

NAS MUITAS CORES DO CISNE: RELENDO A DANÇA PELA DIFERENÇA

Haroldo André Garcia de Oliveira¹

Resumo: Partindo da noção de silêncio postulada no ensaio intitulado “Variações sobre o direito de se manter em silêncio” (2008), da poeta, ensaísta e dramaturga Anne Carson, propomos uma reflexão sobre a ausência de corpos dissidentes de gênero e sexualidade, num recorte interseccional de raça/etnia no espectro das artes da cena. Numa perspectiva intertextual, elencamos um conjunto de peças artísticas constelares a fim de tensionar o “silêncio metafísico que atravessou a palavra dançada” (CARSON, 2008 [sic]) no transcurso do tempo. Para tanto, recorremos ao pensamento de autores como: Agamben (2013), Benjamin (1987), Deleuze; Guattari (2012), Gil (2004), Lepecki, (2009), Nancy (2013), Portinari (1996) e Uno (2012). Ao romper com a tradição histórica da Dança ocidental, recorremos à ancestralidade afrodiaspórica no intuito de atualizar a potência do mito na leitura de tais produções na contemporaneidade. Por fim, o grito de violência que irrompe a cena promove a abertura para outras vozes na dança contemporânea, possibilitando-nos pensar outros mundos a partir da diferença e da multiplicidade.

Palavras-Chave: Anne Carson. Dança. Corpo. Gênero. Performance.

¹ Doutor em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). Artista bailarino e pesquisador de questões relacionadas a corpo, dança/performance, gênero e sexualidade. Professor da Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro (SEEDUC-RJ). Endereço eletrônico: handregarcia@hotmail.com.

EN LOS MUCHOS COLORES DEL CISNE: LEYENDO LA DANZA POR LA DIFERENCIA

Resumen: Desde la noción de silencio postulada en el ensayo titulado "Variaciones sobre el derecho al silencio" (2008), de la poeta, ensayista y dramaturga Anne Carson, proponemos una reflexión sobre la ausencia de cuerpos disidentes de género y sexualidad, en un aspecto interseccional de raza / etnia en el espectro de las artes escénicas. En perspectiva intertextual, enumeramos un conjunto de piezas artísticas constelares con el fin de tensar el "silencio metafísico que atravesó la palabra bailada" (Carson, 2008 [sic]) en el transcurso del tiempo. Por ello, recurrimos al pensamiento de autores como: Agamben (2013), Benjamin (1987), Deleuze & Guattari (2012), Gil (2004), Lepecki, (2009), Nancy (2013), Portinari (1996) y Uno (2012). Al romper con la tradición histórica de la Danza Occidental, recurrimos a la ascendencia afrodiaspórica para actualizar la potencia del mito en la lectura de tales producciones contemporáneas. Finalmente, el grito de violencia que irrumpe en escena promueve la apertura a otras voces de la danza contemporánea, permitiéndonos pensar en otros mundos, basados en la diferencia y la multiplicidad.

Palabras Clave: Anne Carson. Danza. Cuerpo. Género. Performance

Introdução

...Y un cisne negro dijo: «La noche anuncia el día».
Y uno blanco: «¡La aurora es inmortal! ¡La aurora es inmortal!» ¡Oh tierras de sol y de armonía, aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!

("Los cisnes", de Rúben Darío)

Revisitar os diversos esboços de corpos de bailarinas feitos pelo artista impressionista francês Edgar Germain Hi-

laire Degas (1834-1917) consiste em aproximar-se do ato de criar uma coreografia de dança. No contato da ponta do grafite sobre a espessa folha de papel, o esforço da bailarina de (re)escrever e (re)ler uma tradição histórica através do seu corpo em movimento. Ao falar sobre o assunto em seu livro *Degas Dança Desenho* (2012), Paul Valéry afirma que a Dança "é uma arte dos movimentos humanos, daqueles que podem ser voluntários" (p. 27). Nas palavras do autor, há uma urgência desses movimentos voluntários que se expressam em uma ação exterior como fim: modificar alguma percepção ou sensação em um determinado ponto. Nos corpos que dançam no universo impressionista de Degas, um desejo de abertura de outros acessos a outros sentidos, diante da arte da musa grega Terpsícore².

Ao observar as reflexões postuladas no ensaio "Variações sobre o direito de se manter em silêncio" (2008) da poeta, ensaísta e tradutora canadense Anne Carson, disponho-me a refletir sobre o gesto político presente nas produções de dança na atualidade. Tomando como ponto de partida as remontagens do balé *O Lago dos Cisnes*, meu objetivo é pensar como uma obra clássica pode ser relida na contemporaneidade, a ponto de suscitar novas formas de vida (no que tange a questões raciais e de gênero/ sexualidade).

Tendo sua estreia datada de 1877 no Teatro Bolshoi (Moscou), *O Lago dos Cisnes* é considerado uma pérola da dança ocidental. Inicialmente declarado um fracasso — graças à coreografia medíocre de Julius Reisinger —, o balé ganha uma nova versão em 1893, com coreografia do bailarino francês Marius Petipa tendo Lev Ivanov como assistente, além de música composta por Tchaikovsky. Coube à Petipa coreografar sozinho dois atos (o primeiro e o terceiro), ficando a cargo de Ivanov a construção dos chamados atos bran-

² Uma referência à musa grega da dança.

cos³ (o segundo e o quarto). Estes últimos são exemplares estupendos do chamado neorromantismo. Com libreto de Vladimir Begitchev e Vasily Geltzer, a peça em quatro atos narra a história do jovem príncipe Siegfried que, ao ver-se com a missão de escolher uma pretendente a sua esposa (num baile oferecido por sua mãe), conhece a princesa Odette/Odille, uma jovem da realeza transformada em cisne que vive no lago do bosque que pertence ao mago Rothbart. Correspondendo ao ideal romântico, a obra chega ao seu fim com a morte de Rothbart, executado por Siegfried, que põe fim ao encantamento da princesa Odette que se torna sua esposa.

