

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

A escrita de uma dança (trans)criativa: articulações (im)possíveis na educação de um corpo ícone-cinético

Cristiane Wosniak
Erika Kraychete Alves
Helen de Aguiar

Para citar este artigo:

WOSNIAK, Cristiane; ALVES, Erika Kraychete; AGUIAR, Helen.
A escrita de uma dança (trans)criativa: articulações
(im)possíveis na educação de um corpo ícone-cinético.
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas,
Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e0103

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A escrita de uma dança (trans)criativa¹: articulações (im)possíveis na educação de um corpo ícone-cinético²

Cristiane Wosniak³

Erika Kraychete Alves⁴

Helen de Aguiar⁵

Resumo

Este artigo explora a perspectiva do corpo ícone-cinético em ação educacional e (trans)criativa no processo de derivação ou prática hiperartística de uma linguagem em outra. A metodologia expandida de análise semiótica, parte de uma leitura crítico-reflexiva de excertos do espetáculo *Reticências* (2023) da *Téssera Companhia de Dança da UFPR*, derivado da peça teatral *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1941). Ancorando-nos, sobretudo, nas ideias de Charles S. Peirce, Gérard Genette e Haroldo de Campos, as relações entre corpo e escrita na cena contemporânea são exponenciadas para evidenciar as (im)possíveis articulações entre o texto teatral e a palavra corporificada ou (trans)criada em cena dançante.

Palavras-chave: Linguagem. Dança. Transcrição. Corpo ícone-cinético.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Luzia Araújo. Doutorado e Mestrado em Linguística Aplicada - Tradução pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Graduação em Letras pela UNICAMP.

² A publicação deste trabalho tem apoio financeiro da CAPES, por meio do PROEX/PPGE-UFPR (Programa de Excelência).

³ Doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens / Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Especialista em Artes-Dança (FAP-PR). Bacharel e licenciada em Dança (Unespar/FAP). Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Professora adjunta da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Educação na Universidade Federal do Paraná (UFPR).  cristianewosniak@ufpr.br
 <http://lattes.cnpq.br/8707636250586166>  <https://orcid.org/0000-0002-7234-2638>

⁴ Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Educação pela UFPR. Especialista em Estética e Filosofia da Artes pela UFPR. Bacharel e licenciada em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Coreógrafa residente da Téssera Companhia de Dança da UFPR. Bailarina e coreógrafa profissional. Técnica e diretora de produção.
 erikaalves@ufpr.br
 <http://lattes.cnpq.br/2835238173646073>  <https://orcid.org/0000-0003-4060-3730>

⁵ Doutoranda em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com bolsa CAPES/PROEX. Mestre em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com bolsa CAPES/PROEX. Graduanda em Pedagogia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela UNESPAR/FAP.  helenaguiaar@ufpr.br
 <http://lattes.cnpq.br/0636005813237130>  <https://orcid.org/0000-0001-7897-1497>



Writing a (trans)creative dance: (im)possible articulations in the education of a kinetic-icon body that writes a (trans)creative dance

Abstract

This article explores the perspective of the kinetic-icon body in educational and (trans)creative action in the process of derivation or hyper-artistic practice from one language into another. The expanded semiotic analysis methodology starts with a critical reading of excerpts from the ballet *Reticências* (2023) performed by *UFPR's Tésseira Companhia de Dança*, adapted from the play *Vestido de Noiva* written by Nelson Rodrigues in 1941. Drawing mainly on the ideas of Charles S. Peirce, Gérard Genette, and Haroldo de Campos, the relationships between the body and writing in the contemporary scene are exponentiated to highlight the (im)possible articulations between the theatrical text and the word embodied or (trans)created in a dance scene.

Keywords: Language. Dance. Transcreation. Kinetic-icon body.

Escribiendo una danza (trans)criativa: articulaciones (im)posibles en la educación de un cuerpo ícono-cinético

Resumen

Este artículo explora la perspectiva del cuerpo ícono-cinético en la acción educativa y (trans)creativa en el proceso de derivación o práctica hiperartística de un lenguaje hacia otra. Se inicia la metodología de análisis semiótico ampliado con un análisis de extractos del espectáculo *Reticências* (2023) de *Tésseira Companhia de Dança en la UFPR*, inspirado en la obra *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1941). A partir de los anclajes teóricos que sustentan el estudio – en particular, Charles S. Peirce, Gérard Genette y Haroldo de Campos – se exponen las relaciones entre el cuerpo y la escritura en la escena contemporánea para resaltar las (im)posibles articulaciones entre el texto teatral y la palabra encarnada o (trans)creada en una escena de danza.

Palabras clave: Lenguaje. Danza. Transcreación. Cuerpo ícono-cinético.

Introdução



Dar significado ao mundo e às coisas do mundo não é suficiente para compreender a experiência da presença, o ritmo que move e anima corpos em ação durante uma performance.
(Gilberto Iclé)

Pode um corpo em ação performática e dançante traduzir um texto literário, a partir do entendimento de tradução como crítica e (trans)criação? De que forma podemos empreender a análise reflexiva de um espetáculo de dança, sob a perspectiva de um corpo ícone-cinético em ação educacional e (trans)criativa, no processo de derivação ou prática hiperartística de uma linguagem em outra? O que pode escrever ou reescrever um corpo que dança? A partir dessas questões norteadoras trazemos como proposta investigativa a (im)possível e singular análise de alguns excertos do espetáculo *Reticências* (2023),⁶ da *Téssera Companhia de Dança da Universidade Federal do Paraná*⁷, inspirado na peça teatral *Vestido de Noiva*, escrita por Nelson Rodrigues em 1941, e encenada pela primeira vez em 1943.

Charles Sanders Peirce, Gérard Genette e Haroldo de Campos servem-nos de ancoragem teórica na tentativa de repensar – de forma expandida –, a noção de signo e a experiência de presença na cena, em conjugação com o que a semiótica peirceana considera como um fenômeno pertinente à categoria da primeiridade, vinculada às ideias de indeterminação, irrepetibilidade, frescor, espontaneidade, potencialidade, qualidade e presentidade da ação.

Para Peirce (CP 8.328),⁸ a primeiridade trata do “modo ou modalidade de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem qualquer referência a outra coisa” e o signo é tudo aquilo que “sob um certo aspecto ou medida está para alguém

⁶ Ficha Técnica da obra: Roteiro e coreografia: Cristiane Wosniak; Direção teatral: Rafael Pacheco; Trilha sonora: Cesar Sarti; Iluminação: Luis Tschannerl; Figurino: Cristiane Wosniak (concepção) / Terezinha de Lourdes (Neca), Cisléa Maria dos Santos e Doralice Peron (confecção); Cenografia: Cristiane Wosniak e Rafael Pacheco; Ensaíadora: Juliana Virtuoso; Produção: Helen de Aguiar; Design gráfico: Wilson Voitena e Fotografia: Christian Alves.

