

1 Introdução

1.1 Introdução

As relações entre o corpo e a escrita começaram a despertar meu interesse durante a redação de um dos tópicos da minha dissertação de mestrado ¹ quando me deparei com um texto de Caio Fernando Abreu sobre o seu processo criativo ² que não deixava dúvidas sobre o investimento do corpo no exercício do autor. A intensidade dos estados corporais descritos por Abreu era tal que seu depoimento me fez refletir sobre a maneira em que corpo se exprime no ato da escrita.

A questão frequentemente invadia meus pensamentos mas, só tive certeza de que devia indagar o tema a fundo quando assisti à obra *Todos os bons espíões têm minha idade* de Juan Domínguez. O desafio dos espectadores neste trabalho consistia em apreender a intensidade do corpo mediante a leitura das anotações do coreógrafo – impressas em pequenos cartões projetados no palco durante toda a performance – cujo conteúdo encarnava as sensações experimentadas pelo artista no processo de concepção da obra. Naquela ocasião, enquanto algumas pessoas aparentemente desapontadas saíam da sala, eu mergulhei na proposta e, deixando-me sensibilizar pelas imagens evocadas nos textos e pela ambiência gerada pela ação mínima e repetitiva do performer, senti a pulsação daquele corpo que se desdobrava na cena e na escrita.

Esta experiência me levou a pensar na resistência daqueles que saíram do teatro, cuja atitude virou um lugar-comum nos debates informais sobre a produção artística contemporânea. A partir desta constatação, me propus a refletir sobre alguns dos impasses possivelmente responsáveis por dita atitude na tentativa de elucidar as questões que dificultam a fruição desses trabalhos. Um dos aspectos

¹ O tópico intitulado “Caio Fernando Abreu: notas sobre dramaturgia, processos de escrita e performance” do segundo capítulo da minha dissertação de mestrado introduzia o leitor na obra do escritor. A pesquisa não era especificamente sobre a obra de Abreu, mas, visto que ele é o autor do conto “A dama da noite”, cujo texto deu origem à performance homônima de Gilberto Gawronki analisada no meu trabalho, na ocasião, acabei pesquisando sua obra para compreender melhor o universo da performance discutida na dissertação. In: YÁÑEZ, Lucía. *Relações e tensões entre performance e artes cênicas no trabalho de Gilberto Gawronski*. Orientador: Luiz Camillo Osório. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Teatro. CLA. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

² ABREU, Caio Fernando. “Depoimento”. In: *Ficções*, nº 2, Ano 1, 1998

que torna difícil a aceitação de alguns trabalhos recentes diz respeito à frequente mestiçagem dos gêneros artísticos que, embora esteja na mira da academia e da crítica há algumas décadas, não parece ter sido totalmente assimilada por aqueles que costumam a desqualificar as obras quando estas não atendem às expectativas do que julgam ser o característico da linguagem que esperavam encontrar naquele contexto. Questões recorrentes como “isto é dança?”, “isto é teatro?”, ou ainda, “isto é arte?”, geram um ruído na hora de estabelecer uma relação sensível com determinados trabalhos que pedem uma apreciação isenta de preconceitos ou, no mínimo, mais atenta à mobilidade das fronteiras entre as práticas artísticas, e a obra de Domínguez não foge à regra.

A confluência entre os processos de experimentação – independentemente da matéria de expressão investida na criação – insinuada nos textos de Domínguez requer um recusa das distinções taxativas entre as artes e, considerando que esta é a aproximação que proponho desde as minhas primeiras incursões no campo da pesquisa acadêmica, a obra do artista mostrou-se apropriada para promover uma reflexão sobre as relações entre o corpo e a escrita na coreografia contemporânea, cujas implicações, a meu ver, podem contribuir muito para os estudos em dança. Assim, seguindo a minha intuição sobre as múltiplas possibilidades que a questão era capaz de produzir, me senti desafiada a descobrir os desdobramentos teóricos que o trabalho de Domínguez poderia originar a partir do diálogo com diversos autores que refletem sobre assuntos direta ou indiretamente vinculados ao fazer artístico, procurando traçar um movimento que me possibilitasse partilhar com os leitores as sensações que experimentara ao assistir à obra *Todos os bons espíões têm minha idade*.

No início de 2006, quando o curso de doutorado estava apenas começando, tive a oportunidade de conversar pessoalmente com o coreógrafo e, desde então, sua contribuição tem sido de grande valia para o desenvolvimento da pesquisa. Na ocasião, Domínguez me facilitou o acesso à fortuna crítica da obra – material que, de certa forma, influenciou a escolha dos tópicos desenvolvidos nesta tese –, e se mostrou muito disponível para cooperar com a investigação. Mais tarde, em 2008, quando o artista desenvolveu uma das etapas do projeto intitulado *De la...a la...*³

³ Este projeto, financiado pelo Instituto Cervantes, previa a organização de uma série de exercícios coreográficos, concebidos a partir de um trabalho realizado com lingüistas de distintas nacionalidades com os que Dominguez se reunia nas cidades que acolheram o projeto – Madri,

em Montevideu e no Rio de Janeiro, tive a oportunidade de participar das oficinas que ministrou, acompanhando de perto as questões que motivam seus processos criativos. Durante este curto, porém intenso, convívio, Domínguez me concedeu uma entrevista ⁴ e me ofereceu as cópias dos registros audiovisuais de todos seus trabalhos. Ao analisar este material, julguei conveniente incorporar à reflexão em curso a obra *The Application* (2005) – trabalho que dá continuidade a algumas das questões trabalhadas em *Todos os bons espíões tem minha idade* (2003) e explora a palavra escrita de um modo semelhante.

Ainda que estas coreografias sejam fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa, cabe assinalar que esta não é uma tese sobre a obra de Domínguez, ou melhor, não é um estudo que se propõe a examinar exclusivamente o trabalho do artista. As coreografias selecionadas, brevemente analisadas na abertura deste volume, servem de ignição para abordar alguns aspectos sobre as relações entre o corpo e a escrita na dança contemporânea que, além de apontarem questões muito pertinentes para o estudo da obra de Domínguez, também podem ser avaliadas em relação a outros trabalhos afins. Por isso, ao longo da tese, o leitor irá se deparar com comentários sobre o trabalho de outros coreógrafos europeus que propõem questões direta ou indiretamente relacionadas aos temas discutidos – como Xavier Le Roy, La Ribot, Johnatan Burrows e Matteo Fargion, entre outros – e com referências que indagam outros contextos artísticos. Mas, ainda que a afinidade entre estes artistas de uma mesma geração seja enfatizada, a tese também propõe algumas relações anacrônicas, i.e., recorre a alguns acontecimentos longínquos – fundamentalmente quando se discute o papel da escrita na coreografia a partir do exemplo das cartas de Noverre e dos diários de Nijinski. Estes recuos históricos não apenas me possibilitaram expandir o olhar sobre o assunto, mas também me ajudaram a superar a perspectiva episódica na que, muitas vezes, se ancoram os discursos acadêmicos na área da história da arte. Estas aproximações não estavam

Beijing, Montevideu, Rio de Janeiro, Nova Iorque, Viena, Paris, Porto e Berlim – para discutir as particularidades gramaticais do idioma local. Posteriormente estes exercícios eram implementados em oficinas para vinte participantes oferecidas pelo coreógrafo e seus assistentes convidados – La Ribot (na China), Xavier Le Roy (no Brasil), e Marten Spangberg (nos Estados Unidos). Nestas viagens, realizadas em 2007, Domínguez se propôs a investigar como “o movimento é concebido na linguagem” e a refletir sobre os parâmetros que caracterizam esta dinâmica “nas distintas línguas e culturas”. Após concluir a primeira fase nas cidades hospedeiras, o material pesquisado foi aprofundado no projeto 6M1L / EX.E.R.CE (2009), servindo-lhe de alicerce para a concepção das estruturas compositivas desenvolvidas na sua última obra intitulada *Blue* (2009).

⁴ Entrevista concedida a autora em 8/11/2007. Ver anexo.

previstas mas, avaliando-as em retrospectiva, as considero muito bem-vindas visto que, talvez o mais interessante da escrita da história, como observa Georges Didi-Huberman, resida essencialmente “na montagem, no jogo rítmico, na contradição das cronologias e os anacronismos”.⁵ Assim, na esteira da analogia coreográfica proposta pelo autor, gostaria de sugerir que, no itinerário de pesquisa registrado nestas páginas, as múltiplas referências apontadas na tese exprimem o movimento engendrado no processo de produção do próprio texto – cuja estrutura não estava pré-definida de antemão ainda que a bibliografia consultada já apontasse algumas direções – e que a aproximação aos temas atende antes aos questionamentos que estes são capazes de estimular do que a uma análise exaustiva das teorias ou dos conceitos que os fundamentam.

