para mim, para explorar relações entre tempo, distância, geografia e dimensão” (tradução minha).



Richard Long fazendo a obra Paddy-Field Chaff Circle, Índia, 2003. Fonte: Site oficial do artista.

Estudo para o Tempo traz a poesia das obras de Long ao explorar a forma de suas esculturas e os gestos de sua ação criadora. A peça apresenta uma dança que não se vale do espaço apenas como lugar de realização, mas que cria o próprio espaço enquanto acontece. Como na arte de Richard Long, o espaço se constrói proporcionalmente à obra, que o instala à medida que é instalada. Cauquelin explica que, na *land art*, “o espaço não preexiste ao uso que se faz dele; é, ao contrário, o uso que define o lugar como lugar, que tira o espaço de sua neutralidade ‘natural’ para artificializá-lo, ou seja, habitá-lo” (CAUQUELIN, 2005, p. 142). Long faz arte caminhando, e o caminhar é, para ele, uma forma de fazer arte, um modo de vida. A caminhada é a trajetória na qual o artista marca sua passagem pelo mundo, sua existência. Oliveira afirma que Long alterna nos seus traços passagem e permanência. Ela explica que “os pontos que constrói podem ser entendidos como sinais discretos dos seus lugares de descanso. Instalados, eles definem focalidade, pluralidade de direções, recintos, mas também revelam a paisagem” (OLIVEIRA, 2002, p. 03). Paisagem cujas marcas inscrevem um movimento de transformação, cujas formas revelam a ação artística de esculpir o tempo. Paisagens que, sobretudo, constituem ritornelos.

3.3. O ritornelo

Na música, o ritornelo é o termo que indica repetição, que marca a ação de retorno que pode ser aplicada em diferentes circunstâncias na realização de uma peça. Entretanto, não é exatamente com esse sentido que operamos esse conceito. Tomamos o conceito de ritornelo, no pensamento de Deleuze e Guattari (2005), com o propósito de utilizá-lo na abordagem de questões relacionadas aos vetores e tensões inerentes ao processo de criação artística. Apesar de que o conceito tenha uma implicação muito mais abrangente que o campo das artes, é nessa perspectiva restrita que o utilizaremos aqui.

Deleuze e Guattari explicam que o *ritornelo é um agenciamento territorial*. Como no processo de criação, o artista lida, inicialmente, sempre com caos, então é preciso que ele realize uma coordenação de espaço-tempo. A construção de um ritornelo traça um movimento que se caracteriza em três movimentos. O primeiro movimento é aquele que configura o esboço de um território. É quando, diante do caos, realiza-se o esforço de fixar um ponto frágil como centro, uma busca de segurança e estabilidade, que promove um *infra-agenciamento*. Esse movimento está ligado ao *componente direcional* do ritornelo. O segundo movimento ocorre quando se consegue estabelecer os limites de um espaço em torno do centro, organizando uma posse calma e estável, que constrói um *em-casa*, o que configura um *intra-agenciamento*. É o *componente dimensional* do ritornelo, quando se instala o território. E o terceiro movimento é aquele em que, uma vez estabelecidas as demarcações, abre-se o território para novos agenciamentos, ou até mesmo busca-se outro lugar. É quando ocorre o *inter-agenciamento*, que representa o *componente de passagem ou de fuga* do ritornelo. Os autores explicam que esses três momentos não são sucessíveis numa evolução, mas juntos configuram forças que se afrontam e concorrem no ritornelo, respectivamente, as forças do caos, as forças terrestres e as forças cósmicas (DELEUZE e GUATTARI, p.117).

Na passagem do *infra-agenciamento* para o *intra-agenciamento*, há um esforço para manter as forças do caos no exterior, tanto quanto possível, para que o espaço interior possa proteger as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. Já no *inter-agenciamento*, quando nos lançamos ao encontro das forças

cósmicas do futuro, arriscamos uma improvisação, pois para os autores, “improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 116).

O território, na acepção do pensamento de Deleuze e Guattari, não tem um sentido geográfico, situado topograficamente. Para os autores, território é um ato expressivo, que torna qualitativos os componentes do meio. O território surge da territorialização dos meios e dos ritmos, como produto de um ato. Ele nasce quando os componentes de meios param de ser direcionais e passam a ser dimensionais, deixam de ser funcionais para se tornarem expressivos. “Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 119). A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo. O que possibilita a territorialização é o devir-expressivo do ritmo, a emergência das qualidades próprias (cor, odor, som, silhueta). “A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meios tornados qualitativos” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 120). Os filósofos explicam que:

Cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente. Assim, o vivo tem um meio exterior que remete aos materiais; um meio interior que remete aos elementos componentes e substâncias compostas; um meio intermediário que remete às membranas e limites; um meio anexado que remete às fontes de energia e às percepções-ações. Cada meio é codificado, definindo-se um código pela repetição periódica; mas cada código é um estado perpétuo de transcodificação ou de transdução. A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 117).

O ritmo nasce da comunicação entre os meios, na passagem transcodificada de um meio para outro meio. Para Deleuze e Guattari, o ritmo não é medida ou cadência, mesmo que irregular, mas algo incomensurável, uma coordenação de espaços-tempos heterogêneos. Os autores afirmam que enquanto a medida é dogmática, o ritmo é crítico, pois não opera num espaço-tempo homogêneo, mas com instantes críticos, de mudança de direção. “O ritmo nunca tem o mesmo plano que o ritmado. É que a ação se faz num

meio, enquanto que o ritmo se coloca entre dois meios” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 118).

