



Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existência

Marila Velloso

A idéia de provisoriedade do termo dramaturgia da dança é trazida por Greiner (2007, p. 14) ao relacioná-la aos nexos de sentido que artistas organizam em suas experiências e que abrangem indagações constantes, especificidades de ação e distintas estratégias.

Tanto essa dimensão apresentada por Greiner quanto diversos aspectos apontados pela dramaturgia de teatro e dança, Marianne Van Kerkhove (1997), possibilitam uma aproximação do olhar para a processualidade que envolve a construção de uma dramaturgia em dança. E que nesse artigo se baseia, também, na experiência junto ao desenvolvimento do Programa de Iniciação à Pesquisa em Dança Contemporânea¹ da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Move-

mento,² em Curitiba, que propõe uma dança contemporânea de caráter investigativo.

A processualidade na criação de uma dramaturgia requer um foco de preocupação diferenciado da idéia de um produto final dado de antemão. Um dos aspectos que Kerkhove (1997, p. 20) levanta no processo de criação é a multidisciplinaridade e diversidade de materiais que podem ser utilizados, além do corpo e do movimento, como textos, objetos, suportes teóricos e imagens, entre outras possibilidades. É no modo de articulá-los entre si e nos corpos que se desenha uma determinada estruturação dramaturgicamente.

Kerkhove menciona que a preocupação para um dramaturgo ou coreógrafo deve girar em torno da integração das partes, dos elemen-

Marila Velloso é doutoranda do Programa em Artes Cênicas da UFBA e coordenadora de Dança da Fundação Cultural de Curitiba.

- ¹ Programa elaborado pela Coordenação de Dança da Fundação Cultural de Curitiba, em 2006, junto à consultoria da pesquisadora e crítica de dança, Fabiana Britto, que foi curadora do Programa nos anos de 2007 e 2008. O Programa contempla vinte vagas anuais para Bolsistas Participantes, oito vagas para Bolsistas Residentes, e seis vagas para Estruturação Coreográfica. Estabeleceu simultaneamente uma linha de formação de orientadores de pesquisa na área da dança contemporânea. [Nota da autora].
- ² A Casa Hoffmann, localizada no Largo da Ordem, em Curitiba, é uma construção centenária que abrigou uma loja de tecidos e foi moradia de uma família de imigrantes alemães que chegaram a Curitiba no final do século XIX. Foi restaurada pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC) que implantou um

tos e materiais, ao invés do entendimento de soma ou adição de números ou elementos em uma composição coreográfica (Kerkhove, 1997, p. 21): "... trata-se de "controlar" o todo, "pensar" a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre atores/bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc."

Esse olhar sistêmico propõe a idéia de transformação dos componentes que interagem entre si em um estudo de composição, por serem esses interconectados, e instiga a uma constante relação de atualização que se dá no corpo e nas próprias relações que vão se estabelecendo durante um processo de construção de uma dramaturgia. À medida que expandem as conexões com as quais os componentes estão associados, alteram-se também suas propriedades e, transformam-se os modos de se fazer.

Em comum a diferentes formatos de construção dramaturgical, em dança, está o corpo e a dramaturgia corporal e do movimento, que se delinea junto às outras relações estabelecidas, ou não, em um estudo de composição. O que significa dizer que a idéia de dramaturgia da dança não envolve apenas o corpo, mas, também, as correlações que circundam e compõem o todo de uma peça ou trabalho artístico.

A dramaturgia do corpo abarca o movimento que se instala no mesmo durante o processo de investigação e estudo dessas correlações: "Em dança, a dramaturgia se centra no corpo, que ela designou como sendo o principal lugar de emergência do sentido" (Dubray & Vreux,

1997, p. 53). A ampliação da capacidade perceptiva do artista e de seus colaboradores durante um processo reflete sobre o modo como um corpo é capaz de sentir, perceber e se (re)organizar enquanto em ação:

"Na experiência que ele tem de seu corpo, a pessoa encontra diferentes graus de maleabilidade e densidade interior, diferentes estados e mudanças de estados, passagens de estados de tensão a relaxamento, de agitação a apaziguamento, de um sentimento a outro e diferentes graus de consciência. O corpo que se torna consciente e sensível transforma-se em um lugar de articulação entre a percepção e o pensamento, no sentido de que esse tipo de experiência passa a revelar um significado que pode ser compreendido em tempo real e em seguida integrado aos mecanismos de recepção cognitiva existentes, caso haja eventual transformação de sua forma" (Bois, 2008, p. 11).