Na esteira das discussões sobre dança e performance na contemporaneidade, a expressão coreografia adquire um caráter não metafórico. Conforme Lepecki, a coreografia “nomeia não apenas o modo como a dança reflete, manifesta ou expressa determinada ordem social, mas nomeia igualmente o princípio teórico articulando os elos entre práticas artísticas, sociedade e política” (2011, p. 46). Neste sentido, a dança assume um papel de promover a abertura para novas discussões sobre as questões que emergem no mundo atual. Cabe à coreografia, acionar uma pluralidade de domínios virtuais (sociais, raciais, estéticos e de gênero, entre outros) e os entrelaçar a todos no seu plano de composição, criando uma dança por-vir.

Ao recorrer a um modelo de escrita ensaística e seu consequente cruzamento com diferentes produções artísticas, em especial a dança e a performance, meu trabalho busca afirmar a potência das distintas formas de vida, fruto desse processo de tradução de uma obra clássica na contemporaneidade e refletir sobre a possibilidade de uma política dos corpos a partir do reconhecimento de suas dife-

³ Expressão usada para identificar um ato dos balés do repertório clássico em que as bailarinas usam o tradicional tutu branco, fazendo referência a um mundo espiritual ou onírico.

renças. Deste modo, é válido recorrer ao *queer* como um convite à uma perspectiva crítica em relação às normas e convenções não apenas de gênero e sexualidade, mas também raciais que impõem a determinados corpos que não se enquadram em uma tradição hegemônica, uma condição minoritária e subalternizada.

Na presença enigmática do cisne negro, um convite sedutor a fazer uma dança a contrapelo através dos restos de história de corpos considerados abjetos, dentro de uma tradição eurocêntrica, patriarcal e logocêntrica. Atender a dito convite é trazer à cena as muitas cores de uma sociedade diversa, que não se permite à normatização e à uma tradição cultura historicamente imposta.

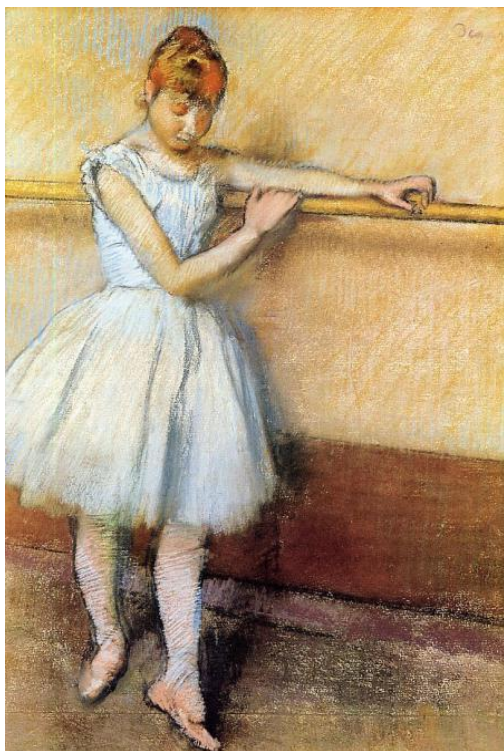
EN BARRE:

Preparando um corpo estranho, disposto a dançar

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.
Aimai-je un rêve?
(Stephané Mallarmé)

Num passeio distraído pelas galerias do Museu d'Orsay, deparo-me com uma singela imagem em tom pastel, cuidadosamente emoldurada em dourado. O olhar fixo em direção da figura para seu pé esquerdo em "A bailarina na barra" (c. 1885) de Degas, leva-me a pensar sobre o silêncio que irrompe uma cena que induz ao movimento, à sonoridade, à dança. Talvez, por sua postura corporal, a jovem bailarina estivesse esperando a voz de comando de sua experiente mestra que a conduziria à execução de um repertório de movimentos previamente demonstrado, obedecendo a um rigor técnico. Mas é no silêncio desse olhar que encontro o lugar onde a palavra se interrompe. No cômodo retratado pelo

pintor que há anos trancafia bailarina, surge uma réstia de luz.



Danseuse à la barre, Edgar Degas (c.1885)

No pé que risca silenciosamente o chão de madeira da sala de aula, o borrão que possibilita a insurgência de uma dança (ou outras danças). Para Anne Carson, “[...] pensar nessas coisas é como uma réstia de luz que aparece sob a porta de um cômodo que estou trancada há anos” (2008, p. 12). A afirmação da poeta me instigam a apropriar-me do movimento que lhe dá vigor à tradução para fazer vibrar em outros corpos a poética do cisne, ícone do romantismo na dança clássica ocidental.

A palavra como resíduo; como passagem. O gesto como resíduo; como passagem. No momento em que se acaba de falar, retorna a ameaça de um gesto ou de um novo perigo: o perigo de desierarquizar uma estrutura rígida que historicamente nos é imposta. Cabe ao gesto, desvelar os muitos rostos de nossa cultura; cantar o canto entoado por Ulisses para revelar sua identidade; canto que aponta para uma alteridade.

Nesta relação entre palavra/gesto e resíduo/passagem, há um desejo de agenciamento. Agenciar para fluir, agenciar para que a potência de desejo próprio aumente, como afirma Gil. Assim, todo gesto é, por si, um agenciamento; mas em geral agencia o corpo a um objeto ou a outros corpos (c.f. GIL, 2005, p. 58). Observar numa postura mais relaxada impressa no corpo da bailarina na barra, que não corresponde à posição de expectativa presente em muitas outras bailarinas pintadas pelo artista, é notar a busca de um gesto dançado que articula a postura anterior de seu corpo a uma nova posição, sem a ajuda eventual de um objeto ou de outro corpo. No pé levemente desalinhado da jovem artista, a necessidade de romper com a previsibilidade da comunicação.

