



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i1p91-102

Em pauta

Contornos e procedimentos para um pensamento coreográfico

Contours and procedures to a choreographic thought

Sofia Vilasboas Slomp

Sofia Vilasboas Slomp

Doutoranda pelo PPG em Artes Cênicas da ECA-USP



Resumo

Este artigo visa refletir sobre procedimentos em dança contemporânea a partir de criações do coreógrafo Jérôme Bel, apresentados no Brasil em 2016: *The show must go on* e *Gala*. Tais espetáculos evidenciam estratégias que questionam discursos fixos sobre os modos de criação em dança e provocam as expectativas do espectador no cruzamento entre amadores, profissionais e o próprio público na duração do espetáculo. Autores como Erika Fischer-Lichte, Óscar Cornago e Geisha Fontaine aqui permeiam parte das reflexões sobre teatralidade e procedimentos em dança contemporânea.

Palavras-chave: Jérôme Bel, Procedimento em dança contemporânea, Teatralidade, Estética da cena.

Abstract

This article aims to think about some procedures in contemporary dance, taking as base some of the performances created by the choreographer Jérôme Bel, presented in Brazil in 2016: *The show must go on* and *Gala*. Such spectacles show strategies that question fixed discourses of dance creation and provoke the spectator's expectations, involving amateurs, professionals and public during the performance. Authors such as Erika Fischer-Lichte, Óscar Cornago and Geisha Fontaine here will be some of the references in thoughts about theatricality and procedures in contemporary dance.

Keywords: Jérôme Bel, Procedure in contemporary dance, Theatricality, Aesthetic scene.

Encenações contemporâneas e seus processos de criação têm utilizado referências diretas a conceitos filosóficos, ensaios teóricos, autobiográficos e/ou alusão a ícones da indústria *pop* de massa, sobrepondo discursos por vezes heterogêneos e anacrônicos. Detendo-se nas experimentações provenientes do campo da dança contemporânea, a partir da metade do século XX se observa que algumas criações exploram fortemente relatos pessoais – usualmente narrados ao microfone –, releituras coreográficas facilmente reconhecíveis pelo público de dança, gestos corriqueiros e objetos banais que compõem e ocupam a cena, coreografando no espaço/tempo com o dança-

rino. Percebem-se, ainda, escrituras coreográficas que mesclam amadores e profissionais das artes cênicas, público e artistas, provocando o espectador a rever convenções e papéis até então bem definidos dentro das salas de teatro, além de trabalhos que levam o espectador a deparar com seu comum cotidiano em cena, transformando as expectativas e idealizações do bailarino como intérprete único e virtuoso obsoletas. Assim, tais composições abrem espaço para uma dança que se repensa dançando.

Como parte dessa vertente, destaco alguns trabalhos do final do século XX, de criadores europeus contemporâneos, como Jérôme Bel (1964), Xavier LeRoy (1963), La Ribot (1962), Vera Mantero (1966), dentre outros que traçam estéticas¹ e modos de produção². Observa-se que seus trabalhos não buscam necessariamente uma pesquisa sobre o movimento dançado, a virtuosidade e a precisão do gesto, ou uma relação convencional de ocupação do tempo/espaço na composição cênica, mas partem de escolhas mais teóricas e conceituais como um disparador para criação e escrita em dança. Em outras palavras, na direção de repensar o próprio fazer fazendo, tais trabalhos questionam em cena o ofício do dançarino, exibindo seu processo de elaboração, construção e feitura do espetáculo, apresentando discussões conceituais e sobrepondo imaginários que permeiam o universo e a história recente da dança ocidental. Geralmente, mediante instruções e procedimentos literais, a serem realizados pelos dançarinos na cena, tais criações valem-se de ironia, paródias e clichês sobre a própria profissão artística, borrando as fronteiras entre arte-vida, real-ficcional, profissional-amador, artista-público, presença-ausência, corpo-transfiguração. Ainda, nessas criações, uma atenção mais sofisticada a procedimentos direcionados ao espectador como maneiras de suspender suas expectativas durante a peça aparece como fator relevante. Tornou-se recorrente que o público seja convidado, de diferentes formas, a

1 Os trabalhos dos dançarinos e coreógrafos dessa geração apresentam características particulares, mas nota-se uma influência de projetos artísticos das décadas de 1960 e 1970 como: as experimentações da Judson Dance Theater, nos Estados Unidos, e dos trabalhos de Pina Bausch e Suzanne Linke, na corrente do Tanztheater, na Alemanha.