A possibilidade de construção e/ou transformação de um formato, seja do movimento no corpo ou de uma concepção dramaturgical, abrange a idéia de entender o que se faz enquanto se faz, e está atrelada à correlação entre a ação e a intenção que se estabelece quando o que pensamos que estamos fazendo corresponde à ação que estamos realizando. Muitas vezes a ação mostra-se como o oposto da intenção do que se pretende realizar como movimento e mesmo oposto ao pensamento e ao que se deseja configurar enquanto proposta dramaturgical:

Centro de Estudos do Movimento, desde junho de 2003. Em 2005, após uma mudança político-institucional, a Coordenação de Dança da FCC é instituída, e a Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento passa a sediar a Coordenação de Dança, além do Programa de Iniciação à Pesquisa em Dança Contemporânea, entre outras atividades e ações abertas à comunidade como uma Mostra de Vídeo Comentada, o Dança de Portas Abertas no último domingo de cada mês que promove sessões de improvisação para artistas de todas as áreas. O espaço da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento possui, em sua estrutura, duas salas para ensaios e apresentações e um acervo de vídeos e livros. [Nota da autora]



“A percepção é a consciência junto com a noção do que está acontecendo na situação ou dentro de nós mesmos” (Feldenkrais, 1977, p. 72).

Essa noção de perceber na ação, ou de ação na percepção (Noe, 2004) abrange, também, os momentos de seleção de informações durante um processo, e delinea a dramaturgia de uma dança, mesmo que provisoriamente. O processo de escolha permeia o tempo todo um processo de investigação dramática. Há um campo de possibilidades existente onde algumas dessas possibilidades se tornarão mais coerentes do que outras para serem selecionadas. Onde, dependendo do recorte delimitado por um conjunto de circunstâncias, outras possibilidades nem serão acessadas.

Há uma lógica interna, como um constante vir a ser, com o qual a própria dança trabalha ao contemplar o estudo do corpo, do espaço, do tempo, da percepção, conforme assinala Adolphe (1997, p. 33): “Uma dramaturgia do movimento consiste, talvez, em reconhecer a organicidade dessa lógica interna”. A lógica interna vislumbra uma lógica de entendimento que se desdobra no modo de selecionar informações que estão no ambiente, dentro e fora do corpo e que dizem respeito a um modo de escolher. Trata-se de lógicas de compreensão que os artistas-pesquisadores partilham e reconhecê-las no fazer artístico torna-se importante para o entendimento do que se faz.

A coreógrafa canadense, Lynda Gaudreau³ trata como uma função do artista a necessidade de ampliar sua capacidade perceptiva também para o que acontece em seu ambiente ou contexto. Entende o artista como alguém

com a atribuição de desenvolver essa capacidade singular de percepção do mundo e das coisas, e em virtude disso, propõe que a produção em dança não reproduza os modelos existentes em determinado contexto e, sim, que rompa com os sentidos comuns que vigoram no entorno relacional do artista.

Nesse sentido, a dramaturgia de um corpo permite analisar o como o artista se relaciona com aquilo que cria ou reproduz e com o lugar onde propõe sua dança. O que se dá a ver em uma dramaturgia diagnóstica um determinado modo de organizar e configurar uma idéia, temática ou argumento. É um modo de se relacionar com determinados contextos, limites e campo de possibilidades.

Um aspecto que aqui se quer relacionar com a idéia de dramaturgia em dança é a formulação de um argumento para investigar e criar em dança. A dança contemporânea de caráter investigativo abarca essa possibilidade de estudo, e considera que questões e argumentos se constroem no tempo. É na continuidade, no estabelecimento de rotinas de trabalho e reflexão do que se faz enquanto se está fazendo que um argumento pode ser levantado no corpo. Nessa abordagem de dança contemporânea as pesquisas podem estar vinculadas à necessidade de explorar possibilidades de movimento buscando criar particularidades na ação corporal e dramática da dança.

