

## Nunca viajes sozinho: copresença da palavra e ato físico do corpo em movimento na cena em *Local Geographic*

*Never travel alone: co-presence of word and physic act of the body-in-motion on the scene in Local Geographic*

por Andreia Dias Marques

### RESUMO:

O artigo proposto compreende o estudo da dimensão da teatralidade com foco na copresença em cena da ação da palavra e do ato físico numa prática artística específica do coreógrafo Rui Horta com o dramaturgo Tiago Rodrigues e o ator Anton Skrzypiciel. *Local Geographic*, uma performance falada em inglês e legendada em português, constitui-se espaço motivador e propício à construção de novos saberes e discursos e é considerado através da instância da teatralidade, fazendo-se uso de procedimentos característicos à crítica genética e articulando pensamento teórico e prática de observação. Entidades separadas e autônomas coexistem em cena e há entre elas reciprocidade. As ações da palavra e do ato físico ligam-se no corpo em movimento como um modo de pensar e agir do próprio sujeito em cena, numa linguagem cuja organização permite questionar a necessidade de inclusão do espectador na experiência relatada.

**Palavras-chave:** corpo em movimento, palavra, teatralidade.

### ABSTRACT:

The proposed article understands the study of the dimension of theatricality with a focus on co-presence in scene of word's action and of physical act in a specific artistic practice of the choreographer Rui Horta with the dramaturge Tiago Rodrigues and the actor Anton Skrzypiciel. *Local Geographic*, an English spoken performance subtitled in Portuguese, constitutes it self as motivating and propitious space for the construction of new knowledge and speeches and is considered through theatricality's instance, making use of procedures characteristic to the genetic critic and articulating theoretical thought and practical observation. Actions of the word and the physical act bind the body in motion as a way of thinking and acting of the subject in the scene, in a language whose organization allows us to question the need for inclusion of the viewer in the experience reported.

**Keywords:** body-in-motion, word, theatricality.

## Nunca viagens sozinho: copresença da palavra e ato físico do corpo em movimento na cena em *Local Geographic*

“Nunca viagens sozinho” é o tema do percurso dos últimos 30 anos de Rui Horta<sup>1</sup> e declinação da problemática da comunicação na criação – a comunicação consigo mesmo na busca da construção da identidade. O espectador é “texto e contexto das obras”, o outro, como escreve no programa o próprio Rui Horta em relação às suas criações dos últimos dez anos. Na Temporada 2009-2010, como Artista Associado, Rui Horta – com a colaboração dramaturgica de Tiago Rodrigues – cria para o Centro Cultural de Belém uma trilogia composta por *Talk Show, até se apagar o corpo* (2009), *As Lágrimas de Saladino* (2010) e *Local Geographic* (2010). Em todos o corpo resulta como recurso de união e enquanto questão presente no discurso coreográfico e teatral. A comunicação é tema central trabalhado em três níveis distintos, respetivamente: a comunicação com o outro no território do amor, a comunicação com os outros e, por fim, a comunicação consigo mesmo na construção da identidade. Irrompe, na dinâmica destas criações e sobre