2 Destaco a abertura de espaços de formação, entre os anos 1970 e 1980, como lugares que marcaram a difusão de diferentes estilos no campo da dança na Europa, a exemplo: a *École Mudra*, por Maurice Béjart, na Bélgica, e a criação dos Centros Coreográficos Nacionais que descentralizaram a formação em artes na França.



ocupar o foco da cena, mesmo que se mantenha o distanciamento arquitetônico e seguro entre o palco e a plateia.

Seguindo a discussão, nota-se que essas produções induzem um posicionamento diferente em relação ao espectador, já que cada um deles é convidado “efetivamente a se desprender do sistema de recepção que eles progressivamente elaboraram” (FONTAINE, 2004, p. 94-95); assim, o espectador transita por estados de suspensão e expectativa que podem provocar sensações de frustração, constrangimento, aversão, pertencimento ou identificação coletiva. Observa-se, ainda, que mesmo mantendo a distância entre quem olha e quem é olhado, quem atua e quem não atua como posições importantes na relação dinâmica de percepção e fruição da criação artística, conforme aponta Cornago, “a questão não é recusar o lugar do espectador, nem negar sua possibilidade de julgamento, mas repensá-lo dentro de um espaço onde as relações entre artista-não-artista, sujeito-objeto, ou ator-público respondam a dinâmicas em movimento sustentadas por um entorno coletivo” (CORNAGO, 2015, p. 28).

Je suis Jérôme Bel

O dançarino e coreógrafo Jérôme Bel (1964) estudou no Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, na França. Em 1992, trabalhando como assistente de direção do artista Philippe Decouflé para as cerimônias francesas de abertura e fechamento dos jogos olímpicos de inverno, o jovem dançarino aproxima-se tanto do trabalho de direção como das possibilidades da maquinaria e fabricação da produção cênica em sua extensão. Após essa vivência, ele retorna à cena em 1994 com sua primeira peça coreográfica, *Nom donné par l'auteur*. Idealizado e ensaiado nos cômodos de seu apartamento em Paris, o jovem artista convida o também dançarino e amigo Frédéric Seguet para criar uma composição em dança que desloca os objetos corriqueiros da rotina doméstica para o palco, propondo dinâmicas temporais e espaciais coreográficas e, por consequência, tensionando as expectativas do que se espera de um espetáculo de dança. Bel, em entrevista (BEL, 2005), admite que, mesmo que não exista a dança, esta é uma peça coreográfica, visto que os objetos foram pensados a partir de

sua relação com o tempo e com o espaço, especialmente no que se refere à sua manipulação, composição e deslocamento na caixa cênica. Assim, o artista interroga os preceitos sobre quais elementos e dinâmicas compõem um espetáculo de dança e, vai além, escolhe dez objetos, mais banais e comuns – aspirador de pó, secador de cabelo, lanterna... –, como base para uma proposta de pensamento coreográfico.

Dentre os pontos que poderíamos destacar a partir de *Nom donné par l'auteur*, chamo a atenção para a literalidade como procedimento de reflexão, manipulação e apresentação dos objetos no palco. Tal escolha indica uma aproximação com os *ready-mades* da arte conceitual duchampiana, que tensionou a relação entre fabricação e exposição da obra de arte no momento em que deslocou um objeto cotidiano de seu lugar banal para ser exposto nas salas de galerias de arte, conferindo-lhe o estatuto de obra. Bel parece visar efeito semelhante quando coreografa objetos corriqueiros para um espetáculo de dança que será apresentado numa sala de teatro.