Seguindo meu passeio pela galeria do consagrado museu parisiense e observando o acervo de Degas, elejo tratar de dito processo de desierarquização da dança a partir do desejo de catástrofe da comunicação capaz de destituir o clichê. A cada pose de bailarina nas diversas telas do pintor, uma palavra soa aos meus ouvidos: CLICHÊ. Emprestado do francês (língua materna do balé clássico), o termo que significa “gerar um estereótipo a partir de uma superfície impressa em relevo” (c.f. CARSON, 2008) é encarnado no corpo do bailarino, reforçando as origens imitativas de seus passos que os tornam intraduzíveis. A viagem de meus olhos sobre os contornos dos esboços de *degagés*, *detirés* e *ports de bras*⁴ das musas inspiradoras do impressionista embaralha a minha

⁴ Termos utilizados para definir determinados passos executados no balé clássico.

visão, trazendo-me à memória a seguinte afirmação de Carson:

Quase todos nós, podemos escolher entre o caos e a denominação, entre a catástrofe e o clichê, escolheriam o nome. Quase todos nós vemos essa situação como um jogo de soma zero — como se não houvesse um terceiro lugar possível onde pudessemos estar: algo que não tem nome é considerado inexistente. E é aqui que podemos discernir a benevolência da tradução (2008, p. 11).

Rememorar as palavras de Carson, em meio ao embaçalhamento da visão, ajuda-me a compreender o fato de que a tradução nos dá um lugar em que se é discretamente visitado pelo fora (a luz que aparece sob a porta de um cômodo).

Num caminhar cambaleante provocado pela distorção da visão, adentro à uma sala repleta de cadernos de estudos de movimentos e cenários, figurinos, cartazes e programas de récitas. Mas, é diante de uma fotografia que retomo a nitidez da visão: estou numa exposição em homenagem ao bailarino Vaslav Nijinsky, uma das figuras mais emblemáticas da história da dança universal. Numa espécie de mimetismo entre o seu corpo e o cenário, a fotografia de Nijinsky (tomada pelas lentes do fotógrafo Adolph de Meyer) provoca em mim uma sensação de catástrofe. A catástrofe da comunicação como forma de tradução. Na altura de nosso percurso, caberá retomar a afirmação a seguinte: “[...] Equally valuable would be acts of criticism which would supply a really accurate, sharp, loving description of the appearance of a work of art⁵” (SONTAG, 2001, p. 9).

⁵ [...] Igualmente valiosos seriam os atos de crítica que forneceriam uma descrição realmente precisa, afiada e amorosa da aparência de uma obra de arte.



Vaslav Nijinsky em *L'Après-midi d'un Faune* (1912).

A catástrofe é elemento marcante em toda a trajetória de Nijinsky. O descerrar da cortina que separa artista e plateia expõe o fauno bailarino Vaslav Nijinsky, apresentado ao ocidente pelo empresário e crítico cultural Serguei Diaghlev, que logo gerou comoção com seu alto padrão de qualidade física e técnica (imortalizada em seu salto através de uma janela em *Le Spectre de la Rose*), sua presença cênica magnetizante e sensual virilidade. Sua provocante mística andrógina atrai a homens e mulheres, entre eles o artista plástico Auguste Rodin e seu empresário Diaghlev, com quem teve um tórrido relacionamento amoroso.

A trilogia coreográfica que tornou o bailarino conhecido universalmente (*Le Spectre de la Rose*, *L'Après-midi d'un Faune* e *Le Sacre du Printemps*) carrega em seus enredos a temática da feminilidade e da pureza, representadas respectivamente pelas personagens das jovens adormecidas após retornar de um baile, as ninfas inspiradas em desenhos de vasos gregos que provocam a libido do fauno e a virgem eleita ao rito do solstício de primavera (equinócio).

Ao ler um de seus cadernos, repletos de desenhos de bailarinos em poses que não se assemelham às padronizadas pelo balé, ocorre-me que a catástrofe é uma resposta porque

acredito que o clichê é uma pergunta. Nós recorremos ao clichê porque é mais fácil do que tentar inventar algo novo (c.f. CARSON, 2008, p. 3). Assim como é na pintura, há uma espécie de desequilíbrio nos escritos e grafismos que preenchem as linhas tortuosas dos cadernos de Nijinsky. “Escrever para não morrer”⁶ era o que me sussurram seus cadernos e desenhos de movimento. Uma escrita que é pulso de vida. Eros dançante que saltava das folhas de papel para os palcos.

A loucura está ali, em cada página de seus cadernos, em cada gota de tinta estampada nas muitas folhas de celulose amareladas pela ação do tempo. Recorrendo às palavras de Maurice Blanchot, é preciso entender o ato de escrever como “loucura”. Foi essa loucura que enclausurou Nijinsky e o arrastou à morte de cruz como um Cristo e potencializou o artista revelando seus grafismos dançantes. Seus desenhos denunciam o quanto seu trabalho coreográfico é influenciado pela geometria; o traço é a extensão da própria linha de sua dança. Revisitando seu diário, entre as peças da exposição, me deparo com um de seus desenhos chamado *A Bailarina ou O Deus da Dança*. Curioso um desenho receber um título feminino e masculino consecutivamente, não? Esta figura que ganha corpo a partir da trajetória ponto, linha e círculo expressa as deformações de um corpo que dança, construído por distorções e torções da alma.

Como quem segue o trajeto da bailarina que desce a diagonal do palco em *déboulés*, meu olhar é levado às demais fotos de cena do bailarino em *L'Après-midi d'un Faune* (1912). Tendo estreado ao som de vaias e protestos do público — além críticas contundentes de especialistas da época, como Gaston Calmette, do *Le Figaro* —, o balé que envolvia uma

⁶ Referência à frase de Maurice Blanchot, retomada por Michel Foucault em seu texto “A linguagem ao infinito” (1963). Assumindo a potência da frase de Blanchot, é possível pensar a potência de vida presente na escrita de artistas negros brasileiros, a exemplo de Stela do Patrocínio e Arthur Bispo do Rosário, como uma linguagem que emerge de um acontecimento catastrófico (neste caso, da loucura).

equipe de artistas considerados de vanguarda como o músico Debussy e o pintor León Bakst, tinha em figuras de vasos gregos sua fonte de inspiração. Dançado em movimentos executados de perfil e que em nada se relacionavam com a ortodoxia da técnica clássica, o balé de Nijinsky provoca um processo de catastrofização da comunicação muito semelhante à que se observa nas obras de Francis Bacon. Assim como em Bacon, o bailarino se propõe a “destruir a clareza com mais clareza”; destruir o gesto com mais gesto. Vejo na leitura de Carson sobre o pintor, uma afirmação do caráter catastrófico da dança de Vaslav Nijinsky: “[...] Ele adentra a clareza e chega a um lugar de maior renovação, onde a clareza é a mesma e ainda assim difere de si própria, um ponto que pode ser análogo ao lugar que fica dentro de uma palavra, onde ela cai no silêncio em sua própria presença [...] trata-se de um lugar de violência [...]” (2008, p. 6).