O primeiro capítulo propõe uma reflexão sobre os registros atrelados à arte coreográfica – instruções, desenhos, partituras, e outros escritos afins – apontando a força poética deste corpus para além da sua função mnemônica e catalisadora. O primeiro tópico discute o cerceamento deste material em decorrência da ampla difusão das reservas sugeridas por uma arraigada linhagem crítica que insiste em considerar que a essência do movimento dançado reside precisamente no fato de não se deixar fisgar. Considerando a problematização de teor temporal que subjaz à discussão, nos dois tópicos subsequentes evocam-se as estratégias exploradas por um grupo de coreógrafos europeus nas últimas décadas diante do imperativo de hiper-mobilidade que baliza o projeto político moderno – apontadas por André Lepecki – e outros aspectos referentes ao tratamento da temporalidade na cena pós-dramática – propostos por Hans-Thies Lehmann – que examinam os recursos empregados pelos artistas para temporalizar as imagens, aguçando a percepção do tempo no evento performático. O quarto tópico traz a tona o inevitável diálogo que a reflexão temporal verificada na coreografia recente estabelece com a obra de John Cage e com os desdobramentos que suas ideias provocaram nas obras do *Judson Dance Theatre* e no trabalho de artistas como Robert Morris e Richard Serra, entre outros. Após considerar esta enorme contribuição, no tópico seguinte, a discussão referente às instruções e às partituras é retomada, agora na tentativa de enfatizar a expansão do seu sentido a partir dos usos criativos destes dispositivos nas obras de artistas que, na esteira de Cage, sugerem que a sua relevância não se

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. Pág. 42

refere apenas a sua ação catalisadora – cada vez mais plural em função da abertura reivindicada por estas iniciativas – mas também à força poética que este corpus detém em si. Considerando a crescente autonomia destes escritos, o último tópico do capítulo expõe o debate crítico sobre o status da palavra nas artes visuais da década de sessenta, discutindo alguns impasses associados à desmaterialização da arte, à dualidade corpo/mente, e à disputa entre o específico e o genérico, cujos efeitos dificultam a fruição de certos trabalhos artísticos que se valem da escrita, gerando uma série de problemas para a leitura da obra de Domínguez.

O segundo capítulo da tese discute as relações entre a prática coreográfica e a escrita pessoal – concebida, neste contexto, como um repertório que abrange os diários, as cartas, as notas autobiográficas e outros escritos afins – para avaliar como a experiência cotidiana afeta a criação, e vice-versa, no intuito de descobrir neste processo de contaminação questões capazes de exprimir a complexidade das obras coreográficas contemporâneas. O capítulo começa com uma reflexão sobre a “escrita de si” – noção proposta Michel Foucault em seus últimos escritos sobre a cultura greco-romana – no âmbito coreográfico a partir do exemplo dos escritos de Noverre e de Nijinski. O segundo tópico esquadrinha a questão do cotidiano, ressaltando ora o seu potencial revolucionário – a partir da proposta por Michel de Certeau – ora a sua ambiguidade inerente – a partir dos argumentos de Maurice Blanchot –, propondo uma reflexão a propósito da escrita dos diários. No tópico seguinte assinalam-se os parâmetros propostos por Phillippe Lejeune para definir a especificidade do gênero autobiográfico e, a partir dos desdobramentos gerados pelo caráter auto-referencial destas narrativas, no quarto tópico, examina-se o dispositivo cênico da obra *Todos os bons espiões têm minha idade*, advertindo as implicações críticas do emprego do circuito fechado de vídeo. O quinto tópico põe em xeque um certo lugar-comum que concebe a autobiografia como uma tradução da identidade do autor, sem avaliar o papel do imaginário – concebido por Roland Barthes como um labirinto onde “se extravía aquele que fala sobre si mesmo”⁶ – no processo de escrita, nem a complexidade daquele indivíduo que escreve, cuja realidade não pode ser reduzida a uma identidade invariável revelada por meio dos relatos. O tópico seguinte expõe a contribuição de uma convergência literária que se aproveita da ambiguidade da questão autobiográfica para criar uma tensão

⁶ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. Pág. 136

poética entre os relatos ficcionais e aqueles supostamente verídicos, incorporando no processo de escrita uma reflexão sobre as frágeis fronteiras entre estes termos aparentemente antagônicos. Considerando que a autoficção traz à tona algumas questões relevantes para a arte contemporânea, fundamentalmente no que se refere à assimilação da crítica e da problematização dos gêneros no trabalho artístico, a reflexão reconduz o foco da tese para o exame dos recursos explorados por Juan Domínguez e outros coreógrafos europeus para compartilhar com os espectadores os pormenores dos seus respectivos processos criativos. Assim, o tópico que encerra este capítulo discute o crescente interesse desta geração de coreógrafos por dispositivos de apresentação habitualmente associados ao contexto acadêmico – fenômeno apontado pela pesquisadora Pirkko Husemann – sugerindo ainda que, após a experiência pioneira de Le Roy ⁷, as auto-entrevistas teriam assumido uma função análoga.

O terceiro capítulo propõe uma reflexão sobre algumas das abordagens do corpo verificadas no âmbito da dança, das ciências e da filosofia recente, expondo a emergência de uma perspectiva capaz de apreender o caráter intensivo do corpo e de conceber a escrita criativa como uma prática sensível onde a dicotomia entre o corporal e o intelectual não se coloca. O primeiro tópico discute o entendimento do corpo na dança recente, apontando a necessidade de considerar a pluralidade do corpo dos bailarinos não apenas no que se refere às múltiplas perspectivas que intervêm na eclética formação profissional contemporânea, mas também no que diz respeito aos cruzamentos destas distintas abordagens em um único corpo pois, dependendo da proposta, diversas leituras do corpo podem suceder-se, excluir-se ou até coexistir. O tópico seguinte questiona o entendimento do corpo segundo o modelo anatomo-fisiológico – enfatizado a maneira em que esta concepção tende a legitimar os padrões de comportamento impostos pelos mecanismos de poder apontados por Michel Foucault – e expõe os esforços de superação deste modelo na filosofia de Maurice Merleau-Ponty e na meta-fenomenologia proposta por José Gil. No terceiro tópico avaliam-se as implicações do modelo orgânico para a dança – a partir das sugestões de Michel Bernard –, evidenciando a potencialidade das práticas coreográficas para reverter esta noção restrita do corpo. O tópico seguinte salienta a importância da experimentação a partir da noção do corpo sem

⁷ Refiro-me à obra intitulada *Self Interview* (2000), de Xavier Le Roy, discutida no capítulo 2 desta tese.

órgãos – proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari –, e assinala as precauções necessárias – advertidas por Suely Rolnik – para que estas iniciativas não sejam subjugadas pela lógica do consumo que impera nos regimes capitalistas. O quinto tópico introduz a ideia do corpo paradoxal – proposta por José Gil – para indagar os processos de experimentação em dança. Por fim, no último tópico, avaliam-se algumas das relações que os coreógrafos estabelecem com o texto em suas obras – a partir das observações de Michel Bernard –, e conclui-se que a noção de escrita rizomática seria a mais apropriada para sobrepujar os impasses discutidos na tese, visto que, segundo esta perspectiva, como observara Daniel Lins, a escrita é um acontecimento que propõe uma imagem do “corpo como pensamento melódico”.⁸

Assim, o itinerário traçado nesta tese expõe o intenso e fascinante desafio proposto por aquelas criações artísticas contemporâneas que nos induzem a pensar em outros mundos possíveis – não mais fundamentados unicamente em relações causais nem em um tempo exclusivamente cronológico – onde a escrita pode ser apreendida como um processo criativo, sempre atravessado pelo incessante rumor do corpo que a engendra – rumor que, como observa Roland Barthes, “é o próprio ruído do gozo plural” onde “a música do sentido” se faz ouvir à maneira de uma “imensa trama sonora”.⁹ Cabe lembrar que o rumor ou murmúrio, como notara Deleuze ao refletir sobre o teatro de Robert Wilson, “não implica uma intensidade baixa, mas [...] uma intensidade que não tem altura definida”.¹⁰ É precisamente esta potência de variação contínua, a que o corpo experimenta ao entregar-se à deriva das palavras no ato da leitura ou na prática de escrita.

1.2

Juan Domínguez *por* Juan Domínguez

Como definir o próprio trabalho em 1000 caracteres? Uma vida inteira de trabalho e dedicação. Antes de tudo preciso pensar a quem este texto se dirige. Suponho que vai ser lido por pessoas da classe, curadores, diretores, jornalistas... do mundo todo. Provavelmente desconheço a maioria deles. Estou pensando no futuro?... Mas vocês estão me lendo agora... Então...Como estão? Eu não considero que escrever

⁸ LINS, Daniel. “A escrita rizomática”. In: Revista Literária Polichinello, n° 10, Por uma escrita rizomática, 2009. Pág. 8

⁹ BARTHES, Roland. “O rumor da língua” In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Págs. 93-97

¹⁰ DELEUZE, Gilles. “Um manifesto de menos” In: DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. Pág. 45

sobre o meu trabalho possa acabar sendo um discurso direto e privado. Falar com vocês assim, desta maneira... É difícil de imaginar... Vocês sabem... É como estar num quarto escuro sabendo porque você foi, mas sem ter idéia de quem está ai. Na verdade, como seria a atmosfera de um quarto escuro? Acho que este texto pede um pouco de música... Que tal algo... clássico? Deixem-me ver... esta está ok. Aqui vamos... She loves you yeh, yeh, yeh/she loves you yeh, yeh, yeh/she loves you yeh, yeh, yeh, yeaaaaaah... Melhor agora, não é? Já estamos quase acabando, mas que pena! Eu teria gostado de falar com vocês mais um pouco.¹¹

1.3

Todos os bons espões têm minha idade (2002)



Figura 1 - Juan Domínguez. *Todos os bons espões têm minha idade*.

