

Genealogias da dança: teoria coral e a discussão de estudos sobre a dança na Grécia antiga

MARCUS MOTA

Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília
marcusmotaunb@gmail.com

Resumo

O fascínio por retomar modos artísticos históricos tem impulsionado a elaboração de estilos e estéticas na dança. Buscando formar uma tradição e, ao mesmo tempo, se inserir no tempo, tais empreendimentos postulam o que podemos chamar de 'genealogias construídas', ou seja, mediações expressivas entre passado e presente. Neste artigo, procuro debater estas genealogias por meio do estudo de recentes reinterpretações da dança grega.

Palavras-chave: dança grega antiga; teoria do coro; recepção

Genealogies of dance: theory and discussion of choral studies of dance in ancient Greece

Abstract

The fascination in resuming historical artistic modes has stimulated the development of styles and aesthetics in dance. Like trying to form a tradition and, at the same time, be inserted in time, such procedures postulate what it is called 'constructed genealogies': expressive mediations between past and present. In this paper, I discuss these genealogies through the study of recent reinterpretations of Greek dance.

Keywords: ancient greek dance; choral theory; reception

O eterno retorno às fontes produz assincronias e assimetrias históricas que acarretam novos modos de se pensar e se fazer arte. O caso da dança, na Grécia antiga, é sintomático (V. NAEREBOUT, 1997; BUCKLAND, 2006; CARDEN-COYNE, 2009).

Desde o século XIX, a partir da filologia clássica, monumentos figurados da antiguidade (ânforas, lécticos, crateras, pinturas etc.) foram utilizados como registro de movimentos dançarinos. Assim, por exemplo, a análise e decomposição de traços de figuras em vasos gregos poderiam nos informar sobre procedimentos coreográficos. Um grupo de pessoas pintado em um vaso nos habilitaria a reconstituir um conjunto de movimentos: cada figura apresentaria um aspecto deste conjunto. É o que se pode observar nas obras de Maurice Emmanuel (EMMANUEL, 1896), Louis Sechan (SECHAN, 1930) e G. Prudhomeau (PRUDHOMEAU, 1965; HECK, 1999).

Outra forma de abordagem consiste em se interrogar documentos escritos: há diversos textos que apresentam referências à dança na antiguidade, desde textos poéticos, que tanto se organizam a partir de situações performativas como registram informações visuais sobre tais situações, até comentários e discussões em tratados filosóficos ou textos literários, como o fizeram Fritz Weege (WEEGE, 1926), Heiz Schreckenberg (SCHRECKENBERG, 1960) e Lillian B. Lawler (LAWLER, 1967 e 1974).

Além desta dicotomia entre texto e imagem, temos a proposta de Dora Stratou (STRATOU, 1966) e Alkis Raftis (RAFTIS, 1987, LAZOU, A. & RAFTIS), que correlaciona danças tradicionais ainda vigentes na Hélade com danças gregas na antiguidade¹.

Esta última alternativa tem tornado cada vez mais evidente a aproximação entre discussão da dança na antiguidade e sua recepção, ou seja, a cada nova apropriação do que teria sido a dança grega, manifesta-se um ato singular, criativo, transformador. A retomada do passado, mesmo motivada pela perspectiva o mais fielmente reprodutora possível, acarreta no plano do presente modificações, reinterpretações. E quanto mais a apropriação de um material histórico se faz em um contexto performativo, mais e mais estas modificações se tornam patentes. Ao se trasladar para o corpo dos intérpretes e para a interação com a audiência, o esforço de reconstituição transforma-se em uma prática configuradora (KARAYANNI, 2004; ZAFIRI, 2007; SCHERECKEMBERG, 1960). Este paradoxo histórico-expressivo das artes performativas coloca-nos diante da interpenetração da arte e da pesquisa, ou do diferencial do trabalho do artista pesquisador que, em seu processo criativo, vale-se de materiais outros que os imediatamente disponíveis.

Neste sentido, temos o estreitamento entre pesquisa acadêmica e artística como exemplo recente na figura de Marie-Hélène Delavaud-Roux. Em conjunto com sua atividade de "Maître de conférences à la faculté Victor-Segalen, Brest", por meio da qual ela publicou diversos livros sobre dança na antiguidade (DELAVAUD-ROUX, 1996; 2000; 2000a), Marie-Hélène Delavaud-Roux dedica-se tanto a coreografar quanto a dançar performances instruídas a partir de estudos da dança na antiguidade².

Denomino "performances instruídas" a prática de se atualizar, na situação de apresentação, tanto uma expressividade que implica uma enciclopédia de conhecimentos de intelectuais sobre determinado tópico, quanto um re-

pertório de técnicas e saberes corporais. Isto só é possível, pelo menos, em dois casos: em um processo coletivo, no qual profissionais de diversas áreas reúnem suas várias especialidades em função de uma meta comum, ou como no caso de Marie-Hélène Delavaud-Roux, que tem formação em dança e em filologia. De qualquer forma, note-se o desdobramento em diversos campos de conhecimento e habilidades. O estudo mais produtivo da dança passa pela interação de diversas disciplinas e técnicas, formando um intercampo de diversas artes e saberes.

É o que se pode observar em duas recentes publicações em torno da dança grega:

1.

Em 2006, no *Archive of performances of Greek and Roman Drama*, na Universidade de Oxford, teve lugar um simpósio internacional, "*Greek drama and Modern Dance*", que enfocou a relação entre performers e coreógrafos modernos e contemporâneos com a recepção de temas da cultura clássica³.

O caráter interdisciplinar e interartístico do evento era motivado pelo questionamento da sinuosa presença da ideia de coro e de sua contrapartida menos compreendida: a dança.

Este apagamento do coro na transmissão e recepção da cultura clássica promoveu tanto uma redução de seu impacto quanto soluções que, muitas vezes, dialogam mais com seus próprios contextos criativos. Em suma, a busca de se atualizar uma prática considerada modelar apenas prolonga o intervalo entre épocas diversas, hiato impossível de ser transposto – o da distância histórica. Desta forma, tornou-se imperativa a presença e discussão do coro (e, daí, da dança) a partir de montagens realizadas após os anos 80 do século passado.

As comunicações do simpósio foram publicadas sob a forma de livro: *The ancient dancer in the Modern World: responses to Greek and Roman dance* (MACINTOSH, 2010). Neste, observa-se a diversidade de abordagens e perspectivas em torno de um objeto fluido, que se rematerializa das mais diversas formas: ora é o filólogo interrogando textos e imagens para capturar algum detalhe esclarecedor que possibilite melhor fundamentar o entendimento do passado, ora temos historiadores da dança e *performers* rompendo com os limites das fontes para nos conduzir às práticas e suas lógicas dispersivas. Em todo caso, projeta-se para o leitor uma enciclopédica acumulação de resultados ainda em progresso, uma imagem não fechada daquilo que se procurou investigar. Se é recente uma virada em direção de atos performativos nas ciências da vida, a dança converte-se em campo estratégico para esta demanda (BIAL, 2007, CARLSON, 2003).