O conjunto de fotografias reunidas na galeria do museu responde uma pergunta implícita na criação de Nijinsky: o lugar da violência em sua obra encontra-se no corpo. Não apenas a tarefa assumida pelo coreógrafo de desconstruir os corpos docilizados de suas bailarinas, mas também sua primeira tentativa de colocar o balé à serviço da sexualidade configuram a ação violenta da catástrofe em *L'Après-midi d'un Faune*.

Numa coreografia de 12 minutos, o coreógrafo faz saltar de vasos gregos um animalesco fauno e sua perseguição as ninfas que se banham num bosque onírico. Porém, é nos instantes finais da peça que o ápice da catástrofe se estabelece com a cena de masturbação do fauno, sobre o véu perdido de uma de suas ninfas (evento cuidadosamente registrado pelas lentes de Adolph de Meyer). Tal resposta de Nijinsky se refere à realidade. Divergindo da opinião de sua plateia chocada, ele não está interessado em ilustrar uma situação violenta; muito menos um sensacionalismo. Com o polêmico *grand finale* de *Faune*, o bailarino quer transmitir a sensação, quer dançar o grito e não o horror.

Nas curvas que dançam sobre a folha branca, vejo o sentimento em forma de movimento que o bailarino tentou explicar nas muitas vezes que invadia os palcos com seu corpo (a materialização do poder de ser afetado). Seus grafismos são cartas escritas para um destinatário incomum: o sentimento. “Compreenda que quando escrevo, não penso. — Eu sinto” (UNO, 2012, p. 19). Escrita movimento que corta o ar como o grafite atravessa a celulose da folha. Com uma identidade espalhada, a qual tudo se infiltra em tudo, tudo se funde (c.f. UNO, 2012, p. 20). Uma identidade atravessada pela diferença. Neste sentido, Nijinsky nos convida a dançar o balé da ambivalência que permite o corpo ser, independente de corresponder às expectativas de um gênero predeterminado socialmente. O fauno que se contorce em espasmos orgásticos olha para mim, tentando me mostrar que dançar é se afastar da imitação, da narração e do formalismo superior circunscrito por tudo isto, por ser, sem cessar, ilimitadamente, um devir qualquer coisa (Idem, 202, p. 21).

AU MILIEU:

Dançando da periferia ao centro

A música é um vento levado pelos anos, pelas lembranças e pelo temor, esse animal preso que carrego dentro de mim. Com os tambores desaparece a Zarité de todos os dias e volto a ser a menina que dançava quando mal começava a andar. Bato no chão com as solas dos pés, e a vida sobe pelas minhas pernas, percorre meus ossos, se apodera de mim, acaba com a minha tristeza e adoça a minha memória. O mundo estremece.

(“A ilha sob o mar”, de Isabel Allende)

De lampejo, fui conduzido um outro lugar, um território outro que não um abrigo de coleções. Arrastado pela força do vento que balança o bambuzal, embrenho-me no espaço a céu aberto de um terreiro, onde as forças da natureza cantam e movem numa melodia ora suave, ora forte. Como que em estado de transe, sinto meu corpo dançar uma core-

ografia que desconheço, perco o domínio sobre o meu próprio corpo. O eixo corporal, alinhado durante a experiência *en barre*, desalinha-se pelas forças que regem a minha cabeça nesta viagem iniciática.

Circularmente, essa dança (que não é de todo minha) acontece de tal maneira para inaugurar um outro mundo com sua poesia. A poeira que sobe desse chão de terra batida, impregnada sobre a minha pele suada, ajuda-me a acessar, de alguma maneira um limiar de sentido. E isso dá-se poeticamente. Automaticamente, compreendo que somente esse acesso define a poesia, que ela não tem lugar senão quando ele tem lugar (c.f. NANCY, 2013, p. 416). Eu que, nietzscheanamente, declarava com veemência que acreditaria somente num deus que soubesse dançar, estava ali aberto; corpo exposto; pés que tocam e se comunicam com a ancestralidade, a terra (*aiê*, em iorubá).

Ao som dos tambores que orquestram essa dança ritual, sinto biombos que caem ao meu redor. Sim, somos protegidos por biombos. Como pequenas ilhas, a gente quase sempre vive do outro lado de algum biombo — uma existência velada. Para Anne Carson, “eles são parte da nossa forma normal de olhar o mundo, ou na verdade são eles próprios a nossa forma normal de ver o mundo sem olhar para ele” (2008, p. 7). Se recorrêssemos às respostas do oráculo jogado pela velha ialorixá, não nos restariam dúvidas: esse mundo é bem violento — não violento enquanto superfície narrativa, mas de alguma forma violentamente composto por sob a superfície, tendo a violência por essência. A queda dos biombos que nos protegem (resultado do abalo dessa dança ancestral), revela um mundo regido por uma ordem discursiva hegemônica, caracterizada pela figura do homem branco, europeu, machista, pertencente à uma elite dominante.

