

FUNÇÃO DRAMATÚRGICA *DENTRO* DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇA

Eduardo Augusto Rosa Santana

Escola de Dança – UFBA

Dança, dramaturgia, processos criativos.

As crescentes discussões sobre Dramaturgia da Dança (GREINER, 2000, HÉRCOLES, 2004; 2005) mostram a necessidade de entendimentos, não somente enquanto conceituação, mas também enquanto modos de operação. Esse trabalho objetiva refletir sobre a função dramatúrgica *dentro* do processo de criação em dança.

Em dança, a ação dramática ocorre prioritariamente, mas não exclusivamente, pelo movimento, traduzindo-se conceitos e idéias, enquanto questões, utilizadas em protocolos criativos particulares, nas soluções possíveis, do(s) corpo(s) que dança(m). Sendo assim, as propriedades e os padrões de comportamento músculo-esqueléticos do corpo (flexibilidade, elasticidade, contractibilidade, força, massa, peso, comprimento, volume, proporção, etc.) condicionam essas traduções. Uma composição coreográfica não pode ser restrita a um agrupamento ou mera junção de passos. Ao contrário, é uma ação carregada de propósito, cujo pensamento materializa-se no corpo que dança (HERCOLES, 2005: 126-8).

1A produção de linguagem em dança reconfigura vocabulários de movimento e automatismos provocados por treinamentos técnicos específicos. Estabelece-se procedimentos lógicos, em que forma e significado coexistem, a partir da exploração de capacidades corporais, buscando implementação específica e adequada para cada composição.

2

3Desaprender e aprender vocabulários diferentes corrobora para, poder descobrir algo que ainda não se sabe. Logo, esses processos criativos de tradução não são determinados *a priori*. Composições contemporâneas, comprometidas com a pesquisa de linguagem em dança, usam variadas estratégias de organização (incompletude, fragmentação, não-hierarquia, simultaneidade, desfronteirização, descontinuidade, etc.) (HERCOLES, 2005: 126-9).

Criar uma obra, segundo Pareyson (1997), lida com invenção e execução ao mesmo tempo. O artista só inventa executando. Só se cria dança, dançando (no próprio corpo e no corpo de outro). Apresenta-se, então, a dialética da *forma formante* e da *forma formada*. A primeira diz respeito às regras e procedimentos provenientes da própria forma que vem sendo gerada e transformada. Já a segunda é o que resulta enquanto materialidade gerada, formada.

4Diferentes modos de organização cênica decorrem de descobertas na busca pelo estabelecimento da lógica *interna* de cada peça, “o artista inventa não só a obra, mas na verdade a legalidade *interna* dela” (PAREYSON, 1997: 184). É mais pertinente dizer que na coexistência entre inventar e executar a obra, gera-se também a autonomia da mesma. Reporto-me à autonomia como “a capacidade que um sistema necessita para elaborar adequadamente seu meio ambiente, criar estoque de informação e função memória e assim, permanecer” (VIEIRA, 2007: 19).

5

6As descobertas no processo de criação não são inocuamente *internas*, mas embebidas do ambiente (questões do coreógrafo, métodos e procedimentos artísticos, suas influências estéticas - artísticas ou não - entre outros). Um contexto, no qual a obra pode ser produzida e, com isso, acumular informações, seja da legalidade imposta por seus modos de se organizar, seja pela coerência estética com a qual formaliza suas significações. Coerência é entendida aqui como as *características* do todo, as relações possíveis com seu ambiente, bem como seu níveis de integralidade e organização; ela nos dá a estética e possui um visível enlace com a significação (VIEIRA, 2006: 91). O acúmulo dessas informações é a própria *forma formada* que, na medida em que temporalmente resulta-se autônoma, pode permanecer.

7

8Há uma incomensurável diversidade de caminhos criativos possíveis, sobretudo em pensamentos de dança contemporânea, pautados nas questões de cada projeto coreográfico, bem como no desenvolvimento do aporte técnico necessário para a implementação do mesmo no(s) corpo(s) que dança(m). Diante disso, a demanda de parâmetros atratores no percurso de formação da obra é vital para o estabelecimento de sua autonomia, com recursos de permanência. Esse é um dos sentidos primordiais da existência da função dramaturgica ao longo do processo de criação. A ela, delega-se a responsabilidade de garantir as relações coerentes entre todos os elementos componentes da obra de dança, afunilando as possibilidades, rumo à emergência de uma especificidade elaborada.

A dramaturgia da dança é a responsável pelo estabelecimento desse todo, com as relações entre as propriedades constitutivas de uma peça de dança, inseparavelmente conectadas, durante o processo de construção e organização da mesma. Os materiais gerados, testados e estruturados coexistem com a constituição também inseparável entre coerência, estética e significação.