<sup>1</sup> Rui Horta é um bailarino e coreógrafo português, nasceu em Lisboa em 1957. Estudou, ensinou e foi intérprete em Nova Iorque durante vários anos, após os quais regressou a Portugal, onde dirigiu a Companhia de Dança de Lisboa, sendo um dos principais agentes no desenvolvimento de uma nova geração de bailarinos e coreógrafos portugueses. Criou *Linha e Interiores* e com estas duas obras efetuou as suas primeiras digressões pela Europa. Foi então convidado a fundar a S.O.A.P., no Künstlerhaus Mousonturm, em Frankfurt. Com a S.O.A.P. criou seis programas, que estiveram em digressão por todo o mundo, em alguns dos mais importantes festivais e teatros, como: *Steps*, em Zurique; *The Turning World* no Place Theater, Festival International de Nouvelle Danse, *Dancin’ City*, em Copenhaga; *International Theater Festival*, em Tóquio; *Tanz im August*, em Berlim; *Vooruit*, em Gent, Bélgica; *The Joyce Theater*, em Nova Iorque; *Harbourfront Centre*, em Toronto; *Moskojew Theater*, em Moscovo; *Maison de la Danse*, Lyon; bem como no Théâtre de la Ville em Paris que co-produziu o seu trabalho ao longo de uma década. Rui Horta ganhou, em 1992, o primeiro prémio nos *Rencontres Chorégraphiques Internationales de Bagnolet* e o *Bonnie Bird Award*, tendo ainda recebido inúmeros prémios atribuídos pela imprensa. Colabora regularmente com o Goethe-Institut em projetos internacionais, tais como workshops em desenho de luz em Budapeste e cursos de coreografia em Moscovo, Madrid, Gent, Salvador da Bahia, entre outros. Dirigiu vários projetos de formação avançada, tais como o *SiWiC*, em Zurique, *The Coaching Project 2000*, em Düsseldorf, e o *COLINA*. Foi professor convidado em algumas das mais importantes escolas de dança, como o *Laban Dance Centre*, o *Conservatoire National de Paris*, o *Conservatoire National de Lyon*, a *London School of Contemporary Dance*, o *Steps* e a *Perridance* em Nova Iorque. Em 1997, encenou *The Rakes Progress*, ópera de Stravinsky, no Theater Basel, tendo ainda sido responsável pelo desenho de luz e cenografia. Desde 1998 até 2000, Rui Horta trabalhou em Munique, como coreógrafo residente, no Muffathalle. Para este novo projecto criou, *Bones & Oceans*, e duas novas produções colectivas, *Zeitraum* e *Blindspot*. Em 1999 recebeu o *Germans Producers Prize*. Em Agosto de 2000 regressou a Portugal (Montemor-o-Novo) onde estabeleceu um centro multidisciplinar de pesquisa e criação, *O Espaço do Tempo*. Em 2001 dirigiu o filme *Rugas* e recebeu o Prémio *ACARTE* com a obra *PIXEL*. Em 2003 co-encenou *Olakala* com a Companhia de Novo Circo francesa *Les Arts Sauts*. Criou obras para inúmeras companhias de renome, como o *Cullberg Ballet*, *Ballet Gulbenkian*, *Nederlands Danstheater*, *Opéra de Marseille*, *Ballet du Grand Théâtre de Genève*, *Icelandic Ballet*, *Scottish Dance Theatre*, entre outros. Em 2005 ganhou o Prémio *Almada* do Ministério da Cultura e criou *Setup*. Em 2006, em conjunto com João Paulo Santos, encenou a obra de novo circo *Contigo*. Em 2008 criou *Scope* e foi condecorado com a Cruz de Oficial da Ordem do Infante D. Henrique e em Janeiro de 2009 estreou *Zoetrope* no TeCa – Porto, obra que resulta da colaboração com a banda *Micro Audio Waves*. Durante a temporada de 2009/2010 é Artista Associado ao Centro Cultural de Belém – Lisboa, onde estreou três novas obras, todas com de Tiago Rodrigues e com a participação de Anton Skrzypiciel. Em março de 2010 colaborou com o *Remix Ensemble/Casa da Música* num programa de John Cage. Ainda em 2010 cria *Einstein’s Dreams* para a *Göteborg Opera* na Suécia e encena na *Culturgest* uma ópera de Luís Tinoco e Stephen Plaice, *Paint Me*. Em 2011 foi condecorado com as insígnias de Cavaleiro da Ordem das Artes e das Letras pelo governo francês. Em 2012 estreia, em Guimarães Capital Europeia da Cultura, o trabalho *Estado de Excepção* – novamente com apoio dramaturgico de Tiago Rodrigues e interpretação de Anton Skrzypiciel. (texto baseado nos programas dos espetáculos *As Lágrimas de Saladino* e *Local Geographic*).

## Nunca viagens sozinho: copresença da palavra e ato físico do corpo em movimento na cena em *Local Geographic*

este argumento da comunicação, um sentido de corpo profundo, íntimo e autêntico. A linguagem em cena é organizada quer em relação ao questionamento do corpo como sistema comunicante<sup>2</sup>, quer segundo uma necessidade de inclusão do espectador na experiência relatada – e é sobre processos que esta necessidade desencadeia que nos iremos deter no artigo.