⁷ Para maiores informações, consultar o site da Téssera Companhia de Dança da UFPR. Disponível em: <http://www.tessera.ufpr.br/links/sobre.html>. Acesso em: 18 jan. 2024.

⁸ As citações da obra de Peirce seguem uma padronização de referência à edição *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, 1931-1958, 8 v [CP]. Nas citações sobre os escritos coligidos de Peirce, a primeira cifra reporta-se ao volume e a segunda ao parágrafo. Esta e demais traduções são nossas.



em lugar de algo” (CP 2.228). Este algo a que o signo se reporta é o seu “objeto”.

Destacamos o fato de que os signos são sempre produzidos e lidos no contexto de uma sociedade, sejam eles naturais ou convencionais. Nesse processo explicativo a cognição do interpretante “supõe conhecimento do objeto [repertório] enquanto lhe confere um conhecimento subsequente sobre este objeto” (CP 2.231). Em seu fundamento ou relação com o meio, o signo, na primeiridade, apresenta-se como mera qualidade ou *quali-signo* e, em relação ao seu objeto, relaciona-se como existente concreto ou ícone. Essa é a premissa que adotamos, ao longo desta investigação, por considerarmos o corpo em ação dançante e (trans)criativa como uma espécie de ícone cinético atuando na primeiridade da re(a)apresentação ou (trans)criação da palavra em gesto cinético.

É importante evidenciar que, na epígrafe que abre esta seção, encontramos um desafio iminente. Gilberto Icle coloca em xeque a ênfase dos estudos que procuram dar vazão ao significado das coisas em detrimento da dimensão da presencialidade, destacando que os Estudos da Presença, por exemplo, direcionados às práticas performativas, enfatizam a dimensão da “tangibilidade e coisidade [...] na medida em que são práticas corporais por excelência” (Icle, 2011, p. 19). A afirmativa ressoa no estudo de Rejane Arruda (2017), que, na esteira do raciocínio de Icle, apresenta a performatividade como a instalação de um espaço indeterminado – do silêncio e da opacidade significativa – e que, talvez, entre em colisão com as tentativas de imposição de uma significação e leitura *a priori*. Arruda sublinha que essa espécie de “*práxis do silêncio* vem em resposta à utopia semiótica: uma palavra ou gesto significam” (Arruda, 2017, p. 188, grifo da autora), sendo que a denominação *utopia semiótica* é usada por entender que a linguagem não está fundamentada unicamente na relação direta entre significantes e significados.

E aqui encontramos um ponto crucial para o desenvolvimento de nossa análise, por nos posicionarmos em relação à questão do gesto em dança não a partir de uma relação semiótica dual restritiva, como mencionado anteriormente, mas por apregoarmos uma semiótica triádica que baliza sua ação ou semiose numa relação contextual mediada. Aludimos aos pressupostos da semiótica peirceana – especificamente à noção de ícone cinético –, associada à operação de



derivação ou prática hiperartística proveniente de Genette (1982) e recorrente em Campos (2006; 2011, p. 33), ao se referir à tradução como “recriação de informação estética”. Estamos cientes de que essa espécie de (trans)criação exige, de nossa parte, muito mais do que a simples decifração de códigos anteriores que regulam e constituem a linguagem de partida (Campos, 2006) ou texto original/hipertextual (Genette, 1982) – neste caso, leia-se a peça teatral *Vestido de Noiva* [1941], de Nelson Rodrigues. Exige também a capacidade de transcrição destes mesmos códigos para os novos códigos da linguagem de chegada – neste caso, a obra *Reticência(s)* [2023], da *Téssera Companhia de Dança da UFPR*.

Dessa forma, acreditamos que as relações entre corpo e escrita na cena contemporânea poderão ser exponenciadas e não limitadas às verificações ou cotejamentos duais entre significantes e significados, visto que intencionamos evidenciar as articulações entre o texto teatral e a palavra corporificada ou (trans)criada em cena dançante, para que a tradução criativa não opere meramente com a compreensão/decodificação da mensagem, mas com um ato ou processo de criação de nova informação e, neste sentido, possa se configurar como uma ação semiótica transgressora que possibilite uma “leitura aberta”.⁹

Ao comentar sobre esse processo de relação mediada do signo, Décio Pignatari (2004) atesta que Peirce introduz um terceiro elemento, vital para a compreensão da cadeia semiótica na busca de prováveis significados. A esse elemento, Peirce deu o nome de interpretante; uma espécie de supersigno que está sempre se refazendo ao refazer a suposta relação entre o signo e o objeto a que se refere (Pignatari, 2004). Na inclusão de um terceiro elemento, a lei de relação diádica entre signo/objeto, significante/significado é rompida, pois é com esse terceiro elemento que se dará início à atividade cognitiva, ou seja, é na relação com o interpretante que se elabora o conhecimento. Para Peirce, é esse especial

⁹ Reportamo-nos a essa expressão no mesmo sentido atribuído no manifesto dos fundadores do Movimento da Poesia Concreta (Concretismo) no Brasil, no decorrer da década de 1950: Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Em suas pesquisas e produções artísticas, além das traduções de autores mundialmente consagrados, os estudiosos se depararam com um desafio intrigante: se a sua proposta colocava em relevo os aspectos formais – materialidade linguística do texto/das poesias concretas, por exemplo –, como poderiam traduzir obras sem ferir os aspectos fônicos e a disposição gráfica do texto na página? “Se a significação do texto é um aspecto secundário, ou melhor, se a significação ou os efeitos de sentido estão na própria forma do texto, como traduzir esses efeitos para outra língua?” (Gessner, 2016, p. 143). O resultado dessa necessidade de “leitura aberta” foi a renomeação, no Brasil, da prática tradutória como “transcrição”.



encadeamento relacional de três termos – signo, objeto e interpretante – que dá origem ao signo.

Em um processo tradutório – a passagem de uma linguagem para a outra – o corpo performático dançante acaba por se tornar, ele também, uma espécie de dispositivo de elaboração de linguagens, o que o qualifica como um “vetor de produção de arte e informação, de modo a assumir uma *função educativa*” (Santos, 2013, p. 167 – grifo nosso). Tal função educativa e estética, segundo John Dewey (2010), dá-se pela experiência desse corpo em ações de produção de informação ou (trans)criação de modos, textos e possíveis significados aprendidos com e no corpo. Tal noção é defendida por Carlos Alberto Pereira dos Santos (2013), ao afirmar que o corpo performático – ampliamos aqui a perspectiva da performance (trans)criativa em dança –, dá-se a ver como objeto, suporte ou sujeito da experiência mediada: “A corporeidade articula informações, que na associação desses dados, instaura uma troca constante de referências organizadoras de contextos articulados entre *corpo performático, dança e educação*” (Santos, 2013, p. 167 – grifo nosso).

