

Poema Cênico: Alquimia Estética de uma Dança Lírica

Alessandra Araújo de Brito¹ (UnB)

Resumo:

O propósito deste trabalho é discutir o processo de composição de um discurso poético na dança, que possa relacionar a criação cênica à escritura de um poema. A intenção é investigar os procedimentos que possibilitam a configuração de uma construção cênica poética, caracterizada por traços do gênero lírico. O questionamento das convenções tradicionais do teatro, por meio de uma nova ordem múltipla no arranjo dos elementos de criação cênica, produz o que Lehmann define como teatro pós-dramático. Na busca de dimensionar o conceito de poema cênico, discutimos aspectos como fragmentação, descontinuidade e dissonância, e estabelecemos correspondências entre categorias comuns aos campos da literatura e das artes cênicas. Para isso, fazemos relação entre os traços estilísticos da escritora e poeta Gertrude Stein e algumas estéticas da dança contemporânea, que por sua vez, se inserem dentro do panorama do teatro pós-dramático. Assim, evidenciamos o caráter híbrido e intersemiótico de poéticas que expandem e mesclam as fronteiras entre as linguagens.

Palavras-chave: poesia e dança, poema cênico, teatro pós-dramático

Rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa.

Gertrude Stein

As rupturas promovidas pelos movimentos de vanguarda no início do século XX representaram o rompimento dos paradigmas vigentes em diversos campos da arte e abriram espaço para novas experimentações que produziram inovações estéticas. No contexto dessas transformações históricas, instaurou-se uma complexa problemática sobre os objetos da arte, bem como sobre os processos de criação artística, os estatutos de linguagem, o papel e o lugar da arte na sociedade contemporânea. Tornaram-se pertinentes os estudos voltados para a investigação dos processos criativos, principalmente no que diz respeito à natureza híbrida das linguagens e às relações intersemióticas que configuram as estéticas contemporâneas.

Neste trabalho, propomos uma reflexão sobre a relação entre dança e poesia, no que se refere a discutir a natureza lírica de um modo particular de composição que pode ser denominado poema cênico. Nesse sentido, buscamos explorar algumas relações fronteiriças entre o teatro e a dança, que evidenciem as características do que Lehmann (2007) chama de teatro pós-dramático; e ainda, identificar os princípios de uma encenação/enunciação construída a partir de procedimentos semântico-formais que configuram um discurso poético lírico. Para tanto, articulamos alguns conceitos da teoria literária com as teorias do teatro.

Teatro Pós-Dramático

A partir do estudo de um conjunto considerável de obras cênicas produzidas após a década de 1970, Lehmann (2007) busca identificar “uma lógica estética do novo teatro”. Ele aponta os questionamentos surgidos em torno do texto escrito e do livro associados 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 se caracterizam pela superficialidade e pela velocidade, como o filme, o disco, e a televisão. Nesse contexto, o teatro busca a auto-reflexão e se direciona para um caminho no qual

passa a questionar seus signos a partir do 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 os demais signos.

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).

Além da subordinação ao primado do texto, o teatro dramático caracteriza-se também pelos conceitos de totalidade, ilusão e representação do mundo, pois é 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.

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).

É através dessa perspectiva, que buscamos traçar um percurso para apresentar como se configura o poema cênico e quais suas especificidades.

Dança e Poesia

É possível falar da relação entre dança e poesia em diversos momentos da história, mas o que nos importa aqui é partir de um período específico, no qual ganha espaço a subjetividade criadora do bailarino: a dança moderna. É somente no início do século XX, com o surgimento da dança moderna, que podemos pensar no bailarino não apenas como um corpo que dança, mas, sobretudo como um corpo que diz, que tem seu espaço de criação, de enunciação, e não se caracteriza somente pela interpretação de papéis. É claro que o bailarino sempre pôde, o mínimo que seja, exprimir seus aspectos subjetivos, mas sua condição de sujeito só se torna de fato relevante a partir da dança moderna americana e a dança expressionista alemã. Na década de 1960, o movimento do Judson Dance Theater nos Estados Unidos inaugura uma nova fase, que segundo Sally Banes, podemos chamar de dança pós-moderna, que se caracteriza fundamentalmente pela impulsão que dá aos novos processos de desconstrução dos paradigmas da dança moderna. As novas posturas se dão não só nos processos criativos, mas também nas atitudes de cunho político, principalmente no questionamento do lugar da dança e sua configuração como espetáculo. O foco de interesse passa então para a presença do bailarino na cena, e assim outros elementos ganham maior importância: a *performance*, os gestos triviais e cotidianos, a improvisação, os “palcos” fora do teatro. A partir do impulso gerado pelo

advento da dança moderna americana e alemã, e dessas atitudes do Judson, desenvolvem-se os principais traços da dança contemporânea, como: a fragmentação, a simultaneidade, a velocidade, o diálogo intermidiático e intersemiótico.

