



DANTAS, Mônica Fagundes. Evocar, reapropriar-se, impregnar: ações poéticas para dar carne à memória. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora adjunta. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Professora Colaboradora. Dançarina.

### RESUMO

O objetivo desta comunicação é refletir sobre os procedimentos de recriação da coreografia-solo *Chantal/Caixa de Ilusões*, dançada pela primeira vez em 1994 e reapresentada em 2010. O espetáculo *Caixa de Ilusões*, com direção de Eva Schul, inspirou-se na peça *O Balcão*, de Jean Genet. Nele, a autora interpretou Chantal, a prostituta que se torna mártir da revolução, dançando a mesma coreografia que foi reencenada 16 anos depois, integrando o projeto *Dar carne à memória*. Como reviver no corpo essa coreografia para poder habitá-la? Como dar carne à essas memórias? Evocar o corpo, reapropriar-se do movimento e impregnar a coreografia foram algumas das ações poéticas utilizadas nesse processo. Sendo assim, as sensações, percepções e reflexões decorrentes da atuação da intérprete constituem as principais fontes de informações a serem analisadas nesse estudo. Desse modo, a autoetnografia, compreendida como escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais e que busca reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu, tornou-se uma das principais referências teórico-metodológicas do trabalho.

**Palavras-chave:** recriação coreográfica; ação poética; memória da dança; autoetnografia

### RESUMÉ

L'objectif de cette communication est de réfléchir sur les procédures de récréation de la chorégraphie solo *Chantal/ Caixa de ilusões*, qui a eu sa première dans l'année 1994 et a été reprise en 2010. La pièce *Caixa de ilusões*, mise en scène d'Eva Schul, a été inspirée de *Le Balcon*, de Jean Genet ; l'auteure a interprété Chantal, la prostituée qui est devenue la héroïne de la révolution. Elle a reprise la chorégraphie de Chantal 16 ans après. Comment faire revivre la chorégraphie pour pouvoir l'habiter ? Comment donner de la chair à ces mémoires ? Évoquer le corps, se réapproprier du mouvement et imprégner la chorégraphie ont été des actions poétiques utilisées dans ce processus. De cette manière, les sensations, les perceptions et les pensées découlant de l'acte de danser la chorégraphie ont constitué les principales sources de données de cette recherche. Ainsi, l'autoethnographie est devenue l'une des principales références théorique et méthodologique de cette étude, puisqu'elle permet de faire transiter les expériences personnelles et les dimensions culturelles, tout en mettant en question les structures et les politiques du moi.

**Mots-clés :** récréation chorégraphique : action poétique : danse et mémoire ; autoethnographie

Desejar se lembrar não é um ato inocente, como destaca Bernard (2001). Trata-se, antes de tudo, de submeter nossas experiências passadas ao poder de seleção, de reorganização e de transformação e, em consequência, ao poder de

embelezamento ou de depreciação que reconstrói e forja um passado à sua imagem. Mas é também crer e fazer crer que essas experiências passadas existem por elas mesmas, que há uma realidade em si dos fatos assim conservados, digna de ser lembrada e reconhecida. O desejo, para Bernard (2001), não somente predetermina a lembrança evocada, mas lhe confere uma materialidade que ele – o desejo – pretende corroborar, garantir e confirmar através do discurso que narra essa lembrança. Como ressalta Bernard (2001), quem deseja se lembrar de um evento coreográfico está condenado a tentar ressuscitá-lo em um tempo necessariamente outro, não somente pelas mudanças das condições históricas, mas também e sobretudo pela transformação da corporeidade que o gera, o reinventa, o apreende e o enuncia.

O desejo de memória levou à execução, em 2010, do Projeto *Dar carne à memória*, que teve por objetivo recriar coreografias do repertório de Eva Schul, a partir da noção de ações poéticas (DANTAS, 2012). Como bailarina, trabalhei na recriação do solo *Chantal/Caixa de Ilusões*, dançado pela primeira vez em 1994 e reapresentado em 2010 e 2011. Neste artigo, reflito sobre as ações poéticas utilizadas nesse processo, ou seja, sobre os caminhos utilizados para tentar recriar os gestos de instauração da referida coreografia e fazer emergir uma nova interpretação que considerasse, justamente, as transformações de um corpo que se reinventou, reinventando a obra.

Como este estudo se centra na minha experiência de criação e recriação do solo, em colaboração com a coreógrafa, as sensações, percepções e reflexões decorrentes da minha atuação constituem as principais fontes de informações a serem analisadas. Nos diferentes momentos do trabalho, registrei muitas das minhas impressões em notas esparsas, juntamente com alguma conversas ocorridas durante os ensaios. No entanto, muitas outras impressões, diálogos e situações foram ressurgindo durante a preparação deste texto. Desse modo, a autoetnografia, compreendida como escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais e que busca reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu (FORTIN, 2009), tornou-se uma das principais referências teórico-metodológicas para a elaboração do discurso que narra essas memórias.