Na busca de uma experiência verdadeira sublinha-se o uso da palavra em cena e do corpo através do qual se tem uma experiência íntima da história, que ali serve de base para a atuação. Palavra e movimento: a aproximação destes dois valores dá-se não enquanto relação causal, mas enquanto dois conjuntos relativamente independentes que não se ligam apenas e necessariamente para efeito de ilustração, ou resultando em redundância ou comentário. A palavra e ação ligam-se como um modo de pensar e agir do próprio sujeito que dança, como pensamento performativo (CORNAGO, 2009, p. 106). Os elementos da performance interrelacionam-se e coexistem gerando cumplicidades e tensões absolutamente necessárias à situação.

O desejo é criar uma dramaturgia que se quer do corpo do enunciante para o espectador, de forma direta, sugerindo uma correspondência da realidade ficcional à experiência pessoal real. Assim, em cena, sublinha-se um traço que desde a década de 60, e através sobretudo do cinema documental e da televisão, tem vindo a adquirir maior alcance: o poder do universo das telecomunicações e seu uso, nomeadamente da câmara de filmar, como estratégia para conseguir um contato mais direto, imediato e íntimo com o espectador. Terreno fértil para a reprodução, interpretação, (re)criação de realidades, conversão de espaços, etc., os meios de comunicação por um lado, e as práticas e pesquisas baseadas no revisionismo histórico, por outro, abrem espaço e expõem estratégias que, como a confissão ou o testemunho, se demonstram como os discursos ficcionais mais adequados numa atuação em que se que pretenda transformar, confrontar e comunicar diretamente a experiência à qual se apela nesse mesmo ato.

O desejo de comunicação explícita com o espectador sente-se também nos contextos atuais da dança contemporânea e é o que, em parte, percebemos também ser resposta e estímulo ao próprio desejo de conhecer e saber mais acerca do trabalho artístico que o espectador vem vindo a pronunciar. Desta forma os vários elementos da comunicação podem ser usados e partilhados em proveito da criação artística<sup>3</sup>.

Traz-se o trabalho *Local Geographic* pelo que nele se confirmam uma necessidade atual de comunicação explícita com o espectador e de destacar a apresentação analítica das criações artísticas como dispositivos do eu ou da percepção. Óscar Cornago num artigo escrito em 2009, dedicado à confissão como estratégia em cena<sup>4</sup>, percebe que no corpo

2 O pode pensar-se em articulação com a teoria do corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner (2005) onde o corpo é estudado como matriz de comunicação. Segundo esta abordagem o corpo é um resultado, um meio de si próprio – corpo-sujeito como ideia de instrumento que opera criteriosamente sobre as informações que o vão constituindo. O artigo em questão faz parte de uma série que, segundo palavras das próprias autoras, “(...) se estrutura em torno da mesma pergunta: o que singulariza os estudos do corpo como a matriz da comunicação e da cognição e a dança como uma especialização que trabalha basicamente com o movimento metafórico?” (ibidem, p.125).

3 Preston-Dunlop, em *Looking at dances*, refere-se a este tema seguindo a descrição de comunicação de Roman Jakobson, “como dependente dos códigos partilhados pelos artistas e pelos espectadores” (p. 27).

4 A ponte com o artigo é bastante oportuna nesta pesquisa porque pensa o espaço das palavras

## Nunca viajes sozinho: copresença da palavra e ato físico do corpo em movimento na cena em *Local Geographic*

em movimento presente em cena ocorre uma espécie de soma pela palavra que, ao ganhar visibilidade “como uma ação a mais” estabelecer-se-á como a ponte entre um passado e um presente (p. 102). Cria-se e percebem-se em cena o que explica enquanto “tecnologias do eu ou estéticas da existência, dispositivos para a construção de uma identidade que apela para uma verdade pessoal” (ibidem). Desta perspetiva há uma determinação para o reenquadramento face às realidades e contextos audiovisuais do cinema e da televisão onde a figura da testemunha, neste caso o intérprete, é convertida num eu-atuo, performando-se a si mesma.

