

A PALAVRA MODIFICA O MUNDO AO REDOR: AÇÃO DA PALAVRA E PERFORMATIVIDADE NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

MARQUES, Andreia Dias. **A palavra modifica o mundo ao redor: ação da palavra e performatividade na dança contemporânea**. Coimbra: Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; Doutoranda em Estudos Artísticos; João Maria Bernardo A. André; Sílvia Fernandes. Fundação para a Ciência e a Tecnologia; Bolsa individual de doutoramento.

Resumo

Do espectro de práticas que a dança dita teatral se compõe na contemporaneidade, e considerando-se as ligações entre *ação*, palavra e dança pela perspetiva/olhar da *performatividade*, a *ação da palavra* também se vê em cena. Elemento material de valor prático, autónomo e processual capaz de integrar, coexistir e interagir com outros, a palavra também se apresenta como condição de partida para uma *ação* que se faz e mostra fazendo diante do olhar do outro. Nesta comunicação, queremos enfatizar que a percepção da *ação da palavra* é um modo de *pensar*: o próprio, o outro e a dança. Trata-se de falar sobre a *ação da palavra* como objeto de pesquisa em dança e de falar de dança com a ajuda da *ação da palavra* em cena. A atenção (e tensão) está, portanto, na *ação*. Partindo daquilo que a atualização cénica e respetivos registos audiovisuais permitem confrontar – sobretudo da trilogia do coreógrafo português Rui Horta com o dramaturgo Tiago Rodrigues (2009/10) – a *ação da palavra* na dança pode *fazer* existir coisas à nossa frente no (re)encontro da linguagem com *o corpo em movimento* em cena, com o sujeito que dança.

Palavras-chave: *ação, palavra, performatividade, dança contemporânea*

Abstract

Of the spectrum of practices that the so-called theatrical dance composes itself in contemporaneity, and considering about looking from the perspective of *performativity*, the *action of the word* is also seen on stage. Material element of practical, autonomous and processual character, able to integrate, coexist and interact with others, word also appears as starting condition for an *action* that is a way of *doing* and *showing doing* before the *other* (the spectator). In this article we intend to emphasize the action of the word as a way of thinking: the self, the other and dance. It is about the action of word as research object in dance and about dance thought and with its help in scene. Attention (and tension) is, therefore, in *action*. Starting from what the actualization in the scene and its respective audiovisual recordings allow us to confront – particularly at the Rui Horta trilogy with Tiago Rodrigues (2009/10) – *the action of the word* in dance can make things to exist before us, at (re)union between language and *body in motion* (the subject who dances).

Keywords: *action, word, performativity, contemporary dance*

O trabalho apresentado faz parte de uma proposta de estudo cujo tema é a presença da ação da palavra e do corpo em movimento em cena nas práticas dramatúrgicas em dança contemporânea. A tónica recai na questão da presença da palavra de uma perspectiva da performatividade: da palavra em dança como ação. Uma vez encontrada a nossa premissa: a ação da palavra também se vê em cena; é de referir que a performatividade de que falamos é uma direção operativa, um termo investido para a dilatação da percepção e pensamento em dança contemporânea e é dialogante com outra noção, a de teatralidade.

A palavra, elemento poético e poiético em dança, é investida enquanto um indício de uma realidade em si, um processo performativo que se significa a si próprio e mostra a *outros* dentro de um contexto que é o da performance teatral. Não é um mero *signo* enquanto sinal próprio da linguagem verbal, mas pista de uma ação que vai sendo feita, levada a cabo, praticada, atuada e partilhada por alguém em cena. Esta situação não impede que, todavia, em alguns casos, se dê a possibilidade da palavra se relacionar linguisticamente.