A primeira peça coreográfica de Jérôme Bel aponta traços de uma estética que será recorrente em seus trabalhos: tomar o espetáculo cênico como objeto e questionar os modos de sua feitura. Destaco, a seguir, alguns de seus procedimentos: exibição literal de objetos corriqueiros, manipulados em cena; exposição e manipulação pelo dançarino de seu próprio corpo-carne³; desaparecimento, inversão ou substituição de elementos que compõem habitualmente uma composição coreográfica; atribuição de tarefas aos atores-dançarinos, por meio de estratégias de instrução e condução; participação de amadores e pessoas comuns em cena; suspensão das expectativas do espectador durante a peça. Seu campo de investigação percorrerá a questão: o que manteria a especificidade do espetáculo cênico, ou melhor, de um espetáculo de dança, se os lugares predeterminados fossem redistribuídos e ressignificados entre objetos, dançarinos e amadores? Ou, ainda, o que pode ser um espetáculo de dança se um espetáculo vivo é, acima de tudo, um “conjunto de coisas ou de fatos que se oferece ao olhar, capaz de provocar reações, [...] pessoas vivas na escuridão que olham outras pessoas vivas na luz” (BEL apud FONTAINE, 2004, p. 96)? Bel debate, pela prática artística em dança, questões relevantes às artes cêni-

3 Referência ao espetáculo *Jérôme Bel* (1995).



cas, resignificando aspectos e elementos que compõem a construção e feitura do evento cênico. Desse modo, seu trabalho desloca e desestabiliza lugares que sempre foram tomados como naturais e fixos dentro das salas de teatro, como o lugar do dançarino, do espectador, do coreógrafo e da própria noção da dança.

The Show Must Go On – nesta noite deixe o sol entrar ajuntem-se vamos dançar⁴

Com estreia em 2001, *The Show...* vem sendo continuamente apresentado em Festivais Internacionais de Dança. Neste artigo, detenho-me sobretudo na apresentação realizada no Brasil que integrou a programação do Festival Panorama de 2016, exibido no Teatro Municipal Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. A peça inicia com o palco vazio e no escuro. O DJ, e alterego de Bel, coloca-se no nível da plateia e de frente para o palco. Sua participação será fundamental, pois será ele quem conduzirá a coreografia. Quando ouvimos a primeira canção, *Tonight*, a tradução em português do título é projetada na tela: *nesta noite*. Nesta noite, estaremos imersos por dezoito canções do universo *pop* ocidental, dos últimos trinta anos, conhecidas largamente. Durante a segunda música, uma luz começa a iluminar gradualmente a cena que se mantém vazia; na tela, a tradução: *deixe o sol entrar*. A balada seguinte convida os vinte dançarinos – *ajuntem-se* –, que então entram em cena juntos, ocupam um lugar no palco, param de frente para o público e olham para a plateia num tom *blasé*. O refrão posterior os chama para dançar, e será David Bowie, com seu sucesso de maior abrangência comercial, que pedirá para os artistas dançarem. Literalmente, dançarinos e público serão guiados pelos títulos das canções e conduzidos a coreografar e assumir atitudes características do imaginário de cada balada. Jérôme Bel segue no lugar da literalidade, como em sua primeira peça coreográfica, porém aqui não são objetos corriqueiros que propõem identificação, mas a escolha da trilha sonora reconhecível por grande parte do público, dada sua abrangência comercial na cultura *pop* ocidental. Cada canção será *performada* por artistas e espectadores ora numa reprodução da letra da música, ora em atitudes e situações suscitadas pelo imaginário coletivo correspondente àquela canção.

4 Tradução em português de alguns títulos das músicas que compõem a peça.

Retomando os estudos de Cornago, nesse momento se poderia dizer que a questão volta-se particularmente para a relação com o público, pois esse se torna agente fundamental na estrutura proposta, respondendo à obra com sua participação imediata. Assim, as funções intérprete-espectador parecem intercambiáveis, “os participantes tornam-se uma extensão de um cenário que se apresenta como espelhamento do público”⁵ (CORNAGO, 2016, p. 32).