No ritornelo, há as expressões territorializantes e as funções territorializadas, as qualidades expressivas operam um auto-movimento. A arte seria o que possibilita do devir expressivo do ritmo, a emergência das qualidades, o território seria efeito da arte. Para os autores, “a expressividade não se reduz aos efeitos imediatos de um impulso que desencadeia uma ação no meio: tais efeitos são impressões ou emoções subjetivas mais do que expressões”. As qualidades expressivas são auto-objetivas, pois encontram uma objetividade no território que traçam. Tal objetividade se configura quando as matérias de expressão, configuradas em um estilo, produzem motivos e contrapontos territoriais que formam um auto-desenvolvimento. Trataremos desse movimento de auto-objetividade um pouco mais adiante, quando abordarmos diretamente a peça do poema cênico.

3.4. A cartografia do Poema Cênico

A peça é composta de três partes integradas e sem intervalos, com duração total de aproximadamente trinta minutos, realizada como um solo de dança. Apesar de ter uma estrutura formal previamente planejada, não há coreografias, apenas um programa de movimento que se conduz pelo fluxo da improvisação. Além dos movimentos de dança, há a instalação da paisagem por meio da remontagem das obras de Richard Long. A dança, assim como os demais elementos, segue o princípio das poéticas dissonantes que já foram aqui apresentadas (repetição, silêncio, paragem, contraponto). Buscam-se ligações diversas entre o movimento e a música, com alternâncias entre tempos muito rápidos e muito lentos, promovendo contrastes e disjunções entre os elementos de composição da obra. O espaço é o deserto, metáfora da imensidão poética. O cenário constitui-se de um chão coberto de areia, com pequenas pedras espalhadas pela superfície, materiais que são utilizados para reconstituir as esculturas de Long. Como na peça a ênfase é dada para as imagens, visando um estado de expressão e percepções líricas da cena, a luz tem um papel fundamental. Ela é responsável por delinear a atmosfera onírica na qual as coisas surgem e se desfazem, semelhante a aparições, uma fantasia que expressa um fluxo de imagens do inconsciente. Nesse sentido, a luz cria

uma descontinuidade na cena, fragmentando-a, realizando uma decupagem dos eventos em quadros que são alternados em *fades*, como os planos de um filme, configurando um processo semelhante à montagem cinematográfica.

3.4.1. Os sons e a imagem do deserto

Em *Estudo para o Tempo* o deserto não é um lugar situado, mas espaço da *imensidão poética*, conceito abordado por Bachelard, que se refere ao modo como o devaneio poético nos desloca do mundo circundante e nos coloca diante de “um mundo que traz o signo do infinito” (BACHELARD, 1988, p. 228). Na peça, o deserto busca materializar a imagem da imensidão e a intensidade da sensação de solidão que ela nos traz, promovendo um mergulho na consciência imaginante que, segundo Bachelard, está presente nos momentos solidão.

O pensamento de Bachelard realiza uma abordagem fenomenológica do poético, no qual as imagens da imensidão estão ligadas à amplitude da consciência do ser imaginante, imensidão que está presente no modo de existência artística. Ele explica que:

Como o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos enviará sem rodeios a uma consciência imaginante. Na análise das imagens da imensidão realizaríamos em nós o ser puro da imaginação pura. Pareceria então que as obras de arte são *subprodutos* desse existencialismo do ser imaginante. No caminho do devaneio da imensidão, o verdadeiro *produto* é a consciência dessa ampliação. Sentimo-nos promovidos à dignidade do ser que admira (BACHELARD, 1988, p. 229).

Apesar da experiência da imensidão ser um ato solitário, da ordem do íntimo, ela pode ser comungada por meio da arte. Para Bachelard, não há uma oposição entre imensidão e solidão, pois as duas categorias não se opõem num dentro e fora, posto que estão antes ligadas a um entrelugar, no qual interior e exterior não são fixos. Bachelard explica que queremos sempre fixar o ser, mas o ser do homem não se fixa, porque é uma espiral, na qual “tudo é circuito, tudo é rodeio, discurso, tudo é uma romaria, tudo é refrão de estrofes sem fim” (BACHELARD, 1988, p. 249). Nesse movimento espiral

há inversões de dinamismos, de modo que o ser transita entre o centro e a evasão, sendo ao mesmo tempo íntimo e vasto. A partir da análise da poesia de Charles Baudelaire, para quem o filósofo acreditava que a imensidão era uma dimensão íntima, Bachelard afirma que:

Na alma descontraída que medita e que sonha, uma imensidão parece esperar pelas imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão. Teremos provas disso e em grande variedade se seguirmos os devaneios que se abrem na alma de Baudelaire, sob o signo da palavra *vasto*. *Vasto* é uma das palavras mais baudelairianas, a palavra que, para o poeta, marca naturalmente a infinitude do espaço íntimo (BACHELARD, 1988, p. 233).



Estudo para o Tempo. Foto: Ricardo Padue

Partindo da concepção baudelairiana da palavra *vasto*, Bachelard explica a relação entre o mundo e os pensamentos, que para ele estão reunidos sob a idéia de vastidão da imensidão íntima, algo que se apresenta como uma intensidade do ser. Ele afirma que essa imensidão é uma conquista da intimidade, e se amplia quanto mais essa intimidade se aprofunda (BACHELARD, 1988, p. 236). *Estudo para o Tempo* busca, na materialidade do corpo, da areia e da pedra, estabelecer um movimento que integra o vasto interior do sujeito que dança à imensidão exterior do deserto, explorando seu íntimo, quando já não existe diferença entre dentro e fora, mas tão somente o entrelugar de uma experiência poética. Em Bachelard, a imensidão do deserto é a intensidade do ser íntimo, espaço da solidão necessária para que o ser possa se encontrar.

