



A PRESENÇA DO TEXTO
NA DANÇA E NO TEATRO
CONTEMPORÂNEOS

AUTORES

JOSEPH DANAN

JOSÉ MARIA VIEIRA MENDES

LUCILLE TOTH

ARMANDO NASCIMENTO ROSA

JULIETTE LOESCH

JOANA RIBEIRO DA SILVA TAVARES/

/LUAR MARIA ESCOBAR

MARCO CATALÃO

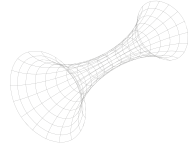
MARINA MAGALHÃES

BERNARDO ROMAGNOLI BETHONICO

LUIZ ANTUNES

COORD. CIENTÍFICA E EDITORIAL, PREFÁCIO

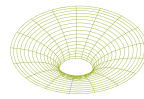
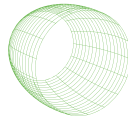
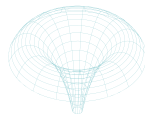
MICKAËL DE OLIVEIRA



— PREFÁCIO —

Mickaël de Oliveira
Para o fim de uma mudez

6



— FORMAS DE PRESENÇA —

Joseph Danan
O texto ausente

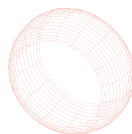
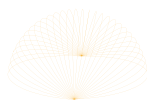
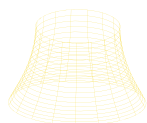
14

José Maria Vieira Mendes
Literatura dramática sem teatro

28

Lucille Toth
De palavras a movimentos. E de volta. Danças polifónicas para corpos políticos

42



———— [RE]ESCRITA E DRAMATURGIA ————

Armando Nascimento Rosa

“Lose yourself to dance”. Palavras cénicas que dançam a partir de Gordon Craig

59

Juliette Loesch

“Danse pour moi, Salomé”

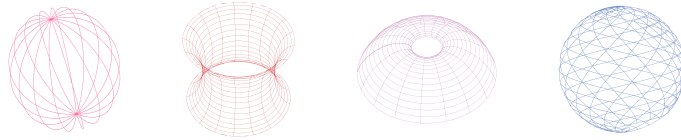
A presença assombrada de Salome de Oscar Wilde nos bailados de Maurice Béjart

71

Joana Ribeiro da Silva Tavares e Luar Maria Escobar

*Klauss Vianna (1928-1992) e o gesto como dimensão dramatúrgica no teatro brasileiro:
da coreografia à direção de movimento*

88



— ENSAIO, DOCUMENTO E LEITURA —

Marco Catalão

O género ensaístico como dispositivo de criação na dança e no teatro contemporâneos

105

Marina Magalhães

A dança como documentário:

dramaturgias construídas a partir do tensionamento com o real

118

Bernardo Romagnoli Bethonico

A dança da irregularidade do olho: aprendendo a aprender

138

Luiz Antunes

Movimento prosódico: palavras impregnadas de imagem – o texto e a dança

157



*Literatura
dramática sem teatro*

José Maria Vieira Mendes

O teatro na literatura dramática

Quando comunico a alguém que estou a escrever uma peça, a informação despoleta uma pergunta que procura perceber a finalidade: “Para quê?” ou “Para quem?”. No diálogo com dramaturgos procura saber-se para que espetáculo ou encomenda de teatro ou companhia a sua peça está a ser escrita. A pergunta quer, então, conhecer o destinatário, porque a peça é um texto feito *para* qualquer coisa e a sua validade ou justificação assenta neste objetivo. Sem espetáculo ou teatro, o texto dramático não tem fundamentação.

Por sua vez, esta pergunta reflete uma ideia preponderante de literatura dramática cujas consequências hermenêuticas, assim como institucionais, capturam o género de um modo por vezes pouco notado e muitas vezes nocivo à sua condição literária. Outro reflexo deste modo de olhar e caracterizar uma peça de teatro (obra literária) é a afirmação de que o texto dramático apenas completa a sua existência quando feito ou executado pelo teatro. A “peça a ser feita” (Pirandello) ou, ainda, a ideia de que a peça é o que fica do teatro, a memória de um espetáculo, são definições de literatura dramática que encontram eco e larga aceitação institucional, notória nos modos como se organizam os prémios (“Prémio

para melhor texto representado” da Sociedade Portuguesa de Autores), ou os festivais literários e as bibliotecas (com escassa presença do dramaturgo), ou os teatros (com presença mais assídua de dramaturgos).

