

May B – hiatos entre dança e dramaturgia

Sofia Vilasboas SLOMP; Sayonara PEREIRA
PPGAC – ECA/USP

O espetáculo *May B*, criado pela coreógrafa francesa Maguy Marin (1956), junto a sua companhia, teve estréia em 1981, para o *Théâtre Municipal d'Angers*. Ele estabelece um marco na história do grupo, permanecendo em repertório até hoje. Partindo do universo dramático do escritor, dramaturgo e encenador irlandês Samuel Beckett (1906-1989), essa criação inscreve-se num momento de transformação das composições em dança contemporânea francesa e segue o movimento das artes da cena ocidentais onde percebe-se uma relação de contaminação entre as artes, principalmente teatro e dança. Pensamos nessa transição como um lugar de exploração de linguagem, onde as composições em dança abriram vias para uma teatralização como forma de repensar o espaço e as possibilidades do corpo dançante em cena. Artistas maiores, descendentes do coreógrafo Kurt Jooss (1901-1979), advindos da corrente do *Tanztheater* – dança teatral – como, por exemplo, as criações de Pina Bausch (1940-2009), servem de referência nesse contexto de hibridação e inspiram, ainda hoje, as composições em dança contemporânea.

Para a criação do espetáculo *May B*, a coreógrafa e seu grupo de dançarinos apropriaram-se do universo precário e *tragicômico* dos personagens beckettianos como estímulo para transitar por signos dramáticos e movimentos dançados, numa composição poética e que faz referência às obras literárias do autor. Assim, Beckett serviu tanto de inspiração quanto de recurso estético à composição coreográfica que percorreu a atmosfera relacional, visual e gestual descrita nos textos. Marin (2016) declara que o trabalho, sobre a obra de Beckett, onde a gestualidade e a atmosfera estão em contradição com o físico e a estética do trabalho do dançarino, foi para o grupo um momento de exploração em direção aos gestos mais íntimos e escondidos, na busca do movimento, muitas vezes, ignorado de cada um. Assim, o esforço foi de descobrir gestos minúsculos ou grandiosos, percebendo as múltiplas vidas contidas nos personagens beckettianos. O grupo ficou atento aos traços quase imperceptíveis e banais, onde a espera e a imobilidade – não totalmente imóvel – deixavam um vazio cheio de silêncios e hesitações. Marin (2016) observa, ainda, que “... nesse trabalho, a priori teatral, o interesse pra nós não foi de desenvolver a palavra ou a fala, mas sua forma mais explosiva, buscando ainda o ponto de encontro entre, de um lado, o gesto mais estreito teatral e, de outro, a dança e a linguagem coreográfica.” Sobre a investigação de possíveis relações que a criação em dança pode estabelecer com a obra de Beckett, citamos uma passagem do ensaio que Deleuze (2010, p.90) dedicou ao escritor. O filósofo identifica, por exemplo, que a peça criada para televisão *Quad* (1980) possui aproximações com princípios do balé moderno no que tange: o abandono da exclusividade da estrutura vertical, a fusão dos corpos para se manterem em pé, a pesquisa pelo minimalismo, a utilização das caminhadas e acidentes em prol da dança, a busca por dissonâncias, hiatos e pontuações gestuais.

Para se aproximar do universo dramático do escritor irlandês, marcado por corpos precários e cansados, geralmente presos a algum objeto real ou imaginário, a exemplo da espera por *Godot*, a companhia investiu, sobre tudo, na expressividade de cada dançarino/ator, evidenciando uma singularidade marcante e expressiva de cada um dentro de uma unidade cênica. Ou seja, a criação faz referência, a partir da caracterização, deslocamentos e ritmo, tanto à atmosfera do pós-guerra como à citação direta de personagens de textos teatrais. Para isso, as escolhas feitas foram de apresentar corpos

disformes em cena, onde os dançarinos/atores valem-se de enchimentos, volumes, máscaras e figurinos característicos do ambiente decadente e de corpos mutilados, aspectos inerentes ao vazio dos valores modernos e da condição humana na época do pós-guerra. A composição coreográfica não buscou uma linearidade de fatos ou uma virtuosidade dos corpos dançantes, mas ao contrário, propôs deslocamentos mais lentos e arrastados, corpos que permanecem em desequilíbrio, abandono da verticalidade natural humana e dançarinos/atores que produzem sons inaudíveis e silêncios ensurdecadores. Assim, a hibridação entre dança, teatro e literatura, como construção de linguagem estética, buscou abrir espaços para identificar onde a palavra escrita converte-se em corpo e a fala torna-se gestualidade.