Mesmo em estado de transe, é preciso retornar ao libreto de *O Lago dos Cisnes* e observar o microcosmo escondido no bosque habitado pelo mago Rothbart e seus cisnes

(jovens encantadas que vivem sob o domínio do feiticeiro). Neste lago povoado por inúmeros cisnes, meu olhar tende a normatizar um mundo majoritariamente branco. Mas há ali um cisne negro Odille, ser considerado exótico, criado por Rothbart com o intuito de enganar e conquistar o reino do príncipe Siegfried. Mesmo com toda a conotação pejorativa que se atribui à presença de Odille, a queda de biombos aponta uma realidade. É possível ver toda uma emanção que, conforme Carson: “está ligada à personalidade e tudo mais [...] a qualidade do que está vivo [...] todas as pulsações de uma pessoa [...] a energia dentro da aparência” (2008, p. 7 [sic]). Há uma identidade que pulula, em meio a uma diversidade de estereótipos imputados pelo libreto a aquilo que é considerado estranho (neste caso, o corpo feminino negro).

Obedecendo às ordens impostas pelo libreto, Marius Petipa e Lev Ivanov se esforçam e põe em cena um cisne negro que se assemelha ao caráter enigmático da deusa Lilith, embora tutelado pela presença do homem branco dominador (o feiticeiro Rothbart). Porém, é no *grand pas de deux* dançado pelo príncipe Siegfried e Odille que cosmogonia adquire outro sentido, quando aflora o aspecto impulsivo e explosivo da deusa Iansã invade o terceiro ato do balé. Os famosos trinta e dois *fouettés* consecutivos, auge do idílio amoroso entre os personagens, são executados com a força libertária da rainha dos raios que toca seus pés sobre o solo com um búfalo em fúria. É a violência desse gesto dançado que propicia uma ruptura de uma tradição canônica que envolve a literatura e as artes no Ocidente.

7 No parágrafo, faço uso da cena do *grand pas de deux* do cisne negro (Odille) para propor uma reflexão sobre a formação de um cânone artístico periférico e a produção de arte que visibilize as vozes de identidades consideradas minoritárias. É na metáfora dos giros executados de modo vigoroso pela bailarina a partir dos 10 minutos e 40 segundos do trecho do 3º ato de O Lago dos Cisnes que me proponho a pensar sobre essa força demiúrgica que rompe com um saber hegemônico e abrir espaço para outras vozes. Segue o trecho do balé de repertório encenado por bailarinos do American Ballet Theatre de Nova Iorque: <https://www.youtube.com/watch?v=plFFEMrebBs>.

A conjunção dos calcanhares que tocam o solo durante os *fouettés* com os braços de Oiá que se movem em direção ao céu, tendo em sua mão uma espada desembainhada, é capaz estabelecer linhas de fugas que potencializam outros devires minoritários, no campo da escrita artística e produção de pensamento. Assim sendo, intimo duas figuras femininas incumbidas de fazer uma dança que se insurja diante de uma visão colonizadora.

Nesta gira ritualística que desde então permito dançar, há espaço para a *Vénus de Ébéne* Josephine Baker que, trocando o clássico *tutu* prato de tule por sua exuberante saia de bananas, servirá de emblema do processo de fuga de uma cultura colonizadora. O erotismo é o meio fundamental para se chegar ao perfeito contato com o estado natural, mas que tende a ser cósmico. A nudez dos seios expostos da sereia negra e a genitália coberta pela imitação da fruta tropical chama a atenção do público porque é um convite à animalidade através da recuperação de suas forças ao tocar a terra. Uma necessidade anteriormente percebida pelas vanguardas europeias e assimilada por sua dança, de se voltar a uma certa noção de primitivo, ela mesma ainda bastante vista sob a perspectiva ou o olhar do homem branco ocidental, mas que ao menos abre e reinscreve, no seio dessa mesma cultura branca a necessidade de um aprendizado com e pelo corpo, através, nesse caso específico, dá uma encenação de um fervor místico.

Personagem icônica e perturbadora, Miss Baker se oferece ao transe como figura e voz denunciadora da melancolia colonialista e pós-colonialista europeia (c.f. LEPECKI, 2015, p. 192). Ao dançar seu *charleston* caracterizado por suas expressões faciais e pelo sacolejo de quadris e pernas, a *Princesse Tam Tam* descobre o delírio em seu corpo e dá vida à declaração deleuzeana de que “a literatura é um agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 14). Como espectador partícipe desse bailado místico, reconheço que o delírio é o ingrediente principal para que uma coreopo-

lítica aconteça. Recordando as palavras de Deleuze sobre literatura: ela é delírio e “não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico-mundial, ‘deslocamento de raças e de continentes’” (Idem, 1997, p. 15).

Uma trajetória marcada pela experiência da emigração transformou cada gesto dançando por Josephine Baker num ato político. Sua inadequação a um regime racista que perpassa os discursos e as práticas na Europa e na América do Norte, potencializa suas idas e vindas entre esses dois continentes e forja suas apresentações sob a égide de um protesto qualificado pela evasão.

Talvez tenha sido essa a mesma potência evasiva que levou a “Revue nègre” a abandonar os Estados Unidos (sua pátria) e retornar à Paris onde conquistou a cidadania, após sofrer o ataque da opinião pública que rotulou de promíscuo seu desempenho no espetáculo *Ziegfeld Follies* (1936). O rechaço ao mundo burguês, representado aqui pela emigração, é um ato concreto de negação à uma sociedade, de seus costumes, de sua moral e de seu modo de vida⁸.

Num gesto de evasão anterior ao exílio físico, o fazer-se selvagem revelava a insatisfação diante da moral corrente que deformava a espontaneidade do homem. O frenesi da presença cênica de Baker, carregado da força e impulsividade da deusa africana Ojá, denuncia uma faceta do cisne da contemporaneidade que não se permite domar pela tradição ocidental.

O interminável xirê⁹ assume uma nova dinâmica. Os pés calejados pelo tempo arrastam as folhas de pitanga que cobrem o chão de terra batida e o toque dos atabaques diminuem a velocidade. Com o corpo arqueado pelo peso da ida-

⁸ DE MICHELI, 1999, p. 46.