A proposta parte de uma trilogia criada por Rui Horta com Tiago Rodrigues na temporada 2009/10, a convite do Centro Cultural de Belém (Lisboa), que inclui os trabalhos *Talk show, até o apagar do corpo* (Outubro de 2009), *As lágrimas de Saladino* (Março de 2010) e *Local Geographic* (Maio de 2010). Além destes três vale mencionar que estão também, de forma menos explícita, implicados outros trabalhos artísticos. É a partir desses trabalhos bem como da atualização cênica e respetivos registos documentais e audiovisuais que se permitiram e permitem confrontar olhares, discursos e memórias das criações da autoria de outros artistas. Os trabalhos reúnem o critério da palavra estar, através da fala, e ainda que em extensões diferentes, na base da criação, composição e produção cênica em dança. Nos casos referidos há a acrescentar que, em comum, se encontram, entre outras, as seguintes características: subjaz a ideia de trilogia que vai ao encontro de viagens, do amor, do tempo, da morte, do corpo; uso de recursos tecnológicos que ampliam mais ainda o uso da arquitetura e explorações espaço-temporais características das criações de Rui Horta; resultado de colaboração artística que marca a relação entre o coreógrafo e o dramaturgo Tiago Rodrigues – atualmente diretor do Teatro Nacional D. Maria II,

em Lisboa, e aparecerem como parte de um percurso em que Rui Horta confirma a sua contemporaneidade e a tendência da busca constante pelo desenvolvimento de uma linguagem transdisciplinar.

Fruto da comunicação ao vivo realizada no simpósio, este artigo sintetiza e conduz-se em duas partes que estão internamente correlacionadas. Na primeira parte, de forma resumida, identificam-se algumas circunstâncias impulsoras da articulação *ação – palavra – dança* tendo em consideração a noção de performatividade em dança. A partir daí, na segunda parte, far-se-á o esboço para uma proposta da situação/contexto da palavra concordante com a questão em estudo: a ação da palavra também se vê em cena, a palavra modifica o mundo ao redor. A intenção inicial fora a de começar de forma mais simples para encontrar, depois, a complexidade inerente ao assunto e debater a inscrição da palavra na dança contemporânea enquanto orientação para a *ação*.

Sobre a intenção operativa ser feita com base na performatividade, é importante referir que para as considerações feitas sobre tal *olhar* são determinantes os contributos teóricos de diferentes áreas de estudo, desde a filosofia da linguagem até, e sobretudo, aos estudos performativos, coreológicos e teatrais. Dentro desta perspetiva, e uma vez que não está em causa delimitar o começo e o término da performatividade face, por exemplo, ao uso de teatralidade (noção com a qual estabelece complementaridade), não são elaboradas características que as possam distinguir. Pelo contrário, tendo em mente a necessidade contingente da sua exibição, a diversidade de pensamentos e ramificação/desvio de ideias criados por diferentes autores, ou a extensão com que o conceito se distribui atualmente – e que evidenciam a dificuldade com a sua definição – não é da noção de performatividade que aqui se fala, mas de olhares derivados de relações dialogantes inscritas pelo teatral e performativo na dança.

Trata-se, isso sim, de uma abordagem concordante com aquelas que a fundamentam e potenciam em matéria de questionamento e que apela ao que acontece *entre* o que olho e o meu olho, ciente de que se trata de uma produção do olhar que vai além da mera função mecânica do olho que vê. Performatividade e teatralidade não estão colocadas como formas de olhar

opponentes, mas dialogantes. E é no trabalho artístico (no espetáculo) que acontece a atualização da reciprocidade que relaciona ambas, como sustentado por diversas autoras consideradas de referência nesta matéria e cujos contributos teóricos são muito marcantes para o desenvolvimento da nossa proposta¹.

Assim relacionadas através da função do olhar, performatividade e teatralidade são-nos familiares na sua polissemia, apesar da indefinição clara do que é relativo especificamente a uma e a outra. Uma e outra não estão claramente separadas. As noções estão antes distanciadas de uma forma não fixa podendo a sua relação variar consoante a performance a que diz respeito, estando ora estão mais próximas, ora mais afastadas. E, nas relações que estabelecem, dada a extensa área que podem abranger gerando convergências, a sua afinidade pode mesmo assumir os contornos prováveis de uma espécie de zona de subducção. É como se a sua relação, a sua disposição, se pudesse imaginar em forma de *continuum*. Não obstante, este já seria um assunto para uma outra apresentação e artigo.