...mais do que fazer de Beckett um coreógrafo, trata-se de localizar e de interpretar esses indícios coreográficos, afim de identificar como e de que maneira os corpos colocados em palavras e em cena, por Beckett, revivem questões sobre os assuntos, o lugar e o evento, a identidade e a imagem, estimulando o pensamento e a prática da dança contemporânea. (GINETTI, 2015, p.2)

No campo da escritura cênica, *May B* utiliza-se do minimalismo e da repetição como estéticas de criação para os movimentos corporais, tais recursos são recorrentes e fundamentais no estilo da escrita e nas descrições feitas sobre espaço, falas e características dos personagens nos textos de Beckett. Observamos que o espetáculo percorre três momentos mais específicos. O primeiro, marca uma busca por sonoridades produzidas em cena, explorando a respiração, sopros e sons gerados por passos e caminhadas. Os dançarinos aparecem como um coletivo, um conjunto de corpos esbranquiçados e disformes que remetem à decadência do mundo pós segunda guerra onde as relações humanas tornaram-se extremadas. Os deslocamentos, em coro, duplas ou trios, mostram movimentos bruscos e animais de disputas de território e impulsos de agregação ao grupo, uma dialética entre o desejo profundo de abandonar o coletivo e o de se fundir a ele.

Num segundo momento da peça aparecem personagens característicos de textos teatrais, como, por exemplo *Pozzo* trazido por *Lucky* numa coleira, referente à peça *Esperando Godot* e *Hamm* conduzido por *Clov* numa alusão à *Fim de Partida*. Ainda, entram no palco um casal de velhos e um grupo de três figuras que sentam-se juntas, na boca de cena, falando uma língua intraduzível. Micro-cenas são criadas e ocupam diferentes planos no palco formando um grande quadro beckettiano. Na sequência, todos se agrupam no centro da cena, em silêncio, e festejam um parabéns surdo, envolta de um bolo com velas comemorativas. A dialética instaura-se novamente, entre a língua que não é traduzida e o festejo que não é enunciado. Assim, a coreógrafa reduziu, quase em sua totalidade, os textos originalmente previstos para o espetáculo por burburinhos que reproduziam o esforço físico da articulação verbal. Nesse sentido, Marin "...multiplicou e priorizou na peça as citações visuais e gestuais dos textos, como olhares abatidos e corpos fantoches, acessórios incongruentes e silhuetas perdidas." (GINETTI, 2015, p. 5). Por sua vez, no terceiro momento, acontece um esvaziamento progressivo da cena e através de passos arrastados os dançarinos aparecem e desaparecem pelas portas e pelo proscênio do palco, apropriando-se da arquitetura do teatro como forma de permanência e esquecimento. Eles carregam malas e usam acessórios e figurinos de uma classe burguesa que atravessa o vazio do tempo, deixando traços de espera, de partida, de hesitações e silêncio. Em aproximadamente vinte minutos, o público acompanha a travessia dos dançarinos/atores mergulhados na canção *Jesus' blood never failed me yet*

(1971), do compositor Gavin Bryars, criada em forma de looping, numa repetição quase infinita.

Observamos que Marin propõem uma assinatura coreográfica particular e potente, na busca por uma dança expressiva, contestando a virtuosidade dos corpos, deslocando o público entre hiatos rítmicos e tempos dilatados e expondo modos de relações humanas e situações radicais de pertencimento e abandono do coletivo, marcados pela percepção de estar só. “Quando os personagens de Beckett não aspiram mais que a imobilidade, eles não podem deixar de se moverem, pouco ou muito, mas eles se movem.” (MARIN, 2016). Essa dualidade característica do universo beckettiano aparece nessa declaração sobre a crise moderna da narrativa, na metade do século XX. Para o escritor, esse momento enuncia “...a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressão, aliado à obrigação de expressar.” (BECKETT apud ANDRADE, 2001, p.41). Portanto Marin, em sua criação, deriva sobre elementos precisos na construção de gestos, deslocamentos e movimentos corporais, bem como nas sonoridades produzidas pela voz, sopros e caminhadas como forma de “...desenhar uma conversa lúdica com a própria linguagem da dança, pensando-a a partir dos quadros de estatismo apreendidos em Beckett e dando uma nova forma ao tom *comitrágico* dos seus *clowns*, abrindo-os à possibilidade de serem dançados e/ou interpretados como partituras” (FARIA JUNIOR, 2009, p. 85). Mesmo que a coreógrafa apenas sobrevoe algumas questões expostas por Beckett sobre as formas de representação no teatro, a precariedade da figura humana e as possibilidades de fragmentação cênica, o espetáculo *May B* abre vias para uma relação intensa de hibridismo entre as artes cênicas e a literatura transformando a cena num espaço em contaminação.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo, Ateliê Editora, 2001.

DELEUZE, Gilles. *O esgotado*. Trad. Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 2010.

FARIA JUNIOR, Manuel Moacir Rocha. *Os silêncios na (des-) composição da cena: poéticas de criação de a partir de Samuel Beckett*. Dissertação de mestrado apresentado na Escola de Comunicações e Artes/USP, 2009.

GENETTI, Stefano. Projections chorégraphiques beckettiennes : pour un corpus en danse In *Recherches en danse*. Revue Focus. Disponível online desde 15 dez. 2015. Disponível em: <<http://danse.revues.org/1211>> Acesso dia 29 de out. de 2016. pp. 1-20

MARIN, Maguy. *Dossier de Presse*. Disponível em: <<http://ramdamcda.org/creation/may-b>> Acesso em 17 de set. de 2016.