Com o propósito de explorar uma materialidade que pudesse aproximar ao máximo a imagem do corpo à imagem da própria paisagem, a peça tem um figurino que se restringe a um pequeno aparato de tule esmaecido, que cobre a região do quadril como se fosse uma saia, mas sem formas muito definidas, apresentando pontas e dobras que sugerem algo insipiente para um vestuário. As partes expostas do corpo, como o colo, os seios e as pernas, são untadas de óleo mineral, e trazem na superfície da pele algum resíduo da areia que cobre o chão. O tule, a areia e o corpo compõem variações de um mesmo matiz de âmbar que é tingido pela luz. As imagens são tomadas por imensos espaços de sombra, de onde tudo emerge. A trilha sonora alterna-se entre faixas de silêncio e três peças musicais do compositor americano Philip Glass.

Philip Glass nasceu em 1937, em Baltimore, nos Estados Unidos. Estudou na University of Chicago, na Juilliard School e com Darius Milhaud, em Aspen. Durante a década de 1960, viveu uma temporada na Europa, onde dentre outras referências, teve uma influência marcante trabalhando com o compositor indiano Ravi Shankar. Apesar de que ele não goste, sua música é usualmente classificada como minimalista, caracterizada pela circularidade provocada pela repetição de pequenas unidades que são combinadas gradualmente de múltiplas maneiras.

A música minimalista teve origem nos Estados Unidos, na década de 1960, definida como um tipo de composição que não possui uma direcionalidade linear, diferentemente da chamada música teleológica, cuja concepção traz a idéia de uma música que se movimenta no tempo, visando chegar a algum lugar. As composições minimalistas se caracterizam por possuir uma estrutura que pode ser formada pela

repetição de motivos, células ou figuras, por pulsações estáticas, com gradações lentas, numa grande variedade de possibilidades de combinações que muda de acordo com o projeto estético de cada compositor. Entretanto, Lancia (2007) afirma que a forma de organização do tempo na música minimalista não é totalmente oposta à música teleológica, como acontece com a música dodecafônica e com a música serial. Ele explica que a música minimalista organiza-se numa mescla de configuração temporal chamada de *teleologia recombinate*, termo introduzido por Robert Fink, cujo pensamento propõe uma reflexão sobre o dualismo entre as músicas tonais, teleológicas e os novos movimentos atonais, não-teleológicos.

Em vez de minimalista, Philip Glass (2009) prefere se definir como compositor de uma música de estrutura repetitiva. Sua música possui, dentre outras características, extensa repetição de células, mudanças repentinas de uma sincronia para outra, compassos compostos por adições e subtrações de notas e tempos, e uma escala temporal que pode ser estendida a várias horas. Em *Estudo para o Tempo* há as seguintes peças do compositor: *The Kiss* (2005), *The Poet Acts* (2005) e *I'm Going to Make a Cake* (2005).

The image displays a musical score for Philip Glass's 'Estudo para o Tempo'. It consists of four systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked with a 2/4 time signature and a 16-measure bar line. The music features a strong, repetitive rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of *f* and the instruction *a tempo*. The second system is marked *simile*. The third system shows a change in the rhythmic pattern, with a 14-measure bar line in the treble and a 16-measure bar line in the bass. The fourth system shows further rhythmic complexity, with a 14-measure bar line in the treble and a 24-measure bar line in the bass. The overall structure is characterized by circular movement and repetitive cells of notes.

Exemplo de uma partitura da música de Philip Glass, na qual se percebe a imagem circular do movimento e das células de repetição nas notas musicais. Fonte: Site oficial do artista.

A música de Philip Glass assume na peça cênica um sentido especial, estabelecendo um jogo contrapontístico com os demais elementos, de forma a viabilizar uma percepção particular do tempo. A escolha de uma música não dissonante é proposital. Apesar de que possa parecer um contra-senso, uma música não-dissonante num trabalho que destaca a dissonância, a realidade é que não há qualquer contradição nisso. A poética cênica dissonante na dança não exige necessariamente uma música dissonante, pois a dissonância caracteriza-se neste trabalho como princípio de composição dos arranjos entre as categorias distintas de elementos que configuram a peça. Portanto, o que importa é o modo como as especificidades de cada elemento são tratadas e combinadas, como o artista criador manipula, articula e utiliza esses elementos na constituição de sua obra.

Em *Estudo para o tempo*, a música contribui na criação da atmosfera de repetição e circularidade, no jogo de percepção que cria um movimento espiral, que projeta os sentidos para a imensidão, provocando um estado de quase transe, de alternância entre pólos, de contraste de intensidades e disjunções entre o movimento e os sons, entre o silêncio e as paragens, entre o que se ouve e o que se vê. Em cada uma das três partes que compõem o poema cênico, há uma música apresentada junto com a performance de montagem das esculturas da *land art* de Richard Long.