First of all I have to think to whom this text is addressed. I guess that it will be read by people from the profession, curators, directors, journalists... from all over the world. I probably don't know many of them at all. Am I thinking in future time?... but you are already reading me... So... how are you? I didn't think that to write about my work could end up being such a direct and private speech. To talk to you like this, in this way... it is hard to imagine... you know... it is like being in a dark room knowing why you've gone there, but not having any idea about who's there. Actually, what is a dark room like? I think this text misses a bit of music... what about something... classic? Let me check... this one is ok. Here we go... she loves you yeh, yeh, yeh/she loves you yeh, yeh, yeh/she loves you yeh, yeh, yeh, yeaaaaaah... much better now, isn't it? We are almost done, what a pity! I would have liked to talk to you a bit longer. In: DOMÍNGUEZ, Juan. *Verbete Juan Domínguez*. In: 50 Choreographers of Contemporary Dance in Germany [Arquivo virtual Goethe-Institut / Tanzplattform Deutschland] Disponível em: <<http://www.goethe.de/kue/tut/cho/cho/ag/dom/por/enindex.htm>>

Em *Todos os bons espões têm minha idade*, Juan Domínguez – sentado, de frente para a platéia, em um banco acoplado a uma pequena mesa portátil dupla e iluminado apenas pelo reflexo de duas lâmpadas fluorescentes que permanecem acessas no palco durante toda a performance – enquadra e capta aproximadamente 470 pequenos cartões com uma câmera de vídeo sustentada por um tripé apoiado na superfície da mesa. Graças à conexão da câmera a um projetor multimídia estes cartões – que contém palavras e frases tipografadas em diversas cores sobre um fundo cor-de-rosa – são simultaneamente projetados em um telão de 2 x 2 metros de extensão, voltado para um reduzido número de espectadores.¹²



Figura 2- Juan Domínguez. *Todos os bons espões têm minha idade*. Foto: Lucía Yáñez

Para oferecer aos espectadores as condições de legibilidade necessárias, o artista precisa enquadrar as fichas de ponta-cabeça. Ele não dirige o seu olhar para o telão, mas afirma ler os cartões invertidos, calculando o tempo demandado para

¹² A extensão da platéia, conforme consta nas exigências técnicas do projeto (cedido por Domínguez), não pode ultrapassar o tamanho do espaço cênico - que precisa possuir, no máximo, 8 x 8 m de extensão. Assim, a média de espectadores por apresentação é de aproximadamente 50 pessoas.

a sua leitura. A apresentação da totalidade dos cartões dura setenta minutos – sem variações significativas – e não é pontuado por nenhuma fala do performer, nem por qualquer outro tipo de sonoplastia.¹³

A escolha do dispositivo, como explica Domínguez, obedece à sua eficácia para que os cartões sejam lidos por vários espectadores simultaneamente.¹⁴ Antes de encontrar esta solução, Domínguez pensou em mostrar diretamente os cartões para um pequeno grupo de pessoas, mas concluiu que a proximidade criava uma "tensão inevitável"¹⁵ e que essa maneira de apresentar os escritos, em função do limitado número de espectadores que acederia à leitura, não seria a mais adequada para a circulação do trabalho nos circuitos de difusão em dança. Diz Domínguez:

O dispositivo é uma ferramenta, uma solução de trabalho, mas [...] creio que há também alguma influência das artes visuais, pois a maneira como se tem trabalhado a palavra e a imagem nos últimos anos [...] sempre me atraiu.¹⁶

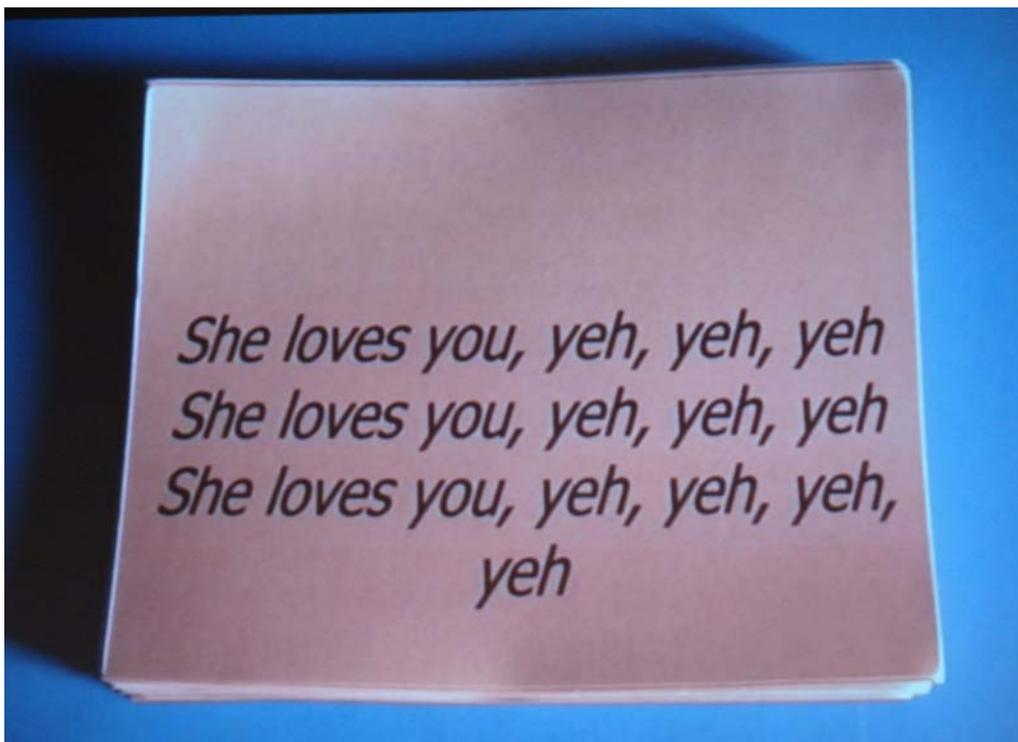


Figura 3 - Juan Domínguez. *Todos os bons espões têm minha idade*. Foto: Lucía Yáñez

¹³ A única intervenção musical da peça dura poucos segundos e é emitida por uma vela de aniversário sonora que Domínguez acende em cena.

¹⁴ DOMÍNGUEZ, Juan. Entrevista concedida a autora em 8/11/2007.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

As notas projetadas, além de narrarem algumas das ideias que Domínguez imaginara para mais de uma provável *mise-en-scène* de *Todos os bons espões têm minha idade* – registradas no caderno nas distintas etapas do processo criativo –, relatam algumas experiências vivenciadas ou imaginadas durante a gestação da obra, apresentam referências a outras obras coreográficas e musicais¹⁷, informam alguns dados relativos à produção técnica e executiva do trabalho¹⁸ e revelam os códigos utilizados para a organização e a composição visual das fichas.

Em apenas dois cartões os escritos são substituídos por imagens ilustradas. O primeiro exhibe alguns dos ícones produzidos quando há falhas na impressão de arquivos de texto e o outro mostra a logomarca da motocicleta *Vespa* – ficha que pode ser lida como uma referência ao veículo que Domínguez utilizava em cena no trabalho anterior – intitulado *The taste is mine*.¹⁹

Algumas das fichas apresentadas em *Todos os bons espões têm minha idade* remetem, por vezes, a uma mesma unidade de sentido narrativo que instaura um encadeamento provisório, mas estas são logo substituídas por novas unidades narrativas ou interrompidas por fichas de conteúdo independente – como no caso das fichas ilustradas citadas acima – confirmando assim a narrativa fragmentária do discurso impresso nos cartões.

A ação de mostrar consecutivamente as cartelas é interrompida três vezes. A primeira acontece quando Domínguez acende uma vela sonora que reproduz a melodia das celebrações de aniversário – sendo esta a única intervenção musical da peça –; a segunda dá lugar à exibição de uma série de fotografias que retratam o coreógrafo nas distintas fases da sua vida – uma para cada ano vivido até a data da estreia – seguida de alguns retratos manipulados no computador, impressos em papel fotográfico, que simulam o envelhecimento do rosto do artista nas décadas seguintes; e a última se produz instantes antes da sua saída do palco, quando ele se levanta e veste uma máscara que simula sua provável aparência durante a velhice.

¹⁷ Ao longo do texto aparecem sucessivas menções ao balé *Lago dos Cisnes* (escrito por Begitchev e Geltzere, musicado por Tchaikovsky, e coreografado por Reisinger em 1877) e à canção *She loves you* (composta por Lennon e McCartney em 1963)

¹⁸ Há fichas que aludem a editais para financiamentos de projetos coreográficos, outras que informam as necessidades de investimento para a compra de objetos cenográficos, outras que tratam sobre o aluguel de salas de ensaio, etc.

¹⁹ *The taste is mine* estreou em 2000 no Festival "Desviaciones" em Madrid.



