

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Caroline Cavalcante do Nascimento

CORPOESIA EM CENA:
poesia e dança no espetáculo *Cão Sem Plumas*

Belo Horizonte

2022

Caroline Cavalcante do Nascimento

CORPOESIA EM CENA:
poesia e dança no espetáculo *Cão Sem Plumas*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, do Centro Federal de Educação Tecnológica de Belo Horizonte-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Orientadora: Dra. Olga Valeska Soares Coelho

Área de concentração: Literatura, Cultura e Tecnologia.

Belo Horizonte

2022

Nascimento, Caroline Cavalcante do.
N244c Corpoesia em cena : poesia e dança no espetáculo Cão Sem
Plumas / Caroline Cavalcante do Nascimento. – 2022.
142 f. : il.
Orientadora: Olga Valeska Soares Coelho.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens, Belo Horizonte, 2022.
Bibliografia.

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Dança. I. Coelho, Olga Valeska Soares.
II. Título.

CDD: 808.803579



ATA DE DEFESA DE TESE Nº 24/2022 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: 23062.056637/2022-45

Belo Horizonte-MG, 04 de novembro de 2022.

TESE DE DOUTORADO
CORPOESIA EM CENA: poesia e dança no espetáculo Cão Sem Plumas

Autora: Caroline Cavalcante do Nascimento
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Olga Valeska Soares Coelho

A Banca Examinadora composta pelos membros abaixo aprovou em 10 de outubro de 2022 esta Tese:

Prof.^a Dr.^a Olga Valeska Soares Coelho (ORIENTADOR)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET/MG

Prof. Dr. Luiz Henrique Silva de Oliveira (EXAMINADOR INTERNO)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET/MG

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes (EXAMINADOR INTERNO)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET/MG

Dr.^a Izabel Cristina Silva Diniz (EXAMINADORA EXTERNA)
Universidade Federal de Alfenas - UNIFAL

Prof. Dr. Marcelo Victor da Rosa (EXAMINADOR EXTERNO)
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - UFMS

(Assinado digitalmente em 07/11/2022 08:46)

LUIZ CARLOS GONCALVES LOPES
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matricula: ###980#0

(Assinado digitalmente em 04/11/2022 14:44)

LUIZ HENRIQUE SILVA DE OLIVEIRA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
CLET (11.51.08)
Matricula: ###888#9

(Assinado digitalmente em 11/11/2022 17:00)

OLGA VALESKA SOARES COELHO
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matricula: ###794#6

(Assinado digitalmente em 07/11/2022 12:37)

IZABEL CRISTINA SILVA DINIZ
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.306-##

(Assinado digitalmente em 04/11/2022 12:30)

MARCELO VICTOR DA ROSA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.959-##

À minha avó materna (*in memoriam*) pela permanente torcida e reza.

Aos meus pais por sonharem essa conquista juntos comigo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de
Nível Superior Brasil (CAPES) — Código de
Financiamento 001.

AGRADECIMENTOS

Nada nesse mundo se faz sozinha. É preciso olhares, escutas, ombros, mãos, gestos e palavras para nos guiar e nos confortar diante das pequenas e das grandes batalhas diárias. Não é diferente com a escrita. Assim, dada à certeza de que não cumpro esse processo só, agradeço:

À divindade maior e à espiritualidade amiga que não me desampara.

À CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela bolsa de estudos que me foi concedida no último ano do Doutorado.

Ao Centro de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG (campus I Belo Horizonte) – pela acolhida como profissional docente no período em que lecionei na instituição e por ter sido aluna do Posling.

À prof. Dra. Olga Valeska Soares Coelho, pela orientação acadêmica e, sobretudo, pela ternura e serenidade.

Ao prof. Dr. Luiz Henrique por ter me recebido com entusiasmo como sua estagiária de docência e pelo aceite em ser membro da banca de defesa.

Aos profs. Drs. Luiz Lopes e Marcelo Victor da Rosa membros da banca de qualificação e da banca de defesa desta tese pela leitura do meu trabalho e pelas pontuações valiosas.

À Prof.^a Dra. Izabel Diniz pelo aceite em ser membra da banca de defesa e pela leitura cuidadosa da tese.

À Cristiane Lopes pelo olhar atento na revisão do texto, pela amizade e parceria.

Ao Bernardo, secretário do Programa de Pós-Graduação do CEFET-MG, pela paciência e orientação nos procedimentos burocráticos.

Às amigas e aos amigos do grupo de pesquisa EDUDANÇA pela parceria acadêmica e sugestões valiosas para meu trabalho.

Ao grupo de pesquisa COMTEE pelas discussões e iluminações das possibilidades de estudo da dança pelo viés literário.

À prof.^a Dra. Elisângela Chaves pelo apreço e pelas dicas acadêmicas.

Ao ex-bailarino da Cia. de Dança Déborah Colcker, que me concedeu uma entrevista para a realização deste trabalho.

Ao jovem e talentoso bailarino Jorge Ferreira (in *memorian*) que estabeleceu a ponte entre mim e a Cia. de Dança Déborah Colcker.

À Fraternidade Chico Xavier e seus membros (em especial Vavá de Paula) pela paciência, acolhida, torcida, amparo espiritual e por ser um ponto de apoio aqui em Belo Horizonte.

À minha família de longe e de perto (MS, BA, CE e MT) pela torcida e pelas marcas ancestrais em mim deixadas.

A toda equipe da Escola Estadual do Riacho da Mata em Sarzedo-MG pelo reconhecimento do meu trabalho e pelo apoio aos meus estudos.

Ao grupo Sarandeiros pelo acolhimento, aprendizados e por proporcionar um espaço de refúgio e prazer, além do fruir artístico da dança.

Às amigas queridas de outrora/sempr e às amigas e amigos cativados em Minas Gerais, bênçãos em meu caminho.

Ao casal de amigos Ágata Kaiser e Adner Sena pela amizade, pelo auxílio acadêmico e pela observação cuidadosa do meu trabalho.

A Débora Pazetto e Marcos de Faria pelo incentivo à escrita do projeto para ingressar no Doutorado, bem como pelas orientações de como fazê-lo.

Aos meus irmãos Rafael e Jefferson pela torcida e por dividir as heranças genéticas comigo.

Ao meu querido parceiro de moradia Ravel, pela amizade e paciência (em especial nos dias de mais irritabilidade) e pela incrível habilidade e gentileza em dobrar meus lençóis de elástico.

Ao Fabiano Lana, pela parceria afetivo-artística, por fazer meu cronograma de tese com esmero e por ser um ouvinte paciente das agruras acadêmicas.

A todas e todos que torceram, vibraram e oraram por mim, minha sincera gratidão!

Porque é na água do rio que eles se perdem
(lentamente e sem dente).

Ali se perdem
(como uma agulha não se perde).

Ali se perdem
(como um relógio não se quebra).

Ali se perdem
como um espelho não se quebra.

Ali se perdem
como se perde a água derramada:

sem o dente seco
com que de repente num
homem se rompe o fio
de homem.

Melo Neto (2007 p. 85-86)

RESUMO

Esta tese é uma proposta de estudo do espetáculo de dança contemporânea *Cão Sem Plumas* (2017), da Cia. de Dança Debórah Colker (RJ). A escolha se deu pelo fato desse espetáculo ter sido concebido a partir do poema intitulado *O Cão sem Plumas* (1950), de João Cabral de Melo Neto. O objetivo do presente estudo é investigar quais são as particularidades do corpo que dança a partir de uma obra literária, mais especificamente, a partir da poesia. A pesquisa é permeada pelo conceito, nomeado pela pesquisadora de *corpoesia*, o qual será tomado como uma via de acesso à análise dos processos artísticos envolvidos na elaboração dessa criação em dança, que teve como base um poema. Examinam-se, também, as relações intraculturais envolvidas nessa construção criativa. Justifica-se a pesquisa por sua relevância teórica uma vez que se insere dentro do campo de pesquisas vinculados aos estudos que versam sobre o texto literário e a dança no Brasil. Sustenta-se a hipótese de que o corpo que dança partindo de um poema (dadas as possibilidades metafóricas e de significação que o poema oferece) é um corpo que abre caminhos para ser pensado a partir de um recorte teórico mais específico, um conceito que considere as nuances singulares envolvidas nesse processo de maneira mais particular do que a ideia de ressignificação ou transposição de movimentos para o palco. É a partir desse pressuposto que propõe-se o conceito de *corpoesia*, pois interessa saber como o corpo que dança tomando como referência um poema, torna-se *corpoesia*. Compreendendo esse processo, intenciona-se responder: o que caracterizaria o *corpoesia*?

Palavras-chave: Literatura; Poesia; Dança; Corpoesia.

RESUMEN

Esta tesis es una propuesta para estudiar el espectáculo de danza contemporánea *Cão Sem Plumas* de la compañía Debórah Colker (RJ). La elección se hizo porque el espectáculo fue concebido a partir del poema titulado *O Cão sem Plumas*, de João Cabral de Melo Neto. El principal interés de este estudio es investigar las particularidades del cuerpo que baila desde una obra literaria, más concretamente, desde la poesía. La investigación estará impregnada del concepto que denomino *corpoesia*, que se tomará como una forma de acceder al análisis de los procesos artísticos involucrados en la elaboración de esta creación de danza, que se basó en un poema. La intención es examinar las relaciones intraculturales involucradas en este proceso de transposición artística. La investigación se justifica por su relevancia teórica ya que forma parte del campo de investigación vinculado a los estudios que tratan sobre el texto literario y la danza en Brasil. Se sustenta la hipótesis de que el cuerpo que danza de un texto literario (dadas las posibilidades metafóricas y significativas que ofrece la poesía) es un cuerpo que abre posibilidades para ser pensado desde un punto de vista teórico más específico que la idea de reencuadrar, o trasladar movimientos al escenario. Es a partir de esta idea que propongo el concepto del *corpoesia*, pues me interesa saber cómo el cuerpo produce metáforas basadas en la poesía, que en esencia también constituye un proceso metafórico de creaciones lingüísticas. Conociendo este proceso, pretendo responder: ¿qué caracterizaría al *corpoesia*?

Palabras clave: Literatura; Poesía; Danza; *Corpoesia*.

ABSTRACT

This thesis is a proposal to study the contemporary dance show *Cão sem plumas*, by Debórah Colker (RJ). The choice was due to the fact that this show was conceived based on the poem also entitled *Cão sem Plumas* (1950), by João Cabral de Melo Neto. The aim of this study is to investigate the particularities of the body that dances from a literary work, more specifically, from poetry. The research is permeated by the notion, which I call *bodypoethic*, which will be taken as a way of accessing the analysis of the artistic processes involved in the elaboration of this creation in dance, which was based on a poem. The intracultural relations involved in this process of artistic transposition are also examined. This research is justified by its theoretical relevance, since it is part of the field of research linked to studies that deal with the literary text and dance in Brazil. The hypothesis is supported that the body that dances from a literary text (given the metaphorical and meaningful possibilities that poetry offers) is a body that opens paths to be thought from a more specific theoretical approach than the idea of resignification or transposition of movements to the stage. It is from this idea that I propose the notion of *bodytext*, as it is interesting to know how the body produces metaphors from poetry, which in its essence is also a metaphorical process of linguistic creations. Knowing about this process, the intention is to answer: what would characterize the *bodypoethic*?

Keywords: Literature; Poetry; Dance; *Bodypoeth*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1- Velox: divulgação.....	36
Imagem 2 - Casa: divulgação.....	37
Imagem 3– 4 por 4: divulgação.....	39
Imagem 4 - Nó: divulgação.....	40
Imagem 5 - Tatyana: divulgação.....	42
Imagem 6 – Belle: divulgação.....	43
Imagem 7- Cão Sem Plumas	60
Imagem 8– Cão Sem Plumas	61
Imagem 9 – Cão Sem Plumas.	86
Imagem 10 – Cão Sem Plumas	94
Imagem 11 – Cão Sem Plumas	96
Imagem 12 - Cena de Cão Sem Plumas	98
Imagem 13 – Cão Sem Plumas	100
Imagem 14 – Cão Sem Plumas	101
Imagem 15 – Cão Sem Plumas	102
Imagem 16 - Cena de Cão Sem Plumas	107
Imagem 17 - Cão Sem Plumas	108
Imagem 18 - Cão Sem Plumas	111
Imagem 19– Cão Sem Plumas	111
Imagem 20 – Cão Sem Plumas	114
Imagem 21 – Cão Sem Plumas	114
Imagem 22 – Cão Sem Plumas	117
Imagem 23 – Cão Sem Plumas	118
Imagem 24 – Cão Sem Plumas	120
Imagem 25 – Cão Sem Plumas	120
Imagem 26 – Cão Sem Plumas	122
Imagem 27 – Cão Sem Plumas	122

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

BA – Bahia

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CE – Ceará

CEFET- MG - Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

CIA – Companhia

MG - Minas Gerais

MS - Mato Grosso do Sul

MT - Mato Grosso

RJ - Rio de Janeiro

UFMS - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1	30
CORPOS ENCENAM.....	30
1.1 Do texto aos palcos-Processos de criação	30
1.2 Um pensar sobre o corpo: breve histórico	43
1.2 Corpo artista	52
1.2.1 O corpo-texto.....	57
CAPÍTULO 2.....	65
CÃO SEM PLUMAS EM MOVIMENTO	65
2.1 O corpoético em <i>Cão Sem Plumas</i>	65
2.2 Gênese do corpoesia.....	74
2.3 A presença e a poética do <i>corpoesia</i>	78
2.4 <i>Corpoesia</i> em O Cão Sem Plumas.....	84
2.5 Chaves de leitura do <i>corpoesia</i> em <i>Cão Sem Plumas</i>	86
2.5.1 O rio	88
2.5.2 Humano-caranguejo.....	104
2.5.3 O cão	115
2.6 CORPOESIA QUE EMANCIPA.....	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS	132
ANEXO.....	139

INTRODUÇÃO

As artes e as culturas são, antes de tudo, movimentos, formas, gestos, suturas, cortes, retomadas, balbucios ou gritos [...]. Uma dinâmica que nunca termina, de que temos de saber reconhecer, minimamente, os passos e os traços, os gemidos, os clamores e os mutismos para não perder o fio da meada, isto é, nossa própria arte e forma de procurar existir.

Etienne Samain (2012, p. 33)

Se não é possível ver a literatura como uma categoria objetiva, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros.

Terry Eagleton (1997, p. 88)

A paixão pela dança e pela educação remonta a minha ancestralidade. Minha mãe é professora, meu pai um leitor assíduo e ambos adoram dançar, inclusive se conheceram em um baile na cidade onde nasci: Campo Grande – MS. Ainda criança, comecei a fazer aulas de dança moderna na escola onde estudava, tendo a oportunidade de realizar apresentações nas festas escolares e em festivais juvenis do município.

Paralelamente ao gosto por essa arte, desenvolvi a predileção pela leitura. Devorava livros, revistas e gibis. Não me recordo exatamente qual era a minha idade, mas ainda muito nova já dizia que almejava ser bailarina, cientista e professora.

De certa forma, iniciei esse percurso ainda na educação básica. Era uma aluna estudiosa (faladeira admito), proativa, curiosa e engajada em tudo o que as escolas nas quais estudei ofereciam: aulas de dança, festivais de cultura, festas, comemorações, grêmios estudantil e organizações não oficiais promovidas pelos alunos.

Aos dezessete anos, ingressei no curso de Letras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Concomitantemente adentrei em dois projetos de extensão dessa instituição ligados à dança: o grupo parafolclórico Camalote e o grupo de danças de salão Bailah.

Do entrelaçamento desses aprendizados, fui notando que estudar literatura e relacioná-la à dança poderia ser um caminho para a pós-graduação, contudo um incômodo surgia: o fato de poucos trabalhos acadêmicos na área se ocuparem da dança enquanto um objeto de estudo em confluência com o texto literário. Ao participar, no início da graduação em 2005, de uma Semana de Letras na qual assisti comunicações que versavam sobre literatura e música, literatura e teatro, literatura e cinema, indaguei-me incomodada: onde está a literatura e a dança?

Essa “pulga atrás da orelha” me levou a inúmeras outras perguntas (e também a buscar respostas), uma delas originou minha dissertação de mestrado, na qual escrevi sobre o espetáculo de dança de salão *Dolores*, da Mimulus Cia de Dança de Belo Horizonte, inspirado na obra do cineasta espanhol Pedro Almodóvar. Na época, a minha escolha acadêmica em conjunto com minha orientadora do mestrado, foi por alterar um pouco a minha proposta temática original que consistia em investigar possíveis elos entre a dança e o texto literário. Apesar de satisfeita com o resultado da dissertação, ainda não era exatamente o que eu aspirava.

Busquei, então, formas de chegar diretamente à dança em confluência com a literatura. Foram vários encontros e movimentações objetivando concretizar essa parceria acadêmica. Migrei de estado, de instituição, de tema... Em Belo Horizonte, fui trabalhar no Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET-MG) e conheci a prof. Dra. Olga Valeska, que me foi indicada como referência para estudar corpo, dança e poesia no Programa de Pós-Graduação dessa instituição. Após uma conversa e seu aceite em me orientar, por fim, o espetáculo de dança contemporânea *Cão Sem Plumas* (2017) veio até meus olhos de espectadora e o tão esperado encontro sucedeu-se!

A obra mencionada foi concebida pela Cia de Dança Deborah Colcker, a partir da leitura do poema *O Cão Sem Plumas* (1950), do escritor pernambucano João Cabral de Melo Neto. Publicado em 1950, o poema motivador da criação em dança, acompanha o percurso do rio Capibaribe, que corta boa parte do estado de Pernambuco. Nesse trajeto, por meio de

metáforas, comparações e alusões, o autor retrata a pobreza da população ribeirinha, o descaso das elites e a vida no mangue.

Ao assistir ao espetáculo *Cão Sem Plumás* pela primeira vez, senti-me tocada profundamente dada à força e a potência reflexiva da dança exibida no palco. A confluência do dançar com a música, a iluminação, o cenário, as imagens projetadas ao fundo, o figurino enlameado rente aos corpos das bailarinas¹ e as vozes ressoando versos do poema, geraram em mim inúmeros questionamentos.

Da mesma forma ao ler o poema *O Cão Sem Plumás* pela primeira vez, senti uma voz ressoar em meu corpo. A voz do mangue, do rio, de Pernambuco, da gente ali representada. A sensação que eu tive é a de que ali naquele poema reverberava um corpo vivo, uma espécie de entidade que estava representada nos versos. Assim, compreendi que havia uma potência de escrita para um possível estudo das duas obras e de suas relações, especialmente pelo fato de que (na minha percepção) o espetáculo amplia a leitura do poema e vice-versa. Sendo assim, formulei minha pergunta-chave de pesquisa: Quais as particularidades do corpo que dança a partir de um poema?

Partindo dessa linha de raciocínio, neste estudo, proponho uma análise das relações implicadas entre dança e poesia no referido espetáculo de dança. Minha hipótese é de que o corpo, que dança a partir de um poema, abre caminhos para ser pensado doravante um recorte teórico mais específico do que a ideia de ressignificação ou transposição de movimentos para o palco. Para tanto, utilizo do conceito por mim concebido: o *corpoesía*.

No intuito de responder minha pergunta de pesquisa, precisei compreender antes de tudo, que dentro das perspectivas de estudo da literatura é possível abarcar uma gama de possibilidades, como pode-se observar na epígrafe que abre esta introdução, na qual o escritor Terry Eagleton afirma que a literatura não é uma categoria objetiva da qual podemos nos apropriar e utilizar para nomear qualquer texto. A linguagem literária, devido a sua natureza artística, revela uma diversidade carregada de significados e, por isso, estudar literatura é também, apreender suas relações estéticas com as demais expressões da arte, analisando como cada uma delas intervém com suas características e formas específicas de significação e representação.

¹Por esta ser uma tese escrita por uma mulher, optei por escrevê-la empregando o “feminino universal”. Portanto, ao usar o termo bailarinas, leitoras, mulheres, estou me referindo a homens e mulheres.

O estudo que relaciona várias formas de artes e obras literárias, fundado na relação interartística², tem se apresentado de forma eficaz quanto à capacidade de envolver e seduzir leitoras, constituindo uma ponte para o diálogo entre os textos literários, na perspectiva da intertextualidade, bem como entre a literatura e outros sistemas artísticos. Nesse sentido, é que se pode afirmar que as mais diversas manifestações artísticas, guardadas suas especificidades, permitem-se dialogicidades múltiplas, olhares diversos, muitas vezes sobre os mesmos temas, possibilitando leituras numerosas e pertinentes que se ampliam e se iluminam à medida que se estabelecem os confrontos.

Um desses olhares é, nesta tese, também lançado ao corpo. Com o surgimento das artes performáticas, algumas das categorias de análises associadas à criação artística se reformularam. A imagem tornou-se um meio privilegiado de representação; o corpo ficou envolvido nesse universo simbólico e sujeitado a processos de influência cultural, bem como ao entrelaçamento de diferentes linguagens. Assim, se requer forjar novas ferramentas de investigação, convocando, para isso, as mais diversas ciências e teorias.

Com efeito, a transposição do texto literário para outras artes e outras mídias é algo corriqueiro em nossa cultura visual e verbal contemporânea. Textos literários são costumeiramente adaptados para filmes, peças teatrais, séries e novelas de televisão. Eis uma das possíveis tarefas do pesquisador, voltar à atenção aos métodos científicos (ou não) e aos objetos artísticos e socioculturais que surgem a todo instante na sociedade.

O estudo do texto literário, que se transmuta em dança por meio do corpo, é um modo de reflexão sobre um processo específico de construção de saber, haja vista o fato de tanto a dança quanto a literatura serem modalidades artísticas envolvidas em processos criativos peculiares os quais não deixam de serem produtores de conhecimento e de sentidos.

Ademais, é notório que a literatura contribui proficuamente para a criação de espetáculos de dança contemporânea. Uma prova dessa afirmação são as seguintes obras artísticas: *Sem mim* (2011), do Grupo Corpo-MG, baseado nas Ondas do mar de Vigo, cantiga

² Sobre os estudos Interartes utilizo a definição do professor e pesquisador Claus Clüver (2001), o qual reitera que tais estudos se expandiram em um panorama datado do início do século XX, conforme o qual se pensava uma “iluminação mútua entre as artes”, assim, “os métodos usados nos estudos de uma arte poderiam ser proficuamente aplicados, com os devidos ajustes, ao estudo de uma outra”. A imagem de uma “rede de inter-relações entre as artes”, no âmbito da interdisciplinaridade, revela a perspectiva dos Estudos Interartes (CLÜVER, 2001, p. 335).

galego-portuguesa de Martin Codax; *Tatyana* (2011), Cia. de Dança Déborah Colker, que tem como ponto de partida o romance Eugene Onegin, de Alexander Pushkin; *Cá entre nós* (2013) de Jussara Muller, sobre a poesia de Adélia Prado; *Dialeto Manoelês* (2014), da Cia. Blanche Torres, que leva a poesia de Manuel de Barros aos palcos; *O Crivo* (2015) coreografado por João Paulo Gross da Quasar Cia. de dança, baseado no livro Primeiras estórias, de Guimarães Rosa; *Pai contra mãe* (2016), da Cia Fusion de Danças Urbanas, inspirado no conto homônimo de Machado de Assis, entre outras.

Além dos espetáculos de dança concebidos a partir do texto literário, nota-se que as pesquisas acadêmicas que versam sobre literatura, dança e suas inter-relações artísticas, já são presença constante na academia (diferente da realidade encontrada por mim em 2005, quando ainda era estudante da Graduação em Letras). Como exemplificação, destaco algumas pesquisas consideradas por mim como parâmetros nesse campo de estudo, dada a minha perspectiva de pesquisadora e também enquanto artista da dança.

Do Programa de Pós-Graduação em Letras Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG ressalto dois trabalhos: Joelma Rezende Xavier (2018) e Roberta Kelly Paiva Diniz (2016). Na tese intitulada *Travessias literárias do Grupo Corpo: um estudo comparativo entre literatura e dança*, orientada pela Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa, Xavier (2018) apresenta as relações entre dança e texto literário por meio da análise das montagens coreográficas Nazareth e Parabelo do Grupo Corpo, em comparação com o romance Esaú e Jacó, os contos “Um homem célebre”, “Trio em lá menor” e “Terpsícore”, de Machado de Assis e com a obra “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa.

A hipótese sustentada pela pesquisadora foi a de que os conceitos sobre imagens dialéticas e traços mítico-memorativos contribuem para uma percepção mais alargada e rica do campo Interartes envolvendo a dança e a literatura. Sua metodologia é ancorada em dois princípios teóricos: o da *Sociopoética*, que compreende a dança enquanto prática social e modalidade artística (usada pela autora para discorrer sobre elementos da cultura popular e da literatura presentes nas coreografias). A *Pathosformel Warbuguiana*, mencionada em sua pesquisa como referencial teórico, lhe permitiu conduzir sua leitura em torno do anacronismo das imagens e dos gestos coreográficos dos espetáculos.

A Literatura Comparada e os Estudos Interartes garantiram também, uma

ampliação do entendimento da dança e dos textos em questão, possibilitando a identificação do modo como o baile e os ritmos se manifestam dentro das escrituras de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, bem como as estratégias utilizadas pelo Grupo Corpo para incorporar na movimentação das bailarinas, referências de gestos advindos do imaginário sociocultural brasileiro encontrado nos romances e contos elencados para o desenvolvimento de sua tese.

Na conclusão, enfatiza os anseios em relação ao desdobramento da pesquisa e constata como a literatura e a dança, pensadas em paridade, são campos fecundos para análises teóricas e pesquisas acadêmicas.

Já a pesquisadora Diniz (2016) em sua tese *Literatura e dança: rastros de um diálogo e sua manifestação em Mallarmé, Valéry e Nijinsky*, sob orientação da Profa. Dra. Márcia Arbex, promove um estudo a partir da revisão de textos filosóficos, literários e de uma coreografia. A autora objetiva defender que a arte coreográfica há tempos possui seu lugar na história do pensamento estético, filosófico e literário. Para tanto, toma como referência para seu texto autores clássicos que versaram sobre esse tema, tais como: Platão, Aristóteles e Luciano de Samósata.

Através de uma abordagem que prima pela revisão crítica de textos filiados à dança e escritos por vários pensadores (dentre eles: Jean-Georges Noverre, Stéphane Mallarmé e Paul Valéry), a intelectual discute os conceitos que mencionam a arte do movimento e, com o intuito de gerar um ponto de vista diverso ao da dança em perspectiva com o texto literário, escolhe para análise uma peça coreográfica composta pelo dançarino Vaslav Nijinsky, dos Balés Russos de Diaghilev.

Seu trabalho divide-se em duas partes, na primeira, pela via da análise histórico-interpretativa e com o auxílio da crítica literária, os textos estudados foram entendidos como fontes documentais e artísticas. Na segunda parte, Diniz (2016) promove uma discussão assentada em ferramentas da Literatura Comparada (descrição e leitura analítica) em torno dos testemunhos históricos e da recepção crítica do balé, partindo de textos documentais acerca da referida produção coreográfica.

Cria-se, ainda, uma discussão sobre conceitos veiculados por Stéphane Mallarmé e Paul Valéry sobre a dança em suas obras e, no caso da coreografia, pensa-se a sua relação com a literatura e os diálogos por ela criados em confluência com a movimentação dançada. Ao final, corrobora-se a constatação de que é legítima a sua proposição inicial: o diálogo entre a dança e a literatura é constituinte de uma tradição dentro do pensamento filosófico que não se inaugura na era contemporânea.

No Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, do CEFET-MG, orientadas pela Profa. Dra. Olga Valeska Soares Coelho, Siane Paula de Araújo (2012) investigou uma criação do Grupo Corpo Cia de Dança em sua dissertação *O Corpomídia em "Nazareth": uma análise semiótica da linguagem coreográfica do Grupo Corpo Companhia de Dança* e a pesquisadora Nora Regina Vaz de Mello Ribeiro (2018) escreveu a dissertação intitulada: *O Processo Criativo da Coreografia do Espetáculo Terra Brasilis da Companhia de Dança Movimento*.

Siane Araújo (2012) optou por uma metodologia de análise semiótica da linguagem coreográfica utilizada pelo Grupo Corpo Companhia de Dança de Belo Horizonte, no espetáculo de dança contemporânea *Nazareth*.

Nesse espetáculo, há uma transposição intersemiótica de algumas obras literárias escritas por Machado de Assis (os contos *Trio em Lá Menor*, *Terpsícore*, *O Espelho*, *Um Homem Célebre* e o romance *Esaú e Jacó*) para viabilizar a estruturação da trilha sonora e das coreografias. Dessa forma, a composição de toda a obra passa pela ressignificação dos textos machadianos. Partindo dessa premissa, Araújo (2012) analisou semioticamente a movimentação coreográfica de *Nazareth* a partir dos conceitos de transposição criativa, transcrição e recriação de Haroldo de Campos e a Teoria Corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner.

A opção pela organização do trabalho a partir da pesquisa de cunho bibliográfico e documental suscitou que ele fosse dividido em duas partes. Na primeira, a autora buscou as fontes teóricas que embasaram a conceituação do objeto analisado, aprofundando-se nas questões históricas, artísticas e tecnológicas que o envolvem. Na segunda, realizou uma análise detalhada dos setes capítulos que integram o espetáculo *Nazareth*.

Ao final do trabalho, ela reafirma o fato de a produção de sentidos dentro da composição cênica do espetáculo não se limitar às coreografias. Devido ao diálogo com a literatura e com outras linguagens artísticas, a dança em questão desvela um alicerce histórico e cultural que promove uma leitura diferenciada do corpo que está em cena, o qual é atravessado por múltiplas linguagens atreladas às coreografias.

Nora Ribeiro (2018) investigou o processo de criação coreográfica do espetáculo de dança *Terra Brasilis*, da Companhia de Dança Movimento de Belo Horizonte, o qual foi criado com base na obra literária também intitulada *Terra Brasilis* (1999), um texto escrito em forma de prosa poética de autoria do escritor e jornalista Rogério Zola Santiago. A narrativa trata da história de cinco imigrantes brasileiros que se

encontram em uma estação de trem, em uma cidade dos Estados Unidos da América. O enredo desenvolve as adaptações e imposições culturais que os imigrantes brasileiros precisam atravessar quando saem das fronteiras nacionais para ganhar a vida no exterior.

Por meio da teoria da Crítica Genética, Ribeiro (2018) estudou os processos de construção da referida obra de arte. Essa escolha foi motivada pelo fato de a pesquisadora ser também a diretora da Companhia na ocasião do espetáculo, portanto a teoria que trata da crítica de processos (por oferecer um horizonte metodológico de compreensão e discussão do processo de criação artística, via registros escritos e/ou audiovisuais) possibilitou um embasamento teórico adequado para produzir sua escrita acadêmica. No intuito de apreender os processos envolvidos na “gênese” do espetáculo, a pesquisadora necessitou averiguar os indícios criativos presentes nos registros materiais usados no trajeto de composição da obra. Desse modo, foi possível a assimilação de como ocorreu a concretização da dança enquanto “tradução” do livro *Terra Brasilis*, abrindo caminhos para outras pesquisas na mesma linha de raciocínio.

Na Universidade de Brasília (UNB), mais especificamente no curso de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Mariângela Ferreira Andrade (2020) escreveu a tese *Diário de um corpo autor: Espaço de dança* orientada pelo Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben. De maneira inovadora e poética, Andrade aborda questões em relação à autoria do texto literário e do espaço por ele criado. Ela produz uma tese no formato de ensaio crítico e se propõe a pensar o corpo como possível autor de uma obra literária enquanto a dança seria, por sua vez, um espaço de escrita.

Usando da teoria da excrição do corpo de Jean Luc Nancy e o pensamento de Maria Gabriela Llansol e Franz Kafka nos seus diários, bem como elementos do espetáculo *TRIZ* do Grupo Corpo, a hipótese da constituição de um espaço de dança a partir da materialização do pensamento é defendida pela autora. O estar em movimento que possibilita o *excrever* é entendido como um condutor do corpo para que ele se realoque no espaço e seja o criador do seu texto poético. A discussão central do texto recai sobre a da autoria de uma obra literária como sendo do corpo e a dança, constituindo-se como um lugar para a escritura.

A proposta da pesquisadora é problematizar o lugar do corpo enquanto autor do texto. Ela defende que para escrever é preciso uma série de movimentos, que dão tom ao texto, ditam seu ritmo ou sugerem fluxos de pensamento. E, portanto, ao passar pelo ensaio, esses movimentos permitem ao pensamento o seu desdobramento infinito. Assim, o corpo torna-se escritor e cada capítulo é uma possibilidade de movimentação escrita/dançada a fim de

compor as cenas da obra final.

Amor e monstrosidade em Notre-Dame de Paris: da literatura à dança (2015) é o título da dissertação de mestrado de Priscila Fernandes de Oliveira, aluna do mesmo programa da Universidade de Brasília (UNB) e orientada pela Profa. Dra. Junia de Faria Barreto.

Priscila Oliveira se propõe a analisar o diálogo intersemiótico entre dança e literatura por meio da análise comparativa entre o romance *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo e a adaptação coreográfica desta obra para o ballet criado pelo coreógrafo Roland Petit. As relações de amor e monstrosidade das obras são investigadas especialmente com foco nas divergências e convergências entre ambas.

O questionamento que impulsionou o estudo foi referente à maneira como os componentes de um texto literário transformam-se em referências cênicas de modo autônomo do romance ao qual se vincula.

No intuito de responder a essa questão, a pesquisadora traçou um percurso de escrita guiando-se pelos vínculos afetivos entre as personagens e a sua relação com a monstrosidade presente nas duas narrativas, esse foi o caminho encontrado pela estudiosa para, por meio de uma análise semiótica alicerçada nas investigações acerca da dança-espetáculo de Mariana Rosa Trotta compreender como gestualidade, cenário, música e figurino compõem um conjunto de sentidos e possibilitam a transposição do romance para a dança realizada nos palcos que passa a ser entendida como uma narrativa coreográfica que, enquanto ato comunicativo, enriquece o texto literário.

A sua proposta de divisão da dissertação seguiu a seguinte linha de raciocínio: no primeiro capítulo, foi realizada uma investigação filosófica sobre as principais definições para amor e monstrosidade. No segundo, houve a identificação da maneira como os elementos retratados na narrativa coreográfica são inseridos no romance e mapeando-se nos vínculos afetivos entre as personagens dentro da narrativa textual. Em outro momento, demonstrou-se como música, figurino, cenário e iluminação agregam sentidos para o texto original literário. E no último capítulo, é apresentada a forma como a gestualidade enquanto escritura, colabora para o contrato de comunicação estabelecido entre coreógrafa e público.

A conclusão exibida pela estudiosa é que a transposição do romance *Notre-Dame de Paris* para a dança cria novos mitos a partir das personagens “originais” da trama, com existências próprias que podem ser consideradas como parte integrante do repertório de personagens clássicos da dança.

Em uma das maiores instituições de Ensino Superior do país, a Universidade de São Paulo (USP), dentro do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e

Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, foi defendida por Marcio Augusto de Moraes (2009) a tese intitulada *O Diabo Pé de Valsa: A Hora e a Vez do Corpo de Baile Ensaio do Baile e da Preguiça*, sob a orientação da prof^a. Dr^a. Maria Augusta Bernardes Abramo. O autor examinou o modo como a dança pode proporcionar uma compreensão diferenciada dos textos literários a partir de obras de dois grandes autores: João Guimarães Rosa e Mário de Andrade. Segundo Moraes (2009), nos textos analisados em sua tese, nota-se que a dança participa de modo ativo na construção da palavra literária dentro das obras examinadas.