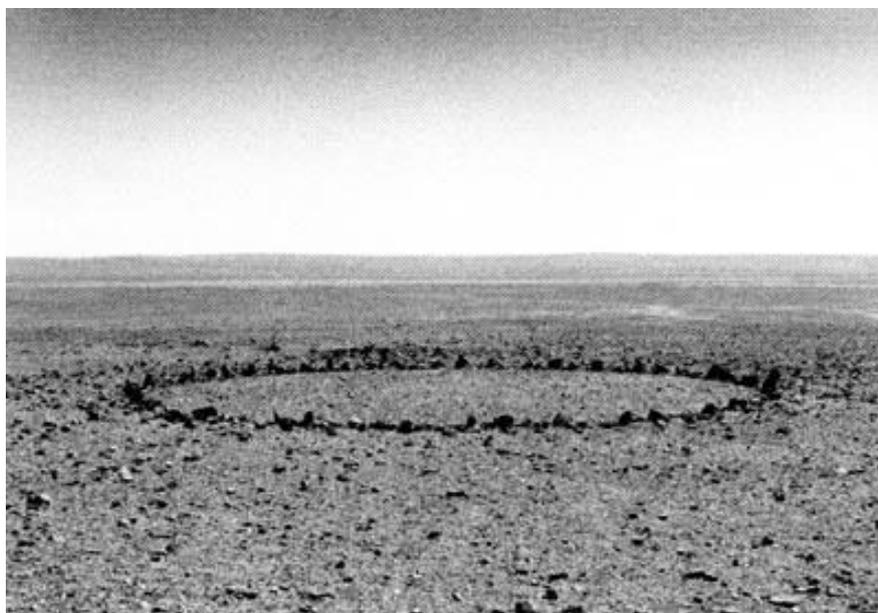
3.4.2. Os territórios

A peça possui um roteiro flexível, com algumas indicações e referências que buscam dar coesão à obra, deixando espaço aberto para a manifestação do aqui-e-agora do fluxo de movimento. Não há coreografias, apenas a definição de três pontos estruturais básicos, que organizam um programa de movimentos que inclui o acaso e a improvisação, com o propósito de expressar ou problematizar as relações dissonantes entre o movimento da dança, a música e as obras a serem esculpidas. A intensidade, o tempo e a amplitude do conjunto dos movimentos da dança só se formam durante a cena. O modo como tudo acontece não é determinado, mas fruto do acaso e da improvisação, conduzidos pelo fluxo do movimento geral, que visa produzir as imagens

poéticas que são desenhadas pela luz. As imagens instalam uma atmosfera na qual o corpo, de aparência espectral, oscila na paisagem como um sonho.

As esculturas de Long são o eixo referencial de cada um dos três pontos estruturais principais que compõem a peça. A dança acontece e dialoga com as formas dessas esculturas, buscando, a partir das imagens que são construídas pela cena, configurar uma paisagem intermitente, que surge e escapa aos nossos sentidos. A fragmentação das imagens instaura um horizonte de percepções descontínuas, mas de sensações intensas. As obras de Long materializam o movimento de territorialização que é desenvolvido na peça. As esculturas são motivos do ritornelo.

O primeiro ponto estrutural da peça é caracterizado pela obra *Golbi Desert Circle*, um círculo de pedras construído originalmente por Richard Long, em um deserto na Mongólia, em 1996. A montagem da escultura se realiza ao som da música *The Kiss*, e alude à emergente necessidade que o artista tem de ordenar o caos ao seu redor, por meio da intervenção do seu ato criativo, agenciamento de territorialização.

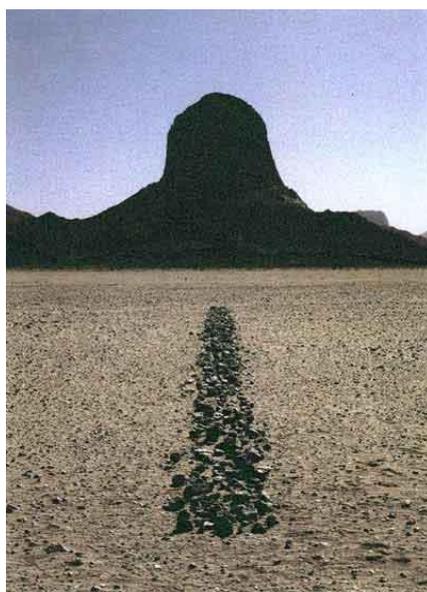


Golbi Desert Circle. Foto de Richard Long. Fonte: Site oficial do artista.



Estudo para o Tempo. Foto: Bruno Alves

O segundo ponto de referência é a obra *Saara's Line*, uma reta originalmente traçada com pedras, no do Deserto do Saara, realizada por Richard Long em 1988. Nessa parte, ouve-se a música *The Poet Acts*, em contraponto com uma série de movimentos nos quais o corpo alterna, incessantemente, sua posição entre deitado e em pé. A escultura é construída sobre as marcas que o corpo deixa no solo, depois das exaustivas tentativas de buscar uma posição cômoda no espaço.



Saara's Line. Foto de Richard Long. Fonte: Site oficial do artista.

No terceiro e último ponto, assistimos à performance de reconstituição da *Dust Boots Line*, ao som da música *I'm Going to Make a Cake*. Essa obra de Long é feita pela marca de rastros que são deixados pela passagem do artista na paisagem, desenhando uma reta que é inscrita no chão como visibilidade de seus gestos. Cada uma das obras de Richard Long reconstituídas na peça representa, assim como a expressão poética que busco na minha dança, a visibilidade dos gestos do artista.



Dust Boots Line. Foto de Richard Long. Fonte: Site oficial do artista.



Estudo para o Tempo. Foto: Bruno Alves.

Como afirma Oliveira, as linhas e círculos de Long, segundo ele mesmo, respondem à sua experiência de um ou outro entorno. O artista apresenta o seguinte relato:

Alguns lugares sugerem um círculo e outros uma linha. É algo muito misterioso. Acho que o círculo e a linha têm cada qual um ambiente diferente. Os círculos são fechados, no interior de um lugar, como um centro, e as linhas têm mais a ver com direção, como olhar para fora, para o exterior (OLIVEIRA, 2002, p. 03).

