

Coreoralituras: Uma perspectiva para as Escrituras em Dança

Lúcia Fernandes Lobato¹

RESUMO

Este artigo é uma contribuição para as atuais pesquisas e perspectivas de Escrituras em Dança e está inserido nos estudos pós-coloniais que têm como propósito pensar a dança a partir de sua distensão dos códigos e padrões hierarquizados pela tradição ocidental. A perspectiva é observar, nas diferentes propostas de expansão e absorção da criação em dança, aquelas que apresentam suas próprias, mas ainda distantes, territorialidades, diversidades étnicas e culturais corporificadas coreograficamente.

Palavras-chaves: Dança – Coreografia - Escrituras

Este artigo é uma contribuição para as atuais pesquisas e perspectivas de Escrituras em Dança e está inserido nos estudos pós-coloniais que têm como propósito pensar a dança a partir de sua distensão dos códigos e padrões hierarquizados pela tradição ocidental. A perspectiva é observar, nas diferentes propostas de expansão e absorção da criação em

¹ Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais (UFRJ-1969), graduada em Dançarino Profissional (UFBA-1981), Licenciada em Dança (UFBA-1982), mestre em Ciências Sociais (UFBA-1990) e doutora em Artes Cênicas (UFBA-2002). Professora adjunta da Universidade Federal da Bahia onde atua na Escola de Dança e pertence ao quadro permanente do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, onde também é membro do colegiado.

dança, aquelas que apresentam suas próprias, mas ainda distantes, territorialidades, diversidades étnicas e culturais corporificadas coreograficamente. O eixo do argumento está pautado no pensamento pós-estruturalista que para compreender as leis que governam os novos tempos abriram as portas para a construção dos paradigmas do pós-modernismo. As principais referências teóricas são: o filósofo Jacques Derrida e os sociólogos e etnocenólogos Michel Maffesoli e Jean Duvignaud.

A hipótese que apresento aponta que o movimento desconstrucionista é capaz de corporificar um discurso que, assumido coreograficamente, pode traduzir as diversidades e diferenças culturais na Dança ao invés de homogeneizá-la em padrões universalistas. O propósito é encontrar e identificar as características desse movimento que, a partir de sua (com)posição ou (de)composição apresenta, digamos uma espécie de falas ou discursos corporais que venham a se constituir nas “Escrituras em Dança”. Isto pressupõe o entendimento de que os textos podem se apresentar tanto no formato escrito, quanto oral, sensorial e mesmo corporal.

Jacques Derrida, em suas reflexões filosóficas, manteve especial interesse pelo fenômeno da morte e ressaltou nele o papel do rastro: “O rastro figura sempre uma morte possível, assina a morte” (2003, pág. 243). Relacionou esta questão a um sentido nietzschiano que entende a morte como afirmação da vida. Monica Cragolini (2008, pág. 51) desenvolve este pensamento de Derrida concluindo que: “Por isso a escritura, rastro dos rastros, é a inscrição da morte na vida, e é lugar da quebra da presença, que torna evidente a alteridade, a contaminação, a impossibilidade da imunização”.

Assim a escritura pode ser tomada como um sistema de rastros, capaz de se tornar um testemunho que desafia a morte e o esquecimento. Ainda citando Mônica Cragolini (2008, pág. 52): “A escritura é um dom que desborda toda fantasia de devolução, entregando-se a uma disseminação sem retorno”. Ao compreender a escritura como um dom, Cragolini abre uma brecha para concebê-la também como pertinente ao campo

da criação artística. Nesse sentido me atrevo a apontar a arte como escrituras sensíveis de cada tempo e testemunhos de sobrevivência na morte das conjunturas civilizatórias.

