



Quando o drama se apodera da dança

Paulo Paixão

O fenômeno do corpo em movimento engendra acontecimentos em diferentes níveis de modo complexo. O corpo se mantém em fluxos de transições todo tempo, nunca cessa. Esse curso contínuo de atividade articula diferentes dimensões internas ao corpo e outras que são de trocas com o ambiente. A complexidade implicada na dinâmica do movimento corporal diz respeito à multiplicidade de dimensões, envolvidas na emergência de um único movimento, que atuam de modo simultâneo. Ou seja, para que um simples gesto com o braço se realize muitos movimentos ocorrem no trânsito entre o dentro e o fora do corpo instantaneamente.

Entre as distintas instâncias que operam na realização do movimento humano, ressalto algumas: as atividades de regulação biológicas (que mantém as funções vitais em constante funcionamento – respiração, circulação etc.); o trabalho sensorial (que monitora as condições ambientais internas e externas); a atividade cerebral (onde circulam mensagens e comandos em forma de reação eletroquímica); a ativação muscular (que impulsiona as alavancas biome-

cânicas); as ações articulares (que balizam a amplitude do movimento do corpo) etc. Essas instâncias funcionam em íntima conexão com o ambiente externo ao corpo. Alguns estudos realizados em diferentes disciplinas (Teorias da Arte, da Comunicação, na Psicologia, na Filosofia, na Cultura e na Ciência) chegam a propor que as condições ambientais co-participam da ação corporal.¹

A partir do exposto, podemos então supor que, o movimento do corpo é sempre um emaranhado complexo de atividades, do qual o olhar capta apenas parte do fenômeno, assim como o pensamento simboliza somente uma determinada perspectiva e as palavras criam índices de referências limitadas, dentro de um espectro de possibilidades bem maior. Nesse sentido, a operação lingüística (fruto da observação e da reflexão do pensamento e sua tradução em palavras) é sintética, parcial, limitada e incompleta. Se assim for, e existe grande possibilidade de assim ser, para falar de dramaturgia da dança é importante considerar alguns aspectos que, a partir desta perspectiva, se tornam críticos. Antes de me deter nestes aspectos críticos, con-

Paulo Paixão é professor da Escola de Dança da UFPA.

¹ Greiner (2005) faz um apanhado generoso destes estudos e pode ser um excelente ponto de partida para quem se interessa em aprofundar o assunto.

sidero importante fazer uma pequena revisão do tema “dramaturgia da dança”.

Cabe lembrar que este termo começa a ser aplicado na área da dança recentemente. Tradicionalmente, a palavra dramaturgia esteve ligada a tradição germânica do ofício de interpretação literária do texto teatral, exercido nos teatros do estado e para alguns encenadores. A dança expressionista e seus desdobramentos, como por exemplo, a atividade criadora de Pina Bausch; e, por outro lado, o tipo de encenação propostas por diretores teatrais como Bob Wilson, Peter Brook e Eugenio Barba, entre outros, provocaram um deslocamento do foco da dramaturgia da palavra para o corpo. Marianne Van Kherkove, dramaturga da coreógrafa belga Anna Teresa Keersmaeker, prefere considerar Jean George Noverre como o primeiro dramaturgo da dança. Certamente a proposta de encenação, baseada em certa narratividade do corpo, que Noverre defendeu para o balé no século XVIII, criando o que ficou conhecido como “balé de ação”, tem relevância para a questão e sustenta o argumento de Kherkove.