A definição do género dramático que aqui se encontra segue a lógica da definição de um outro que procuramos conhecer, recorrendo a um conjunto de preconceitos prescritivos e disfarçados de descrição. Hoje é difícil encontrar quem identifique a literatura dramática como textos escritos em diálogo ou compostos por dois textos, o primário (os diálogos) e o secundário (as rubricas), depois de diferentes dramaturgos, em vagas sucessivas, terem quebrado todos os formalismos tradicionais. Mas, apesar disso, persiste a tentativa de encontrar outras referências que ajudem a capturar o género, recorrendo-se para isso a atributos mais abstratos ou abrangentes, sustentados por uma certa ideia de teatro igualmente fechada e fixa. É o “teatro”, entidade institucional e disciplina artística, que não só legitima como garante a visibilidade do género dramático. Os contornos são desenhados pela sua relação com o teatro, seja por aproximação (a procura de pontos comuns, de harmonia entre as duas artes — literatura e teatro — e a descrição da relação) ou por oposição (a tensão entre texto e espetáculo, a recusa de teatro no texto, a tentativa de transformar o teatro com o texto dramático, etc.). Esta presença preponderante do teatro na literatura dramática torna o género dependente da validação de uma arte ou disciplina (a teatral), retira-lhe autonomia e, conseqüentemente, como desenvolverei mais à frente, diminui-lhe existência.

Uma das conseqüências institucionais mais conspícuas desta descrição da literatura dramática é considerar-se que é obrigação do teatro defender a literatura dramática para evitar a sua extinção. O Teatro Nacional ou

o financiamento das artes performativas devem contemplar quotas para a dramaturgia (nacional ou internacional, contemporânea ou clássica), o teatro deve preservar um repertório dramatúrgico porque, se não o fizer, a dramaturgia perece, dado que sem teatro não há literatura dramática.

Num tempo em que o teatro procura outros pontos de partida e relações com o texto, estas circunstâncias constroem o encontro dos espetáculos com mundos e disciplinas. Além do mais, fica esquecida e negligenciada uma ligação, também ela histórica, da literatura dramática à literatura. Já que se exige, porque não pedir às edições, editoras, bibliotecas, prémios literários ou aulas de literatura uma defesa deste género literário que impeça a sua extinção?



Teatro contemporâneo

É hoje relativamente consensual caracterizar-se o teatro europeu como um conjunto diversificado de propostas, tanto assentes no modelo do teatro moderno, que parte de um texto dramático para construir um espetáculo, como no modelo do teatro pós-moderno, que procura relações com outros géneros e artes. A narrativa genealógica deste segundo modelo recorre a uma retórica de emancipação do teatro que, de acordo com esta história, tem os seus primeiros defensores no início do século XX. O opressor de que o teatro se emancipa é a literatura, e só este movimento permitirá finalmente ao teatro afirmar-se como arte própria.

São estes dois modelos (o literário e o antiliterário, o moderno e o pós-moderno, o dramático e o pós-dramático), arrumados, de acordo com a sua linearidade histórica, de forma desigual (o modelo pós-dramático “marcado” e o modelo dramático “não-marcado”), que, para bem da compreensão e visibilidade de espetáculos de teatro, ainda hoje guiam interpretações e conduzem olhares, dispondo os objetos em causa de acordo com a sua maior ou menor proximidade a um destes arquétipos. Importa reter que a diferenciação entre ambos se faz às custas da sua relação com a literatura, ou seja, do maior ou menor afastamento em relação a esta arte.

Já no que diz respeito à literatura dramática, o mais semelhante a este movimento emancipatório do teatro pós-moderno pode considerar-se ser o que se tem vindo a chamar-se de escrita cénica ou escrita para o palco, ou seja, um conjunto de textos pensados exclusivamente para servir determinado espetáculo e aos quais não é atribuído um valor literário próprio e independente do espetáculo para o qual foram pensados. Considera-se este um novo modo de escrita dramática que, em sintonia com o “grito de Ipiranga” do teatro, pronunciado por Gordon Craig ou Artaud, se afasta ou emancipa do modelo clássico literário.