Voltando à nossa questão sobre a palavra e a sua ação enquanto dimensão presente em cena – elemento de transformação do mundo, dos corpos ao redor, enfim, como processo de forte performatividade em dança – no limite buscamos observar *o que é* que as palavras mexem em cena, *o que é* que aquelas palavras mudam e como agem as palavras a partir do que é feito com elas.

Sobre a *ação*, vamos sumariamente frisar e reter que, enquanto substantivo cuja origem remete para o latim *agire* ela significa tomar iniciativa, iniciar, colocar em movimento, e que também diz respeito àquilo que fazemos, que tornamos em ato. Quanto à presença da palavra na história da dança dita ocidental (ou euro-americana), já desde 1912-1918 que Laban vinha experimentando a relação dança – som – palavra sintetizando tal experiência com a fundação da escola *TanzTonWort und Plastik*, em Mont Vérité. Por essa altura, e pela igualdade da dança como arte primária, a intenção não era a fusão de diferentes artes, mas o

¹ É o caso de Erica Fischer-Lichte (2011), Josette Féral (2002; 2011), Laurence Louppe (2012, [1997]) e Michèle Febvre (1995), entre outras(os) e para apenas nomear algumas.

“enraizamento no poder expressivo do gesto, do canto e do discurso/fala”, como podemos constatar a partir da afirmação de Vera Maletic (1987, p. 6). Também, na teoria do movimento humano que Laban viria a sistematizar mais tarde (e que se viu amplamente difundida mantendo-se assaz atual na contemporaneidade), a *ação* passa a compreender tudo o que o ser humano faz, inclusive falar.

Mais, é de relembrar que segundo a teoria dos atos de fala trabalhada por J. L. Austin (1975 [1962]) – a quem aliás se remete a origem do termo *performance*, nos anos 50 – um *performativo* é o resultado de uma enunciação que indica a performance de uma ação, uma enunciação performativa. De acordo com o seu trabalho e como a reflexão sobre a performatividade e as consequências da análise da função performativa da linguagem na prática cênica têm vindo a corroborar nos últimos anos, o caso da fala estabelece-se como *ação* em si, fonte de enunciação que, mais do que um texto, conta a ação de enunciar.

Pensando no cruzamento com o teatral, trata-se da ação da palavra como transformação da cena, dos bailarinos e dos espectadores. Dito isso, este estudo pode ser “lido” em si como um ato performativo, porquanto é um pensamento que atua e manifesta teoricamente, *performa* até, em certo sentido, um determinado posicionamento face à palavra, face ao sujeito em cena, à dança e face ao mundo em cena. Fazendo uma ponte da ação da palavra com o que escreveu Laurence Louppe sobre o projeto da dança contemporânea, e sobre o que estaria afirmado na dança que transitava na Alemanha e Estados Unidos nos anos 20 em torno do corpo em movimento, esta vê-se como “algo, ao mesmo tempo, delicado e imenso: a ação, a consciência do sujeito no mundo” (LOUPPE, 2012 [1997], p. 51).

Podemos afirmar que não se trata de apoiar o privilégio do aspeto visual, ou mesmo do sonoro em cena ante outros de carácter físico, material, ou de carácter mais intuitivo e criativo; nem de dicotomizar dimensões num fenómeno que é artístico. Partimos do princípios que são formas de fato co-constitutivas da cena e estão em constante câmbio mútuo. Trata-se da palavra como elemento potenciador do olhar e da percepção em dança, porque “o falar é *uma outra*

forma de olhar para o outro” – como justifica o escritor português Gonçalo M. Tavares (2013, p. 178). Ou ainda, porque:

“A frase dita é assim um sistema orgânico que vê, que tem olhos: e, ao mesmo tempo que é visto, tem outros olhos a olhar para si. Uma frase escutada num diálogo torna-se também matéria, coisa observada, pois, saindo do corpo, exhibe-se. Uma frase que digo é uma *parte do meu corpo que eu mostro*. Falar, dialogar – processo de exibição (*mostro-me*) e de observação (*vejo-te*). ” (ibidem, p. 179)

