

Dança contemporânea: uma experiência de teatralidade

Jussara Xavier¹

Resumo: O artigo discute a dança contemporânea a partir da perspectiva teórica da teatralidade, de modo a colaborar para a compreensão conceitual e apreensão deste modo artístico. Procura refletir sobre sua lógica organizativa e destaca particularidades de caráter teórico-prático. Tem como proposta investigar novas possibilidades de pensamento e representação da contemporaneidade na cena da dança, iluminadas por princípios da teatralidade.

Palavras-chave: Dança contemporânea; Teatralidade; Produção e recepção de espetáculos

Abstract: The article discusses contemporary dance from the theoretical perspective of theatricality, in order to contribute to the conceptual understanding and apprehension of this form of art. It attempts to cause a reflection about its organizational logic and emphasizes singularities of theoretical and practical nature. Its proposal is to investigate new possibilities for thought and representation in the contemporary dance scene, clarified by principles of theatricality.

Keyword: Contemporary dance, Theatricality, Production and reception of spectacles

Neste espaço de discussão, tomo como tarefa problematizar a dança contemporânea, ou seja, explorar o termo a partir de suposições úteis para ampliar sua compreensão e análise constitutiva. Frequentemente a dança contemporânea é utilizada para identificar um campo de infinitas possibilidades de criação artística, sua esfera de operação é multiforme e abastece uma conceituação aberta, viva, em transformação. Por este motivo, não pretendo ajustar definições, mas como profissional e admiradora da área, tenho interesse em acessar o conhecimento produzido na cena atual. Nesta tentativa, exploro sua relação com o aporte teórico da teatralidade.

¹ Doutoranda em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Mestre em Comunicação em Semiótica (PUC/SP), Especialista em Dança Cênica. (UDESC).

A produção de dança contemporânea hoje intensifica e diversifica o uso de técnicas e modos de apresentação. Este caráter de pluralidade vai de encontro a uma singularidade no pensamento e na ação de seus criadores. Acredito que esta multiplicidade de processos e textos cênicos evoca diferentes estratégias e métodos de análise crítica, o que me leva a buscar e atualizar outras possibilidades de leitura enquanto espectadora e pesquisadora. Tarefa incessante. A cena contemporânea da dança esboça uma paisagem complexa que conduz a articulação de um discurso híbrido e transversal.

Preceitos sobre o teatro pós-dramático funcionam como pistas de investigação, na medida em que designam um terreno no qual prevalece a percepção simultânea e multifocal (que substitui a linear-sucessiva), o pluralismo dos fenômenos, o caráter imprevisível, a coexistência de concepções divergentes, o abrigo a manifestações extremamente heterogêneas, a fragmentação da narrativa. O teatro pós-dramático é reconhecido pela indistinção das fronteiras que delimitam as variadas formas de arte: combinações entre dança, música, circo, teatro, mímica, entre outras, resultam numa associação cênica única e original. Lehmann (2007, p. 38) adverte que neste meio ainda não foram encontradas “regras gerais”, pois consiste em algo “essencialmente experimental”, que persiste na procura por novas “junções de modos de trabalho, instituições, lugares, estruturas e pessoas”. Podemos considerar que sua regulação decorre precisamente da ausência de regras?

Deste modo, não cabe pensar a dança contemporânea como produto, mas sim como formulação artística em processo, não pronta, em permanente construção, numa feitura de organização contínua. Percebida em conexão ao ambiente a que Lehmann nomeou como teatro pós-dramático, a dança contemporânea nutre-se de ambigüidade, descontinuidade, heterogeneidade, diversidade de códigos, subversão, multilocalização. Explora com radicalismo opostos aparentes como espaço vazio/cheio e rejeita o discurso causal. (2007, p. 30).

Como apreender a dança contemporânea na atualidade? Podemos falar em especificidade quando se trata de um fenômeno vasto e complexo? Ou a sua peculiaridade reside exatamente na força da indeterminação e na diferença com a qual concretiza suas possibilidades artísticas? A incerteza, o experimento e o risco estão latentes enquanto propriedades?