Levanto o pressuposto de que o movimento corporal desconstrucionista é uma perspectiva no campo da Dança que inaugura possíveis caminhos para propostas de escrituras coreográficas que proponho denominar de coreoralituras. Compreendo-as como resultantes das diferentes tradições orais discursadas em movimentos corporalmente assumidos e criados com a finalidade de digitar coreograficamente a trajetória histórico-cultural do dançarino bem como de suas ancestralidades e seus elos perdidos.

Os atuais estudos pós-coloniais em Dança têm se afastado do conceito ocidental da tradição com parâmetros voltados para os valores cristalizados pelas civilizações baseadas na escrita e assumido os desafios do encontro com as “linguagens perdidas”, com as práticas espetaculares, as territorialidades e os saberes locais herdados da cadeia de transmissão da tradição oral. Segundo Tierno Bokar Salif²:

A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não é o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua mente. (apud HAMPATÊ BÂ, 1982, p. 181)

As palavras do historiador africano evidenciam que, segundo esta concepção de tradição, a herança é o conhecimento transmitido pelos ancestrais e que está latente em cada indivíduo como uma potência viva e geradora capaz de produzir uma memória coletiva mais desenvolvida. Nesse caso, percebo que a escrita não significa um sistema lingüístico ao modelo ocidental, mas sim uma espécie de escritura contendo trajetos e funções que deverão ser transmitidas como rastros civilizatórios que garantirão as sucessões geracionais de suas reapropriações. Tais características exigiram da história

² Tierno Bokar Salif foi um mestre da ordem muçulmana de Tijaniyya, falecido em 1940. Passou toda sua vida no Mali na cidade de Bandiagara.

africana testemunhos qualificados chamados de tradicionalistas. Estes testemunhos são os *domas* e os *griots*, detentores de um conhecimento totalizante e que são preparados para a missão sagrada de transmitir a cultura dos ancestrais.

Na concepção da tradição africana dificilmente a linguagem perdida será encontrada nos documentos oficiais ou na literatura. Já o desentranhamento possível próprio dos processos artísticos poderá tornar o corpo uma célula viva para o desvelamento e, nesse caso o dançarino estaria assumindo o papel de um *griot*.

O sociólogo Jean Duvignaud reconhece a existência das linguagens perdidas em sua obra *Festas e Civilizações (1983)*. Para ele tanto nas sociedades ocidentais quanto nos países considerados do terceiro mundo coexistem ainda células vivas latentes de outras formas arcaicas. Segundo ele, são terrenos oclusos, bolsões encobertos de matrizes coletivas adormecidas, mas que são dotadas de energia e capacidade de explosão e criação.

Para Duvignaud esses núcleos dispersos, narcotizados pela dominação, imersos na anomia, são focos de resistência capazes de surpreender e reapresentar os resíduos dos sistemas longevos, movidos pelo seu dinamismo interno. O autor alerta que, nesses casos, o importante é a autenticidade da célula de base, suscetível de criar diferenças e de possuir dinâmicas imprevisíveis. Adverte que estas reapresentações constituem experiências culturais e sensíveis de (re)territorializações que se (re)produzem em outros tempos e espaços.

Meu interesse nesta investigação é reconhecer quais as criações em dança que se aproximam dessa retomada das linguagens perdidas e que apresentam aspectos transculturais sem minimizar as diferenças, as distintas cosmovisões que ficaram adormecidas pelas práticas eurocêntricas. A arte parte da experiência humana e não necessariamente precisa estar legitimada por códigos e gramáticas. O compromisso da

arte é potencializar a “alethéia”, a revelação. Segundo o filósofo João Carlos Salles (2009, pág.10): "Caso não possamos entender acerca de proposições que em nossas gramáticas figuram essencialmente, são nossas gramáticas que não coincidem e não nossas experiências que estão contrariadas".

A arte se propõe a compreender o mundo no sentido de interpretar para descobrir um equivalente adequado à existência. Nesse sentido promove sempre um movimento e uma re-criação para um desentranhamento na direção oposta a uma conformação homogênea dos sentidos ou um escape da vida. Desentranhar aqui entendido como busca do âmago da própria constituição para a possibilidade da revelação.