⁹ Termo utilizado para denominar a sequência na qual os Orixás são reverenciados ou invocados durante os cultos a eles destinados.

de, a força desconstrutora ligada à água que brota da terra e da pedra faz encarnar a Grande Mãe Nanã Buruquê. A mãe que também é avó, dança em passos mais lentos, porém cheios de dramaticidade. Nela se encontra a sabedoria das anciãs, um espírito antigo e senhora da passagem desta vida para outra.

Em sua potência recriadora, o compasso que conduz Nanã me ajuda a rememorar minha ancestralidade mística. O som diminuto dos tambores causa em mim a abertura de outros ademanos. No meu corpo, a tensão de um eu que escuta em surdina. A vida que me grafa. Uma coreografia que não é estática. Como algo demiúrgico, a (coreo)grafia da vida me (coreo)grafa.

Neste fluxo, meu corpo se expande e me torno um “cavalinho”¹⁰ da “modernidade”. Modernidade esta que traz para a dança uma pulsão erótica que se torna notória pela configuração das novas proposições técnicas e corporeidades. Como não recordar da *Mamá Grande* Martha Graham passando pelo palco em contrações e giros, na pele de sua Jocasta, do balé *Night Journey* (1947)? É a matriarca da *Modern Dance* que promove a contração à condição de motor do movimento dessa nova dança e libera o movimento do quadril aprisionado durante séculos pelo ballet clássico — transformações suficientes para aproximar o corpo dançante do ingênuo Eros grego.

Trazer para a roda essa entidade mitológica que foi Martha Graham é compreender uma dança que não está mais preocupada em narrar de maneira linear as histórias dos libretos. Sua dança é capaz de instaurar a pergunta: como pode se pensar uma voz, quando se conhece que uma voz tem a sua singularidade? E a resposta da bailarina é incisiva: “No corpo de um bailarino tomamos consciência de nós

¹⁰ Expressão usado no Candomblé para referir-se aos filhos e filhas de santo (chamados de iaô, no ritual) que recebem em seus corpos a presença das divindades, durante o transe.

mesmos, sem imitar ações cotidianas nem fenômenos naturais, mas participando desse milagre que é o ser humano motivado [...]” (PORTINARI, 1996, p. 147).

Mentora de uma técnica; de um novo modo de dançar, a coreógrafa interrompe um processo de escrita da dança (baseado na tradição clássica) e inicia um novo momento para as artes do movimento, em que a dança encontra na ação da gravidade um aliado para a sua realização. A aproximação do centro de gravidade do corpo com o solo, o ritmo da respiração, o tronco com centro das forças vitais que se irradiam para os demais membros do corpo são algumas das características postuladas pela técnica de Graham. Mas é na afirmação da região pélvica como ponto de apoio do corpo que a coreógrafa rompe com a ordem machista que rege a dança ocidental. O reconhecimento do feminino da dança produzida a partir do século XX sai dos lábios da velha matriarca: “Dança-se com a vagina”.

Num encontro entre a senhora Nanã e a deusa hindu Kali, a dança para Graham é considerada um instrumento de protesto, na qual cabem desde o horror da guerra civil espanhola e o massacre de Guernica até os conflitos de gerações. A condição feminina na sociedade e as tragédias gregas também salta à cena, no trabalho coreográfico da artista. Seu balé *Cave of the Heart* (1946) que aborda a dualidade através da personagem Medeia — mulher-feiticeira, amante-inimiga, mãe-assassina mostra um descompasso no sistema de representação da tragédia. O antigo sistema de representação do balé romântico, que se tornou sucesso na Era Petipa, serve agora para demonstrar a falência de uma vocação da linguagem.

O corpo exausto, os pés que tocam o chão da existência e geram vida num bailar que traz para o centro tudo o que está na periferia. O som se apaga, o corpo segue o fluxo de sua dança em moto contínuo. “Perdi o nome. Perdi os sons

que me definem¹¹". Mas ficam a dança, aquilo que me inscreve no solo da vida que me carrega.

MISE-EN-SCÈNE

O lugar da dança é nas casas, na rua, na vida.

(Maurice Bejart, bailarino e coreógrafo)

23 de outubro de 2017 às 15h 22min. Sentado na plateia escura do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, assisto ao ensaio geral de *O Lago dos Cisnes* — uma das remontagens mais importantes dessa casa, assinada pela bailarina russa Eugênia Feodorova (*in memoriam*). Cenário montado, luzes de cena e orquestra afinados, coreógrafos e assistentes atentos. No palco, 23 bailarinas impecavelmente vestidas de *tutu* bandeja branco, já posicionadas e no meio do palco o casal de primeiros bailarinos. A cada nota tocada pela orquestra, os corpos dos bailarinos se movimentam para contar uma história que já está impregnada na memória muscular daqueles artistas.

Durante vinte cinco minutos e meio, os bailarinos ocupam a caixa cênica com uma elegância, misturada ao manei-rismo dos gestos de cada *mise-en-scène*. Entre *ports de bras* e *arabesques*, o ato tenta representar o encontro entre o príncipe Siegfried e Odette, a rainha dos cisnes (por quem o jovem é apaixonado). Num romântico *grand pas de deux* de aproximadamente 12 minutos de duração, enquanto os *partners* demonstram seu amor através de um vigor físico e técnico, cabe às bailarinas do corpo de baile a representarem na resistência de seus corpos, numa espécie de painel vivo, onde a mudanças de pose parecem durar uma eternidade. Como espectador curioso e atento, interessa-me compreender esse momento de pausa desses corpos dançantes. O que

¹¹ Adaptação nossa da tradução dos versos finais do poema *Antigonick* (2012), de Anne Carson: <https://escamandro.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>.

pode o corpo da bailarina num aparente instante de ausência de dança? Sigo intrigado até o fim do ato, quando sou descoberto e convidado a me retirar da plateia por um segurança agressivo e mal-humorado.