Estar diante da palavra, investir no ponto de vista da sua visibilidade em cena e no ponto de vista dos trabalhos que fazem parte do nosso *corpus* de pesquisa gera possibilidades várias. Dentre elas destacam-se: a prática da linguagem verbal acontecer como situação e como *ação em si* que vai além do domínio oral; a palavra ser um elemento material de valor prático, autónomo e processual capaz de integrar, coexistir e interagir com outros. Neste âmbito ajuda fazer a aproximação da arte a um meio orgânico e pensar um espetáculo como um *quasi-corpus* (um organismo vivo²) dentro do qual os elementos são capazes de agir e trazer consequências diretas na forma como outros elementos são percecionados.

Outra hipótese é a de uma pauta ou programa para a palavra em que esta se apresenta como condição de partida para uma *ação* que se “faz” e “mostra fazendo” diante do olhar do outro, o espectador (SCHECHNER, 2006). Desse ponto de vista, ver-se-á consolidado na palavra do bailarino o próprio conceito de performance vinculado que está à *ação* – aos domínios do “ser”, “fazer”, “mostrar o fazer (forma de sublinhar a ação) e “explicar o mostrar fazer”³. Deste ponto de vista, a performatividade, como um recurso, aproxima-nos ao corpo em cena assim como aproxima também à própria questão da *ação* e da liminaridade na cena atual, como ressalta Fernandes (2012) que, com o intuito de compará-lo à noção de *teatros do real*, contempla um olhar para as práticas performativas em que há uma certa desestabilização do código teatral. Do lado do espectador,

² O uso da expressão *organismo vivo*, ou *quasi-corpus*, é usada relativamente à palavra e ao trabalho artístico. Esta é uma alternativa à ideia de *objeto* sugerida por autores como S. Langer e como veio a estabelecer-se no domínio do movimento artístico do Neoconcretismo brasileiro. Ver (JIMÉNEZ, 2013, pp. 64-65).

³ *Being, doing, showing doing, explaining showing doing*: segundo Richard Schechner (2006, p. 2; p. 28) são esses os quatros níveis de ação dos quais resulta a *performance*, seja ela desempenhada na vida quotidiana, seja ela artística.

através do corpo em cena, participa-se da experiência da dimensão pragmática que “encara o diálogo e o acontecimento cénico como ações performáticas e como um jogo sobre os pressupostos e o implícito da conversação; em suma, como uma maneira de agir sobre o mundo pelo uso da palavra” – como menciona Patrice Pavis (2011, p. 6).

A partir desta trilogia de Rui Horta com Tiago Rodrigues, e particularmente observando *Local Geographic* e *As lágrimas de Saladino*, diga-se que a experiência da palavra entra no domínio humano do pensar e fazer, quer micro, quer macro. De uma geografia que é local, e muitas vezes pessoal – como é intensificado pelo próprio Rui Horta – o exercício da palavra apela para uma concepção que não é tão somente de um/individual, mas de vários, de um todo que se relaciona enquanto coletivo. Isto é, de uma escala local as ações em cena – as palavras, bem com os movimentos, os sons, imagens, a música, a iluminação, os trajes, entre outros – transgridem e projetam-se numa visão que se determina agora à escala global. As palavras enquanto fala podem ser de um, mas as ações atingem e referem-se a todos. Por exemplo, se atendermos àquilo que o único bailarino/ator em cena em *Local Geographic*, Anton Skrzypiciel, nos dá a testemunhar ao longo dessa performance, as palavras trazem ao mundo um jogo/experiência em cuja *perda* que é narrada é mais como um *ir ao encontro* de algo e/ou de si mesmo. Aquelas palavras, o discurso, as histórias e memórias partilhadas na linguagem em cena têm o poder de aglomerar, de atrair e puxar para si não apenas o nosso olhar e atenção como espectadores, mas também de suscitar sentimentos de pertença, de simpatia, compreensão. Em várias ocasiões a ação daquelas palavras em cena intervém à semelhança do que aponta Gonçalo M. Tavares, como “uma *condensação comunitária de sensações*” (2013, p. 174).