No caminho de nossa abordagem metodológica optamos pelo suporte material do documento de registro fotográfico (imagens de ensaios no estúdio de dança e da temporada do espetáculo no palco do Teatro da Reitoria da UFPR) por entender que a performance, em si, não pode ser considerada documento de arquivo.

Segundo Coelho, Fonseca e Souza (2019, p. 8 – grifo dos autores), a “performance é uma das atividades do *performer*. Os documentos produzidos e/ou recebidos pelo *performer* e que se relacionam com a sua atividade é que serão os documentos de arquivo.” Não obstante, também adotamos os postulados do *Tratado de Documentação* de Paul Otlet, no que concerne à tipologia de documentação de arquivo, por considerarmos que a documentação fotográfica da performance, neste caso, servirá para “representar ou reproduzir determinado pensamento, independentemente da forma como se apresente” (Otlet, 2018, p. 11).

Extrair o conteúdo e os elementos ou eixos específicos de análise a partir de fotografias de um evento performático, segundo Patrice Pavis, é uma tarefa



essencial do/a analista que deverá empreender um esforço para “desestetizar as fotos artísticas salientando a sua dimensão documentária e apreciar a estética fotográfica para imaginar o que essa visão revela do objeto reproduzido” (Pavis, 2003, p. 37). Nesse sentido, a documentação fotográfica nos fornece pontos de referência e fixação do gesto performático importantes para a descrição do excerto que se quer analisar, a partir da performance de *Reticência(s)* em sua presentidade efêmera. Tais registros de matriz documental e fotográfica, realizados a partir da performance, todavia, nem sempre encontram legitimidade em teorias ou práxis da performance.

Em *Unmarked: the politics of performance* (1993), por exemplo, Peggy Phelan não acredita plenamente que uma performance – a arte evanescente do “aqui e agora” dependente do público e da presentificação – possa ser salva ou sequer discutida sob o aporte de outros documentos ou registros, que não aquele investido da corporeidade em exercício cênico absoluto. Em seu manifesto *A ontologia da performance: representação sem reprodução* (1997), a autora sugere que a presentificação do corpo que performa a ação, fisicalizada no tempo-espço de re(a)presentação, deve ser considerada como a única forma de apreensão da experiência de conteúdo cênico. Em contrapartida, Erika Fischer-Lichte em *The transformative power of performance: a new aesthetics* (2008), parece admitir que alguns tipos de documentações podem criar condições de analisar criticamente desempenhos anteriores, uma vez que “somente com a ajuda de outras mídias a materialidade da performance pode se tornar acessível” (Fischer-Lichte, 2008, p. 76)¹⁰.

A posição de Fischer-Lichte aparenta ser similar à de Regina Melin, no contexto das artes visuais, ao discorrer sobre performance, admitindo-se que essas “podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos e filmes, entre outros documentos” (Melin, 2008, p. 38). Dentre essas variadas mídias documentais mencionadas por Fischer-Lichte e Melin, consideramos que os registros¹¹ fotográficos apresentam-

¹⁰ Only with the help of other media can the performance’s materiality be made accessible. (Tradução nossa)

¹¹ O registro ou “regestum – significa a retomada de algo que já aconteceu (re-gestum), se refere à transcrição e à escrita de informações importantes” (Ribeiro, 2020, p. 3). É nesse sentido que o documento testemunho se reporta às fotografias [de autoria de Christian Alves] com a finalidade de extrair daí alguns códigos que



se, aqui, como potência documental e processual da criação da obra *Reticência(s)*, que faz parte do repertório coreográfico da Companhia.

Criada pelo diretor e coreógrafo Rafael Pacheco, a Companhia atua no cenário da dança moderna há 43 anos (1981-2024), em uma instituição de ensino superior pública e gratuita, e mantém seu elenco atuante por meio de uma bolsa-cultura destinada aos integrantes dos grupos artísticos da UFPR. A pesquisa de movimentos, conceitos e estética artística nesse coletivo, dá-se por acesso aos pressupostos de uma dança de raiz germânica atualizada pelos elementos de teatro que a contaminam, fazendo com que a sua identidade cênica seja reconhecida pelo padrão coreográfico simbólico, ritualista e com alta carga dramática acentuada pelo gesto performático e significativo (Laban, 1978). O espetáculo *Reticências* aqui analisado, teve sua temporada de estreia nos meses de junho e julho de 2023.

Conceitos e abordagens operacionais de (trans)criação – corpo ícone-cinético

Habitualmente, iniciamos uma nova seção em textos acadêmicos delineando conceitos e/ou definições sobre termos e expressões elencados no estudo. Neste caso, detectamos uma certa dificuldade quanto à definição exata do termo (trans)criação, visto que, como aponta Ricardo Gessner, não há uma delimitação conceitual fixa ou normativa, justamente pelo fato de que (trans)criação, na acepção de Haroldo de Campos, serve para designar “um processo de tradução, que se caracteriza por ser criativo” (2016, p. 144), subjetivo e imprevisível. Depreendemos, assim, que se trata de uma abordagem tradutória específica e não um conceito.

De acordo com Campos em *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora* (2011), a tradução de textos/obras artísticas será sempre recriação, transcrição ou criação paralela, com uma certa autonomia, porém conectada de alguma forma à obra original:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado,

se relacionem nas possíveis leituras contextualizadas para a análise de *Reticência(s)*.



traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, [...], a iconicidade do signo estético, entendido por 'signo icônico' aquele 'que é de certa maneira similar àquilo que ele denota.' (Campos, 2011, p. 34, grifo do autor).

Por seu caráter de transmutação de signo em signo, qualquer pensamento é, necessariamente, tradução. Temos em conta que, ao tentarmos traduzir ou (trans)criar a palavra por meio do gesto, não estaremos operando somente com o significado, mas transcriando o próprio signo palavra sob a forma do signo dança, e a função poética da operação, nesse jogo, se exponencia. Como afirma Júlio Plaza, “um signo traduz o outro não para completá-lo, mas para *reverberá-lo, para criar com ele uma ressonância*” (Plaza, 2003, p. 27, grifo nosso), o que se constitui em um princípio fundamental para as operações de tradução estética ou (trans)criação.

O discurso de Campos em *Da tradução como criação e como crítica* (2006, p.34) admite a impossibilidade da tradução de textos criativos e, ao refletir sobre a transcrição estética, propõe uma espécie de passagem do texto de partida para a (re)criação do/no texto de chegada em sua nova reformulação ou ressonância de linguagem. Por essa razão é que também aquiescemos ao raciocínio de Ana Carolina Lopes Costa, quando ela afirma que a tradução estética – com lampejos de um repertório semiótico – contém traços de singularidades inegáveis, pois se encontra impregnada da perspectiva crítica e criativa dos/as tradutores/as (cf. Lopes Costa, 2019, p. 3-4).