É o que se pode notar em esforços como o do simpósio "*Greek drama and Modern Dance*". Há tanta coisa para se discutir, tanto sobre o que se falar, que o título do simpósio não chega a abarcar o que de fato foi debatido. Para se discorrer sobre a dança, há tanta dificuldade, tantos caminhos indiretos sobre o próprio evento, que se toma um enorme espaço para se atualizar velhos protocolos de interpretação. A dança é discutida como texto, como palavra,

como ideia, como rito, como arte, entre tantas coisas. Isto se deve ao fato de que, historicamente, a dança sempre ocupou esse lugar nenhum, essa dimensão de outorga, subsidiária e marginal. Tivemos "épocas" em torno da literatura, da pintura, da música. Mas a dança, mesmo que elogiada ou distinta, permaneceu nisto, como algo que em si mesmo já não é: sempre depende de uma outra instância, superior ou inferior. Dentro de uma escala de valores e atributos, reações para valorizá-la ora tendiam para realçar seu formalismo e autonomia, ora para indexá-la a qualquer outra prática ou discurso.

Na verdade, diante de uma longa tradição de apagamento e controle, o discorrer sobre a dança irá se deparar com o fragmentarismo de sua recepção. Sempre em pedaços, em alusões, em empregos derivativos, a dança parece destinada a uma sobreposição de referentes: para se reconstruir, é preciso correlacionar informações díspares de diversos espaços-tempo. Esta epistemologia do retalho, da indefinição, do perfume frequentemente se exhibe como autoelogio, mas logo-logo sossobra na nostalgia de uma ordem, de um fundamento.

É extremamente perturbador folhear as páginas de *The ancient dancer in the Modern World: responses to Greek and Roman dance* e perceber que, por mais que seja premente estudar e compreender a dança, o empenho investigativo ali expresso ainda não enfrentou seu espelho: os obstáculos presentes em tradições intelectuais que, por suas próprias estratégias adotadas, entravam o acesso ao objeto. É como querer caçar coelho com uma enxada: o alvo se afasta e o equipamento não serve. Fala-se de dança, mas não de movimento.

Pesa sobre esta convergência metodológica uma longa tradição de exclusão sobre corpo e coro na recepção da cultura clássica. É extremamente difícil colocar no centro de discussões algo que foi sempre tratado às margens da palavra falada. Os casos emblemáticos de Isadora Duncan e Martha Graham, que partiram de referências da cultura grega antiga para realizar suas danças fundadoras, ainda são tratadas como "classical influences upon modern dance"⁴.

2.

Em meio ao incremento de estudos sobre a dança grega, um livro parece apontar em outra direção. Trata-se de *The dance of muses*, de A. David (2006)⁵. Começo não pelo livro, mas pelos vídeos que A. P. David disponibiliza em seu site. A proposta de David não é a de uma reconstrução original da dança grega, e sim de questionar o modo como vemos a cultura helênica apenas como tema e ideia. Seu ponto de partida é o dos metros. Grande parte dos textos gregos clássicos se organizava em torno de padrões rítmicos baseados na distribuição de durações das sílabas e no jogo dessas durações com acentos de intensidade. Assim, com Homero as tragédias e as comédias eram elaboradas em função da distribuição de tempos e acentos.

A. P. David articula estes padrões métricos, chamados de "pés", com movimentos físicos, com passos. No caso de Homero, o metro recorrente presente no texto (dátilo) correlaciona-se com uma coreografia. Veja-se o vídeo *Hommer greek dance*⁶.

Neste, temos uma performance de 2001 que demonstra a proposta de A. P. David. Em colaboração com a coreógrafa Miriam Rother, assistimos a um jogo cênico entre a leitura de trechos de "A Odisseia", de Homero (Catálogo das naus, dança na corte de Alcinoos) e as movimentações de um grupo de estudantes. O grupo entra apresentando o ritmo básico e depois circunda o recitador de poemas (A. P. David). Enquanto a leitura do texto prossegue, o grupo de mãos dadas e em círculo performa os passos do padrão métrico.

A composição da performance parece simples. Dentro da sala, contra o chão de madeira, a movimentação recorrente dos passos dos membros do grupo ecoa um som firme contra a estática posição central do recitador. Todavia, uma análise mais detida explicita alguns procedimentos que enriquecem a percepção do que se mostra no vídeo. Em primeiro lugar, as oposições entre o coro e o recitador se dão dentro do *continuum* da performance: durante o tempo da apresentação e naquele espaço definido, as diferenças expressivas entre eles serão colocadas em sobreposição, provocando tanto entrechoques quando junturas. Aparentemente, a oposição entre a estaticidade do recitador e a dinâmica do coro parece absoluta. Todavia, por meio da sobreposição, nota-se que o ritmo recorrente dos passos marca um ritmo que se aproxima da fala proferida em padrão métrico. Assim, o movimento dos pés se vincula ao movimento que a fala aduz, provocando novas assincronias e sincronias. O ritmo em *stacatto* dos pés não se ajusta perfeitamente ao *legato* da voz. No entanto, mesmo assim, esta conjugação de pontos em uma linha do tempo dá profundidade ao evento: a repercussão das batidas dos pés vai formando um ruído branco que unifica a performance, descentrando a primazia da voz como guia da cena ou fonte de informação privilegiada a respeito do que está acontecendo.

Assim, com o prosseguir dos atos, novos efeitos e funções são agregados. A vinculação do som ao movimento, por meio de recorrentes batidas dos pés e dos traçados, proporciona um contexto de participação tanto para os membros do grupo quanto para a audiência encerrada na sala. O jogo entre interrupção e retomada do movimento presente em cada célula rítmica da cena vai sendo expandido, ampliando a imagem daquilo que se recebe a cada momento. A dança circular, ao fim, nesse esforço pela construção de um pulso e ênfase nas recorrências, acaba por atrair para si, para sua própria configuração, as atividades dos intérpretes e audiência. Por meio da dança, tudo vai sendo reunido e contraposto, para, enfim, integrar-se em conjuntura ampliada. O grupo coral produz, então, pela interação, um minimalismo exploratório em que um mesmo ritmo é redefinido a cada instante, rompendo com sua inteireza e autofechamento para estar presente nas mais diversas formas de referência (passos, palavra, sons, visualidade).

Em outra direção, o vídeo exhibe as implicações da metodologia de A. P. David: em vez de só se dizer o texto, o ritmo que havia nas palavras ultrapassa a página impressa e vem habitar o mundo da vida como dança. Este movimento que implode o textualismo e se revigora em movimento, a

partir de algo tido como circunscrito ao seu raio de ação, é a maior contribuição de A. P. David. Não se trata de ilustrar as palavras por meio da dança. A explícita política de interpretação presente na proposta de A. P. David pode assim ser formulada: se os textos de Homero, que são o modelo de literatura do ocidente, foram elaborados a partir de ritmos presentes no mundo da vida, então dançar Homero é atualizar que há todo um conjunto de modos de produção de referentes e participação que não se encontram delimitados por protocolos de interpretação textualistas. Dança não é texto, não é linguagem, não é imagem. Em sua dimensão integrativa, a dança se apresenta como uma prática de articulação de diversos modos de expressão e referência. Assim, no menos "dançável" modo de expressão – a épica homérica – podemos encontrar a dança mesma. No lugar da oposição *dança/não dança*, o lugar da dança é o de uma presença absoluta, que é a do corpo e suas medidas e expressão. Apagar a dança em prol da fala, do texto escrito, foi contraditoriamente tentar excluir a corporeidade como fundamento e impulso dos atos expressivos. A contradição se resolve facilmente quando se pensa a dança como dança e não a partir da não dança. Foi o que A. P. David fez: inseriu a dança onde ela parecia não existir, para que se revelasse como tal. Na composição da performance, o que é dança, sua orientação integrativa, transparece. E a cópula se efetiva por meio de um movimento de contínuo e coletivo e de, em situação de performance, se dispor para audiência a *simultaneidade do heterogêneo*: ao mesmo tempo, o movimento corporal, os sons e as palavras se reajustam no jogo entre si, promovendo aproximações e afastamentos perceptíveis dentro de escalas diversas de fenômenos psicofísicos.