O espetáculo *Caixa de Ilusões*, da *Ânima Cia. de Dança*<sup>1</sup>, com direção de Eva Schul e música de Antônio Villeroy e Ricardo Severo, inspirou-se na peça *O Balcão*, de Jean Genet<sup>2</sup>. Nele, interpretei Chantal, a prostituta que se torna mártir da revolução. O solo inicia após o duo romântico com Roger, líder revolucionário, e por isso há uma certa languidez nos movimentos, que vão se transformando em gestos heróicos, que se intensificam com a entrada de um grupo de rebeldes, que são incitados à luta por Chantal. Os gestos heróicos da prostituta se inspiraram nas grandes dançarinas modernas. Foram referências explícitas: uma imagem de Isadora Duncan vestida de preto<sup>3</sup>; Mary Wigman em *Pastorale*<sup>4</sup>; Martha Graham em

---

<sup>1</sup> Companhia criada por Eva Schul em Porto Alegre, em 1990 e ainda em atuação (DANTAS, 2012).

<sup>2</sup> Publicado pela primeira vez na França em 1956. Encenado pela primeira vez no Brasil em versão antológica, em 1969.

<sup>3</sup> Não foi possível identificar a data da fotografia nem a coreografia à qual ela se referia, mas, no meu imaginário, tratava-se de uma apresentação posterior à morte de seus filhos.

<sup>4</sup> Coreografia-solo de 1929.

suas contrações e saltos projetados para o solo, notadamente em *Steps on the Street*<sup>5</sup>. Em suma, imagens de corpos que se enraízam no chão e se lançam para o céu.

Ressalto que, no momento de criação de *Caixa de Ilusões*, eu já vinha trabalhando com Eva Schul há três anos, fazendo suas aulas e dançando nos espetáculos da *Ânima*. Assim, explorei princípios dessa técnica, como a utilização de movimentos periféricos, a predominância do fluxo livre, a respiração como suporte do gesto. Tais princípios favoreceram a fluidez nos deslocamentos e o encadeamento das frases coreográficas, permitindo a emergência das características da personagem: doce e forte, sensual e ingênua.

A recriação desse solo, dezesseis anos depois, incluiu diferentes procedimentos, estruturados, para fins de sistematização, em três ações poéticas: evocar, reapropriar-se, impregnar.

Evocar é trazer à lembrança; é ativar o desejo – e a necessidade – de lembrar. Os procedimentos dessa etapa incluíram a realização das aulas de dança de Eva Schul, pois essa prática constante é uma maneira de cultivar a dança no meu corpo, aportando informações mnemônicas do período em que criei o solo, sem, no entanto, tentar recuperar uma corporeidade original que possibilitasse a reconstrução do solo. Pontuaram, igualmente, esse momento, a visualização do registro em vídeo da primeira versão completa de *Caixa de Ilusões* e a escuta da música. Do mesmo modo, procurei recuperar algumas frases coreográficas, a partir de um questionamento ao próprio corpo: de que movimentos eu me lembrava? Quais sequências eu era capaz de fazer sem precisar transcrever os movimentos do vídeo? Era importante, nesse momento, que os fragmentos das sequências emergissem sem outros recursos que a evocação do corpo. O que eu havia retido após tanto tempo?

Como ressalta McCaught (citado por Izquierdo, Bevilaqua e Cammarota, 2006), talvez o aspecto mais notável da memória seja o esquecimento, pois é necessário esquecer para poder lembrar. Como observa Izquierdo (1998), “[...] somos indivíduos devido à nossa memória: nossa coleção de lembranças é distinta das demais, é única. Nossa memória pessoal e coletiva descarta o trivial e, às vezes, incorpora fatos reais” (p. 60). Mora (2004) explica que, se a memória é o ato de armazenar algo, consiste igualmente no ato de resgatá-lo toda vez que se deseja fazer uso disso, seja no contexto de uma conversa, seja em ato de conduta, ou em um ato mental consciente. Como o corpo acessa essas informações? Como as transfigura em movimentos? O ato – e o esforço – de rememorar acabam criando códigos que fixam o movimento? São questões que ainda esperam por respostas, mas que me levam a pensar que evocar a coreografia no corpo é transitar entre o desejo de se lembrar, o acesso às lembranças dos gestos e a presentificação desses movimentos.

Para reapropriação da coreografia, fiz uma leitura atenta do registro em vídeo do solo, por meio da transcrição das imagens para o meu corpo. Desse modo, pude reorganizar e amalgamar os movimentos que nunca tinham sido esquecidos aos que eu reconstruía a partir do vídeo, o que resultava em novas sequências

---

<sup>5</sup> Coreografia para doze mulheres, criada em 1936.

coreográficas. Houve, ainda, a necessidade de criar algumas frases de movimento, seja porque havia alguns momentos sem registro da coreografia, seja porque me parecia necessário organizar os movimentos de modo diferente.