Neste espetáculo em particular, “que passa pelo corpo como ferramenta de descoberta do mundo” (conforme programa do espetáculo<sup>5</sup>), o traço do corpo em movimento é importante porque, de forma virtual<sup>6</sup>, dá continuidade a um dado presente: o presente da experiência da perda que Rui Horta teve algures em Montemor-o-Novo e que Anton agora recria diante de nós. Para tal o intérprete dirige-se diretamente ao público e “narra” uma história com outras lá dentro, que tanto pode ser a sua como pode ser a de outros: a história de uma perda ao virar da esquina. Das três obras criadas para o Centro Cultural de Belém a experiência pessoal de vida de Rui Horta está especialmente manifesta nesta. Como escreve o próprio no programa, esta obra é:

(...) a mais narrativa e também a mais pessoal, uma reflexão sobre a identidade. Um discurso sobre a busca da identidade, nos antípodas do plausível, na fronteira da ironia. Só podia ser feita por mim e para mim mesmo ou para um intérprete com o qual tenho partilhado um sem número de aventuras criativas ao longo de dezoito anos – Anton Skrzypiciel.

Anton<sup>7</sup>, cuja colaboração e interpretação nos trabalhos de Rui Horta são realizadas desde há já algum tempo, acentua o corpo em movimento como a ferramenta para a deambulação produzida em diálogo com as diversas tecnologias multimédia utilizadas no processo. No sentido da partilha de uma geografia pessoal ao percurso artístico de Rui

---

como o lugar que fica das ações, pensa a palavra como ação ela mesma. Cornago aponta as práticas de enunciação/enunciativas “como suporte de uma dramaturgia que parte do corpo e se dirige de maneira direta ao espectador, simulando a máxima proximidade”, uma “dramaturgia confessional” com a hipótese de reenviar “o presente a uma experiência original” (ibidem, p. 102). Acerca de cada um dos exemplos que dá ao longo do texto – entre eles o exemplo da coreógrafa e bailarina brasileira Daniela Stutz – diz-nos que cada um “estabelece diferentes modos de relacionar esse presente cênico, onde a palavra confessional se converte no mínimo denominador comum da ação..” (ibidem, p. 109).

5 Disponível em: <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/Programacao/Danca/Documents/PS%20LOCAL%20geographic%20site%20final.pdf>

6 Virtual na medida em que, como descreve Susanne Langer, é uma entidade criada para a percepção (in GIL, 2001, p. 51).

7 Anton Skrzypiciel nasceu em Melbourne, Austrália. Estudou no Melbourne State College com Lindy Davies. Em Londres estudou no Webber Douglas Academy of Dramatic Art e no Laban Centre for Movement and Dance. Trabalhou com Nikky Smedley em Geographical Duvet. Com Matthew Bourne, Lea Anderson, David Massingham, Aleeta Collins, Wendy Houston, William Petit e Angelika Oei. Passou grande parte da sua carreira em Frankfurt com S.O.A.P Dance Theatre, sob a direcção de Rui Horta. Permaneceu com Rui Horta para criar o solo Bones and Oceans e para ser seu assistente no projecto sediado em Munique, Zeitraum. Vive em Portugal desde 2003 e colabora regularmente com Patrícia Portela, Rui Horta e João Garcia Miguel. No cinema, participou em *Viúva Rica Solteira Não Fica* (2006) de José Fonseca e Costa, e em *Call Girl* (2007) de António Pedro Vasconcelos.

## Nunca viajes sozinho: copresença da palavra e ato físico do corpo em movimento na cena em *Local Geographic*

Horta explora-se e apresenta-se uma discursividade cujo centro é o sujeito em cena que remete para si próprio enquanto sujeito de uma experiência vivida e enquanto sujeito que dá o seu testemunho de algo que se passou. Provavelmente de algo que passou por “uma peculiar combinação de 30 anos de viagem: sete anos de Lisboa, sete anos de Nova Iorque, dez anos de Alemanha, seis anos de Montemor...”. Sozinho o performer parte à descoberta na direção desejável da incerteza e de uma “perda” previamente anunciada.

O contexto cénico da atuação e o modo como se dá/deu a vivência daquela perda que é verdadeira, são contextos que compartilham espaço e qualidades – quer aos olhos de criadores, quer de espectadores. Há um efeito de verosímil na atuação, há verosimilhança<sup>8</sup>. A palavra, com um aqui e agora presentes, “faz-se” como uma ação que criaria a continuidade a partir do corpo do performer, como um ato físico da memória. O que é necessário é chegar com o trabalho a uma verdade que parta da própria história contada.