Nos anos de 1980, na Bélgica, instituiu-se a profissão do dramaturgo em dança e mesmo no Brasil o tema despertou interesse refletindo-se na decisão, por parte de alguns coreógrafos, de convidarem especialistas para assumir a dramaturgia de suas obras, bem como na escolha do tema dramaturgia, como foco de investigação, por parte de alguns pesquisadores, para aprofundar o estudo sobre natureza da dramaturgia na dança.²

Do dossiê sobre dança e dramaturgia, publicado em 1997 pela revista belga *Nouvelles de Danse*, podem-se subtrair várias definições para conceituar o que seria uma dramaturgia no terreno da dança. Vejamos algumas delas: a dramaturgia da dança seria a base de toda criação

artística; uma rota para estruturação do trabalho; o fluxo de sentido captado na circulação do trabalho do corpo no espaço, no tempo e na percepção; o ato de fazer nascer o espaço poético da ligação, imperceptível e oscilante, entre a superfície do corpo, no espaço real do teatro, com o espaço mental do espectador; aquilo que cria uma arquitetura invisível.

E ainda, sobre qual seria o papel do corpo numa dramaturgia de dança, destaque: o material humano seria decididamente o mais importante, considerado como fundamento da criação; o corpo, com sua lógica própria seria o que forneceria sentido para a construção dramática.

A partir da premissa de que o movimento do corpo é um fenômeno complexo, dentro dos limites do que foi apresentado como revisão do tema “dramaturgia da dança” ressaltado como primeira questão: porque a idéia e a prática da dramaturgia da dança se expandiram, no tempo e no espaço, para além dos limites que lhes deram emergência, uma vez que seu conceito começa a ser aplicado, para se referir a determinado trabalho exercido no campo da dança, em dado momento da história e em uma geopolítica específica?

A segunda questão diz respeito à idéia de sentido que estaria associado à construção da dramaturgia. A pergunta é a seguinte: que tipo de sentido constrói um corpo que dança? Sentido em termos da sua orientação no espaço? Sentido em termos de significação? Sentido nas duas acepções? A grande questão do sentido para o homem que persegue tanto a tradição filosófica quanto a científica e certamente não será aqui resolvida, mas, ao menos deve ser problematizada em certos limites.

A terceira e última questão, para esse texto, sem, no entanto, crer que com estas três questões estarei esgotando os problemas relacio-

² Entre os muitos casos de parcerias entre coreógrafos e dramaturgos no Brasil, cito a relação entre a Coreógrafa carioca Lia Rodrigues e a pesquisadora Silvia Soter e entre a coreógrafa paulistana Vera Sala e a pesquisadora Rosa Hercules. Essa última, também desenvolveu um trabalho de pesquisa, em seu doutorado, sobre o tema dramaturgia da dança.



náveis a temática, pergunto: como considerar, a partir de tantas variáveis complexas, que o fenômeno da dança pode ser balizado por certos parâmetros que chamaríamos de dramaturgia?

Como resposta para as três questões proponho refletir sobre dois aspectos da relação do homem com o mundo, saindo assim de um quadro específico, o da dança, para colocar a problemática numa perspectiva mais ampla, a das atividades humanas em geral. O primeiro aspecto que me parece dar conta das questões levantadas sobre dramaturgia da dança é a maneira racional simplista como nos habituamos processar as experiências que vivemos, e o segundo aspecto, que não está desassociado do primeiro, porém não deve com ele ser confundido, é o hábito que temos de agregar valor às coisas, pessoas e situações.

Pretendo explorar, com exemplos simples, a maneira como racionalizamos os nossos atos e porque atribuímos valores às coisas do mundo, sempre fazendo um paralelo de como essa racionalização e essa atribuição de valores podem ser aplicadas a dança para, dessa maneira, deduzir respostas possíveis para as três perguntas levantadas. Procedendo a reflexão dentro destes parâmetros pretendo elaborar uma posição crítica ao uso e o estabelecimento da dramaturgia como um elemento constituinte da criação de dança.

De modo muito generalizado concordamos que a lógica racional aplicada ao dia a dia é linear, previsível e determinista. Quero dizer que nos cercamos de tantas precauções quanto necessárias para alcançar um objetivo pragmático de modo rápido e eficaz na vida cotidiana. Sabemos exatamente os passos que devemos dar para cumprir um plano preestabelecido. Um exemplo simples: ao entramos numa casa pela noite, supomos que existe um sistema de iluminação disponível para iluminar seus diferentes cômodos, que esse sistema se serve da energia elétrica e que, em geral, existe um comando localizado na parede, próxima a entrada, que liga o sistema e ilumina o cômodo.