Em estudos mais atuais, vê-se a preocupação em investigar as correspondências entre a forma verbal e a gestual, discutindo as relações de significação entre as duas linguagens. Essa abordagem favorece a discussão de aspectos lingüísticos e semióticos, como demonstram os ensaios de José Gil (2004), e de questões relacionadas à tradução de poemas em coreografias, como apontam os estudos de Soraia Silva (2007). No entanto, nosso interesse particular na relação dança e poesia se situa em outro campo: no da poética. Importa-nos, sobretudo, compreender os processos criativos na dança, a partir dos modos de representação e dos aspectos estilístico-formais que configuram as estéticas contemporâneas. Sem desprezar os diálogos intertextuais, pretendemos investigar não como a dança tem a capacidade de traduzir ou fazer referência aos textos poéticos da literatura, mas como ela, por si mesma, pode erigir um discurso poético.

Nesse sentido, abordamos questões pertinentes ao gênero lírico e tomamos para a análise algumas categorias transversais aos campos da criação cênica e literária: a voz enunciativa do eu-poético, os modos de representação de tempo e espaço e aspectos composicionais como a improvisação, a pausa, e a repetição.

A Lírica do Poema Cênico

Aristóteles não trata do gênero lírico em sua poética, deslocando a questão para o campo da retórica. Somente no romantismo é que temos uma definição mais elaborada da lírica. Hegel é o que mais aprofunda o conceito, associando a lírica a categorias de subjetividade, unidade e ao estado anímico do poeta diante da realidade. Porém, é Staiger, tempos depois, que funda o conceito do qual partimos. Para ele, os gêneros representam possibilidades fundamentais da existência do homem em geral, pensamento que direciona a reflexão sobre a problemática existencial da questão do ser e do tempo. O lírico pertence à esfera do emocional, ao mundo dos afetos.

(...) para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras... Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão, nem terra como base. Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo. (STAIGER, 1997. p.45).

Aí encontramos referências explícitas à caracterização de tempo e espaço na lírica. O espaço é genérico, não situado objetivamente, ou se situado, simboliza todo e qualquer lugar, pois o mundo representado é o dos afetos. É evidenciada a natureza efêmera do tempo, descontínua, fugaz como no sonho. Staiger afirma que o lírico pertence ao tempo da “recordação”. Ele diferencia dois modos de passado, o da narração, que se fundamenta na memória, e do lírico, que seria um “tesouro de recordação”. A recordação é evocada por sentidos que vão além da percepção visual. No poema cênico, os elementos da cena (música, luz, figurino, objetos, cenário, gesto) convergem para a conotação, para a criação de uma atmosfera que arraste o espectador para o estado anímico do poeta, tal qual se referia Hegel, para que se possa dar o jogo poético do simulacro. O discurso poético é fundamentalmente imagético, e nas artes cênicas, as imagens poéticas, diferentemente da literatura, contam com mais recursos para explorar os sentidos da percepção, como a materialidade dos objetos e o som. Bosi (2000) afirma que o discurso poético é uma potência expansiva na qual a imagem é absoluta, e que o texto poético transforma em duração as formas da matéria imaginária que a princípio se manifestam como um relâmpago. Na dança, as metáforas são construídas pela interação de signos diversos: gestos, luz, figurino, objetos, trilha sonora, cenário.

Como se sabe, o poema lírico não representa uma ação. Assim, o poema cênico também não o faz. O poema cênico é encenação de imagens, que, por sua natureza poética, compõem um mundo instável e flutuante. O conteúdo dessas imagens são os afetos, elas não transmitem mensagens, apenas abrem uma porta, por um breve instante, para a experiência estética. Como discurso, o poema cênico configura-se, sobretudo como lúdico, e seus efeitos de sentido se situam em níveis subjacentes de leitura. Quem enuncia esse discurso é o eu-lírico, constituído de vozes que alteram sua materialidade entre os corpos, os gestos, os objetos, a luz que ilumina ou obscurece, o sons que ecoam no espaço: falas, músicas, ruídos, silêncio. Todos esses elementos podem receber uma voz no discurso poético, e a peça (poema) que eles compõem é a alquimia estética de suas combinações.