Michel Bernard (1995) propõe uma questão instigante: se o teatro é associado comumente ao termo teatralidade ou ao termo teatral, a música à musicalidade ou ao fato do artista ser musical, qual seria a especificidade da dança? Poderíamos aplicar o termo “dançalidade”? Ensaio a seguir uma aproximação com a dança a partir das

questões: O conceito de teatralidade é pertinente para os estudos sobre dança na contemporaneidade? O que significa reconhecer a teatralidade na dança? É possível discutir as estratégias de teatralidade empregadas por coreógrafos em suas obras, tendo em conta que o olhar do público é indispensável para ativar o mecanismo da teatralidade?

Dança e teatralidade

Ao articular teatralidade e dança, desejo realçar os procedimentos que tornam possíveis as produções cênicas contemporâneas e a interlocução com o conceito de experiência estética. Vale esclarecer que a possibilidade de aplicação do termo teatralidade transpassa o universo do teatro. O professor Edécio Mostaço (2007, p. 1) alerta que “A noção de *teatralidade* é complexa, a despeito de sua aparente simplicidade em constituir-se como um substantivo urdido a partir do adjetivo *teatral*”.

Na dança contemporânea, a grande quantidade de signos simultâneos pode se manifestar como uma “duplicação da realidade, parecendo simular a confusão da experiência cotidiana real”. (LEHMANN, 2007, p.138). Este jogo entre realidade e ficção é provocado pela teatralidade com a semiotização dos signos presentes numa cena. Josette Féral (2003) explica que a expressão teatralidade aplica-se a um processo de transformação do real, do corpo, do espaço e do tempo. Esta operação contínua está ligada em grande parte ao espectador, que participa da criação e da mudança nela implicada. A teatralidade seria o resultado de uma dinâmica perceptiva: do olhar que une o observado (sujeito ou objeto) e um observador. Esta relação pode brotar tanto da iniciativa de um intérprete que manifesta a intenção de jogo, como de um espectador que transforma o que vê em matéria espetacular.

Sendo assim, a teatralidade não se ocupa da natureza do objeto que ela aborda, como por exemplo, o bailarino, o espaço de atuação, o cenário; e também não se firma na ilusão ou na fantasia criativa que um objeto pode representar. A teatralidade diz respeito a uma produção ligada a um olhar criador de um espaço de alteridade, o qual faz emergir a ficção. Ou seja, a condição da teatralidade é a identificação de um espaço diferente do cotidiano (que Féral denomina espaço potencial), um espaço virtual gerado pelo olhar. (FÉRAL, 2004, p. 91).

Tal noção é pertinente para pensar a cena da dança contemporânea brasileira, esvaziada de platéia. Cabe então atentar para a necessidade de uma modificação qualitativa na

relação público-dança. A mudança diz respeito ao requisito indispensável para emergência da teatralidade na dança: um olhar não passivo do espectador. A teatralidade como processo assinala os sujeitos em ação: observado-observador. Trata-se de um fazer que constrói o objeto/a obra, ou seja, uma operação cognitiva.

Uma ressalva. Na hipótese de Féral (2003) não é possível medir a teatralidade em graus de intensidade e, portanto, é necessário um despojamento da prática que emite juízos valorativos acerca dos espetáculos cênicos, ou seja, uma mudança de parâmetros para falar sobre teatralidade. Assim como seria um despropósito falar em algo mais teatral ou menos teatral, seria inadequado nos termos deste estudo, designar a dança contemporânea como mais dançante ou menos dançante. É bastante comum analisarmos espetáculos de dança a partir de comparações que atribuem escalas de mais dançado ou menos dançado, obras com mais dança ou menos dança. Aqui, tratamos da dança na ótica da teatralidade, ou seja, a dança é proposta como um ato artístico de transformação do real, de transgressão do cotidiano.