Ali, diante de todos nós, os membros do coro dançam e fazem mais que dançar: tudo em volta e tudo o que fazem é transformado por seus passos. Há alguém falando. Mas, quando se dança na sala, quem fala passa a ser alguém que fala dançando, que dança com as palavras, as palavras agora em movimento. A fala é o outro da dança, é uma outra dança. A dança abarca, em sua amplitude, todos os atos. Por esta via, sempre foi ocultada, por sempre estar em todos e em tudo. Ainda: o coro dança. Mas também emite sons, agrega outras atividades. Os dançarinos performam em situação multitarefa. Logo, a partir disso, se quando alguém fala, na verdade dança, e quando alguém dança, também faz outra coisa, temos que o caráter absoluto da dança e do movimento se percebe não como um discurso abstrato de autoelogio e sim na concretude de atividades interligadas. O ritmo mesmo, que atravessa toda a apresentação, é consequência, é produto justamente dessa contextura de atos correlativos. O específico na dança é ser o entrelugar das mais diversas atividades. Sua heterogeneidade se manifesta em função de seu horizonte de integração.

O coro, no vídeo disponibilizado por A. P. David, em sua arcaica exibição de uma dança circular, foi elaborado a partir de estudos de métrica e teoria coral gregas, valendo-se de uma dança tradicional ainda performada na Grécia: o *sirtós* (*syrtos*). Temos, novamente, o caso de uma performance instruída, na conjugação entre uma erudição acadêmica e repertório de habilidades corporais. No caso, temos o de uma equipe interdisciplinar que trabalha com

alunos em dois níveis: o da métrica textual e da coreografia de uma dança tradicional.

A provocativa proposta de A. P. David reside no fato de avançar sobre os limites da reconstrução acadêmica da dança na Antiguidade e propor uma correlação entre a métrica de um texto escrito há mais de dois mil e quinhentos anos e os passos de uma dança atual. Estes limites da reconstrução acadêmica tornam-se possíveis quando adentramos no contexto de um processo criativo. A criatividade aqui é tanto invenção das formas quanto produção de conhecimento. Na verdade, A. P. David acaba por enfatizar fatos básicos de eventos performativos: toda performance é única, mesmo contando com preparação e elementos prévios. A criatividade na reperformance de danças da antiguidade não pode ser vista como um desajuste em relação a um possível original, pois não há esse original. A reperformance de materiais históricos historiciza a quem dela participa: para os integrantes do processo criativo, fica a aprendizagem de que cada nova performance é um novo original (LORD, 2000).

Para os estudiosos e historiadores, a inovação no processo criativo da reperformance de danças da antiguidade exhibe a necessidade de um pluralismo metodológico que saiba lidar com as descontinuidades tanto das fontes quanto das expressões. Deste modo, a coerência das performances instruídas reside na revisão das estratégias interpretativas dos pesquisadores e/ou artistas.

Vamos por partes: os artistas podem achar que estão perigosamente fazendo algo sem fundamentação, sem adequação ao que teria sido aquilo que estão procurando realizar. Este questionamento é bem incompleto. Primeiro, em um processo criativo, temos a experiência de transformação dos intérpretes e de suas fontes: nada vai permanecer como era (PAREYSON, 2005; PAREYSON, 2003; MOTA, 2004).

Tal pressuposto choca-se com a visão de que o ato criativo é a reprodução de algo já pré-dado, da transposição sem alterações desse pré-dado para os corpos e para a cena. O sentimento de que não há adequação entre os atos de agora e o modelo de outrora, esse intervalo e angústia criativos, é algo constitutivo do processo criativo, na presença mesma da tensão entre o impulso configurador e a modificação de tudo que previamente se dispõe nos atos transformativos. Na verdade, o fato de se trabalhar com materiais históricos apenas evidencia a atividade mesma do intérprete. Em outras palavras, a reperformance de danças históricas é um subcaso da situação de intérpretes em um processo criativo. No momento, estão operando sobre um material histórico, noutro, poderiam estar trabalhando sobre referência da cotidianidade. Contudo, em um e outro caso, eles se defrontam com o mesmo problema: uma metodologia do processo criativo que leva em conta as dificuldades e obstáculos inerentes a atividades de uma transformação generalizada dos intérpretes e de seus materiais. No caso de se reperformar dança grega antiga, por mais instruídos e eruditos que sejam os intérpretes, aquilo que eles irão apresentar em cena não é mais dança grega antiga. E, então, por que se propor a fazer algo que não é o

que pensam ser? Por que o esforço de reperformar algo que já não é?

Toda a problemática reside na ideia de se aplicar à expressão “dança grega antiga” uma identidade fechada, uma definição total de seus atributos, como se ela fosse estável e reconhecível em imagens e textos sobre sua própria caracterização. Para tornar esta ideia mais suscetível a esta argumentação, troque-se o referente: no lugar da expressão “dança grega antiga”, coloque-se “dança grega tradicional”.

Para não gregos, para os estudantes que se apresentam no vídeo, temos uma mesma dificuldade: ainda é aquilo que não dominam, aquilo que terão de aprender, aquilo de que terão se apropriado e transformado no processo criativo. A distância no tempo apenas amplia a atualidade das dificuldades. E, quanto mais pareça difícil ou impossível de ser realizada a meta, mais a compreensão da amplitude do processo criativo se faz presente, uma vez que a reperformance de danças históricas surge causando um duplo frenesi: a atualidade do mais remoto é um impulso dirigido ao tempo de hoje, seja na busca de algo que parece não haver aqui e agora, seja no ceticismo diante de empreendimentos arqueológicos – “o que eu tenho a ver com esses gregos?”⁷

Aqueles jovens do vídeo devem ter enfrentado este duplo frenesi, vivendo a tensão entre o abandono de si e o medo de se perder gratuitamente. Em todo caso, a reperformance de danças históricas apresenta-se primeiro como uma utopia, uma meta que não será cumprida, mas, desde já, acarreta drásticas e radicais reações dos intérpretes quando de seu engajamento em tal projeto: o risco permeia todos os atos, vindo tanto da comunidade artística quanto da comunidade acadêmica, pois ambos os lados ainda se debruçam nos males do corporativismo, em premissas que se baseiam em manter uma ideal unidade de seus campos. O risco está nas fronteiras, em não poder jamais satisfazer premissas corporativas. O risco é o traçado da dança, que atravessa e justapõe aquilo que parece exclusivo e separado. Assim, a meta de reperformance de danças do passado transforma-se em uma situação de se atualizar a heterogeneidade da dança, sua lógica plural e multidisciplinar de interação. O risco é de se estar fazendo coisas que simultaneamente articulam ordens diversas.