Semelhante pensamento, mas com formulação teórica e terminológica diferenciada, pode ser vislumbrado em *Palimpsestes – la littérature au seconde degré* (1982) de Gérard Genette.¹² O autor admite que todo texto ou objeto/fenômeno artístico pode ser transformado ou derivado por meio de práticas hiperestéticas, o que nos confere a possibilidade de vislumbrar em *Reticência(s)* um texto dançante palimpséstico, ou seja, uma espécie de prática (trans)artística derivada de texto verbal/peça teatral, mas que também opera com qualidades e elementos codificados próprios à sua linguagem, a dança, no sentido

¹² É a partir das teorias e obras seminais de Mikhail Bakhtin e Júlia Kristeva que Genette propõe o termo transtextualidade com o propósito de transcender a noção de intertextualidade.



de subverter ou transformar algumas equivalências linguísticas nesse percurso de (in)fidelidade transtextual.

A transtextualidade genettiana encontra-se definida no primeiro capítulo, onde se esclarece qual seria o objeto da escrita de seu livro: “este objeto é a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, a grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos’”¹³ (Genette, 1982, p. 7).

Ressaltamos que, nas equivalências de raciocínio, associamos o texto de partida e de chegada (Campos, 2006; 2011), respectivamente, ao hipotexto e o hipertexto genettianos. À vista disso, Genette define aquela obra ‘A’ [leia-se a coreografia *Reticência(s)* (2023)] como possivelmente derivada de outra(s) obra(s) preexistente(s) – hipotexto(s) ‘B, C, D ...’ [leia-se aqui a peça teatral *Vestido de Noiva* escrita por Nelson Rodrigues (1941), entre outras alusões, citações e referenciais repertoriais presentes na coreografia/texto dançante de forma explícita ou implícita], por transformação ou imitação, ou ainda, um conglomerado das duas possibilidades. Dessa “literatura de(em) segundo grau” – subtítulo da obra *Palimpsestes* – a escrita acontece *pele* e *no* processo de leitura aberta.

Para Genette, os textos – qualquer texto verbal ou não verbal – podem ser transformados ou imitados, visto que, “nenhuma arte, por natureza escapa a esses dois modos de derivação que definem a hipertextualidade na literatura e que, mais genericamente, definem todas as práticas artísticas de segunda-mão” (Genette, 1982, p. 536),¹⁴ ou práticas hiperartísticas.

Por conseguinte, após o panorama teórico delineado nesta seção introdutória, partimos para o exercício analítico com a hipótese de que o corpo dançante pode escrever traços, gestos e significados icônico-cinéticos, mediante a experiência performática, ativando, em consequência, novas elaborações estéticas e operações tradutórias, replicando-as e promovendo outros sentidos.

¹³ cet objet est la ‘transtextualité’, ou transcendence textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par ‘tout ce qui le met en relation, manifeste ou secreta, avec d’autres textes.’

¹⁴ [...] il n’est donc pas d’art qui échappe par nature à ces deux modes de dérivation qui, en littérature, définissent l’hypertextualité, et qui, d’une manière plus générale, définissent toutes les pratiques d’art au second degré, ou hyperartistiques. (Tradução nossa)

Reticência(s) e o Vestido de Noiva: o corpo ícone-cinético em (trans)criação

A primeira temporada, ou estreia nacional, do espetáculo *Reticência(s)* com a *Téssera Companhia de Dança da UFPR*, aconteceu entre junho e julho de 2023, conforme dados do cartaz do evento (Figura 1).

Figura 1 – Cartaz do espetáculo *Reticência(s)*
Fonte: imagem extraída da internet/site da Companhia¹⁵



Em consulta ao Programa do espetáculo, temos acesso à sinopse da obra:

A COREOGRAFIA

Na produção textual, reticências significa ‘três pontos, dispostos paralelamente à linha e ao lado de alguma palavra para marcar uma pausa no enunciado, podendo indicar omissão de alguma coisa que não se quer revelar, insinuação...’ Insinuar – e não revelar – parece ser o mote da obra de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva* que foi aos palcos em 1943, sob a direção de Ziembinski. A peça marca uma espécie de renovação do teatro brasileiro ao se voltar para a realidade de cunho psicológico, dividindo as cenas em 3 planos: da realidade, da memória e da alucinação (*Reticência(s)*, 2023, p. 2).

Da mesma forma, em consulta ao referido Programa, temos acesso a mais

¹⁵ Para maiores detalhes consultar o site: <http://www.tessera.ufpr.br/links/repertorio/2023.html>. Acesso em: 21 jan. 2024.

um trecho da sinopse que o termo “transcrição” surge como pressuposto estrutural:

A obra coreográfica, *transcrição* da peça teatral *Vestido de Noiva*, se refere às regiões mais confusas da mente/corpo e da memória da personagem acidentada (e em coma) que, ao se envolver/interagir com diferentes personagens – nos planos da REALIDADE, MEMÓRIA e ALUCINAÇÃO, vai traçando, aos poucos uma linha de raciocínio fragmentado – não linear – sobre os eventos que aconteceram ou se pensa que tenham acontecido. As personagens [tipificadas ou ecos dançantes], envolvidos na trama dançante, narram as diferentes versões e impressões individualizadas, para explicar o acidente/crime (?) envolvendo a personagem protagonista, Alaíde. Como testemunhas psicológicas do ocorrido no presente/DIA DO ACIDENTE e no passado/DIA DO CASAMENTO DE ALAÍDE com seu vestido de noiva, cada personagem envolvido ou cada cena coreográfica aponta uma pista para se tentar elucidar os possíveis motivos pelos quais o/a assassino/a chegou ao extremo de seu ato violento – o atropelamento e a fuga (Reticência(s), 2023, p. 3, grifo nosso).

Reticência(s) é uma obra estruturada em 20 cenas dançantes com 60 minutos de duração e, de acordo com o Programa (Figura 2), reporta-se ao texto de partida de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva* (1941)¹⁶:

Figura 2 – Páginas centrais (miolo) do Programa do espetáculo *Reticência(s)*
 Fonte: imagem fotográfica do programa impresso – acervo das autoras



Pela leitura do Programa da estreia de *Vestido de Noiva* (1943), reparamos que a peça inicia – *Primeiro Ato* – com um cenário dividido em três planos: “primeiro

¹⁶ Não se pode deixar de mencionar a existência de um dossiê da *Urdimento* (2023, v. 4, nº 49), denominado *Nelson Rodrigues no chão do palco*. Dentre os textos publicados, destacamos especialmente dois trabalhos que nos interessaram para consulta: 1) Fabrício Trindade Pereira. *Vestir-se de palavra, noivar-se de Nelson - Teatro multimeios de Ione de Medeiros para texto rodriguiano*; 2) Henrique Brener Vertchenko. *Vestido de Noiva (re)estrela: encenar a modernização do teatro brasileiro (1943-1976)*. Em ambos os casos, a obra *Vestido de Noiva* foi tratada sob perspectivas diversas no campo das artes cênicas.



plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas” (Rodrigues, 2022/1941, p. 13)¹⁷.