Em seu livro *O teatro é necessário?*, Denis Guénoun (2004, p. 14) afirma que o teatro não se restringe a uma atividade, mas a duas ações indissociáveis: fazer e ver. Sua hipótese é que o teatro só existe a partir da simultaneidade entre ambas. Lehmann (2007, p. 18) concorda ao escrever que

Teatro significa um *tempo de vida em comum* que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente. A emissão e recepção dos signos e sinais ocorrem ao mesmo tempo. A representação teatral faz surgir a partir do comportamento no palco e na platéia um texto em comum [...]. Desse modo, uma descrição pertinente do teatro está ligada à leitura desses textos em comum. [...] a *situação do teatro* constitui uma totalidade de processos comunicativos evidentes e ocultos.

Tal constatação aplica-se a dança contemporânea, que também determina um espaço-tempo compartilhado, a articulação da produção e do olhar. Considero estas imposições, aliadas ao reconhecimento da teatralidade, pistas úteis para pensar seus procedimentos de criação e recepção (pelo menos para aqueles que se preocupam com a sua sobrevivência no mundo). Como o espectador analisa uma obra de dança contemporânea? É possível decodificar seus signos? De que modo a teatralidade se inscreve na cena? Quais relações são percebidas pelo espectador? Neste momento, é

possível identificar a experiência que o transforma? Interessa detectar a fronteira entre o real e a ficção? Que tipo de olhar é convocado pela dança contemporânea?

Se a teatralidade resulta de uma dinâmica perceptiva (do olhar que une um observado, seja sujeito ou objeto, a um observador), a ficção emerge neste espaço de alteridade, onde se experimenta o espetacular e vivencia uma relação incomum com o real. Ou seja, o exercício de percepção e reconhecimento da teatralidade se instaura num jogo entre obra e espectador. A noção de jogo implica a participação do espectador na criação, que por sua vez se modifica ao reconhecer e entrar em contato com algo outro. O jogo da dança contemporânea ocorre num campo que possui leis e regras diferentes daquelas do cotidiano. Como descrever o jogo neste contexto?

Para Guénoun (2004), do ponto de vista da cena, o teatro se mostra como necessidade prática dos homens de jogar. E, por outro lado, o jogo entre outros é interessante exatamente por conta da singularidade de seu campo e de suas normas. Ao longo de seu livro, o autor argumenta sobre a necessidade do teatro na vida dos homens. Num dado momento, explica que com o advento do cinema, os heróis do teatro se refugiaram nas imagens. Assim, os espectadores de hoje não vão mais ao teatro em busca de personagens ou histórias (para tal, podem ir ao cinema, assistir um DVD ou ler um livro), mas vão ao teatro para ver um espetáculo, ou seja, ver uma operação própria de teatralidade (o jogo). Seu interesse são as práticas da cena enquanto práticas, quer dizer, desejam ver como fazem aqueles que se apresentam. Vão ao encontro de uma encenação, de uma operação de exibição autônoma. Argumenta que as escritas cênicas contemporâneas efetivam uma lógica peculiar de jogo dotada de rigor da existência da cena, o que equivale a dizer que

o primeiro requisito do jogo provém da apresentação do corpo. Não da representação pelo corpo de alguma coisa da qual o corpo seria a figuração, mas da exibição do próprio corpo. Ora, esta mostra pretende alcançar uma verdade que não é a da adequação a uma imagem, mas a da integridade de uma presença. [...] Trata-se então de elaborar uma verdade física. (GUÉNOUN, 2004, p. 133).

Para o autor os métodos são variados e tem exigência apresentativa (e não representativa), o jogo é procurado como exibição íntegra (inteira) e honesta (ética e técnica juntas). A dança seria um recurso potente para testar a precisão cênica do movimento, liberto do mimetismo. E cada elemento posto em cena - cenário, figurino, luz, som, vídeo, entre outros – funcionaria como elemento de passagem. (GUÉNOUN, 2004).