Apesar de existir a possibilidade de variações que trona o ato de entrar num cômodo escuro e acender a luz não tão banal quanto parece, na maioria das vezes, realizamos esse ato de forma automática, confiando no que está convencionalizado, economizando assim, racionalmente, todo um desconforto que seria nos debatermos na escuridão de um cômodo, sem saber ao certo onde se encontram as coisas. O mesmo poderíamos dizer sobre a observação de um corpo que se move. Estender um braço parece um ato tão banal que confiando no que está convencionalizado, o percebemos ou o realizamos automaticamente de modo mecânico, sem refletir sobre, sem considerar as variações de possibilidades. Mesmo se tivéssemos que atribuir alguma intencionalidade a ele, em nossa cultura, certamente diríamos que se trata de um gesto que denota pedido, súplica, mesmo que esse mesmo gesto signifique um ato de nobreza e benevolência numa outra cultura. Toda aquela complexidade descrita inicialmente se vê, desse modo, simplificada e desnecessária sobre maneira.

Até aqui, tudo a problemática não parece tão crítica, mas pode complicar se agente se perguntar quem determinou que o comando que serve para acender a luz nos cômodos das casas deveria ficar na parede e não no chão? Ou porque, numa outra cultura, o mesmo comando, em geral, se localiza no centro do cômodo e não na entrada, como na nossa? Ou o que aconteceria se decidíssemos mudarmos a localização de todos os interruptores de luz, baseados na idéia de que a solução encontrada por outra cultura é melhor do que aquela que fazemos uso?

Por analogia, as mesmas perguntas podem servir pra questionar mais fundo a idéia da dramaturgia se aplicar a dança. Por intermédio de quê, a idéia de dramaturgia se dissemina na atividade criativa da dança? Por quê? E qual sentido ela ganha ao se instalar numa cultura estranha às determinações que a fizeram emergir inicialmente?

As conexões de aproximação sistemáticas, mas não lineares, da dança com o teatro é visível: do balé de ação do século XVIII na França e suas variações ao longo do tempo, para a dança expressionista Alemã, já no século XX, desta para a dança teatro nos anos de 1970 e da dança teatro para o entendimento convencional de que a dança implica em uma dramaturgia, na Bélgica dos anos de 1980. E a partir desta cadeia de vinculação errática se construiu, em torno deste entendimento, todo um conjunto de argumentos, em função de re-significar o termo em sua nova acepção; se deu coerência a sua aplicabilidade, naturalidade determinista a sua existência e se agregou valores especiais às obras de dança que, em sua produção, consideram a dramaturgia como uma verdade em si.

O valor que agregamos às coisas para torná-las especiais, em alguns casos, justifica-se pela singularidade e escassez da existência desta dada coisa no mundo, como no caso de uma pedra preciosa, por exemplo. De uma beleza singular, um diamante não se encontra em qualquer esquina! O interessante é o desejo de posse que esse tipo de beleza desperta nos indivíduos e, em função de sua escassez, a distinção que representa possuir um diamante de forma exclusiva. Na dança, de que maneira funcionaria esse mecanismo de agregar valor a obras por sua potência de encantamento e raridade?

Entrando no âmbito da valoração e exclusividade, eu trago à lembrança a aula inaugural no Collège de France, do filósofo Michel Foucault em 1970. Ele fala sobre procedimentos de exclusão citando o tabu do objeto, o ritual de circunstância, e o direito e o privilégio exclusivo como dispositivos que separam quem pode falar o quê e quem não pode; o que pode ser dito em dada circunstância e o que não; e que tipo de discurso é considerado válido para determinado grupo, relacionando o privilégio do discurso autorizado ao desejo de poder (1996, p. 9).

Deslocando a leitura de Foucault da linguagem falada para o que em dança costuma-se chamar de “discurso do corpo”, poderíamos di-

zer que: o tabu da especialização que sofreu a dança, a partir do momento em que foi sistemática e progressivamente se aproximando do teatro, criou uma série de rituais de circunstância que fez emergir a figura do dramaturgo da dança. Uma figura que possui o direito e o privilégio exclusivo de gerir a base de toda criação; de estabelecer a rota para estruturação do trabalho; controlar o fluxo de sentido captado na circulação do trabalho do corpo no espaço, no tempo e na percepção; quem faria nascer o espaço poético da ligação, imperceptível e oscilante, entre a superfície do corpo, no espaço real do teatro, com o espaço mental do espectador, e quem criaria uma arquitetura invisível para dança.

Desse modo, podemos considerar que de uma conexão entre a dança e o teatro, estabelecida inicialmente de modo aleatório, a idéia de dramaturgia foi sendo posta em prática na dança em número cada vez maior e em territórios cada vez mais distantes, tornado-a assim, importante para o processo criativo da dança. Na Alemanha, essa prática fazia sentido devido à tradição da existência da profissão nos teatros, para auxiliar diretores teatrais. Na Bélgica sua existência também é compreensível, em função da proximidade cultural e mesmo lingüística entre o alemão e o flamengo. Mas nos outros países da Europa e mesmo no Brasil, qual o sentido e função da existência deste seguimento do trabalho na criação na dança?

Antoine Pickels, autor, diretor e dramaturgo belga é da opinião que a rejeição ao modelo coreográfico proposto por Maurice Béjart, por parte da geração que o sucedeu, teria representado um papel importante nessa situação. Eu proponho outra digressão como resposta: distintos processos criativos que obtiveram êxito, realizados por artistas diferentes, em lugares bem distintos do mundo são colocados numa rede de lógica racional e dela é deduzida, de modo simplista, certa especialidade rara e desejável. Um saber estruturar, um dar sentido, um escrever a dramaturgia. Isso faz com que tal especialidade se torne desejável e poderosa no



mundo da dança. Nesse sentido, em alguma instância, se generaliza também os processos criativos e se automatiza a prática de criação artística e os resultados expressivos na dança.

Se de fato a vida é mais complexa do que temos o hábito de pensar e se a criação artística, como diz Jaques Rancière, tem a função política de redimensionar o sensível, deveríamos tentar escapar da operação mimética, da reprodução simplista de uma fórmula, deduzida de processos longos de investigação artística, para nos dedicar a processos singulares. Processos esses que bem poderiam se firmar em elaborar a relação com as temporalidades, com as espacialidades, ou modos de subjetivação que atravessam um corpo que se desmancha em dança. Tramar uma rede própria entre estes princípios básicos que constituem a arte da dança.

A palavra coreografia se estabeleceu no vocabulário da dança no início do século XVIII, se referia a um sistema de notação da dança. Aos poucos essa palavra foi ganhando novos sentidos até chegar à atual acepção que se refere à escrita do movimento do corpo no tempo e no espaço. Talvez a idéia de dramaturgia na dança surja para reforçar, evidenciar, facilitar a leitura das projeções de subjetividade que a ação corporal delibera na audiência, uma vez que a dramaturgia pode ser associada a uma trama dramática. Nesse sentido, vejo que pode haver algo de positivo nesse novo arranjo lexical. Porém, considero que, entre os prós e os contras, os efeitos negativos deste neologismo poderoso são maiores e me explico.

O fato de darmos um nome comum a diferentes práticas que buscam gerenciar a potência de significação que tem um corpo quando dança, pode, por conta do hábito racional e do modo como atribuímos valor as coisas, automatizar as experiências e estabelecer nichos de poder exclusivistas. A tendência de aplicar a lógica racional linear determinista em nossa relação com o mundo pode não ser eficiente para a prática artística, assim como o jogo de atribuição de valores que cria espaços de exclusividade e poder tão pouco o é.

Um nome, isola no curso dos processos da vida um objeto, por assim dizer, íntegro e puro e o tipo de racionalização, o qual eu tenho me referindo, pratica a nomeação dos fenômenos para criar categorias, isolando acontecimentos, designando a eles integridade e pureza. Do campo das ações humanas, por exemplo, se nomeia e destaca a arte como uma prática isolada das demais, apesar de sabermos que no passado e ainda hoje, em algumas culturas, não se distingue os banquetes, da música, da dança, do teatro, da poesia, das expressões visuais e, em alguns casos, das práticas sexuais em um evento em seu todo.

Nomear e separar a arte deste contexto maior, impulsionou, por um lado, a sua especialização e autonomia, por outro, deu aos processos de criação certa uniformidade e excluiu de certa forma a participação cidadã. Quando, em meio a prática da arte se nomeia e se separa a dança das demais atividades acontece o mesmo, e quando a palavra coreografia emerge no ambiente da dança, na França de Luiz XIV, por um lado demarca um alto nível de especialização alcançada no campo da expressividade do movimento do corpo em cena, mas por outro lado, indicia também uma concentração de poder enorme e até o poder de decidir o que é e o que não é dança. Os corpos dançantes que não atendiam os princípios de integridade e pureza coreográficos, previstos nas regras do balé, tinham valor mundano. Enquanto a especialização coreográfica, íntegra e pura, representava uma aproximação sistemática com a divindade³.

A partir da ditadura coreográfica, os corpos dançantes foram submetidos a um adestramento profundo que visava, num certo sentido, a padronização dos corpos e determinação de um vocabulário restrito a ser utilizado. Integridade e pureza se viram aplicadas ao extremo no campo da dança. A dramaturgia da dança não tem impacto tão grande quanto teve a idéia de coreografia no campo da dança. Até mesmo porque vivemos outro momento da experiência humana. No século XVIII o Racionalismo se desenvolvia à velocidade das máquinas a vapor.

Hoje, a Teoria da Relatividade, da Complexidade, as lógicas aleatórias se disseminam em redes digitais.

Se por um lado a aproximação com o teatro, talvez, represente uma ampliação das possibilidades da criação em dança e mesmo um passo no sentido de retomar a hibridização anterior, por outro é importante atentar para o dispositivo racionalista de nomear, separar e dar poder que a idéia de dramaturgia pode deliberar. Ao experimentarmos a complexidade, ou seja, a multiplicidade de camadas e conexões envolvidas em processos simples, pode se alcançar certa autonomia.

As referências da história de uma prática artística sempre vão existir e, consciente ou inconscientemente, vão balizar as ações nesse meio. Há sempre um jogo de duas vias nos marcos da experiência. Uma em que a história e as determinações sociais vão gerenciar dado acontecimento e outra que provoca um desvio, uma novidade nos acontecimento. Este último tem haver com a complexidade que envolve qualquer acontecimento e também com um posicionamento do sujeito em relação à experiência. Se a experiência é vivenciada como se todas as ocorrências pudessem ser previstas e enquadradas num determinado padrão de comportamento conhecido, seu resultado tem menos chances de provocar o sensível. Se ao contrário, a experiência é vivenciada com atenção para o imprevisível, desconhecido, seu resultado tem maior possibilidade de abarcar o sensível de modo desconcertante.

Para que haja uma renovação do sensível, me parece ser importante desestabilizar os circuitos de comandos automatizados e se, em algum nível, a idéia de dramaturgia faz a dança avançar nesse sentido, propondo uma aproximação da dança com o teatro, noutro, ela retrocede violentamente no sentido de impor uma idéia de procedimento de criação que envolve a participação de determinado especialista, que advêm de uma área bem específica.

Não há nada íntegro nem puro na produção contemporânea de dança. O panorama

artístico da dança se compõe de procedimentos criativos extremamente diferentes uns dos outros. Estes procedimentos resultam em obras singulares que correspondem a variáveis complexas vivenciadas em cada processo. Sendo que sua integridade não tem correlação direta com outra obra. Cada obra em particular não corresponde a nem um parâmetro de pureza em relação a uma classe essencialmente identificável como dança. Em sua grande maioria, elas são ambivalentes em termos de subjetividades, misturam diferentes técnicas, vocabulários, expressões artísticas, não se acomodam em definições rígidas, se transformam conforme o contexto temporal ou geográfico.

Se para o coreógrafo do Grupo Cena 11 de dança Alejandro Ahmed a criação é uma forma de testar o movimento do corpo de modo a dar conta de uma questão, para a artista paulistana Vera Sala os processos criativos se estendem para além da exibição de um resultado que é para ela entendido como provisório. Já no caso da artista mineira Margô Assis, a criação parte sempre de determinadas restrições que ela impõe a si mesma. São pontos de partidas diferentes que projetam campos de possibilidade singulares para dar forma sensível a uma obra. Se existe um componente teatral nas obras do coreógrafo Jorge Alencar, do grupo Dimenti, de Salvador; o central na obra do coreógrafo Carioca João Saldanha é o jogo coreográfico; e para o coreógrafo Marcelo Evelin de Teresina, foi crucial debater, em três de suas obras, a relação entre o local e o universal, tendo como ponto de partida elementos da cultura do Piauí.

Na prática, se examinarmos com muito cuidado, o que chamamos de dramaturgo da dança é um interlocutor com quem o artista troca idéias sobre sua criação. Dramaturgia é um termo sofisticado que dá prestígio ao trabalho do interlocutor do artista. Esse termo também cria uma nova rubrica dentro da folha de pagamento de um projeto de produção para criação artística da dança. Que bem poderia ser chamado de assistente ou consultor, sem o mesmo charme que tem o nome dramaturgo.



Uma vez que o trabalho que se costuma chamar de dramaturgia da dança nem sempre passa por questões relacionadas a saberes do teatro e ainda, que as pessoas que assumem o papel do dramaturgo de dança não têm formação teatral, considero a utilização do termo demasiadamente deslocada e, em muitos casos, inapropriada para o trabalho que assim se denomina. Do ponto de vista que tento aqui defender, resalto que é perigoso achar que todo e qualquer projeto de criação em dança necessite do trabalho de um dramaturgo, bem como crer que todo e qualquer trabalho de interlocução com o coreógrafo possa ser chamado de dramaturgia.

Cada artista tem seu jeito de trabalhar e cada projeto individual segue uma lógica toda própria e que demanda certos tipos de serviços e outros não. É urgente abrir os olhos pra enxergar a complexidade das coisas do mundo e, no âmbito da dança, investir em elaborações criativas singulares profundas, que possam cumprir sua função política de elaboração do sensível desestabilizando os hábitos perceptivos, jogando luz no que estava ali, mas, de tanto olharmos para aquilo, nos tornamos cegos, ou melhor, damos para aquela visão a qualidade da invisibilidade.

Referências bibliográficas

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GREINER, Christine. *O corpo: Pista para um estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. *Novas dramaturgias da dança*, em Repertório Teatro e Dança 4/ ano 3 2000
- HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LEWIN, Roger. *Complexidade – a vida no limite do caos*, Rio de Janeiro: Rocco, 1994
- MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. *La danse au XX siècle*. Paris: Larousse, 1998.
- NOUVELLES DE DANSE : 36/37, Dorciê de Dramatrgia na dança. Bruxelas: Contredase, 1999.
- NOVERRE, Jean-Georges. *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyons: 1760.
- PAIXÃO, Paulo. *Processos de comunicação em evolução: coreografia e gramaticalidade*. 2003. Dissertação (Mestrado)—Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.