A orientadora⁴ de pesquisa do Programa instituído na Casa Hoffmann (Centro de Estudos do Movimento), entre os anos de 2006 a 2008, analisa:

³ Anotações feitas pela autora durante a realização do workshop CLASH/Satelite com Lynda Gaudreau, do Canada e com a participação da crítica de dança Helena Katz, do astrofísico, Jorge Albuquerque e com Fabiana Britto, promovido pelo PPGDança da UFBA, entre 20 e 24 de novembro de 2006, em Salvador/BA.

⁴ O Programa de Iniciação à Pesquisa em Dança Contemporânea propõe a orientação dos projetos selecionados em editais públicos que é realizada por profissionais da área. Essa função visa problematizar as discussões trazidas pelos selecionados e acompanhar o processo de investigação que é compartilhada

Nisso e em “tantas” outras coisas, a orientação de Fabiana Britto, consultora do programa, foi de extrema importância. Ela traz, de início, a discussão sobre a idéia que o artista formula um problema e busca, pelos mais possíveis e diversos modos, resolvê-lo. Problema que é questão, inquietação, dúvida, algo que promove ações e estratégias para investigar. Questão que necessariamente não está no início do processo, sendo a “causa” para criação, mas que, liberta de uma ordem, pode estar em todo lugar, permeando e se metamorfoseando durante o fazer artístico. Resolver um problema? Sim. Porém, mais no sentido de problematizar algo situado no corpo e, de preferência – por estar se falando de arte –, que procure se colocar como uma informação diferenciada no mundo, tirando a idéia que se pretende elaborar, do senso comum, dos lugares já vistos e feitos. “Não existe “melhor” ou “pior” na criação, mas existem, sim, modos mais ou menos eficazes de elaboração dos argumentos em dança” (Tridapalli, 2006, p. 14).

Muitas vezes os procedimentos para se criar uma dança contemporânea não condizem com essa idéia e há o risco de se reverenciar uma trilha, ou iluminação, por exemplo, quando ainda se aplica um modo de estruturar o trabalho baseado na soma de elementos como o figurino, mais trilha sonora, mais cenário, mais coreografia.

O entendimento é de que organizar uma idéia, como um projeto em dança ou uma coreografia, é organizar um evento de coisas, o que se torna mais complexo do que a idéia de ape-

nas ordenar atividades ou compor movimentos conforme sugerido acima (iluminação, mais música, mais seqüência de movimentos, etc.).

Ordem e organização não são sinônimos, para o cientista Denbigh (1975, p. 83). A ordem pressupõe pouco desvio de um determinado padrão ou propriedade, enquanto um sistema organizado consiste, necessariamente, de partes e sub-partes interconectadas e, portanto, complexas. Nesse sentido, qualquer habilidade corporal também é considerada como uma organização de “... rotinas, subrotinas e sub-subrotinas, em muitos níveis diferentes...” (Dengibh, 1975, p. 85). A rotina para exercitar idéias no corpo e desenvolver procedimentos investigativos.

Ainda, assim como Kerkhove, Adolphe também menciona como função dramaturgica a de recorrer a outras áreas e, nesse sentido, apresenta a idéia de colaboração, que “supõe um olhar exterior” que se faz necessário na construção de uma dramaturgia (Adolphe, 1997, p. 33).

Em *workshop* da criadora-intérprete Vera Sala e da dramaturgista Rosa Hercoles, em 2006, realizado na Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, nota-se quão a idéia de dramaturgia do corpo e da dança, está atrelada a processos colaborativos entre artistas.

Em 2006, essa parceria consolidou nove anos de exercício e estudo, período no qual Rosa Hercoles também se titulou como Doutora em Comunicação e Semiótica, e Vera Sala se dedicou ao grupo de estudos do Corpo, da PUC-SP. Ambas são artistas e pesquisadoras acadêmicas e artísticas e se utilizam de conceitos de corpo, utilizados na prática das horas destinadas à pesquisa do movimento em um trânsito contínuo entre teoria e prática. Conceitos que

do, também, em mostras públicas para os bolsistas residentes e em apresentações públicas e gratuitas realizadas pelos bolsistas Estruturação Coreográfica. De 2006 a 2008, o período de orientação era de três meses. Em 2009, foi expandido para quatro meses, sendo que há remuneração para os bolsistas se dedicarem à pesquisa, com valores diferenciados dependendo da instância. Orientadores em 2009: Cinthia Bruck Kunifas, Giancarlo Martins, Monica Infante e Olga Neneve. Orientadores que acompanharam o Programa desde 2006: Gladis Tridapalli, Andrea Serrato.



são implementados dinamicamente, no processo de criação. O exemplo da parceria colaborativa entre Sala e Hercoles aponta para a continuidade, no tempo, das idéias e das relações.