Ao entrevistar profissionais catarinenses atuantes neste contexto², perguntei o significado de fazer e ver espetáculos de dança hoje, levando em consideração a proposta de jogo entre aquilo que se apresenta como espetáculo e aquele que vê. Diante das respostas, ficou claro o entendimento de que a percepção do público é definitiva para dar existência a dança.

Elke Siedler³ entende que “fazer dança é se colocar no mundo politicamente”, refletir e questionar com o tempo presente “as estruturas vigentes”. Ao mesmo tempo, vê a configuração de um espetáculo de dança contemporânea como “uma obra processual onde os significados que a permeiam são construídos por aqueles que a executam e pelos espectadores - agentes participativos”.

Nas palavras de Sabrina Lermen⁴, o espectador é co-autor da obra e a escritura do espetáculo acontece no coletivo, entre o fazer e o ver, ou seja, o espetáculo ocorre num espaço de partilha. Seria “um processo colaborativo quase invisível, onde o produto que cada espectador constrói a partir do ver é único e inerente a sua experiência de vida”. Sua reflexão enfatiza a preocupação dos artistas em provocar o olhar crítico do público:

minha posição enquanto artista é também de incentivar mudanças [...], mas através do resgate da poesia adormecida que se manifesta viva [...]. A arte promove um espaço para o real e o inventado. [...] A arte é, de tal forma paradoxal no seu âmago que se pode confundir com um espelho que nos dá uma imagem nova da vida, do real.

Ana Alonso⁵ acredita na multiplicidade de relações e intencionalidades no fazer e ver espetáculos de dança hoje. Ela reconhece a interdependência entre obra e espectador, que ocorre a partir de uma atitude aberta de complementação mútua. Mas, ao mesmo tempo em que identifica um intenso diálogo, percebe certa autonomia nestas duas possibilidades de contato com a dança. Ressalta que

² As entrevistas foram realizadas por *e-mail* no mês de março de 2010. Os dados foram fornecidos pelos próprios artistas a Jussara Xavier.

³ Mestranda em dança na Universidade Federal da Bahia, onde concluiu a pós-graduação em Estudos Contemporâneos em Dança. Fundou a Siedler Companhia de Dança em Florianópolis. Atua como diretora, coreógrafa, dançarina, pesquisadora e professora.

⁴ Diretora, professora, pesquisadora, dançarina/atriz em Joinville. Integra o elenco da Companhia Didois Dança-Teatro e leciona na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil. Mestranda em Criatividade e Inovação na Universidade Fernando Pessoa, em Portugal.

⁵ Pesquisadora, dançarina e professora. Especialista em Educação Física Escolar pela Universidade Federal de Santa Catarina. Coordenadora, produtora e curadora dos encontros Entrando em Contato; Transformando pela Prática e Jam Session em Florianópolis.

o ciclo da obra se dá em torno da relação fazer e ver, mas não necessariamente como pólos opostos ou colocados hierarquicamente como sendo um a serviço do outro, ou um mais ou menos importante do que o outro. Enfim, fazer e ver são dimensões sociais que dão movimento, significado e sentido para a própria obra.

Para Diana Gilardenghi⁶, o jogo pode render novas percepções e leituras para um trabalho de dança, sendo capaz de ampliar e estimular ações críticas e reflexivas. Seria conveniente ainda para instigar a nossa compreensão de mundo. A artista enfatiza a importância da troca:

O fato de assistirmos outros fazeres instiga e conecta nosso próprio fazer, ajuda a compreendê-lo, mostra outras abordagens e soluções assim como nos situa no meio social e cultural onde a obra de arte se insere. A obra é fruto desse meio, e nos ajuda a uma melhor contextualização do lugar em que habitamos e que nos habita.