O modo como o baile é criado nas obras, enquanto espaço de construção cultural e poética, foi investigado pelo pesquisador para quem o baile, enquanto elemento narrativo dentro da obra de Guimarães Rosa, adquire uma voz que permeia a construção da escrita como um todo. Referindo-se a Mário de Andrade, o pesquisador defende que os fenômenos culturais da dança em *Macunaíma* são como um eixo construtor dentro da narrativa. Esses dois universos literários são utilizados em seu trabalho para mostrar como a dança colabora para a criação literária dos textos em questão.

A divisão do seu trabalho em três partes é em função de, primeiramente, explorar a presença da dança nos textos de Guimarães Rosa, a saber: Sagarana, Grande Sertão Veredas e Corpo de Baile. Em segundo plano, há o objetivo de verificar a origem e o lugar social do baile e por fim, verifica-se o diálogo entre a obra de Mário de Andrade e de Rosa no que tange ao “Mutum” encontrado tanto em *Macunaíma*, quanto em *Corpo de Baile*. A busca constante do autor entre as linhas da tese é entender a arte de movimentar-se como uma chave crítica para entender o texto literário.

A conclusão é que sendo a literatura um caminho para o entendimento e a representação da sociedade, a dança figura como um elemento “diplomático” desse anseio haja vista que, no baile há a mediação, pelos corpos que estão presentes no confronto, entre quem resiste e quem tenta dominar culturalmente povos marginalizados.

No Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP, Aline Novais de Almeida (2019), orientada pela prof^a. Dr^a. Eliane Robert Moraes, defendeu a tese *Manequim de Pássaros: Ritmo, Corpo e Metamorfose em Murilo Mendes*.

No trabalho, Almeida (2019) trata, de maneira polimórfica, alguns poemas de Murilo Mendes, analisando como o poeta, por conta de um comentário negativo publicado em uma crônica sua de juventude, passa de um depreciador do Maxixe – uma dança muito popular no início do século XIX nos salões do Brasil – para um escritor que consagra esses corpos dançantes em seus escritos poéticos por um processo de incorporação dessa dança nos seus

versos.

O seu trabalho é dividido em três capítulos nos quais explora como a dança é absolvida por Murilo Mendes em seu projeto de escrita já no seu primeiro volume de poemas, os quais são produzidos embalados pelas danças e manifestações folclóricas brasileiras como o Bumba meu boi, o Lundu e também o Samba. Em sequência, é criada uma linha de raciocínio na qual os textos de Mendes são entendidos como poemas transpassados pelo dinamismo do autor, haja vista o fato de ele abordar temas como religiosidade, amor, erotismo e musicalidade.

De maneira plástica e polimórfica, a autora defende, por fim, que Murilo Mendes agrega em seus poemas a musicalidade, a cultura Oriental e Ocidental, o erotismo, o antigo e o moderno, passando pelo modo como a poesia constrói um ritmo entendido pela pesquisadora como uma imagem e visão de mundo muito peculiar ao do escritor.

Em que pese à quantidade de trabalhos supracitados, considero ser possível afirmar que, ao contrário do que vivenciei em 2005 na época da minha graduação em Letras, já está instaurada academicamente uma tradição de estudos que são voltados para a dança e suas mais diversas ligações com a literatura. Os olhares se mostram os mais diversos possíveis: são romances, poemas, ensaios e textos de vários gêneros que se alinham ao poético e ao literário para abordar a dança. As pesquisas também indicam que esse caminho não é novo, nem tampouco contemporâneo a nós como demonstrou Diniz (2016) em sua tese, indicando alguns filósofos clássicos que já percorreram essa trilha.

Isso posto, parece-me oportuno reafirmar a relevância deste trabalho ao filiá-lo a essa corrente teórica voltada para a pesquisa acadêmica sobre a dança em aliança com o literário. Essa é uma área de atuação que permite infinitas possibilidades e aberturas metodológicas. Fato é que os percursos são diversos e os focos de estudo os mais variados possíveis. No campo das artes, são inúmeras as janelas abertas às interpretações e leituras e não é diferente com o objeto de pesquisa desta tese. Assim como a fortuna crítica que elege a dança em conjunção com a literatura para fonte de pesquisa vem se mostrando vasta, os itinerários possíveis para analisar essa correlação, como foi exemplificado, também o são.

Conforme afirma Laurence Louppe (2012, p.289) “uma obra coreográfica contemporânea é polimorfa, uma criação original assinada por um autor, tal definição teve início nas composições atribuídas aos mestres de dança italianos no *Quattrocento*”. Nessa perspectiva, por ser uma obra coreográfica, *Cão Sem Plumás* enquanto uma criação composta por multilinguagens visuais e cênicas permite diferentes leituras, e a que me

proponho a apresentar neste trabalho, a partir do *corpoesia*, torna-se também diferenciada o que por si só, já justifica a relevância da pesquisa.

Ao conceber a obra *Cão Sem Plumás* (2017), a Companhia de Colcker explora essa gama de relações entre movimento e escrita por meio da poesia de João Cabral de Melo Neto. No espetáculo, a dança se mistura com a linguagem audiovisual. Enquanto as cenas dançadas acontecem, um filme³ é projetado no fundo do palco e dialoga com os corpos das 13 bailarinas. As gravações foram registradas em novembro de 2016, quando a companhia viajou durante 24 dias do limite entre sertão e agreste até Recife. Em alguns momentos, as imagens que ocorrem no palco se fundem ao filme reproduzido na tela.

As bailarinas e bailarinos dançam cobertos de lama, em alusão às paisagens que o poema descreve. Na montagem coreográfica, a Companhia de Dança Deborah Colcker explora temas relacionados à realidade encontrada no mangue, tais como: degradação da paisagem e os prejuízos para os animais e as pessoas que moram às margens do rio Capibaribe, centro do poema. A equipe dançou e teve experiências com habitantes desses ambientes durante o processo de concepção do espetáculo tais como no mangue, à beira do rio, em regiões de seca e em lixões da capital pernambucana, Recife.

Durante a apresentação, no palco, os corpos são encobertos pela estética da lama seca a qual é ressaltada ainda nas imagens projetadas ao fundo. Considerando o exposto, proponho, nesta tese, uma discussão sobre como o poema é “lido” nessa montagem coreográfica a partir do modo como o corpo se apresenta nessa travessia de linguagens.

Verifica-se que a produção Interartes contemporânea se mostra bastante profícua em buscar na literatura motes para criações dentro de outros campos artísticos. Norteada pelo conceito por mim concebido como *corpoesia*, busco observar a descrição dos sistemas metafóricos e físicos, como a construção de cenários que, associados, mesclam linguagens e resultam nesse corpo “modificado”.

A noção de *corpoesia* é proposta como um recorte que acredito ser uma via para se pensar como se delimita o corpo que dança a partir de um poema, ou seja, quando essa é a “fonte” específica para a composição artística coreográfica para ser estudada. Para viabilizar o conceito *corpoesia* busquei consonância com autores vinculados à perspectiva Interartes,

³ Nas artes visuais, vídeo e filme são linguagens diferentes. Contudo, devido a Companhia de Dança Deborah Colcker optar pela terminologia filme para se referir à criação de audiovisual composta para o espetáculo de dança, optei por adotar essa mesma terminologia. Portanto, ao longo da tese não farei distinção entre vídeo e filme.

estendendo-se aos estudos sobre literatura, corpo, dança e cultura. A saber: Laurence Louppe (2012); Octávio Paz (1982) e Hans Gumbrecht (2010).

A fim de compreender a dança contemporânea e suas entradas no modo de ler o corpo e a dança em si, valho-me da obra *A poética da dança contemporânea* (2012), da escritora francesa Laurence Louppe. Nesse livro, são abordados aspectos como: o advento da dança contemporânea, a especificidade dos seus modos de leitura e dos seus elementos formadores, a problematização dos fundamentos da dança na contemporaneidade, a delimitação do que vem a ser a poética da dança e a elaboração do movimento enquanto aporte teórico.

Para este trabalho, essa obra foi balisadora por propor uma noção teórica que me possibilitou olhar de modo diversificado para a dança e o corpo. Além disso, pude elaborar a noção do *corpoesia* pensada pelo viés das afirmações postuladas por Louppe (2012) sobre a arte da dança e das práticas coreográficas modernas.

Com o intuito de diferenciar *poesia* e *poema*, recorri às definições do estudioso e poeta Octávio Paz (1982) para quem a *poesia* está presente no universo sendo uma espécie de matéria-prima para a criação artística, o *exercício poético* para ele é revolucionário, capaz de revelar o mundo. O *poema* por sua vez, é um formato de texto que permite a materialização da poesia. É possível usar uma fórmula métrica para escrever um soneto, porém não necessariamente ali haverá *poesia*. Nessa linha de raciocínio, a *poesia* está presente nas obras de arte em geral e, portanto, na dança não é diferente. O corpo que se movimenta também pode ser um produtor de poesia, ou melhor, um condutor da poesia por meio de suas capacidades técnicas, artísticas e, ainda, pela possibilidade de criação de sentidos via dança.

Nessa perspectiva, foi preciso também, tratar do conceito de produção de presença, em que, conforme Hans Gumbrecht (2010), o sentido interpretativo deve ser pensado junto à experiência estética que constitui a dança. Nessa abordagem, na qual a coreografia e a movimentação são criadas a partir de um poema, entendo que a presença está intimamente ligada à percepção dos sentidos. Desse ponto de vista, a dança é antes uma prática existente em quem procura descobrir e reconhecer o próprio corpo.

Para tanto, parto do princípio de que em um poema, encontramos a *produção de presença* de que trata Gumbrecht (2010), pensada em primeira ordem, às coisas que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são corpos tangíveis aos nossos corpos não sendo apreensíveis

estritamente por uma relação de sentido e significado. No poema, há criação de *presença* dado o fato de que temos não só uma via para interpretar e alcançar um sentido para o texto, mas também expressão, ritmo, forma, sons, voz. Esses elementos fazem do poema um produtor de materialidades e de significados ao mesmo tempo.

Por sua vez, ainda à esteira do pensamento de Gumbrecht (2010), numa cultura de *presença*, além de serem materiais, as coisas do mundo já têm um sentido que lhes é inerente, não apenas um sentido interpretativo: os seres humanos consideram seus corpos como parte integrante da sua existência. Ao transpor para a dança, entendo que é uma arte cuja expressão é realizada por meio do corpo — o qual assume uma centralidade basal. Desse modo, dançar é também uma forma de produzir *presença* a guisa do conceito formulado por Gumbrecht (2010). Deste modo, o desenvolvimento desta tese, busca realizar uma leitura interpretativa que perpassa pelos pontos acima, os quais serão mais explicitados no decorrer deste trabalho.

Proponho para esta tese uma divisão em: Introdução, dois capítulos e as Considerações Finais. No primeiro capítulo, *Corpos encenam*, traço um breve percurso passando pelo modo como o corpo era entendido na Grécia até chegarmos à contemporaneidade. Abordo por fim, uma análise do *corpo artista*.

No segundo capítulo, *Cão sem plumas em movimento*, abordo especificamente o entrecruzamento entre a dança e a poesia focando-me no objeto de estudo, o espetáculo *Cão Sem Plumás*. A noção de *corpoesia* é utilizada para embasar uma leitura interpretativa e comparativa desse processo de transformação do poema para a dança. O questionamento que me guiou é: Como nasce uma leitura do poema por meio do corpo que dança? Busquei responder a essa pergunta por meio das análises realizadas a partir das imagens de cenas do espetáculo, bem como de trechos de uma entrevista realizada com um bailarino que era integrante da companhia, quando a obra foi construída.

Com relação à entrevista, foi realizada por telefone e gravada com autorização do entrevistado. Assim, pude transcrever as falas e utilizá-las para a pesquisa. Para realizar as análises de cada imagem, optei por um diálogo entre as teorias por mim utilizadas neste trabalho e os elementos corporais constitutivos das cenas. Em determinados momentos, utilizo também trechos dos poemas e da entrevista. Assim vou tecendo um diálogo entre corpo, poesia, voz e imagem de modo a criar uma leitura-interpretativa de *Cão Sem Plumás* que perpassa pelo conceito por mim concebido: o *corpoesia*.

Na seção *Considerações Finais*, a partir das investigações sobre os mecanismos engendrados no *corpus* desta pesquisa, aponto algumas direções críticas desse campo interartístico, por se tratar de uma análise entre áreas distintas. Apresento meus anseios e inquietudes relacionados aos desdobramentos desta tese, sobretudo no que diz respeito à contribuição para a fortuna crítica das obras analisadas e à elaboração de uma abordagem teórico-crítica voltada para os estudos Interartes de literatura e dança na contemporaneidade.

CAPÍTULO 1

CORPOS ENCENAM

1.1 Do texto aos palcos-Processos de criação

A capital do Rio de Janeiro possui um notável legado em dança. A vida cultural da cidade ganhou força a partir do momento que virou sede do governo, do império e da república. Quando a Família Real mudou-se para o Brasil em 1808, grandes investimentos públicos foram aplicados no setor cultural e intensificados no período republicano, criando uma herança em equipamentos voltados às artes. Prova dessa afirmação, é o fato de a primeira escola de dança pública do Brasil ter sido criada nessa cidade, em 1927, pela bailarina Maria Olenewa, e o primeiro Corpo de Baile do Theatro Municipal, na década de 1930.

A partir da II Guerra Mundial (1939-1945), artistas de vários lugares do mundo chegaram ao país na esperança de escapar dos conflitos. Trouxeram na bagagem novos conceitos e experiências estéticas que influenciaram a dança que se realizava até então no Brasil. Destaco Maria Duschenes, Renné Gumiel, Nina Verchinina, Marika Gidali⁴, entre outras que acabaram por instalar-se no eixo Rio-São Paulo.

No período compreendido entre abril de 1964 e março de 1985, iniciou-se um momento de terror gerado pela Ditadura Militar no Brasil. Censura, violência e mortes acometiam a classe intelectual e artística brasileira que ousava denunciar os acontecimentos políticos da época. Criados para repreender movimentos tidos como subversivos, os Atos Institucionais determinavam leis que puniam quem resistia às ordens. Pessoas que faziam arte tiveram que buscar exílio para sobreviver e seguir produzindo, uma vez que procuravam questionar o sistema que se impunha.

A filósofa e historiadora da arte Debora Pazetto (2014), em sua tese *Investigações acerca do conceito de arte*, ao conceituar arte (dentro de sua perspectiva) defende que:

⁴ Maria Duschenes nasceu na Hungria e foi uma das pioneiras da dança moderna e do método Laban no Brasil, juntamente com Renée Gumiel que também era professora de dança moderna. Nina Verchinina nasceu na Rússia, passou a infância na China e veio para o Brasil como bailarina, residindo no país até sua morte em 1995. Marika Gidali é uma bailarina húngara, radicada no Brasil que iniciou seus estudos de dança em São Paulo, com o professor Serge Murchatovsky, na escola Carmem Brandão. Atuou como bailarina no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Ballet do Teatro Cultura Artística e Ballet IV Centenário.

(...) o estatuto de arte não está garantido pelo simples pertencimento de uma obra ao mundo da arte ou por sua explicação através de discursos originados no contexto da história da arte. Por esse motivo, defendemos nessa tese que a nebulosa perturbação expressa pela frase “isso não é arte!” (proferida em um contexto no qual é sabido que o “isso” em questão está sendo exposto e validado como obra de arte) revela certa expectativa de que o contexto restrito da arte oriente-se por um significado mais amplo. É isso, em linhas gerais, que defendemos nessa tese: a arte é a possibilidade de gerar novas experiências significativas. Quando são bem sucedidas, as obras de arte, em sentido restrito, libertam-se de todas as grades discursivas existentes para criar seu significado a partir de si mesmas. Com isso, elas fertilizam a cultura com novas informações, imagens, modelos, experiências e ideias. A criatividade que existe na esfera restrita da arte faz parte do princípio que explica a criação em geral. Criar pode ser simplesmente ver as coisas de outro modo. (PAZETTO, 2014, p. 311).

A respeito desse entendimento de arte, compreendo que artistas são responsáveis por possibilitar ao público diferentes modos de experienciar o mundo a partir de distintos olhares significativos e criativos. O ato criador é uma potência instauradora do novo, do surpreendente.

Assim, nesse contexto repressivo (apesar do momento de tensão), as companhias de dança contemporânea foram ganhando espaço e começaram a se organizar – especialmente nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo – abrindo caminhos para uma linguagem distinta do balé clássico. A natureza da dança contemporânea e o fato de seus movimentos serem mais abstratos e passíveis de múltiplas linguagens e interpretações foram dificultadores das proibições de espetáculos pela censura militar. Sobre a definição dessa vertente de dança, a teórica da dança e estudiosa da técnica contemporânea, Louppe (2012) sustenta que:

“(...) a dança pode falar à imaginação de cada um sem passar por um discurso explicativo. A percepção de um corpo em movimento desencandeia possibilidades do imaginário, linhas interiores de pensamento próprias de cada um. A prática coreográfica contemporânea, pertence aos dias de hoje. É, antes de mais, uma resposta contemporânea a um campo contemporâneo de questionamento. Para a maioria dos espectadores, os dados práticos que estruturam essa arte são pouco importantes, tendo em conta seu poder de avivar os desafios imaginários e emotivos do tempo presente. No que se refere ao sentido, é evidente que nos encontramos longe de uma narratividade que se contentaria em dispensar um referente, sendo o sentido, esse objeto não nomeado que a dança interroga sem descrever (...)” (LOUPPE, 2012, p. 20).

Sendo assim, por ser uma forma de expressão artística não preocupada em “contar histórias literalmente” em moldes pré-determinados ou muito óbvios para o público, a dança contemporânea acabou por se fortalecer com menos dificuldade do que outras áreas artísticas. Conforme o depoimento da coreógrafa Conceição Castro, fundadora do grupo Odendê na Escola de Dança da UFBA, havia “menos repressão” para a dança: “...quando eu trabalhava com a expressão corporal para o teatro pude ver a atuação da censura, que muitas vezes coibia

textos inteiros. Naquela época, a dança não sofreu realmente grande repressão".⁵ Portanto, a dança cênica tornou-se também uma forma de expressão diante do cenário ditatorial que assolava o país e acabou por desenvolver-se nesse período.

Deborah Colker nasceu dentro desse contexto cultural/político do país. Caçula de três irmãos veio ao mundo em dezembro de 1960, na cidade do Rio de Janeiro, onde reside até os dias atuais. Ainda criança, Colker dedicou-se a fazer aulas de piano e seguiu como estudante desse instrumento durante 10 anos. Ela relata em entrevista concedida ao programa *Ponto de Virada*, exibido no canal do Youtube “TV Cultura Digital” (2011), que estudou “piano durante muitos anos e muito intensamente” (COLKER, 2011). Além disso, narra que jogava vôlei e foi convocada duas vezes para jogar pela seleção carioca. Seu encontro com a dança iniciou-se aos 16 anos quando atravessou uma crise:

Tudo eu fazia com muita paixão, com muita entrega. Provavelmente, era aquela idade em que você precisa de turma, de ir pra rua e de praia, vivendo os hormônios, a adolescência. Eu tive uma crise e parei de fazer tudo durante um ano. Por isso que eu não fui pra seleção de vôlei. Parei de jogar. Aí eu comecei a dançar. O fato de ter começado a dançar - eu só entendi muito tempo depois- conseguiu congrega, sintetizar duas forças que pareciam muito intensas. Era como se a dança pudesse juntar essa expressividade física com uma sensibilidade, com essa necessidade de me comunicar através do meu corpo, do meu movimento e da música. Eu comecei a dançar e como tenho essa característica de quando faço algo mergulho de cabeça, comecei a fazer todas as aulas. Eu não fazia uma aula de balé por dia, eu fazia duas. Eu corria atrás de todos os workshops bacanas no Rio e em São Paulo. Isso foi exatamente no final da década de 1970. (MUSEU DA PESSOA, 2021).

Ao chegar o momento de eleger uma faculdade, Colker optou por cursar Psicologia, pois era inviável, naquele período, cogitar a possibilidade de ser artista como única fonte de renda. Ainda assim, ela não abriu mão da dança e seguiu no meio artístico até alcançar seu objetivo de profissionalização nessa área.

Eu conheci a Graciela Figueiroa, que foi uma pessoa com quem me identifiquei. Fui do grupo dela, o grupo Coringa, durante oito ou nove anos. Junto a isso, tive filhos. Casei com um fotógrafo mais velho do que eu, uma pessoa que vivia dentro do mundo artístico. Ele começou a me estimular a desenvolver um trabalho meu, ainda no Coringa. Eu também tinha a minha necessidade daquilo que gostava tanto e eu era tão apaixonada pela dança se tornasse a minha profissão. Queria que a dança se tornasse a minha maneira de me comunicar com o mundo financeiramente, socialmente, expressivamente e artisticamente. Comecei a ter isso como uma questão muito forte. E, junto com o Coringa, surgiu a oportunidade de começar a dançar. (MUSEU DA PESSOA⁶, 2021)

⁵ Disponível em: <<https://atarde.com.br/cultura/culturateatro/50-anos-do-golpe-danca-dribla-a-repressao-588302>>. Acesso em: maio de 2022.

⁶ Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/deborah-colker-4996>>. Acesso em:

A partir de então, Colcker atuou como bailarina, professora de dança, diretora de movimento e coreógrafa, além disso, criava experimentos cênicos com pessoas interessadas na sua forma de ensino. A oportunidade de trabalhar com teatro, show business, televisão, carnaval e cinema também foi fundamental para que naturalmente surgisse a necessidade de se expressar desenvolvendo suas próprias ideias, o que a levou a fundar sua própria companhia de dança.

Para além das motivações e desejos de Colcker, compreendo que o surgimento da companhia está intimamente ligado à conjuntura artística do Rio de Janeiro das décadas de 80 e 90, bem como à política cultural de apoio às artes implantada pela então Secretária Municipal de Cultura, Helena Severo, que investiu no setor cultural do município, estimulou artistas e propôs novos modos de organização aos coletivos. Também foi relevante a atuação do ministro Sérgio Motta que incentivou as empresas estatais a canalizarem recursos e patrocínios a médio e longo prazo para produções culturais.

Ainda que a cidade tivesse uma tradição mais ligada ao balé clássico, como afirma a especialista Cássia Navas no *Dicionário SEESC: a linguagem da cultura (2003)*, essa característica não resultou em impedimentos para que surgissem na década de 90 companhias, coreógrafas e festivais dentro da linguagem da dança contemporânea como é o caso da Companhia de Dança Deborah Colcker.

Considerada uma das mais importantes do Brasil, seu “esboço” inicia-se em 1993. Desde os princípios de sua fundação, o desejo de Colcker era montar uma companhia profissional que pudesse oferecer condições de trabalho e salário digno a equipe de bailarinas e bailarinos. Em julho de 1993, no evento denominado 2º Panorama de Dança Contemporânea, ela apresentou um de seus experimentos cujo título era *Deborah Colcker: um trabalho inacabado*. O trabalho foi visto por Monique Gardenberg, que sugeriu a criação de uma proposta de coreografia para a edição de 1994, do Carlton Dance Festival⁷. Em outubro de 93, sua participação foi confirmada, e ela então iniciou a seleção das bailarinas, montou a companhia, começou os ensaios e conseguiu patrocínio da marca de roupas *Fórum* para

08 fev. 2022.

⁷ Em 1985, a fabricante de cigarros Sousa Cruz convidou as irmãs Monique e Sylvia Gardenberg então responsáveis pelo Free Jazz Festival para criarem um projeto a ser atrelado à marca Carlton, novo produto da empresa. Particularmente interessada na linguagem da dança, Monique aproveitou a oportunidade para criar um evento focado em apresentar companhias internacionais dessa linguagem no país. Nascia assim, em 1987, o Carlton Dance Festival, que fez história ao favorecer a circulação de informação de dança em um período no qual vídeos e livros da área pouco circulavam no Brasil.

participar do evento. Contudo, devido a problemas burocráticos e de ordem financeira, o festival daquele ano foi cancelado o que fez a *Fórum* desistir do patrocínio. Entretanto, com o valor da indenização simbólica recebida referente ao cancelamento, a companhia continuou ensaiando.

A estreia oficial de sua companhia deu-se somente em julho de 1994, no projeto *O Globo em movimento* evento que durou uma década, trazendo companhias de dança internacionais ao Brasil e alcançando um público de mais de 300 mil pessoas ao longo de sua existência. Deborah Colker estreou o espetáculo *Vulcão* em programa duplo com Grupo Momix (EUA). Sobre a estreia, ela relatou ao repórter André Nigri:

Foi uma estreia fechada só para convidados do meio, jornalistas, personalidades. Era muito arriscado. Ou era uma afirmação importante ou não. Eu sentia isso. Foi de um nervosismo incrível. Dancei o espetáculo inteiro. No final como eu era a coreógrafa, entrei para agradecer. Eu achava que era impossível dançar naquele palco, que era um símbolo de grandeza. Foi inesquecível. Muita gente não me conhecia. Eu estava voltando a dançar depois de quase dez anos. Era tudo ou nada. Foi ali que eu aconteci. (REVISTA BRAVO, 1999, p. 33).

Após a estreia, o nome da companhia foi escolhido também durante esse período de produção do espetáculo *Vulcão*. Monique Gardenberg acreditava que associar o nome de Deborah ao da companhia poderia ajudá-la na promoção entre imprensa e patrocinadores já que era conhecida por seus trabalhos nas artes cênicas. E assim ficou registrada oficialmente a Companhia de Dança Deborah Colker.

Muito já foi alcançado pela companhia em sua trajetória. Premiada internacionalmente tornou-se uma microempresa e, além dos espetáculos, oferece cursos, possui sede social própria e uma agenda programada com um ano de antecedência. Em sua página da internet⁸ (2022), assim se apresenta:

Criada em 1994, a Companhia de Dança Deborah Colker acaba de completar 27 anos. Com treze espetáculos em seu repertório, a companhia se mantém como uma das mais premiadas e prestigiadas no Brasil e no mundo, recebendo em 2018 o Prix Benois de la Danse de Moscou, o mais importante prêmio da categoria. Recebeu ainda um Laurence Olivier em 2001, célebre prêmio inglês, concedido pela The Society of London Theatre, pelo espetáculo *Mix*. Em 2009, Deborah Colker foi convidada pelo Cirque du Soleil para criar o novo espetáculo da companhia canadense, *Ovo*, sendo a primeira mulher a criar e dirigir um espetáculo para o Cirque. Em 2016, foi a diretora de movimento da cerimônia de abertura das Olimpíadas do Rio de Janeiro, evento transmitido para mais de 2 bilhões de pessoas em todo o mundo. Ao longo destes anos, a Companhia já realizou mais de 1.600 apresentações, em cerca de 65 cidades e em 32 países, atingindo um público de mais de 3.000.000 de pessoas.

⁸ Disponível em: <<https://www.ciadeborahcolker.com.br/companhia>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

Há uma linha de pesquisa de movimento seguida pela equipe que passa por variadas inspirações. Desde a concepção do primeiro espetáculo *Vulcão* (1994), convergem-se em cena diferentes temáticas tais como: esporte, transgressão, tecnologia, sentimento, ocupação dos espaços, arquitetura, histórias de vida, dentre outras. Suas criações se identificam também pelo grande vigor físico exigido de quem se propõe a dançar para ela. Colcker considera que seu trabalho é um misto de cores, como o Brasil, e que por meio dele ela leva "a beleza e a criatividade desse estranho lugar, em que convivem a miséria e a riqueza". (COLKER *apud* GÓES, 2007, p. 231).

Em suas obras, a coreógrafa costuma adotar uma estética arrojada e dinâmica como, por exemplo, com bailarinas de extremo vigor físico “penduradas” em uma roda gigante em pleno palco, ou em uma parede de escalada onde elas saltam, sobem e descem aparentemente sem muita dificuldade. Apesar de não adotar integralmente a linguagem do *ballet* na linha de seus movimentos, ela utiliza a técnica como base corporal, o que fica visível nos corpos das pessoas se movendo em cena. Segundo a coreógrafa, o treinamento em *ballet* é extremamente importante para suas produções, porém é necessário superar a estética clássica e aliá-la a outros tipos de trabalho físico:

Uma base clássica que supere o estilo clássico e se transforme em técnica. Não adianta só pegar um bailarino clássico, os bailarinos saídos das companhias que primam pelo ballet, eles tem que sofrer um pouquinho para o clássico ser uma técnica (...). O bailarino para estar preparado para dançar a minha linguagem precisa ter uma técnica clássica que supere essa técnica clássica e se transforma em uma técnica de movimento, que esteja acoplada a uma condição muscular de força, de leveza. (COLKER *apud* SIQUEIRA, 2006, p. 191).

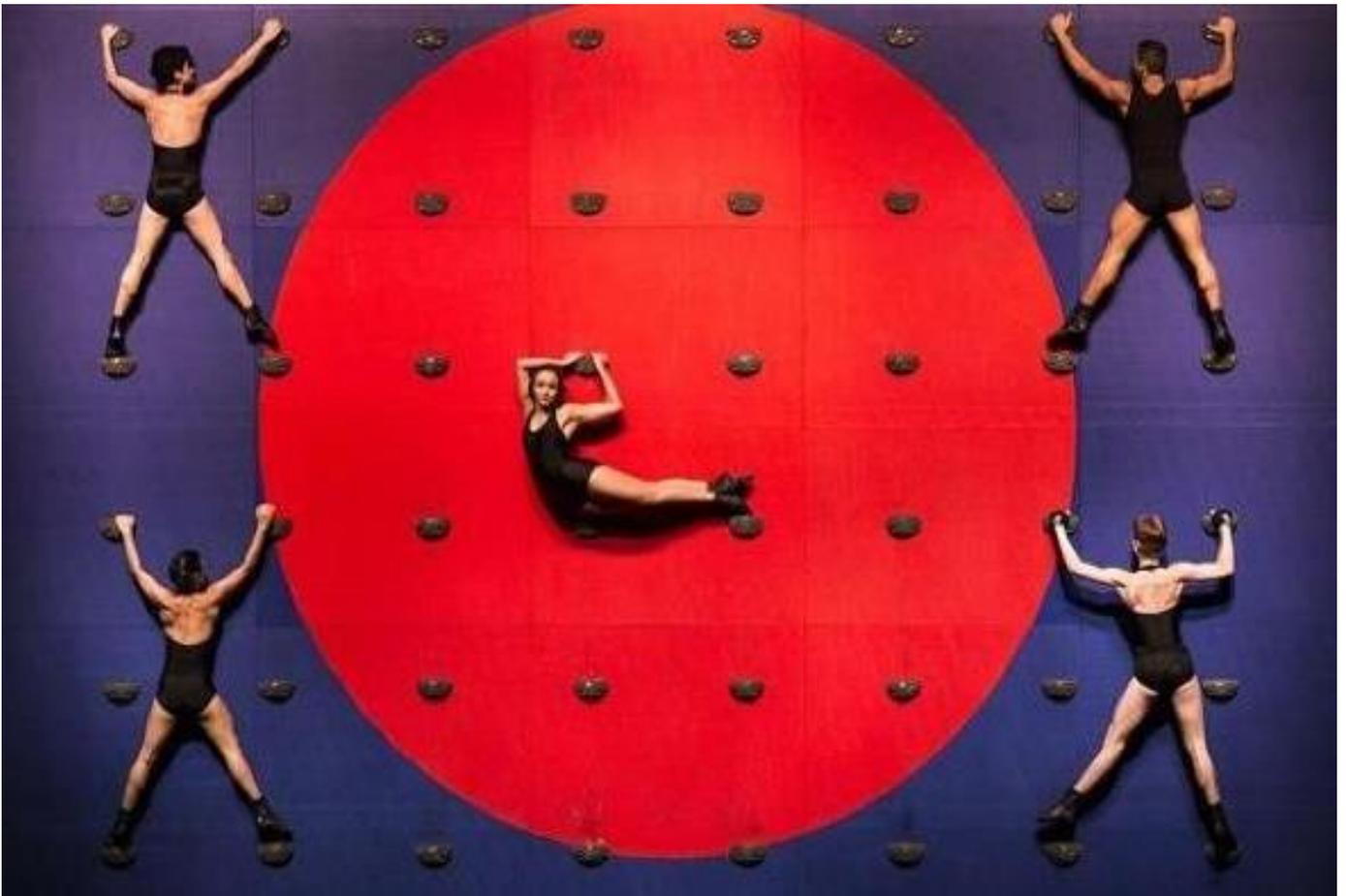
Este tipo de estética e vocabulário de movimentos conquistou o público, e sempre leva aos teatros um grande número de pessoas, o que hoje é surpreendente para trabalhos de artes cênicas no Brasil, principalmente de dança contemporânea. Na primeira produção, o já mencionado espetáculo *Vulcão* (1994), foi traçado um paralelo entre os movimentos do corpo humano e a sociedade industrial e robotizada. Bailarinas e bailarinos dançam num cenário dominado por um imenso painel que retrata um homem e uma mulher nus. Vigor físico, força e domínio corporal (características que se tornaram marcas registradas da Companhia de Dança Débora Colcker), apresentam-se já nesse primeiro espetáculo como vetores e modos de ampliação do campo da dança.

Em *Velox* (1995), que significa *veloz* em latim, a mistura de técnicas oriundas de

lutas, de esportes como o alpinismo, e o estudo da física do movimento, aliam-se para criar coreografias executadas num palco vertical, o que dialoga também com o tema do risco e da aventura propostos na cena e que servirão também de base para outras criações da companhia.

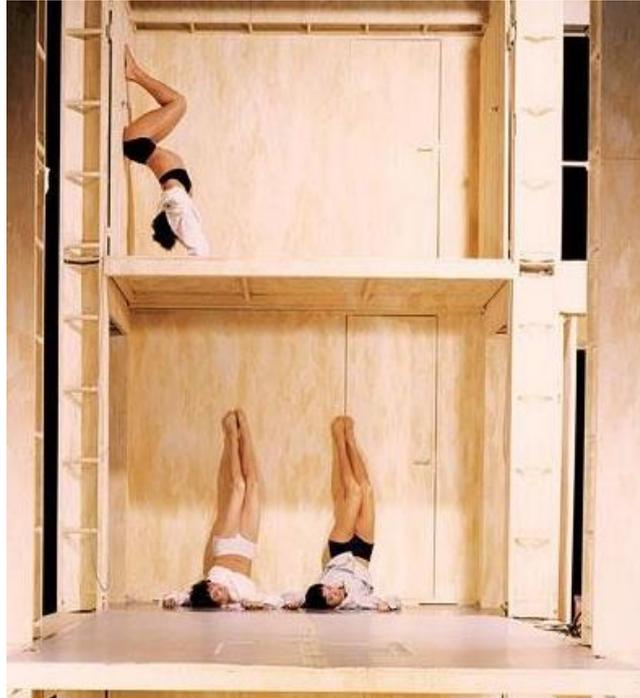
Essa dinâmica que combina procedimentos tornou-se chave para as futuras criações da Cia. Prova dessa afirmação é *Rota (1997)* que seguindo a linha de raciocínio de *Velox*, propõe o uso de estruturas grandiosas em cena e leva ao palco um dos grandes símbolos da invenção humana: a roda. Disso, resulta mais uma obra que investiga o modo de ocupação do espaço cênico em sua relação com o movimento e o espaço como também se verifica em *Casa (1999)* e *4 por 4 (2002)*. Na primeira, a pergunta “O que se faz numa casa?” motiva e orienta a criação coreográfica. Nesse sentido, *Casa* remete à ideia da dança enquanto um modo de ocupação de espaços, bem como de arquitetar movimentos. A aproximação com a arquitetura e o cotidiano das ações corriqueiras de uma casa, tais como comer, cozinhar e dormir, tornaram-se fonte de inspiração para a pesquisa cênica apresentada no espetáculo.

Imagem 1- Velox: divulgação.



Fonte: Rio hi-lo (2021)

Imagem 2 - Casa: divulgação



Fonte: Deborah Colker (2021)

Segundo a estudiosa da dança contemporânea Laurence Louppe (2012, p.51), a novidade da contemporaneidade coreográfica é o modo como compreende a “ação, a consciência do sujeito no mundo”. A estudiosa defende que nessa técnica de dança, o mais importante não é o que “parece ser”, mas sim o que se “diz”, a necessidade primordial é não atribuir à dança o conforto de ser apenas emissora de mensagens.