Aproximando a construção de dramaturgia na dança e a pesquisa em dança contemporânea, considera-se a necessidade de uma temporalidade estendida no processo de produção, a continuidade da investigação no corpo e das relações entre corpo e outros materiais e idéias, e da relação entre os colaboradores, para que as questões que permeiam ou motivam a pesquisa em dança se transformem.

A existência de ambientes disponíveis e dedicados à pesquisa e à investigação do movimento e da dança, além de subsídios financeiros para a produção de dramaturgias pelo viés aqui apresentado ainda é recente e escassa no Brasil, e é objetivo desse artigo ressaltar a importância de políticas na área que atendam também a essa especificidade.

A dramaturgia de um corpo que dança pode ser considerada como o desenvolvimento de uma tecnologia para a área da dança e assim como em qualquer outra área a pesquisa e desenvolvimento de tecnologias necessita de recursos e laboratórios de investigação. Para Santaella (2004, p. 31), o termo tecnologia encontra-se para além de um entendimento monolítico e estável, estando orientada, esta tecnologia, para a transformação de sua própria natureza, que apresenta uma história evolutiva.

Querer criar algo dito contemporâneo torna-se corriqueiro, hoje, no Brasil, até porque ampliaram-se os números de editais públicos de dança, seja no nível federal e mesmo nos municipais, no caso de Curitiba, que oportunizam espaço para a pesquisa e criação com esta abor-

dagem. Porém, construir modos de criar que tenham coerência com as questões da contemporaneidade torna-se o grande desafio. E resguardar ambientes para esse tipo singular de produção, também.

O ambiente permite a resistência, para Gaudreau, que é mensurada como o oposto ao vigente; o que pode romper com os acordos falseantes baseados em propostas sem intencionalidade seja na arte ou em um sistema outro, e que apenas servem para serem engolidos rapidamente como em uma refeição mal digerida. Ambiente para que algo emerja com o conjunto de possibilidades que ela acredita serem necessárias para desenvolver um pensamento responsável, de ação política. O ambiente como o que gera a condição para o fazer, para ser ativista na arte, para o resistir. Aprofundar estas questões depende do grau de percepção do artista, conforme mencionado por Gaudreau.

A resistência ativista de Gaudreau aparece nas palavras de Katz⁵ não apenas como o posicionamento contra algo estabelecido e, sim, como proposição de outra forma política que negocie com o ambiente e com as outras formas lá existentes, abarcando uma dimensão coletiva que vai muito além de um foco unicamente particular e que diga apenas respeito a apenas um indivíduo.

A existência de um ambiente que também se faz necessário para a aquisição de competências para se criar de um outro modo que não os que utilizem as fórmulas mais conhecidas e, muitas vezes, guiadas por uma atmosfera “de entretenimento” ou de “estratégia de sobrevivência no mercado”, que regem a formação, a produtividade e a funcionalidade de projetos artísticos, espaços institucionais e produção de

⁵ Anotações feitas pela autora durante a realização do workshop CLASH/Satelite com Lynda Gaudreau, do Canada e com a participação da crítica de dança Helena Katz, do astrofísico, Jorge Albuquerque e com Fabiana Britto, promovido pelo PPGDança da UFBA, entre 20 e 24 de novembro de 2006, em Salvador/BA.

artistas. É uma lógica cultural e de mercado que também necessita ser revista ao se propor o estudo de uma dramaturgia da dança.

A produção de conhecimento no programa de pesquisa de dança da Casa Hoffmann visa se estabelecer no tempo de experimentação que o proponente necessita para que a produção aconteça no corpo. Não é o caso, no Programa, do artista produzir uma tese teórica, mas, sim, de criar o diálogo entre o corpo e um suporte teórico ou outro qualquer, quando esse se fizer necessário.