Figura 4- Juan Domínguez. *Todos os bons espíões têm minha idade*. Foto: Lucía Yáñez

Em entrevista concedida por ocasião da sua participação em um festival de dança na Itália, Domínguez disse que durante a preparação do espetáculo *Todos os bons espíões têm minha idade* começara paulatinamente a se interessar mais por aquilo que escrevia no seu caderno do que pela movimentação que realizava nos ensaios ou pelo que planejava apresentar em cena ²⁰ e que, após a identificação deste interesse pelas notas, houve um "momento de transição" em que lhe ocorrera transformar o material escrito na "obra definitiva" ²¹, fazendo deste insight um dos aspectos fundamentais da sua criação.

Durante o período de concepção do trabalho Domínguez participou de um projeto colaborativo com outros artistas ²² que consistia em mostrar semanalmente seus respectivos processos para intercambiar suas impressões sobre o andamento dos trabalhos. Em uma dessas ocasiões, após testar a inclusão da palavra escrita e discutir com seus parceiros a possibilidade de imaginar as cenas através das notas, ele concluiu que:

essa ideia era tão potente que as outras começavam a desaparecer pouco a pouco. [...] Começavam a desaparecer fisicamente, mas não iam sumir! Eu gostava muito disso porque não ia descartar nada. As idéias mais estúpidas, as mais loucas, as mais inteligentes ou as mais *naifs*, todas podiam estar juntas. ²³

Partindo da determinação de utilizar este recurso, Domínguez transcreveu os escritos do caderno, organizando-os, editando-os, e formatando-os no programa *Power Point*, e os imprimiu nas fichas de 10 x 15 cm que projeta em cena. No

²⁰ "Al empezar a escribir sobre la pieza, todo lo que iba ocurriendo, me empezó a interesar más lo que escribía acerca de la pieza que lo que realizaba en el estudio o lo que iba a realizar en escenario." In: DOMÍNGUEZ, Juan. Entrevista. S/R. (arquivo de áudio). Disponível em: <<http://www.acabnews.it/view/1715>> Acesso em: Maio 2006

²¹ "Hubo un momento de transición en el que decidí que todo el proceso escrito iba a ser la pieza definitiva". In: Ibidem.

²² Os participantes do coletivo P5 eram Eva Meyer-Keller, Mette Edvardsen, Alexandra Bachzeetsis, Cuqui Jerez e Juan Domínguez. Os trabalhos realizados durante este processo foram apresentados no evento *Entornos*, coordenado por Jaime Conde-Salazar

²³ DOMÍNGUEZ, Juan. Entrevista concedida a autora em 8/11/2007.

processo de organização das notas, em função da reflexão gerada pela reunião do material e pelo exercício de transcrição – que introduzia o computador como uma nova ferramenta – Domínguez fez algumas descobertas que o levaram a mudar a ordem dos textos, a acrescentar novos escritos, a maximizar as cenas descritas – visto que agora não existiam mais limitações concretas para a *mise-en-scène* – e a estabelecer códigos para a diagramação e para o uso das cores.

A proposta gráfica das cartelas é simples. A escolha das cores das palavras sobre o fundo rosa – cor predominante na maioria das fichas ²⁴ – obedece a um código que, conforme explica Domínguez em uma das fichas, prevê a distinção dos temas abordados – identidade, tempo, espaço e movimento.

A organização dos escritos na superfície dos cartões também atende a algumas coordenadas específicas detalhadas nas fichas projetadas: os advérbios de tempo estão localizados na parte inferior esquerda; a informação sobre a produção da peça na parte inferior direita; as cenas desenvolvidas e testadas no estúdio até o surgimento da idéia de incorporar a palavra escrita encontram-se alinhadas no centro e seu tamanho varia segundo a ênfase visual e rítmica que o coreógrafo quis lhe adjudicar; e as palavras soltas ou as frases registradas no caderno que lhe interessaram em certo momento, mas que por certos motivos que em muitos casos ele não lembra "não iam a fazer parte da peça" ²⁵ encontram-se na parte superior esquerda da ficha.

Nos escritos projetados na obra *Todos os bons espíões têm minha idade* a palavra “tempo” aparece trinta e quatro vezes e, considerando que a estas menções ainda vêm se somar outros inúmeros indicadores temporais – advérbios de tempo, referências à idade, à duração, ao tempo cronológico, ao ritmo, etc. –, poder-se-ia alegar, em uma primeira leitura, que o destaque dado ao assunto obedece apenas a uma obsessão de Domínguez. Entretanto, um olhar mais atento consegue perceber que a questão pode se desdobrar em várias possibilidades poéticas que extrapolam o argumento da peça, pois a tensão entre a suspensão gerada pela movimentação mínima e repetitiva do coreógrafo – e a multiplicidade de referências temporais latentes no texto parece aguçar a percepção da complexidade temporal.

²⁴ Em determinado momento do espetáculo os escritos informam aos leitores a decisão de Domínguez de testar outras cores de fundo. A troca de cores ocorre na fichas subseqüentes, mas após algumas poucas fichas coloridas o fundo rosa é retomado.

²⁵ Todas as especificações sobre os códigos utilizados para a diagramação das fichas estão detalhadas nos textos projetados.



Figura 5 - Juan Domínguez. *Todos os bons espiões têm minha idade*. Foto: Lucía Yáñez

Para o pesquisador espanhol Jaime Conde-Salazar, a obra promove "uma reflexão sobre o tempo que explora as tensões entre a economia da reprodução, própria das imagens projetadas, e a efemeridade das ações ao vivo".²⁶ No ensaio "Reading Time", ele distingue três temporalidades na estrutura da obra: a da ação ao vivo, a do relato – que, segundo o autor, remete ao "espaço de uma certa ficção que inevitavelmente ocorre no passado"²⁷ –, e a do ínfimo intervalo aberto pela passagem da imagem impressa à imagem projetada – cuja sutileza, na opinião do autor, expõe os tênues limites entre a representação e a vida.

²⁶ CONDE-SALAZAR, Jaime. "Reading time" In: *Ballet-Tanz*, Outubro 2003.

²⁷ Ibidem.

Ainda que a apreciação de Conde-Salazar acerca do pretérito da narrativa possa ser questionada por alguns cartões que problematizam esta afirmação – a exemplo das que Domínguez adiciona ao chegar às distintas cidades onde a obra é apresentada, incluindo referências locais em algumas fichas cujos relatos remetem a um espaço-tempo próximo ²⁸ ou daquelas que convocam a platéia a perceber o aqui e agora da situação em curso ²⁹ –, sua ênfase nas tênues fronteiras entre a representação e a vida traz à tona uma das chaves para a leitura do trabalho *Todos os bons espiões têm minha idade* – obra que, como observa Anne Passant, propõe uma reflexão sobre a transformação em si mesma.³⁰



Figura 6 - Juan Domínguez. *Todos os bons espiões têm minha idade*. Foto: Lucía Yáñez

²⁸ Em cada uma das cidades onde a obra é apresentada, Domínguez inclui o nome de alguma boate, gafieira, ou salão de dança famoso no contexto local num texto previamente criado - que narra uma conversa que supostamente tivera com um taxista que o apanhara no aeroporto - e o imprime numa nova ficha. Quando não é possível imprimi-lo num fundo rosa, ele utiliza um papel branco A4 recortado para se adequar ao tamanho das outras fichas, evidenciando assim a transitoriedade dessas fichas em relação às outras.

²⁹ Algumas fichas estimulam o espectador a refletir sobre o alcance da sua percepção naquele momento dado através de uma série de questões sobre a quantidade de pessoas que estão no teatro, a temperatura do local, a cor dos olhos da pessoa que está sentada ao seu lado, o número de assentos que a platéia possui, etc.

³⁰PASSANT, Anne. Disponível em: <http://www.lacasaencendida.es/Ficheros/CMA/ficheros/pdf_inpresentable_03.PDF> Acesso em: Abril 2006

Nos escritos de Domínguez as várias tentativas de exprimir da experiência cotidiana são sempre atravessadas por momentos de hesitação a propósito de suas escolhas criativas, promovendo uma problematização sintomática das fronteiras que separam a obra do processo de criação e fruição e, em suma, dos limites que separam a experiência cotidiana da experiência estética. O que parece transparecer constantemente nos escritos é a contaminação mútua dessas esferas na condição processual que partilham. A obra *Todos os bons espiões têm minha idade*, além de evidenciar esse processo de mútua contaminação, também sugere, como observa o pesquisador José Sanchez, um "trânsito constante entre os códigos da literatura, o vídeo e a dança"³¹, instaurando uma circulação disciplinar que poderia dar lugar ao que Roland Barthes denominara de "Texto".

Para Barthes, a diferença da obra literária – concebida pelo autor como um objeto de consumo que "se fecha sobre o significado"³², o Texto é uma prática procedente de "um deslizamento epistemológico"³³ que provoca "problemas de classificação [...] porque sempre implica certa experiência do limite".³⁴ "Sempre paradoxal", o Texto se "coloca nos limites das regras de enunciação"³⁵, criando um espaço onde "nenhuma linguagem leva vantagem sobre a outra", mas onde "as linguagens circulam".³⁶

1.4

The application (2005)

Em dezembro de 2004 Juan Domínguez apresentou um trabalho de quinze minutos no festival *TanzNacht*, em Berlim, que esboçava o conceito geral do que pouco tempo depois veio se configurar como a obra *The Application*. Apesar desta experiência previa, todas as menções à estreia que figuram nas fontes pesquisadas dizem respeito a uma versão mais longa e com um maior número de intérpretes apresentada, no ano seguinte, no festival *Tanz im August*.³⁷

³¹ SANCHEZ, José. "Todos los buenos espías tienen mi edad" S/R. Disponível em: <<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=140>> Acesso em: Abril 2006

³² BARTHES, Roland. "Da obra ao texto" In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Pág. 68

³³ Ibidem. Pág. 66

³⁴ Ibidem. Pág. 68

³⁵ Ibidem. Pág. 68

³⁶ Ibidem. Pág. 75

³⁷ A apresentação foi em agosto de 2005 no teatro Theater am Halleschen Ufer (HAU 2).