Apenas a título de exemplo, relato brevemente dois momentos do espetáculo. Após mais de uma hora, ouvimos a balada *Imagine*, de John Lennon, com a luz geral do teatro apagada, deixando toda a sala completamente no escuro. Na tela, a tradução: imagine. Quase de imediato algumas pessoas começam a também cantar a música e, em seguida, mais timidamente, outras começam a iluminar o centro da plateia com seus aparelhos celulares e isqueiros, o que provoca reações de adesão na audiência, seja pela ação efetiva, seja por simplesmente direcionar o olhar para a ação dos demais. Aqui, talvez valha lembrar que acender velas e isqueiros são práticas comuns e incentivadas em *shows* de música e comerciais de televisão, mas também em rituais de peregrinação e culto, em ato de comunhão e pertencimento coletivo.

Logo em seguida, a próxima música anuncia o som do silêncio, e, para isso, o DJ tem como tarefa baixar o volume do som toda vez que o refrão for cantado. O público reage, agora, com risos intensos, em contraponto às pessoas que insistem em pedir silêncio com um *shiu*. Um certo incômodo instaura-se na plateia entre os risos quase histéricos de uns – talvez pela ação redundante de baixar o som durante o refrão da música, reiterando seu enunciado e impondo o silêncio de forma irônica – e a atitude desproporcional e insistente de outros em querer calar o teatro para que o silêncio pudesse ser realmente feito ou, ainda, no propósito de manter a conduta habitual e esperada para o papel do espectador na sala de teatro.

Gala – a estreia dos amantes

O espetáculo *Gala* foi criado em 2015 a partir de oficinas oferecidas a amadores da dança na comunidade de Saint-Denis, periferia de Paris. Jérô-

⁵ O autor faz referência a apresentação de *The show must go on* exibida na cidade de Barcelona em 2015.



me Bel (BEL, 2015) enfatiza que a palavra *amador* tem o sentido de quem ama alguma coisa: foi a partir desse frescor e vontade de dançar do amante que surgiu a motivação para a concepção da peça. Segundo o coreógrafo, trabalhar com amadores coloca em cena uma vulnerabilidade e fragilidade própria de cada um. Assim, mais do que apresentar a diversidade no palco, o artista convida todos a partilhar a dança sob outros aspectos. No Brasil, essa criação foi apresentada no SESC Bom Retiro, em São Paulo, pelo Festival FranceDanse Brasil, em 2016.

O corpo de baile de *Gala* foi composto por moradores de São Paulo. Isso inscreve na apresentação características da relação dessas pessoas com a arte da dança, de como elas respondem às instruções ao longo da peça e, principalmente, com o repertório musical apresentado, algo que foi escolhido, em sua maioria, pelos próprios participantes, por mais que o olhar coreográfico de Jérôme Bel estivesse sempre presente. Dentre os selecionados, identificamos praticantes da dança clássica, contemporânea, ginástica rítmica, além de pessoas inteiramente comuns, com suas particularidades corporais, de gêneros e habilidades, a exemplo de um cadeirante e uma garota com síndrome de Down. A peça inicia com uma larga projeção de fotos mostrando diferentes tipos de salas de teatro ocidental. Desde as mais sofisticadas, como as imponentes casas de ópera clássica, até espaços improvisados com cadeiras de plástico, formando uma semiarena no quintal de uma casa. Por um pequeno panorama estrutural de possibilidades nas quais pode existir o teatro, as imagens mostram que sempre há o lugar de quem vê, a plateia, e o lugar de quem é visto, a cena – e, como numa metalinguagem, Bel reafirma que estamos *no* teatro, somos espectadores vendo o teatro, a cena.

Seguimos a peça com uma garota que entra em cena trazendo um cartaz. Ela o posiciona no canto esquerdo do proscênio, onde está escrito *Ballet*. A mesma garota caminha até o centro do palco, executa duas piruetas e sai do palco. Na sequência, como uma apresentação do corpo de baile, cada dançarino-amador entra em cena, caminha até o centro, realiza duas piruetas e sai. Tal apresentação já fornece pistas para o público da maneira como cada um domina o estilo de dança anunciado. A peça apresenta esse fluxo sucessivo: primeiro, a instrução escrita do universo da dança é anunciada e compartilhada com a plateia; segundo, cada dançarino-amador executará um

movimento ou gesto característico daquela linguagem; terceiro, cada um fará o movimento a partir de suas habilidades e limitações corporais.