Nessa direção, reconheço uma nova tendência na dança abraçada em algumas coreografias recém criadas pelos coreógrafos Luiz Abreu em *O Samba do Crioulo Doido* (2004) e o solo de Fátima Carvalho em *Luxo de Cu no Corpo Nu* (2006), apresentadas no Ateliê de Coreógrafos Brasileiros Ano III (2004) e Ateliê de Coreógrafos Brasileiros Ano V (2006), respectivamente, na cidade do Salvador na Bahia. Nessas obras encontro uma espécie de “retro-ação” que age sobre o processo de criação tornando-o uma realidade supra-individual que integra aspirações e metáforas do corpo negro baiano e seu imaginário no encontro do fenômeno indicado por Maffesoli como “narcisismo coletivo”. Segundo ele:

A preocupação consigo mesmo fortalece a preocupação com os outros. O sensível é, a partir daí, um princípio de civilização, faz participar de uma realidade supra-individual, integra uma comunidade (MAFFESOLI, 1996, Pág.78).

A partir dessa lógica, ambas as obras citadas assumem um formato de “afrografias”, no sentido dado a esta palavra por Leda Martins em sua obra *Afrografias da Memória* (1997). Percebo estas coreografias como escrituras em dança porque se constituem em repertórios orais em forma de movimento que podemos também chamar de performances corporais da memória.

Nestes trabalhos artísticos há um procedimento corporal autodiscursivo étnico que estabelece um diálogo temporal do dançarino com os seus rastros. Neles o corpo inverte a ordem da estética dominante e assume diferentes cosmovisões esquecidas que tomam dimensões corpóreas. Este procedimento confere autoridade aos seus criadores e intérpretes, uma espécie de competência única e intransferível, pois trata de um reencontro do corpo com inscrições não cristalizadas pelo eurocentrismo e que se estendem dos limites temporais. Há um elo-de-ligação histórico-existencial entre este corpo e a obra que o inclui. Nela o individual e o coletivo se confundem na dimensão corporal. São depoimentos em forma de dança produzidos por um corpo testemunho que se disponibiliza como veículo transmissor da história e das simbologias de suas comunidades através da escritura coreográfica.

Aponto, ainda, nesta linha de concepção coreográfica o vídeo intitulado *Maré Marê: Corpo, Mito, Poética* (2008). Este vídeo de autoria de Kátia Gualter e Ana Paula Nunes foi realizado pelo Grupo de Pesquisa PECDAN (Projetos e Estudos em Cinema e Dança) do Departamento de Artes Corporais da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Nele formas simbólicas da religiosidade africana (re)territorializadas assumem novas conotações em dança particularizadas por seus autores nas imagens de corpos filmicos que transgridem a gramática ocidentalizada e re-posicionam os símbolos para os nossos discursos possíveis em vídeo. A pretensão dos pesquisadores do PECDAN foi apresentar a simbologia imaginada do orixá Oxumaré através de um estado de continuo gestual capaz de assumir sua característica dramática da dualidade a partir da própria polaridade percebida no corpo dos dançarinos.

Outro exemplo interessante de criação em dança nesta direção é a pesquisa solo iniciada em 2006 sob o título *Brocado: falha na alma da boca de fogo* por Iara Sales produzida de suas entranhas pernambucanas transculturalizadas em terras baianas e que, compartilhada com sua experiência da Dança Frouxa como dançarina do Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo, se desdobrou na pesquisa artística intitulada

Frevo Brocado. Iara, formada em Licenciatura em Dança pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, investiga exatamente como se dá o fenômeno do desentranhamento dos saberes locais, das diferenças, das sensibilidades, das competências corporais herdadas e das territorialidades no processo da criação coreográfica.