Tal risco coloca uma outra pergunta para o intérprete: *o que eu danço na minha dança?* As aporias de perspectivas redutoras, seja no abandono de si, seja na negação do outro, não conseguem responder a questão. No caso, a dança grega antiga nem é algo para a qual eu possa me evadir deste mundo, nem é algo que eu possa refutar como sem efeitos sobre meu presente. O que eu danço em minha dança nem é algo que já foi, nem é algo que pode completamente não ser. É como mediação histórica e atualização do heterogêneo da dança que a reperformance de danças do passado se efetiva positivamente para o intérprete. Se tenho que dançar algo, que eu dance isto, que manifeste minhas opções artísticas e referenciais. O encontro com as danças do passado não irão me trasladar para uma outra era; antes, irá me fazer melhor compreender onde estou e quem eu

sou. Irá me mostrar que, assim como este passado é atualizado por meio de construções bem determinadas, aquilo que julgo ser *meu presente* também está dentro de um processo de reconstrução. Eu estou dentro dos êxtases do tempo por meio da dança, arremessando-me para a apropriação transformadora dos referentes (HEIDEGGER, 1997).

Nesta artesanaria, torno-me cada vez mais um melhor artista pesquisador, consciente dos procedimentos de redefinição de meus atos criativos.

Assim, aquilo que aparentemente não tem nada a ver comigo, aquilo que é completamente alheio ao meu mundo, acarreta o questionamento do que é este *nada a ver* ou deste *meu mundo*. A meta de se reperformar danças do passado, de se dançar o passado, é a de se romper com um pretense isolamento do intérprete, de seu apego à enfadonha tagarelice sobre si mesmo. A dança do passado não é o que já foi, o que já passou, o que se esgotou. Não é a dança da Grécia antiga o que importa, e sim levar o intérprete à vivência de alteridades adormecidas pelo reiterado recurso ao seu autismo.

De fato, o individualismo estético, ou a distinção estética, aparece como contraponto à utopia das reperformances de danças do passado. Segundo Gadamer (1999, p.135), a distinção estética é a projeção ideal de um mundo-arte como algo em si mesmo, fora do tempo e do espaço, projeção esta de uma consciência que também se pensa como algo em si mesma, autárquica. Ao negar a utopia da dança do passado, ao se precaver de dançar o que não se é, o intérprete procura reafirmar esta distinção estética, vendo na dança algo justificável somente como puro movimento, pautando a si próprio como fonte e meta dos atos expressivos.

De qualquer forma, ao abrir-se para o que não é e para o que não pertence ao seu tempo, o intérprete que enfrente a utopia de dançar as danças do passado vai perceber que essa negatividade na identidade e na história são aparentes. Mesmo sendo de outra cultura e época, danças antigas efetivam-se em contextos performativos. Não são coisas sobre as quais se fala e elas passam a existir. O processo criativo como mediação histórica e estética proporciona a inserção do intérprete em um conjunto de atividades que se tornam o horizonte da identidade e da criatividade.

Disto, o medo de não se estar fazendo a coisa certa ao se reperformar uma dança do passado, ou o receio de que tal ato venha a ser impeditivo para uma criação original, exibem-se como variações de modos de se conceber o processo criativo e o lugar do intérprete neste processo. As demandas por autenticidade e originalidade posicionam-se como situações opostas e excludentes, como procedimentos de exclusão da heterogeneidade que processos criativos da dança apontam. É uma bizarra situação trabalhar com pressupostos que vão diretamente contra o próprio contexto multidimensional no qual se expressam os dançarinos.

Como se vê, então, não é para a dança grega que a questão se remete. Ao atribuir para a dança grega valorizações extremas como origem de toda arte ou exotismo artificioso, o foco do endereçamento move-se para os pres-

supostos do intérprete, para os conceitos que tem daquilo que faz.

Voltando ao vídeo, A. P. David poderia simplesmente tentar, a partir do texto ou das imagens referentes às danças gregas na antiguidade, produzir um efeito de realidade no qual houvesse a sugestão de que, quanto mais se demonstrasse o domínio das fontes de pesquisa, mais o contexto original seria conhecido e transformado em cena. O caminho de A. P. David era o de ir-se além do texto escrito, ver-se as marcas rítmicas presentes no texto (métrica, recorrência de conteúdo, referência a atos performativos), estabelecer a relação do registro escrito com algo fora do mundo da linguagem. Este além do texto, mas com o texto, proporcionou uma descrição formal da épica que, em seus parâmetros performativo-sonoros, aproximava-se de um registro coreográfico. Em outras palavras, ao explicitar a organização do texto como seleção de padrões de duração, intensidade e altura, A. P. David obteve escalas dos eventos registrados parcialmente no texto, os quais se completariam em eventos performativos globais. Assim, o texto de Homero é uma tablatura, uma notação que registra, e sim indicar alguns de seus procedimentos.

Observando isto, A. P. David partiu para o tipo de evento que os parâmetros psicoacústicos registravam. Logo entendeu que este evento em sua amplitude não era o de uma simples elocução verbal. Nem muito menos era apenas música. A sonoridade era a pista para o salto do verbal para o não verbal. Como se vê no vídeo, a dança não se separa do som. Os parâmetros psicoacústicos não se circunscrevem a eventos exclusivamente sonoros. O que se torna audível é mais que a fonte sonora. O passo seguinte, o de se atualizar este evento que tem palavra, mas não é ato verbal, que tem som, mas não é ato aural, residiria em manifestar estes parâmetros tridimensionalmente por meio de intérpretes.

Fundamental para A. P. David foi o fato de se perceber que a tablatura presente no texto escrito em seu algoritmo identificava-se com a descrição da dança grega tradicional sirtós. Abaixo, temos a fórmula da frase coreográfica encontrada no texto de Homero.

Traduzindo, temos seis grupos de dátilos, que são pés métricos compostos por um tempo inteiro e dois

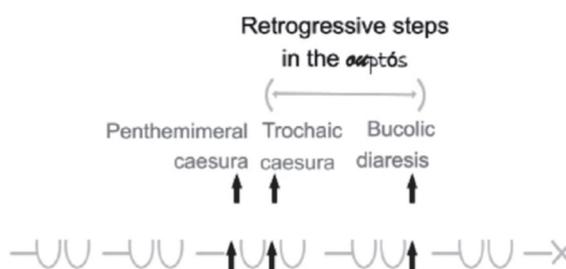


Figura 1 – Fórmula da frase coreográfica de Homero

meio-tempos, na proporção então de 1:1. Esta isocronia produz variações temporais, já que há conversões e reconversões das durações: um tempo inteiro pode ser substituído por dois meios-tempos e vice-versa. O último pé métrico é abreviado (catalético), marcando o fim da frase. Então, esta mesma frase se repete indefinidamente com a mesma sucessão de seis conjuntos de pés métricos, que forma uma repetição interna, espelhada. Hipoteticamente, teríamos o mesmo movimento sendo repetido por cinco vezes até ser alterado, interrompido na última e sexta posição métrica. Contudo, nem tudo é *mesmice*. No seio do mesmo, o outro: há cesuras, ou cortes, ou marcações de alterações. Em outras palavras, em certas posições ou lugares métricos, há alterações outras que a identificada na parte final na frase. Estas cesuras ou pontos de mudança foram compreendidas, inicialmente, a partir de reiterações linguísticas: em algumas posições ou lugares na frase, havia uma alta proporção de quebras sintático-semânticas. O mérito de A. P. David foi o de correlacionar esses fatos linguísticos a feitos extralinguísticos, a eventos fora do mundo verbal. O texto escrito registraria uma dinâmica referencial que não se traduziria em palavras somente.