A declaração acima sobre o nascimento da dança contemporânea deve-se ao fato de o entendimento do corpo ser a principal ferramenta de percepção humana. A bailarina possui outros artifícios para produzir sua arte (objetos, iluminação, som, etc.), contudo, o que a identifica enquanto ser no mundo segue sendo o seu próprio corpo. É a essa noção que cada pessoa que se propõe a dançar o “contemporâneo” precisa estar associada.

Louppe argumenta ainda que a história da dança contemporânea remete ao corpo em si, ao desprendimento, à necessidade de percorrer um vazio para reinventar esse corpo. Corpo-história, corpo transitório que não se enraiza, se constrói a todo tempo e que encerra um modo singular de simbolização, alheio a qualquer modelo preconcebido. O alicerce temporal não é linear, encontra-se numa rede de manifestações, informações e realizações cênicas não hierárquicas. Em suas palavras:

(...) é que a dança, sobretudo a dança contemporânea, não produz imagens fixas. Ela suscita atos. A análise e a transmissão do ato, nós sabemos não passa pelo signo, mas pela contaminação entre os estados criados enquanto o movimento se

desenvolve em graus de qualidades de energia, em tonalidades. A captação, a leitura desses dados só poderá ser imediata, ela não sofre atraso, nem se deixa passar por um enquadramento de tradução (...). A dança contemporânea deve a sua existência a uma nova concepção do corpo em movimento que será tomada por todos os seus teóricos a começar por Laban. A descoberta de um movimento incrível, segundo a expressão de Hubert Godard, que deve a sua existência apenas a si mesmo, é inconcebível sem essa transformação da visão do corpo que se verificou nos primórdios da modernidade da dança. (LOUPPE, 2012, p.62)

É possível afirmar, a partir dessas reflexões sobre as criações em dança contemporânea, que há nas suas raízes, uma força e um impulso estético que ultrapassa a visibilidade de uma exibição e que concede à essa força o seu próprio acesso ao simbólico. Percebe-se nessa estética de movimento a possibilidade da existência da dança de cada pessoa, as referências e as múltiplas técnicas utilizadas servem como instrumentos para alcançar justamente uma singularidade de uso do corpo para criar composições e movimentos. Suas dançarinas romperam com uma estética rígida de movimentação clássica predominante até então nos corpos dançantes das academias de *ballet* ocidentalizadas.

A dança contemporânea interessa-se pelo deslocamento das zonas corporais buscando o centro do corpo e a valorização do tronco como força motriz, sensível e expressiva a fim de intensificar os caminhos e possibilidades de uma construção de sentidos assêmica, ou seja, desprovida de narrativas notoriamente legíveis. Tratando-se de uma investigação de um modo mais profundo em termos de produção de significados do que o uso das extremidades corporais, que, por vezes, tornam-se óbvias demais para a criação de movimentos. Daí resulta a necessidade de liberação dos movimentos da coluna vertebral e da pulsação diafragmática para não haver bloqueios nos fluxos de locomoção corporal.

Após essa breve revisão em relação aos elementos propulsores da dança contemporânea, uma questão se apresenta: onde se encontram convergidos todos esses componentes? Nas obras coreográficas! Esses “objetos artísticos” são as ferramentas das bailarinas e bailarinos para exposição de seus pensamentos e trabalhos.

Para Louppe (2012), a obra coreográfica contemporânea deve ser “polimorfa” isso significa uma demanda em ser confundida sob inúmeros aspectos e formas. Sua herança reporta-se, no Ocidente, ao balé clássico tradicionalmente marcado por narrativas e aparato teatral incluindo figurino e cenário. Apesar desse legado, a transgressão à normatividade do *ballet* clássico e a inclusão de elementos multifacetados estão costumeiramente presentes nas criações em dança contemporânea.

Com base nesse parâmetro, a estudiosa francesa defende as coreografias contemporâneas como formas de investigação do movimento as quais, aliadas a objetos de

cena, figurino, iluminação e dramaturgia propõem novos paradigmas composicionais, permitindo um leque de opções para a construção do corpo que dança, podendo esse também escalar, subir, correr, rastejar.

No caso da Cia. de Dança Deborah Colcker, as relações movimento-espço estão constantemente em voga nas criações. Na montagem intitulada *4 por 4*, Colcker anuncia que impulsionada pelas exposições de artes plásticas que visitou no ano anterior à produção, surgiu o desejo de investigar como a dança poderia se aliar a essa linguagem. O resultado foi um espetáculo em que conceitos como contenção, delicadeza, limitação, ousadia e transparência são explorados por meio da interação com obras de artistas plásticas brasileiras sendo algumas concebidas exclusivamente para o espetáculo.

Imagem 3– 4 por 4: divulgação

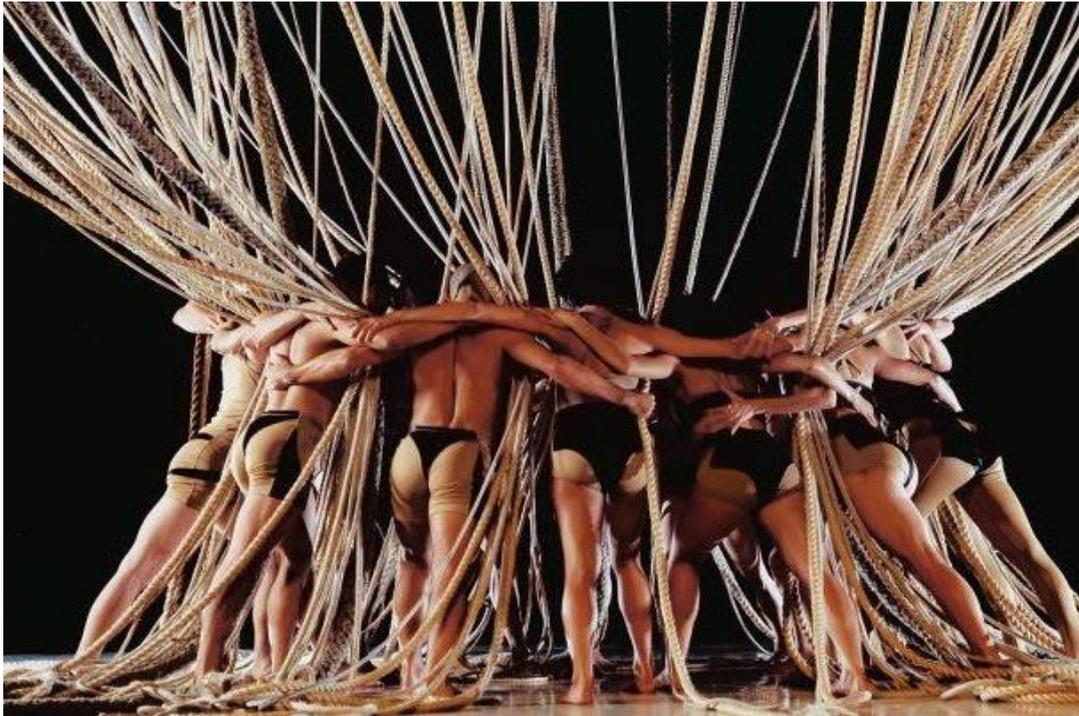


Fonte: Josimar Filho (2011)

O uso de objetos em cena é novamente um recurso encontrado no espetáculo *Nó* (2005), cuja temática central é o desejo, e que foi escolhido em 2006, pelo Barbican Theatre, de Londres, para compor a programação do evento *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*, que celebrava o movimento tropicalista. Como declarou a diretora, a obra foi convidada a integrar o evento, provavelmente pela ideia de "miscigenação, liberdade e originalidade que seu trabalho propõe" (SIQUEIRA, 2006). Bailarinas e bailarinos se movimentam em meio a um entrelaçado de 120 cordas. Cordas que amarram, aprisionam,

puxam e libertam. Na segunda parte da apresentação, uma caixa grande e transparente entra em cena, como sendo a metáfora do desejo e das vontades que nem sempre podem ser realizadas.

Imagem 4 - Nó: divulgação



Fonte: Notícia UFJF (2021)

Loupe (2012, p. 65) reitera o fato de a dança contemporânea ser aquela “que recusa a seguir um modelo exterior ao que é elaborado a partir da individualização de um corpo e de um gesto”. Em outras palavras, opta por explorar o corpo humano enquanto matéria própria do ato criativo e renuncia às convenções figurativas muito utilizadas no século XIX nos espetáculos de balé clássico. Nestes, é muito comum a presença da literatura como base de repertório.⁹

Na dança contemporânea, por sua vez, nota-se que a partir da segunda metade do século XX, o cinema, a performance, o teatro e a literatura também passam a ser parte do seu território. Entretanto, as relações que ela estabelece com essas outras áreas motivam o questionamento e a revisão do lugar e do sentido do movimento. Desse modo, a literatura acaba sendo mais uma forma de “desapropriar-se” do corpo condicionado à tradição até então

⁹ Balé de repertório é o tipo de balé que narra uma história, representada por meio do conjunto cênico envolvendo: dança, cenário, interpretação, música e figurino.

para servir de mote a corpos que dançam poemas, histórias e romances.

Sendo assim, o percurso criativo traçado pela Cia. de Dança Deborah Colker desde as primeiras montagens (o qual se alinha à abertura de caminhos criativos possibilitada pela dança contemporânea descrita anteriormente), é marcado por experiências inovadoras e investigativas acerca do corpo e de suas possibilidades. Esse modo particular de trabalhar o movimento, relacionando-o a inúmeras outras técnicas de mobilidade corporal estão sempre presentes nas coreografias.

A partir de *Cruel* (2008), para além da linguagem já conhecida do público, há uma imersão no campo da narrativa com a inclusão de uma série de histórias na construção coreográfica. Marcadas pela crueldade e por fatos cotidianos, as danças contam histórias via corpos em movimento. Esse caminho se solidifica nas montagens seguintes: *Tatyana* (2011), *Belle* (2014) e *Cão Sem Plumás* (2017), nas quais clássicos da literatura tornaram-se fonte de pesquisa e inspiração para a consolidação das coreografias. *Tatyana* (2011) foi a primeira adaptação coreográfica de Deborah Colker de uma obra literária. A inspiração veio de um clássico da literatura universal: Evguêni Oniéguin – romance em versos, publicado em 1832 por Aleksandre Púchkin (1799-1837), tido como o “pai da literatura russa”.

Na trama criada por Pushkin, Oneguín, jovem entediado com sua vida, abandona a cidade de São Petersburgo e segue para uma periferia rural. Ali, seu primeiro contato é com o jovem poeta Lensky, noivo de Olga, irmã mais velha de Tatyana, a quem Oneguín também é apresentado. Encantada, Tatyana declara o seu amor e é rejeitada pelo protagonista. Anos depois, ambos se encontram na São Petersburgo urbana, onde Tatyana encontra-se casada. Oneguín se apaixona desenfreadamente, mas é rejeitado por ela.

Na construção coreográfica, dividida em dois atos, o próprio Púchkin aparece em cena interagindo com as quatro personagens protagonistas da trama (Oneguín, Tatyana, Olga e Lensky). O cenário foi criado pelo designer Gringo Cardia e consiste em uma grande árvore de metal revestida em madeira – ao mesmo tempo cenário e objeto de cena, que ocupa todo o espaço do palco e representa o ambiente rural da aldeia *Mikhailovskoe*, onde as personagens vivem a primeira parte de sua história. Fantasia e realidade estão sugeridas no cenário, os movimentos no solo aludem ao real e os sonhos são representados pela dança feita no alto da árvore. As músicas de compositores como Rachmaninov, Tchaikovsky e Stravinsky embalam a história composta por duelos, desencontros, paixões e decepções.

Imagem 5 - Tatyana: divulgação.



Fonte: Deborah Colcker 2011

Após a concepção de *Tatyana* (2011), a Cia. de Dança Débora Colcker incursionou novamente pela literatura criando *Belle* (2014) o qual é inspirado no romance do escritor franco-argentino Joseph Kessel – *Belle de Jour* (1928). A obra originou, por sua vez, o filme que em tradução brasileira foi intitulado: *A bela da tarde*¹⁰. A história conta a vida de Séverine, burguesa “bem-casada” que, para suprir o profundo vazio existencial que a consome, vê-se obrigada a transgredir os alcances do seu lar e passa a frequentar um “randevu” parisiense onde atende os clientes pelo codinome Belle.

Nos palcos, para representar essa narrativa, a opção foi por enaltecer o íntimo da personagem principal, há um ar de mistério rondando o primeiro ato no qual a personalidade de Belle se desloca: ora divertida e extrovertida, ora recatada. A sensualidade é trabalhada com o corpo de maneira a exprimir força e segurança.

¹⁰ A título de curiosidade, esse mesmo filme foi uma das referências utilizadas pelo cantor pernambucano Alceu Valença para a composição da sua famosa canção: *La Belle de Jour*, conforme explicação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gx9bnebjmi4&ab_channel=AHist%C3%B3riaM%C3%BAgica. Acesso em 07 fev de 2022.

Imagem 6 – Belle: divulgação



Fonte: Deborah Colcker 2014.

Por fim, em 2017, nasce o espetáculo *Cão Sem Plumas* (2017). Devo destacar que esta montagem se trata do único trabalho da Companhia que foi inspirado por um poema brasileiro.

A partir de algumas articulações possíveis entre a poesia e a dança, exploro e analiso a seguir, algumas das inúmeras concepções de corpo ao longo da História com o intuito de propor, posteriormente, o conceito de *Corpoesia*. Meu objetivo, então, é investigar as relações entre o *corpo* que dança e a *poesia* inscrita nessa dança a partir de *Cão Sem Plumas*, da Cia de Dança Deborah Colker, bem como explorar as aproximações entre música, audiovisual, movimento e poesia que compõem a dramaturgia da obra.

1.2 Um pensar sobre o corpo: breve histórico

O corpo existe e pode ser pego.

É suficientemente opaco para que se possa vê-lo. Se ficar olhando anos você pode ver crescer o cabelo.

O corpo existe porque foi feito. Por isso tem um buraco no meio.

O corpo existe, dado que exala cheiro. E em cada extremidade existe um dedo.

O corpo se cortado espirra um líquido vermelho. O corpo tem alguém como recheio.

Arnaldo Antunes (2002, p. 13)

Pensar o corpo está na moda! Aventurar-se pelas veias teóricas abertas em relação ao corpo contemporaneamente é instigante e ao mesmo tempo um desafio. Durante os últimos séculos, o tema não chegou a ser negligenciado enquanto campo de investigação, porém os modos de entendimento e descrição do corpo e da sua história inscrita na História se alteraram e tomaram rumos diversos, sobretudo a partir do século XX. Prova dessa afirmação é a quantidade de publicações acerca do assunto por intelectuais de diversas áreas do conhecimento: David Le Breton (2003), Judith Butler (2017), Paul B. Preciado (2017), Tucherman (2004), Greiner (2005), Cardim (2009), são alguns nomes dentre o vasto leque de estudos desse campo teórico.

O fato é que para aprofundamento no assunto “corpo” é preciso notar que a maneira como ele é comumente descrito e avaliado não está separado do que ele oferece como alternativa de ser/existir no mundo.

A respeito dessa afirmação, a teórica e professora Christine Greiner, em *O corpo: pistas para estudos indisciplinados* (2005, p.17), ressalta que “o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensorio motor e não só com o cérebro”. Tal compreensão traz à tona uma questão primordial: a necessidade de pesquisadoras, filósofas e escritoras não negarem o corpo enquanto potência de criação e reflexão para além do binômio mente-corpo.

A palavra “corpo” provém do latim *corpus* e *corporis*. Greiner (2005) explica que *corpus* se referia ao corpo morto. No dicionário indo-ariano, haveria uma raiz em *kṛp* que indicaria *forma*, sem nenhuma divisão com aquela proposta pela nomeação grega que usou *soma* para corpo morto e *demas* para corpo vivo. Conforme a autora, é daí que parece nascer a compreensão que perpassou séculos em relação à distinção do material e do mental, do corpo vivo e do corpo morto. Desse modo, a noção de “corpo” estaria relacionada também com

aquilo que é sólido, tangível, iluminado, ou seja, visível e com forma. Por ser composta de inúmeros elementos, a palavra acabou por nomear tudo o que está reunido como uma corporação, designando, ainda, o corpo de uma doutrina ou de um conjunto de raciocínios.

O substantivo “carne”, por sua vez, denota a *keiro*, do grego cortar, destacar, o que divide a carne da alma, operando novamente em uma conotação dualista: carne e espírito, matéria e alma. A dicotomia alma/corpo proposta pelo filósofo Platão (2006), na qual o corpo é um receptáculo da alma que a aprisiona, levou o pensamento gnóstico a ter certa aversão ao corpo. Diversas doutrinas gnósticas espalhadas pelo mundo possuem esse núcleo de pensamento, que compreende a alma como sendo a responsável pela função racional do corpo. Para essas doutrinas, a única forma de adquirir conhecimento e elevação é por meio do acúmulo de conhecimento da alma. Ao corpo resta a estigmatização, principalmente a partir da concepção dogmática de pensadores como Santo Agostinho (2008), que o define como o cárcere do espírito e a parte orgânica concedida ao ser humano como modo de punição. A imagem que se faz do corpo a partir dessa compreensão é, muitas vezes, a de algo considerado nojento, impuro, produtor de pecados e estimulador das vaidades.

Santo Tomás de Aquino (2005), por sua vez, uniu alma e corpo a uma só substância. Na doutrina tomista o corpo educado se transforma em santuário da alma, o que revela ainda a posição superior da alma em relação ao corpo na hierarquia divina. Mesmo não tendo superado o dualismo entre matéria e mente, Tomás de Aquino eleva o corpo a uma categoria mais positiva, visto que a existência habitada da alma se deve ao corpo. Foi a partir dessa visão que iniciou a noção de que existiria uma relação de interdependência entre corpo e alma.

No período denominado Renascentista, a racionalidade era muito valorada ao lado dos avanços científicos e tecnológicos que marcaram o período, bem como o valor dado ao trabalho e a importância da intelectualidade como modo de transformação do mundo com a finalidade de atender as necessidades humanas. Na esteira desse raciocínio, dado o avanço da Fisiologia e desvendadas às funções internas dos sistemas biológicos do corpo, centra-se nos alimentos a inquietação com a situação física das pessoas, pois passaram a ser entendidos como combustíveis da máquina corporal para garantir uma vida saudável.

Leonardo da Vinci (2000) escreve, naquele período, o seu tratado de pintura no qual faz a equivalência entre as energias do corpo e as energias do planeta ao afirmar:

Se o corpo precisa de ossos para a sua sustentação e armadura, a terra tem as pedras para a sua sustentação. Se o homem¹¹ tem um lago de sangue que se deriva em veias, o corpo da terra possui o mar que se ramifica em diversos rios. O frio, o seco, o quente e o úmido são tanto qualidades da água, do fogo, da terra e do ar quanto dos quatro humores que participam de maneira essencial do funcionamento fisiológico: o sangue, elemento quente que vem do coração, o fleugma o elemento frio que vem secretado pelo cérebro, a bílis amarela, elemento seco que vem do fígado, a bílis negra originada do baço, formavam os quatro humores do homem (DA VINCI *apud* CARREIRA, 2000, p. 35).

Da Vinci (2000) enfatizou a importância das composições químicas, referentes às alterações de humor dos seres. Por muito tempo, a definição dos quatro humores do corpo serviu de diretrizes para a medicina ocidental.

Para esse pensador, as manifestações emocionais seriam reações provenientes tanto do exterior como do interior do envoltório carnal, o qual se expressa influenciado pelas reações químicas que ocorrem internamente no organismo. Dessa forma, o corpo denota sua subjetividade afetada tanto por questões biológicas individuais quanto pelo ambiente no qual está inserido. Essa concepção, de certo modo, contribuiu para a construção de novos discursos acerca do corpo, especialmente em se tratando das suas potencialidades. Entender a espécie humana passa a ser sinônimo de entender o “corpo” dentro dos inúmeros ramos do saber e das ciências emergentes na Idade Moderna, dentre elas a Antropologia, a Política, o Direito, a Psicologia, a Medicina e as Ciências Sociais.

Para melhor compreender alguns aspectos da noção de corpo na ocidentalidade, recorri à obra *Corpo* (2009), do filósofo contemporâneo Leandro Neves Cardim, o qual propôs, nesse livro, “acompanhar o aparecimento da noção de corpo no interior do pensamento ocidental a partir das primeiras pensadoras gregas até alcançar algumas abordagens contemporâneas” (CARDIM, 2009, p.11) Dessa forma, amplio o entendimento do corpo para, por fim, delimitar o conceito do *corpoesia*.

Conforme as assertivas de Cardim (2009), é na Era Moderna que a corporeidade alcança o *status* de objeto de pesquisa e passa a ser destrinchada. As funções fisiológicas, psíquicas e da ordem do sentir são enumeradas e analisadas levando-se em conta os processos de desenvolvimento aos quais estão submetidas. As marcas sociais e históricas também começam a ser consideradas como elementos que atuam no corpo, que o configuram como um ser cultural e em constante transmutação.

¹¹ A ideia de homem como sinônimo de humanidade é datada e hoje esse termo já foi superado pelas pesquisas de gênero. Aqui, mantive o uso da palavra por ser a citação original de Da Vinci.

Propondo outra compreensão a respeito da dualidade corpo/mente, o pensamento do filósofo francês René Descartes (1991), autor da famosa frase “Penso, logo existo”, anuncia o *método* como principal meio para a construção do saber. Ao ordenar o *método* em evidência, análise, síntese e exatidão, tem-se, conforme defende Descartes (1991), a única maneira de obter o conhecimento e a ciência, para esse filósofo trata-se de “um pensamento puro a correspondência ou adequação da ideia ao ideado, do sujeito e objeto, a existência e a veracidade divinas [...] e a distinção real entre alma e corpo” (CARDIM, 2009, p. 30). Descartes estabelece, ainda, a noção da coisa-pensamento (sujeito) em oposição radical ao corpo (objeto), o qual simbolizaria um feitiço articulado, a exemplo do funcionamento do relógio. Em coerência com as discussões da época, que buscavam entender o funcionamento do corpo, nomeou-o de corpo-máquina. Na concepção cartesiana, a alma é tida como o pensamento. O corpo, por sua vez, é a extensão da alma. Desse modo, o filósofo confere ao corpo e à alma uma autonomia completa: apesar de a alma estar inserida no corpo, ela não está ligada a ele. Para Descartes, é o pensamento que controla a extensão, ou seja, o corpo não é capaz de se movimentar, sentir, pensar ou agir por si só. Ele é movido pela alma e a única forma de adquirir conhecimento é por meio da razão e da intelectualidade.

Com o desenvolvimento da indústria moderna, uma série de mudanças ocorreram a respeito da compreensão que se tinha em torno do corpo. Estas mudanças se deram em conjunto com as novas perspectivas sociais e econômicas que desembocaram na consolidação do modo de produção capitalista. A partir do século XVII, houve uma mudança drástica nas relações com as trabalhadoras no que se refere ao mundo produtivo. Com a Revolução Industrial, a divisão técnica e mecânica do trabalho reduziu o corpo a uma mera ação fisiológica, sem criatividade, característico do trabalho em série. A mão de obra humana, também sendo tratada de modo mecanicista, faz com que o corpo passe a ser relegado a um mero instrumento não mais da alma, mas, sobretudo do interesse do poder econômico. Essa é a nova ordem do discurso acerca do corpo, o qual passa a ser entendido como objeto de estudo em diversas áreas da ciência, em especial a Medicina e a Anatomia. Por conta disso, ocorreram eventos nos quais seres humanos vivos foram submetidos a estudos anatômicos para a compreensão do modo como se dá o funcionamento do corpo, na tentativa de identificação da alma e da função dos órgãos.

Alinhadas com o entendimento da necessidade de interação entre ambiente e corpo, as publicações teóricas do filósofo Karl Marx (1980) analisam o modo como o trabalho é a chave para se entender o homem e sua corporeidade, haja vista que é ali que são exercidos

movimentos que levam à alteração da matéria natural para sua utilidade, tornando o corpo humano um produtor em massa de mercadorias lucrativas. Tal perspectiva é discutida por Alexis Rojas (2010) em uma publicação na qual problematiza como o corpo molda-se em torno do trabalho. Rojas (2010, p.42) destaca que na linha de pensamento marxista “o corpo do ser humano no modo de produção capitalista, transforma-se em função do trabalho e não o trabalho em função do homem”. Apreende-se dessa assertiva, o fato de o orgânico ser substituído pelo mecânico, a criatividade e a reflexão praticamente não encontram lugar em um corpo tratado como uma máquina manipulável. O processo de trabalho surge como possibilidade de exploração de sua força de trabalho. E é a exploração dessa força, que está no cerne da produção do valor. Nessa configuração, a corporeidade transfigura-se em mecanismo para extração de mais valor comercial.

Na sequência de seu estudo, Cardim (2009) alarga o debate sobre a concepção do corpo trazendo à baila o pensamento do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1885 *apud* CARDIM, 2009. p.79) o qual trata o tema a partir de um ângulo crítico e moderno, concebendo-o como o ponto de partida do conhecimento. Para Cardim:

O ser humano é entendido por Nietzsche como uma multiplicidade de forças que estão em uma hierarquia. O corpo humano é como uma sociedade constituída por infinitos seres vivos em luta entre si, mas também em integração. Nessa consideração do corpo como estrutura social, ora uns vencem, ora outros. Não há como não chamar atenção na análise, nietzschiana do corpo, mas também, isto é importantíssimo, é indispensável observar a existência de uma comunicação entre elas. Abordado dessa forma, o corpo torna-se um valor. (CARDIM, 2009. p.79)

A visão nietzschiana inverte as concepções anteriores segundo as quais a alma se sobrepõe ao corpo, a razão não é fruto da consciência, o corpo pensa. Dentro dessa perspectiva, há a necessidade de interpretar as ações do corpo, decodificando a linguagem que ele transmite, haja vista que é através do corpo que se reconheceria a alma e não o contrário. No livro *Assim falou Zaratustra* (1992), encontra-se a declaração de Nietzsche (1992, p.73) de que “o corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor (...) pequeno instrumento e brinquedo da tua grande razão”. Logo, o pensamento para Nietzsche é algo encarnado. Cardim (2009, p. 82) conclui sua análise destacando o fato de o lugar do pensamento nietzschiano perpassar pela preocupação com o “jogo plural de forças que se manifesta no corpo vivo”. Daí a preocupação do intelectual em investigar os estados de bem-estar e de doença e de proclamar a importância dos cuidados com o corpo.

Na contemporaneidade, a herança do pensamento de Marx e de Nietzsche moldam a compreensão sobre a movimentação dos corpos. Dentro de uma visão mais complexa, há a urgência em perceber o corpo humano e sua relação com o mundo. Nessa ótica, o filósofo francês Michel Foucault (1979) revela que a estrutura burguesa e o sistema capitalista investem no corpo enquanto força de trabalho e instrumento de regulação. Deste modo, os movimentos corporais passaram a ser regidos por uma nova forma de poder: o poder disciplinar. Foucault, na obra *Microfísica do Poder* (1979), disserta sobre como as instituições exercem o controle sobre os corpos, atuando de forma coerciva sobre o espaço, o tempo e a articulação dos movimentos corporais. A sociedade disciplina os corpos, apodera-se deles para melhor controlá-los e docilizá-los. Como exemplo, cito as prisões em que submetem as pessoas às regras, espaços fechados e a horários para sair das celas, inibem agitações obrigando apenas e apenas a permanecerem em silêncio dentro dos cubículos onde geralmente estão encarceradas.

Michel Foucault (1979) trata o corpo como uma esfera política que se torna alvo de relações de poder. Na sociedade contemporânea, na linha de pensamento foucaultiana, ainda que haja tentativas de normalização e regramentos, o corpo pode ser visto como possuidor da capacidade de se rebelar, haja vista que sua presença não é pacífica (e sua natureza carece de movimento). Em se tratando de corpos artistas dançantes, percebe-se que o jogo de negociações é intenso, pois são corpos constantemente mutáveis, cuja construção dos sentidos é feita a partir do modo como cada artista dispõe seu corpo no mundo e nas ações e performances que constrói.

A compreensão do corpo em sua pluralidade e complexidade foi, também, profundamente analisada pelo filósofo Merleau-Ponty (1994) que, na obra *Fenomenologia da Percepção* (1994), ao propor a desconstrução do paradigma cartesiano, situa a compreensão da consciência no próprio corpo. Essa consciência se constitui pelas percepções criadas a partir do conhecimento que o corpo produz, portanto, das representações de sua exterioridade. A afirmação desse autor de que o corpo é o que somos, o que vivemos e experimentamos, caracteriza o seu caráter plural, não podendo ser resumido a um único aspecto ou sentido de existência. É necessário entendê-lo como um espaço no qual se existe e se experiencia o mundo, já que estamos entrelaçados a ele enquanto matéria. A realidade concreta só pode ser entendida a partir do contexto do qual fazemos parte, que também nos constitui e ainda nos possibilita acessar nossas individualidades corporais, com nossas formas de ser no planeta em que residimos. A experiência do corpo consigo mesmo é a chave para o entendimento da

relação homem-mundo, uma vez que nesse duo existe a ambiguidade daquilo que é visto e que vê: os dedos tocam um objeto e são tocados ao mesmo tempo. O corpo, segundo o pensamento de Merleau-Ponty (1994), é um mesclado da intencionalidade humana consciente de sua sensibilidade, com a experiência corpórea de ser no mundo, ou seja, uma estrutura física e viva ao mesmo tempo. A problemática do corpo atualmente volta-se para a pessoa, a qual, finalmente, conforme analisa Agostinho Ribeiro (2003, p.7), na publicação *O corpo que somos: aparência, sensualidade, comunicação (2003)*, passa a ser entendida como um “eu-carne credora de reconhecimento e de glorificação e mesmo objeto-sujeito de culto.” As pessoas investem no corpo como fonte de prazer sensual e de apreciação estética. Os modelos de beleza são inatingíveis para a maioria, e a publicidade associa ser saudável a ter beleza, juventude e magreza.

Os discursos de normalização do corpo, reproduzidos nos variados âmbitos científicos, tecnológicos, publicitários, esportivos etc., acabam sendo inseridos na vida subjetiva de cada ser e recriam as formas de exercer as vivências corporais, as quais acabam sendo condicionadas aos julgamentos e às expectativas da sociedade. A busca é pela perfeição em termos de aparência, bem como por alta performance no campo do trabalho. Segundo o sociólogo Bryan Turner no estudo intitulado *Recent developments in the theory of the body* (1992), observa-se a vigência do capitalismo da superprodução, precisa-se esgotar o que se produz em excesso — os corpos devem consumir e ser consumidos. O capitalismo tardio traz a ênfase no hedonismo e no desejo.

Além dessa configuração social a que o mundo está submetido, ainda é preciso lembrar das novas tecnologias de comunicação que moldam as experiências corporais via aparelhos tecnológicos. Especialmente em 2020, ano em que esta tese começou a ser escrita, o fato de estarmos acometidos pela pandemia mundial da Covid-19 fez com que a humanidade, obrigatoriamente, vivenciasse com mais afinco as mediações virtuais. As fronteiras entre realidade virtual e física literalmente se fundiram devido às incertezas em lidar com a situação e, conseqüentemente, vivemos o isolamento social, tornando a comunicação quase restrita ao uso de celulares e computadores. O paradigma do corpo *ciborgue* conceituado pela cientista/filósofa Dona Haraway (2009) se atualizou diante desse cenário. Conforme a autora, o *ciborgue* suprime os obstáculos entre a máquina e o humano, levando-nos a uma simbiose. Haraway (2009, p. 56) afirma que “nossas máquinas são perturbadoramente vivas e nós, assustadoramente inertes.”

A pesquisadora tem como referência a construção de uma política pós-feminista que buscou romper com as dicotomias estabelecidas socialmente, a fim de buscar uma nova abordagem sobre a forma de pensar o feminismo no final do século XX. Com esse objetivo, introduziu a figura do ciborgue, utilizando-a como crítica às velhas formas de se pensar e fazer política, sobretudo em relação ao feminismo.

A imagem do corpo como um aparato tecnológico, faz-se presente hoje especialmente na área da Medicina. Vacinas, próteses, dentaduras, marca-passos, hormônios, e microchips são exemplos de vinculação de nossos corpos com as máquinas, transformando-nos em ciborgues contemporâneos. “A era do ciborgue é aqui e agora” (HARAWAY, 2009, p.58), afirma a estudiosa. A existência das pessoas se duplica nas redes sociais, o sono é regulado por remédios e nota-se que a capacidade de interação social corpo a corpo perde espaço para as chamadas realidades virtuais. Nessa linha de análise, é possível afirmar que, em certa medida, todos nós somos ciborgues uma vez que, as tecnologias supracitadas apresentam uma importância capital para os afazeres diários, como também para a nossa constituição de sujeito.

Essa configuração da matéria corporal coligada à tecnologia provoca ainda, metamorfoses do corpo enquanto modos de expressão, demarcando escolhas e tendências individuais. Conforme anuncia Le Breton em *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade* (2003), no discurso científico contemporâneo, o corpo é declinado em peças isoladas, esmigalhado. É considerado precário, pois adocece, envelhece, morre.

Ao discorrer sobre o alter ego do corpo, o antropólogo declara: “há uma corrente de pensamento em torno da ideia do pós-orgânico que apregoa o tempo do fim do corpo, pressupondo que esse é um processo que a genética ou a informática conseguirão, em breve, reformar ou eliminar”. (LE BRETON, 2003, p. 46). Ainda sobre o tempo do corpo, há que se lembrar da limitação da matéria, do corpo que cumpre seus ciclos para experienciar, viver e morrer.

Diante dessa linha traçada, no que diz respeito aos discursos acerca desse objeto de estudo, é fato que a cultura e os enunciados que permeiam cada período da história, constroem conceitos distintos em relação ao modo de estar no mundo e ressignificam a imaginação da vida como condição essencial para a sobrevivência da espécie humana. Os discursos e simbolismos sociais regulamentam e influenciam a cultura das pessoas em suas falas e

comportamentos. Desta maneira, torna-se fundamental a compreensão dos atravessamentos constitutivos dos corpos conforme a datação histórica/social os quais estão submetidos.

O atual momento parece exaltar a obsolescência do envoltório carnal, tendendo a transformá-lo em uma máquina de alta produção e performance. Todavia, em que pese os discursos anunciando um suposto “fim do corpo” dadas as intervenções tecnológicas e tentativas de incorporar máquinas aos seres humanos, Le Breton (2003, p. 226) conclui positivamente sua obra reiterando o fato de “continuarmos sendo de carne para não perder o sabor do mundo”.

Portanto, compreendo que todos esses pressupostos teóricos em torno do corpo têm, por sua vez, algo em comum. Eles o compreendem a partir de uma perspectiva ontológica, ou seja, do que o corpo *é* enquanto *ser* seja ele em relação ao espírito, à subjetividade ou a um “eu” que se constitui como essência desse corpo, ou mesmo em relação aos valores oriundos do mundo da produção ou da organização capitalista dos mercados. Um pouco na contramão desse raciocínio, esboço a seguir o conceito de corpo não em sua perspectiva “essencial”, mas sim de um corpo que se constitui pela dimensão artística e poética que se vincula, pela dança, a um “eu” exterior a si próprio e que, em seu movimento, se constitui como linguagem.

1.2 CORPO ARTISTA

Mamá, quiero ser artista

En el espejo de mi habitación
 Flotaba una chiquilla en camión,
 En vez de preocuparse de jugar
 Le daba solamente por soñar.
 Esa niña en las nubes era yo,
 Y pensaba con toda la razón
 Que hay dos clases de gente nada más
 Los artistas y todos los demás (...)