Diana aponta para algo importante: ver a dança contemporânea como um lugar de trânsito, de cruzamento de informações, passível de transformação porque inserida em contextos igualmente móveis e cambiantes. A fala ajuda a ver a dança contemporânea como uma produção artística interessada em dialogar com o presente, em questionar e descobrir o mundo em sua potencialidade. De fato, as obras situadas neste mapa frequentemente relacionam aspectos da vida cotidiana e contestam a realidade. A dança é organizada como estratégia de intervenção e compreensão do mundo, é articulada no corpo e na cena enquanto processo investigativo. A entrevista de Ida Mara Freire⁷ colabora para esclarecer esta idéia. Sua reflexão decorre do ambiente atual em que vivemos:

[...] uma sociedade hiperdependente da visão. Creio que ao criar um espetáculo, eu deva questionar isso. O que é ver? O que eu realmente estou a ver? Neste sentido, procuro trabalhar com pessoas com cegueira, para problematizar essa noção de ver. Gosto de pesquisar ao criar a dança esse caminho que fazemos da cegueira até a visão e da visão até a cegueira.

⁶ Coreógrafa, dançarina, professora de dança contemporânea e improvisação em Florianópolis.

⁷ Professora da Universidade Federal de Santa Catarina, pesquisadora, dançarina, coreógrafa e crítica de dança. Possui Pós-Doutorado em Tópicos Específicos em Educação na *University of Nottingham*. Doutora em Psicologia, Mestre em Educação Especial e Especialista em Dança Cênica.

O princípio da dança contemporânea é principalmente poético e não figurativo. A liberdade de criação e de pensamento faz da dança uma tentativa de dirigir a arte às infinitas coisas do mundo. O balé clássico propunha obras de caráter fantasioso e buscava contar histórias geralmente em torno de fadas e princesas, já a dança moderna recorria à expressão exagerada do drama humano e seus conflitos existenciais. O que propõe a dança contemporânea? Para Silva (2005, p. 142) as motivações desta forma de dança estão “ligadas ao cotidiano, independente da crueza que isso possa significar”.

Em seu livro *Dança contemporânea e teatralidade*, Michèle Fevre (1995) lembra que a dança ocidental é transpassada pelo confronto entre virtuosidade e expressividade, a tensão entre a dança “pura” e a dança “teatral”. Para a autora, estes seriam os dois pólos em torno dos quais, desde o século XVII, a dança se articulou, acentuando uma ou outra dimensão, de acordo com a época e com os criadores.

Gil (2001) supõe que como espectadores, não compreendemos a dança porque ela não é feita para ser compreendida. De seu movimento contínuo, podemos captar apenas a sucessão abstrata e a diferença das formas. Lembra que seria vão descrever movimentos dançados para apreender todo o seu sentido e descobrir o nexos da coreografia, pois sua lógica não pode ser inteiramente traduzida no plano da linguagem e do pensamento verbal. Para o autor, o nexos da dança estaria ligado ao nexos do corpo como organismo ou estrutura.

Se a percepção sempre funciona de maneira dialógica, na medida em que os sentidos respondem a estímulos ou exigências do ambiente, revela-se ao mesmo tempo uma disposição para reunir a diversidade em uma textura de percepção, para constituí-la portanto como unidade, de modo que as formas da prática estética criam a possibilidade de intensificar essa atividade sintetizadora e corpórea da experiência sensorial ao mesmo passo que se busca justamente sobrecarregá-la, tornando-a consciente como busca, decepção, eliminação e redescoberta. (LEHMANN, 2007, p. 141).

Quando uma obra de arte recorre à sugestão do espectador para sua elaboração, pode ocorrer que ao invés do reconhecimento e da troca, implante-se a desilusão, a insegurança, a solidão e o silêncio. As percepções individuais isolariam os espectadores e impediriam a pergunta e o diálogo com ou sobre as obras. A falta de referências do espectador, recluso na impossibilidade de encontrar nexos nos discursos da obra, tem efeito perturbador. Neste caso, pode-se retornar a um comportamento meramente contemplativo. A interatividade aparece como condição de fruição na

contemporaneidade, onde a cena não tem a dizer, mas a mostrar. Uma exibição que corre para alcançar o sensível e gerar uma nova percepção, nada uniforme.