Nas descrições dos passos de dança do *sirtós*, há passos marcados para a direita e esquerda, seguindo o caminho do círculo, e há passos em que se cruzam os pés para trás e para frente, marcando uma virada na movimentação.⁸

Estes passos de mudança da dança do *sirtós* correspondem aos mesmos lugares métricos marcados na frase datílica como cesuras. A. P. David pode comprovar que foi o material linguístico que se modificou para traduzir um referente não verbal, a partir do momento em que este referente não verbal possa ser identificado. Desta forma, o que se conclui não é que Homero fosse dançado, mas sim que todo o seu texto, toda a sua forma de expressão, define-se em função de um modelo coreográfico. Dentro de uma cultura coral, na qual a dança ocupa o horizonte dos atos cognitivos, afetivos e volitivos, compor um poema é se apropriar daquilo que permeia todas atividades – o movimento coletivo.

Entre as possibilidades que se oferecem após a contribuição de A. P. David, temos: assim como ele se valeu de dança outra que a impossível dança original, nós podemos, a partir de temas clássicos, buscar correlativos rítmicos em nossa própria cultura para reinterpretar e redimensionar a recepção dos motivos clássicos. O metro recorrente do dátilo associa-se a uma situação de improvisação: a continuidade rítmica favorece o estado de intensificação dos atos criativos. Um caso similar em nossa cultura é o dos cocos (MOTA&NEPOMUCENO, 2010).

Sendo “um gênero poético-musical-coreográfico” (CAVALCANTI, 1996, p. 20), os cocos integram canto, dança, música instrumental e dramatização, aproximando-se, em sua dramaturgia audiovisual e interativa, de situações presentes na apropriação de um modelo coral, como o foi a tragédia grega.

Desta forma, por meio dos cocos, encontramos uma mediação artística e temporal que nos coloca em

um processo criativo, no qual nos defrontamos com demandas e obstáculos assemelhados aos de um modelo coral. O que se propõe não é usar-se o coro como uma tragédia grega e, sim, ao se compreender que a épica, a lírica e o drama grego (tragédia e comédia) estavam diretamente relacionados a uma cultura coral, pensar-se o processo criativo a partir da amplitude que essa cultura reivindica.

Outra possibilidade vem do estudo e da compreensão das matrizes rítmicas. Uma tragédia, a partir da cultura coral, organiza-se como um conjunto de movimentos ritmizados (MOTA, 2009). A transcrição destes ritmos em arquivos de áudio fornece referências audiofocais que podem ser reinterpretadas coreograficamente (MOTA 2011).

Ainda, sem a mediação de uma dança tradicional ou de reconstrução de ritmos, pode-se, a partir do debate de fontes escritas sobre algum motivo mítico, produzir processos criativos que articulem novas imagens e sons, como os apresentados durante a 50ª mostra teatral *Cometa Cenas*, a partir de seminário de Pós-Graduação, Produção e Criação Artística no PPG-Arte, em 2010.⁹

Enfim, se a dança tem buscado sua identidade, atribuindo, muitas vezes, ao *momento grego* sua origem e/ou sua liberação criativa, talvez esteja na hora de se pensar melhor esta ascendência afortunada, esta recorrente genealogia. Mutações na dança e nos estudos clássicos têm impellido artistas e pesquisadores em outra direção que não o *topos* da origem como uma nostalgia de algo que se perdeu. O eixo do tempo desloca não mais um ponto privilegiado no passado ou no futuro (BUCKLAND, 2006). O foco no processo criativo, no artista criador e pesquisador, faz com que cada vez mais se desconfie de posturas essencialistas e idealizadoras.

Referências

BIAL, H.(Ed.). *The performance studies reader*. Routledge, 2007.

BUCKLAND, T.(Ed.) *Dancing from past to present: nation, culture, identities*. The University of Wisconsin Press, 2006.

CARDEN-COYNE, A. *Reconstructing the body: classicism, modernism, and the first World War*. Oxford University Press, 2009.

CARLSON, M. *Performance: a critical introduction*. Routledge, 2003.

CAVALCANTI, T. *Pé, umbigo e coração: pesquisa de criação em dança contemporânea*. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes. Campinas: UNICAMP, 1996.

COWAN, J.K. *Dance and the body politic in Northern Greece*. Princeton University Press, 1990.

DELAVAUD-ROUX, M.-H. *Les danses armées en Grèce antique*. Presses Université de Provence, 2000a.

DELAVAUD-ROUX, M.-H. *Les danses dionisiaques en Grèce Antique*. Presses Université de Provence, 1995.

DELAVAUD-ROUX, M.-H. *Les danses pacifiques en Grèce antique*.

- Presses Université de Provence, 2000.
- EMMANUEL, M. *La danse grecque antique d'après les monuments figures*. Paris: Hachette, 1896. Disponível em: <www.archive.org>. Acesso em: 20 jan. 2011.
- HECK, T. (Org.) *Picturing performance; the iconography of performing arts in concept and practice*. University of Rochester Press, 1999.
- HEIDEGGER, M. *O ser e o tempo*. Vozes, 1997.
- KARAYANNI, S. *Dancing, fear, and desire: Race, sexuality and imperial politics in Middle Eastern dance*. Wilfrid Laurier University Press, 2004.
- LAWLER, L.B. *The dance in Ancient Greece*. University of Washington Press, 1967.
- LAWLER, L.B. *The dance of Ancient Greek Theatre*. University of Iowa Press, 1974.
- LAZOU, A. & RAFTIS, A. (Eds). *Dance and Ancient Greece*. With a CD-ROM supplement. Athens:Way of Life & IOFA, 2001.
- LORD, A. *The singer of tales*. Cambridge University Press, 2000.
- MACINTOSH, F. *The ancient dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance*. Orford University Press, 2010.
- MOTA, M. *Tradição e razão: modernidade e mito em Rumble Fish* Revista Humanidades 40 (1996): 28-33.
- MOTA, M. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Editora Universidade de Brasília, 2009.
- MOTA, M. *Arte, conhecimento e jogo em H-G. Gadamer*. Revista VIS (2005) 76-65.
- MOTA, M. Metro e representação: geração de arquivos sonoros e midi a partir de textos da tragédia grega. In: 7 Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais, 7., 2011, BRASÍLIA. *Anais*. Brasília, 2011. p. 254-266.
- MOTA, M. Luigi Pareyson e a análise da experiência estética. Encontro Nacional da ANPAP, 8., 2004. *Anais*. Brasília: Instituto de Artes -UnB, 2004., p.172-177.
- MOTA, M. Nos passos de Homero. Performance como argumento na Antiguidade. In: *Revista VIS* 9(2010):21-59. Disponível em: <http://www.ida.unb.br/revistavis/revista%20vis%20v9%20n2.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2011.
- MOTA, M. & NEPOMUCENO, C. "Homerian Steps: A Comparison between Ancient Greek and Brazilian Traditional Dances". In: *Program of 3rd Annual International Conference on Philology, Literatures and Linguistics*. Atenas: Atiner, 2010.
- NAEREBOUT, F.G. Texts and images as sources for the study of dance in Ancient Greece. *PHAROS* 3 (1995):23-40. Disponível em: <https://openaccess.leidenuniv.nl>. Acesso em: 20 jan. 2011.
- NAEREBOUT, F.G. Being Greek on Fourth Avenue. Isadora Duncan put into context, *Choreologica. Journal of the European Association of Dance Historians*, (1998) 34-47.
- NAEREBOUT, F.G. *Attractive performances: Ancient Greek Dance*. Brill Academic Publishers, 1997. Disponível em: <https://openaccess.leidenuniv.nl>. Acesso em: 20 jan. 2011.
- NAEREBOUT, F.G. Dance in ancient Greece: anything new? In: A. Lazou, A. Raftis & M. Borowska (edd). *Orchosis. Texts on ancient Greek dance* (Athens 2003 [=2004]) 139-162.
- PAREYSON, L. *A estética da formatividade*. Vozes, 2003.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. Martins Fontes, 2005.
- PRUDHOMMEAU, G. *La danse grecque antique*. Paris: Éditions du Centre National de la recherche scientifique, 1965.
- RAFTIS, A. *The world of Greek dance*. Finedawn, 1987.
- SCHRECKENBERG, H. DRAMA. Von Werden der griechischen Tragödie aus dem Tanz. *Ein philologische Untersuchung*. Würzburg: K.Triltsch, 1960.
- SECHAN, L. *La danse grecque antique*. Paris: E.de Boccard, 1930.
- SHAY, A. *Choreographic politics. State Folk Dance Companies, representation and Power*. Wesleyan University Press, 2002.
- STRATOU, D. *The Greek dances: Our living link with antiquity*. Atenas: Dora Stratou Theatre, 1966.
- WEEGE, F. *Der Tanz in der Antike*. Max Niemeyer, 1926.
- WILLIAMS, D. *Collaborative theatre*. The Théâtre du Soleil Sourcebook, de D. Williams. Routledge, 1998.
- ZAFIRI, Y. Chorus and dance in the Ancient World. In: *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. M. MacDonald & M.Walton (Eds.). Cambridge University Press, 2007, p. 227-246.