Porém, ao contrário do que se passou no teatro, em que se reclama a sua identidade por separação ou emancipação da literatura (do seu oposto), o gesto emancipatório do texto dramático não procurou a sua independência do teatro. Pelo contrário, o gesto que se pronuncia e que se afasta do modelo clássico da literatura dramática procura antes *aproximar-se* ainda mais do teatro para estar cada vez mais perto do espetáculo.



A dependência como limitação

Suponhamos uma dramaturga que escreve peças de teatro e que não se interessa pelo modelo teatral dramático, ou seja, espetáculos de teatro que partem de textos dramáticos e se apresentam como a sua leitura ou interpretação. Quando lhe colocam a pergunta com que comecei este texto — “Para quê?” ou “Para quem?” —, esta dramaturga não tem resposta. Não escreve para um espetáculo, não escreve em reação a uma encomenda, não escreve *para* o teatro. Quais são as suas possibilidades de sobrevivência? Suas e da sua peça? Ou melhor, em que condições existirá?

Comecemos por olhar para o modo como duas peças formalmente bem distintas são interpretadas. *Morte de um caixeiro viajante* (1949) de Arthur Miller é considerada uma peça que não apresenta problemas ao “teatro”, que não oferece tensões de oposição. A ideia de teatro subjacente a esta consideração é a de teatro dramático, mas a sua condição de norma não justifica a especificação. É por isso que as características formais (do teatro e da peça em causa) não são reveladas, provavelmente nem sequer discutidas; são, dir-se-ia, invisíveis. Já em relação a *Descrição de um quadro* (1984) de Heiner Müller, um texto em prosa que é identificado pelo autor como texto dramático, a interpretação procura justificar (ou defender) a filiação no género, apesar da sua aparente falta de relação com a literatura dramática (ou seja, com o “teatro” [dramático], que claramente paira como sombra na definição do género literário). Por isso se considera a peça de Müller uma obra que oferece resistência e atrito, que dificulta a encenação, que põe em causa o “teatro”; e a de

Miller, uma peça sobre o envelhecimento ou o sonho americano. Distingue-se as duas peças de acordo com a sua maior ou menor proximidade (formal) a um certo teatro, favorecendo a peça que corresponde a uma ideia de literatura dramática mais consensual e “não-marcada”, ou seja, a ideia de que a literatura dramática está próxima do teatro (dramático). Escrevo “favorecer”, porque *Morte de um caixeiro viajante* tem direito a um campo de significados mais amplo e a uma exegese mais variada, não é vista exclusivamente na sua relação com o teatro, tem direito à entrada em outros domínios semânticos. Esta dinâmica é, aliás, característica e diagnosticada em relações abrangidas pelo dualismo normal e anormal (ou maioritário e minoritário), e reconhecida em muitos dos movimentos que trabalham questões de identidade social, por exemplo (cf. Butler, 2004). Uma identidade olhada como minoritária num contexto social é capturada por esta sua excepcionalidade e está sujeita a um campo de vivência à partida mais reduzido, limitado e condicionado, por contraste com a normalidade da maioria que terá um acesso facilitado a um campo de vivência mais abrangente e livre.

Contudo, note-se que a distinção assim proposta entre *Morte de um caixeiro viajante* e *Descrição de um quadro* só é possível se considerarmos que o teatro, a referência que permite comparações e hierarquizações entre textos literários, é coisa única e uniforme, transversal ao tempo e regiões, uma entidade abstrata, reconhecível e também passível de ser descrita e capturada. Existe “o” teatro, pilar referencial, para o qual olha a literatura dramática — com maior ou menor apreço, com maior ou menor empatia, com maior ou menor distância. Só assim se justifica a possibilidade de considerar determinado texto como sendo mais ou menos teatral, ou determinada peça dramática como estando mais próxima ou afastada do teatro.

O domínio do teatro funciona, então, como uma rede de preconceitos e tradições, é um conjunto de “ideias de” que alimentam uma estratégia de visibilidade; que nos permitem atestar e confirmar a existência do teatro; são referências para os modelos em que se arrumam espetáculos e textos dramáticos. Sabemos ao que vamos quando nos propõem teatro, sabemos onde estamos quando frequentamos o edifício ou o espetáculo.