The Application – assim como o sugere o significado da palavra em inglês que batiza a obra ³⁸ – foi idealizada como um pedido de subsídios para a criação do seguinte trabalho de Juan Domínguez, intitulado *Shichimi Togarashi*. ³⁹ A obra gira em torno a esta função burocrática, abertamente notificada ao público através de uma série de textos projetados no palco e das ações do elenco, mas este caráter de requerimento "oficial" acaba se tornando um pretexto para a encenação de um jogo que discute, de forma bastante abrangente, os bastidores do fazer teatral.

O verbete consagrado à obra *The Application* no arquivo virtual de artes cênicas da U.C.L.M ⁴⁰ – plataforma que disponibiliza um extenso banco de dados da cena teatral ibero-americana – reúne um trecho do registro audiovisual da obra, a ficha técnica da performance, e um texto, escrito por Juan Domínguez em 2005 para o *Tanz im August*, com a seguinte declaração:

The Application é a mise-en-scène do projeto escrito para minha próxima peça intitulada *Shichimi Togarashi*. *The Application* é uma peça, um resultado, e é apresentada enquanto tal. Ao mesmo tempo, é uma tentativa de encontrar uma via para produzir meu seguinte projeto, sem os passos habituais que se seguem ao solicitar subvenções a instituições públicas ou privadas. Em *The application* a partitura se traduz em ações que não são necessariamente as que serão desenvolvidas na futura peça. Isto cria uma relação complexa entre *The Application* e *Shichimi Togarashi* que questiona a fronteira entre ambas. ⁴¹

³⁸ A palavra "application", em inglês, é utilizada para designar qualquer requerimento formal mediante o qual alguém se candidata à obtenção de um determinado fundo, prêmio, cargo, etc. Como em português não há nenhuma palavra que se ajuste tão perfeitamente a essa acepção específica, o título da obra será sempre citado em inglês.

³⁹ Em 2006 Domínguez realizou um trabalho em parceria com Amália Fernandez intitulado *Shichimi Togarashi*, porém, na época em que ele criara *The Application* esta parceria ainda não fazia parte dos planos do artista.

⁴⁰ Universidad de Castilla y La Mancha.

⁴¹ *The Application* es la puesta en escena del proyecto escrito para mi próxima pieza titulada *Shichimi Togarashi*. *The Application* es una pieza, un resultado y se presenta como tal. Al mismo tiempo es un intento de encontrar un vía para producir mi siguiente proyecto, sin los pasos intermedios convencionales que se siguen al solicitar subvenciones a instituciones públicas o privadas. En *The Application* la partitura está traducida a acciones, que no son necesariamente las acciones que se desarrollarán en la futura pieza. Esto crea una relación compleja entre *The Application* y *Shichimi Togarashi* y propone la pregunta ¿dónde está la frontera entre ellas?

DOMÍNGUEZ, Juan. "The Application". S/R. Disponível em:

<<http://artesesencinas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1242&PHPSESSID=aa1e36a0485e0793613078388c3ac926>> Acesso em: Setembro 2007

Ao analisar a situação que Domínguez criara como suporte para expor a sua proposta, o pesquisador espanhol Óscar Cornago sublinha a tensão entre o que acontece no palco e a futura obra – que só será dada a conhecer quando o subsídio for concedido de fato. Diz o autor:

APPLICATION

*Complete in BLOCK letters.
Please tick (✓) appropriate boxes.*

I PARTICULARS OF PROJECT	
Name of Individual Applicant	Nationality
JUAN DOMINGUEZ	SPAIN
Title of project	Author
SHICHIMI TOGARASHI	
Number of performers	Date of project
8	
Value of Grant Required	
20.000 €	
II NATURE OF PROJECT	
<input checked="" type="checkbox"/> Combined Arts (projects involving more than one art form)	<input type="checkbox"/> Dance
	<input type="checkbox"/> Visual Arts

Figura 7- Juan Domínguez. *The Application*. Foto: Juan Domínguez

O espetáculo inevitavelmente constitui uma obra em si mesma, mas o acento está na sua condição previa a algo que está por vir e que o público ainda não viu; tudo se faz em função desta obra posterior, a definitiva, a verdadeira, uma suposta peça de dança, ainda incerta, já que não se sabe se a solicitação será concedida. O espectador assiste aos preparativos, nem sequer aos ensaios, mas às idéias previas, ainda com uma notável desordem, que vão aparecendo escritas na tela do computador projetada no fundo; ainda que num ato de generosidade o diretor acabe apresentando a cena inicial dessa suposta peça futura.⁴²

Esta tensão entre o projeto e a obra evidencia a conjuntura decorrente de uma política cultural pautada por editais, ilustrando criativamente sua dinâmica,

⁴² “El espectáculo inevitablemente constituye una obra en sí misma, pero el acento se pone en su condición previa a algo que está por venir y que el público aún no ha visto; todo se hace en función de esa obra posterior, la definitiva, la verdadera, supuestamente una pieza de danza, aunque de realización incierta, porque no se sabe si la solicitud será concedida. El espectador asiste a los preparativos, ni siquiera a los ensayos, sino más bien a las ideas previas, todavía con un notable desorden, que van apareciendo escritas sobre la pantalla del ordenador proyectado sobre el fondo; aunque en un acto de generosidad el director termine presentando la escena inicial de esa supuesta pieza futura.” In: CORNAGO, Oscar. "El teatro de acciones o las ficciones reales" In: Primer acto: Cuadernos de investigación teatral. Año: 2006, Número: 313

insinuando seus efeitos para as práticas coreográficas, e oferecendo informações habitualmente inacessíveis ao público sobre os modos de produção em dança na Europa. Ao mesmo tempo, o trabalho pode frustrar as expectativas da platéia ou gerar certa perturbação nos espectadores nos momentos em que o jogo entre a ficção e a realidade é levada às últimas consequências – como o sugere Cornago na seguinte passagem:

[O] público pode se sentir decepcionado perante a ausência da obra (da dança) pela que pagou; no seu lugar se lhe oferecem [...] dúvidas, caminhos apontados, o currículo do diretor, interesses estéticos, possíveis vias em desenvolvimento, sobre as quais o público não deixa de ser consultado. Este [o público] acredita em quase tudo – esta é sua tarefa –, mas Domínguez dificulta o processo fazendo-lhes sentir que tudo pode ter sido um engano, já que ele mesmo, que durante a peça aparece com uma perna imobilizada, no final da peça lhe entrega a bota ortopédica a outra atriz [...] O que se viu é, inevitavelmente, a obra, e este fato cênico funciona, também de forma inevitável, como um engano, uma ficção com pretensões de realidade.⁴³

Em 2006 a obra *The Application* foi apresentada no centro cultural *La casa encendida*, em Madri, mantendo, em termos gerais, a mesma estrutura da versão apresentada no ano anterior. A transcrição dos escritos projetados no palco e dos textos falados pelo performers nesta apresentação – acompanhados por rubricas que descrevem detalhadamente a ação cênica – foi publicada no livro intitulado *Éticas del cuerpo*.⁴⁴ A partir desta publicação e do registro audiovisual da versão apresentada em 2005, segue-se um breve esboço do roteiro da peça – que repete alguns dos aspectos trabalhados em *Todos os bons espiões tem minha idade* de uma maneira mais satirizada e menos intimista do que no trabalho anterior.

⁴³ “El público se puede sentir decepcionado ante la ausencia de la obra (de danza) por la que ha pagado; en su lugar se le ofrece [...] dudas, caminos apuntados, el currículum del director, intereses estéticos y posibles vías de desarrollo, sobre las que no se deja de consultar al público. Este se lo cree casi todo —es su tarea—, pero Domínguez se lo pone difícil al dejarle sentir lo que todo esto puede tener de engaño, ya que él mismo, que durante toda la obra aparecía con una pierna entablillada, le termina pasando la venda a otra actriz que en la obra final, la verdadera, haría de director. Eso que hemos visto es, inevitablemente, la obra, y el hecho escénico funciona, también de forma inevitable, como un engaño, una ficción con pretensiones de realidad.” In: *Ibidem*.