Concha Velasco (2002)

Refletir sobre a cultura em relação ao corpo inclui a ideia de entraves culturais que este corpo pode sofrer em seu desenvolvimento e ainda, considerar que não se pode abordá-lo de modo neutro e universalizante, pois o corpo tem idade (faixa geracional), gênero, sexualidade e faz parte de uma classe econômica.

Parte do processo da colonização brasileira, e de muitos outros países latinos, implicou o domínio dos corpos encontrados nas terras colonizadas. Na colônia, viu-se corpos sendo controlados pelos europeus. Se a cultura existe na medida do agir simbólico das pessoas, dos objetos simbólicos que produzimos e da historicidade construída, domesticar, disciplinar e enquadrar os corpos ao modelo eurocentrista foi claramente uma significativa demonstração daquilo a que Foucault (1979) nomeou de “biopoder”. Segundo o próprio Foucault (1979), o poder é construído historicamente como prática, não como objeto, e se instaura nas redes de relações e nas microrrelações entre as pessoas. De acordo com autor, o poder atravessa toda a sociedade e é onipresente nas relações do mundo. Sua rede atua para além do Estado, comunidade, família ou tecnologia e está em toda parte, porque provém de todos os lugares.

Ao trabalhar as diferentes manifestações da realidade de modo não literal, a arte explicita algumas operações nem sempre visíveis e traz à tona o quanto o poder se estabelece no corpo das pessoas, intervindo diretamente e materialmente sobre elas. Esse poder significa o controle diário, sistemático, repetitivo e minucioso do comportamento cotidiano de cada um:

(...) as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho só é possível se ele está preso num sistema de sujeição (...); o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso. (FOUCAULT, 1987, p. 29)

O corpo é passível de ser instrumento de investidura de autoridade uma vez que constitui um sistema simbólico e configura-se em uma de nossas mais antigas e complexas instituições sociais. Graças a ele, definimos quem somos, nos diferenciamos das coisas e de outros humanos e hierarquizamos nossas relações com todas ao nosso redor. O corpo torna-se referência primeira e sustento dos princípios e ideais de cultura e de beleza. Apresenta-se como construção simbólica e, narrativa, uma vez que nasce de mediações e, de formas discursivas que geram alteridades como teias de significação.

O conceito de *corpomídia* foi desenvolvido pelas professoras brasileiras Helena Katz e Christine Greiner (2015), a partir de diversos estudos do corpo e suas conexões com a neurociência, a dança e a cognição (entre outros campos do saber). Conforme estabelecido por Christine Greiner, no livro *O corpo* (2005), o *corpomídia* surge por meio de uma construção

cultural atrelada à noção foucaultiana de discurso e de poder. O social e o biológico são entendidos como arcaibouços inseparáveis e complementares.

Ao contextualizar as relações entre o ambiente e o modo como as informações se organizam na matéria corporal, Greiner explica que o corpo:

Não é um lugar onde as informações são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. Não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2005. p. 131)

Nessa ótica, o *corpomídia* sofre um processo constante de percepções, cognições e ações sendo operado pelo acaso e por regularidades vinculadas ao mundo. Torna-se movimento em perene comunicação de seu estado, o corpo é mídia de si próprio e produz um fluxo de informações em ininterruptas trocas com o meio e o ambiente. De fato, o *corpomídia* não se trata da mídia como meio transmissão, mas da informação que é transformada em corpo.

O mais notório dessa conceituação é evidenciar a implicação do corpo no ambiente. Greiner (2005, p.130) ressalta o fato de o processo “ser condicionado ao entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim o que se apronta no processo co-evolutivo¹² de trocas com o ambiente num fluxo que não estanca.”

Vale lembrar que em se tratando de corpos vivos, a instabilidade e a desordem são constantes, é da natureza dos seres. Dessa forma, para se analisar uma atividade corporal é preciso estudar a estabilidade e a instabilidade que podem ocorrer na relação complexa do corpo com o mundo, conforme enfatiza Greiner (2005) a respeito da construção do corpo em constante processo de trocas com o ambiente. Nesse sentido, ambos são ativos e a informação internalizada não chega imune, sendo transformada e recategorizada. É a partir desse conjunto de formulações, que a autora irá estabelecer uma distinção em relação a essa transformação e a essa recategorização no que se refere aos sentidos que podem ser produzidos pelo *corpo artista*. De acordo com Greiner (2005);

¹² Abordar a co-evolução nessa linha de raciocínio, significa que não é somente o ambiente que emoldura o corpo, nem tampouco este que determina o ambiente: ambos são responsáveis ativamente por essa construção.

Embora, como diz Damásio, o fluxo de imagens (que ele chama de pensamento) seja intenso e ininterrupto, é provável que haja especificidades no que diz respeito ao modo como tais imagens se organizam, significam (ou não) e se tornam (ou não) visíveis. Assim há evidências de que alguns desses pensamentos-imagens se processam de modos específicos no corpo artista. Esta especificidade não está nas coisas que elas representam, mas no modo como operam. (GREINER, 2005, p. 109)

Na interação entre corpo e objetos (lugares, pessoas, palavras, movimentos), o cérebro é capaz de memorizar e aprender as informações dessa interação, elas tornam-se os registros da memória desses objetos. Essas memórias são acionadas quando há a lembrança das experiências e percepções vividas. Em outras palavras, artistas teriam uma aptidão que promove a organização de seus pensamentos de maneira a desenvolver um sistema peculiar de significação e de criação de metáforas que lhes possibilita fazer a Arte. Há ainda, uma relação entre energia e ambiente que viabiliza a descrição da informação.

É importante entender esse processo, pois é a partir dele que Greiner (2005) afirma serem produzidas as criações artísticas. A informação se associa à energia, pois, para haver informação é necessário um padrão de variedade no ambiente físico; quem produz essa variedade é a categorização da observadora a qual, inserida em um dado contexto, promove uma conexão da qual emerge uma organização de matéria-energia que conecta ordem e desordem. Assim, surge a informação. Esta não está localizada em algum lugar, ela é uma relação. Cabe a alguém estruturá-la sendo um processo que qualquer corpo pode realizar. Nas palavras de Greiner (2005, p.119): “uma certa instância do novo é inevitável para que haja comunicação, no sentido de que a informação percebida é necessariamente aquela que rompe com os padrões, a diferença que faz a diferença”.

Cabe, portanto, identificar como o *corpo artista* procede nesse perceber a informação em suas criações, o modo como ele opera e transforma informação em arte. Para tanto, não se deve ignorar o fato de que a experiência corporal é uma grande aliada na produção criativa. No caso da dança, os rituais em grupos e as manifestações populares são uma experiência coletiva de descobrimento do nosso corpo, do corpo do outro e do corpo coletivo, afinal as vivências de cada indivíduo são únicas e se projetam em nós e nos outros de modo a nos colocar em contato com um ritmo em conjunto.

A capacidade poética do corpo está em constante circulação e promove os alinhamentos que transformam a energia vital em movimento e expressão. A dança é movimento não literal, que se condiciona fora das atividades corriqueiras das pessoas. No

seu processo de construção de sentidos por meio do corpo, no mexer das articulações de modo cadenciado e ritmado, no trabalho corporal que revela o seu imaginário é que recai a sua fundação enquanto manifestação expressiva.

É uma operação que envolve o gesto, a linguagem não verbal e muitas outras linguagens (sensações, emoções, música, voz). Ela, portanto, é produtora de metáforas e é constantemente recriada, sem divisões entre criadora e criação, uma vez que a dança reside no corpo que se movimenta, ou seja, o corpo artista da dança é *presença*¹³ constante.

Ao me referir ao corpo de quem é artista, enfatizo as constantes mudanças e transformações que o permeiam, pois o movimento é da natureza, da ordem do efêmero e do impermanente. Entretanto, na constância dessas transformações, se nota, na dança, a capacidade de transformar potencialidades em atos e de encarar o corpo em movimento como instrumento de conhecimento e de expressão de uma linguagem. Há uma tendência geral das pessoas de buscar o movimento e expressar aquilo que, em palavras, não se dá conta de dizer. Nessa perspectiva de dança, na qual a coreografia e a movimentação são criadas a partir do texto poético, entendo que a *presença* está intimamente ligada à percepção dos sentidos. Desse ponto de vista, a dança é antes uma prática existente em quem procura reconhecer e escutar seu corpo, um dos tópicos para esse escutar o corpo é trabalhar a *presença* na poesia e no corpo.

Enfatizo, portanto, a lógica da *presença* do corpo artista para a partilha de experiências e saberes como potenciais fatores de caracterização da artista em termos de corporeidade. Sua expressividade corporal é trabalhada para que se atinja a máxima potência, bem como a capacidade consciente e criativa de movimentação, que vai além do que se observa no indivíduo comum.

O *corpo artista*, no caso da dança, sustenta-se como matéria de produção de processos de assimilação a partir de suas evidentes configurações visuais. O corpo em movimento é ao mesmo tempo sujeito, objeto e ferramenta do seu próprio saber haja vista que é responsável pelas transformações do sensível e pelos saberes acerca de si próprio, lembrando que essa qualidade refere-se tanto a artistas quanto a quem é testemunha da dança.

¹³ O conceito de *presença* que adoto é o de Hans Gumbrecht (2010). Para esse autor, a *presença* refere-se às coisas que não são tangíveis aos nossos corpos exclusivamente pelos sentidos e pela interpretação. Em seu livro “*Produção de Presença – O que o sentido não consegue transmitir*”, ele discorre sobre esse conceito sobre o qual me detenho melhor mais adiante.

Entretanto, devo chamar a atenção para o fato de que a sua constituição enquanto artista da dança se vincula a um grupo ou coletivo de artistas. Nesse caso, as subjetividades cedem espaço para uma expressão corporal coletiva, ou seja, o *corpo artista* se constitui a partir da dimensão subjetiva dos corpos sociais pelo processo de identificação com o grupo, de um lado; e, por outro, é capaz de comunicar, a partir da relação com os outros corpos e na constituição do espetáculo, um corpo de expressão coletiva produtora de sentidos por meio de uma linguagem corporal e poética.

Depois de oferecer uma revisão de literatura a respeito das complexas relações que o corpo pode estabelecer com o mundo, tais como o *corpomídia* e, de forma mais específica e particular, o *corpo artista* no interior do universo e da linguagem da dança, apresento a seguir o conceito de *corpo-texto* a fim de complementar, em relação às noções anteriores, a dimensão textual imprescindível da referência cabralina no espetáculo *Cão sem Plumaz*.

1.2.1 O CORPO-TEXTO

Daniela Gatti, em *Corpo-Texto/Texto-Corpo: uma relação intertextual entre dança e texto* (2013), propõe o conceito de *corpo-texto* para designar os processos criativos na dança quando esta estabelece uma “relação intertextual com um texto, uma vez que este é gerador de sentidos e articulador da presentificação que motiva o movimento do corpo e produz a partir dele, uma outra presença e uma outra escritura” (GATTI, 2013, p. 1). A autora trabalha a noção de *texto* de forma abrangente. Segundo essa pesquisadora, foi considerado em seu estudo:

(...) o significado de “texto” no seu sentido mais amplo, como ponto de difusão do trabalho e de localização das dobras implícitas do texto por uma abordagem dialógica com outros saberes e processos criativos que se estabelecem pelo *acontecimento* na construção da singularidade entre o artista em movimento e a expressão poética da obra em dança. A busca foi por orientação com as finalidades do ato de criação numa leitura dialógica dos elementos envolvidos de contexto e texto das obras na produção em dança. (GATTI, 2013, p. 1).

Gatti (2013) afirma não ter limitado a definição de texto apenas como sendo uma “porção contínua da língua falada ou escrita” ou como “aquilo que se resulta de um discurso”. Sua intenção foi se orientar de acordo com as finalidades do ato criativo estabelecendo uma leitura dialógica dos elementos envolvidos na relação entre texto e contexto das obras.

(...) portanto, o “texto” compreendeu a articulação da expressão artística, ponto de difusão do processo criativo, na sua materialidade primária e substantiva, podendo ser literária, conjunto de ideias, insights, obras musicais, notícias de jornal, figuras e imagens, mas antes de tudo alimentos à criação. Sua escritura deve nos revelar as demandas necessárias à construção da expressão artística – códigos, linguagem, costuras simbólicas, técnicas etc. Deste ponto, o “texto” no processo criativo da dança torna-se “corpo-texto”, ou melhor: um corpo que é lido; escritura, elemento central da costura simbólica e da representação. (GATTI, 2013, p. 3).

A pesquisadora passa ainda pela noção de texto enquanto acontecimento, a qual pressupõe que, antes da realização artística do texto e de sua intertextualidade, ele convive com o tempo, com o autor e com o ato da concepção presentes na sua força, sendo esses, elementos a serem trabalhados no processo criativo. Assim, por meio dessa rede de saberes, a pesquisadora buscou conjugar os componentes conceituais aos criativos para delimitar o uso e a definição de texto.

Com a finalidade de enfatizar a dimensão da *poesia* que o texto produz e distingui-la do conceito de *texto* que Daniela Gatti (2013) faz uso no seu trabalho, proponho o conceito de *corpoesia*. Compreendendo a poesia que o movimento da dança incorpora a partir do poema que intitula o espetáculo da Deborah Colker, apoio-me em alguns pressupostos teóricos oferecidos por Octavio Paz (1982).

Em *Poesia e Poema*, presente em *O arco e a lira* (1982), Paz busca diferenciar o que ele compreende por poesia e por poema. Inicia com um longo trecho, do qual reproduzo uma pequena parte, em que apresenta diversas definições de poesia:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não-dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Ideia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Visão, música, símbolo. Expressão histórica de raças, nações, classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. (PAZ, 1982, p. 15)

Os termos e as expressões que lhe servem para uma definição “poética” de *poesia* se contrapõem, confluem e designam distintas experiências. A poesia pode estar na vida cotidiana, nos indivíduos, nas belezas naturais, nas nossas vivências, no mundo. Porém, ela

necessita ser revelada aos nossos olhos por uma imagem, um som, um corpo, um texto, um acontecimento, pois é assim que se transforma em elemento poético. Esse autor afirma que a poesia reinventa a linguagem, ao contrário da ciência, que busca uma direção lógica e unificadora para os signos. O poeta, então, afirma:

Como não reconhecer em cada uma dessas fórmulas o poeta que as justifica e que, ao encarná-las, lhes dá vida? Expressões de algo vivido e padecido, não temos outro remédio senão aderirmos a elas, condenados a abandonar a primeira pela segunda e esta pela seguinte. Sua própria autenticidade mostra que a experiência que justifica cada um desses conceitos os transcende. Será preciso, portanto, interrogar os testemunhos diretos da experiência poética. A unidade da poesia só pode ser apreendida através do trato desnudo com o poema. (PAZ, 1982, p.16)

Sendo a poesia, “amorfa”, para esse autor, o poema seria o veículo que a conduz, podendo estar em forma de “quadro, canção, tragédia” e dança: “o poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem.” (PAZ, 1982, p.17) A poesia, desse modo, pode manifestar-se não apenas via texto escrito, mas também por meio da dança, da pintura, do teatro e de outras manifestações artísticas. Artistas e quem escreve poesia, por sua vez, tornam-se o “fio condutor” desta corrente (PAZ, 1982, p. 16).

A poesia abarca “a pluralidade do real” (PAZ, 2014, p. 38) pela pluralidade de significados e imagens oferecidas por ela. É a essa dimensão da poesia que se vinculam as diversas formas de expressão que procuro escrever sobre o corpo que dança e se movimenta a partir do poema *O Cão Sem Plumás*, de João Cabral de Melo Neto.

No espetáculo de dança *Cão Sem Plumás*, por sua vez, as imagens evocadas pelo poema são utilizadas para a criação das imagens em movimento que compõem a coreografia das cenas. A poesia escrita inspira e motiva o nascimento de poesia dançada. Levando-se em consideração que pensamento, experiência escrita/corporal e movimento estão interconectados, procurei construir uma leitura que compreendesse como as imagens geradas a partir do texto poético de João Cabral se corporificam na poesia dos corpos em movimento. Nesse caso, o corpo está colado não apenas ao *texto* como elemento primário para outra criação, mas à *poesia* que o corpo em movimento (re)produz: *corpoesia*.

Nas imagens a seguir, na primeira cena (imagem 7) percebe-se uma sobreposição de elementos que a compõem: em primeiro plano, uma parte do corpo de uma pessoa como se estivesse querendo sair das palafitas, acima delas os corpos que, em conjunto, fazem alusão ao caranguejo e por fim, no filme, corpos enlameados em destaque, no plano maior. Já na imagem 8, uma cena do filme representando a paisagem ressequida novamente a árvore que

parece flutuar em destaque e as bailarinas em cima das palafitas com as cabeças em direção ao alto, em uma espécie de espera(ânsia) pela chuva ou pela possibilidade de conquistar voo como ressaltado nos últimos versos do poema de João Cabral.

Imagem 7- Cão Sem Plumas



Fonte: Deborah Colker (2017)

Imagem 8– Cão Sem Plumas



Fonte: Deborah Colker (2017)

Outra leitura que colabora para a formulação do conceito que proponho é a abordagem de Paul Zumthor, em *Introdução à poesia oral* (1997), que problematiza o papel do corpo na leitura e na percepção do texto literário. Para ele, o corpo existe à imagem do ser. O que sentimos ao estabelecer contato com os textos que amamos é o peso do sentido na experiência que se produz dos textos. “Meu corpo me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 1997 p. 23). Para Zumthor, existe uma poeticidade inerente à experiência do corpo com relação aos textos que lhe são caros. Essa poeticidade liga-se à noção de performance e seus componentes: tempo, lugar, espaço, locutor e público que se relacionam às categorias do texto literário, a saber: sujeito, tempo, espaço ficcional, bem como narradora e leitora. Desse modo, defendo que o *corpoesia* particulariza a produção de sentidos via dança e movimento. Entendo como uma forma de presença corporal da literatura, viabilizada pelo afunilamento dos sentidos estéticos criados. Artistas, ao dançar o texto literário, reagem a ele e o performatizam. Portanto, há uma referência específica para conceber o movimento.

De modo ainda complementar às noções de Zumthor (1997) apresentadas, Hans Gumbrecht, em *A produção de presença* (2010), refere-se, para conceituar esta produção de *presença*, às coisas que “ocupam espaço e são tangíveis aos nossos corpos, mas que não são apreensíveis exclusivamente só pelo sentido” (GUMBRECHT, 2010, p.13). O autor

problematiza o fato de haver uma sobreposição da busca pelo sentido em detrimento do que há no espaço da vivência ou experiência não conceitual, ou seja, destaca a dimensão não hermenêutica da experiência artística. Gumbrecht (2010) defende uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido, ressaltando que os efeitos de presença apelam aos sentidos. Ao tratar da origem do termo *Presença*, o autor esclarece a necessidade de se pensar teoricamente (para além da produção dos sentidos) as materialidades da comunicação e o modo como estas afetam o sentido que transportam, deixando claro que não há nada de errado com a produção de sentido e sua identificação. A problematização gira em torno do abandono conceitual dos outros tipos de fenômenos e questões envolvidas nas materialidades comunicativas, que tendem a levar em conta principalmente a interpretação.

No caso da poesia, Gumbrecht (2010) enfatiza que ela produz simultaneamente efeitos de *presença* e de sentido – não se fica imune às rimas e aos versos de um poema. A poesia para Gumbrecht estaria em estado de tensão, oscilando com a dimensão do sentido. Ou seja, no poema, tem-se sentido e significado, mas também ritmo, forma, sons, voz, tem-se presença tangível – no corpo. Esses elementos fazem do poema um produtor de materialidades e de significados ao mesmo tempo. Tanto o poema de Cabral quanto a coreografia de Colker ativam os sentidos para além da interpretação. Longe de anulá-la, como ressalta Gumbrecht (2010), a *presença* tenta lidar com o que se estabelece à nossa frente: corpos que dançam poesia, *corpoesias* produtores de *presença*.

Estabeleço esse campo de produção de *presença* e transformação de sentidos como um caminho para analisar a produção artística em destaque, que parte da linguagem literária e será transfigurada em dança. Nesse sentido, a dimensão daquilo que Gumbrecht (2010) define como *presença* guarda, segundo acredito, uma similaridade com o que Octavio Paz (1982) denomina como *poesia*. Importante ressaltar que a noção de *presença* aqui mencionada, não se refere a uma relação temporal, mas a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa presente deve ter impacto imediato em corpos humanos, para Paz (1982), o poema ou a obra de arte proporcionam o encontro entre “poesia e gente”. Nessa linha de raciocínio, compreendo que a dança enquanto materialidade comunicativa também estaria enquadrada nessa mesma lógica da produção de *presença*, porque, o corpo que dança a poesia é dupla produção de *presença*.

Em relação à especificidade da dança, Laurence Louppe, em *Poética da dança contemporânea* (2012), defende que essa poética “revela o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o ato artístico se oferece para que o percebamos” (LOUPPE, 2012, p. 56). A poética analisada pela pesquisadora engloba o conhecimento, o fazer e o diálogo produzidos pelo corpo que dança. Em outras palavras, a poética da dança contemporânea mostra o “como a obra de arte se faz” (LOUPPE, 2012, p. 58), sobretudo o que nos toca numa obra, o que dá vida e sentido a ela. Ao conceituar a dança, a autora lembra que toda obra de arte é diálogo e, assim, a define como um “processo de construção de formas e sentidos através da ação do corpo” (LOUPPE, 2012, p. 7). Nesse sentido, reitero que a dança, bem como o poema, são instrumentos que podem veicular poesia. *Corpoesia*, portanto, procura conceituar o diálogo que se dá entre corpo e poema para que a poesia se materialize em movimentos, e construa o diálogo da arte, afinal é na movimentação que se relacionam a bailarina e o mundo. Segundo Louppe,

Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão. É também confiar no caráter lírico do orgânico, sem por isso lhe atribuir uma estética ou uma formatação precisa: o movimento ou o estado do corpo neutro tem a sua própria qualidade lírica, tal como o movimento em tensão no espaço e tornado musical. A dança exige um trabalho infinito a fim de aprofundar essa consciência. O principal aspecto a ter em conta é trabalhar, em primeiro lugar, as condições orgânicas dessa emergência poética. Uma vez tomada essa opção fecunda, o corpo tornar-se-á uma admirável ferramenta de conhecimentos e sensações. O grande artista da dança é aquele que optou de maneira autônoma e consciente, por certo estado do corpo. (Louppe, 2012, p. 69)

O corpo orgânico e sua natureza lírica é o lugar onde convergem e se manifestam as potências poéticas do movimento. Ele se traduz como poesia em movimento, produtor de presença por meio de uma poética que se revela na própria dança. A dança torna-se, nesse sentido, um meio de interpretação, no duplo sentido que essa palavra pode possuir: a coreógrafa e a bailarina leem o texto e o reinterpretam materialmente em forma de movimentos corporais. No caso do espetáculo de dança produzido a partir do texto poético, ele tanto produz uma nova leitura, quanto reintegra no corpo uma leitura anterior. A dança é exercida a partir da matéria do ser e da organização de uma relação com o mundo. O *corpoesia* procura revelar a poesia presentificada e constituinte do movimento, bem como destacar a convergência das inúmeras possibilidades de interpretação, de sentidos e de presenças, no interior de uma poética da dança.

A delimitação do conjunto de categorias escolhidas para este estudo está imbricada em sua própria natureza. A base de Octavio Paz, Paul Zumthor, Hans Gumbrecht e Laurence

Loupe fundamentam o conceito de *corpoesia*, que é apresentado no próximo capítulo, sob a análise do poema *O Cão Sem Plumas* e do espetáculo *Cão Sem Plumas*.

Para tanto, empreendo inicialmente, na revisão crítica de alguns estudos e comentários a respeito da obra de João Cabral, que destacam aqueles elementos que julgo determinantes para a produção da poesia e da poética do espetáculo de Deborah Colker. A última parte do capítulo, portanto, dedico-me à investigação e à reflexão sobre o uso dos elementos analisados anteriormente na construção de minha leitura acerca da dança de *O Cão Sem Plumas*.

CAPÍTULO 2

CÃO SEM PLUMAS EM MOVIMENTO

2.1 O corpoético em *Cão Sem Plumas*

O Cão sem Plumas veio a público em 1950. Foi todo rodado em prensa manual adquirida pelo autor logo após ter chegado a Barcelona, onde passou a cumprir atividades consulares como funcionário do Ministério das Relações Exteriores, o Itamaraty.

Considerado pela crítica especializada como um dos melhores poemas de João Cabral de Melo Neto, foi escrito entre 1949-1950, em Barcelona, após o poeta casualmente, ler uma reportagem, na revista *El Observador Económico*, denunciando que a expectativa de vida em Recife era inferior à detectada na Índia. O fato o alarmou, e motivou a escrever essa obra de viés crítico e temática social.

João Cabral dedica o poema a Joaquim Cardozo, um poeta pernambucano da região do Capibaribe, e o divide em quatro partes: duas paisagens, uma fábula e um discurso do Capibaribe. Assim, nasceu o primeiro poema de João Cabral de Melo Neto centrado na paisagem e na figura da pessoa nordestina. No período em que estava residindo longe de sua terra natal, o autor recorre a uma metáfora que alimenta todo o texto: o rio Capibaribe, em Pernambuco.

Elegida pela crítica literária brasileira como sendo a primeira criação de peso na qual João Cabral abordou aspectos regionalistas, o poema é digno de atenção não só por esses aspectos, mas por outras características, tais como a extensão e o uso das metáforas e comparações para retratar a realidade dura e discrepante daquele espaço. Os 425 versos e 51 estrofes (irregulares no que tange à distribuição dos versos e divisões silábicas) refletem possíveis tensões entre: experiências pessoais, literatura, questões socioeconômicas e regionais.

Na estrutura dos versos, observa-se a criação de comparações para representar a cidade de Recife e o rio Capibaribe, que têm presença natural e histórico-social marcante nessa cidade. O poema resulta em um esforço de construir e ocupar posição na literatura brasileira.

A fortuna crítica em torno do texto é vasta e das mais diferentes naturezas. Elegi

alguns dos trabalhos escritos sobre *O Cão sem Plumás* para exemplificar o modo como estudiosas já analisaram a obra. Considerarei trabalhos já realizados que atentem não só para formas estruturais do poema como, também, para aspectos interdisciplinares, tais como sua ligação com a Sociologia, Antropologia e outras áreas do conhecimento.

Antônio Carlos Secchin (2010, p. 174), especialista na obra de João Cabral de Melo Neto, ao escrever uma análise crítica sobre *O Cão Sem Plumás*, afirma ser o poema da obra de Cabral que exprime com maior consistência as relações entre discurso poético e espaço referencial. Segundo o mesmo autor, o estímulo à produção se origina na própria paisagem nordestina. O curso do rio Capibaribe (que se pode entender como sendo o próprio – cão sem plumas) é representado por um discurso que procura, na forma do rio, o qual torna-se objeto, o modelo de sua enunciação.

As duas partes iniciais do poema possuem o mesmo título —Paisagem do Capibaribe (I e II):

A cidade é passada pelo rio
 Como uma rua
 É passada por um cachorro;
 Uma fruta
 Por uma espada.
 (MELO NETO, 1994, p. 30)

O estudioso enfatiza que a cidade é comparada a um elemento inorgânico (rua) e a um elemento orgânico (fruta). O rio primeiro é equiparado a um cachorro (elemento orgânico) e, em seguida, à espada (elemento inorgânico). Esses termos provocam uma relação de jogo de imagens que se cruzam, ora tratando-se de produtos naturais, ora de artefatos fabricados. A aproximação do rio com o cachorro é aproveitada em outros versos que discorrem sobre o movimento do rio Capibaribe:

O rio ora lembrava
 A língua mansa de um cão,
 Ora o ventre triste de um cão,
 ora o outro rio
 de aquoso pano sujo
 dos olhos de um cão
 (MELO NETO, 1994, p. 30)

A circulação do rio é aqui imagetivamente construída tendo como referência o corpo do cão. Língua, ventre e olhos são utilizados como metáforas que simbolizam aspectos do rio. Em alguns trechos, manso como a língua do cãozinho em estado de felicidade. Em outros, seco e sem vida como o ventre triste do cão esfomeado. E ainda há versos do poema nos quais as águas lembram os olhos sujos do cão, numa alusão à lama e à terra que assoreia o rio.

Os aspectos demarcam, portanto, as condições precárias do rio ao longo do seu trajeto. Na sua análise, Secchin (2010) ressalta, também, que, na construção poética do poema, valores que transpassam noções de clareza, cristalinidade, leveza e pureza são recusados para tratar do modo como o rio é apreendido:

Aquele rio
Era como um cão sem plumas
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa, da
água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.
(MELO NETO, 1994, p. 30)

O rio nada sabe de adjetivos que remetem a uma atmosfera bucólica costumeiramente presente na lírica encontrada nas poesias árcades: os cântaros, os peixes nas águas claras, as fontes rosas. Um cão sem plumas é um cão desprovido – de qualquer luxo e glamour, o rio conhece somente a realidade impura e sórdida:

Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.
Sabia da lama
como de uma mucosa.
(MELO NETO, 1994, p. 30)

Vai se construindo uma analogia entre o modo como o rio é representado no poema e o espaço de penúria social que o circunda. O rio “tinha algo de estagnação” dos espaços públicos precários, tidos como sujos e abafados.

Ele tinha algo, então,
da estagnação de um louco.
Algo da estagnação
do hospital, da penitenciária, dos asilos,
da vida suja e abafada
(de roupa suja e abafada)
por onde se veio arrastando.
(MELO NETO, 1994, p.32)

A análise de Secchin (2010) ressalta ainda, a retomada que o poeta faz na segunda partedo texto intitulada: Paisagem do Capibaribe II.

Entre a paisagem rio fluía
como uma espada de líquido espesso.
Como um cão humilde e espesso.
(MELO NETO, 1994, p. 33)

Na primeira estrofe do poema, o vocábulo usado foi cidade, já nessa segunda parte, a cidade diluiu-se em paisagem e a palavra espada agora veio antecedida de cão. O adjetivo espesso que denota consistência grossa e encorpada e que refere-se tanto ao líquido da espada

quanto ao do cão, marcará a imagem que retornará no desenvolvimento da segunda parte da poesia na qual os temas são comuns à primeira parte, haja vista o título ser o mesmo.

Como o rio aqueles homens
são como cães sem plumas
(um cão sem plumas
é mais
que um cão saqueado;
é mais
que um cão assassinado.
(MELO NETO, 1994, p. 33)

Um cão sem plumas
é quando uma árvore sem voz.
É quando de um pássaro suas raízes no ar.
É quando as algumas coisas roem tão fundo
até o que não tem).
(MELO NETO, 1994, p. 33)

O elemento humano agora é equiparado ao rio/cão e a intensificação maior refere-se justamente à espécie humana, dado o fato de a humanidade ser novamente comparada a um cão sem plumas o qual é mais que um cão saqueado e mais que um cão assassinado. E por fim, a natureza passa a ser a fonte das metáforas, que trazem a imagem da intensidade do sofrimento desse cão: árvore sem voz, roer até o que não se tem. Em um determinado momento, a espécie humana acaba por se integrar ao rio:

Na paisagem do rio
difícil é saber
onde começa o rio; onde a
lama começa do rio;
onde a terra começa da lama;
onde o homem, onde a pele começa da lama;
onde começa o homem naquele homem.
(MELO NETO, 1994, p. 35)

A lama, destacada em vários versos é uma imagem que conforme Secchin (2010), traz em seu interior a ideia da harmonia, pois simplesmente o seco e o úmido se harmonizam na lama. Nos versos, ao tratar do barro, a imagem que se cria é a da lama como natureza diversa. Em determinado momento, a lama começa a partir do rio, em outros, é a vida que nela surge. Ela passa a ocupar uma posição central por ser o veículo que faz a transitividade entre o homem e o rio:

Na água do rio, lentamente,
se vão perdendo em lama;
numa lama que pouco a pouco
também não pode falar:
que pouco a pouco ganha os gestos defuntos da lama;
o sangue de goma,
o olho paralítico da lama.
(MELO NETO, 1994, p. 35)

O referido crítico literário, ao analisar o restante do poema, ressalta que, na parte III –Fábula do Capibaribe, há um combate entre o rio e o mar no qual João Cabral propõe a imagem da bandeira para expressar o oceano:

(Como o rio era um cachorro,
o mar podia ser uma bandeira
azul e branca
desdobrada
no extremo do curso
— ou do mastro — do rio).
(MELO NETO, 1994, p.35)

O movimento inicial do mar é no sentido de rejeitar a contaminação oriunda das misérias que se agruparam ao rio. Observa-se também a recusa aos elementos da flora, já que a terra e a fruta querem ser destruídas pelo mar.

Primeiro,
o mar devolve o rio.
Fecha o mar ao rio seus brancos lençóis.
O mar se fecha
a tudo o que no riosão flores de terra,
imagem de cão ou mendigo.
Depois,
o mar invade o rio.
Quer o mar
destruir no rio
suas flores de terra inchada,
tudo o que nessa terra pode crescer e explodir,
como uma ilha, uma fruta.
(MELO NETO, 1994, p. 37)

No trecho final da parte intitulada –Discurso do Capibaribe, nas palavras de Secchin (2010, p.27), sustenta-se um estilo de poema basicamente conceitual com raízes no estrato referencial das partes anteriores. Estabelecido o encontro entre o Capibaribe e o oceano, o poeta diagnostica a dolorosa permanência do rio na memória coletiva.

Aquele rio está na memória como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão
vivo dentro de um bolso.
Como um cão vivo debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa, da pele.
Um cão, porque vive, é agudo.
O que vive não entorpece. O que vive fere.
O homem, porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.
(MELO NETO, 1994, p.39)

A imagem do cão reforçada agora é a do cão com vida. E essa vida revela a agudeza

do cão, o rio está na memória, e essa é viva a ponto de ferir. Nos versos finais do texto, retoma-se a ideia da luta diária pela vida, progressivamente:

porque é mais espessa a vida que se luta cada dia,
o dia que se adquire cada dia
(como uma ave que vai cada segundo conquistando seu voo)
(MELO NETO, 1994, p. 39)

A leitura apresentada por Antônio Secchin (2010) articula os versos do poema *O Cão Sem Plumas* ao espaço social bem como aos signos e às imagens que se reiteram ao longo do texto. Contudo, dessa forma não se esgotam as possibilidades de investigação suscitadas por essa criação.

Barbosa, em sua dissertação de mestrado, intitulada *A performatividade, voz e poesia em O rio e O Cão Sem Plumas* (2015), de João Cabral de Melo Neto propôs um estudo em torno do conceito de performance considerando aspectos das percepções sensoriais da voz, do ritmo e do corpo. Essa autora afirma ser o eu poemático de *O Cão Sem Plumas* um intérprete de uma voz que vem de fora para dentro e incorpora toda a realidade vivida pelo povo da cidade de Recife, na década de 1950, quando a passagem do rio Capibaribe pela cidade é descrita no texto.

A pesquisadora salienta ser a voz do poema a própria vocalidade do rio Capibaribe, no seu trajeto de vida e morte, que transporta a oralidade de um cão vivo (BARBOSA, 2015, p. 45).

O que vive incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso como um cão, um homem, como aquele rio.
(MELO NETO, 1994, p. 35)

No decorrer de seu estudo, Barbosa (2015) traça um perfil da voz poética de *O Cão Sem Plumas* como sendo uma voz que vem de fora do poema. Para a autora, o rio é apresentado como um vetor de descrição da paisagem. Há um reforço na caracterização do rio Capibaribe com toda a história que permeia a vida do rio, da população ribeirinha e da paisagem que compõe o cenário poético, inspiração do poeta na construção do poema em destaque. A voz que incorpora todo o discurso recorrente é a voz que está na memória de toda uma gente que vive as situações de um cão sem plumas, o cão do qual ninguém cuida, o cão de rua sem enfeites.