Oliveira afirma que “daí deduzimos sua afirmação da arte como contemplação, como introspecção, destinada a revelar o mistério do mundo. E, simultaneamente, como construção de uma realidade outra” (OLIVEIRA, 2002, p. 04). O artista associa as formas produzidas pela sua obra com o movimento da vida, com sua situação diante do espaço, ou metaforicamente, do mundo. Por esse motivo e por outros já apontados, a poética de Richard Long apresenta uma intensa afinidade com o projeto criativo do meu trabalho, bem como com minha própria concepção da arte.

Em cada um dos três momentos em que são remontadas as esculturas de Long na peça, a obra constrói e desconstrói seus ritornelos. O gesto que expressa o movimento, seja o movimento da montagem das esculturas ou o próprio gesto da dança, estabelece a formação aleatória dos domínios que serão ali estabelecidos, operando como o que Deleuze e Guattari chamam de assinatura. Os filósofos afirmam que as qualidades expressivas ou matérias de expressão são inicialmente apropriativas, têm um caráter de propriedade, não no sentido de que pertencem a um sujeito, mas no sentido de que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz. Essas qualidades são assinaturas, pois expressam marcas constituintes de um domínio, de uma morada, marcas do território.

A cena inicial da peça caracteriza-se com a artista-criadora realizando movimentos no escuro. A audiência não a vê inicialmente, apenas ouve a música. Muito lentamente, a luz vai surgindo e revela que há alguém ali, dançando no escuro, tomada por forças e tensões constra as quais luta em busca de estabelecer um domínio. Nesse momento, os movimentos traduzem os componentes direcionais do ritornelo, o corpo ainda sem um centro, mesmo frágil, procura esboçar seu território.

Ao manipular as pedras aleatoriamente espalhadas ao seu redor, ela parte do infra-agenciamento para o intra-agenciamento, definindo os componentes dimensionais de seu ritornelo, ao estabelecer as marcas de seu território. Ela faz isso, montando a *Golbi Desert Circle*. As matérias expressivas (música, gesto, luz, cenário, figurino) entram em relações variáveis umas com as outras, constituindo motivos e contrapontos que exprimem a relação do território com impulsos interiores e circunstâncias exteriores. Segundo Deleuze e Guattari (2005), as relações internas que as qualidades expressivas estabelecem entre si constituem os *motivos territoriais*, enquanto as relações em que elas constituem pontos no território que tomam as circunstâncias do meio em contraponto são chamadas *contrapontos territoriais*. Os filósofos explicam que motivos e contrapontos são o que forma um estilo (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 126).

Os filósofos explicam que os motivos territoriais formam *rostos* ou *personagens rítmicos*, os contrapontos territoriais formam *paisagens melódicas*. O personagem rítmico é quando o próprio ritmo torna-se personagem, e não apenas está associado a um personagem. A paisagem melódica “não é mais uma melodia associada a uma paisagem, é a própria melodia que faz a paisagem sonora, tomando em contraponto todas as relações com uma paisagem virtual” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 124). Como em *Estudo para o Tempo*, o que predominam são as relações dissonantes que visam às imagens-tempo, há um tendência dos contrapontos territoriais sobre os motivos, produzindo paisagem em vez de personagem.

Ao mesmo tempo em que as marcas territorializantes desenvolvem-se em motivos e contrapontos, o processo reorganiza as funções do território e reagrupa forças. O ritornelo promove o cruzamento entre o semiótico e o material, operando com consolidação de espaço-tempo, mas também com a co-existência e a sucessão. O movimento do fluxo, ou o ritmo, como definem os filósofos, logo rompe o estar *em-casa*, por meio de um processo de desterritorialização, que busca novos agenciamentos, configurando o *componente de fuga* do ritornelo. Um vez reconstruída a primeira escultura, volta-se novamente ao caos e instaura-se todo o processo novamente, uma vez que a luz oculta a primeira escultura e apresenta novos territórios para a realização das demais. São os inter-agenciamentos.

Deleuze e Guattari afirmam que:

O ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumentar a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade, dita natural, e através disso formar massas organizadas (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 162).

O conceito de ritornelo aproxima-se muito das idéias que Deleuze desenvolveu posteriormente sobre a imagem-tempo, que certamente segue a lógica de seu pensamento. O ritornelo, segundo Deleuze e Guattari (2005), fabrica tempo. Eles explicam que “não há o tempo como forma a priori, mas o ritornelo é a forma a priori do tempo que fabrica tempos diferentes a cada vez” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p.163). É o tempo implicado que busco na dança.

3.5. Inscrições da rasura e da sombra

Além das observações já realizadas na análise estrutural e temática da peça, *Estudo para o Tempo* apresenta ainda duas concepções fundamentais que permeiam suas imagens. São elas: a rasura e a sombra. São concepções que operam como metáforas de princípios estético-conceituais, fundadas no pensamento e na poética de alguns artistas que são referências no meu trabalho.

Para entender a rasura, busco estabelecer inicialmente algumas correspondências entre o processo de encenação e a escrita. Como em *Estudo para o Tempo* o movimento é conduzido pelo fluxo, não há, como na escrita, uma elaboração que possa ser retocada e corrigida depois da realização, não há nada que possa garantir uma estabilidade da aparência dos registros realizados, ou um padrão de conduta ou desempenho que atenda a um dado horizonte de expectativas. No aqui-e-agora da performance, tudo pode acontecer, e qualquer possibilidade de retomar e revisar um mínimo gesto deixa explícitas as rasuras. No poema cênico, diferentemente da escrita da palavra, que aceita revisões e readequações, o potencial da linguagem é liberado de forma plena, buscando evitar qualquer filtro cognitivo da subjetividade, qualquer elaboração que impeça de se

emergirem as imagens que irão materializar na dança e na cena os influxos imediatos do imaginário.