⁴⁴ CORNAGO, Óscar. *Éticas del cuerpo*: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008



Figura 8 - Juan Domínguez. *The Application*. Foto: Anja Beulter

The Application começa antes do toque do terceiro sinal no *hall* do teatro. Enquanto o público entra, um homem e uma mulher, iluminados por um holofote, se beijam demoradamente à direita do palco. Aos poucos um refletor ilumina o lado esquerdo da cena onde se encontra Domínguez, sentado ao lado uma pequena mesa com um computador portátil. Com o auxílio de um projetor multimídia, as imagens da tela do computador são simultaneamente projetadas no pano de fundo do palco. O primeiro slide, projetado enquanto se desenrola a cena, exibe o refrão da canção *She loves you*⁴⁵; o segundo, projetado alguns segundos depois, alude diretamente à ação por meio da frase "UMA BELA CENA EMOTIVA"; e o terceiro slide exibe a seguinte inscrição:

ESTÃO GOSTANDO MUITO...
SÃO UM CASAL NA VIDA REAL...
E, A PROPÓSITO, DECIDIRAM SE CASAR HOJE MESMO.
AQUI NO PALCO.
SIM!

⁴⁵ *She loves you* é uma canção de autoria de John Lennon e Paul McCartney, interpretada pela banda The Beatles.

Em seguida, a luz geral do palco é acesa – permitindo que os instrumentos musicais que estão no canto direito do palco sejam percebidos pelo público – e o resto do elenco sai das coxias cantarolando a marcha nupcial para o casal. Juan se levanta com dificuldade, apanha as muletas que se encontram ao lado da cadeira, e se junta ao coro, mas esta melodia logo é interrompida pelo "noivo" que obriga o grupo a se calar. O incômodo silêncio é desfeito segundos depois quando um dos intérpretes começa a cantar a melodia das celebrações de aniversário. Os outros se somam à ação entusiasmadamente, mas, desta vez, a "noiva" interrompe a canção. Após este novo silêncio, uma das intérpretes propõe uma última melodia, mas os "noivos" se afastam do grupo e todos se dispersam. Quatro integrantes do elenco se posicionam perto dos instrumentos musicais, Juan retorna ao seu lugar inicial, e as outras duas performers colocam cadeiras no centro do palco e saem.

Enquanto o resto dos participantes observa, Domínguez projeta duas novas imagens sucessivas que dizem: "COMO COMEÇAR UM REQUERIMENTO?", "OU MELHOR, COMO COMEÇAR UM ESPETÁCULO?". Segundos depois, projeta-se outro slide onde se lê a pergunta: "JÁ LHES ACONTECEU, AO VER O INÍCIO DE UM ESPETÁCULO, DE SABER DE ANTEMÃO SE VÃO GOSTAR OU NÃO?". Em um breve texto sobre a obra *The Application*, Tino Sehgal ⁴⁶, artista que trabalhou com Domínguez em diversas ocasiões, sugere que esta frase em particular mostra "o drama real do teatro" ⁴⁷, dando início ao "modo elegante" ⁴⁸ e bem-humorado encontrado pelo coreógrafo para revelar os "pequenos dramas" da arte teatral – o das discrepâncias entre os intérpretes e o diretor, o dos flertes entre os integrantes do elenco, etc. – que se desdobram do seu pedido de subsídios. Sehgal argumenta que o artista se vale destes "dramas reais como ponto de partida para a criação de cenas que estão imbuídas de um particular senso do humor espanhol" ⁴⁹ e frisa a simplicidade da sua proposta. Diz o autor:

The Application não finge ter objetivos pretensiosos [...] É sobre a vida. [...] Nada mais nem nada menos. Juan Domínguez precisa fazer um requerimento. Esse é o ponto de partida e ele não vai ocultá-lo, essa é sua vida e este simples fato diz

⁴⁶ Tino Sehgal (1976), artista radicado em Berlim, vem se destacando nos circuitos de arte na Europa e no mundo afora. Em 2005 representou o Pavilhão da Alemanha na Bienal de Veneza.

⁴⁷ SEHGAL, Tino. "Los dramas de la escena" S/R. Disponível em: <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=168&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee>> Acesso em: Fevereiro 2009

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem.

mais sobre o estado das coisas do que muitos outros casos nos que poderíamos pensar. [...] Domínguez volta ao elementar do seu meio. Se o teatro é essencialmente drama, Domínguez o atinge de imediato quando o mostra abertamente...⁵⁰

Após o slide comentado por Tino Sehgal, projetado aproximadamente cinco minutos depois do início da performance, nas projeções subsequentes, Domínguez comunica aos espectadores a origem do trabalho:

EM SETEMBRO DE 2004 ESCREVI UM PROJETO PARA SOLICITAR DINHEIRO PARA PRODUIR MEU SEGUINTE TRABALHO INTITULADO *SHICHIMI TOGARASHI*. ESTE PROJETO TINHA A FORMA DE AUTO-ENTREVISTA, FORMATO QUE ME AJUDOU A ORGANIZAR O CAOS DE IDÉIAS DO QUAL NÃO CONSEGUIA SAIR.

NESSES DIAS ME CONVIDARAM PARA PARTICIPAR DO *TANZNACHT* (PROGRAMAÇÃO ANUAL ONDE SE MOSTRAM DISTINTOS TRABALHOS DOS NOVOS COREÓGRAFOS DA CENA BERLINENSE).

PARA ESTE EVENTO PENSEI EM ENCENAR UM PROGRAMA DE TELEVISÃO ONDE PODERIA APRESENTAR A AUTO-ENTREVISTA, E ATRAVÉS DELA, A SOLICITAÇÃO PARA *SHICHIMI TOGARASHI*.

PARA O *TANZNACHT* ESTIVE TRABALHANDO MAIS UMA VEZ DE MANEIRA CAÓTICA E ME ESQUECI DO PROGRAMA, MAS EM UM MOMENTO DE LUCIDEZ DECIDI RECUPERAR A SITUAÇÃO DO PROGRAMA DE TV.

VAMOS DAR UMA OLHADA NELE?

A projeção desta última frase é a deixa para que alguns dos performers se apossam dos instrumentos musicais e comecem a tocar a canção *Mama told me (not to come)*, de Randy Newman, instaurando uma atmosfera de *talk-show*. Uma das intérpretes apanha um microfone sem fio, e depois de interagir com a banda e arriscar uns tímidos passos de dança, agradece a calorosa recepção e anuncia que o convidado especial da noite será Juan Domínguez. Contrariando as expectativas provocadas pelo anúncio da apresentadora, quem aparece no palco agradecendo o convite é uma das intérpretes femininas do elenco – que interpretará a personagem do coreógrafo durante o programa. Na apresentação que teve lugar em Berlim em 2005 a performer agradeceu à plateia falando em alemão⁵¹ e a apresentadora

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Naquela ocasião a peça foi interpretada em inglês.

reagiu naturalmente, fingindo acreditar estar diante do coreógrafo, dizendo-lhe: "Juan, seu alemão está cada vez melhor".

Quando as duas intérpretes ocupam seus respectivos lugares no "estúdio de televisão", sentando-se nas cadeiras situadas no centro do palco, a projeção dos slides é retomada e todo o elenco se volta para a tela de fundo para ler os escritos. Os slides subsequentes expõem algumas das questões que o trabalho se propõe a promover. Uma das primeiras conclusões apresentadas nos escritos sugere que, já que todo projeto implica em uma sorte de "futuro no presente", seria possível inferir que "um requerimento já é uma peça". Uma das aspirações de Domínguez, segundo as declarações projetadas, é a de produzir, a partir "DO JOGO ENTRE A FICÇÃO E REALIDADE", uma "NOVA E TANGÍVEL REALIDADE" que questione o estatuto da realidade e o da ficção. O coreógrafo pretende que os espectadores mergulhem na ação cênica, mas que "AO MESMO TEMPO TOMEM A DISTÂNCIA SUFICIENTE PARA REFLETIR SOBRE O QUE ESTÃO VENDENDO". Esta estratégia é ilustrada através da seguinte comparação:

É ALGO ASSIM COMO FAZER MÁGICA COM O BARALHO, MAS REVELANDO OS TRUQUES AOS ESPECTADORES.
NÃO ME INTERESSA A MAGIA EM SI MESMA, MAS O QUE ME INTERESSA É COMO CRIAR ESTA MAGIA, E É ISSO O QUE QUERO COMPARTILHAR COM O PÚBLICO.

Movido pela suspeita de que os escritos não teriam sido o suficientemente esclarecedores, Domínguez interrompe a projeção para efetuar uma demonstração. Para materializar o exemplo que idealizou, ele e os outros intérpretes representam, alternando o emprego do microfone, os gemidos de um ato sexual no momento do clímax. No transcurso desta ação os slides projetados comentam a encenação, apontando a importância do desempenho dos intérpretes para que as diferenças entre os possíveis orgasmos – dependendo do gênero, da idade, ou do tipo físico daquele que os experimenta – sejam percebidas. Como a representação do elenco parece duvidosa, as seguintes frases projetadas declaram o fracasso da ação, mas, em seguida, o texto questiona qualquer possibilidade de um desempenho bem-sucedido através da pergunta: "EXISTE UMA REPRESENTAÇÃO IDEAL DE UM ORGASMO?"



Figura 9 - Juan Domínguez. *The Application*. Foto: Anja Beulter

A luz geral do palco é intensificada, os intérpretes olham para Domínguez com ar de desconcerto e dizem: "Juan, se nos dirigir um pouco, talvez consiga o que quer". Esta intervenção gera um grande alvoroço no elenco, que reage rindo às gargalhadas enquanto a ação é sublinhada pela projeção da palavra "RISOS". Este clima descontraído dá lugar a uma série de depoimentos nonsense do elenco – que agora medita sobre o surgimento de imagens cinematográficas no cotidiano, questiona a origem da palavra sapato, e faz outros comentários incoerentes – até o momento em que Domínguez sugere continuar com o requerimento.