Na conclusão do texto, a referida pesquisadora enfatiza que oralidade, voz, ritmo são os componentes poéticos que levam à performance de um texto escrito na recepção da voz, do corpo e da alma do leitor. A voz do poema é a escuta, por isso, a cada leitura, é processada de modo diferente.

De maneira similar, a voz é utilizada no espetáculo de dança *Cão Sem Plumas*, quando os versos do poema são mencionados durante as cenas e percebe-se uma nova leitura sendo criada em termos de narratividade, uma vez que os versos não seguem a mesma ordem em que estão dispostos no poema. Assim, a dança vai seguindo a cadência da voz, numa corporificação do texto a partir do ritmo sonoro do próprio poema.

Seguindo a linha de raciocínio da influência do leitor no modo como *O Cão Sem Plumas* é ressignificado, a pesquisa de Lisiane Delai (2008) parte de uma análise dos poemas *O Cão Sem Plumas*, *O rio*, *Morte e vida Severina* e *Quaderna*, todos de João Cabral de Melo Neto. Na discussão proposta pela autora, o foco recai na representação da região dentro dos textos selecionados com ênfase na descrição da mulher e do homem como representantes da oposição da paisagem. De caráter interdisciplinar, transitando entre a Literatura, a Sociologia e a Antropologia, o estudo evidencia a presença de várias “regiões” dentro do estado de Pernambuco identificadas a partir dos versos em questão.

O conceito de região que Delai (2008) traz à baila é o de uma representação que as habitantes fazem do espaço que as circunda, reconhecendo-se nele e sendo reconhecidas pela sociedade. Ou seja, para existir a região, não é somente o espaço físico que garante sua permanência, mas quem ali vive, conforme as relações simbólicas formadas e aceitas como regras pela coletividade. A estudiosa valida que dentro desse raciocínio, a região passa a ser objeto de uma divisão do mundo social com o poder de interferir na formação ou não de grupos. Portanto, adotar essa perspectiva em diálogo com a poesia cabralina, permite admitir-se a criação de um feixe de relações simbólicas usadas por quem reside em determinado espaço sem desconsiderar o peso do meio físico na edificação desse local. No estudo em questão, foram identificadas, a partir das poesias, quatro regiões no estado de Pernambuco: o mangue, o sertão, o litoral e o canavial. Estas são legitimamente consideradas haja vista o modo como esses espaços são descritos em seu contexto físico nos versos do poeta, bem como às associações simbólicas neles estabelecidas pela representação do modo de vida das pessoas.

Apresentando uma perspectiva mais próxima de outras linguagens artísticas, José Roberto Godoy (2009) disserta sobre aspectos da poética de João Cabral de Melo Neto em *O Cão Sem Plumas* que o aproxima do movimento artístico Surrealista. Para o pesquisador, a obra lança fundamentos estéticos que se consolidam no restante da produção de Cabral, bem como apresenta especificidades inéditas que não foram mais reproduzidas em outros escritos, a saber: o instrumental retórico, a abordagem do contexto social, as imagens produzidas e a ordenação das estrofes.

Com base no exposto, Godoy (2009) afirma que o procedimento surreal de composição se materializa nos versos cabralinos como uma reinterpretação das práticas do movimento Surrealista. Especialmente por se valer do símile na construção metafórica do texto, como nota-se nas descrições e nas relações semânticas presentes no poema ao longo do verso chave: “Aquele rio era como um cão sem plumas” (MELO NETO, 1982, p. 18). Essa construção defende Godoy, tem potência suficiente para modificar a representação da realidade esperada pelo leitor. O rio ser como um cão, gera expectativas e relações de fácil dedução. Todavia, ao inserir a caracterização “sem plumas”, essa rede se altera e leva a outra direção, pois pode ser explorada pelo viés de aproximação ao Surrealismo, dado o processo forte e implícito de substituição da função referencial da linguagem.

O mencionado estudioso categoriza ainda, que João Cabral se liga ao movimento francês pelas relações de arbitrariedade construídas nos modos de nomeação dentro de seu livro-poema, como nos seguintes versos “aquoso pano sujo/dos olhos de um cão”, na segunda estrofe do texto ou na nona estrofe com “em silêncio se dá/em capas de terra negra”. Esse modo de proceder redesenha as barreiras de sentido produzidas no texto. Cachorros, dentes, maçãs e bandeiras seguem sendo transmutados pela forma metafórica e potente da escrita.

Já no campo mais específico da Sociologia, José Ramires (2009) apresenta em sua tese de doutorado uma abordagem sociológica de *O Cão sem Plumas*. A partir das condições sócio-históricas e biográficas nas quais o poema foi pensado e escrito, Ramires (2009) produziu um recorte analítico que deixa quem lê ciente de estar diante de um texto marcado por indícios do posicionamento crítico de seu autor em relação ao movimento regionalista nordestino (liderado por Gilberto Freyre¹⁴).

¹⁴ Gilberto Freyre foi (1900-1987) foi um sociólogo, historiador e ensaísta brasileiro natural de Pernambuco.

Outra característica relevante suscitada por essa pesquisa é o fato de estar representada no poema, uma articulação histórica e biográfica entre migração, cidade e literatura. A ênfase dada pelo poeta à gente de Recife e ao rio Capibaribe trata também da miséria à qual estava submetida uma grande parte da população que tenta sobreviver na metrópole pernambucana. Nessa perspectiva, o olhar do pesquisador volta-se à degradação dos seres (vertida em texto) no qual as personagens do poema são desumanizados à medida que pessoas e casas se confundem com a lama, que penetra toda a paisagem e a vida:

Entre a paisagem o rio fluía
 como uma espada de líquido espesso.
 Como um cão humilde e espesso.
 Entre a paisagem (fluía)
 de homens plantados na lama;
 de casas de lama plantadas em ilhas coaguladas na lama;
 paisagem de anfíbios
 de lama e lama.
 (MELO NETO, 1994, p. 34)

Nas metáforas em que se confundem lama e seres humanos, nota-se o efeito literário usado para ressaltar a degradação que acomete as residências e as suas moradoras. No decorrer de sua tese, Ramires (2009) ainda aborda a relação mediada pelo trabalho como sendo histórica e passível de criar tramas e urdiduras nas trajetórias pessoais dos indivíduos em questão. Desse modo, destaca como o poema faz alusão aos movimentos migratórios e às mudanças urbanísticas que marcaram a sociedade pernambucana.

Esse diálogo não se esgota nessas referências, uma vez que além dos supracitados, são muitos os trabalhos que versam sobre *O Cão Sem Plumas* dentro das mais variadas perspectivas. Entretanto, é, a partir de tantas possibilidades, a título de contribuição com as pesquisas já concluídas, que acrescento uma nova leitura do poema *O Cão Sem Plumas*. Entendo que aliar a dança como modo de atribuição de uma nova construção para esse texto é uma proposta diferenciada e rica especialmente no que tange aos estudos que versam sobre literatura e dança.

Assim, passo para a discussão do que vem a ser o *corpoesia*, como categoria de análise e, conseqüentemente, para a melhor compreensão do espetáculo de dança *Cão Sem Plumas* intencionando construir uma leitura singular a partir do que tomo como um diferencial da leitura analítica proposta por esta tese: o olhar a partir do corpo que dança um poema.

2.2 Gênese do corpoesia

Nesta seção objetivo delinear, por meio de um “diálogo” teórico entre Octavio Paz (1982), Hans Ulrich Gumbrecht (2012), e Laurence Louppe (2012), uma definição para *corpoesia* e o modo como este se “manifesta” dentro do espetáculo de dança *Cão Sem Plumas*.

Início essa discussão a partir do princípio promulgado por Octavio Paz (1982) de que a poesia consiste em um caminho aberto a múltiplas possibilidades de ser “transmutada”. Ela pode materializar-se não só pela via do texto escrito, mas também por meio da dança, da pintura, do teatro e de outras manifestações artísticas. Tal afirmação, apoia-se na via teórica traçada na obra *O arco e a lira* (1982), na qual Paz desenha um caminho abarcando as implicações do poema, da poesia e da criação poética.

O ensaísta e poeta mexicano demarca as diferenças entre poesia e poema, que costumam ser entendidos como sinônimos. Para o crítico, a poesia pode estar na vida cotidiana, nos indivíduos, nas belezas naturais, nas nossas vivências, no mundo. Artistas e produtoras de arte (pintoras, poetas, cineastas, bailarinas etc..) possuem a sensibilidade/capacidade de moldar a poesia para corporificá-la. No caso das palavras e dos versos, um ser humano, com intenção artística, plasma a poesia para que ela se torne poema:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de mudar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. [...] o poema é um caracol onde ressoa a música, ecos, da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. (PAZ, 1982, p. 21)

Por essas palavras, poesia, aos olhos de Paz (1982), pode ser compreendida como uma espécie de aura transcendental que nos circunda e que está além das categorizações fixas e concretas. A poesia é como “matéria-prima” (responsável por alterar a linguagem comum) e que só pode ser apreendida pela sua consolidação nas obras de arte. Ela necessita ser revelada aos nossos olhos por meio de uma imagem, um som, um corpo, um texto, um acontecimento e dessa forma, transforma-se em elemento poético. Conforme Paz (1982, p.5), “existe poesia sem poemas: paisagens, pessoas e feitos podem ser poéticos, são poesia, mas não poemas.” Quando a poesia se dá como uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade

criadora da poeta nos defrontamos com o “poético”. Por sua vez, quem escreve poemas seria a pessoa responsável por conduzir e transformar a corrente poética em uma obra, o poema é definido por Paz como o “lugar de encontro entre a poesia e o homem” (1982, p.6).

A poesia nos envolve em sua atmosfera, reside no mundo, e o poema, por sua vez, é a obra literária em si, texto formado a partir da poesia que nas palavras de Octavio Paz é “linguagem erguida”. Ao discorrer sobre o poema enquanto escrita, Octavio Paz (1982, p.28) define-o como sendo “único, irreduzível e inseparável de outras manifestações históricas e sociais”. Seguindo esse pensamento, o poema não teria sentido sem a existência da comunidade e da história que o rodeia. A palavra da poeta pertence a um povo e a um momento de fala desse povo, é histórica em dois sentidos inseparáveis: o primeiro é o de constituir um produto social, o segundo de ser condição prévia à existência da sociedade bem como alimentadora dos poemas.

No entanto, apesar de ser constituído materialmente de fatos sociais e históricos que o rodeia, o poema transcende a linguagem simples e cotidiana, pois é imagético, e as imagens que produz possuem diversos níveis. Paz (1982) defende que as imagens poéticas possuem autenticidade pelo fato da poeta ver ou ouvi-las como um modo de apreensão do mundo, ele fala das coisas que são suas, experiências íntimas e pessoais. São, portanto, verdades psicológicas e, também, realidades objetivas, validadas por si mesmas possuindo uma verdade própria que as torna obras de arte. O que torna poético o poema não é seu aspecto literário – rimas, estrofes e métricas – mas sim o feito de ele ter sido tocado, transmutado pela poesia:

A cor resplandece no quadro; o movimento do corpo, na dança. A matéria, vencida ou deformada no utensílio, recobra seu esplendor na obra de arte. A operação poética é de signo contrário à manipulação técnica. Graças a primeira, a matéria reconquista sua natureza: a cor é mais cor, o som é plenamente som. Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer alguns artesãos, mas sim um por em liberdade a matéria. Palavras, sons, cores e demais materiais sofrem uma transmutação apenas ingressam no círculo da poesia. Sem deixar de ser instrumentos de significação e comunicação, se convertem em outra coisa. Essa mudança – ao contrário do que ocorre na técnica – não consiste em abandonar a sua natureza original, senão voltar a ela. Ser “outra coisa” quer dizer ser “a mesma coisa”: a coisa mesma, aquilo que real e primitivo são. Por outra parte, a pedra da estátua, o vermelho do quadro, a palavra do poema, não são pura e simplesmente pedra, cor, palavra: encarnam algo que os transcende e transpassa. Sem perder seus valores primários, seu peso original, são também como pontes que nos levam a outra margem, portas que se abrem a outro mundo de significados indizíveis pela mera linguagem. (PAZ, 1982, p. 8)

À vista disso, não necessariamente, um soneto ou um texto produzido em versos decassílabos contém poesia. O poema necessita da palavra, mas também precisa transcendê-

las, ir além dos seus significados relativos. A linguagem que o alimenta é feita também de histórias, de lugares, de situações que não estão fechadas no momento histórico em que ocorreram, mas que, ao contrário, são reavivadas a cada vez que alguém declama ou lê o poema. A história é o lugar de materialização da palavra poética¹⁵ (PAZ, 2014, p.69). Contudo, o poema não é uma simples sequência de fatos históricos, este é a mediação entre a experiência original em si e as experiências que virão a partir do próprio poema. Quando leio um poema, eu revivo a enunciação que aquelas palavras trazem, entretanto estou no futuro em relação ao instante que se enuncia.

Octavio Paz (2014), afirma que a poesia reinventa a linguagem, ao contrário da ciência, que (na sua visão) busca uma direção lógica e unificadora para os signos. A poesia abarca “a pluralidade do real” (PAZ, 2014, p. 38) pela profusão de significados e de imagens oferecidas por ela.

No verso “mulher febril que habita as ostras” (MELO NETO, 1982, p. 25) de *O Cão Sem Plumaz*, identifica-se esse modo de usar a linguagem abordado por Paz. Uma mulher febril remete às pérolas que são produzidas no interior das ostras. Investigando ainda mais a metáfora, ocorre que a ostra, para se defender de parasitas ou partículas estranhas que adentram seu interior, reveste o elemento invasor com as células do Nácar (uma espécie de substância lustrosa também conhecida como madrepérola). As várias camadas produzidas para proteger a ostra dão origem à pérola. Ou seja, a pérola é o resultado de uma dor, uma ferida causada no animal.

Para as cientistas Lenita Wannmacher e Maria Beatriz Cardoso Ferreira (2004, p. 59), “febre é somente uma manifestação de doença, tendo inclusive papel de defesa orgânica”. Em uma publicação que busca desmistificar a noção de que a febre é uma doença que precisa ser atacada, ambas discorrem sobre as implicações corporais da febre considerando-a como uma forma de defesa do nosso corpo. Em virtude de haver a invasão de algum micro-organismo, o corpo faz com que as células que participam do nosso sistema imunológico secretem substâncias para combatê-los. São essas substâncias, consideradas termorreguladoras, que geram a febre. Ou seja, a febre, portanto, é uma reação corpórea de proteção.

Quem seria, então, essa mulher febril que habita as ostras do rio Capibaribe? Diante da dimensão expandida de sentidos que o poema permite, afirmo que no verso em questão há um

¹⁵ Minha tradução de “La historia es el lugar de la materialización de la palabra poética”. (PAZ, 2014, p.69).

diálogo com as dores e o sofrimento da mulher, a qual em permanente estado de guarda, reage às dores (daí deriva a febre) e busca refúgio dentro de outro organismo que similar a ela lida com as feridas: criando uma proteção. Por analogia, depreendo que a pérola e a febre são decorrências de um mecanismo de defesa. Está claro, com base na declaração de Paz (2014), que a “mulher febril”, dada a sua natureza poética, acarreta uma dimensão de sentidos dilatada e não padronizada e restrita. Isto posto, aproximando a dança do poema, entendo que a dança identicamente possui uma característica “alargadora” de sentidos, contudo essa capacidade se aloca no corpo – na complexidade de movimentos, percepções e invenções de sentidos capazes de figurar-se no corpo dançante. O filósofo espanhol Ortega y Gasset afirma que “existem estilos de pensar que são como estilos de dançar”¹⁶ (ORTEGA e GASSET *apud* PAZ, 2014, p.30). Sendo a poesia, conforme defende Paz (1982, p. 45), “criadora de realidades que possuem a sua própria verdade, a da sua existência” concebo que a poesia é um estilo de pensar com o qual é possível, (também) estruturar a linguagem sem excluir o pensamento do corpo que, nesse caso, seria o movimento.

A articulação entre o poema e a dança, a partir das assertivas de Paz (2014), se apoia na compreensão de que circundados pelo “poético” – tanto dança como poema – estão “filiados” à mesma gênese. Contudo, cada um desses modos de produção se apoia em seus próprios aparatos para desencadear o cumprimento da revelação que os constitui. Das palavras são feitos os poemas, dos movimentos a dança. Por consequência, a dança também pode ser uma forma de unidade poética, porém que se manifesta no corpo. Por estar condicionada ao ritmo, igualmente à poesia, ambas as linguagens resultam em criação de imagens.

Para Octavio Paz (2014, p. 116), as imagens proporcionam sentido para o poema. “Sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem outro sentido fora de suas imagens”. Paz defende que é através das imagens que a pluralidade e a ambiguidade original da linguagem se manifestam de forma plena. As imagens convidam o leitor a recriar e reviver uma experiência ao invés de explicá-la. A relação íntima do ritmo e das imagens na experiência poética é, também, enfatizada por Paz. O autor mexicano deixa claro que é o ritmo que coloca as imagens em movimento. O ritmo verbal é a frase poética completa. Fala tem ritmo, poema e dança também. O verso de um poema é uma combinação de ritmos, a

¹⁶ Minha tradução de “hay estilos de pensar que son estilos de bailar” (*apud* PAZ, 2014, p.30)

sequência coreográfica é uma combinação de movimentos. Ritmo e imagem são inseparáveis, só a imagem pode mostrar como o verso que é frase rítmica é também uma frase que possui sentido. Os versos são formas que unidas, compõem um poema. O poema diz o que poderia ser, os conceitos mutilam as coisas, “empobrecem-nas”. Os conceitos fazem as coisas perderem autonomia. A poesia nomeia as coisas, as pedras tornam-se plumas, mas não deixam de serem pedras. A poesia dá vida às coisas. O *corpoesia* dá vida corporal à poesia. As poetisas são ousadas porque dizem que a imagem revela o que é e não o que poderia ser.

Corpoesia é plenamente rítmico, uma vez que é poema dançado. A linguagem tende a ser ritmo, a dança existe no ritmo. A dança é imagem, mas segue sendo dança. *Corpoesia* por ser poético, é imagem, mas segue sendo dança, a imagem cria outra ideia, mas não deixa de ser ela também. *Corpoesia*, poesia viva em movimento. “A imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece” (PAZ, 2014, p. 87). A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários. A língua é uma infinita possibilidade de significados. O *corpoesia* por ser oriundo da poesia, resulta também nessa infinitude. O poeta coloca as coisas diante de nós, não as descreve, o corpoético é dançado. Desse modo, se desnuda ao espectador e, por sua vez, resulta que o movimento estruturado a partir da poesia é o “princípio” do *corpoesia*. O *corpoesia* permite, portanto, que a poesia seja “performada” por meio da dança que ele produz, uma vez que comporta uma percepção corpórea do texto poético que se transforma em corpo dançante. Nessa linha de raciocínio, compreendo que o *corpoesia* possui em sua dimensão além da poesia, mais dois atributos que o especificam: a *presença* e a *poética*. Detenho-me, a seguir, na elucidação do que nomeio como sendo a *presença* e a *poética* do *corpoesia*.

2.3 A presença e a poética do *corpoesia*

O corpo ocupa espaço, comunica e é tangível. Por ser vetor de comunicação, ele também produz presença, conforme postula Gumbrecht (2010, p. 39): “(...) qualquer forma de comunicação, implica produção de presença...”. Para o referido teórico, os fenômenos da vida em geral, incluindo as experiências estéticas, afetam nossos sentidos de um modo que vai além da interpretação e do “quis dizer”. Na busca por conceitos diferentes para lidar com as “coisas do mundo” e a maneira como somos por elas afetadas e afetados, Gumbrecht (2010, p.

34) conceitua a *presença* como sendo “uma relação espacial com o mundo e os seus objetos, uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, ter impactos imediatos em corpos humanos.” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Na conceituação do termo, o estudioso afirma, ainda, que a produção de *presença* indica “processos e eventos nos quais os impactos dos objetos presentes sobre os corpos humanos é intensificado” (GUMBRECHT, 2010, p.13). Como exemplo de “coisas” que corporificam a presença e nos impactam, não sendo passíveis de interpretar o seu significado de modo hermenêutico, o autor cita uma ária de Mozart, um quadro de Edward Hopper, uma “pedalada” do jogador de futebol Robinho. Em síntese, experiências que tocam as pessoas de um modo que não se consegue captar única e exclusivamente buscando o sentido ou a mensagem que transmitem.

Importante ressaltar que para esse filósofo, a produção de presença não anula a produção de sentidos. Gumbrecht defende que a poesia, por exemplo, é simultaneamente a produção de presença e de efeitos de sentidos.

Ainda seguindo o raciocínio de Gumbrecht (2010), o corpo, dentro de uma cultura de *presença*, ganha um espaço central, haja vista que é tido como a autorreferência predominante, ao contrário da ideia do pensamento como a centralidade do mundo.

Para além disso, as coisas do mundo possuem um sentido em si mesmas e não uma atribuição de sentido que somente a interpretação do que se quer dizer oferece, o conhecimento pode ser “revelado” (por divindades ou simplesmente acontecer) e não apenas moldado por conceitos e explicações científicas. Em resumo, para o filósofo, a *presença* pode ser entendida como a corporificação de algo, como um estar sensível às coisas do mundo.

A partir da reflexão de Gumbrecht (2010), percebo que o *corpoesia* pressupõe a *presença* como sendo um fator inerente à sua composição. À medida que atua como um vetor da informação poética corporificando-a em dança e enquanto ser dançante, a *presença* torna-se um de seus pontos chave. Os efeitos de presença que o *corpoesia* carrega são duplicados devido à natureza da poesia (seu ponto de partida). Por meio do *corpoesia*, exprime-se o não dito, a sua *presença* É.

Além de *presença*, é inerente ao *corpoesia* uma poética, encontrada na dança contemporânea. Baseada em Laurence Louppe (2012) e em suas assertivas sobre a poética da

dança, ressalvo que essa poética “revela o caminho seguido pela artista para chegar ao limiar onde o ato artístico se oferece para que o percebamos” (LOUPPE, 2012, p. 56). A poética analisada pela estudiosa, engloba o conhecimento, o fazer e o diálogo produzidos pelo corpo que dança. Em outras palavras, a poética mostra “como a obra de arte faz” (LOUPPE, 2012, P. 57), sobretudo o que nos toca numa obra, o que dá vida e sentido a ela.

Ao conceituar dança, a intelectual lembra que toda obra de arte é diálogo, assim, define-a como um “processo de construção de formas e sentidos através da ação do corpo” (LOUPPE, 2012, p. 7). Alinhada a esse raciocínio, estabeleço que a dança está equivalente ao poema. Observo que, no caso do *corpoesia*, o diálogo se dá entre corpo e poema para que a poética se materialize em movimentos, afinal é na movimentação que se relaciona a bailarina e o mundo:

Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão. É também confiar no caráter lírico do orgânico, sem por isso lhe atribuir uma estética ou uma formatação precisa: o movimento ou o estado do corpo neutro tem a sua própria qualidade lírica, tal como o movimento em tensão no espaço e tornado musical. O principal aspecto a ter em conta é trabalhar, em primeiro lugar, as condições orgânicas dessa emergência poética. Uma vez tomada essa opção fecunda, o corpo torna-se-á uma admirável ferramenta de conhecimentos e sensações. (LOUPPE, 2012, p. 69)

Portanto, é no corpo da bailarina que reside a potência poética, ele torna-se instrumento de sua manifestação. Consoante à citação anterior, a natureza lírica do corpo orgânico o coloca em estado de emergência poética, a pessoa que dança ao tomar consciência desse potencial, terá infinitas alternativas para mobilizar o *corpoesia*. Ele torna-se poesia em movimento, produtor de *presença* e de *poética*. Sua escuta é a dança, o bailarino lê o texto, “escuta”, percebe o que o toca e materializa em dança. O *corpoesia* reside nesse processo, dançar é mostrar o que a dança faz, ele revela a poesia presentificada no movimento. Os percursos do corpo são apresentados por meio dos movimentos, os percursos poéticos do *corpoesia* ressaltados na dança. A pessoa espectadora compreende o *corpoesia* – sinestesticamente – pela audição, pela visão, pelo modo como a dança o afeta.

E depois? Depois, recomeçam os processos de ressignificação abarcando tudo o que foi vivenciado. O sucesso dos espetáculos de dança contemporânea demonstra a intensidade da “conversa” entre os corpos de observadores e das bailarinas e bailarinos. Os verbos observar e dançar são diferenciados, contudo em se tratando de *corpoesias* encenando, dançando e/ou observando há um fluir comum que os perpassa. São corpos que carregam as

marcas das rupturas ao serem confrontados por *presenças corpoéticas*.

Dessa forma, o corpo de quem dança o *corpoesia* é também moldado por ele. Assim como o corpo de quem escreve sobre dança molda-se também pelo indivíduo que a escreve, a dança molda o corpo de quem dança/escreve. O *corpoesia* é individual e composto por uma natureza diversa e, por consequência, pode ser afetado de maneiras muito numerosas por todos os corpos que o rodeiam, inversamente, poderá ser o agente que produz “afetamentos” na mesma proporção. Trata-se da interpenetração presente no contato direto e indireto dos corpos expostos no mundo. Deste modo, o corpo busca sua dança numa linha de tensões, sempre atravessado por inúmeras outras linhas que se embaralham amarrando, costurando, refazendo...

A dança de cada pessoa é única, só assim existe a dança contemporânea, na individualidade do corpo afetado, que presentifica a dança e o movimento. Ela tem uma espécie de “propriedade” para dizer sobre o presente do mundo, prova disso é a potência que o contato com uma obra de dança contemporânea pode suscitar em quem a assiste. A renovação da percepção, uma maior identificação com suas próprias reações e uma sensação mais profunda do ressoar das experiências estéticas são algumas das possibilidades de reverberação do contemporâneo.

A poética do *corpoesia* resulta ser ele próprio, quem é artista da dança opta por um estado de corpo, cada artista que dança o *corpoesia* elege um estado de corpo poético. No caso de uma concepção coreográfica traçada a partir de um texto, ela tanto produz uma nova leitura, quanto reintegra no corpo uma leitura elaborada anteriormente. A dança é exercida a partir da matéria do ser e da organização de uma relação com o mundo. A coreografia, em se tratando do *corpoesia*, tece poemas. O corpo torna-se ferramenta da poesia, o ponto de partida da obra, a necessidade de dizer o sentido e o desejo do que é portador.

Para ilustrar essa afirmação, recorro à análise realizada pela pesquisadora Olga Soares Coelho (2019), estudiosa das relações entre dança e poesia, da performance *Tributo a Blanco de Octavio*¹⁷ criada pela artista Siane Araújo, a partir do poema *Blanco* do escritor mexicano Octavio Paz. Na sua descrição da cena, a autora observa como a desenvoltura da bailarina durante o ato performático configura-se em uma experiência de um corpo em “estado de

¹⁷ A performance “Tributo a Blanco de Octavio” foi realizada por Siane Araújo de Paula, no dia 17 de setembro de 2016, no Centro de Referência da Juventude de BH como parte da programação do “Sarau da Conferência Municipal Literatura, Leitura, Livros e Bibliotecas” da Prefeitura de Belo Horizonte, MG.

poesia”. Conforme sua percepção, na dança em questão “a bailarina se oculta no tecido manchado deixando ao espectador o exercício de ler os rastros/manchas que testemunham a experiência de um corpo em estado de poesia”. (COELHO, 2019, p.117). Por esse exemplo e considerando a capacidade da dança e da poesia de repetir até reinventar diferentes realidades, reafirmo a eficácia do *corpoesia* em moldar poemas e elaborar sentidos e enunciados, via dança.

A poesia afetada e tocada pelo corpo também foi anunciada pelo cantor e compositor paraibano Chico César no álbum intitulado *Estado de poesia* produzido em 2015, após ter sido secretário de cultura na Paraíba. Segundo o artista, o estado de poesia é uma ode a um “estado de autogestão”, no qual cada vez menos instituições e mais pessoas possam ser líderes de seus próprios movimentos:

Para viver em estado de poesia. Me entranharia nestes sertões de você. Para deixar a vida que eu vivia. De cigania antes de te conhecer. De enganos livres que eu tinha porque queria. Por não saber que mais, dia menos dia. Eu todo me encantaria pelo todo do teu ser (...). Chega tem vez que a pessoa que enamora. Se pega e chora do que ontem mesmo ria. Chega tem hora que ri de dentro pra fora. Não fica nem vai embora, é o estado de poesia (CHICO CÉSAR, 2015).

“O meu estado de poesia é isso, para as pessoas que vivem poeticamente. O catador de papel pode fazer o seu trabalho poeticamente, um professor mesmo com o salário péssimo pratica o ensino de forma poética. No fim é o que sobra para a gente. Quando a gente vê a polícia parando carros de professores e os tirando de dentro na cacetada, é uma coisa surreal, difícil de compreender. E quando começamos a ver essas atitudes como cotidianas, algo está errado, e uma ala conservadora da sociedade está tomando conta, Nós precisamos combater isso de todas as formas, com cidadania e poesia.” (Disponível em <https://livreopinioao.com/2015/10/30/chico-cesar-sobre-estado-de-poesia-e-um-disco-que-fala-muito-com-a-nossa-epoca/>).

Da mesma forma que Chico César declara ser o estado de poesia um modo de vida que pode atingir qualquer pessoa que viva “poeticamente”, compreendo que o *corpoesia* alinha-se a esse pensamento por ser um corpo tocado pela poesia. Diferente do corpo visto pela sociedade como motriz para as engrenagens sociais e mercadológicas, o corpo em estado de poesia é favorável a experimentar as sensações da natureza, responder aos estímulos provocados pela arte, inspirar-se diante da vida.

Alinhando esses exemplos ao conceito aqui discutido, penso ser o *corpoesia* aquele capaz de munido dessa consciência, permitir o “estado de poesia” ao sobrepujar a linguagem instrumentalizada do cotidiano, e ao invés de somente produzir códigos verbais corriqueiros, superar essa estruturação por meio da possibilidade de enunciados incomuns abarcados pelas propriedades da linguagem poética. Um corpo desenhado pelos sentidos e que tem a

capacidade de desassossegurar nosso lugar no mundo por apresentar outras vias de acesso à realidade usando para tanto, da expressividade poética do corpo a qual colabora para desestruturar ideias e conceitos já fixados.

Diante do que já foi discutido até esse ponto, noto existir uma emergência do movimento, há urgência em *corpoesificar* a dança. A dança do *corpoesia* é presença da poética, incrustada no corpo. O *corpoesia* tem uma linguagem singular, transporta histórias e sensações. É sinestésico – no sentido da combinação de sentidos que ele proporciona: a poesia o afeta e ele afeta a própria dança. Nesse fluxo de afetamentos, o *corpoesia* é tocado pela poesia o que implica em produções de poemas, via dança.

Importante ressaltar ainda, o fato do *corpoesia* ser um corpo preparado. Mesmo que qualquer corpo possa dançar, não é qualquer pessoa que vai tornar-se bailarina. O *corpoesia* pressupõe um refinamento que advém da consciência do que ele representa e de sensibilidade para que as suas qualidades possam operar livremente nele. É necessária uma espécie de estado de recepção que, por sua vez, é sinestésico (por se tratar da astúcia em alcançar as sensações) e ainda, cinestésico (dada a percepção do movimento do corpo).

É primordial para o *corpoesia* que a bailarina exercite sua sensibilidade poética corpórea. Para escrever é crucial a sensibilidade de estar/ser no mundo, refinar os cinco sentidos, deixá-los em estado de alerta para captar a poesia que circula ao nosso redor. Para compor o corpotexto, deve-se mobilizar a cinestesia (se permitir a entrega ao movimento) e assim, tecer textualidades via dança.

Corpoesia define-se, portanto como Corpoesia é a presença da imagem infinitamente poética dançada. Pelo corpoesia, a presença torna-se Ser. O diálogo do movimento corpoético é uma manifestação sinestésica, múltipla e passível de afetar e ser afetado.

Em suma, *poesia*, *presença* e *poética* delimitam *corpoesia*. Para apreender corporalmente a poesia de que Octavio Paz (1982) fala, é imprescindível sensibilidade e um abrir-se para o mundo de modo receptivo, uma disponibilidade para que o corpo se transmute nesse veículo imagético, produtor de infinitos sentidos. Em relação à presença defendida por Gumbrecht (2010), o corpo precisa, além de sensibilidade, de um estado de alerta e concentração, para solidificar a poesia nas suas movimentações. E por fim, a poética investigada por Louppe (2012) que abarca a fundamentação, a criação e as trocas produzidas pelo corpo que dança, constitui-se de uma travessia que busca chegar ao outro. Com esses

saberes mobilizados conjuntamente, metamorfoseia-se o corpo em *corpoesia*.

2.4 *Corpoesia* em *O Cão Sem Plumas*

O espetáculo de dança *Cão Sem Plumas*, como já mencionado, foi concebido em 2017 e o insight para sua criação deu-se quando Deborah Colcker ainda em fase de estreia de *Belle* já buscava uma referência para a sua futura montagem, ainda sem um norte definido. A diretora afirmou em entrevistas que não queria uma personagem em cena novamente como havia realizado em *Belle* e em *Tatyana* e que o poema *O Cão Sem Plumas* caiu em suas mãos após 30 anos da sua primeira leitura. Ela relata que naquele instante decidiu que era o que queria fazer e, assim, pela primeira vez, um poema brasileiro tornou-se “matéria-prima” para uma criação de sua autoria:

Eu conheci esse poema nos anos 80, quando eu era uma garota, eu escutei a palavra espesso, que o sangue de um homem é mais espesso que o sonho de um homem, eu entendi que esse era um poema atemporal, ele falado rio Capibaribe, mas ele está falando de todos os rios, de todas as pessoas que vivem à margem, esse poema fala de algo que é inadmissível (...) a poesia é irmã da dança e no caso de João Cabral, é árida, crua, contundente, brutal, em cada palavra você vê aquela lama, aquela pedra, aquela terra, aquele homem, aquele caranguejo. (Disponível em https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2017/08/12/interna_diversao_arte,617098/deborah-colker-traz-cao-sem-plumas-a-brasilia.shtml. Acesso em 10 out 2021.)

Ainda sobre a montagem, a diretora afirma ser um “espetáculo de dança e de cinema”, por conta do vídeo que é rodado na tela ao fundo do palco e que segundo ela, não briga com a dança em nenhum momento e, sim, dialoga com a movimentação em cena. O filme é resultado de uma residência artística de 21 dias feita pela Companhia em Pernambuco. A equipe foi até a nascente do rio Capibaribe e acompanhou de perto todo o seu percurso. Experienciaram o mangue, a lama, os caminhos secos e arenosos pelo qual o rio passa e ainda promoveram trocas com a população local por meio de oficinas, saraus e apresentações. Sobre essa vivência, a diretora ressalta:

Foram três grandes processos de pesquisa, incluindo uma residência em Pernambuco fazendo um intercâmbio e um roteiro por tudo o que o espetáculo passa: fomos à nascente do rio, no lugar onde o agreste é quase sertão e a terra está craquelada, a gente passou por um momento onde o rio se esconde...quem sabe dorme, quem sabe sonha e depois a gente foi vendo esse rio se alargando, crescendo, ficando espesso. Passamos pela zona da mata, pelo canavial, passamos pelo mangue, depois dessa residência longa que tiveram essas aulas, esses encontros com o Maracatu, com o Cavalo Marinho, com o Coco, com o Caboclinho, com as Danças Africanas com as Danças Indígenas e eu fui buscar esses movimentos todos que não fossem só pernambucanos, são todos os movimentos que vem da rua.

Depois dessa residência, o espetáculo virou de cabeça pra baixo. Pisar nessa terra, nessa lama, entrar nesse rio e caminhar na trajetória dele, que rio é esse, aquele rio, junta-se o rio a outros rios. Foi tudo muito importante. (Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XCxOIohrig&ab_channel=FolhadePernambuco. Acesso em 10 out 2021.)