Nem dança, nem teatro, mas um “espetáculo falado em inglês e legendado em português”<sup>9</sup>. A performance adquire características teatrais sem ser teatro. *Local Geographic*, através por exemplo da realidade da copresença da ação física e da ação da palavra no corpo em movimento, das relações que são estabelecidas em cena com os meios tecnológicos, da absoluta necessidade de confronto com o espectador e no frente a frente de uma relação que se apoia na forma específica da enunciação, cria uma proximidade ao teatral. Reconhecer a teatralidade inerente à performance implica que há uma inflexão que nos permite perceber que algo se destacou do fluxo apresentado na performance (PATRIOTA & GUINSBURG, 2009, p. 108). O fluxo que se isola abre espaço para o outro, espaço à alteridade dos sujeitos, à emergência da ficção, ou, como sugere Michèle Fevre (2005, p. 49), a algo potencial para o reconhecimento do outro em si.

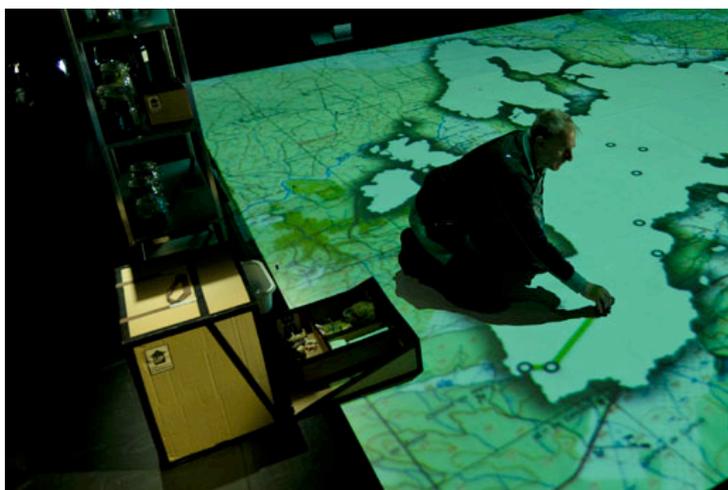


Figura 1. Anton Skrzypiciel, *Local Geographic*, Rui Horta, 2010. Foto de João Tuna. Disponível em: < [http://ruihortastageworks.com/en/tour/local\\_geographic.html](http://ruihortastageworks.com/en/tour/local_geographic.html) >. Acesso em: 5 set. 2013

8 Remetendo o efeito a Pavis, dentro da relatividade do seu alcance e numa inter-relação que é simultaneamente mimética e semiológica, verosimilhança “é um elo intermediário entre as duas “extremidades”, a teatralidade da ilusão teatral e a realidade da coisa imitada pelo teatro” (2011, p. 429).

9 Conforme programa do espetáculo.

## Nunca viagens sozinho: copresença da palavra e ato físico do corpo em movimento na cena em *Local Geographic*

Percebe-se que o discurso da cena ficcional é marcado principalmente pela projeção de uma teatralidade performativa do intérprete num meio cénico onde se distinguem claramente dois ambientes que vão ajudar a definir o espaço e o tempo na medida em que os representam. Se um ambiente advém da disposição de alguns elementos convencionais, o outro advém da organização de um vasto aparato tecnológico montado que amplifica, sobremaneira, a questão comunicacional do corpo, da sua linguagem e a questão simulada da perda. Tal acontecimento é-nos mostrado em cena numa atuação que se faz através da inter-relação dos movimentos, da fala, dos gestos, dos sons, das imagens projetadas e até através dos cheiros, texturas e sabores que, partilhados e sugeridos pelo intérprete, são invocados pelos nossos sentidos e pela nossa memória. O olhar pode dar-se mediante diferentes perspetivas e a legibilidade depende sempre desse contexto.