Na instrução Companhia de Dança, os amadores entram em cena com os figurinos trocados entre si – o que produz surpresa e risos na audiência –, e um de cada vez assume a posição de coreógrafo da Companhia e executa uma sequência de movimentos que será seguido e dançado pelos demais. Nesse momento, o público é lançado para um *show* de improviso, no qual se observa uma disparidade entre o movimento original do “coreógrafo da vez” e a tentativa de os outros imitá-lo. Bel constrói, assim, ao longo do espetáculo, uma relação de empatia entre cena e público, distinta da que se produz habitualmente pelos artistas virtuosos e inalcançáveis. Em *Gala*, qualquer um da plateia poderia ocupar o palco e dançar, visto que a singularidade e liberdade de movimento pareciam fatores substanciais. Desse modo, exibir as fragilidades e fracassos dos dançarinos-amadores, como forma de suposta liberdade em cena, produz no público identificação e atitudes ativamente participativas, como aplausos sucessivos a cada final de sequência dançada ou entre movimentos inusitados. Certa euforia transformou o teatro numa comunidade que foi se construindo na duração da peça, ora fusionada com o acontecimento, ora criticando a proposta de expor as pessoas em seu momento de fracasso. Acompanhamos a vontade de dançar dos amantes, aparentemente sem ensaio prévio, numa sucessão de movimentos singulares e bizarros, e na tentativa de permanecerem juntos. Rimos com o outro, do outro e de nós mesmos.

Procedimentos e teatralidade

Traçarei brevemente alguns pontos similaridades entre essas criações, sem querer com isso anular a força de suas singularidades e suas distintas propostas, apenas com o intuito de apontar pistas para uma escritura coreográfica do artista.

Nas duas criações, observa-se um retardamento da entrada dos atores-dançarinos-amadores: em *The Show...*, sua entrada acontece apenas a partir da terceira música; em *Gala*, somente depois das projeções. Tal escolha denota uma prática recorrente de suspensão da expectativa do es-



pectador e o prolongamento do tempo de espera para que alguma coisa aconteça. Percebe-se uma produção de teatralidade em cena, pois, mesmo sem a presença dos atuentes, já estamos no espaço da ficção. Segundo Féral (2001, p. 85), a teatralidade seria da ordem da produção de um olhar, do olhar que cria algo diferente do cotidiano dentro de um espaço que, então, se abre para a ficção, mas que não está preso à natureza do objeto investido. Portanto, a presença do ator, de antemão, não seria necessária para que se inscrevesse a teatralidade, pois ela se instaura na relação de quem olha e do que (ou de quem) é olhado.

Observa-se ainda, dentro da estrutura dos espetáculos, um padrão a ser seguido e que é quebrado em sua própria dinâmica, produzindo sucessivas microssituações que se iniciam e se finalizam ao longo da peça. Como exemplo, lembra-se aqui a utilização da linguagem escrita como signo literal para execução coreográfica, sendo exibida e compartilhada com o espectador como uma estratégia para inclui-lo na cena aos poucos. Nesse contexto, observamos uma construção de discurso em níveis: num primeiro nível, os espetáculos transitam na ordem do literal, em que os procedimentos executados seguem um padrão repetitivo configurando situações e dinâmica facilmente reconhecíveis e compreendidas pelo público, ou seja, estamos no código teatral, um espaço seguro e familiar é construído dando tempo para que o espectador possa estabelecer uma relação com a proposta cênica; num segundo nível, outra camada torna-se visível, pois será pela ambiguidade do que está sendo mostrado, pela inadequação em que as tarefas são executadas, transitando pela paródia, pelo clichê e pela ironia, tensionando discurso e imagem, que o espectador será conduzido para outro campo de percepção e estranhamento.