Partindo do pensamento de Jacques Lacan, Edson Sousa (2006) explica que a escrita se arma enquanto rasura, mascarando o potencial em ebulição da linguagem, que pode vir à tona a qualquer momento. Para ele, as rasuras revelam que, a estabilidade e o controle da escrita não passam de aparência. Tal idéia parece muito pertinente para descrever o modo como o movimento corporal conduzido pelo fluxo não adere a uma concepção dualista de certo e errado. Uma vez atingido e se deixando conduzir pelo fluxo, não é mais a razão que orienta o movimento, mas a consciência do corpo, do qual nos fala José Gil (2005), como já apontamos no segundo capítulo. Não há escritura, mas apenas inscrições. Inscrições que não se fixam a suportes, mas se materializam na experiência histórica. Inscrições que incorporam ao gesto e à estética da imagem, tudo aquilo que surge e que frequentemente é descartado, porque é relegado ao feio, ao sujo, ou ao errado.

A poética do fluxo possibilita uma experiência ontológica por meio da linguagem, abrindo espaço para o inesperado e o surpreendente, evidenciando, de forma explícita, as possíveis rasuras dos atos de linguagem, num processo que não busca camuflar suas nuances mais intrínsecas. Como na dança-teatro de Pina Bausch, que embora não opere com a concepção de fluxo dos movimentos corporais, do modo como faço no meu trabalho, ou à maneira que predomina na dança de Steve Paxton, porém problematiza questões relacionadas à realização cênica como uma forma de escrita. No espetáculo *Arien* (1979), Bausch insere um hipopótamo numa cena da qual ele aparentemente não faz parte. A bailarina que está no palco emite uma enorme gargalhada ao avistar o animal, dando início a uma situação aparentemente cômica. No entanto, a repetição excessiva e obsessiva da gargalhada da bailarina, mesmo quando o hipopótamo é retirado do palco, dá continuidade ao inusitado, revelando a evidência do erro e ironizando a rasura, pela impossibilidade de consertar aquilo que já está feito.

Na dança de Pina Bausch, a exposição do erro revela a fragilidade da aparente estabilidade e controle da escrita cênica. A mesma situação de *Arien* ocorre também em *Bandoneon* (1981), onde Dominique Mercy executa uma série de repetições de *grand-pliées*, vestido com um tchu-tchu romântico, mal colocado e desabotoado. Em contraste com uma dança social de casais executada numa fileira à sua frente, ele tenta

insistentemente executar o movimento da forma correta, em diferentes pontos do palco. As exaustivas tentativas de alcançar o movimento correto e perfeito produzem a repetição. Repetição que representa ali uma tentativa de eliminar o erro. Porém, a exposição do “erro” de Dominique de Mercy desestabiliza a idéia de controle e perfeição, pois a rasura é exposta. Há um irônico contraste dissonante entre a dança de Mercy e a dança bem executada dos casais muito bem vestidos. A exposição da rasura na dança de Pina Bausch é uma constante fundamental. Sua obra apresenta um forte viés crítico contra a aparência e convenções de valores sociais e culturais. A exposição dos erros e imperfeições está nos movimentos de sua dança, da mesma forma que nos corpos dos bailarinos, que supostamente deveriam ser esteticamente perfeitos e saudáveis, mas que contrariam essas expectativas.