É através das projeções de mapas, fotos e vídeos proporcionados pelos instrumentos multimédia justapostas à presença e ação do intérprete em cena – irónica, poderosa e cheia de vida – que a textualidade se transforma numa autêntica viagem pelo Alentejo – que pode, à escala, ser representativo do pequeno mundo do nosso agir quotidiano – que também testemunhamos através da partilha de um processo criativo muito íntimo. Considerando ainda a questão do olhar pela teatralidade e o que Josette Féral propõe num artigo de 2002, “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, a noção assimilaria a dinâmica processual de uma série de clivagens inscritas pelos criadores e reconhecidas por nós espectadores. Assim, e através de um pensamento que retorna às proposições de Michel Bernard<sup>10</sup>, a noção de teatralidade que compreendemos aqui está ligada ao corpo, aos impulsos e ao desejo – ou seja, está além da mera descodificação dos signos e significados em cena. Veja-se: o mapa que acompanha a atuação do performer não nos diz para onde olhar primeiro, ou em que ordem perceber as informações e traçados. O mapa é apenas um mapa, mas dada a interatividade e a dilatação que imprime à situação partilhada em cena ele transporta-se do nível cénico para o nível de referência que serve à construção de significados: é nele que estão situados os pequenos pontos de referência nomeados pelo performer em cena que ajudam a localizar a sua posição, e também a sua perda. Desta forma, o grande envolvimento do público num pequeno espaço cénico composto por um aparato visual de objetos e recursos tecnológicos acaba por compor a nossa imaginação. Rui Horta quer contar-nos tudo e o processo de *Local Geographic* vai pisando nesse sentido.

O intuito de Rui Horta é refletir sobre a identidade e sobre o seu percurso criativo através de um tema que é recorrente no seu trabalho: a partilha/comunicação com o outro (de descobertas, encontros, viagens, afetos, questões...). Escala geográfica, local, posição, referências, ordem, lugar, espaço, tempo... são elementos indispensáveis para se traçar uma trajetória, para se recuperar um percurso, ou até para se engendram novas aventuras. É disso que se trata uma aventura: ser capaz de descobrir através do sentir, intuitiva e refletidamente, arriscar errar, escolher sem certezas, interpretar o que se vê, transgredir... partilhar com e em relação. Ouvem-se memórias de Rui Horta segundo a sua história e os seus afetos na dança em sintonia com o potencial positivo

<sup>10</sup> Michel Bernard é um filósofo que fez avançar a visão de teatralidade não apenas no contexto do trabalho artístico, mas também da expressividade. Dado que linguagem é em si expressão ela já carrega teatralidade. Para ele esta noção é uma das matrizes constitutivas da corporalidade: “O corpo é a base da teatralidade” (in FÉRAL, 2002, p. 9).

## Nunca viajes sozinho: copresença da palavra e ato físico do corpo em movimento na cena em *Local Geographic*

de uma perda geográfica convertida em situação artística. Tal como os acontecimentos de uma vida se podem inscrever numa ordem, também os acontecimentos em cena se inscrevem numa ordem. Existem diversos momentos da rota da perda que nos são contados e comentados diretamente por Anton e se transfiguram em oportunidades. Ou seja, acontece em cena aquilo de que se poderá tratar uma narrativa no sentido estrito: a recriação de um acontecimento (PAVIS, 2011 [1980], p. 259). É através da ação verbal e física do referido performer, e conforme é sua intenção e de Rui Horta, que nos são comunicados “acontecimentos dos quais foi a única testemunha” (ibidem, p. 259, p. 327). Neste contexto o performer nega-nos a dimensão de signo, pois significa-se a si próprio – ainda que seja também um meio para fazer presente Rui Horta. A narrativização da cena, através da representação da perda de Rui Horta, requer um processo que compreenda o lado performativo e que acompanhe esse jogo. A teatralidade poderá ser muito bem o modo como se acompanha esse fluxo de tornar reconhecível e significativa os signos, códigos e referências a partilhar.

A função de expressão da linguagem articulada depende sobretudo da função de comunicação do sentido verbal (GIL, 2001, p.88) e a função expressiva do movimento é inerente ao próprio corpo, é um potencial do sujeito. Para o filósofo português José Gil, enquanto *infralíngua*, “o corpo está em comunicação com o mundo” (1980, p. 28). Neste sentido diz-nos que “ao fazer com que os nossos corpos desempenhem o papel de uma *infralíngua* que traduz os signos que nos reenvia – revela-nos que trazemos em nós um transdutor de signos. Neste sentido o corpo não fala, faz falar” (ibidem). Desta forma fazemos uso de linguagem como metáfora para descrever a capacidade de a dança “expressar o que fica fora da linguagem” (PRESTON-DUNLOP & Sanchez-Colberg, 2010, p.10), e não como premissa metodológica. Assim, e não obstante as oposições quanto à sua correspondência com a linguagem, a capacidade de a dança dizer através de outras redes (que não apenas o movimento) e a possibilidade de se fazer dela uma leitura apontam para a vertente comunicativa dessa realidade como sistema semiológico. Quer enquanto corpo físico (presença), quer enquanto corpo semiótico que adquire estatuto de “significante flutuante” (GIL, 1980, p. 10), a sua capacidade de dizer é, contrariamente aos seus estados físicos, permanente.