A necessidade do olhar teatral é, tanto quanto a do fazer, necessidade do jogo. [...] O olhar sobre o jogo, por não ser nem olhar cognitivo nem investimento imaginário, se articula aos jogos possíveis que cada um ativa para si. O olhar ativo, olhar de nossa atualidade, é um olhar [...] jogador. [...] que olha o outro que joga para trocar ficticiamente suas condutas com as dele, esperando realmente cruzá-las. [...] os que olham não vão ao teatro. Porque o teatro é regido e pensado segundo pressupostos e ritos que são os da época da representação. Ou então vão muito pouco: ali não há lugar pra eles. (GUÉNOUN, 2004, p. 150).

Teorias que se aplicam ao contemporâneo sugerem as noções estéticas do “acontecimento” e da “performatividade”. Neste caso, a experiência sobrepõe-se a compreensão, e a dança se afirma como espaço de encontro da realidade e da poesia. Ao abordar os procedimentos criativos no trabalho teatral contemporâneo, Lehmann (2008, p. 144) acredita que são impulsionados essencialmente pela recusa da compreensão e determinação de um sentido. O autor cita a produção de nomes importantes da dança contemporânea, como Pina Bausch, Merce Cunningham e William Forsythe. Nas obras de Forsythe, por exemplo, percebe o

excesso quantitativo de signos teatrais que não podem ser sintetizados através de atos de compreensão, pois obrigam a um modo seletivo e fragmentário de percepção, e dessa forma ao reconhecimento que uma compreensão do processo como um todo fica fora do âmbito do possível.

Para Féral (2003, p.28), a polifonia enunciativa é um princípio da teatralidade, o que nos lembra a impossibilidade de existir um único significado no texto da dança, mas, ao invés disso, a presença de intertextualidade. De maneira intencional os criadores contemporâneos desestruturam os moldes da recepção, levantando a necessidade de problematizar e mudar a perspectiva do observador, de modo a torná-la apropriada aos fenômenos cênicos. Em um campo onde não há um único centro, um olhar totalizador em busca da compreensão torna-se falível. “A compreensão se torna parcial, se contradiz e se interrompe, ela falha e retorna, vibra – e dessa maneira, torna-se experiência”. (LEHMANN, 2008, p.145).

Experiências da dança contemporânea

A dança contemporânea pode ser pensada a partir da idéia de uma rede de manifestações ou uma realização cênica não hierárquica. Situações, eventos, ambigüidades, contradições, instabilidades, imprevistos. Um processo artístico que implica em intercâmbio e transformação, por isso sempre um devir. A experiência da dança – atrelada ao princípio da teatralidade – não reside no objeto observado (corpo, cenário, luz, vídeo, etc.) e nem em quem o observa (espectador). Ela nasce na relação entre ambos. É o próprio jogo o provocador de reações e percepções. Um encontro e um diálogo que, num ir e vir de sensações, imagens e memórias realizam a experiência da vida - mapa implícito de descobertas. Entender a dança contemporânea como um modo particular de conhecimento da realidade e de relação com o mundo, não é propriamente um achado teórico ou o desvendamento de uma estética particular. Mas pode ser uma porta de entrada para uma possível aproximação.

Setenta (2008, p.109) observa que muitas vezes os espetáculos de dança contemporânea não produzem “falas próximas ao deleite”, pois muitos artistas levantam questões inquietantes, incômodas e desagradáveis. A percepção destes problemas é repudiada e,

daí, recorre-se às rotulações e colocações deste modo de fazer dança, nas prateleiras do incompreensível, irreconhecível como sendo dança. Sucede que o fazer-dizer da dança contemporânea apresenta trabalhos que ferem o consumismo, seja do apreciador comum, seja do fazedor-apreciador. Esta dança trabalha para não ser uma mercadoria pronta para ser adquirida com a função de dar o tipo de satisfação que o comprador do ingresso conta receber.