25 de outubro de 2017 às 18h 44min, na sala de casa. Ao entrar num site de notícias, leio a manchete: "Theatro Municipal cancela temporada de 'O Lago dos Cisnes' por crise financeira¹²". De assalto, fui tomado pela imagem das bailarinas do painel vivo do balé em questão e seus instantes de "pausa" obrigatória que, associada a esse estado de greve dos artistas de uma das companhias estatais mais antigas da América Latina, quer me dizer algo: como distinguir da dança o dançarino? O que pode o corpo que dança?

Travo diante do monitor do computador, a musculatura enrijece. Pouco me importa que terei o valor do ingresso devolvido. Nas duas situações, uma única sensação: a paragem. Neste sentido, retomo as palavras de Hanna Arendt em *A condição humana*, apropriadas por André Lepecki. E com a visão ofuscada pelo brilho da tela do meu notebook, cito:

O que peculiar na ação política é que, ao contrário dos espaços que resultam do trabalho de nossas mãos, a ação não sobrevive à atualidade do movimento que a trouxe ao mundo, mas ela desaparece não apenas com a dispersão dos homens, mas com o desaparecimento ou a paragem das próprias atividades (1998, p. 199).

¹² Matéria sobre o cancelamento de temporada do Theatro Municipal: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2017/10/25/theatro-municipal-cancela-temporada-de-o-lago-dos-cisnes-por-crise-financeira/>.

Manchete sobre o cancelamento da temporada 2017 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Percebo que há nesta sucessão de acontecimentos a necessidade de encontro da dança com um fazer político (uma coreopolítica). Para isso, a coreografia teria que se tornar uma metatopografia — a saber, reinscrever-se no chão político que se apresenta. Deste modo, a nova ética do lugar se daria por uma relação de reinscrição entre tempo e chão. Os afetos que envolvem as bailarinas entre cada pose e sequência de movimento ou entre meu ato de ler a notícia de cancelamento da temporada atualizam as potências políticas e de viver contida em todo e qualquer cidadão, surpreendido pelos movimentos de uma cidade em crise. Ouvindo o conselho de Lepecki, vou relaxando os músculos travados e entendendo é preciso deixar a dança dançar; deixar a política acontecer na sua verdadeira face para que “se possa esperar que o inesperado aja (*performs*) o infinitamente improvável”, como disse Arendt (c.f. LEPECKI, 2012, p. 50).

Em cada lauda desse texto, tenho feito um esforço político de amplificar a outras vozes que, muito em breve, levariam-me além de um limite. Partindo de uma referência de obra de arte, com *O Lago dos Cisnes*, afirmo a possibilidade de vida na loucura de dois coreógrafos contemporâneos: o norte-americano Matthew Bourne e a sul-africana Dada Ma-

silo. Em ambos os artistas, a dança aparece como um empreendimento de saúde, num mundo que se caracteriza por um conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem.

Para embarcar na viagem de Bourne, debruço-me em um aspecto do conceito de contemporâneo proposto por Agamben que o apresenta como uma “relação com o próprio tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo” (2013, p. 59). Assim, é possível entender o movimento de retorno à determinadas obras da Era Romântica – feito por parte dos coreógrafos de nosso tempo – a fim de subverter tal estética, a partir de confluências com os temas que nos cercam. Navegando por mares nunca dantes navegados, Matthew Bourne vê em *O Lago dos Cisnes* uma via para tratar da visibilidade homossexual.

A releitura de Bourne também se aventura como forma de substituir a narrativa clássica, baseada num libreto, por uma estrutura episódica e mais próxima do teatro musical. De certa forma, tal caminho tinha sido tomado por Merce Cunningham, nos anos 1940.

Considerado o guru da dança pós-moderna, Cunningham propôs uma série de conceitos que vinham questionar a ideologia da dança moderna substituindo a narrativa única pela estrutura fragmentada ou episódica; o uso do palco convencional italiano pelas mais inusitadas opções cênicas (topo dos arranha-céus, estacionamentos, galerias de arte, praças, ringues de boxe); o processo criativo linear e pessoal pelo uso intensivo de experimentação e improvisação; dentre algumas outras modificações de peso (SILVA, 2005, p. 105).

Destruindo a claridade com mais claridade, Bourne subverte o modo de ver a peça de Petipa através de recursos tecnológicos como projeções, mas a alteração mais significativa no balé é atribuir a um bailarino a função de interpretar um personagem originariamente feminino e pôr em cena a

história de um amor que, parafraseando Oscar Wilde, não ousa dizer seu nome.

Desde Nijinsky com o seu fauno, a dança preferia andar com cuidado sobre o terreno arenoso da subjetividade de gênero e sexualidade. Porém, os anos 90 chegam metendo o pé na porta e fazendo da abordagem da sexualidade nas criações artísticas como uma faceta da nova corporalidade da dança neste período. Bourne, ao reconhecer um devir-bicha na obra clássica, atribui um novo olhar à figura masculina no contexto da dança (o bailarino deixa de ser o suporte técnico para assumir um protagonismo). No jogo de sedução exercido pelo cisne sobre o príncipe, vejo a possibilidade de traduzir a sensação do desejo homoerótico para os nervos do espectador.

Na toada de *Swan Lake*, outras obras de Matthew Bourne tocam na temática de gênero e sexualidade. Dentre elas, podemos citar: *Spitfire* (1988), *Nutcracker!* (1992), *The Car Man* (2000) e *Dorian Gray* (2008). Experimentando a estética dos musicais, Bourne teve um trecho de seu *Swan Lake* que *ganhou* as telas do cinema no filme *Billy Eliot* (2000), do diretor Stephen Daldry. No ato de traduzir do artista ajuda a consolidar um gênero homoerótico e colabora no processo de visibilidade das minorias sexuais. Enquanto ideia performática, a dança assume um aspecto militante, dando voz a um grupo até então, oprimido por uma sociedade patriarcal, machista, homofóbica e sexista.