No início do espetáculo, a primeira cena não é a de uma dança no palco, e sim a da imagem do filme projetada na tela. Na imagem, uma criança com o corpo coberto de lama e um galho na mão anda por um caminho repleto de folhas e pedras o qual aparenta ser um percurso seco de um rio. Em seguida, um homem adulto vem caminhando pelas folhas utilizando o plano baixo, seus movimentos lembram o de um bicho, um caranguejo ou outro animal que se desloca apoiando-se em quatro patas. Ele começa a dançar no solo arenoso (ou seria enlameado?) e enquanto isso no palco, o mesmo bailarino personagem do filme, entra aprecia a cena e logo continua a dança iniciada pela projeção, que é bruscamente interrompida.

A dança no palco dá continuação à movimentação iniciada na tela. Os movimentos fortes do bailarino coberto de lama seca e batendo com força os pés no chão geram uma sensação de estarmos num ambiente seco no qual a poeira é levantada pelos pés em contato com o solo. Antes mesmo do início da dança, a música já se faz presente, no próprio corpo “ouve-se” sons, no caminhar da criança, nas pisadas fortes de quem está dançando. O som está em movimento junto com o bailarino o qual “sola” por aproximadamente dois minutos, de repente entra no palco outro bailarino dando um salto muito parecido com a movimentação típica da capoeira. Também se vê uma mistura de sequências próprias do estilo “hip hop” sendo realizadas por um deles, ao mesmo tempo, outras bailarinas e bailarinos entram na cena agachados andando no ritmo da música e alternando entre bater uma mão e outra no chão.

Quando entra todo o grupo em cena, a impressão que tenho é a de que um monte de “caranguejos” adentra o palco, bate no chão, levanta e cae. O ritmo da música é fortemente marcado. Após seis minutos de dança, ouve-se um estalo de trovão e a tela novamente volta a transmitir cenas do filme que foi rodado em Pernambuco juntamente com as bailarinas da Companhia. A partir desse momento, filme e dança estão em conexão. Durante todo o espetáculo, as cenas ao fundo criam a sensação de tridimensionalidade, como se as bailarinas “saíssem” da tela. Colcker admitiu que não teve “medo” em nenhum momento, para ela, a dança e o filme estão alinhados e podem coexistir sem briga ou disputa de atenção.

Em aliança com a contemporaneidade, definida por Agambem (2009) como sendo “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma

distâncias” (Agamben, 2009, p.59) na qual é de extrema importância o “estar entre” e não se limitar a um único caminho e tendo em vista que os *corpoesias* dançantes são atravessados por dimensões e direções múltiplas; a partir do entrelaçamento da dança, do poema e das imagens fílmicas que compõem a coreografia de *Cão Sem Plumas*, é que me proponho a uma leitura-analítica atravessada por uma abordagem *corpoética* desse espetáculo.

Essa leitura analítica se propõe a ser, ainda, um olhar pelo viés da contemporaneidade que considera os *corpoesias* como elementos da ordem do deslocamento, pois possibilitam que nosso olhar se alargue e de certa forma, ganhe distância do próprio tempo dada a experiência oferecida pela obra de arte em questão. Conforme a imagem a seguir, o levantar dos corpos em meio à escuridão é simbólico desse movimentar fraturado que emerge da poesia contemporânea, a capacidade de ver as trevas e nas trevas, sem deixar de seguir caminhando.

Na próxima seção, apresento os elementos da coreografia e os subsídios que contribuem para identificar a presença do *corpoesia* na montagem.

Imagem 9 – Cão Sem Plumas.



Fonte: Déborah Colcker 2017

2.5 Chaves de leitura do *corpoesia* em *Cão Sem Plumas*

A criação coreográfica de *Cão Sem Plumas* é de Deborah Colcker que também assina

a direção do espetáculo. A direção musical é de Jorge Du Peixe¹⁸ e Berna Ceppas¹⁹ com participação especial do compositor Lirinha²⁰. Cláudio Assis²¹ assina a direção cinematográfica e a dramaturgia, e Gringo Cardia²² a cenografia. A iluminação é de Jorginho de Carvalho²³ e os figurinos de Cláudia Kopke²⁴. Por fim, a direção executiva fica a cargo de João Elias²⁵. A estreia da obra foi em junho de 2017 em terras pernambucanas, no teatro Guararapes, em Recife – cidade natal de João Cabral de Melo Neto e atravessada pelo rio Capibaribe.

O poema *O Cão Sem Plumás* é dividido em quatro partes: Paisagem do Capibaribe I, Paisagem do Capibaribe II, Fábula do Capibaribe, Discurso do Capibaribe. A montagem coreográfica não seguiu essa divisão, conforme foi relatado pelo bailarino por mim entrevistado. Durante a criação, segundo o artista, o espetáculo foi dividido por coreografias que remetiam às “ideias-chave” do poema. Chamo a atenção para o fato de o bailarino mencionar os modos de criação da coreografia e referir-se a um processo de escolha de palavras que foram selecionadas pela direção e que, a partir delas, criaram-se cenas para o espetáculo:

(...) a gente ia lendo o poema e a direrota (Deborah Colcker) pegava várias referências, por exemplo, tinha a parte que era o cão, tinha a parte que era a lama, tinha a parte que era as garças que viviam naquele lugar... ela pegava trechos do poema que poderiam virar uma cena, mais do que só a dança, ela pegava palavras do poema para se inspirar em cenas... (Participante da pesquisa. Fonte: corpus da pesquisa).

Na seção em que explico o princípio norteador do *corpoesia*, mencionei o fato de a leitura de um poema reviver a enunciação das palavras que o compõem, ou seja, eu leio um poema no meu tempo presente, mas ele não deixa de me transportar ao momento em que foi escrito.

¹⁸ Jorge Du Peixe, nome artístico de Jorge José Carneiro de Lira (Recife, 8 de janeiro de 1967), é cantor e compositor, tendo ocupado diversas funções na banda Nação Zumbi. Desde a morte de Chico Science, em 1997, Jorge é responsável pelos vocais e sampler no grupo.

¹⁹ Berna Ceppas (Rio de Janeiro) é compositor e fundador da big band carioca Orquestra Imperial.

²⁰ José Paes de Lira Filho, mais conhecido como Lirinha (Arcoverde, 9 de novembro de 1976), é um compositor, poeta e escritor brasileiro.

²¹ Cláudio Assis (Caruaru, 19 de dezembro de 1959) é um premiado cineasta brasileiro. Em 2011 estreou seu longa-metragem *Febre do Rato* no Festival de Cinema de Paulínia, levando diversas premiações.

²² Gringo Cardia, é designer, arquiteto, cenógrafo, curador de museus e exposições no Brasil e no exterior, artista gráfico, diretor de arte, diretor de videoclipes, teatro, óperas, desfiles de moda.

²³ Jorge Carvalho Moreira, em artes Jorginho de Carvalho, nasceu no Rio de Janeiro em 02 de agosto de 1946. É responsável pela criação e execução de diversos Projetos de Iluminação cênica para teatros e museus no Brasil.

²⁴ Cláudia Kopke (Niterói, 5 de julho de 1959) é figurinista de TV, teatro, cinema e espetáculos brasileira.

²⁵ João Elias começou a fazer teatro em Porto Alegre em 1976. A partir de 1987 até 1992, produziu comerciais e trabalhou na TV Globo em diversos programas jornalísticos. Hoje é diretor executivo da Companhia de Dança Deborah Colcker.

Sendo assim, para fins de análise, optei por utilizar marcadores de leitura. A escolha desses marcadores se deu a partir das metáforas⁵ que julgo serem mais presentes tanto no poema quanto no espetáculo, são elas: o rio, o cão, o homem-caranguejo. Para cada um delas, proponho uma leitura com base no que concebo como *corpoesia* e nos elementos que compõem a cena.

No subitem 2.5.1, discorro brevemente sobre o poema *O rio* escrito por Melo Neto, em 1953, com o intuito de introduzir a análise do marcador “rio”, usando um texto cabralino, pois julgo ser mais lógico para compreender o modo como a imagem do rio vai sendo construída nos dois poemas do autor, para assim, chegar a uma leitura do rio mais ampla do ponto de vista simbólico e, por fim, analisar o rio no espetáculo de dança. Já nos outros tópicos, 2.5.2 e 2.5.3, as metáforas do humano-caranguejo e do cão serão elaboradas e pensadas corporalmente na dança em destaque.

2.5.1 O rio

Sempre pensar em ir caminho do mar
Para os bichos em rios nascer já é caminhar
Eu não sei o que os rios têm de homem do mar
Sei que se sente o mesmo exigente chamar

Eu já nasci descendo a serra que se diz do jacará
Entre cara e beiras de que se só sei por ouvir contar
Desde que tudo que lembro, lembro bem de quem baixava
Entre terras de sede que das margens me vigiavam
Rio menino eu temia aquela grande sede de palha
Grande sede sem fundo que águas meninas cobiçavam

Para o mar vou descendo por essa estrada da ribeira
A terra vou deixando de minha infância primeira
Vou andando lado a lado de gente que vai retirando
Vou levando comigo os rios que vou encontrando

(Helô Ribeiro (2021))

Helô Ribeiro, cantora e compositora paulista, produziu, em 2021, o álbum intitulado *A Paisagem Zero*. Nesse trabalho autoral, a artista cria canções com base em alguns poemas de João Cabral de Melo Neto. A epígrafe acima é uma dessas músicas, intitulada *O rio* que foi composta a partir do poema *O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*, escrito em 1953 (três anos após o lançamento de *O Cão Sem*

Plumas). Em depoimento registrado em vídeo, Melo Neto conta da admiração (oriunda da sua infância) pelo rio Capibaribe e revela que no poema *O rio* buscou sintetizar as paisagens e os caminhos pelos quais o rio passa: “*é o rio contando tudo que ele vê desde que nasce na serra do Jacarará até que ele forma o Oceano Atlântico, ele passa pelas diferentes regiões do estado e termina na cidade do Recife...*” (MELO NETO, 2021).²⁶

Na canção de Helô Ribeiro, fundem-se as principais partes do poema e desvela-se um olhar personificado para o rio que não cessa de caminhar e seguir para o mar, assim como a gente retirante que o acompanha. O movimento é uma constante no fluir dessas águas, seja o movimento das pessoas em busca de sobrevivência, ou do próprio rio que necessita desembocar no mar a fim de seguir vivo, reafirmando a impermanência das águas, pois elas seguem o fluxo que lhes é natural e “vão em frente” contornando os perigos do caminho e ainda que necessitem desviar dos obstáculos, sua adaptabilidade leva-as ao destino final.

Com o intuito de realizar uma leitura crítico-analítica entre poesia e movimento por meio desse marcador textual “rio”, recorro a sua caracterização enquanto símbolo cultural para em sequência proceder à análise do modo como ele instaura-se no poema e na dança. O termo *rio* é carregado de acepções. De acordo com a Enciclopédia dos símbolos, o rio:

geralmente representa o tempo, a história ou a duração da vida humana. Sua fonte representa a concepção e o nascimento, enquanto sua vazão para o mar simboliza a morte e a vida após a morte. A ideia da natureza revigorante das águas de um rio e da fertilidade de suas margens, levou as primeiras civilizações do antigo Egito a se estabelecerem às margens do rio Nilo, assim como os povos na Índia se fixaram próximos ao rio Indus e em equivalência, o rio Tigre e o Eufrates na Mesopotâmia. Os rios são fronteiras naturais e os rios míticos quase sempre separam os mortos dos vivos assim como o sagrado Styx, que fazia fronteira com o Hades, e o Sanzunokawa japonês. O povo Yoruba, do oeste da África, acredita que a deusa Yemanjá transformou-se no rio Ogun. Na Rússia, o povo Votjak lança oferendas no rio para tranquilizar o espírito da água após as festividades da Décima Segunda Noite. O rio Ganges também é reverenciado como a deusa Ganga. Os peregrinos pegam a água do *shakt* da deusa, ou fonte feminina, no Himalaia, e a derramam sobre um linga (falo) no vilarejo chamado Ramesvaram, a 3200 km de distância, unindo a deusa do rio com Shiva, o deus masculino da fertilidade. (CONNEL E AIREY, 2010, p.196)

Nota-se, pela definição acima, que a imagem do rio, para vários povos, está associada à riqueza e à abundância de vida, de fertilidade e, ainda, à ideia da continuidade da existência pós-morte. Também há certa áurea mística em torno do que representam as águas de um curso, pois sua travessia ou o fato de desaguar no mar são muito simbólicos. Ao encontrar o

²⁶ Trecho de entrevista com João Cabral de Melo Neto, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EJRwt5-rllQ&ab_channel=Letrasinverso. Acesso em: 19 dez 2021.

oceano, o rio materializa a ideia da reunião, da incorporação; a subida do rio é como se fosse o regresso à fonte da vida, à origem primeira dos seres.

O rio era cultuado pelos gregos antigos, representavam os filhos do Oceano e os pais das Ninfas. Aos rios eram oferecidos sacrifícios afogando-se em suas águas touros e cavalos. Inspiravam medo e veneração e só podiam ser atravessados se os rituais de purificação e de oração fossem realizados antes da travessia. Contemporaneamente, quem se propõe a enfrentar as águas de um rio, demonstra coragem e determinação por ousar fazê-lo.

O rio Capibaribe apesar de ser vítima de descaso haja vista a quantidade de esgoto e lixo nele encontrados contemporaneamente, foi um dos grandes responsáveis pelo crescimento de Recife, por atrair retirantes em busca de sobrevivência, bem como virou uma referência para criações artísticas tais como: poemas, músicas, filmes e peças teatrais.

Seu nascer é na serra do Jacarará, no município do Brejo da Madre de Deus, divisa de Pernambuco com Paraíba. Possui cerca de 74 afluentes e banha 32 municípios pernambucanos, formando, assim, a maior bacia hidrográfica do Agreste brasileiro. As suas margens auxiliaram muito o desenvolvimento socioeconômico de Pernambuco. A agricultura e a pecuária desenvolvida na região tiveram como apoio essas águas consideradas primordiais para esse processo, bem como para o transporte de pessoas e de mercadorias.

Na língua tupi, Capibaribe significa “rio das capivaras”. O seu caminho é longo, difícil e por vezes seco, beirando a morte e a exaustão, assim como a vida dos homens e mulheres “severinos” que seguem seu percurso, como apresentado na obra *Morte e vida Severina* de autoria de João Cabral de Melo Neto (1955). Sua trajetória é amarga, como afirma Vamireh (1959)

O rio Capibaribe contraditório e amargamente irônico... cheio de contrastes gritantes, muda extradionariamente de fisionomia da aristocrática Madalena ou Ponte D'úchoa, aos coelhos e Joana Bezerra, povoados de tremenda miséria. Daí versos duros e cruéis de João Cabral. (VAMIREH, 1959, p.119)

Os versos duros de Melo Neto, mencionados por Vamireh (1959), são recorrentes em tratar dessa trajetória fluvial, inclusive as obras *Cão Sem Plumas* (1950), *O rio* (1953), *Morte e vida Severina* (1955) são consideradas como sendo a “trilogia do rio Capibaribe” composta por ele. Para o estudioso da obra de Melo Neto, Antônio Carlos Secchin (2014, p.90) em *O rio*: “o Capibaribe é o sujeito do próprio discurso: discursa enquanto corre, e discorre sobre seu curso ao longo das sessenta estrofes e 960 versos”. Logo na primeira estrofe do poema, a

paridade entre rio, seres humanos e bichos (também presente no início de *O Cão Sem Plumás*) é apresentada:

Sempre pensara em ir
caminho do mar
Para os bichos e rios
nascer já é caminhar
Eu não sei o que os rios
têm de homem do mar
sei que se sente o mesmo
e exigente chamar

(Cabral, João de Melo Neto. *O rio*. 1953)

Rios e bichos estão ligados e são equiparados por já despontarem ao mundo caminhando, o mover-se é uma constante para ambos desde o nascimento. O rio é nivelado ao homem do mar especialmente por essa “exigência” da sua natureza: a necessidade de desaguar no mar. As águas fluviais e as pessoas do mar encontram-se próximas por serem exigentemente evocadas da mesma forma. Oportuno ressaltar o verso “eu não sei o que os rios têm de homem do mar”, o eu-lírico do poema não deixa explícito o motivo da comparação, contudo observo ser comum a associação de quem trabalha e vive da pesca no mar com a contação de causos e histórias. Do mesmo modo, o rio por sempre estar em movimento e atravessar tantas localidades e percursos, constitui-se também em um “ser que narra histórias” assim como a dança o faz.

Igualmente ao que está descrito no poema *O rio*, Deborah Colcker e seus bailarinos percorreram o trajeto do Capibaribe desde a sua nascente até a foz. Nesse percurso, tiveram contato com a população local, ministraram oficinas e absorveram um pouco daquele povo e daquela cultura, da dança e da história das comunidades que ali vivem.

Conforme delimitei anteriormente, um dos traços do *corpoesia* é ser produtor de *presença*. A concepção de *presença* cunhada por Gumbrecht (2012) remete aquilo que por vezes nem é possível nomear, porém nos marca de modo impactante; assim inúmeras situações podem ser “produtoras de presença”. Os poemas também são capazes de promover presenças ao passo que funcionam como vetores de imagens hábeis a promover deslocamentos do nosso lugar comum, transportando-nos a um campo múltiplo de imagens e saberes.

O rio torna-se presente no espetáculo de dança também por meio do vídeo, ainda que deslocado de sua localidade, ele é transportado para dentro do espetáculo de dança, ou seja, o

vídeo é produtor da presença do rio de forma que se soma à dança, aos *corpoesias*. Acrescento ainda, que o rio seria uma espécie de corpoesia haja vista que dança pela natureza e oferece elementos para a composição poética de artistas em geral.

Considerando essa afirmação, descrevo a fala de um ex-integrante da Cia de Dança Debora Colcker. Esse bailarino²⁷ participou da concepção do espetáculo, do processo de 21 dias de imersão no sertão pernambucano e aceitou ser entrevistado por mim, para responder perguntas relacionadas à concepção da coreografia como um todo.

Quando perguntei ao entrevistado sobre o processo de dançar o poema *O Cão Sem Plumas*, obtive a seguinte resposta:

(...) acho que quando a gente veio fazer o intercâmbio que a gente fez em Recife, é quando a gente sentiu de verdade porque a gente meio que viu aquela verdade daquele poema, foi um processo muito intenso, então a gente se sentia de verdade parte daquilo, não era só ir lá e dançar, você sentia que você contava aquela história mesmo... por mais que a gente tivesse dançando não é só isso, você está usando o seu corpo para contar a história daquelas pessoas (...). (Participante da pesquisa. Fonte: corpus da pesquisa).

Quando enuncia que “sentiu de verdade o poema”, o entrevistado remete à noção de *presença* que foi, provavelmente, acionada dado o impacto causado pelo contato com a população ribeirinha e pelas vivências desenvolvidas no percurso da imersão. Ao verbalizar tal experiência de troca e ao afirmar que seu corpo foi usado para contar a história daquelas pessoas, compreendo que esse sujeito expressa a instrumentalização do corpo enquanto veículo de atravessamento das narrativas que se propôs a *corpoesificar* pela dança.

Em resposta a outra indagação, o entrevistado explica que durante o processo de composição das coreografias o poema era utilizado o tempo todo como referência para conceber as cenas:

(...) a gente tinha muito contato com o poema sempre, o tempo inteiro, fazia muito baseado nas coisas que o poema dizia... sabe? A gente leu o poema muitas vezes, pra se aprofundar mesmo dentro da história do poema, ela levou vários materiais de vídeo, de tudo, pra gente ter referência, trouxe pessoas de Recife pra contar história pra gente sobre tudo, então a gente teve bastante informação (...). (Participante da pesquisa. Fonte: corpus da pesquisa).

A alusão que o bailarino faz ao fato de o poema *O Cão Sem Plumas* contar histórias,

²⁷ Foi realizada uma entrevista online com um ex-bailarino da companhia Débora Colker que participou do processo de criação do espetáculo, bem como de sua execução. Optou-se pelo sigilo em relação à identidade do entrevistado.

(apesar de não ser uma narrativa em prosa) retoma a discussão já realizada sobre a constituição do poema enquanto produto social e histórico alimentado pela coletividade que o circunda, ou seja, as histórias do povo do sertão pernambucano estão contidas no texto.

A experiência do contato direto com a poesia (conforme expus no capítulo anterior) foi sentida pelo bailarino em seu corpo, de tal forma que mobilizou-o a produzir poemas em forma de dança a partir dessa vivência. O *corpoesia*, ao entrar em cena, produz uma outra experiência poética do poema de Cabral de Melo Neto, acionada devido à leitura em conjunto com a prática real do estar em contato com rio Capibaribe e o ambiente que o circunda.

Quando me volto para a dança encenada em *Cão Sem Plumas*, por ser *corpoesia*, percebo que as imagens metafóricas referentes ao marcador rio estão no *corpoesia* que dança. Louppe (2012, p. 81) afirma que em se tratando da dança contemporânea, as artistas “deixam o corpo da intérprete falar como uma textualidade, refletindo os pensamentos e os debates que, no interior de um projeto coreográfico, harmonizam os vários princípios corporais”. Sendo assim, doravante, aciono as leituras textuais dos corpos a fim de compreender quais os efeitos de sentido do rio estão presentes nas metáforas dos corpos dançantes em cada coreografia.

Na primeira coreografia da obra, intitulada “*Aluvião*”²⁸, opta-se por uma movimentação que remete a uma dança popular do interior de Pernambuco e que foi apreendida pela companhia no período de residência que foi feito antes da concepção do espetáculo. Ao percorrer todo o trajeto do rio Capibaribe, desde a sua nascente, a equipe teve contato com a população local oferecendo trocas de saberes por meio de oficinas, apresentações e aulas juntamente com a comunidade. O resultado proporcionou à companhia momentos de aprendizados e, também, de vivências com a cultura local, possibilitando a assimilação de conhecimentos oriundos das pessoas que ali vivem conforme é relatado por um dos bailarinos que ministrou o workshop online para a montagem do espetáculo *Cão Sem Plumas*.

Uma dessas comunidades realiza uma “dança para pedir chuva”. Sendo assim, a movimentação das bailarinas e dos bailarinos é composta por gestos ritmados que remetem a

²⁸ Em dois Workshops online oferecidos pela Companhia no ano de 2021, foram ensinadas algumas sequências coreográficas de *Cão Sem Plumas*. Também foram dadas explicações sobre as intenções de movimento de algumas cenas e sobre os processos criativos referentes a elas.

essa manifestação tradicional. O bater das mãos no solo enquanto estão ajoelhados é como um clamor pela água, esse bater é contínuo dentro de um ritmo definido e o esforço firme para tal movimentação acontecer parece advindo de uma pulsação interna. Os braços se erguem e apontam para cima e depois para o chão indicando onde irão cair as gotas tão esperadas. Há um momento em que o coletivo dançante sai marcando o passo pelo espaço conjuntamente, objetivando criar uma fluência controlada e estável e enquanto ocorre o deslocamento se agrupa como uma demonstração da união e da força da comunidade ribeirinha em prol da sobrevivência. Ao fim, todos se levantam, as cabeças caem para trás, as mãos estão com as palmas para cima e há um gesto de apreciação e agradecimento pela chuva que, simbolicamente, cai sobre o corpo (cf. Imagem 10).

Imagem 10 – Cão Sem Plumas



Fonte: Déborah Colcker 2017

A palavra aluvião, no campo da Geologia, significa uma pequena quantidade de areia, argila e cascalho provenientes de erosão e que são transportados e depositados por correntes de água, popularmente o termo também remete às cheias e inundações inesperadas.

A aluvião é formada por sedimentos, cascalho e areia, principalmente, finos, formados através da erosão fluvial e transportados pela correnteza do curso d'água, são depositados ao longo de muitos anos no leito e nas margens de um sistema

fluvial, possuindo profundidade desde a ordem de 2 metros até 10 metros. No Nordeste, depósitos aluviais formam importantes reservas de águas subterrâneas para as populações instaladas nas margens dos 14 cursos de água. No semiárido nordestino, tais sedimentos são transportados no pequeno intervalo de tempo em que se concentram as chuvas da região, formando áreas com potencial para mineração (SÁ; DINIZ, 2012, p.44).

A comunidade ribeirinha da região do Alto Capibaribe utiliza para a sua sobrevivência, as águas provenientes das aluviões, também conhecidas como depósitos aluviais. Uma dessas localidades é a cidade que recebe a alcunha de Brejo da Madre de Deus, um dos territórios nos quais a Cia. de Dança Deborah Colcker fez sua residência e onde, também, aprenderam algumas manifestações populares de danças pernambucanas que inspiraram a coreografia.

A questão da seca no Nordeste brasileiro já foi tema de inúmeras obras da literatura nacional. A chamada geração de 30, que englobou autores como Raquel de Queiroz, Jorge Amado e Graciliano Ramos, ficou marcada por textos que versavam sobre problemas sociais brasileiros, dentre eles as dificuldades de quem vivia no sertão nordestino e/ ou optava por migrar para outras regiões brasileiras. Nos versos do seu poema, Cabral de Melo Neto (1994) escapa do tom panfletário ao referir-se à pobreza e a seca do semiárido nordestino. No entanto, por ser profundamente imagético e metafórico, é possível afirmar que a denúncia social está ali contida:

Aquele rio era como um cão sem plumas
nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa
da água do copo de água
da água de cântaro
dos peixes de água
da brisa na água
(MELO NETO, 1994, p. 30)

O rio apresentado no poema está estéril. Não sabe nada da chuva azul, ou da fonte rosa e sequer tem peixes, é como um cachorro largado com a língua mansa que não suporta o próprio peso e fica pendurada na boca aberta do animal sedento. O rio é sujo, assoreado. Essas imagens desveladas se corporificam na coreografia intitulada *Aluvião*.

Reitero que o *corpoesía* é composto por presença, poética e poesia, contudo a dança não é literal ao poema. Nota-se na cena em questão, um diálogo estabelecido com o texto poético devido aos movimentos corporais alusivos a uma espécie de clamor em direção ao céu. Também importa enfatizar a relevância do coletivo, essencial para a sobrevivência tanto da população, quanto do próprio rio em si. A força da comunidade e a união entre ambiente e

peças são, para além dos clichês, cruciais para a vida prosseguir. Essa relação é corporificada em cena pelas bailarinas e bailarinos que dançam batendo o pé no solo (simbolizando a terra) de maneira conjunta e similar às movimentações encontradas nas danças de matriz indígena (nas quais a ideia de coletividade também é muito presente). A sensação que transborda da cena é a necessidade de “acordar” o rio e as águas do céu, até que

Imagem 11 – Cão Sem Plumas



por fim, encerra-se a sequência com movimentos que demonstram contemplação e agradecimento quando a “chuva” finalmente cai. (cf. Imagem 11, a seguir).

Fonte: Cia Déborah Colcker 2017.

pois também como gente
 não consigo me lembrar
 dessas primeiras léguas
 de meu caminhar

(Cabral, João de Melo Neto. *O rio*. 1953)

A personificação nesse trecho do poema é conjurada pelo verbo lembrar, o rio vem percorrendo tantas léguas que já não se recorda por onde passou, assim como tantos retirantes nordestinos fizeram outrora em busca da sobrevivência, o caminho percorrido é tão áspero que muito se deixa para trás (inclusive as doloridas lembranças). Tal afirmação é reiterada pelos versos da canção de Helô Ribeiro (2021): “A terra vou deixando de minha infância

primeira, vou andando lado a lado de gente que vai retirando, vou levando comigo os rios que vou encontrando”.

O processo de humanização das águas fluviais, na dança, está presente nos *corpoesias*. A alusão ao rio está na constante movimentação do conjunto de bailarinas e bailarinos no palco os quais ora rastejam pelo plano baixo, ora ganham volume dançando no plano médio e se aglomerando como se fossem “cardumes” de pessoas que se movem juntas (cf. Imagem 12). Braços sinuosos, mãos batendo fortemente no solo, pernas encadeadas nos desenhos coreográficos que simulam curvas e movimentos em constantes mutações e ainda leves momentos estanque seguidos de lentidão no dançar, estabelecem um contraponto com movimentos alusivos a muita agitação e fúria. Os corpos emprestam vida à dança e essa, por sua vez, não existe separada da materialidade carnal que a torna possível de ser contemplada e realizada. Enquanto toda essa cena acontece, da trilha sonora, ouve-se ruídos de trovão e barulhos de chuva.

Nota-se que assim como o percurso natural das águas do rio “viciadas” sempre no seu objetivo final: o mar, a dança é contínua e persistente. O fluxo de um rio ainda que precise contornar perigos, pedras e depressões do caminho, não cessa sua constância, está fadado ao movimento. Sua adaptabilidade garante a sobrevivência até desaguar no oceano.

As águas de um rio também oferecem contrapontos, apesar de banhar e nutrir podem também representar o perigo do afogamento, do desconhecido, aquilo que é profundo e ameaçador, enigmático, o caráter passageiro da vida e tudo que a ela se relaciona está materializado na correnteza, a geração da vida em aliança com a possibilidade da morte.

Imagem 12 - Cena de Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Déborah Colcker 2017

Apesar dessa diferenciação no que tange à construção narrativa dos poemas, há um mesmo elemento que em ambos os textos unem indivíduos e rio: a lama.

Entre a paisagem
(fluía)
de homens plantados na lama;
de casas de lama
plantadas em ilhas
coaguladas na lama;
paisagem de anfíbios
de lama e lama.

(Cabral, João de Melo Neto. *O Cão Sem Plumas*. 1950)

Casas de lama negra
há plantadas por essas ilhas
(...)
casas de lama negra
daquela cidade anfíbia
(...)
no seu chão de lama
entre água e terra indecisa.

(Cabral, João de Melo Neto. *O rio*. 1953)

A lama constitui os espaços físicos (casas de lama) bem como quem ali habita (mulheres e homens plantados na lama). O ciclo da lama envolve humanos, moradias e natureza. A ênfase no “fluir da paisagem” e na “terra indecisa” remonta a uma não rigidez do ambiente. Recordo-me que as águas seguem sempre em movimento, como já enfatizado nos versos anteriores, o mangue existe entre o rio e o mar, ou seja, ainda que a lama enraíze os homens, há a possibilidade de chegar-se à liberdade dos oceanos: destino final do rio.

Além da lama, outra imagem é análoga nos dois textos, a incorporação dos seres que habitam as margens do Capibaribe ao ecossistema, em *O Cão sem Plumas*:

Ali se perdem
 como um espelho não se quebra
 Ali se perdem
 como se perde a água derramada:
 sem o dente seco
 com que de repente
 num homem se rompe
 o fio de homem
 Na água do rio lentamente
 se vão perdendo
 em lama; numa lama
 que pouco a pouco
 ganha os gestos defuntos
 da lama;
 o sangue de goma
 o olho paralítico
 da lama

(Cabral, João de Melo Neto. *O Cão Sem Plumas*. 1950)

A desumanização vai sendo descrita ao passo em que as águas transformam-se em lama. O mangue, personificado pelos substantivos gestos, sangue e olho, ganha uma conotação fúnebre: a morte chega tanto para o rio quanto para o sujeito. Por sua vez, em *O rio*:

Tudo o que encontrei
 na minha longa descida
 montanhas, povoados,
 caieiras, viveiros, olarias,
 mesmo esses pés de cana
 que tão iguais me pareciam
 tudo levava um nome
 com que poder ser conhecido.
 A não ser esta gente
 que pelos mangues habita:
 eles são gente apenas
 sem nenhum nome que os distinga;
 que os distinga na morte
 que aqui é anônima e seguida.
 são como ondas do mar,
 Uma só onda, e sucessiva.

(Cabral, João de Melo Neto. *O rio*. 1953)

As “gentes” retirantes e habitantes do mangue sequeiro são designadas. Suas vidas ocultam-se na lama, rebaixadas, são “apenas gente sem nenhum nome que os distinga” (MELO NETO, 1953, p.34), metamorfoseiam-se em ondas, repetindo sucessivamente a mesma saga da busca pela sobrevivência. O rio insiste em seguir, ainda que o mangue afunde a vida humana na lama.

Afundados na lama, estão também as bailarinas e bailarinos enquanto dançam. As caixas enormes de madeira, que representam as favelas e as casas de palafita de quem vive dentro do mangue, em determinados momentos, devido ao recurso imagético das cenas ao fundo (que dão quase a ilusão de uma apresentação em 3D), compõem uma moldura aludindo a uma fusão entre água, humanos e lama, como é possível verificar na Imagem 13, a seguir:

Imagem 13 – Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2021)

A realidade que João Cabral rememora, diz respeito a questões próprias de um homem nordestino que nasceu na Zona da Mata. Ele menciona o sertão de onde vem o rio, a caatinga, a seca, a morte diante dos ossos e pedras ali estabelecidos. O seu olhar é de quem está distante da sua terra, porém a conhece muito bem. No poema, uma série de metáforas são utilizadas para aludir ao rio: é descrito como um cão, possui um ventre triste, abre-se em flores negras, sua língua é mansa, é espesso, cresce sem explodir.

Imagem 14 – Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colcker (2017).

Na imagem 14, uma cena do vídeo exibido durante o espetáculo e que surge logo após a sequência coreográfica intitulada *Aluvião*, nota-se o solo marcado pela seca, o galho suspenso da árvore morta “flutuando”, criando simbolicamente um quadro. No instante em que a cena aparece ao fundo do palco, ouve-se um estrondo de trovão e versos do poema começam a ser ecoados, juntamente com um lamento recorrente em vocalizes por meio da vogal e: eeeeeee...

Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009, p. 1956), o termo vocalise significa “MÚS: 1 melodia vocal sem palavras; 2 exercício vocal cantado, em que a voz se apoia em uma vogal, para percorrer a escala cromática, subindo e descendo”. São, portanto, componentes da língua que emergem da voz, do elemento vocal. O *Dicionário Grove de Música* define vocalise da seguinte forma:

Exercício vocal ou peça de concerto, sem texto, cantada sobre uma ou mais vogais. Desde meados do séc. XVIII os professores de canto utilizam música vocal sem palavras como exercícios, e no início do séc. XIX começaram a publicar solfejos e exercícios sem palavras para voz com acompanhamento. Escreveram-se muitas composições em estilo vocalise, incluindo uma sonatina com piano de Spohr, peças de Fauré, Ravel, Rachmaninoff, Medtner, Giordano e Respighi; existe um concerto para soprano e orquestra de Glière. A “vocalização” coral foi utilizada por vários compositores, incluindo Debussy (*Sirenes*) e Holst (*The Planets*). No Jazz, “vocalizar” refere-se a um arranjo vocal de um número instrumental. (SADIE, 1994, p. 1005).

Os vocalises podem ser entendidos como “acordes” musicais, portanto os compreendo, à guisa dos conceitos que venho trabalhando nesta tese, como criadores de presença corporal e de sentido, embora não sejam palavras oralizadas.