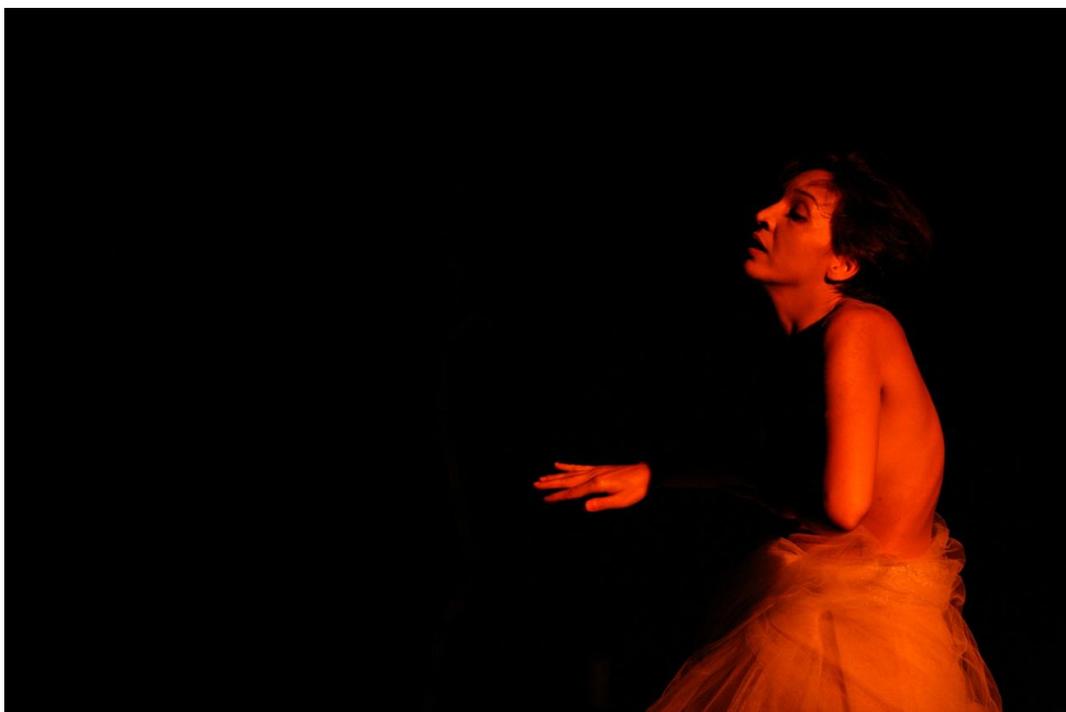


Dominique Mercy em Bandoneon (1981), de Pina Bausch. Foto : Hartmut Schneider

Tal qual a rasura, a imagem da sombra também está fortemente marcada na poética dissonante de *Estudo para o Tempo*. Nas imagens da peça, a sombra não representa a idéia de trevas, mas dimensão de profundidade. Na literatura do escritor japonês Junishiru Tanizaki (2007), a sombra é concebida como uma qualidade da luz, que não tem nada de obscuro ou tenebroso. Para Tanizaki, a sombra é profundidade, enquanto a luz é superficialidade. Ele aponta como a sombra é fundamental na cultura japonesa, descrevendo poeticamente a presença desse elemento na arquitetura, na culinária, no vestuário, nos objetos e no próprio corpo do japonês. Em sua cultura, a sombra não está associada, como no Ocidente, a valores negativos, mas é concebida como reveladora de nuances e detalhes aparentemente inexistentes no brilho excessivo

do lustre e da lapidação que tanto valorizamos. Na visão poética de Tanizaki, a sombra enriquece todos os elementos que constituem a vida. Subvertendo a concepção equivocadamente negativa que temos desse conceito, a sombra de Tanizaki é uma dissonância, visto que nega o prisma maniqueísta e predominante de uma virtude presente apenas na luz. A sombra é um elemento que não só favorece e enriquece o belo, mas torna-se fundamental como reveladora da verdadeira beleza de alguns objetos, como a laca. O escritor explica como a sombra se faz como elemento poeticamente registrador da passagem do tempo, destacando como o peso e a profundidade estão associados antes a uma sensação de serenidade e contemplação. Tanizaki declara que:

Apraz-nos observar o tempo marcar sua passagem esmaecendo o brilho do metal, queimando e esfumando sua superfície. (...) Os nossos [cristais], extraídos desde a antiguidade das minas de Koushu, têm em meio à transparência certo anuviamento generalizado que lhes confere mais peso. (...) Isso não significa que todo brilho nos desgoste, mas ao superficial e faiscante preferimos o profundo e sombrio. Seja em pedras ou em utensílios, nosso gosto é pelo brilho mortiço que remete ao lustro dos anos (TANIZAKI, 2007, p. 21).



Estudo para o Tempo. Foto: Ricardo Padue

Em *Estudo para o Tempo* a presença da sombra é uma constante, criando o aspecto de densidade da atmosfera onírica, revelando a profundidade na qual as coisas subsistem e emergem quando motivadas pela força do desejo. Na peça, a luz é tênue e delicada, buscando um equilíbrio com a sombra, sem subjugar-las. O movimento das imagens não é conduzido apenas pela luz, mas também pela sombra, que as invade e as habita, numa intensidade de limites na qual elas se dissolvem e se refazem. As imagens são feitas também de sombra, e não apenas de luz.

Da mesma forma que nos fala a literatura de Tanizaki, percebo a sombra também no *Butô* de Kazuo Ohno. A sombra está na sua dança não como fatalidade de morte, mas como uma poesia que relaciona harmonicamente vida e morte. A dança de Kazuo Ohno é profundidade, movimento de vida. Sua arte revela-se poeticamente pelo peso das imagens. Na força poética do peso de sua dança está a delicadeza e a serenidade. Os movimentos contorcidos e aparentemente disformes são como os aposentos japoneses: “compõem um intrigante conjunto harmônico”, no qual a imprecisão dos traços “torna-se perfeitamente apropriada” (TANIZAKI, 2007, p. 33). Em *Dead Sea* (1985), a extrema força poética da sombra se traduz na sutileza dos movimentos, que em seus momentos de extrema lentidão nos provoca “a forte impressão de que o ar se condensou só ali, em agudo silêncio e em desolada solidão, imutável, eterna” (TANIZAKI, 2007, p. 34).



Kazuo Ohno. Foto: H. Tsukamoto.

Assim como no Butô de Kazuo Ohno, a sombra em *Estudo para o Tempo* está relacionada não com a idéia de reconhecimento, mas de conhecimento, ciência das impressões visuais que nos solicita a “esquecer nossa lógica própria e os hábitos de nossa retina” (LE CLÉZIO apud DELEUZE, 2005, p. 28). A finalidade última de cada um dos princípios aqui apresentados é a realização de uma dança que seja poesia. Uma dança que não garante estabilidades: uma dança da rasura. Uma dança que reflete o peso e a profundidade da sombra, e busca incorporar as marcas e os resíduos do tempo. Uma dança de linhas e movimentos, em ressonância com as palavras de Deleuze e Guattari, que afirmam que “nunca estamos seguros de ser suficientemente fortes, pois não temos sistema, temos apenas linhas e movimentos” (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 170).

CODA



A Coda é a seção de encerramento de uma composição musical. Essa figura foi alegoricamente tomada como arremate do trabalho que foi aqui apresentado. No entanto, opto por não apresentar uma conclusão final. Este trabalho não visa encerramentos. Durante todo o percurso que percorremos até aqui, foram exploradas e discutidas as possibilidades de expressões poéticas abertas, conduzidas pelo fluxo. Diante da sensação de que agora é que estou começando, prefiro não estabelecer um ponto final. Creio que a arte é uma experiência processual ligada à vida, uma experiência ontológica, algo que não se esgota, um fluxo do devir da própria vida. Como afirmava Deleuze, “são os organismos que morrem, não a vida”.