Considero que a possibilidade de acesso a dança contemporânea liga-se a sua crescente valorização na sociedade. Enquanto for percebida de modo limitativo em função do entretenimento, permanecerá distante de sua força motriz: travar questionamentos, encadear conhecimentos, explorar a imaginação, possibilitar ao homem uma relação criativa com o mundo e suas informações. O acesso à dança contemporânea está relacionado de modo substancial a qualidade de uma experiência, intensa o bastante para ampliar e renovar perspectivas. O contato com aquilo que é diferente e não óbvio pode ser pessoalmente enriquecedor. A condição para o jogo é a disposição e o envolvimento para jogar. Uma abertura para. Trata-se, porém, de um jogo sem competidores, ganhadores ou perdedores. Um modo de troca num espaço e com regras

únicas. Por isso resulta em experiências inigualáveis. A aceitabilidade da dança contemporânea não está ligada a uma capacidade de compreensão analítica, totalizante e linear, mas articula-se ao risco de exposição a uma experiência (que pode ser a da não-compreensão).

Vale ressaltar que a dificuldade de acessar a dança contemporânea não está somente do lado do espectador. É comum encontrar artistas declarando que produzem criações no âmbito da dança contemporânea, e constatar que aquilo que consideram como contemporâneo na dança é algo semelhante a um campo artístico onde tudo-vale, desde que seja feito no momento histórico presente. Um entendimento redutor e equívoco, de fácil recorrência àqueles que não se preocupam em pensar a contemporaneidade enquanto

uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mas precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p.59).

Na esteira deste pensamento, o artista contemporâneo seria aquele que sustenta fixo o olhar no seu tempo para perceber o escuro, a obscuridade, e não as luzes. Para aquele que experimenta contemporaneidade, todos os tempos seriam obscuros. Neste sentido, a experiência da dança contemporânea estaria ligada não aquele que vê o escuro como experiência anônima e impenetrável, mas, ao contrário, “aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo”. (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Considero a formulação sugerida por Agamben pertinente para refletir sobre o contemporâneo na dança sob o viés teórico da teatralidade. Os termos remetem a força da percepção, numa postura inquietante de questionamento e descoberta. Trata-se da possibilidade de ver o que se manifesta de modo potencial e que ao oferecer-se, solicita uma participação ativa e resoluta do participante. Sabemos que dança e teatro são artes distintas, mas mesmo quando buscamos suas especificidades, encontramos semelhanças e conexões. Estes dois modos artísticos atuam com o objetivo do espetáculo, trabalham a expressão do corpo humano, o jogo múltiplo de imagens e sentidos na cena, a oferta da obra de arte ao olhar e pensamento de um outro, a busca pela identidade na

construção da diferença. Existiria a possibilidade de se pensar numa teatralidade peculiar à dança contemporânea, dentro da relação proposta por Féral? Ela ajudaria a desenvolver a idéia de uma suposta “dançalidade”? A continuidade deste estudo poderá elucidar e desenvolver tais questões. Ainda que a dança contemporânea se localize num território artístico fronteiro, marcado pela diversidade de idéias, procedimentos e realizações, acredito que desenha uma escritura particular. Sendo assim, suponho a viabilidade de delinear especificidades deste modo de conhecimento e distingo a teatralidade como asserção teórica eficaz para esboçar traços na cena apontada. Um universo sensível marcado pela ruptura carrega uma miríade de possibilidades... Reclama movimentos contemporâneos.

Referências bibliográficas

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

BERNARD, Michel. Danse et Théâtre, p. 251-52, In: CORVIN, Michel (org). *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* (trad. de José Ronaldo Faleiro). Paris: Bordas, 1995. v. 2.

FEBVRE, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Editions Chikon, 1995.

FERAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

_____. *Cuadernos de teatro XXI: acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é necessário?*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. Motivos para desejar uma arte da não-compreensão. *Revista Urdimento*. Florianópolis, SC, n.9, Abril 2008.

_____. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MOSTAÇO, Edelcio. Considerações sobre o conceito de teatralidade. *Revista DaPesquisa Revista de investigação em artes*. Florianópolis, SC, vol. 2, n.2, 6 p., Ago./2006-Jul./2007.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.