A proposição de danças criadas a partir das particularidades de cada artista requer um entendimento do modo como cada um organiza seu mundo de idéias e percepções, no corpo e nas relações que estabelece. Essa descoberta, entre outras, possibilita ao artista encontrar uma especificidade, uma especialidade em formato de habilidade sensorio-motora. E, para isso, o próprio trabalho corporal desse artista será feito, criado, durante o processo de investigação.

Para que se atinja uma espécie de competência que a idéia exige para ser partilhada no mundo partindo de um ambiente de experimentações, um lugar de testes de onde possa emergir uma metodologia, sem, necessariamente, ter sido previamente dada.

Tempo e ambiente para testar procedimentos, instaurar conexões, produzir sentidos. Para averiguar as possibilidades de diálogo, por exemplo, entre uma técnica necessária ou procedimentos e observar como o exercício e a rotina da experimentação lhe modifica o corpo e se integra ao processo de desenvolvimento de seu objeto de estudo, uma vez que não existe um manual no qual se encontre qual o melhor modo para se partilhar uma idéia com o mundo.

No Programa desenvolvido na Casa Hoffmann – Centro de Estudos de Movimento a discussão investe no processo colaborativo, que busca compreender como o artista formula sua idéia e como esta pode existir e estabelecer relações por meio de estados provisórios e abertos, sempre passíveis de leituras outras que não a definida antes, e que pretenda a segurança de resultados fixos e finalizados.

As distintas instâncias de pesquisa do Programa que se subdividem em bolsistas participantes, residentes e de estruturação coreográfica, e que envolvem, ainda, os orientadores, a consultoria, artistas e pesquisadores convidados pela curadoria, constituem a idéia de colaboração nos processos de investigação e corroboram para interações envolvendo todos os seus componentes.

Longe de garantir resultados, o ambiente, o investimento público de Estado e a continuidade do Programa têm possibilitado o prolongamento de uma idéia no tempo envolvendo investigação, e facilitado a continuidade para os que demonstram interesse em dilatar o tempo para a configuração de suas idéias criativas.

A experiência vivenciada no Programa, desde 2006, permitiu observar que na dramaturgia se encontra o entendimento que cada corpo carrega ao construir seu processo e estrutura de composição, o que acaba por configurar um determinado formato de movimentos e modo de organizar as informações selecionadas. Ainda, considerar, que a construção de uma organização é fruto das relações possíveis de serem instituídas e transformadas entre o corpo proponente e o ambiente que acolhe, ou não, iniciativas como a da investigação e pesquisa em dança.



Referências bibliográficas

- ADOLPHE, Jean-Marc. La dramaturgie est un exercice de circulation.... In: KUYPERS, Patricia. *Nouvelles de Danse*. n. 31. Bruxelles: Contredanse, 1997, p. 32-34.
- DENBIGH, K. A non-conserved function for organized systems. In: KUBAT, L.; ZEMAN, J. (Eds). *Entropy and information in science and philosophy*. Praga: Elsevier, 1975. pp. 83-91.
- DUBRAY, Charlotte & VREUX, Benoit. Au péril de nétre pas vu. In: KUYPERS, Patricia. *Nouvelles de Danse*. n. 31. Bruxelles: Contredanse, 1997, p. 51-54.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciencia pelo movimento*. Sao Paulo: Summus, 1977.
- GREINER, Christine. Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de “corpo brasileiro”. In: NORA, Sigrid. *Humus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p. 13-17.
- KERKHOVE, Marianne van. Le processus dramaturgique. In: KUYPERS, Patricia. *Nouvelles de Danse*. n. 31. Bruxelles: Contredanse, 1997, p. 18-25.
- NEDDAM, Alain. Texte et danse: unde dramaturgie de l'insaisissable. In KUYPERS, Patricia. *Nouvelles de Danse*. n. 31. Bruxelles: Contredanse, 1997, p. 44-50.
- NOE, Alva. *Action in perception*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- NORA, Sigrid. *Humus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação*. São Paulo: Paulos, 2004.
- TRIDAPALLI, Gladis. Estados transitórios e coletivos. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná/Fundação Araucária, 2006. In: VELLOZO, Marila. *Anais do Dança Cidade*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná/Fundação Araucária, 2006, p. 14-17.
- VELLOZO, Marila. *Anais do Dança Cidade*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná/Fundação Araucária, 2006.