Examinando mais de perto tais relações, a pesquisadora Erika Fischer-Lichte (2013, p. 31) aponta pistas para pensar o trânsito entre o familiar (primeiro plano) e o estranho (segundo plano) como produtores da percepção do real em cena. Essa percepção acontece quando não há mais um travestimento – uma personagem ou o virtuosismo do artista –, e sim o corpo real, fenomenal do ator/dançarino, executando uma ação no tempo presente. Esses planos não seguem uma hierarquia, e o espectador é afetado num trânsito descontínuo. No caso dos espetáculos citados, a dualidade apresen-

ta-se sobretudo no cruzamento de profissionais, amadores e público e nos limites dessa inter-relação.

Num jogo de tautologia, Bel interroga a realidade de signos do real como ele interroga a realidade de signos convencionais do teatral (no sentido abrangente: o que acontece no teatro). Ele coloca em movimento o pensamento desses dois reais em sua pura emergência [...] O espectador é convidado a perceber e a colocar em relação os diferentes momentos apresentados a partir de sua própria realidade. (FONTAINE, 2004, p. 97)

Sobre a escolha de selecionar amadores para seus trabalhos, Bel (BEL, 2006) relata que colocá-los no palco inscreve-se como estratégia de enfraquecer, pouco a pouco, a cena, mostrando estados de fragilidade e debilidade onde se esperava perfeição e destreza. Com isso, busca-se produzir uma identificação inusitada com a plateia, redirecionando o foco e suspendendo suas expectativas e reações diante dessa oscilação de papéis. Ou seja, a intenção não é a de criar um espetáculo participativo no qual o público será chamado pelo ator a ocupar um lugar na cena, mas a de sutilmente o conduzir a tomar atitudes individuais e/ou coletivas, reconhecendo-se como parte de uma comunidade. Por fim, acrescento que trabalhar com profissionais das artes cênicas e pessoas comuns, nomeadas amadores, abre espaço para um debate acerca de questões importantes sobre quem pode ou não ocupar a cena e quais estereótipos seguem norteando as composições em dança. Friso, ainda, que o trabalho de Bel mostra-se eficaz na proposta de mobilizar situações e atitudes do espectador por meio de procedimentos que buscam em signos do cotidiano elementos que possam agenciar certa identificação coletiva. Entretanto, nota-se que seu lugar de saber do coreógrafo, europeu ocidental, não parece ser de fato questionado. Com isso, seus espetáculos podem acabar assumindo e reiterando modos de produção da obra como produto pré-fabricado e projeto cultural internacional em dança contemporânea, não mais sustentando seus questionamentos iniciais de investigação sobre a feitura do espetáculo nas artes cênicas.

Referências bibliográficas

BEL, J. **Jérôme Bel**: *Gala* nouveau spectacle du chorégraphe atypique – Entrée Libre. Entrevista concedida ao Programa Entrée Libre do canal francês *France 5*.



2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kM6lIGmzXik>>. Acesso em: 9 mar. 2017.

_____. **Jérôme Bel** – catalogue raisonne – *The show must go on* (2001) – second part. Entrevista concedida a Chapuis Yvane. 2006. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sSw5U46xiZs>>. Acesso em: 7 mar. 2017.

_____. **About Nom donné par l'auteur (1994) 2**. Entrevista concedida a Christophe Wavelet. 2005. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Gelb3Xw-KIU>>. Acesso em: 5 mar. 2017.

CORNAGO, O. Y despues de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. **Urdimento**, v.1, n. 26, p. 20-41, jul. 2016. Disponível em: < <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8197>>

_____. El mito de la acción. In: CORNAGO, O. **Ensayos de teoria escénica: sobre teatralidad, público y democracia**. Madrid: Abada, 2015. p. 13-77.

FISCHER-LICHTE, E. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, 2. ed, p. 14-32, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073>>.

FÉRAL, J. La théatralité: à la recherche de la spécificité du langage théâtral. In: FÉRAL, J. **Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites**. Montpellier: L'Entretiens, 2011. p. 81-106.

FONTAINE, G. **Les danses du temps**. Pantin: Centre National de la Danse, 2004.

Recebido em 18/05/2017

Aprovado em 19/05/2017

Publicado em 17/07/2017