Nessa cena introdutória ouve-se, ao microfone, buzina de automóvel, rumor de derrapagem, vidros partidos e, a seguir, a voz da personagem Alaíde, visivelmente nervosa e confusa, chamando por madame Clessi. Dois personagens femininos iniciam, portanto, a obra em questão. E, neste momento da reflexão, torna-se necessário contextualizar o enredo da peça teatral.

Vestido de Noiva (1941) possui um argumento que é ambientado no Brasil dos anos 1940 e gira em torno da vida de Alaíde, que morre tragicamente em um acidente de trânsito. Na peça teatral, existem três planos de acontecimentos: o plano da realidade (onde acontece o atropelamento), o plano da alucinação (confusão mental) e o plano da memória (lembranças da vida de Alaíde). Neste contexto [coma], Alaíde protagoniza um tipo muito peculiar de viagem pelas lacunas de sua mente; uma jornada que intenta resgatar seu suposto passado e as personagens que exerceram papéis decisivos em sua existência.

Alaíde é uma mulher voluntariosa e arrogante que conquistou Pedro, o namorado de sua irmã, Lúcia, além de ter uma admiração exótica e obsessiva por madame Clessi, antiga cafetina do Rio de Janeiro e proprietária de um bordel. Alaíde via na figura de madame uma espécie de modelo de liberdade e de transgressão dos valores sociais. Enquanto está casada com Pedro, este protagoniza um caso adúltero com Lúcia, personagem com quem primeiro ia se casar. Após a morte de Alaíde, Pedro e Lúcia se casam, sem o menor remorso, diante do espanto da sociedade.¹⁸

É na cena de abertura da peça teatral que Alaíde, busca por Madame Clessi. De acordo com a descrição literal da cena, temos o seguinte trecho:

(Luz em resistência no plano da alucinação. Três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de um vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com

¹⁷ Seguimos como fonte de consulta a edição especial e impressa da Editora Nova Fronteira (2022), que traz o Programa de estreia da obra, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 28 de dezembro de 2043. Para mais detalhes, consultar a obra na íntegra: Rodrigues, 2022.

¹⁸ Para maiores informações consultar os sites: https://www.passeiweb.com/vestido_de_noiva/ e <http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/vestidodenoiva1.htm>. Acesso em: 10 jan. 2023.



sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. *Vestido cinzento e uma bolsa vermelha*) (Rodrigues, 2022/1941, p. 13, grifo nosso).

A cena inicial intenta posicionar o/a espectador/a no plano da realidade, aludindo ao suposto atropelamento de Alaíde, mediante o recurso dos sons de buzina, derrapagem violenta e vidro quebrado. Não se apresenta o episódio em si. Alude-se a ele por meio da sonoplastia, enquanto a personagem protagonista – *trajando um vestido cinzento e portando uma bolsa vermelha* –, após um instante de silêncio e fazendo uso de uma iluminação que surge a seguir, (re)coloca-se em um plano da alucinação – sem acesso à memória –, procurando por um ícone feminino transgressor dos “bons costumes”: Madame Clessi.

Com a leitura integral do texto, temos consciência de que, em determinado ponto de sua juventude, Alaíde encontrou o diário de madame em uma mala antiga no sótão da casa em que seus pais compraram, localizada num bairro famoso no Rio de Janeiro. O encontro de tal relíquia memorial imprime em Alaíde a fantasia desejante dos relatos ali contidos, em que a cafetina descrevia em pormenores os seus jogos de sedução e relações com os homens da sociedade, especialmente sua relação com um jovem que viria a assassiná-la, com uma navalhada no rosto. Esse fato, inclusive, teria repercutido na imprensa e é mencionado nas duas cenas em que os pais de Alaíde se reportam à antiga proprietária daquela casa que, agora, lhes pertencia.

Destacamos um trecho específico do diálogo travado entre os pais de Alaíde e Lúcia, logo nas primeiras páginas do texto teatral:

MÃE – E tudo isso aqui?

PAI – Aqui, então?!

MÃE – Alaíde e Lúcia morando em casa de madame Clessi. Com certeza, é no quarto de Alaíde que dormia. O melhor da casa!

PAI – Deixa a mulher! Já morreu!

MÃE – Assassinada. O jornal não deu?

PAI – Deu. Eu ainda não sonhava conhecer você. Foi um crime muito falado. Saiu fotografia.

MÃE – No sótão tem retratos dela, uma mala cheia de roupas. Vou mandar botar fogo em tudo.

PAI – Manda.

(Rodrigues, 2022/1941, p. 24-25).

Em síntese, nesses momentos iniciais da obra de partida – a peça teatral *Vestido de Noiva* –, temos como pontos sígnicos da cena os seguintes motes: i) o

acidente de trânsito em si; ii) Alaíde, confusa e sem memória do acidente, à procura de madame Clessi nesse ambiente; iii) o encontro de Alaíde com Madame Clessi. Como nos reportamos à organização estrutural das cenas que se sucedem, tanto na peça teatral quanto posteriormente, nas cenas da obra coreográfica, vamos agora observar a estrutura (trans)criativa dos corpos e dos gestos que reescrevem o texto de partida.

De acordo com a figura 2 (excerto do Programa), a cena 2 da coreografia denomina-se: *“Eu morri? Alaíde se desdobra em 3 planos de existência.”* Percebemos que a coreógrafa, nessa dimensão estética e criativa, optou por materializar os três planos como uma espécie de ressonância sónica – espaço-temporal – da personagem Alaíde, fragmentando a sua persona em três intérpretes/bailarinas distintas. A Alaíde do plano da realidade – performada pela bailarina Helen de Aguiar – traça o referido *“vestido cinzento e uma bolsa vermelha”* (Rodrigues, 2022/1941, p. 13, grifo nosso), enquanto as performers dos planos da alucinação e da memória – Bruna Póvoa e Dani Durães – trajam diáfanos camisolos brancos sendo majoritariamente focalizadas em seus reflexos nos três espelhos dispostos estrategicamente em cena. Notam-se, também, os detalhes dos botões vermelhos nos três figurinos supracitados aludindo, possivelmente, ao elemento sangue [acidente fatal envolvendo Alaíde].

O fato de a coreógrafa preferir manter a exata descrição da indumentária de Alaíde no momento do atropelamento, portando a bolsa vermelha, pode se referir a um processo explícito de alusão transtextual, apontando para o potencial – palimpséstico – de localizar em um texto elementos estruturados anteriormente a ele.

Tal opção não é essencial para a compreensão do texto. Mas, o/a leitor/a ou espectador/a, dotado/a de noções repertoriais condizentes, pode apelar para o jogo da descoberta das diversas camadas palimpsésticas/relacionais, o que certamente adensa a profundidade de significados ordenados no texto de chegada. Dessa forma, relembramos Genette, ao admitir que, para a compreensão plena do enunciado, supõe-se a percepção de uma relação entre um texto e outro,



ao qual, necessariamente, “uma de suas inflexões remete”¹⁹ (Genette, 1982, p. 8).

Ao longo da obra coreográfica, as três performers se encontram em relação espacial (des)ordenada, protagonizando ações corporais repetidas ou espelhadas, ou seja, todas executam os mesmos movimentos, mas em temporalidades distintas e conduzindo a narrativa cinética de acordo com a ordem encadeada na descrição das cenas no Programa. O foco de atenção da bailarina Helen de Aguiar, que interpreta/dança Alaíde, para as demais bailarinas, é evidente. O olhar de cada intérprete sempre é direcionado para uma busca como uma complementação do jogo cênico em trio: movimentos curtos, quebrados, angulosos, em nível médio e baixo fazem com o que os corpos “aterrem” os seus pés descalços, incertos e em busca vacilante de seus lugares no espaço.

O jogo coreográfico especular entre Alaíde e suas duas outras personas é amplificado pela posição estratégica de três espelhos verticais no campo cenográfico. Antes de analisarmos o movimento dançante icônico, cabe nos reportarmos à questão do figurino que, aqui, “se integra ao trinômio fundamental da representação (espaço-tempo-ação) iluminando assim seu movimento” (Pavis, 2003, p. 169).

O vestido cinza e a bolsa vermelha tornam-se índices sistemáticos da palavra escrita no corpo da performer Helen de Aguiar, com a finalidade de se (re)conhecer ou garantir a identificação da sua função/protagonista. Já as camisolas brancas das duas Alaídes especulares se revestem de uma trama de signos (trans)criativos (Figura 3).

¹⁹ L'une de ses inflexions se réfère. (Tradução nossa)

Figura 3 – Fragmentação espelhada de 3 personas/planos de existência de Alaíde
 Fonte: mosaico de fotografias do espetáculo *Reticência(s)*. Foto: Christian Alves





Tais personagens, duplos especulares de Alaíde, sequer são mencionados no texto de partida/hipotexto; entretanto, sua função poética e estética na obra de chegada/hipertexto – a coreografia – torna-se pretexto para a convergência das supostas transições coreográficas aos distintos planos de existência postulados por Rodrigues. A bolsa vermelha, nesse caso, longe de se manifestar como um mero adereço cênico, “se coloca no centro e no coração da representação” (Pavis, 2003, p.174), atestando, ao mesmo tempo, a sua nomeação ou alusão no texto de partida e a sua transformação ao longo da obra de chegada, quando evocada para cumprir distintas funções.

Vale mencionar que os pés descalços dos integrantes da Companhia – pressupostos técnico, estético e filosófico da dança moderna – coloca-se aqui como um ajuste adaptado à função do performer bailarino na relação com a caracterização de suas personagens. Nesse ajuste entre palavra e corpo se evidencia a clareza da relação da dança e sua execução técnica e expressiva com a interpretação e caracterização teatralizada.

Em determinado momento da coreografia, na cena 5 – *O sótão, a mala e o diário de Madame Clessi* (Figura 2) –, a bolsa vermelha exerce o papel de um “baú de memórias” de Alaíde que, sentada à frente do palco em um espaço forrado de



branco, consegue abri-la e daí extrair o famoso “diário de madame Clessi”, dando início à cena da aparição da personagem, mencionada nas cenas 6 e 7 do referido Programa. Tanto a bolsa vermelha, quanto o leque branco [de Madame Clessi] não se configuram unicamente como objetos concretos criados para o espetáculo, mas tomam traços de objetos reais e se transformam às necessidades da cena, com novos significados (Figura 4). No texto de partida, a menção aos objetos supracitados ocorre da seguinte maneira:

Apaga-se o plano da memória. Luz no plano da alucinação.
ALAÍDE (preocupada) – Mamãe falou em Lúcia. Mas quem é Lúcia? Não sei. Não me lembro.
MADAME CLESSI – Então vocês foram morar lá? (nostálgica) A casa deve estar muito velha.
ALAÍDE – Estava, mas Pedro... (excitada) Agora me lembrei: Pedro. É meu marido! Sou casada. (noutro tom) Mas essa Lúcia, meu Deus! (noutro tom) Eu acho que estou ameaçada de morte! (assustada) Ele vem pra cá.
CLESSI – Deixa.
ALAÍDE – (animada) Pedro mandou reformar tudo, pintar. Ficou nova, a casa. (noutro tom) Ah! Eu corri ao sótão, antes que mamãe mandasse queimar tudo!
CLESSI – Então?
ALAÍDE – Lá vi a mala – com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. *E encontrei o diário.* (arrebatada) Tão lindo, ele!
CLESSI – (forte) Quer ser como eu, quer?
ALAÍDE – (veemente) Quero, sim. Quero.
(Rodrigues, 2022/1941, p. 25, grifo nosso).

Pavis atenta para o fato de que os objetos reais [leia-se a bolsa vermelha, o leque, a piteira de madame, o buquê, as flores brancas e vermelhas e o véu de tule transparente, por exemplo] podem estar até nomeados no texto de partida, mas na cena – texto de chegada – podemos “percebê-lo concretamente e concebê-lo abstratamente” (Pavis, 2003, p. 176).

Nos laboratórios de criação dos gestos e movimentos das personagens, a ideia de instabilidade e quedas foi um mote constante. As passagens instáveis entre os planos de existência deveriam promover movimentos descentralizados do elenco, tanto na busca de movimentos locomotores quanto naqueles realizados no eixo axial.

Figura 4 – O objeto bolsa vermelha de Alaíde em (trans)posição funcional
 Fonte: mosaico de fotografias do espetáculo *Reticência(s)*. Foto: Christian Alves



Na composição de movimentos, posturas e atitudes de Madame Clessi, por exemplo, o bailarino performer Fernando Vidal – que recebeu a incumbência de performar Madame Clessi –, encontrou nas linhas assimétricas, longilíneas e angulares de torção de tronco, a potência latente para o seu corpo dançante, em resposta às instruções da coreógrafa. O uso dos sapatos de salto alto propiciou, desde os ensaios, a descoberta dos elementos cinéticos e icônicos adequados

para a (trans)criação corporalizada da partitura verbal (Figura 5).

Figura 5 – A construção das instabilidades do gesto icônico – torções e assimetrias
 Fonte: mosaico fotográfico de ensaios e estreia de *Reticência(s)*. Foto: Christian Alves





A hipertextualidade transcriada pelo corpo de um performer na caracterização de modo dançante de Madame Clessi, aqui, parece ter “em si mesma, o mérito específico de relançar constantemente as obras antigas em um novo circuito de sentido” (Genette, 1982, p. 558, tradução nossa).²⁰ Esta espécie de arte de fazer o novo a partir do velho, proclamada com a relação transtextual, proposta por Genette, insere *Reticência(s)* como um “texto de segunda mão” ou como um texto de chegada, que vai ao encontro de novos sentidos a partir do texto anteriormente escrito.

Como fazer Madame Clessi se mover para dizer o que deve dizer?

O fazer-dizer do corpo se dá pelo acesso ao signo/corpo icônico-cinético. Escrever os gestos em desequilíbrio de formas, oposições, torções bilaterais do tronco, olhar de forma oblíqua, apontar e recuar, contrair e expandir o tórax, mantendo os membros inferiores em flexão, trouxe para a personagem, na cena dançante, o sentido do texto e os diálogos da personagem como potência mimética do corpo.

²⁰ a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les oeuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens.

E qual seria o sentido desse corpo em ação motora expressiva?

De acordo com José Gil (2004), ao se dançar, o corpo consegue traduzir em movimentos a lógica interna à produção de sentido. Quando em ação coreográfica, como no caso presente, o conjunto de movimentos executados “possui um nexo próprio, quer dizer, uma lógica de movimentos” (Gil, 2004, p. 67). E, neste mover ou escrever dança, o sentido torna-se ação. Nas palavras de Gil “porque a dança cria um plano de imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A dança não exprime, portanto, o sentido, ela é o sentido” (Gil, 2004, p. 79).

Na construção dos movimentos – ícones cinéticos – desta personagem em particular, o uso do adereço ou cenário móvel – espelho – foi fundamental. Desde a sua entrada em cena, debaixo de duas escadas estrategicamente colocadas na cena, aludindo ao sótão de madame Clessi e, ao mesmo tempo, a uma espécie de portal temporal ou dimensional, o performer deveria se relacionar com o elenco mantendo sua partitura corporal sinuosa, angular e distanciada (Figura 6).

Figura 6 – A construção das instabilidades do gesto icônico de Madame Clessi
 Fonte: mosaico de fotografias de ensaios de *Reticência(s)*. Foto: Christian Alves





Em duas diferentes ocasiões da narrativa coreográfica é possível observar a relação de Fernando Vidal/Clessi com seu algoz, amante e assassino, performado pelo bailarino Rodrigo Rhenan Domingues, no plano unicamente especular, tendo a sua piteira transformada de objeto concreto/funcional para arma branca – navalha que lhe corta a face e a mata (Figura 7).

Figura 7 – A construção das instabilidades do gesto icônico de Madame Clessi
 Fonte: mosaico de fotografias de ensaios de *Reticência(s)*. Foto: Christian Alves





Na (incorpor)ação de movimentos em duplo especular, cabe mencionar que os referidos espelhos não são descritos ou problematizados no texto de partida. Trata-se, aqui, de uma invenção, uma tradução crítica e (trans)criadora, visto que nasce de uma insuficiência de dados na linguagem para valer por si mesma.

De acordo com Campos (2011, p. 31), “não se traduz o que é linguagem num

texto, mas o que é não linguagem.” A informação estética – espelhos ou imagens especulares aludindo aos três níveis de realidade – é hipertextual nesse caso e comporta uma significação autônoma e suficiente, visto que tais planos, mencionados na peça teatral e convertidos em espelhos móveis na cena de *Reticência(s)*, permitem que os espelhos e os gestos icônicos performados e escritos corporalmente com e para eles possam ser lidos por si mesmos e na relação com seu hipotexto ou texto de partida.

No primeiro ato da peça teatral – no plano da alucinação – observamos um diálogo entre Alaíde e Madame Clessi, no concernente aos signos “véu” e “flores”:

ALAÍDE – (num tom sinistro e inesperado) Tem alguém querendo me matar.

CLESSI – Isso já sei. O que eu quero saber é como matou Pedro. Como foi?

ALAÍDE – Interessante. Estou-me lembrando de uma mulher, mas não consigo ver o rosto. *Tem um véu*. Se eu a reconhecesse!...

CLESSI – *Deixa a mulher de véu*. Como foi que você matou?

ALAÍDE – (atormentada) *Estou sentindo um cheiro de flores*, de muitas flores. Estou até enjoada... (Rodrigues, 2022/1941, p. 32, grifo nosso).

O buquê de flores da noiva – supostamente do casamento de Lúcia – performada pela bailarina Ana Pellegrini Costa, como a misteriosa mulher de véu mencionada na obra de partida, é ressignificado e transformado de objeto concreto a abstrato, formulado e manuseado por Madame Clessi/Fernando Vidal, a partir de véus de tule branco (Figura 8).

Assim, por vezes, os véus podem significar a noiva misteriosa, o casamento, as identidades veladas e/ou o cair do véu da morte e, outras vezes, pode estar no lugar do buquê, como signo icônico. Madame Clessi, em seu plano de existência, na coreografia, manipula os variados pedaços de véu de tule branco, transformando-os em buquês metafóricos por conexão, ou seja, “a conexão se estabelece a cada vez que uma nova utilização do objeto intervém, remetendo o uso anterior a uma reserva de sentido e a um uso agora *deslocado* do objeto” (Pavis, 2003, p. 178).

Figura 8 – Uso deslocado (por conexão) do objeto véu (trans)criado em buquê
 Fonte: mosaico de fotografias - ensaios e estreia - de *Reticência(s)*. Foto: Christian Alves



As flores, presentes na dramaturgia da obra coreográfica também aludem a significados diversos a depender do momento da consecução do trecho da obra: tanto podem se revelar como componentes de um buquê, quanto como as flores do funeral de Alaíde, que falece na mesa de cirurgia após o acidente de trânsito. O mesmo se aplica aos véus (Figura 8), associados tanto ao casamento quanto ao recolhimento no espaço fúnebre do luto pela morta.

Considerações finais

Ao término deste percurso analítico, cuja intenção foi a de explorar a



perspectiva expandida do corpo ícone-cinético, em ação educacional e (trans)criativa no processo de derivação ou prática hiperartística de uma linguagem em outra, foi possível atestar que o movimento, no processo de criação das personagens que escrevem dança encarnando a palavra, começa a ser elaborado com a interferência do acaso, uma vez que esse, como princípio, é primeiridade nos fatos e, como propriedade, é um fato geral, que não implica necessidade de lógica.

Os gestos performados iconicamente na obra *Reticência(s)* configuraram-se como mera possibilidade a partir da criação espontânea, logo, um signo icônico, ou seja, o fundamento ou propriedade interna ao signo que sustenta a sua relação com o objeto, está posto em uma mera qualidade.

A proeminência das características qualitativas que impregnam o gesto icônico cinético desenhado, testado, ensaiado e gestado durante o processo de (trans)criação da obra coreográfica está visível durante a sua execução performativa.

Ao assistirmos à obra no Teatro da Reitoria, percebemos o gesto em sua tridimensionalidade presentificada; a dança ligeira e fugaz no espaço-tempo de sua re(a)presentação. Constatamos que, na primeiridade, a velocidade com que percebíamos a dança não permitiria uma análise consciente de seus efeitos. Seria necessária uma construção reflexiva e crítica do processo – sobretudo pelo acesso aos documentos de registro fotográfico, nossa opção metodológica – para podermos construir nexos e convocar nossas memórias de espectadorialidade.

Ao considerarmos a dança como um sistema aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos – ícones cinéticos –, é possível supor que o sentido/significado a ser apreendido, a partir da sua ação no tempo e no espaço, se manifestará também no contexto da linguagem. No caso da dança moderna com elementos de teatro – campo de atuação e escolha estética da *Téssera Companhia de Dança da UFPR* –, o referido contexto é escrito com e no próprio corpo dos/as dançarinos/as e se presentifica como espaço de construção e concretização do sentido motor em dança.

Este foi o caminho de entendimento e acesso ao processo de (trans)criação

e escrita coreográfica dos corpos moventes da companhia como o arcabouço de um sistema icônico e aberto, destacando que “cada ícone participa de algum caráter mais ou menos aberto de seu objeto [...] Um ícone não está inequivocamente para esta ou aquela coisa existente como um índice está. Seu objeto pode ser uma pura ficção” (CP 4.531).

Os gestos dançantes escritos, ou melhor, transcritos e aqui mencionados, ao se reportarem a ideias de instabilidades motoras, mudanças de eixos, assimetrias e torções corporais, portando flores, bolsas, véus, leques e piteiras, deslocando-se por entre espelhos colocados em cena, ora levantando, deslizando pelo chão, sentando ou caindo, são lógica e artisticamente possíveis em sua existência concreta, como um *ícone*, e, por essa razão, podem ser compreendidos como frutos de um potencial da mente criadora da roteirista e coreógrafa. Tais gestos dançantes, escritos por corpos tradutores de palavras *a priori*, transformam-se cineticamente, pois, como uma ideia que se pensa para produzir configurações originais, espontâneas, que não são copiadas de algo prévio, mas brotam de associações em conexões.

Nessa situação, de acordo com Genette (1982), a transformação evoca parâmetros do texto original, mas sem a necessidade de citá-lo de forma exatamente derivativa. “Para transformá-lo basta que [...] modifique, não importa como, qualquer um de seus componentes”²¹ (Genette, 1982, p. 15).

Em *Reticência(s)*, os gestos icônicos cinéticos não têm compromisso com o real, não necessitando provar nada. A escrita corporal de cada personagem, em cada cena, torna-se uma manifestação sígnica, ou utilizando a expressão peirceana, um “fenômeno”, que pode se apresentar de forma privilegiada como mera qualidade – *feeling* – de presença pura no espaço-tempo de re(a)presentação, de forma cinética e efêmera e como manifestação singular.

A semiótica do signo triádico peirceano comprovou o fato de a linguagem ser cognitivamente motivada, por intermédio da categoria do signo ou corpo-icônico cinético na dança, como em qualquer outra forma de arte, visto que, os

²¹ Pour le transformer, il suffit que je modifie, n'importe comment, l'un quelconque de ses composants. (Tradução nossa)



movimentos organizados pela estrutura corpórea não têm compromisso com o real, podendo ser meramente frutos da imaginação criadora, permeados intrinsecamente pela forma e pelo sentimento da experiência e da presença.

Referências

ARRUDA Rejane. Performando a Teatralidade no Jogo de Enquadramentos: repensando a tessitura do dramático. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 184-204, 2017. Acesso em: 22 jan. 2024. DOI: 10.1590/2237-266061171.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48.

CAMPOS, Haroldo de. *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

COELHO, Ana Cláudia Lara dos Santos; FONSECA, Vitor Manoel Marques de; SOUZA, Elisabete Gonçalves de. A performance na sociedade de História: relações com o documento, com a informação e com a memória. *Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação, [S. l.]*, v. 24, n. 56, p. 01-17, 2019. Acesso em: 22 jan. 2024. DOI: 10.5007/1518-2924.2019.e65042.

DEWEY, John. *Experiência e educação*. São Paulo: Petrópolis: Vozes, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. New York: Taylor and Francis, 2008.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GESSNER, Ricardo. Transcrição, transconceituação e poesia. *Cadernos de Tradução, [S. l.]*, v. 36, n. 2, p. 142-162, 2016. Acesso em: 10 jan. 2024. DOI: 10.5007/2175-7968.2016v36n2p142.

GIL, José. *Movimento total – o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 09-27, 2011. Acesso em: 22 jan. 2024. DOI: [10.1590/2237-266023682](https://doi.org/10.1590/2237-266023682).

LABAN, Rudolf von. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.



LOPES COSTA, Ana Carolina. Pelas redes da tradução: um estudo do conceito de transcrição, de Haroldo de Campos, no poema “Quisera no meu canto ser tão áspero”, de Dante Alighieri. *Letrônica*, [S. l.], v. 12, n. 1, p. e32201, 2019. Acesso em: 10 dez. 2023. DOI: 10.15448/1984-4301.2019.1.3220.

MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

OTLET, Paul. *Tratado de Documentação*. Otlet, Paul (1868–1944). Tratado de documentação: o livro sobre o livro teoria e prática. Brasília: Briquet de Lemos, 2018.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003

PEREIRA, Fabrício Trindade. Vestir-se de palavra, noivar-se de Nelson - Teatro multimeios de Ione de Medeiros para texto rodriguiano. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 4, n. 49, 2023. Acesso em: 9 Jan. 2024. DOI: 10.5965/1414573104492023e0109.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 8 volumes. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University, 1978.

PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*, London and New York: Routledge, 1993.

PHELAN, Peggy. A ontologia da Performance: representação sem reprodução. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, n. 24, p. 171-191, 1997.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. São Paulo: Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RETICÊNCIA(S). Têssera Companhia de Dança da UFPR. Teatro da Reitoria – Curitiba, jun./ago., 2023. 1 programa: color.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. De registros a reflexões sobre o corpo em processo de criação. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 10, n. 4, e100061, 2020. Acesso em: 15 set. 2020. DOI: [10.1590/2237-2660100061](https://doi.org/10.1590/2237-2660100061).

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

SANTOS, Carlos Alberto Pereira dos. Corpo que performa, corpo que educa. In: IINSTITUTO Festival de Dança de Joinville (Org.). *E por falar em corpo performático – fazeres e dizeres da dança*. Joinville: Nova Letra, 2013, p. 165-171.



TÉSSERA Companhia de Dança da UFPR. Site disponível em: <http://www.tessera.ufpr.br/links/sobre.html>. Acesso em: 18 jan. 2024.

VERTCHENKO, Henrique Brener. Vestido de Noiva (re)estrela: encenar a modernização do teatro brasileiro (1943-1976). *Urdimento* - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 49, p. 1-23, 2023. Acesso em: 9 jan. 2024. DOI: 10.5965/1414573104492023e0102.

Recebido em: 15/02/2024

Aprovado em: 22/10/2024