O que é apresentado ao público coloca o trabalho artístico no lado do próprio Rui Horta pelo que nele há de autobiográfico e pelo que Anton testemunha e faz de seu historiador. Em frente a nós, Anton, expressa-se em tom de testemunha. As memórias que nos relata são-lhe tão próximas e legítimas que delas acontece uma reconstrução ficcional quase documental na medida em que possibilita pensar o real. Essa condição pode confirmar-se no vídeo gravado pela câmara que o performer leva consigo e com a qual vagueia ele e vagueamos nós. A hipótese de um acesso ao real poder-se-ia fundamentar na experiência da realidade e na comunicação dessa mesma experiência que, neste caso e em inúmeras ocasiões, o sujeito testemunhou diretamente.

Quer a dimensão verbal quer não verbal são realidades de uma mesma unidade ficcional que tendem, afigura-se-nos, a contrariar uma rutura que alguns autores, como Laurence Louppe (2010 [1997], pp. 22-33), mostravam irreversível na cultura ocidental. O corpo faz parte da função de enunciação, dá-se a reaproximação entre linguagem verbal e ação física, e o silêncio sonoro do corpo é quebrado. Esse corpo, desviado de quaisquer dualismos e através da descoberta do qual se percebe a sua capacidade de

## Nunca viajes sozinho: copresença da palavra e ato físico do corpo em movimento na cena em *Local Geographic*

conciliar o que lhe é estranho, é corpo em movimento (ibidem, pp. 30-31). O intérprete é o contador da história e alimenta a ideia de que atualmente não são personagens, mas indivíduos quem porta a energia vital ao processo em cena e quem, atravessados pelo desejo de linguagem, inscrevem o presente em cena a partir da experiência compartilhada (Jean-Claude Gallota in FEBVRE, 2005, p. 40).

Referindo-nos aqui ao caso específico da copresença em cena da palavra e do ato físico no corpo, a performance de Anton dá-nos acesso a uma outra manifestação da energia que atravessa o corpo em movimento: a voz através da palavra, numa manifestação audível e numa linguagem verbal articulada de forma lógica. Palavra e movimento são parte de uma comunicação em cena visual, sonora e cinestésica. Relato verbal, gestos e imagens projetadas no decorrer do espetáculo são, assim, parte de um registo da experiência vivencial que apoiam a veracidade do testemunho ficcional. O seu uso não é um fim ao qual a performance chega, mas é antes estratégia para tornar visível e coletivo o trabalho criativo individual, para se mostrar o máximo possível da experiência a partilhar com os espectadores. O compromisso em cena aproxima o agir do performer e dos espectadores com o agir quotidiano. Tudo acontece como um ato da vida real. Palavras, ações e imagens: delas, nelas e com elas, os espaços reais e imaginários mesclam-se numa viagem que se nos abre via experiência do singular numa geografia de escala local. São elas que situam e se situam perante um conjunto de referências onde o agir do performer é colocado simultaneamente no plano local e global. O agir é local, mas o pensamento global e por isso o espetáculo é falado em inglês e legendado em português.

Ainda que hajam elementos daquela realidade que nos provoquem efeitos de reconhecimento – ou nos sejam familiares, uma vez que a maioria dos portugueses conhece o Alentejo – no confronto da utilização da palavra noutra língua somos levados a perceber enquanto espectadores, mas sobretudo enquanto indivíduos, que somos estrangeiros de alguém. Ali, apesar das legendas, estamos nós, o outro e a eventualidade de algum conteúdo se perder na tradução. Pelos efeitos singulares que pode solicitar ao imaginário, a palavra noutra língua pode mesmo até servir de ponto de partida à ficção. Na perspetiva de Eugenio Barba (2010), por exemplo, o uso de palavras numa língua que é desconhecida para o espectador é um elemento que contribui para a criação de condições para que cada espectador faça uma leitura pessoal do espetáculo. Se por um lado a fala em inglês pode conferir autenticidade – porque se reconhece ser a língua do performer – pode, por outro, influenciar na alteração do conteúdo semântico do discurso, depende do espectador e do performer. Aparte o facto da língua não nos ser desconhecida e, por isso, não necessitarmos ler as legendas durante o espetáculo para compreender o que é dito pelo intérprete, se não soubessemos inglês e nos escapasse alguma legenda ficávamos ainda com uma cena “cheia de impacto sensorial”, parafraseando Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg (2010, p. 178).