Os aspectos dramaturgicos e as possibilidades de abordá-los no processo de criação resguardam-se, genericamente, à particularidade dos criadores e da figura do dramaturgista, se existir. Entretanto, uma diversidade de criações em dança hoje se desenvolve não somente pela

inventividade de diretores e/ou coreógrafos, mas também pelos bailarinos (intérpretes), enquanto agentes colaboradores diretos, ou ainda, co-criadores:

...em dança contemporânea, os coreógrafos tendem a solicitar de seus intérpretes desde a participação nos processos de criação até atuações atléticas virtuosíssimas, passando por sutis alterações de estados de corpo e nuances interpretativas (DANTAS, 2005: 34).

Nessas variáveis dinâmicas relacionais, entre todas essas figuras, dá-se tanto o substrato criativo quanto as emergências de materiais a serem testados e organizados enquanto dança. Esses são os agentes dramaturgicos, durante o processo, e os únicos responsáveis por fazer operar a função dramaturgica.

Segundo Hércules (2004: 109), essa função ocupa-se de acompanhamento crítico continuado ao longo do processo. Problematizar, sugerir estratégias, apontar equívocos e acertos, questionar escolhas, propor critérios de relevância para a seleção dos materiais, são ações que garantem desempenho dessa necessidade. A finalidade, “é assegurar a coerência entre os materiais envolvidos na totalidade da produção e o objeto de investigação do coreógrafo [ou coletivo de criadores]” (p. 109).

9Ainda que a autora direcione essa função ao Dramaturgista da dança, a existência autônoma desse profissional ainda não é comum. Muitas companhias, grupos ou mesmo criadores-intérpretes independentes não contam oficialmente com esse profissional. O que não exclui a necessidade da função dramaturgica *dentro* dos processos criativos. Sobretudo por sua potencialidade de transformação; afinal, a construção de uma dramaturgia, nessa perspectiva, demanda da desestabilização do uso de materiais e procedimentos, numa tentativa de “não refazer hoje o que já se fez ontem” (KERKHOV, 1997), fomentando o aparecimento da novidade, enquanto legitimadora dos aspectos investigativo e criativo.

A obra emerge enquanto uma resultante de seus processos constitutivos, autônoma e ávida por permanência. Pareyson (1997) advoga por um resultado em que a obra é “definida”, numa “perfeição fechada em si”, pois:

Só o acabamento da obra assinala o início do trabalho do leitor, e só o caráter definitivo da forma possui em si tanta folga a ponto de estimular a interpretação, e só a inteireza está em condições de reclamar não a unicidade do complemento, mas a infinidade das interpretações (PAREYSON, 1997: 198-199).

A formação de uma obra pode ser ampliada, uma vez que a peça “é uma solução possível e não um produto, ou seja, uma resolução final e definitiva para algum problema” (HERCOLES,

2004: 108). Mesmo estando hábil a ser apresentada, o criador pode intervir, transformando-a. Tanto corpo e movimento quanto ambiente cênico são constantemente modificados pelas condições físicas dos ambientes nos quais se inserem, num processo contínuo e inestancável (HERCOLES, 2005: 129).

Entender a autonomia da obra parece mais pertinente, para resguardar a idéia de inteireza proposta por Pareyson. Assim, inteireza não é um isolamento diferenciado pelo fechamento da obra em si mesma, com decorrente estabilização. Mas sim, pela capacidade de ter acumulado coerências dramáticas suficientes para um estoque razoável de informação que a diferencie e permita sua permanência. Permanência essa que se dá nas relações com os novos contextos, de apreciação, fruição e crítica. Nessas é que se darão as negociações e os possíveis ajustes, na infinidade das interpretações geradas e/ou nos *feedbacks* recebidos pelos criadores, autorizados a fazerem transformações diretas na obra formada.

É da coerência estabelecida nas relações entre os elementos constitutivos, ao longo do processo, que a leitura da obra será possibilitada ao público. Portanto, ainda que inconclusiva, uma obra é “precisa de coerência com a moldura [dramática] escolhida pelo artista que a criou”...“esta coerência *interna* que permitirá o diálogo com o público e com o ambiente onde se instaura” (GREINER, 2000: 356). Não somente na construção, mas também na obra formada, essa dramaturgia é o que se explicita, possibilitando leituras; de modo “fundamental para a comunicação da obra” (RIBEIRO, 1994: 17).

Bibliografia:

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.31-57, maio/agosto de 2005.

GREINER, Christine. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da carne. *In: Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade* (org.) