

# Das ações da palavra e do corpo em movimento em cena na dança contemporânea: falar e dançar

MARQUES, Andreia / Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal–  
andrea.d.mar@gmail.com

---

*Eje: Interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra Tipo de trabajo: ponencia*

---

» *Palavra-chave: corpo em movimento – dançar – falar - ligação – palavra*

## › **Resumo**

Este artigo parte das possibilidades de relação do bailarino com a palavra e o movimento, em cena, na dança contemporânea. Admitindo a ideia de *ligação* como cruzamento e modo de ver, trata-se de uma proposta de estudo da ligação entre falar e dançar em que se realça a dança enquanto espaço privilegiado *de e para* o cruzamento de ações. O objetivo é correlacionar as ações em foco, que estão intimamente inscritas no corpo em movimento, pelo que as separa, aproxima e pelo que partilham. Na realidade performativa, teatral e coreográfica, palavra e corpo podem coincidir e acontecer em ação, movimento, como um elemento só. Das diversas possibilidades resulta que a palavra falada já não é só palavra, nem o movimento só movimento: mas palavra e movimento. A ligação como cruzamento de ações permite considerar que falar e dançar tratam-se, sim, de modos diferentes de ver o bailarino e de modos diferente de fazer em cena, mas cuja interação é absolutamente necessária e compatível na dança contemporânea. Falar traz um corpo em que a palavra faz dançar de maneira diferente da corporal. Dançar traz um corpo que faz falar de uma maneira diferente da linguagem.

## › **Apresentação**

A participação da ligação, considerada uma das chaves para a perceção dos processos em cena, é fundamental nesta proposta. Dentre os conceitos envolvidos, a ligação não se materializa como produção de presença<sup>1</sup> em cena, mas coloca-se desde o sentido e interpretação. Assim, o conceito não está disponível fisicamente (como o corpo, som, movimento, iluminação, trajes cénicos, etc.), mas não fica fora daquilo que são considerados os efeitos da experiência e análise estética da cena.

A ligação é uma força, não uma contemplação; qualquer ligação é um ir daqui para onde está o Outro, a outra coisa. [...] A ligação pressupõe um percurso... (Tavares, 2013, p. 156)

---

<sup>1</sup> Sobre o tema da *presença*, ver obra de H. U. Gumbrecht (2010), intitulada *Produção de presença, o que o sentido não consegue transmitir*. Citando Gumbrecht, são da ordem da *presença*: “coisas [*res extensae*] que estando à nossa frente ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (ibidem, p. 9).

A imagem da ligação como cruzamento acontece porque o *corpo em movimento*<sup>2</sup> em cena na dança contemporânea abre a possibilidade de encontro entre partes distintas, entre “forças” ou lados diferentes. É dessa forma que se apresenta e desenvolve a proposta em estudo. Falar e dançar, a primeira associada a uma experiência de natureza eminentemente linguística e, a segunda, a uma experiência física humana de natureza coreográfica, podem acontecer em todo e qualquer projeto performativo, teatral e coreográfico como ações “desviadas” dessas características e funções por ligação a outras e/ou cruzamento entre si. Vinculadas a diferentes elementos, com maior ou menor protagonismo, ambas as ações tendem a apelar aos sentidos, à percepção. E também, com maior ou menor protagonismo, tendem a configurar-se possíveis meios para materialidades que nos dão conta de diferentes dimensões da realidade cênica de cada trabalho, como o são corpo, movimento, palavra, som, imagem, espaço, entre outros. É a partir das oportunidades e possibilidades de ligação entre a palavra e o corpo em movimento na dança contemporânea que o artigo apresentado se inicia. Possibilidades em que a palavra já não é só palavra nem o movimento só movimento, mas palavra e movimento.

Apesar da hipótese de uma certa lisura na sua intervenção em cena, isto é, de poderem acontecer em cena como “qualquer outra coisa” e sem se evidenciarem sobremaneira, falar e dançar são ações que, como já sugerimos, direcionam para os processos do corpo em movimento na dança. É é nesses processos que palavra e movimento se mostram potências fundamentais, como realizações que são atos em si. Se em traços gerais o sentido de falar se traduz em palavras, dançar é outra coisa que fica fora do plano da linguagem, é um outro fazer que se constrói num plano de imanência em que o ato carrega sentido em si.

## › **Dançar, falando. Falar, dançando**

Talking is Talking  
Dancing is dancing  
[...]  
Talking is talking & not talking  
Dancing is dancing & not dancing  
[...]  
Talking is not dancing  
Dancing is not talking  
[...]  
Talking is dancing  
Dancing is talking  
Dancing is talking  
Talking is dancing  
[...]  
Dancing is talking & not talking  
Talking is dancing & not dancing  
[...]  
Dancing is not dancing  
Talking is not talking  
[...]  
Dancing is dancing  
Talking is talking

---

<sup>2</sup> O *corpo em movimento* é outro conceito que participa da proposta e funciona, nesta perspectiva, como um dos eixos em estudo. É reconhecido como *corpo(s) em dança*, agente que permite o ato artístico acontecer. Trata-se de uma escolha em progresso que vem sendo trabalhada com base na Teoria Laban do Movimento Humano e nutrida a partir de diversos contributos teóricos e práticos, dados por diferentes artistas e autores de distintas áreas de conhecimento. Nessa escolha vê-se emergir uma certa continuidade do *corpo em movimento* como consciência e modo de estar *no* e de estabelecer relação *com* o mundo.

(*Talking Dancing* Douglas Dunn [1973] in Banes, 1987, pp. 200-201)

Em 1973, Douglas Dunn fez um solo<sup>3</sup> no qual propunha a ligação com a fala através de um jogo de justaposição de movimento e palavra. O excerto do poema citado acima acontece nesse solo e pôde ser ouvido integralmente na última fase da apresentação – fase que normalmente sucedia à apresentação de trabalhos artísticos, dedicada a comentários do artista sobre o próprio trabalho. Em vez de *falar* diretamente sobre o trabalho, Dunn proporcionou aos espectadores a audição de um poema gravado com a sua própria voz e cujo tema era justamente *dançar e falar*. A gravação áudio era a solução ao problema do autor-intérprete e nela estavam evidentes os instrumentos formais evocados e usados naquela composição coreográfica, como: a repetição, a simetria, a reversão, a inversão, a ilustração positiva e a negativa (Banes, 1987, p. 189).

Trata-se de um jogo não só com as palavras, mas também com a identidade e representação das ações e as expectativas dos espectadores. Perante eles, um jogo com a ambiguidade da identificação da dança, com a contradição e a contingência. Às dúvidas do que é ou deixa de ser dançar, o que é falar, e o que não é dançar ou falar, resulta que dançar é dançar, e também é falar, e vice-versa. Por outro lado, resulta que as respostas também se abrem à hipótese de não ser nem uma só coisa, nem só a outra, mas estar algures *entre* uma e a outra. Não há, portanto, uma clara diferenciação e a identificação rigorosa das ações não é a raiz de solução para a dança. Pelo contrário, ao não se excluírem mutuamente, dançar e falar são ainda caminhos cruzáveis que coexistem e podem sintetizar-se em cena. É neste contexto que se situa o nosso interesse. Um interesse que busca e parte da observação de trabalhos em que se dá corpo à palavra (literalmente), e em cujo *dar corpo* está subjacente a capacidade de dar voz e propriedade ao corpo em cena na dança.

Na contemporaneidade, enquanto disciplina artística, a dança contemporânea vê-se alimentada pelo espírito profundamente investigativo de quem a faz. A pesquisa e experimentação são inúmeras vezes referidas como compromissos imprescindíveis ao trabalho criativo e, conseqüentemente, os processos artísticos acontecem muito próximos de uma visão laboratorial que começa no espaço do estúdio e se estende e atualiza em cena, diante do espectador. Além disso, e mesmo que a conduta criativa seja diferente entre os artistas, esse contexto de experimentação não se aparta da vida, do mundo. E, por isso, insiste-se na dança como espaço privilegiado *de e para* o cruzamento de ações e experiências do mundo e admite-se a ideia de ligação como modo de ver a cena. Em várias práticas artísticas é dessa forma que é intensificada a percepção da dança: como uma consciência do mundo, forma de estabelecer relação com a realidade.

Na trilogia de Rui Horta e Tiago Rodrigues, e da qual faz parte *Local Geographic* (2010), a percepção da dança como forma de estabelecer relação ante a realidade, ante o(s) Outro(s) é muito evidente. Corpo, som, espaço, tempo, palavra, movimento não só se experimentam do ponto de vista da cena, mas são elementos que estão aí, no mundo físico, e dos quais temos, constantemente, percepção. Assim, para o coreógrafo, quando ao seu contexto teatral<sup>4</sup>, faz todo o sentido a dança ser “uma representação multimodal, multidisciplinar, multissensorial, integrada, cruzada”. Ao decidir trabalhar texto e corpo, o que faz “é uma tradução absolutamente lógica da forma como percebemos o mundo e a vida” – como diz o próprio Rui Horta. Não há separação nem primazia dos sentidos na percepção. E a dança não se desliga do mundo – não só em termos de percepção, mas tampouco do compromisso social e artístico. Se se busca a partilha – consigo, a dois, ou de forma coletiva – e se *Local Geographic* (como toda a trilogia) é também fruto desse desejo, o mundo não pode ficar “fora” da elaboração artística. Justifica-se, portanto, continuar a fazer dança com todos os materiais ao dispor, sem restrições nomeadamente ao nível sonoro e da linguagem.

Porque o que as pessoas fazem, quando estão juntas, é falar, fundamentalmente. Mesmo fazer amor é falar. So há *fala* com o outro, porque a fala consigo mesmo é diferente, não passa pela palavra estruturada dessa maneira. (Rui Horta em entrevista, agosto de 2015)

Nos seus espetáculos Rui Horta trabalha sempre da perspectiva da síntese dramática e coreográfica. O mesmo princípio marca, actualmente, o trabalho da bailarina brasileira Denise Stutz, autora de *Finita* (2013). Isso,

---

<sup>3</sup> Tratava-se de um solo de curta intitulado *Nevada* que estreou na série de “Coreoconcertos” realizados em 1973 na New School, em Nova Iorque. O solo, composto por três secções, envolvia uma performance e comentário pelo próprio no formato *work-cum-comment*. Sobre Douglas Dunn e demais trabalhos, ver (Banes, 1987, pp. 186-201).

<sup>4</sup> Neste contexto, Rui Horta refere-se ao teatro enquanto local e não como disciplina.

porque a partir de dada altura, quando “volta” à dança, em 2003, Denise percebe o lugar da palavra e da fala no seu fazer artístico de uma forma diferente daquela em que havia transitado até aí. De uma exploração e uso secundário iniciais, como metacommentário do movimento, investe a palavra (que é corpo) de voz própria, dir-se-ia. É como se a palavra, pela ação de falar, se aproximasse do corpo, do movimento, do espaço, do tempo da bailarina. Afinal: “Tudo é da mesma ordem (...) o que eu tento criar é uma relação horizontal. Realmente estou ali e tudo faz parte” - como afirma a própria Denise. Palavra e movimento, o falar e dançar adquirem autonomia, da perspectiva de integração. O que esta artista apelida de circularidade, ou o que Rui Horta traduz por sensação multimodal/representação integrada, e o faz aventurar-se pela imersão tecnológica, é coerente com o processo de libertar a dança – inclusive da própria dança – assinalado historicamente pelo movimento pós-moderno do Judson Dance Theater, entre os anos 60 e 80, mas que já vinha sendo nutrido antes disso, nomeadamente pelo expressionismo alemão, ou mesmo no seio de algumas propostas dos Ballets Russes de Diaghilev. Desde há várias décadas que a viragem na direção da abertura à diversidade de experiências da vivência diária quotidiana, à desierarquização dos sentidos e à não-referencialidade do movimento representa uma importante mudança no paradigma da dança ocidental. Em Cunningham, principalmente, podemos encontrar o foco da disposição artística para a liberdade perceptiva que alavanca a expansão da própria ideia de dança e o afastamento de um propósito de ilusão da representação. O espectador pode escolher para onde dirigir a sua atenção, pois os elementos em cena podem tratar-se separada e autonomamente. cremos que aquilo que Cunningham afirmava sobre a relação de não-referência da dança e música – “que acontece simplesmente ter lugar ao mesmo tempo” – pode descrever-se no âmbito do falar e dançar, ou da palavra e do movimento actualmente (Cunningham in Celant, 2009, p. 35). Apesar da ligação como cruzamento ser uma mera proposta para a percepção e o estudo das ações que coexistem em cena na dança contemporânea, suspeitamos, efetivamente, que entre ambas pode haver disposição comum para uma realização processual e contínua – para o que age, agindo – e para a simultaneidade sem co-dependência ou uma funcionar como “acompanhamento” da outra. Há total liberdade para cada ação, para cada elemento ser o que é dentro do todo que é a realidade em cena, até para se cruzar e confundirem, como qualquer coisa. Ou seja, talvez dançar possa reconhecer-se *falando*, e o ato de falar possa conceber e tornar-se presente (mostrar-se) dançando. Neste devir, traços das duas podem passar diretamente de uma para outra, modificando-se mutuamente. Eis a nossa primeira ligação perceptível. Ao *dançar falando*, o ato/experiência de dançar ganha características do falar e, ao *falar dançando*, falar passa a contar com características de dançar.

Por exemplo, em *Morder la lengua*, de J. Lima com C. Colacrai e A. Rubirola (2014), é este jogo que as bailarinas em cena mostram desde o início. Com uma certa fricção, ou num fluxo contínuo, também a palavra e o movimento mostram-se disponíveis para um teste cruzado no plano coreográfico, uma espécie de *tête-à-tête* em cena entre corpos e entre discursos. Umas vezes a palavra é disponível à experiência pelo movimento, outras vezes é o movimento que se dá como o elemento que está/é mais sensível à palavra. E outras vezes, também, estas duas dimensões estranham-se, colidem e afastam-se, mas apenas para terem um pretexto para se voltarem a aproximar e a descobrir face a novas afinidades – um pretexto, portanto, para dialogarem.

### *Entre palavra e movimento: alguns aspetos de rutura, partilha e aproximação*

Nos imaginários da linguagem humana, a palavra é uma unidade singular: “a mais alta entre as unidades linguísticas obrigatoriamente codificadas”, segundo as palavras de Roman Jakobson (2010 [1967], p. 63). Da perspectiva dos estudos e da filosofia da linguagem, quando falada, a palavra comporta valor sonoro e significado e, de uma forma muito sucinta, é instrumento indispensável no processo de conversão linguística – de dar nome às coisas – que tem no processo de comunicação o seu principal fim.

Falar implica a seleção de certas entidades linguísticas e sua combinação em unidades linguísticas de alto grau de complexidade. Isso se evidencia imediatamente no nível lexical: quem fala seleciona palavras e as combina em frases, de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases, por sua vez, são combinadas em enunciados. Mas o que fala não é de modo algum um agente completamente livre na sua escolha de palavras: a seleção (...) deve ser feita a partir de um repertório lexical que ele próprio e o destinatário da mensagem têm em comum. (JAKOBSON, 2010 [1967], p. 46)

Desta forma, compreendemos que a palavra contextualiza-se dentro de um quadro que exige a observação de determinados preceitos, códigos e recursos, uma vez que a possibilidade da linguagem acontecer depende da função da comunicação do sentido. Comparativamente, do ponto da dança contemporânea o movimento afasta-se desses condicionalismos da palavra na linguagem – mensagem, língua, código – porque a dança não é linguagem a não ser metaforicamente falando<sup>5</sup>. Na dança, numa coreografia, não há hipótese para o isolamento e equivalência de signos, a existência de uma gramática, entre outros aspetos, como acontece num discurso verbal ou em outros sistemas de signos (por exemplo, na linguagem gestual). Pelo contrário:

(...) é impossível recortar, nos movimentos do corpo, unidades discretas comparáveis aos fonemas da língua natural. Seja como for que recortemos a massa dos movimentos corporais (por planos, por volumes, por traços-signos – como na notação Laban), esbarraremos sempre num facto irreduzível: o deslizar de umas para as outras ou a sobreposição das unidades recortadas impede que tracemos uma fronteira nítida entre dois movimentos corporais que ‘se articulam’. [...] Não há “gestemas” discretos, comparáveis aos monemas nem unidades inescáveis não significativas, como os fonemas. (Gil, 2001, pp. 87-88).

O movimento físico e não verbal do bailarino em cena – matéria sempre expressiva – pode estar carregado de sentido e pode até funcionar como quase-articulação e fazer falar reconhecendo-se-lhe algum traço de comunicação, mas não o faz por meio da linguagem. Fá-lo por meio de um *nexus* coreográfico que, em dança, não resulta apenas de um aspeto, mas de um intrincado conjunto de fios que funciona numa espécie de rede e que, de acordo com a perspetiva coreológica inclui: som, espaço, corpo e movimento<sup>6</sup>. Em suma, baseando-nos numa comparação de signos, não há afinidade entre palavra e movimento (ou linguagem-dança, falar-dançar). Todavia, se a produção da palavra dentro do processo linguístico não cria afinidade direta dentro do processo coreográfico com o movimento, não temos razões suficientes para propor uma cisão entre a experiência linguística e a experiência física e coreográfica na dança. Se na história das artes em geral, e no processo onto-histórico da coreografia ocidental em particular há, a dada altura, uma cisão entre os discursos e coincidência do trabalho coreográfico com o processo de emudecimento do bailarino<sup>7</sup>, temos como premissa que o projeto da dança contemporânea reverteu e continua a reverter esse distanciamento. Quando Denise Stutz usa a palavra em cena – e muitas vezes fá-lo em absoluta imobilidade e fora do campo visual do espectador – vemos abrirem-se uma série de imagens e memórias possíveis. De igual forma, também o seu movimento funciona como ponto de partida e cruzamento para outras construções que faz com o espectador. Ao contar os movimentos no sentido de contar uma história (neste caso, a sua), Denise trabalha ao nível de uma ficção literária e cinematográfica. Agora o tempo das ações é outro, é o tempo do verbal, da imagem da palavra. Também Rui Horta usa dessa opção em *Local Geographic* (2010). Palavra e movimento dão-se ao olhar do Outro<sup>8</sup>.

Até mesmo quando a relação com o espectador se altera e inverte, podemos admitir que falar e dançar podem organizar-se como formas de olhar e, novamente, surge a ligação como forma de ver e construir o corpo em cena. Sim, porque palavra, como movimento, é construção humana e experiência fenomenológica que implica o corpo (de quem a profere, de quem a ouve, e entre quem a profere e a ouve). As palavras que a bailarina usa com certa nostalgia no fundo silencioso do olhar do espectador, os movimentos que diz e que faz – tudo minuciosamente coreografado – têm volume, estão de corpo em cena. Assim como tudo o que faz Anton em *Local Geographic*, ou o que é dito e dado a ver e ouvir em *Morder la lengua*.

---

<sup>5</sup> A dança aparece diversas vezes, e por vários autores e artistas, mencionada como linguagem ou associada a essa noção. Essa insinuação talvez se deva porque a dança tem a capacidade para “expressar o que fica fora da linguagem” (Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg, 2010, p. 10). Ver também (Gil, 2001).

<sup>6</sup> Sobre o *nexus* e o médium da dança ver (Preston-Dunlop, 1998, pp. 1-6) e (Preston-Dunlop & Sánchez-Colberg, 2010, pp. 41-60).

<sup>7</sup> À semelhança do que sugerem André Lepecki (2006a, 2006b), ou Laurence Louppe (2012, p. 59-60) quando escrevem sobre o encaminhamento dado a partir da separação entre linguagem e movimento nas artes, e sobre a delimitação e autonomia da dança com base no movimento e na figura do bailarino emudecido.

<sup>8</sup> Tal como “uma frase escutada num diálogo torna-se também matéria, coisa observada, pois, saindo do corpo, exhibe-se. Uma frase que digo é uma *parte do corpo que eu mostro*. Falar, dialogar – processo de exibição (*mostro-me*) e de observação (*vejo-te*).” (Tavares, 2013, p. 179)

A partilha do corpo como ponto de onde divergem e para onde convergem palavra e movimento, importa referir, acentua a tese da imanência do material em ação no contexto do corpo na dança (o agente da ação). A partir dos trabalhos artísticos considerados no nosso *corpus* de pesquisa, uma e outra ação não são apartáveis da dança que acontece ali. Isso pode justificar-se tendo em conta a visão fenomenológica da experiência da dança: experiência do tipo “não-é-capaz-de-pensar-sobre-isto-separada-do-fazer-isto”<sup>9</sup>, como descrita por Preston-Dunlop (1998, p. 55). As duas ações são expressão e transformação de pensamento. São aquilo que estaria no âmbito da “ideia furtiva da passagem e da transmutação das ideias em coisas”, para Artaud (2006 [1966], p. 121)<sup>10</sup>.

Ao apontar-se como estruturação que é também pertencente ao domínio fenomenológico e que partilha da mesma estruturação que é o corpo em cena, a percepção da palavra pode aproximar-se à percepção do movimento, à experiência física. Então, algo de movimento ressalta da palavra.

Experimentar palavras, experimentar frases é como experimentar correr a determinada velocidade, é como experimentar saltar: é uma experiência no mundo, é uma experiência física, orgânica: falar e escrever são actos físicos, actos atléticos: o *atletismo da fala*, o *atletismo da escrita*, o *atleta da linguagem*, o *atleta dos substantivos*, o *atleta das frases raras*.” (Tavares, 2013, pp. 175-176)

Eis, então, que o mundo da linguagem é um mundo de experiências do corpo: o corpo cansa-se, repousa, percorre uma certa distância a uma velocidade lenta, depois aumenta a velocidade, depois pára: eis o relato de uma leitura, de uma escrita, de uma fala. Eis ainda um pedaço substancial das experiências dos seres humanos vivos e falantes: a experiência da linguagem, uma das mais determinantes. Experiência física, corporal. (Tavares, 2013, p. 176)

É, pois, possível pensar em aproximação entre palavra e movimento, mas não em identificação de uma com a outra. Isto é, palavra e movimento, ou falar e dançar, não têm que ver-se segundo uma relação de equivalência/substituição, consequência de uma composição em que são trabalhados de forma a seguirem respetivamente uma mesma direção e terem um mesmo sentido (numa analogia aos segmentos de reta e vetores em geometria). Não se trata de uma disputa de posição dentro daquilo que se identifica e define por dança contemporânea. Se a nossa cultura eventualmente ainda se dispõe mais a favor do poder da linguagem verbal, tendendo a desligar-se do gesto (por exemplo), isso não parece representar uma preocupação estética coreográfica nos trabalhos em causa, ou ser uma questão relevante para os criadores atualmente. Denise Stutz, por exemplo, diz-nos que a sua palavra “tinha que estar para o movimento” e que “a palavra tinha que ser corpo também”. Desta perspetiva, o corpo em movimento é como um processo contínuo de envolvimento basilar para a palavra.