Depois de ter territorializado tantas idéias, inter-agenciando meios tão distintos, busco sair de cena levada ainda pela mobilidade, traçando minhas linhas de fuga em um novo ritornelo. Ei-lo aí¹³:



¹³ O símbolo indicado a seguir é a representação do ritornelo na notação musical. Na pauta de música, o símbolo indica um retorno a partes anteriores da peça que devem ser retomadas e tocadas novamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Remberto Francisco Kuhnen. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

BANES, Sally. *Terpshichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1979.

_____. *Whitting Dancing: In the Age of Postmodernism*. Hanover and London: University Press of New England, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Imagem-discurso*. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

BOUCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marciolino. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Arte contemporânea: uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Acerca do ritornelo*. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

_____. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

- DUFRESNNE, Jean. *El impresionismo de la Duncan*. In: *El estilos em ballet*. Buenos Aires: Anaquel, 1945.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marize M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GIL, José. *Movimento Total*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GIROUX, Sakae M.; *Zeami: cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HELLER, Alberto Andrés. *John Cage e a poética do silêncio*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Trad. Anna Maria Barros de Vechi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1971.
- LANCIA, Júlio César. *Forma teleológica e minimalismo musical*. In: XVII Congresso da ANPPOM, 2007, São Paulo. v. CD-ROM. 2007.
- LAUNAY, Isabelle. *Laban ou a experiência da dança*. Trad. Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto e SOTER, Sílvia (org.). *Lições de Dança*. vol. 1. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.
- LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático e Teatro Político*. São Paulo: Palestra proferida durante o Seminário Internacional da ECA/USP, no Instituto Goethe, 2003.
- LEPECKI, André. *Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel*. Trad. Thereza Rocha. In: *Lições de Dança 5*. Roberto Pereira (org.). Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2005. p.11-26.
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilevicht. *Textos Teóricos*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de Espana, 1998.

- MOMMENSOHN, M. e PETRELLA, P. *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento* (org.). São Paulo: Summus Editorial, 2006.
- OHNO, Kazuo. *Kazuo Ohno, o dançarino do invisível*. Entrevista para Irion Nolasco, Revista Nicolau. In: <http://www.grupotempo.com.br/tex_kazuo.html>.
- OLIVEIRA, Ana Rosa de. *Silêncio na paisagem: a obra de Richard Long*. Arqutextos (São Paulo. Online), v.22, p.1-6, 2002. In: <www.vitruvius.com.br>.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: No movimento dos sentidos*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.
- PAXTON, Steve. *Goldberg Variations 1-15 / 16-30: Steve Paxton about the video*. In: <www.walterverdin.com/STEVE.html>.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A música no jogo do ator Meyerholdiano*. In: *Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov*. Laboratoires d'études théatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, Paris, 1989, págs. 35-56. Tradução de Roberto Mallet. Disponível em <<http://www.grupotempo.com.br>> Acesso em 31 de julho de 2009.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Mota. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- SAKAI, Kazuya. *O Teatro Nô*. México: El Colégio de México, 1991.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 2008.
- SEREMETAKIS, C. Nadia. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*. Chicago and London: The University of Chicago Press. Boulder: Westview Press, 1994.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SILVA, Soraia Maria. *O Expressionismo e a dança*. In: GUINSBURG, Jacó (org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volússia*. Brasília: Editora UnB, 2007.

SMITHSON, Robert. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*. In: *Escritos de artistas- anos 60/70* (org). Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SOUSA, Edson L. A.; *Escrita das Utopias: Litoral, Literal, Litoral*. Rio de Janeiro: Colóquio Internacional de Escrita e Psicanálise, 2006.

_____. *Monocromos psíquicos: alguns teoremas*. In: *Sobre arte e psicanálise*. Tania Rivera e Vladimir Safatle (org.). São Paulo: Escuta, 2006.

STEIN, Gertrude. *Paris França*. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. Trad. Luiz Paulo Horta. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1996.

STUART, Isabel. *A experiência do Judson Dance Theater*. In: *Lições de Dança 1*. Roberto Pereira (org.). 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2006. p.151-162.

TANIZAKI, Junishiro. *Em louvor da sombra*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 1ª ed. Martins. Fontes: São Paulo, 1990.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC, 2000.

TRAGTENBERG, Lívio. *Contraponto, uma arte de compor*. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Laços sonoros*. In: *Revista Humanidades*. Editora UnB. Edição especial: O teatro pós-dramático. n° 52, nov. 2006. p.77-85.

_____. *Música de cena*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1999.

VERDI, Lúgia. *Kazuo Ohno e a dança do Universo*. In: *Revista Humanidades*. n. 54. Brasília: Editora UnB, 2007.

_____. *O Butô de Kazuo Ohno*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – USP, 2000.

VILLAR, Fernando Antônio Pinheiro. *Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus, 1979-1989*. PhD. London: Quenn College, University of London, 2001.

_____. *Nossas contemporaneidades: modernas, pós-modernas, supermodernas, performáticas, rizomáticas, indisciplinares ou interdisciplinares?* Artigo da disciplina Cenas Contemporâneas. Brasília: Instituto de Artes - Universidade de Brasília, 2008.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Sites referenciados

BAUSCH, Pina. Site oficial da artista: <www.pina-bausch.de>

CUNNINGHAM, Merce. Site da Cunningham Dance Company: <www.merce.org>

GLASS, Philip. Site oficial do artista: <www.philipglass.com>

LONG, Richard. Site oficial do artista: <www.richardlong.org>

MEYERHOLD, V. E. Site do Meyerhold Memoriam Museum <www.meyerhold.org>

OHNO, Kazuo. Site oficial do artista: <www.kazuohnodancestudio.com>