O tempo da lírica, que não se organiza de forma linear, lógica e cronológica, instaura uma espécie de suspensão, que abre espaço para o devaneio poético. Esse tempo é efêmero e enfatiza o instante. Alguns traços do pensamento e da obra da escritora e poeta Gertrude Stein parecem-nos pertinentes para a compreensão do conceito de poema cênico. Ela afirmava que o presente é capaz de exprimir completamente as coisas, e rejeitava as categorias tradicionais de tempo e espaço. Stein buscou a idéia do “estar ali”, a partir da qual a cena se apresenta por sua própria materialidade e pela singularidade da sua existência. Ela criou o conceito de *peça paisagem*, no qual demonstra suas noções de “presente contínuo” e de instante. Para ela, deve-se observar a cena do mesmo modo que se contempla uma paisagem. A peça deve se estruturar como “uma coisa que se tem inteiramente à vista o tempo todo” (LEHMAN, 2007. p. 103).

O conceito de paisagem (*landscape*) para Gertrude Stein, um conceito visual (e ainda não um conceito nuclear da geografia cultural como virá a tornar-se, sobretudo a partir das últimas décadas do século XX), dirá respeito à realidade circundante (a gestos, às relações entre pessoas, às nuances detectadas nessas relações, a notícias de coisa nenhuma), o que tem consequências sobre o entendimento da noção de tempo que nada terá em comum com as noções de tempo das dramaturgias convencionais... Qualquer que seja a ordem e a quantidade de coisas que compõem a paisagem, a verdade é que a paisagem enche o campo do nosso olhar. A mesma coisa se passaria numa peça. Se a paisagem contém tudo o que contém e nós vemos o que vemos, também na peça de teatro tudo e todos estão lá, pode estar lá, contidos no espaço e tempo em que a peça se desenrola e durante o qual qualquer coisa pode acontecer. (VASQUES, 2006. p. 02).

Percebendo o tom lírico que o pensamento de Stein dá para o teatro, que também permeou sua produção literária, reconhecemos o quanto suas concepções serviram à consolidação de uma poesia cênica, influenciando diretores como Robert Wilson. A obra modernista de Stein foi classificada pela crítica literária como cubista, devido ao seu processo de “escrita automática”. O fluxo de consciência presente no processo dessa escrita pode ser associado à improvisação no poema cênico. A escrita automática de Stein apresenta um fluxo de pensamento, fazendo com que surjam, de suas frases, sensações e associações diversas.

Sobre o conceito de improvisação na dança, referimo-nos ao gesto que não passa pela codificação, criada por uma consciência objetiva. Segundo José Gil (2005), é 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. A improvisação na dança instaura um fluxo do movimento, semelhante ao impulso da “escrita automática” de Gertrude Stein. Não é um procedimento absolutamente sem planejamento, pois segue uma proposta, mesmo não estando ligado a um roteiro de movimento. Steve Paxton, criador da técnica contato-improvisação, fala da influência do meio-ambiente na forma como cada um pensa, no modo de construir suas visões particulares de mundo. A técnica por ele criada é uma dança que se realiza no exercício gestual de dois ou mais bailarinos, através do contato entre os corpos, produzindo movimentos não programados previamente. Para ilustrar sua ênfase na relação sujeito e meio-ambiente, Paxton relata uma experiência pessoal, na qual seguiu o curso de um rio que passava pela fazenda de seu avô. Nin-

guém sabia para onde o rio ia, depois que ele desaguava em um buraco, porque o destino desse rio de fato não importava. Para ele, o que importa é o processo da experiência de seguir o curso do rio, sem, no entanto, saber seu fim. Assim, ele nos revela a importância do fluxo de movimento e da consciência do corpo no processo de improvisação. Do mesmo modo que a escrita de Stein apresenta uma sintaxe e uma pontuação que subverte a gramática formal, o fluxo de movimento na poesia cênica também desorganiza as normas das convenções coreográficas.

No poema cênico, até mesmo o silêncio enuncia. Elementos como a lentidão e os *still-acts* (atos parados) caracterizam novos procedimentos que abrem espaço para a conotação, expandindo o campo semântico dos signos e questionando as convenções de significados. O silêncio aqui pode ser entendido como a realização de uma dança sem música, ou como a gestualidade de um corpo parado (a pausa). No *Butô*, de Kazuo Ohno, o *ma* é 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. Na *small dance*, de Steve Paxton, a não mobilidade também não representa uma forma de “congelamento”.

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).

O *ma* está ligado ao instante e às nuances oníricas, que representam outra característica marcante do *Butô* de Ohno, o sonho. O sonho na dança de Kazuo Ohno se refere ao 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).

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).

A relação entre o sonho e o “estar presente”, no *Butô*, pode ser associada com a distinção que Staiger faz entre memória e recordação. 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.