Reconheço, nestes exemplos, a existência das “Dimensões Ocultas” que para Jean Duvignaud (1983, pág. 55) “são dimensões da existência que deixam de corresponder às conformações tradicionais ou às configurações estabelecidas do espaço e às vezes, tendem a destruir tais formas”. Identifiquei nos exemplos trazidos respostas, ainda confusas, mas que revelam os “Fatos Anômicos” que, segundo Duvignaud (1983, pág.126) são “fenômenos que emergem no momento em que dois sistemas do mundo e da vida se enfrentam ao mesmo tempo e no mesmo espaço, onde se encontram duas definições do Homem, duas propostas de experiência em conflito”.

Nos processos de criação coreográfica citados não houve a preocupação de contemplação de uma estética universalista ou mesmo de aproximação de algum modelo cujos pressupostos simbólicos fossem valores aceitos por uma cultura estabelecida, ou por códigos gramaticais simplesmente traduzíveis. Neles os artistas buscaram apresentar um corpo que não fosse o resultado de um esquema estético-corporal específico, mas de um corpo que representasse sua própria história e memória encarnada. Desvelaram um corpo singular na dimensão de uma herança coletiva no discurso do movimento. A resultante gestual estabelece uma comunicação que remete o artista à condição de testemunho. Estes trabalhos promovem uma espécie de espanto ao descobrir que o imaginário é parte constitutiva da realidade humana. Mas, em nosso socorro, lembra Edgar Morin:

Podemos mesmo dizer que o espírito é uma representação do cérebro, mas que o cérebro é ele próprio uma representação do espírito: dito de outro modo, a única realidade que podemos estar seguros é a representação, quer dizer, a imagem, quer dizer, a não realidade, já que a imagem nos remete para uma realidade desconhecida. Claro que estas imagens não

verbais são vertebradas, organizadas, não apenas em função de estímulos exteriores, mas também em função da nossa lógica, da nossa ideologia, portanto, da nossa cultura. (MORIN, 1997, pág.15)

Nesta direção, segundo Duvignaud:

O mito expresso em gestos é ainda mais rico que o mito e nos engaja na vida imaginária, mas, sobretudo, porque extrai o mito da linguagem e o substitui na rede de uma comunicação. (DUVIGNAUD, 1983, pág. 88).

É exatamente neste sentido que considero inauguradas as Escrituras em Dança como especificidades no campo coreográfico. Elas surgem propondo um discurso corporal regenerador das diferentes subjetividades, porém reveladoras e comprometidas com suas coletividades geradoras e como com suas linguagens perdidas.

As coeoralituras envolvem dançarinos em busca da multiplicidade de suas competências únicas capazes de provocar um curto circuito na tradição estética ocidental. Por isso esta dança não vai atuar no aprendizado mecânico e repetitivo de passos codificados, mas abrir portas de acesso para o corpo ousar seu ineditismo e revelar em movimentos sua corpo-bio-grafia. Esta aqui entendida como uma perspectiva desconstrucionista e transdisciplinar em dança que, a partir do afrouxamento das singularidades encarnadas, busca alcançar a autonomia e a auto-regulamentação do corpo enquanto unidade expressiva do sujeito. Essa proposta, ao invés de investigar como a personalidade molda o movimento, busca, no caminho inverso, descobrir como o movimento pode construir as identificações do indivíduo tornando-o capaz não apenas de se expressar, mas principalmente se inscrever na obra artística.

Nessa perspectiva quero dar especial atenção a Ivaldo Bertazzo que tem sido muito bem sucedido, não somente na sua pesquisa de corporeidade, mas também na sua

produção artística. Considero que seus espetáculos são exemplos de coreografias e com eles tem demonstrado que a dança pode ser um caminho personalizado para a investigação das potencialidades e características corporais e suas singulares naturezas na busca da expressividade peculiar de cada gesto. Mas para tanto tem que ir além das técnicas. Tem que tocar as diferentes vidas cotidianas inventadas por cada indivíduo.