Eu comecei a perceber que, durante muito tempo, a palavra, para mim, era movimento. Ela parte do movimento [...] Então, para mim, não faz diferença se me movo ou não me movo enquanto eu falo, porque eu estou envolvida em movimento com a palavra e com o corpo, mesmo parada. (Denise Stutz)

## › **Considerações finais**

Considerando a palavra e o movimento condições fundamentais e potenciais composições e produções relativas às ações de falar e de dançar e, identificados sumariamente alguns aspetos que podem ajudar a fundamentar e a interpretar a rutura, a aproximação e o que partilham entre si, é possível correlacionar as ações e a sua transformação e inscrição no corpo em cena na dança contemporânea. Das ações da palavra e do corpo em movimento em cena, podemos afirmar que falar e dançar – ou dançar, falando e falar, dançando – requer um corpo cuja presença atualize essa maneira de fazer e de se mostrar em

<sup>9</sup> *not-able-to-think-about-it-separate-from-doing-it* (Preston-Dunlop, 1998, p. 55).

<sup>10</sup> A este respeito ver também (Tavares, 2013, pp. 260-261); (Gil, 2001).

determinado tempo e espaço, mesmo que a figura bailarino não seja a protagonista, ou mesmo que a visibilidade de uma ou outra ação esteja menos evidente. Sem corpo não há ação, e este princípio comum faz as ações aproximarem-se, mais do que afastarem-se, numa série de possibilidades.

É perceptível que dançar e falar podem acontecer de forma simultânea. E a simultaneidade não atrapalha a atualização em cena de uma ou de outra. Nem dançar, nem falar se excluem no plano da coexistência e interação em cena, e nem mesmo se excluem no sentido da coincidência num mesmo corpo em movimento.

*Dançar* não significa a interrupção do *falar*, bem como o contrário também pode ser percebido (visto e ouvido) em cena. Ambos se podem coorganizar sem, no entanto, interferirem na autonomia do corpo em movimento em cena. Em suma, a palavra e o movimento coincidem e podem acontecer como um elemento só, em todo o seu percurso, desde o seu interior e na sua manifestação física em cena. Assim como ver e ouvir, falar e dançar são práticas possíveis em cena a um só tempo e espaço, no *corpo em movimento*.

A necessidade de estar junto a outro(s), de construir algo com ele(s) e de comunicar é transversal aos trabalhos citados. Todavia, se no domínio da linguagem verbal a palavra é signo linguístico que atua como elemento de comunicação, na dança contemporânea ela não se investe, necessariamente, dessa função.

Da perspectiva da ligação como cruzamento, e enquanto experiências físicas, a tendência é para que a palavra, na dança, de experiência linguística, se faça presente como experiência fenomenológica; e que o movimento se reafirme de uma maneira diferente, mas compatível com a linguagem. Por isso, consideramos que falar traz um corpo em que a palavra faz dançar de maneira diferente da corporal e dançar traz um corpo que faz falar de uma maneira diferente da linguagem.





## Bibliografia

- Artaud, A. (2006 [1966]). *O teatro e o seu duplo*. Lisboa: Fenda.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Celant, G. (Ed.). (1999). *Merce Cunningham* (Fundação Antoni Tàpies; Fundação De Serralves; Castello Di Rivoli, Museo D'arte Contemporanea; Museum Mederner Kunst Stiftung Ludwig.). Milão: Charta.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Gumbrecht, H. U. (2010) *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio.
- Jakobson, R. (2010 [1967]). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- Lepecki, A. (2006a). Concept And Presence: The Contemporary European Dance Scene. In: A. Carter (Ed), *Rethinking Dance History* (Pp. 170-181). Nova Iorque: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (2006b). *Exhausting Dance: Performance And The Politics Of Movement*. New York: Routledge.
- Loupe, L. (2012 [1997]). *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Preston-Dunlop (1998). *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*. Londres: Verve.
- Preston-Dunlop, V. & Sanchez-Colberg, A. (2010). *Dance and the Performative, a Choreological Perspective: Laban and beyond*. Hampshire: Dance Books.
- Tavares, G. M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*.