Como espectadores são-nos compartilhadas diversas experiências: nós podemos ver, ouvir, tocar, cheirar e até saborear; e é também esperado que o façamos. Todos os nossos sentidos são reclamados para o espetáculo de forma a que as referências que nos vão sendo dadas possam ser de facto reconhecidas de forma quase inequívoca – sem com isso intevir no espaço de compromisso do espectador em criar os seus sentidos para o trabalho artístico. Por isso o performer nomeia e descreve profundamente o que

## Nunca viajes sozinho: copresença da palavra e ato físico do corpo em movimento na cena em *Local Geographic*

viu, como e onde aconteceu a perda, como a situação repercutiu na memória e lhe trouxe outras lembranças. Enfim, o performer está bastante empenhado em comunicar-nos os aspetos físicos e humanos característicos àquele lugar de acordo com a posição que o seu corpo vai ocupando, de acordo com a sua geografia. A escala do espaço cénico, reduzida, denota a geografia local do acontecimento e remete ao imaginário para a estruturação das leituras que vamos fazendo a partir do acontecimento.

A palavra e o corpo em movimento enquanto conceitos-chave ao processo da teatralidade em ação neste trabalho de Rui Horta permitem, além de outras hipótese, entender como atualmente criadores, intérpretes e espectadores estão mais próximos, como se encontram e o que encontram, sem no entanto se neutralizarem as distâncias inerentes à situação de cada um, de olhado e de quem olha.

## Nunca viagens sozinho: copresença da palavra e ato físico do corpo em movimento na cena em *Local Geographic*

### Referências Bibliográficas

- > ARFUCH, L. O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.
- > CORNAGO, Ó. Teatralidade e ética. In SAADI, F. & Silvana Garcia (org.), Próximo ato: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 21-31.
- > \_\_\_\_\_. “Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica”. Revista Urdimento, Florianópolis, v. 13, p. 99-111, 2009.
- > FÈBVRE, M. Danse contemporaine et théâtralité. Paris: Chiron, 1995.
- > FÉRAL, J. (org.). Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. SubStance 98/99, vol. 31, p. 94-108, 2002.
- > GIL, J. Metamorfoses do corpo. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- > \_\_\_\_\_. Movimento Total: O Corpo e a Dança. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 2001.
- > HORTA, R. “Não viajar sozinho”. Sem data. Disponível em: <[http://www.oespacodotempo.pt/pt/esp\\_tem.php?idpan=rui](http://www.oespacodotempo.pt/pt/esp_tem.php?idpan=rui)>. Acesso em: 5 set. 2013.
- > KATZ, H., & Greiner, C. “Por uma Teoria do Corpomídia”. In C. Greiner, O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005, pp. 125-136.
- > LEJEUNE, P. Signes de vie: Le pacte autobiographique 2. Paris: Éditions du Seuil, 2005.
- > LOUPPE, L. Poetics of Contemporary Dance. Alton: Dance Books, 2010.
- > PATRIOTA, R. & GUINSBURG, J. (orgs.). J. Guinsburg, a Cena em aula: Itinerários de um professor em devir. São Paulo: EDUSP, 2009.
- > PAVIS, P. Dicionário de Teatro (3.ª ed.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2011 [1980].
- > PRESTON-DUNLOP, V., & Sanchez-Colberg, A. Dance and the Performative, a Choreological Perspective: Laban and beyond. Hampshire: Dance Books, 2010.

**Andreia Dias Marques**, Doutoranda em Estudos Artísticos, linha de pesquisa em Estudos Teatrais e Performativos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) e Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)  
*andreia.d.mar@gmail.com*