A mesma *cyber* viagem que me paralisou com as notícias do Theatro Municipal do Rio me mobiliza com a manchete de um diário espanhol: “El Maracanà de la Danza — Dada Masilo presenta *El Lago de los Cisnes* ante 10.000 personas en la Place de Bellecour¹³”. Trata-se de uma notícia sobre a 16ª Bienal de Lion (França) que me levou a passar uma noite

¹³ Link da reportagem sobre Dada Masilo: <http://www.elmundo.es/cultura/2014/09/16/5417ebcae2704ec7318b4573.html>.

inteira vasculhando a rede, em busca de informações sobre um cisne desconhecido.

Manchete sobre Dada Masilo na Bial de Lion



Vestindo *tutus* de tule branco, 13 bailarinos e bailarinas trazem à vida uma outra vida, através da versão contemporânea de *Swan Lake* da coreógrafa Dada Masilo. Assumindo a tarefa de traduzir o conto-balé, Masilo reúne a tradição clássica e a realidade social da África do Sul, fazendo da peça de Petipa e Ivanov um carnaval que mistura dança africana e balé clássico. Com um repertório musical que mescla Tchaikovsky e Steve Reich, os alvos *tutus*, as plumas e o babados do figurino dos bailarinos dançam o ritmo dos corpos negros que iluminam a cena parisiense.

Como o bom escritor de Benjamin, Masilo concede ao pensamento o espetáculo oferecido por corpos graciosos e bem treinados. Utilizando seu estilo pessoal, a escrita coreográfica da artista não reverte a favor dela mesma, mas daquilo que quer dizer. Em sua versão de *O Lago dos Cisnes*, a coreógrafa de Soweto aborda temas voltados à questões de gênero e sexualidade — a homossexualidade do sul-africano e a contaminação com o HIV/AIDS.

A constante violência e ausência de direitos LGBTQ+ em países da África do Sul, muitas vezes invisibilizadas em outras partes, compõem o material de trabalho para Dada Masilo. Na ordem do dia da companhia africana estão os estupros corretivos, torturas, linchamentos e assassinatos de corpos que importam, segundo Judith Butler. Assistir aos cisnes de Masilo é perceber na pele uma constatação benjaminiana: “[...] no palco muita coisa que nos toca não o faz na realidade; para o rei, o criado não passa de um ator” (BENJAMIN, 1987, p. 277).

Contemplar dois cisnes raros que habitam um lago de desigualdade e desrespeito é compreender que Bourne e Masilo comungam de um desejo próximo que é o de ir além das normas e questionar os muros levantados pela moral, a religião e o patriarcado. O exercício de tradução realizado por esses coreógrafos é um convite ao espectador a observar além da cena tradicionalmente estabelecida. Através de um movimento da periferia para o centro, corpos contra hegemônicos tornam-se protagonistas nos muitos palcos da realidade que nos abarca.

Considerações finais

Atender ao clamor benjaminiano de contar uma história da dança a contrapelo (buscando encontrar os rastros daqueles que foram obliterados dos fatos), pressupõe a compreensão da experiência-limite de evocar novos mundos. Na tese tradutória de Anne Carson, a contingência de mundos porvir é evidenciada pela multiplicidade de vozes antes sufocadas que aqui desafinam a harmonia vocal de tom heteropatriacal e eurocêntrico a *priori*. Voltar-se à chamada “história da dança ocidental” que patenteia uma produção artística e estética oriunda do hemisfério norte, leva-nos a reconhecer o quanto a representação de papéis fixos de gênero constituem uma característica proeminente em todo o chão da arte da cena.

Os passos deixados no solo instável da dança no decorrer da história reforçam o olhar clichê da figura masculina, relacionada a um ideal de força de trabalho em detrimento do feminino como seres vulneráveis e subjugados às ordens e à proteção de criadores artísticos. No intento de ressignificar as paradas e silêncios que atuam sobre corpos dissidentes, será necessário “pintar o grito, não o horror” (CARSON, 2008, n.p.). Um grito ocultado no interior da dança e que encontra nas metáforas do fauno e do cisne as vias para o poder dizer. A aparente fragilidade da ave e/ou o corpo meio-animal do ser mitológico nos quer falar sobre a realidade: somos diferença e multiplicidade. Os quadros pintados no decorrer deste ensaio rasgam silenciosamente o silêncio das vozes da história da dança, provocando abalos sísmicos de caráter incontrolável, porém necessários para a constituição de uma humanidade outra.

Ao seguir o anseio de reimaginação do mundo, caberia-nos refundar nossas histórias e destituir as forças binárias que atravessam nossas subjetividades de gênero/sexualidade (evidenciados no corpo). Para Carson, o exercício da tradução demanda criar mundos possíveis a partir da pluralidade, seguindo a tríade verbal pensar-agir-performar. Assim sendo, conquistar o direito do livre performar de nossa existência, ademais de demolir as fronteiras impostas aos sujeitos, engajaria o nosso olhar à uma força transformadora; à uma palavra-corpo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? – e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. “Rua de mão única”. In: *Obras Escolhidas*, v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

- CARSON, Anne. "Variações sobre o direito de se manter em silêncio". Trad. Caetano W. Galindo. In: *A Public Space*, n. 7, 2008.
- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*, v. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DE MICHELLI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- GIL, José. *Movimento total – O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminúrias, 2004.
- LEPECKI, A. *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Espanha: Universidade de Alcalá, 2009.
- LEPECKI, A. Coreopolítica e Coreopólicia. In: *Revista Ilha*. Santa Catarina: UFSC. Vol. 13. N. 1. p. 41-60, jan.-jun (2011) 2012.
- NANCY, Jean-Luc. "Fazer, a poesia". In: *Revista Alea*. Rio de Janeiro. Vol. 13/ 2. p. 414-422, jul.-dez. 2013.
- PORTINARI, M. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- SABINO, Jorge & LODY, Raul. *Danças de Matriz Africana: Antropologia do Movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. New York: Picador, 2001.
- SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EdUFBA, 2005.
- UNO, K. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: N-1 Edições. 2012.

[Recebido: 1 out. 2021 — Aceito: 20 out. 2021]