Notas

¹ Para o teatro, Dora Stratou, que abriu as portas em Atenas em 1953, v. <http://www.grdance.org/en>. Para as outras obras de A.Raftis, <http://www.grdance.org/raftis/index.html>. Para as dicotomias texto/imagem na recepção da dança grega, v. NAEREBOUT, 1995. V. ainda SHAY, 2002, e COWAN, 1990.

² Veja no link blogs.univ-brest.fr/ledenominateurcommun/parlons-danse-antique-avec-marie-helene-delavaud-roux/ demonstrações de dança grega por M-H. Delavaud-Roux.

³ www.apgrd.ox.ac.uk.

⁴ Para uma outra perspectiva, v. NAEREBOUT, 1998. Para outros desdobramentos do conceito de coro, veja-se o Apêndice a este artigo.

⁵ Análise, mais detalhadamente, a questão métrica da proposta de A. P. David em MOTA, 2010.

⁶ www.web.mac.com/homerist/Dance_of_the_Muses/Homer_Dance_Video.html.

⁷ É o que a personagem Rusty James questiona em Rumble Fish (O selvagem da motocicleta), de F. F. Coppola. V. as implicações desta questão em MOTA, 1996.

⁸ <http://www.greekfolkmusicanddance.com/bookdance.php>.

⁹ Para a programação, v. www.unb.br/noticias/downloads/cometa_cenas.pdf. A partir deste seminário, o Barisah, com direção de Giselle Rodrigues, apresentou Danaides.

Recebido em 20/07/2011
Aprovado em 05/03/2012

Apêndice - A renovada presença do Coro

1. A contribuição dos Estudos Clássicos

Os vários encontros entre Estudos Clássicos e Estudos performativos, historicamente, têm promovido cíclicas renovações artísticas. Nesses encontros, destaca-se a “ideia do teatro grego”, tão movente quanto diversas foram suas materializações, proporcionando revoluções estéticas tais como a Ópera Florentina ou o Drama Musical Wagneriano, entre outros exemplos.

A partir de 1970, com a solidificação dos Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas na Europa e nos Estados Unidos, seguindo o impacto do conceito e experiência da Performance em suas mais diversas modalidades, novas abordagens sobre o teatro grego começaram a se desenvolver, fazendo com que sua historiografia se modificasse drasticamente. Novos objetos foram propostos, ampliando-se nosso conhecimento sobre o contexto das realizações dramático-musicais da Antiguidade.

Esta revolução epistemológica ainda está em curso. Vemos que houve uma inversão na medida em que a transmissão e interpretação dos textos greco-latinos nos proveram uma imagem dos Festivais Teatrais Helênicos. Procurando uma lógica abrangente em restos parciais de uma cultura dispersa e fragmentária, artistas se apropriaram desta reconstrução ideal como ponto de partida para realizações mais intensas e diversificadas.

De outro lado, com a mudança do modo de se fazer teatro, desde 1960, helenistas e historiadores do teatro começaram a rever como as tragédias gregas eram elaboradas, realizadas e recebidas. Assim como inovadores da linguagem tiveram que, no transcurso do século XX, enfrentar uma abstrata oposição entre texto e espetáculo para se focar em seus processos criativos, também os estudiosos se viram compelidos a aproximar dos contextos performativos os textos restantes da cultura teatral na Antiguidade.

Nesse novo encontro entre Estudos Clássicos e Estudos Teatrais, temos produções como *L'Atrides, do Théâtre du Soleil*, entre 1990 e 1992, que incorpora vários dos conceitos presentes na renovação historiográfica da tragédia grega, enfatizando seus aspectos culturalistas e uma estética coral no seu sentido mais amplo, desde o processo criativo coletivista até a dinâmica coreográfica das contracenações e da montagem das partes do espetáculo, bem como na integração entre música, atuação e visualidade¹.

Uma análise atenta sobre a mais recente bibliografia acadêmica a respeito de tragédia grega ratifica os dividendos desta interface do conhecimento da tradição helenística e modelos corais de realização teatral.

De início, destaca-se a obra *The Athenian Institution of Khoregia. The chorus, the city, and the stage*, escrita por P. Wilson (2000). Esta pesquisa de fôlego apresenta um aspecto pouco abordado quando se fala de tragédia grega (e mesmo de Artes Cênicas): a produção.

P. Wilson reinsere as obras dos Festivais Helênicos em uma cultura competitiva, na qual não somente autores, atores e público se entregavam a intensas trocas emocionais: para que houvesse o show, era preciso uma organização que se ocupava de todos as etapas de pré-produção e realização

dos eventos. Era a instituição da *Coregia*, ou permissão para que um grupo de cidadãos atenienses, a cada ano, fosse responsável por todos os aspectos econômicos de preparar e manter as pessoas envolvidas em compor e performar as palavras, a melodias e as danças. Tal instituição não somente possibilitava a existência dos festivais como também regulamentava a participação desta elite no espaço público da cidade, multiplicando vínculos entre artistas, comunidade e democracia. Enquanto Atenas possuiu uma vitalidade político-econômica, a *Coregia* esteve presente.