Concordo com Ivaldo Bertazzo quando aponta que é preciso restabelecer a coordenação motora do corpo e suas dimensões de tempo e espaço. É fundamental incentivar a pesquisa corporal que revela o sujeito capacitando-o para uma presença atuante. Ao invés de investir na aplicação de técnicas já configuradas em estéticas de dança, seu caminho foi pesquisar metodologias independentes dos sistemas fechados e diversificar as informações. Segundo Michel Maffesoli (1988, p.16): “É possível que cada um, em função das situações que tenha de viver ou analisar, elabore, partindo de delineamentos propostos, sua própria construção”.

Nessa intenção Ivaldo Bertazzo criou em 2004 um belíssimo espetáculo multirreferencial intitulado *Samwaad - Rua do Encontro*, que a partir de uma fusão rítmica propunha integrar a cultura latina brasileira e a cultura oriental num diálogo de movimentos onde quase sessenta jovens estavam envolvidos num processo de aprendizagem e descoberta das potencialidades de seus corpos com base em suas próprias histórias de vida. Nessa obra a territorialidade e o saber fazer foram elementos acionados para a revelação do artista enquanto cidadão dançante capaz de testemunhar os rastros que impõem sua presença revelada num mundo complexificado, mas que se recusa a hierarquizar e homogeneizar as riquezas das diversidades culturais.

Todos os exemplos aqui tratados apontam para a pulsão do indivíduo, e segundo Derrida:

A pulsão do próprio seria mais forte que a vida e que a morte. Temos então que desdobrar as implicações de tal enunciado. Se, autoteleguiando sua própria herança, a pulsão do próprio é mais forte que a vida e mais forte

que a morte, é que, viva nem morta, sua força não a qualifica de outra maneira senão por sua própria pulsividade, e essa pulsividade seria esta estranha relação a si que chamamos relação ao próprio: a pulsação a mais pulsiva é a pulsão do próprio, ou, para dizer de outro modo, aquela que tende a se reapropriar. (apud DUQUE-ESTRADA, 2008, pág.85)

As corealidades seriam assim uma espécie de rastros, trajetos, pulsão da sobrevivência sob a forma de Escrituras da Dança.

Referências Bibliográficas

BERTAZZO,IVALDO. **Espaço e corpo, guia de reeducação do movimento**. SESC, São Paulo, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo, Perspectiva/editora da Universidade de São Paulo, 1973.

DERRIDA, Jacques. **Papel Máquina**. Madri, Trotta, 2003.

DUQUE-ESTRADA, Paulo César. (organizador) **Espectros de Derrida**. Rio de Janeiro, NAU Editora: Ed. PUC-Rio, 2008.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Tradução L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Edições UFCE; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local: Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa**. Rio de Janeiro, editora Vozes, 2006.

HAMPATÊ BÂ. A tradição viva. In: **História geral da África: Metodologia e Pré História da África**. v. I. J. Ki- Zerbo, (Coord), São Paulo: Ática, 1982.

LOBATO, Lúcia. **Potenciais da Dança para uma corpo-bio-grafia**, resumo de comunicação, publicada nos Anais do II ENGRUPE- Encontro Nacional de Grupos de Pesquisa em Dança, página 49 pela UNIRIO, outubro de 2009.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo da aparências**. Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 1996.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento comum**. Brasiliense, São Paulo, 1988.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**. Mazza Edições, MG e Editora Perspectiva SP, 1997.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o Homem Imaginário**. Relógio D' Água Editores, Lisboa, 1997.

SILVA, João Carlos Salles Pires da. **Anotação sobre as Cores, Ludwig Wittgenstein.** Coleção Multilíngües de Filosofia, Editora Unicamp, SP, 2009.

Lúcia Fernandes Lobato

lluciallobato@ig.com.br

Endereço postal: Rua Albacora nº 155, Village Plakafor casa 02 Itapuã - Salvador-
Bahia - CEP: 41.610.110