As palavras evidenciam a possibilidade de conciliação em relação ao(s) outro(s), a capacidade de uma integração profunda, tanto na voz, como no olhar do outro. A palavra traz espaço para a discussão e para o confronto, e pode propiciar igualmente a atenuação ou mesmo a eliminação das diferenças entre os sujeitos em cena. Em alternativa à diferença que separa, a palavra como ação comum é uma hipótese para a palavra em cena, para aqueles corpos que dançam. É o

caos sonoro da quebra de sintonia e da contrariedade individual versus a massa sonora de uma multidão em coro.

Se eu tenho as mesmas palavras e actos frente às coisas que um Outro, então é porque as coisas do mundo são para mim e para o Outro iguais. Vemos o mundo *com os mesmos olhos*, expressão popular infinitamente profunda: trata-se de uma identificação até ao orgânico: entre duas pessoas de igual discurso e acção não há quatro, mas dois olhos; tal como se poderia dizer que não há quatro braços, mas dois; não há quatro pernas, mas duas, não há dois corações, mas um único. (TAVARES, 2013, 172)

Por outro lado, e reportando agora ao espectáculo *Talk Show, até se apagar o corpo*, podemos aperceber-nos de como a palavra vai abrir-se à imprevisibilidade. Se por vezes se torna presente porque mostra estar disposta e vulnerável à condição de não correspondência com os gestos, ou com as intenções dos bailarinos em cena compondo-se um certo desacerto; a presença da ação da palavra pode surgir e assinalar-se, paradoxalmente, a partir da observação não de uma cisão, mas da perfeita síntese entre o movimento e o discurso. Por vezes as palavras são o dedo que puxa o gatilho das relações em cena e, outras vezes, é a possibilidade das relações em cena que impõem os atos verbais. A ação da palavra em cena encontra, portanto, múltiplas formas de organização.

Ao olharmos para a palavra como forma de colocação do corpo em cena (assim como para o movimento ou para outros elementos do espectáculo com presença em cena), faz sentido considerar a importância da palavra na dança enquanto pensamento do corpo. Assim, a ação da palavra em dança, à semelhança do que se verifica com o movimento, torna-se uma experiência reflexiva do tipo “não-é-capaz-de-pensar-sobre-isso-separada-do-fazer-isso”⁴. Não se diferencia do pensamento que lhe é imanente. Talvez por isso o corpo em movimento em dança contemporânea mostre hoje a necessidade da palavra.

No caso deste trabalho artístico, as múltiplas formas de organização da palavra confrontam-nos principalmente com a própria humanidade das ações dos

⁴ “not-able-to-think-about-it-separate-from-doing-it” (PRESTON-DUNLOP, 1998, p. 55).

bailarinos, nomeadamente daquele casal em retrospectiva. Os seus diálogos, ações, contatos, fúrias, silêncios, o espaço físico da sua interação, todos são momentos próprios e reveladores da *condição humana*⁵ daqueles corpos em cena, daqueles sujeitos que dançam. E se “a vontade própria, a individualidade e a liberdade fazem das ações humanas *movimentos de abertura*”, como considera Gonçalo M. Tavares (2013, p. 168) ao concentrar-se na relação discurso-ação do corpo no mundo, então, em *Talk Show*, a comunicação e a inscrição do corpo no amor – o “território maior da sua evidência”, tal como escreve Rui Horta no programa do espetáculo – são o que chama a atenção para a imprevisibilidade dos acontecimentos. Assim, o próprio discurso dos bailarinos em cena pode deixar de ter, em si, o poder e papel organizador que se lhe poderia ver atribuído na dança.