No entanto, este exercício de reconhecimento, quando confrontado com o objeto que carrega o gênero, quando diante do espetáculo, depara-se curiosamente com o não-reconhecimento. Na verdade, a expectativa gerada por um conhecimento seguro, mas limitado, enquadrado por um conjunto de tradições e descrito com termos vagos e insuficientes, terá de reconhecer, na confrontação com o objeto espetáculo, a sua incapacidade de lidar com uma identidade que se move, que está sujeita a uma infinidade de olhares, que não estabiliza num significado e que deixou de ter (se é que alguma vez teve...) o modelo dramático como única referência. A verdade é que a multiplicidade de ideias de teatro, bem como a ainda maior multiplicidade de ideias de espetáculo, faz com que este modelo de reconhecimento, um modelo epistemológico, perca a sua operatividade. Manter o conhecimento de partida no momento do encontro significa evitar o espetáculo e, deste modo, contribuir paradoxalmente para a sua invisibilidade, na medida em que o olhar é precedido por um preconceito ou “ideia de”. No gesto de aproximação e de reconhecimento do momento do encontro com o espetáculo, as ideias de teatro deixam de ser uma ferramenta epistemológica válida.

Convém esclarecer que esta constatação não serve para defender a eliminação das ideias ou o apagamento do preconceito, apenas para chamar

a atenção para a capacidade finita do sujeito observador, “ameaçado por consequências de lugares imprevisíveis” e “atuando sempre na ausência do que pode ser considerada uma razão suficiente” (Cavell, 205: 139). Deste lugar terei de estar disponível para lidar com as “calamidades”, consequências de “acidentes, erros, inadvertências, faltas de jeito” (*ibid.*), etc. Só assim será possível, por um lado, reconhecer a necessidade de um entendimento generalizado, simplificado e construído para a definição de teatro (porque queremos vê-lo e apontar para ele), mas, por outro, aceitar que este entendimento é insuficiente, limitado e que, por esse motivo, deve abrir portas à desorientação e ao reconhecimento de uma incapacidade.

1. A tensão entre “teatro” e “literatura” no campo do teatro e da literatura dramática acentua-se, torna-se tópico e até estrutura com a emergência dos “estudos teatrais” nas universidades, ou com o aparecimento da figura do encenador no início do século XX. Sobre a história desta mitologia remeto para *Uma coisa não é outra coisa*, Lisboa, Cotovia, 2016, livro da minha autoria.

É neste contexto e com esta expectativa que me interessa defender a proposta do enfraquecimento da relação da literatura dramática com o teatro. Se, por força de uma certa tradição relativamente recente (século XX¹), e em nome da visibilidade, não é possível pensar em literatura dramática sem teatro, será desejável, em muitos casos, pensá-la com o mínimo de teatro possível, contribuindo-se, deste modo, para realçar a responsabilidade literária de tais textos e libertar também o teatro con-

temporâneo da obrigação de defender e preservar a literatura dramática e a sua tradição num tempo em que procura consolidar a autonomia que há cem anos reclamou.



Literatura dramática sem teatro

Como julgo ter ficado claro no ponto anterior, pensar aqui em literatura dramática sem teatro não significa apagar ou negar uma sombra inerente à identidade deste género literário. A negação dessa presença contradiria, aliás, o objetivo que está por trás desta proposta, ou seja, o de acrescentar significados e ampliar as possibilidades interpretativas. Continua a ser importante não esquecer o privilégio exercido pelo teatro em muitos textos dramáticos e o modo como esta presença se reflete nas suas escolhas, tal como importa reconhecer que esse teatro corresponde a modelos com características epocais e regionais, mas também pessoais. Regressando ao exemplo de Heiner Müller, convém perceber que a sua escrita dramática sempre esteve próxima de uma prática e discurso sobre o teatro que incluíam uma proposta concreta sobre a relação entre texto e espetáculo. É necessário igualmente ter em conta que *Descrição de um quadro* é um texto que surge de um diálogo artístico com o encenador Robert Wilson, mas também com o teatro praticado por Heiner Müller.

Quando defendo a necessidade de emancipação da literatura dramática do teatro não pretendo, pois, insinuar que, quando se fale de literatura dramática, a palavra “teatro” passe a ser *non grata* e diabolizada, mas apenas relativizada e entendida como não imprescindível. Para essa relativização contribui a consciência da incapacidade de a palavra “teatro” dar conta dos espetáculos que se identificam com o género. Enfraquecendo o peso e pondo em causa a capacidade descritiva das definições que fixam a palavra “teatro”, reconhecendo pois as limitações e insuficiências,

abre-se a possibilidade de lidar com a “calamidade”, ou seja, com uma imprevisibilidade semântica e relacional bem como com o desconhecido, o erro ou a incongruência.