Outro procedimento que possibilita a realização de um discurso poético na dança é a repetição, que pode estar associada à fragmentação, ao desconforto, à incompletude, ou simplesmente ao esvaziamento de significado de um signo, criando novas possibilidades de sentido. Assim como a escrita de Gertrude Stein, a dança-teatro de Pina Bausch apresenta diferentes formas de arranjo da repetição: a “obsessiva”, que é a repetição de uma frase de movimento; a “alterada”, que é a repetição de uma cena com sutis diferenças; a “intermitente”, que é a repetição do mesmo evento em diferentes contextos; e a de “longo alcance”, que é a repetição de eventos, inicialmente separados, simultaneamente na mesma cena (FERNANDES, 2000, p. 39). Nos textos literários de Stein, a repetição também apresenta formas variadas, restrita a uma palavra, obsessivamente: “doce, doce, doce, doce, doce chá”, a frases que retornam ao longo de períodos mais extensos ou com pequenas alterações em períodos mais curtos.

Alguém que estava vivendo estava quase sempre ouvindo. Alguém que estava amando estava quase sempre ouvindo. Este alguém que estava amando estava quase sempre ouvindo. Este alguém que estava amando estava contando sobre ser alguém então ouvindo. (STEIN, 2007. p. 27).

Paradoxalmente ao significado do termo, a repetição na poesia da dança de Bausch e na literatura de Stein não acrescenta, mas decompõe conceitos e paradigmas.

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).

A poética da repetição de Pina Bausch apresenta as características da lírica moderna, definidas por Friedrich (1978): negação, fragmentação e dissonância. Ele afirma que dentre as três formas nas quais a lírica pode se estabelecer – sentir, observar, transformar - a lírica moderna estaria dominada pela última. Pina Bausch traz a constante transformação em sua dança, e sua obra apresenta claramente o conceito de dissonância, postulado por Friedrich, no qual há a junção entre a incompreensibilidade e a fascinação.

Hoje e Sempre a Poesia

Os caminhos percorridos até aqui nos levam a perceber que apesar da expansão da cultura midiática, a poesia encontra formas de se estabelecer, transpassando os novos meios e linguagens. Se a velocidade é um impulso da pós-modernidade, as novas poéticas se tornam meios de questionar essa dinâmica, não com a intenção de freá-la, mas de compreender suas possibilidades não alienadoras. A dança como poesia se insere nesse percurso. O poema cênico é uma forma de arte que nos exige o reordenamento das coisas, uma rearticulação dos nossos pontos de referência. Desse modo, a poesia solicita-nos o abandono de um pensamento religioso, que segundo Helena Katz (2008), é baseado na crença e não permite revisão. As poéticas dissonantes apresentam um aparente caos que instaura uma nova percepção da realidade, por meio da experiência estética de tomar conhecimento pelos sentidos. Os novos meios como o vídeo, as encenações em lugares inusitados, os processos de interatividade e virtualidade possíveis na cena do teatro contemporâneo, bem como a diálogo das artes cênicas com as novas mídias, são indícios de que o lugar da arte do nosso tempo deve ser redimensionado. Buscamos apontar aqui que a poesia segue seu curso, como o rio de Steve Paxton.

Referências Bibliográficas

- [1] BOSI, Alfredo. *Imagem-discurso*. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- [2] FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- [3] FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- [4] GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- [5] KATZ, Helena. *Pesquisar Dança: prolegômenos de uma sub-área de conhecimento*. Salvador: palestra proferida no I Encontro Nacional de pesquisadores em dança, 2008.
- [6] LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- [7] LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): Still Acts em The Last Performance de Jérôme Bel. In: *Lições de dança 5 / Escola de Comunicação e Artes*. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2005.
- [8] SILVA, Soraia Maria. *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volúcia*. Brasília: Editora UnB, 2007.

- [9] SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Gêneros literários*. In: *Teoria da Literatura*. vol. 1. Coimbra: Almedina, 2006.
- [10] STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.
- [11] STEIN, Gertrude. *Paris França*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- [12] VASQUES, Eugénia. *Escrita como paisagem: a essência do acontecimento*. In: *Triplov Revista Eletrônica*. Portugal. <http://www.triplov.com/teatro/eugenia_vasques/Gertrude-Stein> Acesso em 15 de maio de 2008.
- [13] VERDI, Lígia. *Kazuo Ohno e a dança do Universo*. In: *Revista Humanidades*. n. 54. Brasília: Editora UnB, 2007.

Autor

¹ **Alessandra BRITO, Mestranda**
Universidade de Brasília (UnB)
Departamento de Artes Cênicas
Alessandravalle07@gmail.com