A ação da palavra dá lugar à desestabilização da forma de agir em cena fazendo com que se torne visível aquilo que o corpo *diz* de uma forma diferente da linguagem. As palavras trazem visibilidade ao invisível. Basta notar como pode não estar a acontecer nada concretamente em cena, do ponto de vista físico que implique deslocação espacial dos bailarinos, mas ainda assim sermos capazes de ver mentalmente, de intuir e de criar novos significados. A palavra ajuda a dar esse salto para o imediato e, nesse sentido, ela pode funcionar como uma mediadora. De qualquer forma, não queremos com isto sugerir paralelos com a ideia de eficácia da palavra comparativamente ao movimento, ou vice-versa. Na contemporaneidade não vemos que essa comparação seja uma questão que tenha muito a ver com a dança.

O conjunto dos três trabalhos artísticos propõem-se ao aprofundamento. Se aquelas palavras chegaram enquanto ação até mim, até ao Outro, e forjaram significações novas é porque alguma coisa de partilhável elas atingiram – e não porque me comunicaram algo de verbalizável e racional necessariamente. Algo naquelas palavras, naqueles atos, foi carregado do mundo em si não como repetição ou experiência realista da realidade, mas como dinâmica própria de tudo o que *age*, que impele movimento. Todas estas experiências estéticas a

⁵ Em alusão ao título da obra de Hannah Arendt (2001 [1958]), *A Condição Humana*.

partir dos fenómenos em cena permitem que a palavra na dança também seja aquilo que se está a ver, abrindo-se a uma multiplicidade de outras experiências ligadas aos processos performativos.

Da palavra falada em cena, se podemos ter a experiência e percepção sensorial da sua materialidade e do seu peso presencial, podemos também perceber como ela (re)constrói e transforma a cena e os corpos ao redor. É um *mundo* que está diante de nós e que se configura no lugar da cena, ou na ideia de cena como mundo, metaforicamente falando. No (re)encontro da linguagem com o *corpo em movimento*, através do olhar, verificamos que a palavra pode *fazer* existir coisas à nossa frente, em cena. A palavra está como recurso e realidade que pode extrapolar a materialidade do espetáculo e agir como uma espécie de organismo vivo que é em si mundo. Parece-nos que cabe, então, afirmar a dimensão da linguagem trabalhada em cena como ação em dança que é realizada e que produz efeitos no espectador a partir do seu olhar, como processo e indício de performatividade.

Para finalizar, consideramos importante acentuar que é possível e vantajoso falar em dança contemporânea a partir da ação da palavra em cena. Mediante tal perspetiva pudemos constatar e dar ênfase à percepção da ação da palavra como processo de performatividade em dança e como modo de pensar o próprio e o Outro, bem como a dança na contemporaneidade enquanto *ação*, modo de consciência do mundo e de agir.

Referências Bibliográficas

- ARENDDT, H. *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001 [1958].
- AUSTIN, J. L. *How to do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1975 [1962].
- FÈBVRE, M. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron, (1995).
- FÉRAL, J. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language, 2002, *SubStance*, 31(98/99), 94-108.
- _____. *Théorie et pratique du théâtre : Au-delà des limites*. Montpellier: Ed. L'Entretemps, 2011.
- FERNANDES, S. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Camarim*, (46), 20–29, 2012.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA Editores, 2011.
- JIMÉNEZ, A. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012 [1997].

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro* (3.^a ed.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

PRESTON-DUNLOP, V. (*Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*). Londres: Verve, 1998.

PRESTON-DUNLOP, V. & Sanchez-Colberg, A. *Dance and the Performative, a Choreological Perspective: Laban and beyond*. Hampshire: Dance Books, 2010.

SCHECHNER, R. *Performance Studies: An Introduction*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2006.

TAVARES, G. M. *Atlas do Corpo e da Imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Caminho, 2013.

Andreia Dias Marques

Graduada em dança pela Escola Superior de Dança de Lisboa e mestre em Estudos Artísticos – Estudos Teatrais e Performativos, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. É portuguesa, bailarina, professora de dança e, atualmente, é doutoranda em Estudos Artísticos-Estudos Teatrais e Performativos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT-Portugal). No âmbito dos seus estudos e desenvolvimento da investigação dedicada à presença das ações da palavra e do corpo em movimento em cena na dança contemporânea, teve a oportunidade de realizar intercâmbio na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.