A vitória do grupo que performava nas competições era a vitória também do *Corego*, do produtor. A arena em que se convertia o Teatro de Dioniso era também o lugar de luta entre os produtores. O espetáculo mobilizava tensões políticas. As figuras da mitologia interpretadas em cena apontavam para a demanda por prestígio na cidade. Tudo convergia para o lugar das danças e cantos no teatro, para a área da orquestra. Para influir, era preciso afluir para a cena. A composição, realização, recepção e produção de obras audiovisuais integravam interesses e valores os mais diversos e conflituosos. Como os festivais estavam inseridos no calendário de eventos civis, a tensão político-estética se enfatizava, fornecendo um horizonte de expectativas para a cidade: todo ano é preciso outra vez defrontar-se com o outro para continuar a existir – vencer, sobressair, pelo menos até o ano que vem. *Khoregia*.

Desse modo, o teatro grego se definia a partir de uma relação com o vocabulário da atividade coral, até mesmo onde não se suspeita haver². Tome-se, por exemplo, os nomes das partes da tragédia, como encontramos na Poética de Aristóteles: “Prólogo, episódio, êxodo, coral – dividido este em párodo e estásimo”³. O termo “episódio” registra aquilo que fica entre (duas) odes corais, epei(s) – ode, ou seja, as partes faladas que caracterizam os episódios se encontram nas margens do centro, que são as partes corais. O espetáculo trágico se organiza na alternância entre partes faladas e partes cantadas. Contudo, há um privilégio das partes corais: pois o nome para aquilo que não é coral – “episódio” – é baseado no que é coral. Quem tem a marca, quem distingue é o coro (MOTA, 2009).

Continuando, as partes corais propriamente ditas são duas: o “párodo”, que marca a entrada do coro, e “estásimos”, que são as performances corais isoladas. A entrada do coro é uma aguardada seção de toda a tragédia, tanto que é nomeado. E ainda mais – grande parte das tragédias restantes tem por título o coro: Os persas, As suplicantes, Eumênides, Coéforas, das seis restantes de Ésquilo; As Traquínias, das sete de Sófocles; Heráclidas, Suplicantes, As Troianas, As Fenícias, As Bacantes, das 16 restantes de Eurípedes. A situação se amplia levando em conta os títulos das peças restantes de Aristófanes, que articulava também uma dramaturgia musical a partir do coro: Os Acarnenses, Os cavaleiros, As aves, As Tesmoforiantes, As rãs, As vespas, As nuvens, Assembleia de mulheres, das 11 restantes. Como se vê, o público ia ao teatro atraído pela diversidade performativa atualizada em cena, cujo índice estava no desempenho do grupo de cidadãos mascarados que cantava e dançava. Logo, o critério para discernir as partes do espetáculo da tragédia não reside em evento de baixa textura e densidade performativa, como uma ou duas

peças trocando falas entre si, e sim na complexa interação de membros de um grupo de agentes que se apresenta valendo-se de diversas habilidades expressivas.

A dinâmica coral orientava a organização do espetáculo e sua recepção. Recentes estudos da dramaturgia clássica têm refutado a pressuposta linha de desenvolvimento presente no texto da Poética de Aristóteles, que delinearía o progresso histórico do espetáculo trágico de um momento mais primitivo, dançado, para a plenitude da fala (WILES, 1997, WILES, 2000).

Antes, os dramaturgos eram identificados como *chorodidáskalos*, treinadores dos coros, coreógrafos. A área principal de atuação e foco da cena era a *orchestra*, espaço do coro. Ao invés do desaparecimento progressivo do coro durante o percurso que vai de Ésquilo a Eurípides, podemos ver um compartilhamento das habilidades e atividades do coro por parte dos agentes não corais: a performance dos atores se define pelos movimentos corais e os próprios atores agem como coro, cantam e dançam em vários momentos. Aquela visão estática da dramaturgia clássica é superada quando se analisa os textos restantes como roteiros baseados em procedimentos corais de composição de falas, movimentos e ritmos. Mesmo os agentes não corais dançavam (LEY, 2007).

Tal centralidade do coro no espetáculo mais representativo da Antiguidade Clássica possui seus desdobramentos estéticos e culturais. Se antes da palavra e além dela há o corpo em movimento, a desconstrução de nosso logocentrismo acarreta novas posturas e pressupostos. Nesse sentido, a renovação bibliográfica nos Estudos Clássicos e sua convergência para a Cultura performativo-coral aproximam-se das tensas e intensas lutas dos Estudos Teatrais no século XX em busca de sua especificidade, a partir da ruptura com tradições metafísicas que privilegiavam uma concepção do texto como princípio e fim dos processos criativos. Em seu mapeamento dessa transformação em curso, Lehmann sinaliza que a emancipação e destaque que a dança atinge resulta no fato de que ela não mais “formula sentido, mas articula energia; não representa ilustração, mas ação. Tudo nela é gesto [...] compartilhamento de impulsos com os espectadores nas situações de comunicação do teatro” (LEHMANN, 2007, p. 339).

2. Problematizando a atividade coral

A convergência entre propostas estéticas mais atuais e antigas formas de espetáculo em torno de uma estética coral, antes de curiosidade museológica ou superficial sincronismo, motiva-nos a pensar sobre os modos como produzimos e validamos as artes da cena. O passado sempre o é em razão de nosso presente (GADAMER, 1999). Acima de tudo, o que se busca da imagem coral como fundamento para um processo criativo é certa ênfase em algo que, aparentemente, não é muito focalizado na formação de atores e na constituição do repertório, como, por exemplo, um trabalho de grupo a partir não apenas da ética coletiva, mas da integração de habilidades diversas, como canto, música e dança. Esta dimensão interartística do trabalho criativo revela-se na montagem de obras que enfrentam as implicações de se mover entre fronteiras, nos limites das práticas e tradições estéticas que, mesmo refutados por realizações as

mais diversificadas, permanecem como restrições ou pontos de partida inscritos na estrutura curricular dos cursos superiores de Artes Cênicas.

Ao se aprofundar esta dimensão interartística, percebemos que não se trata apenas de conjugar pessoas com formações ou habilidades diferentes. A obra multidimensional é um desafio estético-cognitivo ao propor para a audiência a tensão entre referências produzidas a partir de contextos técnicos diversos e muitas vezes em colisão. Com isso, temos um entrelaçamento da visualidade com a sonoridade. A assincronia entre as bandas visuais e sonoras manifesta a heterogeneidade dos materiais e referências efetivados em cena. O domínio da assincronia, das sobreposições, das tensões entre materiais heterogêneos avulta em uma época pós-harmônica, na qual a meta já não mais é produzir equilíbrios redutores entre díspares elementos. A ideia do coro avulta, então, como mediação para uma possível lógica de um universo plural. Pelo coro, esta lógica que não prescinde da dispersão e do assimétrico se manifesta não mais como meta e sim efetivada na ação de seus integrantes. O coro seria justamente esta lógica em execução, performada, manifesta durante a performance, *in situ*. Daí o potencial atrator da atividade coral: é ao mesmo tempo um modelo, um esquema e uma atualização que suplanta sua ideia prévia. O coro é a fogueira de todos *a priori*. Entre a forma e a performance, o coro media e supera a tensão entre ideia e ação.

Esta mediação acontece em um espaço que é o evento mesmo do coro e sua organizada exploração de limites e tangências. A atividade coral é uma espacializada demonstração de como tais limites e perspectivas são enfrentados. Não há como trabalhar com a ideia de coro sem se referir a uma experiência do espaço. A coreografia mesma é a explicitação de como a atividade coral se inscreve no espaço, de como o espaço abre-se e passa a existir através da intervenção do coro.