A luz geral do palco se apaga e os novos textos projetados ressaltam os itens solicitados no edital: o projeto, a verba e o *curriculum vitae*. Após este preâmbulo metodológico, no slide seguinte se lê "1 - PROJETO" e na projeção imediata: "UM POUCO DE TEORIA". Aumenta a luz novamente e o grupo começa a realizar uma seqüência de passos de dança, descrita na transcrição publicada no livro *Éticas del cuerpo* como uma coreografia "um pouco ridícula"⁵², cujo ritmo cadenciado é marcado pelos estalos de dedo dos intérpretes. Enquanto dançam, cada um deles fala uma parte da "proposta teórica" na que se ancora o projeto.

⁵² CORNAGO, Óscar. *Éticas del cuerpo*: Juan Domínguez, Marta Galán, Fernando Renjifo. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008. Pág. 141

Queremos propor situações banais que se conectem de maneira anedótica [...] Se as situações forem diferentes [entre si] e as suas conexões anedóticas, o público terá mais espaço para refletir. [...] Quero que o público esteja sempre expectante [...] Queremos também ilustrar o objetivo da peça que é o de investigar a passagem da escritura para a coreografia. [...] É muito importante para nós explorar as distintas maneiras nas que o tempo funciona, dependendo dos diferentes códigos de representação e a maneira em que vamos representá-los.

Quando o discurso está quase chegando ao fim é projetado um slide que diz "OLHEM PARA ELES! ELES ADORAM ESTA PARTE. NÃO É INCRÍVEL?" e após concluírem as respectivas falas os bailarinos exaustos despencam no chão.

Domínguez retoma a projeção das propostas para o edital exibindo um slide que afirma o seu projeto de "CONSTRUIR UMA SITUAÇÃO NA QUE O PÚBLICO SOUBESSE MAIS DO QUE OS INTÉRPRETES SOBRE O QUE ACONTECE EM CENA" transformando o palco "EM UM ESPAÇO DE FRAGILIDADE". O elenco, ainda estendido no chão, procura em vão decifrar a proposta, arriscando algumas interpretações. A desordem que paira no ar neste momento não deixa dúvidas de que o texto não foi elucidativo. Domínguez se justifica, argumentando que a idéia ainda é vaga. Diante da hesitação do coreógrafo, o elenco questiona a legitimidade da idéia e um deles pergunta porque estão discutindo tudo isso no palco e não em um bar. Domínguez reage à provocação dizendo que quer escutar a opinião dos espectadores e se dirige à platéia enquanto um slide projetado onde se lê "VAMOS ABRIR O DEBATE AO PÚBLICO" sublinha a ação.

Em Berlim um dos espectadores se queixou veementemente de que pagara o ingresso para assistir a uma peça de dança – visto que *The application* integrava a programação do festival *Tanz im August* –, e proclamando-se insatisfeito com o que assistira até então, disse que não havia visto nenhuma obra de dança de fato. Na ocasião Juan se justificou respondendo-lhe que, até então, aquilo não passava de um requerimento, mas insistira no fato de que em um futuro próximo tudo se transformaria em uma peça de dança, dando a entender que precisamente por este motivo a inserção do trabalho na programação do festival não parecia ser tão esdrúxula. Em meio a esta conversa aparentemente espontânea, uma atriz, sentada na platéia, cujo nome não é creditado no programa da peça, faz a sua primeira e única participação. Em Berlim ela contestou a opinião do último espectador, defendendo a inclusão da obra no contexto do festival, mas tudo parece indicar que a intervenção desta "espectadora" muda em função do que é dito previamente.

Enquanto a atriz está se explicando e defendendo sua idéia, aparece uma projeção que diz "NOSSA! ELA É ESTONTEANTE!" e em seguida outros dois slides onde se lê: "QUERO TOCÁ-LA", "OU MELHOR, BEIJÁ-LA". O elenco, preocupado pela conduta de Domínguez, começa a chamar a atenção do coreógrafo pedindo-lhe que volte para o palco, mas ele, após ter trocado um breve olhar de sedução com a espectadora-personagem começa a beijar apaixonadamente. Simultaneamente no palco é projetado um slide que diz "NÃO ESTAVA ARRANJADO" e outro onde se lê "ACHO QUE ELA SE APAIXONOU".

Juan volta para o palco, todos colocam faixas no cabelo – em uma aberta alusão à moda pop-rock dos anos oitenta –, e formam uma banda. Juan canta uma canção cuja letra narra, em primeira pessoa, uma experiência que o artista teve na noite berlinense e aborda desordenadamente suas ansiedades em relação ao tipo de diálogo estabelecido no teatro, questionando a sua função enquanto artista. A letra da canção é legendada nos slides projetados, que agora obedecem ao comando de uma das performers. Finda a canção, o elenco sai.



Figura 10 - Juan Domínguez. *The Application*. Foto: Anja Beulter

Domínguez assume outra vez o comando da projeção e se sucedem alguns slides com alguns escritos que retomam a exposição do pedido de subsídios. Um

dos problemas que Domínguez expõe se refere aos limites entre *The Application* e *Shichimi Togarashi*.

UMA DAS GRANDES QUESTÕES EM *THE APPLICATION* É COMO APRESENTAR EM CENA ESTAS SITUAÇÕES OU IDÉIAS QUE AINDA NÃO ESTÃO DESENVOLVIDAS. ASSIM QUE COMEÇO A FALAR DELAS, SINTO QUE É NECESSÁRIO IR MAIS LONGE. MAS ENTÃO, SE O FIZER, ESTAREI FAZENDO *SHICHIMI TOGARASHI* NUM CONTEXTO QUE NÃO PERTENCE A *SHICHIMI TOGARASHI*, [MAS] QUE PERTENCE A *THE APPLICATION*

Na tentativa de diferenciar estes distintos contextos Domínguez decide mostrar algumas das situações, ainda em desenvolvimento, que irão fazer parte de *Shichimi Togarashi*. A primeira delas prevê uma viagem no tempo. Situada à esquerda do palco, fora dos limites da área onde a ação cênica tinha acontecido até então, há uma mesa, com duas cadeiras enfrentadas, que servirá de suporte para viagem realizada por dois dos performers. Uma terceira intérprete aponta para a mesa, chamando-a de "protótipo", e, assim que os dois passageiros se posicionam em seus respectivos lugares, ela lhes deseja "boa viagem e boa sorte".

Na mesa, iluminada pela luz de um holofote, há um baralho e uma câmera de vídeo, sustentada por num pequeno tripé, que captura as imagens impressas nas cartas do baralho para que estas sejam concomitantemente projetadas no palco, lançando mão do mesmo recurso técnico utilizado em *Todos os bons espões tem minha idade*. O primeiro destino da viagem é 2006, um ano depois da data da apresentação em curso. Um dos performers vira uma das cartas com a imagem de um sutiã azul e ambos encenam um encontro fortuito no futuro. Ele elogia sua nova aparência, ela lhe conta que colocou implantes nos seios e os dois marcam um encontro. Em seguida ele vira outra carta com a imagem de um molho de chaves. Eles representam um diálogo cotidiano dentro de um carro, e agem como se estivessem casados há muito tempo. Ela insiste em assumir o volante e, após uma sucinta discussão, ele consente o seu desejo. A terceira carta virada exhibe a imagem de um tapa-olho. Ela, elogiando a sua aparência, repara que ele tem um olho novo e ambos começam a falar sobre o olho de vidro do músico e compositor David Bowie, lamentando a sua dramática morte.⁵³ Ao virar a quarta carta com a imagem de um planeta, ele anuncia que agora estão em 2030. Ela diz que adora a

⁵³ David Bowie ainda está vivo.

fotografia porque lhe traz boas lembranças, os dois relembram bons momentos da viagem feita anteriormente, e planejam as próximas férias interplanetárias. Depois é ela quem vira a última carta do baralho com a imagem de uma forca, anunciando que estão em 2050, mas, diante da nova e enigmática imagem, ambos ficam em silêncio e a viagem no tempo chega ao fim.

Os dois intérpretes explicam que a idéia da viagem era originalmente mais complexa e passam a detalhar uma situação mirabolante que culminaria com um pedido de subsídios feito individualmente por cada um dos intérpretes. Após este preâmbulo, todos os performers do elenco – menos Juan Domínguez – voltam para a cena e explicam em consistiria cada requerimento. Um deles pede dinheiro para adquirir um submarino, o outro para abrir uma destilaria, uma das performers solicita fundos para publicar um diário escrito por 230 pessoas, a seguinte explica que quer um auxílio financeiro para descobrir se realmente quer levar adiante o seu próximo projeto, e a última performer a se manifestar diz que precisa ir para Ásia para aprender a cozinhar. Logo após a cena dos requerimentos individuais, alguns slides explicam que os performers viajaram na máquina do tempo para verificar a o desfecho dos seus respectivos desejos no futuro, mas não satisfeitos com o que viram decidem retornar à situação inicial. Eles justificam a insatisfação sobre o que viram explicando que teria acontecido uma terrível reviravolta e que tudo resultara em um patético mal-entendido. Este frustrante desfecho, segundo o comentário projetado em um dos slides subsequentes obedece a um dos aspectos que Domínguez procurara explorar em seu trabalho, descrito pelo coreógrafo, da seguinte maneira:

ESTOU OBCECADO EM CONSTRUIR ALGO QUE TENHA VALOR A PARTIR DE IDÉIAS E SITUAÇÕES RUINS, ATRAVÉS DE COISAS POLITICAMENTE INCORRETAS, ATRAVÉS DE MAUS-ENTENDIDOS, TRABALHANDO COM A DEPRAVAÇÃO, COM FATOS DESNECESSÁRIOS, COM O QUE MENOS INTERESSA DA VIDA, COM DESEJOS IMUNDOS, COM EXERCÍCIOS, COM COISAS QUE APÓS DOIS SEGUNDOS ESTEJAM FORA DE MODA...