Bernard (2001) ressalta que, apesar de o vídeo parecer uma reprodução mais fiel ou um traço relativamente mais claro para recriação de uma dança, à medida que pretende restituir a totalidade do movimento, o processo de sua execução, suas qualidades e suas posições no espaço, ele também apresenta limites. Pois, por seus procedimentos de enquadramento e pelas características intrínsecas à temporalidade de captação das imagens, o vídeo não pode verdadeiramente memorizar a performance enquanto tal, mas somente inventar um jogo e uma configuração de perspectivas que obedece às escolhas de uma estratégia de dispositivo e de modalidade de filmagem e montagem que sobrepõem um recorte próprio da temporalidade e da existência. Assim, foi necessário relativizar as informações provenientes desses registros, pois copiar a impressão do movimento não é copiar a sua realidade. É preciso forjar uma nova realidade – uma nova corporeidade – para o movimento.

Tendo a coreografia reinscrita em mim, a partir da corporificação de experiências de temporalidades diversas, era necessário impregná-la da minha presença. Os ensaios permitiam a memorização dos movimentos, a realização das sequências em sintonia com a música e a reconquista da condição física necessária para a interpretação de uma coreografia de ritmo intenso.

Um outro procedimento utilizado foi a seleção e edição de imagens da apresentação original, que resultou em um vídeo<sup>6</sup>, com narrativa e lógica próprias, e que era projetado em concomitância com a performance. O vídeo povoava a cena tanto com imagens dos rebeldes, quanto do seu líder, Roger, do Chefe de Polícia e da própria Chantal. Parafraseando Picon-Vallin (2009), eu diria que a projeção das imagens atribui ao meu corpo diferentes modalidades de presença, oferecendo fantasmas como parceiros e dotando-me de um corpo aumentado e atomizado em grandes planos explodidos.

Essa versão de *Chantal/Caixa de Ilusões* foi dançada em 2010, integrando o Projeto *Dar carne à memória*. Em 2011, retomando o solo para um outro evento, resolvi retornar ao texto de Jean Genet, acrescentando um prólogo à performance coreografada. Nesse prólogo, selecionei algumas frases do sexto quadro, o qual corresponde à cena de despedida de Chantal e Roger. Essas frases, ditas fora da ordem em que aparecem no texto, entrecortadas e misturadas, ora sussurradas, ora mais audíveis, serviam como partitura rítmica para a realização de fragmentos da coreografia. Como ressalta Fèbvre (1995), o uso da palavra na dança traz o risco da imposição de um sentido, quando a palavra serviria para esclarecer, mas também para reprimir e/ou empobrecer o imaginário do espectador. Deste modo, as palavras podem se tornar pontos de ancoragem da significação e o emprego da palavra e do texto pode operar uma redução do coreográfico. Embora correndo esse risco, não creio que isso tenha predominado nessa proposição. Mais do que a instauração de significados, a voz e a palavra funcionaram como partitura rítmica, como materialidade sonora, expressiva e melódica. Parece-me que o sentido das palavras diluiu-se no próprio movimento, potencializando, em mim, a realização dessa dança.

---

<sup>6</sup> Elaborado por Bruno Polidoro, em colaboração com Suzi Weber.

Conjugar corpo-gesto-voz-imagem em movimento me permitiu impregnar a coreografia pré-existente, recriando-a para dar carne às muitas memórias, mas, igualmente, a tantos outros esquecimentos e ausências necessários.

Como ressalta Bernard (2001), parece que o desejo de memória da dança, sua recriação para um segundo gozo e sua transmissão pedagógica sob qualquer forma que seja, implicam senão sua autodestruição, ao menos sua perversão como produção de um estranho artefato que não possui outra temporalidade que aquela de seu modo específico de conservação, de lembrança e de enunciação. É por isso, paradoxalmente, que a dança só pode deixar ecos duráveis em nós, aceitando ser esquecida através dessas metamorfoses suscitadas por nosso desejo:

Nosso desejo de memória da dança porta em si a efigie da sua própria vacuidade e vaidade. Dito de outro modo, querendo restituir o ser da dança que não é obscuramente uma aparição efêmera, nossa consciência faz surgir a aparência fugitiva e precária da sua própria busca: o desejo de memória emudece em ilusória memória de um desejo (p. 221).

Reconheço, assim, a impossibilidade de se recriar uma coreografia pensando-a como a reprodução de sua versão primeira. No entanto, creio que o desejo de reacendê-la na carne faz surgir o impulso para sua recriação.

BERNARD, M. **De la création chorégraphique**. Pantin: Centre national de la danse, 2001.

DANTAS, M. Apontamentos para uma reflexão sobre a dança contemporânea ao Sul do Brasil a partir do projeto *dar carne à memória*. In XAVIER, J.; MEYER, S.; TORRES, V (org.). **Histórias da Dança**. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2012, p. 101-120.

FÈBVRE, M. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Chiron, 1995.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa em prática artística. **Cena**, n. 7, p. 77-86, 2009.

IZQUIERDO, Ivan Antonio. *Tempo e tolerância*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998.

IZQUIERDO, I.; BEVILAQUA, L. R. M.; CAMMAROTA, M. A arte de esquecer. **Estudos Avançados**, v. 58, n. 20, p. 289-296, 2006.

MORA, Francisco. **Continuum**: como funciona o cérebro? Porto Alegre: Artmed, 2004.

PICON-VALLIN, B. Os novos desafios da imagem e do som para o autor: em direção a um “super-ator”? **Cena**, n. 7, p. 66-76, 2009.