Disto, a associação do coro ao movimento e à música adquire uma melhor compreensão. Ao se agregarem características ou ao se identificarem traços da ideia de coro, muitas vezes, há uma simples constatação do que já é, do que já existe em um arranjo de heterogêneos elementos.

Entretanto, se aprofundarmos nossa observação para procurar entender melhor os nexos entre aquilo que elencamos como elementos integrantes da atividade coral, passamos a perceber que é justamente nessa efetivação de nexos, de copresença de diversos e múltiplos elementos, que reside a atividade coral. Pensar o coro é realizar essa construção heterodoxa que suplanta até a motivação de sua efetivação. A prática coral bem compreendida é como uma útil medicina contra nossas abstrações discursivas que rondam discussões sobre processos criativos em Artes Cênicas. A amplitude da cena coral, com suas necessárias e decorrentes atividades de se enfrentar com a integração de elementos plurais, sem o recurso de uma redução de heterogeneidade material, coloca-se absurdamente como utopia e fundamento de um fazer mais comprometido com a consciência de suas possibilidades.

Assim, a atividade coral é, ao mesmo tempo, irrealizável quanto motivadora das mais extremas realizações. A ideia do coro comparece como metalinguagem das artes da cena, como sua caixa-preta: muito se sabe sobre ela, sempre

nos referimos ao coro consciente ou inconsciente durante nossos processos criativos, mas ainda assim o coro não se esgota, não se completa em nenhuma de nossas concretizações dessa ideia. Talvez essa inexauribilidade do coro fulgure como apelo irresistível para a contínua renovação das artes da cena. O coro, pois, cifra estes quadrantes de um território em perpétua transformação, pronto para ser apropriado e modificado por processos criativos e que se manifesta em tensões entre todo e parte, indivíduo e grupo, som e imagem, presença e ausência, movimento e pausa, canto e fala, entre outros. Nós, que procuramos habitar estes territórios, movemo-nos em oposições, contrapostos ao ritmo oscilatório e dispersivo da dinâmica do espaço que nos arregimenta.

3. Projeções

Entre adaptações e versões das obras dramático-gregas, a atualização do coro sempre é um grande problema. O conhecido exemplo de “Poderosa Afrodite”, de Woody Allen, é uma sedutora simplificação do processo: um jogral que materializa debates sobre a consciência dos personagens.

Uma coisa que é preciso ter em mente é que a enenação do repertório da tragédia grega não cessou na Antiguidade. Estes textos têm sido continuamente representados. A tragédia grega não se esgotou em Atenas. Dramas antigos em performances contemporâneas constituem um campo de experiências em expansão⁴. O entrechoque da definição de espetáculo, presente nestes textos, com a sua materialidade performativa e com nossos pressupostos recepcionais e estéticas e estilos cênicos possibilita um jogo de apropriações e transformações que se explicita nas escolhas que um processo criativo específico vai fazer em função das informações que possui dos contextos expressivos da antiguidade e dos objetivos e dos limites deste mesmo processo. Serão as condições de realização atuais que irão determinar a imagem desta apropriação do drama antigo.

Neste caso, o grupo que vai empreender uma versão ou adaptação de uma tragédia grega, ou uma utilização de procedimentos e técnicas deste repertório, como o coro, necessariamente vai expor em seu trabalho os pressupostos de sua empreitada: informações sobre que tipo de conceito do espetáculo ateniense foi utilizado. Ao mesmo tempo, estes pressupostos serão redefinidos pela proposta do grupo e pelas habilidades de seus integrantes.

Com isso, é preciso ter em mente que a “ideia do coro” é concretizada nas mais variadas formas, frente ao processo atual de se transformar referências em atos. Uma consciência dos motivos que nos inspiram a valer-nos da ideia de “coro grego” relacionada com uma atualização bibliográfica das pesquisas sobre as modalidades corais na tragédia, facultanos um diálogo mais eficiente entre passado e presente. Em todo caso, há uma reflexibilidade neste impulso de *retorno às origens*: a busca por soluções contemporâneas para a atividade coral explicita muito mais o teatro que nós queremos fazer que o teatro já realizado há séculos.

Talvez, nesta reflexibilidade, neste conhecimento não da coisa, mas do sujeito operante, é que o desafio de se atualizar o coro torna-se fulcral: queremos, muitas vezes, dominar o intervalo, a descontinuidade temporal por mitolo-

gemas que veem em uma época de ouro do passado alguma opção para o que não conseguimos identificar em nossa época. Além das habilidades em contato, do caráter interartístico desta atividade, revigora-se o fascínio pelo corpo social que o coro repercutiria naquela estranha manifestação de uma forma animada em cena, que é tanto indivíduo como coletividade, que transita entre a pessoalidade e a não pessoalidade. Em épocas atuais, quando o fetiche do indivíduo vagueia na ditadura do assujeitado consumidor, o social esvazia-se na falência de políticas públicas paliativas, o hiper-realismo midiático satura a tela com a exploração das misérias privadas. A poderosa ideia de um trânsito intersubjetivo potencialmente crítico e reforçador dos laços comuns aparece como imperativo estético.

O artista pesquisador, cada vez mais, cumula-se de consciência. Seu saber fazer para melhor realizar o catapulta para uma arena belicosa entre projetos e justificativas. Quem sabe a dimensão plurivocal e interartística da atividade coral não o insere mais nos contextos de sua prática questionadora e representacional. Subjetividade é *sub jectus*, movimento para baixo, para o fundamento. A pergunta pela subjetividade é a conversão do olhar para o que determina aquilo que está sendo feito. Subjetividade não é a pessoa, mas o que determina os seus atos. Não se para de pensar no mundo quando se apela para o sujeito. A interrogação sobre o sujeito é a explicitação das razões de se estar no mundo. Coro – a dança do aqui e agora, o mundo girando em volta, mostrando-se, exibindo seus variados aspectos, chamando todos para o festival de todas as misérias a superar.

Referências

- GADAMER, H-G. H-G. *Verdade e método*. Vozes, 1999.
- LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. Cosac&Naif, 2007.
- LEY, G. *The theatricality of Greek tragedy*. The University of Chicago Press, 2007.
- MOTA, M. Nos passos de Homero. Performance como argumento na Antiguidade. In: *Revista VIS* 9(2010):21-59. Disponível em: <<http://www.ida.unb.br/revistavis/revista%20vis%20v9%20n2.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2011.
- WILES, D. *Greek Theatre Performance*. Cambridge University Press, 2000.
- WILES, D. *Tragedy in Athens*. Cambridge University Press, 1997.
- WILSON, P. *The Athenian Institution of Khoregia: the chorus, the city and the stage*. Cambridge University Press, 2000.

Notas

¹Site oficial do Théâtre du Soleil, www.theatre-du-soleil.fr. Blog de A. Mnouchkine: www.mnouchkine.blogs.liberation.fr/le_fil_da. V. WILLIAMS, 1998.

²Para o vocabulário técnico sobre dança e atividade coral, consultar NAEREBOUT, 1997.

³Poética, XII, 65. Trad. Eudoro de Sousa.

⁴V. www.didaskalia.net/journal, www.apgrd.ox.ac.uk/links.