Antes de continuar com a exposição do requerimento, Domínguez anuncia que mostrará uma cena mais polida de *Shichimi Togarashi*. Em seguida, ele sai e volta com uma garrafa de cerveja e explica que para começar a peça pensara em representar um bêbado, mas que, após estudar os trejeitos de pessoas alcoolizadas, achara melhor estar realmente ébrio desde o início da performance.

Neste exato momento uma das performers se levanta em direção à saída do teatro como se estivesse desistindo do projeto. Juan lhe pergunta porque está indo precisamente na hora em que *Shichimi Togarashi* finalmente está começando e lhe enumera uma série de motivos pelos quais ela deveria ficar. Durante este discurso Domínguez começa a provocá-la dizendo-lhe que provavelmente ela não sabe o que significa interpretar e a desafia a dar o melhor de si para provar o seu talento. A performer volta e canta majestosamente *Quando me'n vo* de *La Bohème*. Juan se surpreende com a interpretação e lhe diz que, se ela seguir suas orientações, se tornará uma grande artista. Ele, que ainda mantém os trejeitos do bêbado da cena anterior, começa a repetir todas as palavras três vezes e a empurra com a muleta. Ela começa a fingir uma imensa dor e o elenco entra para consolá-la. Juan então lhe entrega a bota ortopédica e as muletas e volta andando com agilidade para a comandar a projeção.

Os seguintes slides projetados explicam que outra das inúmeras idéias que o coreógrafo pretendia levar adiante na obra consistia em encenar o que acontece nos bastidores do teatro, mostrando o que acontece exatamente atrás do pano onde os slides são projetados. As luzes do palco se apagam e se iluminam os bastidores. Juan troca de roupa no palco, como se o estivesse fazendo fora do campo de visão do público, e sai. O elenco fica no palco esperando as deixas para entrar na cena que se desenrola do outro lado. Juan volta muito nervoso, pedindo ajuda, dizendo que o cenário está ardendo em chamas. Todos vão para lá, deixando o palco vazio, e se ouvem as vozes dos intérpretes que tossem muito e tentam apagar o fogo. Neste momento toda a agitação do elenco é insinuada pelas cenas que acontecem nas laterais do pano de fundo. Quando finalmente conseguem “controlar o fogo”, todos voltam para o palco e é o projetado um slide onde se lê:

AGORA VAMOS MOSTRAR A OBRA QUE VOCÊS NÃO CONSEGUIRAM VER, O QUE ESTAVA OCORRENDO NO TEATRO, ATRÁS DA TELA, OU SEJA, O RESTO DE *THE APPLICATION*.

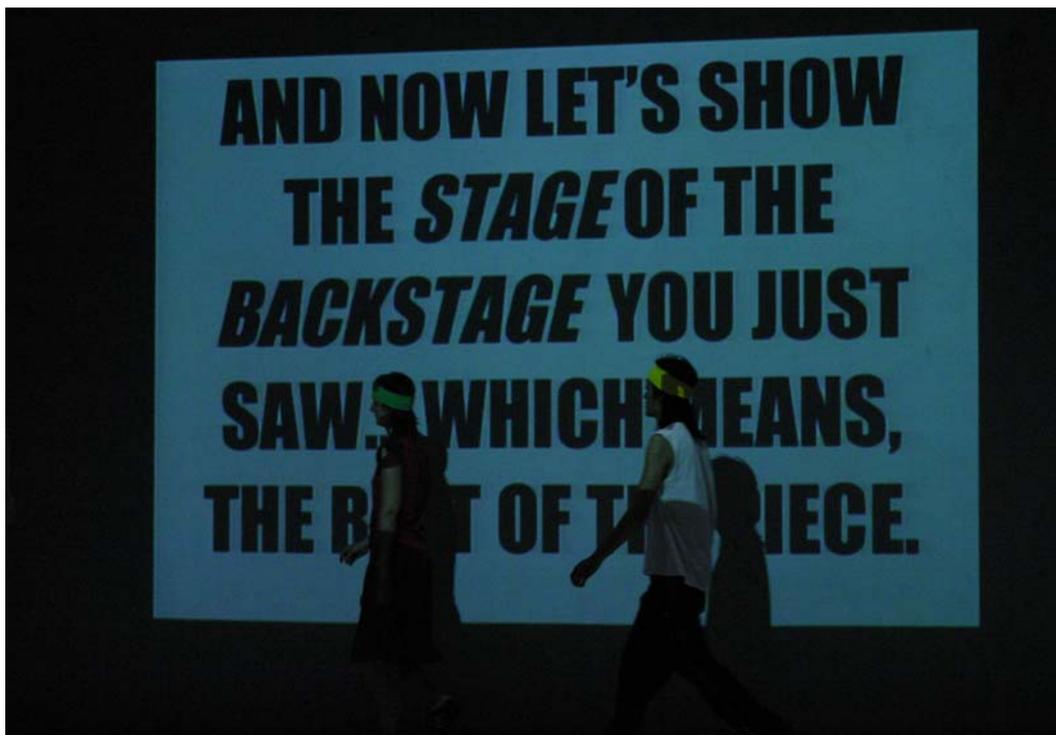


Figura 11- Juan Domínguez. *The Application*. Foto: Anja Beulter

Um dos intérpretes começa a tocar uma melodia na guitarra e o casal que se beijava no início da peça agora começa a dançar em ritmo romântico enquanto duas das intérpretes sentadas no centro do palco encenam um diálogo entre duas torradas. Durante a conversa, que tem lugar no interior de uma torradeira, as duas contam de onde vieram – uma viera da geladeira, a outra do armário da cozinha –, e explicam a que categoria de pães cada uma delas pertence, enquanto o ambiente esquenta. Em meio à conversa, Juan projeta um texto que diz "NESTA CENA GOSTO DE COLOCAR OS ÓCULOS MÁGICOS COM OS QUAIS CONSIGO VÊ-LOS A TODOS NUS" e coloca um par de óculos de sol. Antes de sair andando pelo palco, ele solta um filme no computador – que é simultaneamente projetado no pano de fundo – onde o elenco aparece nu fazendo as mesmas ações que estão acontecendo ao vivo. A conversa entre as torradas fica cada vez mais insinuante e, enquanto a tensão sexual aumenta, elas descobrem que o seu destino será o de acoplar-se para formar um sanduíche e as duas se beijam. O casal que dançava começa a se beijar, a outra performer e o guitarrista também fazem o mesmo, e todos saem.



Figura 12 - Juan Domínguez. *The Application*. Foto: Anja Beulter

Juan, que voltara a assumir o comando da projeção mostra um slide onde se lê "VERBA", segundo item do requerimento ao que havia se referido antes. Após sugerir e, em seguida, desmentir que seria necessária mais uma hora de espetáculo para finalizar a apresentação desse tópico, acaba indo direto ao assunto e diz que precisa de 50.000 €, mas resolve pedir 100.000 € porque os produtores sempre acabam limitando a verba à metade do que originalmente foi pedido.

Na seguinte projeção se lê "CURRICULUM VITAE", terceiro e último item do requerimento. No slide seguinte, Domínguez admite não saber como completar esse item e divulga o seu e-mail dizendo que está aberto a sugestões.

A partir deste momento começa a tocar o dramático final da música do *Lago dos Cisnes* e se sucedem vinte slides com frases desconexas, que finalmente retomam as referências à peça. Quando a música está perto do fim, enquanto soam os últimos acordes, são projetados os últimos slides com as seguintes inscrições:

OS SEGUINTE SLIDES SÃO PARA OS POSSIVEIS COPRODUTORES

NÃO ESQUEÇAM QUE ISTO É UM REQUERIMENTO /

SE HOUVER ALGUÉM INTERESSADO, ESTAREI POR AI, COM ATITUDE DE ARTISTA /

NÃO PENSEM QUE ESTE É O FINAL, NEM O INÍCIO. ESTAMOS AGUARDANDO O APOIO! /

NÃO PERCAM A ESTREIA!

As luzes se apagam e, passados alguns segundos, enquanto o público se prepara para sair do teatro, entra uma das intérpretes com um violão, se dirige até a mesa onde tinha sido encenada a cena da viagem do tempo e coloca um bilhete na frente da lente da câmera com a inscrição "Eu também estou procurando um produtor para minha banda country" cuja imagem é simultaneamente projetada no pano de fundo. Carrega um dos microfones até frente do palco canta a canção *If Love Is a Red Dress*, de Maria Mckee.