Os versos que vão sendo declamados por uma voz ao fundo, enquanto é apresentado o espetáculo, não seguem a ordem em que aparecem no poema, vão sendo anunciados seguindo uma cadência rítmica acompanhando a melodia da música que mistura barulho de chuva, trovão e lamentos. O arranjo composicional feito em torno dos versos em aliança com a dança e os elementos que compõem o espetáculo, elabora um efeito poético diferente do que experiênciamos no poema *O Cão Sem Plumas*, a saber:

*junta-se o rio a outros rios, começa a lama...
 água de cântaro, plumas, cão, pontes, abre-se em flores,
 cabelo, cidade, o silêncio, magra, o sono, o corpo,
 fica do outro lado,
 bandeira, poeta, o que vive e choca,
 esqueletos, todos os rios, polícia,
 tudo o que nessa terra...
 vidrada, onda, silêncio, fria, mar, a vida ferve,
 lençóis, terra, força, açúcar, vivo, espesso,
 maçã, espada, fome, areia, água, prosa, madura,
 mapas, fluía, plantados na lama,
 árvores, raízes, aéreas,
 juntos todos os rios preparam sua luta de água parada.*

Imagem 15 – Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017)

Conforme se pode observar na Imagem 15, ao mesmo tempo que as palavras e os versos são declamados, os *corpoesias* estão entrando no palco de modo lento e arrastado, como se fosse pesado o deslocamento deles. O rio nessa cena é metaforizado de três modos: pela imagem ao fundo que apresenta um rio totalmente seco e craquelado, no qual uma pessoa se movimenta lentamente e busca encontrar um chão para pisar com cautela; pelas bailarinas e bailarinos que cobertos de lama e muito vagarosamente tentam se deslocar fazendo alusão ao

assoreamento, ao mangue e à lama presentes no rio, e pelos sujeitos sentados em cima das caixas de madeira que simbolizam as palafitas onde vivem a comunidade ribeirinha mais pobre, à beira do Capibaribe. Algumas pessoas estão sentadas observando a tela no fundo do palco, como se fossem habitantes locais que ali vivem e por não poderem agir em relação ao descuido com o rio, apenas se limitam a observar a movimentação dentro e fora das margens.

Um outro recurso utilizado é o da sobreposição de vozes, uma voz mais grave declama os versos e as palavras, e a outra voz canta o lamento ao fundo, como se uma voz fosse a do rio e a outra a voz do poema, as duas intercalam-se, cruzam-se. A sensação é que o “lamento do rio” não acaba, o rio Capibaribe no espetáculo, é uma presença constante (no sentido Gumbrechtiano) sua voz vai ecoando e dando o tom para as bailarinas dançarem.

A voz, para o escritor suíço Paul Zumthor, foi motivo central de seu livro intitulado: *A letra e a voz: a "literatura" medieval (1993)*. O autor faz uma distinção entre o conceito de voz e de oralidade analisando a voz do ser humano real, e não a do discurso literário. Defende que as obras poéticas devem se lidas levando-se em conta as gradações da inscrição vocal na escritura, o texto poético vivo, em suas diversas formas de oralidade, em suas gradações, nas relações várias com o escrito.

Além dessas premissas, Zumthor (1993, p.9) também é enfático ao comprovar, no decorrer do livro, a sua afirmação de que “(...) a voz foi um fator constitutivo de toda obra que, por força de nosso uso corrente, foi denominada literária (...)”. Apesar de teorizar acerca de uma tradição literária medieval, Zumthor (1993) serve de referência para pensar como em *Cão Sem Plumás* esse legado medieval é reatualizado, uma vez, que à medida que as frases e palavras são sucessivamente lançadas pela voz durante o espetáculo criando nexos coesivos, elas encabeçam o fio da escuta e o poema escrito torna-se voz e “uma mutação global o afeta e enquanto se prossiga nessa audição e dure essa presença, modifica-se sua natureza.” (ZUMTHOR,1993, p. 289). A voz que emana de um corpo e guia espectadoras/ouvintes colabora para a coerência final da obra e em aliança com a dança, a música e o filme é mais um elemento que presentifica o *corpoesia*.

2.5.2 Humano-caranguejo

Tô enfiado na
 lama
 É um bairro sujo
 Onde os urubus têm
 casas
 E eu não tenho asas
 Mas estou aqui em minha
 casa
 Onde os urubus têm asas
 Vou pintando, segurando a
 parede
 No mangue do meu quintal
 Manguetown
 Andando por entre os becos
 Andando em coletivos
 Ninguém foge ao cheiro sujo
 Da lama da manguetown
 Andando por entre os becos
 Andando em coletivos
 Ninguém foge à vida suja

Dos dias da manguetown Manguetown - Nação Zumbi (1996)

Manguetown é uma das faixas do cd Afrociberdelia, o segundo álbum estúdio da banda brasileira de mangubeat Chico Science & Nação Zumbi, lançado em 15 de maio de 1996, o nome da canção refere-se ao “apelido” dado a Recife pelo artista Chico Science. O termo *mangubeat* é fruto da junção da palavra mangue, que designa um ecossistema típico da região de Pernambuco, com a palavra *beat*, do inglês, que significa batida. O caranguejo, que é capturado e vendido por trabalhadoras e trabalhadores da região, tornou-se o símbolo do movimento cultural iniciado em Recife-PE, cidade que possui uma área territorial de aproximadamente 218 km², é formada por uma planície aluvial, tendo ilhas, penínsulas e manguezais como suas principais características geográficas. Por ter sido construída às margens do rio Capibaribe e ser cercada de outros rios como o Beberibe, ganhou o apelido de “*Veneza Brasileira*”.

Contudo, bem diferente da cidade europeia, a Recife dos anos 90 era um local de pobreza material, inclusive sendo considerada, pelo Jornal do Comércio, em 26 de novembro de 1990, a 4º pior cidade do mundo para se viver. É nesse cenário que surge a cena *Mangue*, juntamente com o movimento *Mangubeat* definido por ser uma mistura de cultura popular, história e modernidade e tombado em 2009 como Patrimônio Cultural e Imaterial de

Pernambuco. Idealizado pelo músico Chico Science, o movimento buscava denunciar as condições de marginalidade as quais a população estava submetida e, ao mesmo tempo, promover uma renovação artística e cultural viabilizando a mistura dos elementos da cultura regional de Pernambuco (maracatu, coco e ciranda) aos componentes do pop como o hip-hop e o rock. Nas palavras de Science, os caranguejos tinham as antenas abertas a todos os ritmos e sonoridades possíveis.

As zonas úmidas, alagadas, fazendo fronteiras entre o mar e a terra firme, compõem um ecossistema rico no qual viviam pessoas impregnadas de lama, buscando erguer as antenas para denunciar a realidade que os afundava ainda mais na terra cheia de barro. A afirmação de Chico Science de que o mangue seria um movimento que instalaria uma parábola na lama para simbolizar a união do tradicional com o moderno, ilustra bem o mote da ação liderada por ele. A saída encontrada foi “sorver” a energia do mangue e injetá-la na vida cultural da cidade a fim de arejar os ares e renovar a cena artística local.

Outra referência importante para a compreensão da cena *Mangue*, é a do médico e professor universitário Josué Apolônio de Castro (1908-1973). Natural de Recife entrou em contato muito cedo com a fome nos alagados, nos mangues do Capibaribe e nos bairros miseráveis de sua cidade, escreveu inúmeros livros e obras nas quais analisou e mapeou, de modo meticuloso, os diversos tipos de fome existentes no Brasil, analisando as diferentes modalidades da desnutrição enfrentadas naquele momento. Em seu texto mais conhecido intitulado *Geografia da fome* (2008), por exemplo, confirma sua tese de que a questão da fome trata-se da má distribuição das riquezas e dos produtos, e não da escassez. Nesse sentido, esse autor demonstrou como os processos de colonização e de dependência econômica estão diretamente ligados à geração de pobreza e miséria extrema no mundo.

Na sua única obra literária, o romance *Homens e Caranguejos*, o escritor refere-se às pessoas e aos caranguejos dos mangues como estando interligadas em seu modo de vida:

Esta é que foi a minha Sorbonne: a lama dos mangues do Recife, fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos feitos de carne de caranguejo, pensando e sentindo como caranguejo. Seres anfíbios — habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos. Alimentados na infância com caldo de caranguejo: este leite de lama. Seres humanos que faziam assim irmãos de leite dos caranguejos. Que aprendiam a engatinhar e a andar com os caranguejos da lama, de se terem enlambuzado com o caldo grosso da lama dos mangues e de se terem impregnado do seu cheiro de terra podre e de maresia, nunca mais se podiam libertar desta crosta de lama que os tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos, com suas duras carapaças também enlambuzadas de lama (CASTRO, 1967, p. 12).

Nesse trecho da obra, as relações entre a espécie humana e a espécie animal articuladas em meio à tentativa de sobrevivência e alinhadas em suas posturas, colocam-nas em equivalência. Ainda que não explicitamente tenha usado o termo “humano-caranguejo”, esse é construído no decorrer do texto de maneira implícita. Vinte anos depois da morte de Castro, artistas que faziam parte do movimento *Mangue* reatualizaram essa metáfora. No manifesto que foi lançado como sendo a referência conceitual do Mangubeat, *Caranguejos com Cérebro* (1994), é descrito o objetivo do movimento como sendo o de “engendrar um circuito energético” capaz de conectar as vibrações dos mangues com a rede de circulação dos conceitos pop. Nota-se já pelo título, a proposta de reinversão da ideia de Josué de Castro, do humano-caranguejo para o caranguejo-humano. Quem vivia na lama entre os caranguejos, passa a assemelhar-se a eles. As pessoas habitantes do mangue se desumanizaram e foram transformadas em caranguejos. No Movimento Mangue, a transformação segue acontecendo: os caranguejos possuem um cérebro, são reumanizados, tornaram-se “*manguegirls, mangueboys*” como nota-se nesse trecho do manifesto escrito pelo cantor Fred Zero Quatro (1991):

Emergência! Um choque rápido ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico para saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruindo as suas veias. O modo mais rápido, também, de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife (...). Hoje, os mangueboys e manguegirls são indivíduos interessados em hip-hop, colapso da modernidade, Caos, ataques de predadores marítimos (principalmente tubarões), moda, Jackson do Pandeiro, Josué de Castro, rádio, sexo não virtual, sabotagem, música de rua, conflitos étnicos, midiotia, Malcom Maclaren, Os Simpsons e todos os avanços da química aplicados no terreno da alteração e expansão da consciência_(..). Manifesto: Caranguejos com Cérebro. (Disponível em: <https://reporterbrasil.org.br/2007/07/caranguejos-com-cerebro/>. Acesso em 15 nov 2021.)

Compreendida a origem da metáfora humano-caranguejo, parto para a análise de como essa metáfora é corpoesificada nas cenas dançadas em *Cão Sem Plumaz*. Quem não conhece o poema *O Cão Sem Plumaz* e assiste ao espetáculo de dança, ainda que não estabeleça de imediato a relação entre a produção coreográfica e o poema que a motivou, provavelmente notará no palco que há uma movimentação das bailarinas e bailarinos aludindo a caranguejos.

Na coreografia, há um momento em que várias pessoas entram em cena e amarram-se a elásticos que estão presos no alto do teto. Em confluência com a cena do filme em que

dançam junto às raízes das árvores do rio, dançam no palco como se os elásticos fossem as raízes e eles estivessem presos a elas. A movimentação é sempre no plano baixo, com as pernas e os braços dobrados aludindo às patas de caranguejos. As mulheres/homens-caranguejos do espetáculo têm os corpos cheios de lama e os movimentos alternam-se em serem mais rápidos e fortes em alguns momentos e mais contidos e lentos em outro, andando em ziguezague como o fazem esses animais.

Há uma construção de profundidade, para além do vídeo, as raízes saltam ao olhar de quem assiste, o ambiente do mangue se torna “palpável”, se corporifica, torna-se presença. A projeção da imagem nos elásticos (devido ao posicionamento frontal do projetor) cria texturas nos elásticos de modo a tornar mais realista o ambiente do mangue. O fato de o vídeo ser em preto e branco também provoca essa sensação.

Imagem 16 - Cena de Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017)

O processo que se nota é o da animalização da pessoa, tanto pelos versos do poema quanto pela alusão a eles na dança especialmente pela junção da movimentação corporal, da iluminação, do cenário e dos elásticos, elementos que possibilitam uma amplitude maior aos saltos bem como outras ocupações do espaço. A sensação da zoomorfização é verbalizada na fala do bailarino entrevistado ao fazer referência a um sentimento “animalesco” e à perspectiva de, juntamente com as outras bailarinas e bailarinos, aperceberem-se como “bichos tentando sobreviver.”

Ao ser indagado sobre o que sentia ao dançar *Cão Sem Plumas*, ele respondeu:

(...)o que eu sentia na verdade era uma coisa muito animalesca assim, como a gente tava muito naquela coisa, todo mundo coberto de barro, contando a história daquele povo que tipo, que viviam como animais assim né, tipo nessa questão de ter muito pouco ali naquela natureza, daquela luta pra viver, naquele lugar sem água, sem nada tipo, então a gente sentia uma coisa muito como se a gente fosse um monte de bicho assim mesmo sabe? tentando sobreviver assim, a gente sentia muito uma energia de força no grupo assim, era uma coisa muito impressionante (...)(Participante da pesquisa. Fonte: corpus da pesquisa).

Imagem 17 - Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017).

Na Imagem 17, observa-se no filme em preto e branco, uma bailarina-personagem dançando em meio à lama. Seus movimentos são sempre no sentido contrário, de costas, indo ao encontro dos trechos mais profundos do lamaçal. Esse andar vagaroso e de “marcha-ré” lembra o caminhar dos caranguejos os quais devido à quantidade de patas, possuem a liberdade de locomoção para os lados, para frente e para trás. Já no palco, o grupo movimenta-se em conjunto, apoiando-se e servindo-se de suporte para uma das bailarinas que se apoia em cima dos demais. A cena segue com o grupo deslocando-se sincronicamente e com uma articulação na qual uns dependem dos outros para manter a figura. Igualmente à vida do manguezal, na qual bicho, lama e gente estão em comunhão e em uma relação de sobrevivência e interdependência, há em cena, uma sensação de incorporação das artistas à paisagem, conforme ocorre no poema:

porque é na água do rio
que eles se perdem
(lentamente e sem dente)
Ali se perdem

(como uma agulha não se perde).
 Ali se perdem
 (como um relógio não se quebra)
 (Cabral, João de Melo Neto. *O Cão Sem Plumas*, 1950)

Os corpos no palco, devido a estarem enlameados e sob os efeitos visuais causados pelas projeções de luz, assemelham-se visualmente à terra seca e as suas rachaduras, bem como às texturas diferenciadas do solo. Há três elementos em perspectiva que se comunicam: a sombra, a projeção e a dança.

O chão representado pelo conjunto lembra a ideia do solo orgânico, no qual pulsa a vida, como se esse solo tivesse vida própria. As ranhuras do solo no vídeo projetado, bem como as suas texturas, conjugam com a textura das linhas dos corpos em movimento, porém entrecortados pelos espaços vazios e recortes da luz que incide sobre eles. A sombra provocada pela cena no palco acompanha essas mesmas características, contudo de uma forma distinta, por tratar-se de uma perspectiva chapada de luz e sombra. Ou seja, o resultado é o de três pontos de vista: o de quem assiste à dança, o de quem observa o vídeo e, por fim, o da pessoa que acompanha a sombra em movimento. A sensação é a de um organismo vivo conjugado a partir desses três olhares, aliando a ideia do manguezal como sendo um sistema que se retroalimenta e que proporciona subsistência tanto para bichos como para humanos.

Sobre as peculiaridades da vida do mangue, o escritor e poeta recifense Francisco K publicou um livro intitulado *Mangue-mundo* (2019), no qual aborda o que intitula como *poética do mangue* a partir dos escritos de Josué de Castro, João Cabral de Melo Neto e das músicas de Chico Science. Seu interesse nos “estudos manguesianos” o levaram a aprofundar-se nas relações entre as obras desses três pensadores do mangue e de suas ressonâncias no campo da cultura brasileira.

Francisco K (2019) elegeu o poema *O Cão Sem Plumas* para ser o foco da sua análise em relação ao modo como João Cabral constrói uma poética do mangue peculiar e permeada pelo seu estilo literário arrojado. Tal autor afirma que, nesse poema, observa-se: “a mais alta e complexa realização artística no plano verbal de uma poética do mangue” (2019, p.131). A justificativa para tal afirmação deve-se, segundo o estudioso, às “invenções e proliferações de metáforas, as desestabilizações de comparações e identidades definidas” (FRANCISCO K, 2019, p.131).

O referido autor ainda ressalta que tal escolha, deveu-se ao fato desse poema ser “localizado quase que integralmente no mangue recifense” (FRANCISCO K, 2019, p.18), o

que o eleva ao patamar de “principal realização do manguebeat cabralino” (FRANCISCO K, 2019, p.18). A partir desse estudo, julgo relevante pontuar certos prismas trazidos por Francisco K (2019) em sua leitura do “mangue cabralino”, por compreender que o mangue em *Cão Sem Plumas*, da Cia. de Dança Deborah Colcker, torna-se também *corpoesia* em cena.

Francisco K (2019), afirma haver no poema uma “poetização do mangue” simbolizada pelos elementos imaginários, literais e metafóricos utilizados nos versos, uma vez que lama e mangue são “realidades de identidades ambivalentes e instáveis – entre sólidos e líquidos, terra, rio e mar.” (FRANCISCO K, 2019, p. 98). Também ressalta o fato de, no poema, haver uma transformação alegórica do *cão* em *ave*, pois o rio torna-se mangue e lutam juntos pelas suas vidas antes de chegarem ao mar para, por fim, nele alcançar o voo:

(...) antes de ir ao mar
 o rio se detém
 em mangues de água parada.
 Junta-se o rio
 a outros rios
 (...)
 todos os rios
 preparam sua luta
 de água parada
 (...)
 Aquele rio é espesso
 como o real é mais espesso
 por sua paisagem espessa
 onde a fome estende seus batalhões de secretas
 e íntimas formigas
 espesso
 porque é mais espessa
 a vida que se luta
 cada dia
 o dia que se adquire
 cada dia
 (como uma ave
 que vai cada segundo conquistando seu voo).
 (Cabral, João de Melo Neto. *O Cão Sem Plumas*. 1950)

Há um certo sinal de positividade para a vida dos seres “plantados na lama”, pois estes superam a condição de miséria, ainda que, ao longo do poema, sejam desumanizados. De certo modo, ao final, são alocados na condição de quem conquista o “voo” aos poucos, ou seja, a chegada ao mar como uma promessa de sobrevivência.

A realização *corpoética* do mangue, no espetáculo, passa pelo viés de um corpo coletivo. Os elásticos amarrando bailarinas e bailarinos, além das raízes das árvores, aludem à densidade do ecossistema encontrado nesse ambiente. Há uma atmosfera de luta pela sobrevivência, em certos momentos, a dança se assemelha a uma batalha, “caranguejos

menores” entram em confronto com os “maiores”, que só são derrotados a partir do momento em que todos se aliam contra os crustáceos ainda mais robustos do que os caranguejos, são os dominadores do mangue. Presos nas raízes, na lama e nas folhas as artistas da dança criam, por meio da alternância de planos (alto, médio, baixo) e pelos passos fortes e rápidos, momentos simbolizando o aumento gradativo da tensão instaurada na cena (acompanhada da música, que vai ficando mais forte, com batidas eletrônicas menos espaçadas). Assim o cenário de introspecção se apresenta: é como se um corpo só estivesse sendo performado no conjunto da obra, apesar de serem muitos, todos os corpos estão na mesma sintonia em busca pela continuidade da vida.

Imagem 18 - Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017)

Imagem 19– Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017)

Ao final dessa cena, surgem bailarinas no palco que dançam com uma apurada técnica de balé clássico, todas de branco representando as garças que habitam os mangues e rios da região (cf. Imagem 20). Apesar delas não serem referenciadas diretamente no poema, sua presença no decorrer do espetáculo, serve de contraponto à atmosfera pesada e densa que se apresenta. As garças vivem em regiões alagadas e podem voar para outras proximidades em busca de alimento. Representam justamente a liberdade que falta ao “cão” do poema e do espetáculo, esse não tem plumas nem penas que protejam seu corpo da lama densa e não tem a possibilidade de transitar fora do alcance do mangue/rio.

Gumbrecht (2012), em seu ensaio intitulado *Graciosidade e jogo* disserta sobre a dança a partir da perspectiva do jogo e de outras vertentes teóricas. Para tanto, inicia sua discussão citando o crítico de dança norte-americano Edwin Deby, o qual rotula a dança como sendo uma sequência de passos, em que a cada passo dado, o equilíbrio se perde e precisa ser recuperado. Essa associação remete aos primeiros movimentos realizados pelas crianças ainda na primeira infância: o cair, o levantar, o engatinhar... alude ainda, à capacidade humana de imitar os movimentos dos animais na natureza, os quais estão o tempo todo correndo, se equilibrando, pulando e retornando ao seu eixo de maneira instintiva.

Ainda conforme as reflexões do referido autor, o fenômeno da dança é dotado de um enquadramento cultural (diferenciando-a da movimentação animal) ao aliar o ritmo da música à articulação corporal, o que possibilita que uma sequência de movimentos adquira uma energia específica e uma euforia. Essa energia, pelo raciocínio de Gumbrecht, seria uma espécie de força extra produtora de uma graciosidade especial e responsável por gerar alegria e um “sentir-se bem” tanto em quem dança, quanto em quem aprecia.

Essa sensação parece advir da experiência sensorial eufórica produzida pelo corpo enquanto dança e que a consciência não consegue controlar totalmente. A sensação é tão potente que “arrebata” expectadoras, conduzindo-os a uma espécie de encantamento. Arrisco afirmar que se inicia nesse processo o fenômeno da catarse entendida como uma resposta estética que propicia a restauração de um novo sentido na receptora, a partir da apreciação da obra artística e das motivações internas causadas pela arte tanto em artistas, como no público em geral.

A perspectiva da graciosidade trazida pelas bailarinas que aludem às garças, também

provoca a sensação de contraste no palco. Enquanto ao fundo, há imagens em preto e branco evidenciando partes de terra seca e pequenas poças de água enlameada, na tela, no primeiro plano diante da espectadora, surgem bailarinas pintadas de branco e fazendo movimentos leves e firmes que indicam exatidão, bem como um certo frescor.

Em oposição à atmosfera densa da lama, dos galhos e da perspectiva do espetáculo como um todo, percebe-se que a trilha sonora também acompanha a intenção da dança, passando a ser mais fluida e com uma sonoridade quase “infantil” anunciando um momento de elegância e singeleza do espetáculo. É como se anunciasse pela dança que a vida no rio Capibaribe também é passível de oferecer aspectos de beleza e suavidade.

Voltando às garças, elas são aves que se incorporam às árvores, voam, transitam, seu corpo não fica enlameado devido à constituição das suas penas. Em vários momentos do espetáculo, as bailarinas surgem dançando como garças leves e graciosas, imunes a quem está ao seu redor, uma certa aura diferente paira sobre elas, sobretudo pelo fato de estarem com o corpo totalmente branco. Sobre a noção de leveza, reporto-me ao pensamento do escritor Ítalo Calvino (1990), o qual sugere a leveza como uma das propostas para a literatura do próximo milênio (este que estamos vivendo).

Ao discorrer sobre essa característica considerada essencial para os textos do futuro, Calvino enfatiza a importância de “aliviar” a espessura de tudo aquilo que obscurece as produções textuais do mundo. A leveza seria um pacto a se estabelecer com a transparência para tornar-se um estilo, uma maneira mais esperançosa de habitar a nossa história por meio da escrita. A poesia para Calvino surge com símbolo da leveza. Por meio da combinação de palavras acredita ser capaz quem escreve, de transformar o que seria um tema pesado em algo leve, agradável.

Para o autor, a literatura tem função existencial e defende a busca da leveza como reação ao peso de viver. Declara ser necessário fazer com que a leitora vivencie essa sensação e segundo suas indicações, isso pode ser feito por meio da construção textual e suas ferramentas: ideias precisas, percepção apurada, metáforas para transmitir essa sugestão imagética ao leitor.

Os versos encontrados no poema *O Cão Sem Plumas* assimilam a escassez de movimentação, a dificuldade do fluir devido à imobilidade das águas densas repletas de barro. São “homens plantados na lama”. Contudo no espetáculo *Cão Sem Plumas* em contraposição à estagnação aparente dos sujeitos e do ambiente do texto literário, a leveza defendida por

Calvino transparece no *corpoesia* das artistas ao metaforizarem o texto em seus movimentos e acrescentarem neles a volatilidade, as nuances diferenciadas com relação ao peso do corpo e suas possibilidades e ainda a capacidade de se despojar do versos do poema e da sua linguagem concreta e espessa a fim de permitir a esses versos outros significados de uma consistência menos densa formando, por meio da dança, figuras visuais leves e abstratas com o corpo.

Imagem 20 – Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017)

Imagem 21 – Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017).

Desse modo, graciosidade e leveza para além de qualidades técnicas comumente

associadas às bailarinas e aos bailarinos, tornam-se vetores conceituais para a dança de *Cão Sem Plumas*, à medida que o corpo que dança é um sistema dinâmico e em constante fluxo de tempo, contaminando ao mesmo tempo em que é contaminado, descrevendo em tempo real o estado em que se encontra, pois vive a experiência da ação cênica da dança. O corpo que dança está em permanente produção de ideias, reflexões e pensamentos.

Também faço uma leitura associada à liberdade, à insustentável leveza das garças²⁹ haja vista o fato de nos mangues recifenses essas aves serem encontradas com facilidade, usufruindo da sua possibilidade de voar para outros ambientes e retornar quando preciso for.

Igualmente nas cenas em questão, as bailarinas destoam como “donas” do espaço, livres, leves e graciosas. Nesses instantes do espetáculo, entendo que a dança *corpoética* transcende o poema, pois amplia as possibilidades de leitura do público ao incorporar ao contexto, a figura desse animal. Desse modo, o existir da arte (re)afirma-se entre o gesto que faz e o olhar que significa, permitindo a configuração de dimensões diferenciadas de *presença* da dança.

2.5.3 O cão

Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.
O que vive
incomoda de vida
o silêncio, o sono, o corpo
que sonhou cortar-se
roupas de nuvens.
O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
O que vive é espesso
como um cão, um homem,
como aquele rio.
Como todo o real
é espesso.
Aquele rio
é espesso e real.
Como uma maçã
é espessa.
Como um cachorro
é mais espesso do que uma maçã.

²⁹ Referência ao filme *A insustentável leveza do ser*, um filme estadunidense de 1988, dirigido por Philip Kaufman. O roteiro é adaptado da obra literária *A Insustentável Leveza do Ser* (1984), do escritor Milan Kundera.

Como é mais espesso
o sangue do cachorro
do que o próprio cachorro.
Como é mais espesso
um homem
do que o sangue de um cachorro
Como é muito mais espesso
o sangue de um homem
do que o sonho de um homem.

Melo Neto (1994)

Cão chupando manga, cão sem dono, dormiu com o cão, magro como um cão. Todas essas expressões, dentre outras, são encontradas no *Dicionário Brasileiro de Fraseologia* (SILVA, 2013) quando se consulta a palavra cão. Por ser uma área de conhecimento do campo da Linguística, a fraseologia descreve os vários contextos nos quais uma palavra é usada e as atribuições de sentido dadas a ela. No caso do termo cão, costuma-se qualificar algo como sendo “do cão” quando não é bom: “tive um dia de cão”, ou ainda se reporta à figura do demônio como “o cão” propriamente dito. Recorro a esses exemplos para ilustrar o fato de o vocábulo cão estar associado, no imaginário popular, a situações desagradáveis ou difíceis. Consultando o dicionário de fraseologia mencionado, encontra-se cerca de 27 verbetes nos quais “cão” surge de modo pejorativo. Em comparação, são especificadas seis locuções em que a palavra é sinônimo de elogio ou de qualidade. Portanto, a imagem criada pelo autor do poema com o título *O Cão Sem Plumas* de um cão feio, sem adorno, sem elegância e desprovido de leveza, associa-se a um imaginário negativo e pejorativo costumeiramente utilizado em torno do signo cão.

A primeira vez que a palavra cão é enunciada no espetáculo, pela voz que narra alguns versos e palavras do poema durante as cenas de dança, ocorre no instante exato em que o filme começa a rodar na tela ao fundo. Nessa cena, não há bailarinos nem bailarinas no palco. A imagem que surge é a de pessoas empurrando um barco com as mãos, vagarosamente, no meio do rio seco (cf. Imagem 22). Ouve-se uma voz masculina: “água de cântaro, plumas, cão, pontes (...)”.

Imagem 22 – Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017).

Na construção do poema, João Cabral de Melo Neto (2015) opera criando imagens metafóricas que se equivalem, pelo modo como ele usa o recurso das semelhanças. O mesmo rio é metaforizado em três imagens diferentes do cão: a sua língua mansa, o seu ventre triste, o rio que cai dos seus olhos. Na estrofe seguinte, o rio, pela primeira vez no poema, é comparado a um cão sem plumas e novamente três elementos o caracterizam: ele nada sabia da chuva azul, da fonte cor de rosa, da água do copo de água. O rio é como um cão triste, choroso e desprovido de enfeites e beleza. Portanto, o rio e o cão estão em paridade.

O rio ora lembrava
 a língua mansa de um cão,
 ora o ventre triste de um cão,
 ora o outro rio
 de aquoso pano sujo
 dos olhos de um cão.
 Aquele rio
 era como um cão sem plumas.
 Nada sabia da chuva azul,
 da fonte cor-de-rosa,
 da água do copo de água
 (Cabral, João de Melo Neto. *O Cão Sem Plumas*, 1950)

O corpoesia que dança *Cão sem Plumas* cria metáforas em relação ao cão? A resposta é afirmativa. Ao analisar, por vídeo, a movimentação corporal que acontece na cena do barco dentro do rio seco, percebo que há uma certa lentidão na execução dos passos, cada movimento é cuidadosamente executado como se demandasse um grande esforço para a sua realização. Há um peso no deslocamento e no modo como cada um segura no barco, virando-

o vagorosamente e da mesma forma empurrando a embarcação, o que colabora para se criar esteticamente uma sensação de melancolia. É como se cada indivíduo se tornasse um cão triste, faminto e quase sem forças para seguir adiante. Na mesma proporção, o corpo do rio está seco, paralisado e sem possibilidade de prolongar o seu curso. Desse modo, rio e cão (corpoeticamente simbolizados pelas pessoas que dançam) encontram-se novamente em paridade.

Aos quinze minutos de coreografia do espetáculo, bailarinas e bailarinos entram no palco rastejando junto ao chão, morosamente. É possível notar que os corpos vão aderindo ao solo como se dependessem da superfície para prosseguir em movimento, conforme se verifica, a seguir, na Imagem 23:

Imagem 23 – Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2027).

Ouve-se novamente a voz masculina e os vocalizes ao fundo, como um lamento: “eeeeeeee” enquanto isso, o percurso traçado pelos corpos no solo dura um minuto e vinte segundos. Essa sequência é acompanhada da declamação de versos e de palavras do poema:

abre-se em flores, cabelo, cidade, o silêncio, magra, o sono, o corpo, bandeira, poeta, o que vive e choca, todos os rios, esqueletos, polícia, tudo o que nessa terra, vidrada, onda, silêncio, fria, mar, a vida ferve, lençóis, terra, força, açúcar, vivo, espesso, maçã, espada, fome, areia, água, prosa, madura, mapas, fluía, plantados na lama, árvores, raízes, aéreas, juntos todos os rios preparam sua luta de água parada, sua luta de fruta parada, como o rio era um cachorro, como o mar era uma bandeira, aqueles mangues são uma enorme fruta, a mesma máquina paciente e útil de uma fruta, a mesma força invencível e anônima de uma fruta, trabalhando ainda seu açúcar depois de cortada, como gota a gota até o açúcar, gota a gota até as coroas de terra, como gota a gota até uma nova planta, gota a gota até as ilhas súbitas a florando alegres, espada, ferrugem, negro, lama, cobra, ondas, louco, rio,

fruta, fonte, mapas, plumas, palaha, folga, pele, ossos, pedra, bandeira, dentes, puro, cachorro, silêncio, estômago, sangue, espesso, sonhos, nuvens, luta, árvore, voo, voo, voo (...) (Colcker, Cão Sem Plumas, 2017)

A bagagem dramática e intensa dos movimentos dançados resulta da combinação de vários elementos, um deles é a voz. A voz quando recitada, gera musicalidade nas cenas. A palavra falada possui timbres distintos que ressoam no *corpoesia* de quem está atuando na cena. Todo esse conjunto que associa voz à música reproduz comoções incitadas devido ao conteúdo das palavras expressadas. Além do mais, é uma forma de reviver o poema e de fazê-lo reverberar por meio dos *corpoesias* em cena, os quais resultam no conjunto dos elementos que a partir do poema são construídos e possuem a capacidade de acessar a poesia presente na atmosfera do rio, do poema e do encontro com o outro.

Os *corpoesias*, os quais *corpoesificam* os cães sem plumas, levantam-se muito lentamente e colocam as mãos na barriga demonstrando dor e dificuldade para ficar na posição ereta. Os movimentos são pesados e lentos a indicar impedimentos para prosseguir. Em sequência, balançam criando uma movimentação que alude a uma tentativa de manter-se em pé. Novamente todos caem ao solo e vão saindo vagarosamente, primeiro rolando e depois com quatro apoios, como cachorros. Apenas uma bailarina fica no palco, a sequência coreográfica executada por ela ainda segue remetendo ao esforço para permanecer em pé, ou seja, viva.

Após quase um minuto de uma dança forte, permeada de movimentos exibindo tensão, nos quais há diversas atitudes como abaixar e levantar rápido, segurar os joelhos e as pernas com força e esforçar-se para manter o eixo. Finalmente, minutos depois, os outros corpos/cães voltam ao palco, novamente rolando no chão em direção a essa bailarina. Nesse instante, todas e todos voltam a movimentar-se em sincronia, e seguem seu percurso rastejante até a saída da cena.

Imagem 24 – Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017).

Imagem 25 – Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017).

A apropriação do poema para situá-lo no *corpoesia*, significa uma forma de, (em certa medida,) reescrita do próprio poema. O ato de (re) criar uma obra poética em outro contexto e em outro estilo artístico, remoldura o objeto elegido. Os versos vozeados também contribuem para a construção do *corpoesia*, quando se analisa a sequência de movimentos em confluência com as palavras e a marcação da música, a sensação obtida é a da construção da imagem de um pobre cão abatido e que luta pela sobrevivência. Entretanto, devido a ser *corpoesia* em cena, não há nessa imagem só tristeza e desolação, mas sim, sensibilidade e beleza. O certo pesar demonstrado em cena não é carregado de amargura e sim, de uma força pulsante do ser

para a sobrevivência. Esses “cães” não estão entregues, antes estão haurindo da lama, o último arranque para escapar à morte.

Desse modo, o *corpoesia* nas sequências de concatenação das cenas dançadas é responsável por estipular seu próprio enunciado, especificamente em aliança à música, ao cenário, ao figurino, à iluminação e ao filme que acompanham a dança. Em relação às cenas produzidas em Pernambuco junto à população local e à equipe da produção do espetáculo, observa-se um diálogo intenso entre as imagens do vídeo e a dança. Ambos se complementam e interferem na produção de sentidos um do outro, do ponto de vista de quem vê e de quem dança.

Em se tratando de dança, recursos imagéticos aliados ao corpo em movimento persuadem a espectadora a construir significações de diferentes maneiras. As imagens visuais sugerem provocações e perspectivas de ressignificações da dança e do corpo, permitindo a quem prestigia o espetáculo, ver além das figurações e das criações dançantes. Ao ser indagada sobre a perspectiva do filme junto à dança, a diretora Deborah Colcker afirma:

(...) eu sinto que é 3D, como o espetáculo que tá no palco é o espetáculo que tá na tela, parece que o bailarino sai da tela... a gente se preparou pra filmar oito dias, a gente filmou vinte e quatro dias, eu via no monitor a filmagem... eu tava dirigindo o filme com o Cláudio o tempo inteiro. Eu falei: - Cláudio a gente vai fazer o que eu queria, um espetáculo de dança e cinema e vai ser na íntegra! Ele falou: - Não pode, o cinema não pode brigar com a dança, eu não quero! Eu quero a dança! No máximo quinze minutos de filme! Eu disse: - Tá bom, você vai ver... o filme não para, são 50 minutos de filme e 70 minutos de dança. O segredo é não ter medo, eu não fiquei com o menor medo dessa briga... tem que tá tudo ali, o que for mais espesso... o que tiver ali tá... não tem essa briga, tem essa tragédia, essa riqueza, essa coisa preta e branca, esses homens-caranguejos (...). (Entrevista disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=GqOgtR24ISk>. Acesso em 12 out 2021.)

De fato, a confluência entre filme e dança amplia as possibilidades do *corpoesia* presente nas cenas. O cão sem plumas dançado também é visualizado na tela, no seu hábitat, em meio ao rio Capibaribe. Duplamente *corpoesificado*, ele é vislumbrado pelas imagens da tela e dos corpos em atuação.

Imagem 26 – Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017).

Imagem 27 – Cão Sem Plumas



Fonte: Cia Deborah Colker (2017)

A possível sensação de estranhamento perante a associação do cão à ausência de plumas, na dança, é construída de modo naturalizado aos olhos de quem prestigia o conjunto

da obra, uma vez que rio e cão se moldam nos corpos dançantes. Por estar no campo do poético, o espaço fluvial alia-se à figura imaginária do cão desplumado. Ambos se arrastam, enfermos e vagarosos, sem possibilidade de crescimento. De igual modo, ocorre com a população habitante desse espaço, sua vida canina não lhe oferece muitas perspectivas para além da constante entrega ao solo como num sinal de desamparo. Essa entrega é evidente nas últimas cenas do espetáculo, nas quais após a constante movimentação junto às caixas de madeira que representam as casas de palafita encontradas à beira do Capibaribe, uma bailarina sobe na caixa e contempla o horizonte, o restante dos corpos segue rolando pelo palco, justamente como no início da coreografia. Desta maneira, o movimento é cíclico, a dança começa e termina do mesmo modo com os *corpoéticos* dos artistas se arrastando em busca da “conquista do voo” retratada no último verso do poema.

A movimentação nunca cessa, o percurso do rio é contínuo, o sofrimento de quem leva uma vida “Severina” à beira dele também. Todos os dias chegam ali mais pessoas em busca de uma vida melhor. Ao fundo, a imagem de uma mulher com o rosto coberto pela lama seca, craquelada, assim como está o solo do rio. Os três planos são explorados, há corpos pelo chão, há uma pessoa em cima das caixas de madeiras e a imagem ao fundo alcança todo o palco, como se estivesse saindo do rio e elevando-se para além do palco. Na sobreposição de corpos, ainda que em posições distintas, uma certeza os abarca: todas e todos seguem vivendo como “cães sem plumas”.

2.6 CORPOESIA QUE EMANCIPA

A partir da leitura corpoética traçada tendo em vista a dança de *O Cão Sem Plumias*, um percurso analítico foi criado tomando como base as cenas do espetáculo e os versos do poema. Esse trajeto do olhar foi mediado pelas minhas percepções enquanto pesquisadora-bailarina-espectadora. Portanto, para finalizar a perspectiva de olhares possíveis em torno do objeto de pesquisa desta tese, acredito ser oportuno voltar à atenção às espectadoras do espetáculo. Afinal, que seria da classe artística sem o seu público?

Parece-me viável pensar na dança contemporânea como pertencente ao campo das “práticas estéticas”, definidas pelo filósofo Jaques Rancière (2009, p.17) como “formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’ no que diz respeito ao comum”. Rancière, ao tratar das relações entre arte e política, ressalta a dimensão estética da política e a dimensão política da estética, cunhando o conceito de “partilha do sensível”

definido por ele como: “sistema de evidências que dá a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e as divisões que definem os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa ao mesmo tempo um comum partilhado e partes exclusivas”. (RANCIÈRE, 2009, p.17).

Essa repartição das partes e dos lugares se funda sobre uma partilha dos espaços, dos tempos e das formas de atividades que determinam a maneira mesmo na qual um comum se presta a participação e na qual uns ou outros são parte desta partilha. (RANCIÈRE, 2009, p.17). Portanto, o autor concebe a ideia que há uma estética nos pilares da política justamente por haver no “comum” uma perspectiva estética. O comum aqui pode ser entendido como o campo coletivo no qual atuam nossas subjetividades, nossa dimensão política e social. Campo este que organiza hierarquicamente fazeres, competências e visibilidades.

Parafraseando Rancière, a “ocupação” de cada indivíduo designa competências ou incompetências para o comum, define quem pode tomar parte do comum, quem é adequado para ver e para falar sobre o que vê. Deste modo, as já citadas “práticas estéticas” são modos de fazer que possuem a capacidade de interferir na “ordem” do comum, deslocando lugares e estruturas do sensível que é partilhado – reside aí, portanto, a dimensão política da arte. A arte é política pela atuação na composição do sensível e pela sua ordenação, pela produção de regimes específicos de afetabilidade e de visibilidade. A dança, o teatro, as pinturas e outras manifestações artísticas atuam como formas de partilha do sensível, pois propõem distintas configurações da sensibilidade, aliando-se a determinados grupos e regimes culturais. As artes apresentam a possibilidade de (des)ordenar discursos e posições sociais. Tomemos como referência *Cão Sem Plumas* e sua definição conforme descrita no release (CIA DEBORAH COLKER, 2017): “Um espetáculo sobre coisas inconcebíveis, que não deveriam ser permitidas. É contra a ignorância humana. Destruir a natureza, as crianças, o que é cheio de vida”.

Temas como morte, degradação ambiental, relação humanidade x natureza, denúncia social e aspectos geográficos da paisagem, conforme descritos nos versos de Cabral, são ressignificados em cena pelos corpos das bailarinas que, com sua dança, acabam por tornarem-se vetores de discussão política dessas problemáticas. Analistas e críticos de dança ao referirem-se à obra, classificaram-na como a “mais brasileira das coreografias de Colker”. Entendo que tais deslocamentos temáticos propostos pela Companhia podem ser lidos como uma das várias formas de partilhas do sensível encontradas no espetáculo. Pois é um modo de abrir um novo espaço de visibilidade para uma questão social marginalizada: é uma maneira de gerar reflexões sobre essas problemáticas e criar visibilidade dessa dimensão sensível que

passa a ser partilhada em uma nova esfera. O sensível é suporte para as discussões e de certa forma denúncias trazidas ao palco.

A dança participa da partilha do sensível ao se tornar um meio de problematização destes discursos, o que nos leva a pensar uma reorganização do comum, do social. A experiência sensível da espectadora é reconfigurada.

Dedicando-se às implicações políticas do espetáculo teatral – o que auxilia a pensar a dança –, Rancière discute o lugar da espectadora, situando-a no centro do debate sobre as relações entre arte e política. Para o autor, o lugar desta espectadora não é o lugar da passividade. Ainda sobre a espectadora, Rancière detalha a ação de “ver”. Para ele, se considerarmos que a platéia apenas olha passivamente um espetáculo, ser espectadora seria “algo ruim”. Em contrapartida, o autor estabelece outro paradigma sobre a ação da espectadora, no qual ver é agir: Por que identificar “o ato de ver” com “passividade”, ao invés da pressuposição de que olhar significa focar a atenção em uma imagem ou aparência e isso significa estar separado da realidade que está sempre atrás da imagem? (RANCIÈRE, 2007, p.108). O autor afirma, ainda, que o poder da espectadora é o de escolher entre uma “imagem dominante” e outra construída a partir de relações individuais.

Na cena contemporânea há uma espécie de simbiose entre artistas e espectadoras, a partir do momento em que o público relaciona-se à obra (usando das suas referências) constroem-se imagens e sentidos particulares estabelecidos nessa troca fincada na relação de proximidade.

Os afetos imbricados nos processos criativos marcam os corpos reverberando em quem está fora da cena. O estado de provocação criado pela arte é então vivenciado de modo associativo e mútuo à medida que intérpretes fazem suas proposições e intervenções. Há de ser importante lembrar o fato de não existir olhar inocente no ver/perceber e menos ainda existem sujeitos passivos nas platéias.

Desta forma, ele desloca a posição da espectadora, mostrando que olhar é sinônimo de conhecer e não significa apenas contemplar a obra de arte. Se ler uma obra passa pelo julgamento de quem vê, que filtra aquilo que lhe apetece e ressignifica o espetáculo mediante suas experiências, essa pessoa se torna também uma co-criadora, imprimindo sua autoria àquilo que assiste. Tal ação é que a emancipa, ou seja, a sua releitura das cenas confere a ela uma igualdade de criação dentro do espetáculo.

Defendo que as pessoas que prestigiam essa obra, enquanto observadoras da totalidade do espetáculo, a transformam em uma experiência estética singular. Ao longo da composição,

as imagens criadas pela dança no palco e no filme são mescladas, várias cenas se desenrolam ao mesmo tempo, o que cria na espectadora a sensação de múltiplas imagens que a observam. Há ainda a possibilidade de ater-se à poesia, uma vez que palavras e versos ecoam em certos momentos, trazendo uma terceira leitura do conjunto da obra. É um modo de emancipação ao apresentar uma construção cênica aberta, que exige a participação ativa na escolha do que é visto e no modo de compreender as relações entre as cenas e os personagens.

Devido às características do corpoesia (já discutidas anteriormente) aliada à concepção coreográfica de *Cão Sem Plumas*, entendo que é possível intitular a obra como sendo uma criação que permite a emancipação das espectadoras. O fato de termos uma dupla narrativa em cena (a fílmica e a dançada) já as “emancipa”, pois é possível ater-se somente ao filme ou unicamente à dança de modo que ambas as linguagens possibilitam uma gama de produção de sentidos e imagens políticas, por natureza, dada a temática trabalhada. Destaco, como exemplo, os comentários de algumas pessoas que relataram nas redes sociais uma possível associação do fato das bailarinas dançarem sujas de lama como sendo uma crítica ao rompimento da barragem de Fundão, ocorrido em 2015 a 35 km de Mariana, Minas Gerais.

Na ocasião, os rejeitos de mineração, controlados pela empresa VALE de Mineração, foram despejados e chegaram ao rio Doce. Tal acidente causou um impacto ambiental de proporções incalculáveis, lançando cerca de 62 milhões de metros cúbicos de lama no rio e, conseqüentemente, no mar. Em janeiro de 2019, outro acidente envolvendo rompimento de barragem de rejeitos causou uma tragédia ambiental de proporções ainda maiores que o rompimento da barragem do Fundão, resultando em mais de 200 mortes. Trata-se da barragem localizada na mina Córrego do Feijão em Brumadinho/MG. Diante de duas tragédias de tamanho impacto, ocorridas em menos de cinco anos de distância uma da outra, é possível assistir *Cão Sem Plumas* e associar a obra a tais fatos.

O público é convidado a criar novos significados e sentidos para o espetáculo, a arte como espaço de discussão política ganha terreno. A lama pernambucana confunde-se com a lama mineira, revisitadas como metáforas da morte, do sofrimento e da degradação ambiental e humana que ainda se faz presente em nossa realidade social. A pessoa que é leitora das poesias, das imagens e das cenas de dança torna-se, portanto, uma reconfiguradora de sentidos e de conceitos, contribuindo para gerar novas configurações do visível, dizível e pensável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese, conforme o título ressalta, propus uma leitura do espetáculo de dança *Cão Sem Plumas* a partir das suas relações com o poema homônimo, de João Cabral de Melo Neto. A busca por responder a pergunta - norteadora da pesquisa: *Qual a particularidade de um corpo que dança tendo por base um poema?* levou à investigação acerca das singularidades desse corpo.

O percurso da escrita foi denso e cheio de nuances sinuosas assim como o rio Capibaribe tematizado no poema: ora seco, ora enlameado, ora volumoso. A maior dificuldade residia em encontrar um arcabouço teórico que permitisse a articulação proposta para o trabalho.

Para tanto, assim como o percurso do rio Capibaribe e de outros tantos rios, foi necessário aprender a fluir com desenvoltura, maleabilidade e persistência. E igualmente à água que é obrigada a enfrentar e superar o medo das interposições do caminho para seguir rumo ao oceano, foi necessária sabedoria e capacidade de adaptação.

Finalmente para resolver os impasses, a partir – dos pressupostos teóricos – de Octavio Paz (2015), Hans Ulrich Gumbrecht (2012), e Laurence Louppe (2012), propus o conceito de *corpoesia*, o qual foi tomado como uma via de acesso à análise da produção artística em questão: uma criação coreográfica com base em um poema, entendendo que o corpo que dança a partir de um poema é diferenciado, torna-se *corpoesia*. No decorrer do texto, busquei responder o porquê de defender essa afirmação e analisei no espetáculo, os elementos coreográficos criados a partir do poema e como eles transformam-se em *corpoesia*. Esse conceito foi usado como a base teórica para se pensar a dança, haja vista que a concepção de poesia de Octavio Paz, engloba o fazer artístico de um modo mais geral. Para, esse autor, a poesia contida no mundo é “material” que pode ser realizada em forma de música, dança, vídeo e literatura.

Defendi durante o texto o pressuposto de que o *corpoesia* participa da construção dos sentidos e significações da proposta artística com base em três qualidades que o compõem: *presença, poética e poesia*. A *presença* aqui é teoricamente entendida, segundo postula Gumbrecht (2010), como sendo um fator causador de impactos imediatos em corpos humanos. O contato com uma obra de arte possuidora de *presença* causa impressões e

sensações que tocam profundamente as pessoas. A presença se impõe, marca, deixa sequelas. Não se fica imune a ela.

Tal acontecimento decorre do fato do objeto que possui *presença* ser também fruto da poesia. A poesia aclamada por PAZ (2015, p. 45) como sendo “criadora de realidades que possuem a sua própria verdade, a da sua existência”. Ou seja, ela é impulso motivador de poemas e obras de arte em geral. Acompanhando o raciocínio de Octávio Paz (2015), é graças à *poesia* e ao encontro dela com pessoas capazes de absorvê-la do mundo e de materializá-la em artefatos de diversas naturezas (obras de arte em geral) que existe a Arte.

Desse modo, compreendi que as obras de arte também são responsáveis pelo encantamento proporcionado pela *presença*. E por fim, apropriei-me do conceito de poética da dança definida por Louppe, (2012, p. 56) como aquilo que “revela o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o ato artístico se oferece para que o percebamos”. A poética como entendida pela especialista, engloba a compreensão, o realizar e o diálogo abrangidos por um corpo que dança.

Assim, o *corpoesia* não se trata de qualquer corpo, trata-se de um corpo que será sentido/apreendido/presenciado por quem dança e por quem assiste a dança, haja vista as características que o compõe. *Corpoesia* é a presença da imagem infinitamente poética dançada. Pelo *corpoesia*, a presença torna-se Ser. O diálogo do movimento corpoético é uma manifestação sinestésica, múltipla e passível de afetar e ser afetado.

Ou seja, a partir dessa reflexão, li a dança também enquanto uma produção poética, assim, pude, de certa forma, analisar os dois objetos. Em *Cão Sem Plumaz*, o *corpoesia* constrói conexões criativas na interação entre a dança e as demais linguagens presentes na cena (música, filme, voz, elementos cênicos). A construção dos movimentos passa pela estruturação do *corpoesia*, compondo cada coreografia e agregando-se os saberes e percepções trazidos pelo poema.

Elaboradas as questões de ordem teóricas, elaborei uma estratégia metodológica de leitura para meu objeto o que exigiu um rearranjo metodológico, pois uma obra em que as linguagens do audiovisual, da dança e da literatura se misturam não deveriam ser enquadrada em caixas metodológicas muito rígidas. Dessa forma, optei por alinhar um diálogo entre o poema, as imagens do espetáculo e a entrevista realizada com um bailarino que participou de todo o processo de criação da obra, para assim poder ressaltar o *corpoesia* dentro da dança e

das coreografias, fazendo uma análise crítico-analítica de ordem comparativista.

Para tanto, dispus de imagens do espetáculo, do poema completo e de uma entrevista realizada com o bailarino que participou do processo de criação/concepção de *Cão Sem Plumas*. Assim, pude estabelecer uma conexão entre dança, poema e entrevista para identificar como o *corpoesia* se materializa no intercruzamento dessas linguagens,

Longe de pretender concluir verdades absolutas, intenciono antes, mostrar que a dança também é uma possibilidade de pesquisa dentro dos estudos literários. Assim como Xavier (2018, p. 188) concluiu em sua tese, a dança é um campo que permite: “Criar-se uma possibilidade de ruptura do traço universalista: a dança acima de tudo e, em especial, acima de todas as artes, a dança como um traço essencial dos seres e das coisas no mundo.” Ou seja, também é possível criar novas compreensões da literatura a partir da dança, e creio ser essa uma das grandes contribuições dessa tese.

Muito já se pesquisou sobre João Cabral de Melo Neto e *O Cão Sem Plumas*, esse poema já foi mote criacional de músicas, filmes, teatros e outros poemas. Coincidentemente, em 2020, ano no qual esta tese estava ainda sendo “gestada”, comemorou-se o centenário do nascimento de João Cabral. Em que pese esse ter sido o primeiro ano da pandemia da Covid-19, que acabou por deslocar o foco das celebrações, ainda assim de maneira remota, alguns eventos aconteceram e foi lançado um volume com sua poesia completa, organizada pelo crítico e ensaísta Antonio Carlos Secchin (2020). No ano seguinte ao centenário, o mercado editorial lançou uma biografia escrita por Ivan Marques (2021) que procura cobrir toda a vida do autor e, ainda, uma fotobiografia idealizada por Eucanaã Ferraz (2021).

Apesar da vasta fortuna crítica sobre o poeta, poucas são as leituras acadêmicas da obra de João Cabral de Melo Neto tendo em vista a sua relação com uma coreografia de dança criada a partir dela. Acredito que esse seja outro legado desta investigação, as reflexões levantadas acerca do processo de elaboração do *corpoesia* dentro de um espetáculo de dança. Pensar a dança de um modo metafórico a partir do corpo e da poesia amplia as possibilidades poéticas tanto da dança, quanto do próprio poema.

Este trabalho, ainda, contribui para o desenvolvimento de pesquisas no âmbito do diálogo entre a linguagem do texto poético e da dança, ou até mesmo para alçar novos paradigmas no campo de estudos desse diálogo interlinguagens. Espero, também, que este texto possa ser reutilizado e referenciado em outros contextos, em especial, para o

desenvolvimento de novos estudos voltados à análise da dança em confluência com o texto literário.



REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009,
- AGOSTINHO, Santo. *A grandeza da alma*. Trad. de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2008. p.253- 351 (Coleção Patrística, n. 24).
- ALMEIDA Aline Novais de. *Manequim de pássaros: ritmo, corpo e metamorfose em Murilo Mendes*. 2019. Tese (Doutorado).
- ANDRADE, Mariangela Ferreira. *Diário de um corpo autor, espaço de dança*. 2020. Tese (Doutorado em Literatura) -Universidade de Brasília, 2020.
- ANTUNES, Arnaldo. *As coisas*. 8 ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- AQUINO, Tomás de. *Suma de Teologia*. São Paulo - SP, Ed. Loyola, 2005.
- ARAÚJO, Siane Paula de. *Tradução intersemiótica e dança*. Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista, 2012. [suporte eletrônico] Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/425139746/ARAUJO-Siane-Paula-de-Traducao-Intersemiotica-e-Danca-pdf>. Acesso em 05 jan 2022.
- _____. Tributo a Blanco de Octavio Paz. (20 de setembro de 2016). Youtube. Vídeo disponível em: < <https://youtu.be/6nDH1U6ZYhE> > acesso em 27 de novembro de 2016.
- _____. *O Corpomídia em “Nazareth”: uma análise semiótica da linguagem coreográfica do Grupo Corpo Companhia de Dança*. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós Graduação em Estudos de Linguagens, CEFET-MG, 2012.
- BARBOSA, Ana Maria Carrijo. *A performatividade, voz e poesia em o rio e o cão sem plumas de João Cabral de Melo Neto*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Strito Senso em Letras, 2015.
- BLOG da Cia. de Dança Deborah Colker: <https://www.ciadeborahcolker.com.br>.
- BLOG Museu da Pessoa. <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/deborah-colker-49969>. Acessado em 02 de agosto de 2019.
- BUARQUE, Isabela Maria A. G. *A formação recente do campo da dança. (1980- 1990): uma*

análise comparada da trajetória de duas companhias cariocas. (Dissertação de Mestrado.) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.* 15. ed. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio: Lições Americanas.* Trad.: Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CARDIM, Leandro Neves *Corpo.* Col. Filosofia Frente & Verso. São Paulo: Globo, 2009, p. 177.

CASTRO, Josué Apolônio de. *Homens e Caranguejos.* 1. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1967. Ciências Sociales, Iquique, 2010, v. 25, pp. 37-55.

_____. *Geografia da fome.* 14^a ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.

COELHO, Olga Valeska Soares. *O corpo em estado de poesia: a apreensão corporal das linguagens poéticas.* In: A sociologia e as questões interpostas ao desenvolvimento humano [recurso eletrônico] / Organizador Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019.

COLKER, Deborah. *Ponto de Virada.* Youtube, março. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w_8ULWFSnJo&ab_channel=TVCultura Acesso em: 12 jan 2022.

CONNELL Mark e AIREY Raje. *Enciclopédia Completa de Signos & Símbolos. Identificação e Análise do Vocabulário Visual que Forma os Nossos Pensamentos e Dita as Nossas Relações com o Mundo à Nossa Volta.* 2010. Editora Escala. São Paulo, 2010.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada: reflexões sobre uma disciplina acadêmica.* Revista Brasileira de Literatura Comparada, ABRALIC (Rio de Janeiro), nº8, julho de 2006, p. 48.

CLÜVER, Claus. *Estudos Interartes: Introdução crítica.* In: BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira; GUSMÃO, Manuel (org.). *Floresta encantada – Novos caminhos da literatura comparada.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001, p. 333-359.

DA VINCI, Leonardo; CARREIRA, Eduardo (org.). *Os Escritos de Leonardo da Vinci sobre a Pintura.* Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

DE CONCHITA, A Concha – CD. Vol. 2. *¡Mamá, Quiero Ser Artista!* (2002).

DELAI, Lisiane. *Paisagens Opostas: Uma leitura da região na Trilogia do rio e Quaderna de João Cabral de Melo Neto.* 2008. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional).

Universidade de Caxias do Sul, 2008.

DESCARTES, René, *Discurso do Método*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1991.

DINIZ, Roberta Paiva. *Literatura e dança: rastros de um diálogo e sua manifestação em Mallarmé, Valéry e Nijinsky*. 2016. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2016.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 88 p.

ESCOBAR, Manuel Roberto. *El cuerpo en la escuela contemporánea: construcciones en tensión*, en: Alejandro Sánchez, Franz Hensel, Mónica Zuleta y Zandra Pedraza (comps.), *Actualidad del sujeto: conceptualizaciones, genealogías y prácticas*, Bogotá, Universidad del Rosario/Universidad de los Andes/Universidad Central, 2010, p. 249- 267.

FERRAZ, Eucanaã. *Fotobiografia de João Cabral de Melo Neto*. 1º. ed. Rio de Janeiro. Editora Verso Brasil, 2021.

FERREIRA, Debora Pazetto. *Investigações acerca do conceito de arte*. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987.

FRANCISCO K. Manguê-mundo- *A poética do mangue em Josué de Castro, João Cabral de Melo Neto e Chico Science*. Brasília: Siglaviva, 2019.

GATTI, Daniela. *Corpo-Texto / Texto-Corpo: uma relação intertextual entre dança e texto*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; Departamento de Artes Corporais- Instituto de Artes, 2013.

GODOY, José Roberto. *Dois cães como objeto: Elementos Surrealistas em João Cabral de Melo Neto. Aproximações com o cinema*. Dissertação. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo – USP, 2009.

GÓES, Ludenber. *Mulher brasileira em primeiro lugar*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. 1 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

GUMBRECHT. *Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Ed. PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010.

HARAWAY, D. *Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: Tadeu, T. (Org.) *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p 33-118.

HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Sales. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Em busca de uma epistemologia indisciplinar. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine (Org). *Arte & Cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015, p. 7-19.

KESSEL, Joseph., 1928. *Belle de Jour*. Paris: Éditions Gallimard.

LE BRETON. D. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papyrus Editora; 2003.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução de Rute Costa. 1. ed. portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MARQUES, Ivan. *João Cabral de Melo Neto: Uma Biografia*. 1º. ed. São Paulo. Editora Todavia, 2021.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da economia política*. Livro Primeiro: o processo de produção do capital. 5.ed. Tradução de Reginaldo Santana. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

MELO NETO, João Cabral de. *O Cão Sem Plumás*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

_____, João Cabral. *Poesia completa*. Org.: Antonio Carlos Secchin; com a colaboração de Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenologia da percepção* (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Texto original publicado em 1945).

METÁFORA. In: *DICIO. Dicionário Online de Português*. Porto: 7 Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/metafora/>. Acesso em: 27/11/2021.

MORAES, Marcio Augusto de. *O diabo pé de valsa: A hora e a vez do Corpo de Baile. Ensaios do baile e da preguiça*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, 2010.

NAVAS, Cássia. “Dança brasileira no final do século XX”. In CUNHA, N. (org.). *Dicionário SESC: a linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2003 [a].

NIETZSCHE F.W. *Assim Falou Zaratustra*. Tradução: Mário da Silva. São Paulo: Linoart, 1992.

OLIVEIRA, Priscila Fernandes de. *Amor e monstruosidade em Notre-Dame de Paris: da literatura à dança*. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura) —Universidade de Brasília, Brasília, 2015

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. São Paulo: CosacNaify, 1982.

_____. *O Labirinto da Solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PEDRAZA Gómez, Zandra. *Enclave corporal: conocimiento, experiencia y condición humana* Revista Colombiana de Antropología, vol. 45, núm. 1, enero-junio, 2009, p. 147-168 Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá, Colombia

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PLATÃO, *A República*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

RAMIRES, José. *João Cabral: Angústia e Mudança Social em Versos*. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia). Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. USP, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REIS, D. *Ballet Stagium e o debate sobre a Dança Moderna brasileira no contexto sóciopolítico da década de 1970*. Revista de História e Estudos Culturais, v. 2, n. 1, local, editora, 2005. Disponível em: <http://www.revistafenixpro.br> Acesso em 08 jul. 2021.

REVISTA BRAVO! ano.10 n.148, p.33 dez, editora abril, São Paulo, 1999.

RIBEIRO, A. (2003). *O corpo que somos: aparência, sensualidade, comunicação*. Lisboa: Editorial Notícias.

RIBEIRO, Helô. *Barbatuques. João Cabral de Melo Neto. O rio*. In: Ribeiro, Helô. *A Paisagem Zero*. São Paulo: Sesc, 2021. Faixa: 4.CD.

RIBEIRO, Nora Vaz de Mello. *O processo criativo da Coreografia do Espetáculo Terra Brasilis da Companhia de Dança Movimento*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, CEFET-MG, 2018.

ROJAS, A. “*La alienación en Marx: el cuerpo como dimensión de utilidad*”, Revista de Ciencias Sociales (CI), núm. 25, 2010, pp. 37-55. Universidad Arturo Prat Tarapacá, Chile.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SÁ, J. U; DINIZ, J. A. O. *Aproveitamento das aluviões do semiárido do nordeste*. In: XVII Congresso Brasileiro de águas subterrâneas e XVII Encontro Nacional de perfuradores de poços. Bonito: 2012.

SAMAIN, Etienne (org.) *Como pensam as imagens*. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2012.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SILVA, José Pereira da. *Dicionário brasileiro de fraseologia*. Disponível em: http://www.josepereira.com.br/_/DBF_2013.pdf

SILVIANO, Santiago. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978. p. 18-9 (com adaptações).

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

TAVARES, Maria de Lourdes Gaspar. *Um novo horizonte na leitura do texto poético: o resgate da identidade, da cultura e da ideologia do pernambucano, diálogo possível com o poema "O cão sem plumas" de João Cabral de Melo Neto*. 2004. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

TUCHERMAN, I. (2004). *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Veja.

TURNER, B. (1992). *Recent developments in the theory of the body*. In M. Featherstone, M. Hepworth, & B. Turner (Eds.), *The Body. Social process and cultural theory* (pp. 1-35). London: Sage Publication.

VAMIREH, Chacom. *O Capibaribe e o Recife - História social e sentimental de um rio*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1959. p.119

VELASCO, Concha – De Conchita A Concha – CD. Vol. 2 - ¡Mamá, Quiero Ser Artista! 2002.(Álbum)

XAVIER, Joelma Rezende. *Travessias literárias do Grupo Corpo: um estudo comparativo entre literatura e dança*. 2018. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *A letra e a voz. A "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WANNMACHER, L.; FERREIRA, M. B. C. *Febre: mitos que determinam condutas*. In:

Farmacoterapia baseada em evidências: temas selecionados, Brasília, v.1, n. 9, ago. 2004.
Disponível em:
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4645880/mod_resource/content/1/Febre%20mitos%20que%20determinam%20condutas.pdf Acesso em: 24 nov. 2021.

ANEXO

ENTREVISTA COM BAILARINO QUE PARTICIPOU DA CONCEPÇÃO DE *CÃO SEM PLUMAS*

1-Durante a criação do espetáculo, você teve contato com o poema *O Cão Sem Plumaz*?

(...) o espetáculo durou mais ou menos dois anos para ser criado, porque a Débora ela começa um processo bem longo assim sabe, ela demora muito tempo porque a gente faz vários cursos antes dentro daquela temática, ela levou muito aula de dança de rua para a gente fazer. A gente tinha muito contato com o poema, sempre, o tempo inteiro, fazia muito baseado nas coisas que o poema dizia.. sabe? a gente leu o poema muitas vezes, pra se aprofundar mesmo dentro da história do poema, ela levou vários materiais de vídeo, de tudo pra gente ter referência, trouxe pessoas de lá, de Recife pra contar história pra gente sobre tudo, então a gente teve bastante informação.

2-Como foi o processo de dançar o poema no corpo?

O processo foi muito legal assim, tudo foi bem cansativo por ser dois anos de criação, (...) às vezes cê criava muita coisa que nem foi usado, então cê se desgastava muito...mas...acho que quando a gente veio fazer o intercâmbio que a gente fez durante um mês aqui em Recife, é quando a gente sentiu de verdade porque a gente meio que viu aquela verdade daquele poema, por mais que a gente tivesse dançando uma coisa que é tipo: “ai a dança, que é uma perna, um braço, etc..” não é só isso, vc está usando o seu corpo para contar a história daquelas pessoas. E a gente dançar no meio da lama, a gente gravou o vídeo todo que passa no fundo do espetáculo, a gente gravou, os próprios bailarinos fizeram né, então foi um processo muuito intenso, então a gente sentia de verdade, parte daquilo, não era só ir lá e dançar, você sentia que você contava aquela história mesmo , principalmente pros bailarinos que passaram o processo de criação.

3-Quais foram os processos criativos utilizados para transformar o poema em dança?

A gente ia lendo o poema e ela pegava várias referência, por exemplo: tinha parte que era o cão, tinha parte que era a lama, tinha parte que eram as garças que viviam naquele lugar, a parte que era o rio, então ela pegava trechos do poema que poderiam virar uma cena, mais do que só a dança, e ela foi criando em cima dessas cenas, tipo... a gente levava muito

material pra ela, ela meio que dirigia o que a gente coreografava sabe, ela meio que dirigia a cena, então a gente contribuiu muito assim com o processo de criação, ela trazia as ideias, a gente criava em cima das ideias dela e depois ela ia só moldando, então era meio que isso, ela pegava palavras do poema para se inspirar em cenas.

4- O que mais te chamou a atenção na imersão feita em Pernambuco para a criação do espetáculo?

O que mais me chamou a atenção foi que a gente fez muitos amigos, a gente gostou muito das pessoas lá de Pernambuco, então criou uma proximidade tanto que a gente conversa com eles até hoje, foi virando uma amizade mesmo foi um processo muito, muito intenso porque lá na Débora a gente trabalhava incansavelmente éee foi at

é um dos motivos pelos quais eu quis sair porque teve uma hora que eu sentia que não tinha mais vida, porque era muito intenso e a gente quando viajou para Pernambuco para fazer esse intercâmbio, a gente além de gravar todos os vídeos, a gente tinha que acordar de madrugada, às vezes fazia a noite, a gente tinha que dar aula pra eles, a gente tinha que fazer aula e a gente tinha que dançar, então tipo a gente chegou a trabalhar 12 horas por dia assim, era uma coisa meio desumana, então... foi um processo realmente muito intenso, mas a gente tira muito essa coisa que a gente trouxe dessas pessoas, sabe, da história dessas pessoas, então foi muito forte assim, pelo menos pra mim foi isso tá ali com aquelas pessoas, que aquele poema conta a história delas e elas ainda viverem daquele jeito que quando o cara escreveu o poema elas já viviam sabe, parece que por mais que o tempo já tivesse passado, parece ali não passou tanto sabe?

E eram pessoas super simples, mas com a cabeça muito, muito aberta. Eu lembro que a gente fez até um trabalho com eles de improviso pra falar um pouco do poema, porque a gente queria também pegar material deles, da dança deles, do corpo deles, da história deles pra trazer pra gente e aí eles fizeram uma imagem que era como se fosse a seca, e eu lembro que tinha uma transexual no meio do grupo e eles levantaram ela no meio assim, como se ela fosse a santa sabe, a gente ficou muito impressionado como na dificuldade todo mundo se abraça em todas as outras questões assim....

5- Como é a organização do espetáculo com relação às coreografias? Há alguma divisão por temas ou por música?

Ela pegou palavras do poema e aí pra criar essas cenas, a música costuma vir depois lá na Débora o processo é o contrário, a gente começa a criar a dança e ela cria a música em cima da dança. É uma coisa que eu não gosto muito porque eu acho que a gente dança a música, então ter música faz tudo ser muito mais rápido, sabe? Mas lá é o processo contrário, ela faz primeiro a dança, depois a música que entra.

6- O que você sentia no seu corpo ao dançar *Cão Sem Plumas*?

O que eu sentia na verdade era uma coisa muito animalesca assim, como a gente tava muito naquela coisa, todo mundo coberto de barro, contando a história daquele povo que tipo, que viviam como animais assim né, tipo nessa questão de ter muito pouco ali naquela natureza, daquela luta pra viver, naquele lugar sem água, sem nada tipo, então a gente sentia uma coisa muito como se a gente fosse um monte de bicho assim mesmo sabe? tentando sobreviver assim, a gente sentia muito uma energia de força no grupo assim, era uma coisa muito impressionante, era muito gostoso de dançar o espetáculo, acho que falando assim as pessoas nem conseguem imaginar, mas como eu participei do primeiro elenco que foi quem criou o espetáculo e a gente não teve muita troca de bailarino nesse processo então todo mundo que tava ali sabia o que a gente tava dançando, tipo eu acho que as coisas vão se transformando né, talvez hoje em dia as pessoas dançam, mas.... vão dançar lindo né, porque os bailarinos são lindos, mas... a verdade mesmo assim, de quem viveu aquele processo acho que nunca vai ter, então a gente meio que, no olhar a gente entendia, sabe assim a gente olhava um pro outro e a gente sabia quem era cada um, porque como foi muito intenso a gente viu muito as verdades de cada um, sabe, durante o processo a gente se conheceu muito além, então foi muito legal.

7- Eu queria saber se o resto da composição do espetáculo também é assim, dividido por coreografias e se for, se vc lembra o nome delas.

Então a gente punha nome nas músicas pra gente ter noção, ah vamos passar agora tal coisa, pra passar coisas picadas a gente ter uma base. Eu lembro que tinha o aluvião, depois vinha o rio (6-10´), depois vinha o cão que era a entrada dos cães sem plumas (7´11), depois vinha o paredê (12´) que era a parte dos caranguejos, tinha também a parte da favela que era aquela parte cheia de caixas que a gente chamava de favela, tinha a parte das garças que era as meninas de ponta, tinha o caranguejão que era eu com as patas com aquelas coisas de madeira no braço sabe? Fazia tipo um caranguejão, tinha o mangue que era uma hora que tinha um monte de elástico no palco assim, chamavam de mangue. Então botava esses nomes

mesmo pra gente meio que se basear: vamos passar o mangue, as garças, tal coisa, aí era dividido assim...