Se não há como evitar a construção teleológica (escrever *para* alguma coisa ou alguém) e correlacional (a literatura dramática em relação com...), procurem-se outras finalidades, outras relações, porque essa abertura possibilita, por sua vez, outros significados e a libertação da literatura dramática de uma exigência que lhe retira leitores (porque tem o leitor de peças de teatro de ser sempre um espectador, ou um encenador, ou uma atriz? E leituras — porquê sempre o palco e a “ação”?).

Isto significa procurar outras estratégias de visibilidade para os textos dramáticos e olhar para a literatura dramática com uma outra vontade. Não apenas com a vontade de lhe atribuir uma identidade, mas também de lidar com a sua mutabilidade e imprevisibilidade. Reconhecer um texto dramático ou um espetáculo é como Judith Butler sugere que olhemos para a vida:

A vida não é a identidade!

A vida resiste a esta ideia de identidade; é preciso dar espaço à ambiguidade. Muitas vezes a identidade pode ser vital para confrontar uma situação de opressão, mas seria um erro utilizá-la para não confrontar a complexidade.

Não se pode saturar a vida com a identidade.

(Butler & Preciado, 2008)

Estar aberto ao encontro com o que não vemos à partida nem veremos no final significa reconhecer teatro e literatura como sujeitos e não apenas como objetos². A vantagem desta deslocação é a de reagir a uma “metafísica da presença”, essa necessidade e vontade epistemológicas de dar visibilidade às coisas, de as tornar presentes, de as definir e capturar, objetificando-as e limitando o seu sistema de relações.

Esta abertura implica uma maior consciência da fragilidade do olhar crítico e da sua sujeição a vontades, tempos, contextos e tradições, contribuindo para debilitar discursos essencialistas e respostas consensuais que se afirmam intemporais. Uma identidade não tem de estar sujeita a uma lógica antinómica, correlacional ou de interdependência. As relações podem ser efémeras, precárias, enviesadas, ilógicas, inexplicáveis e tantas outras coisas que a sua precedência na identidade de um objeto ou sujeito perde preponderância semântica.

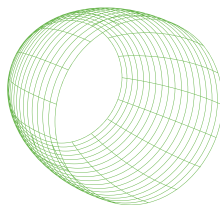
O campo relacional em que se podem inserir textos e espetáculos é imprevisível, a ponto de a ideia de relação perder a sua força semântica e a sua preponderância na descrição de uma identidade. Se todas as existências são potencialmente relações com todas as existências, não há

2. “Então e aquelas minorias que recusam, a tribo das toupeiras que não vão regressar do além (o que está para lá do ‘para lá do ensino’), como se não fossem sujeitos, como se quissem pensar como objetos, como minoria?” (trad. autor, Harney & Moten, 2013: 22).

existência fora das relações. E, no entanto, as coisas existem. É esta complexidade da existência que reclamo para a interpretação da literatura dramática.

Só assim, e para regressar ao exemplo da dramaturga acima referida, um texto dramático que não é escrito *para* o teatro tem

direito a não ser lido como uma recusa de tradição ou como um gesto reativo, de fricção ou até assassino – um texto que quer matar o teatro —, mas sim como um gesto que procura conquistar mais significados, que não quer ser visto apenas na sua relação com o teatro mas ampliar o seu campo relacional. E isto implica olhar para o gesto que ignora o teatro, ou que dele se pretende emancipar, não como uma reação, recusa ou rebeldia, não como um gesto de rompimento e tentativa de destruição, não como um gesto negativo, mas sim como uma proposta de construção, de abertura e de conquista semântica. Porque não é contra, é a favor.



REFERÊNCIAS

BUTLER, JUDITH (2004). *Undoing Gender*. London/New York: Routledge.

BUTLER, JUDITH & PRECIADO, PAUL B. (2008). "Butler/Preciado: Débat au sommet du genre", *Têtu*, n° 138 (novembre). Paris.

CAVELL, STANLEY (2005). *Philosophy the Day After Tomorrow*. Cambridge/Massachusetts/London: The Belknap Press of Harvard University Press.

HARNEY, STEFANO E MOTEN, FRED (2013). *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*. Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions.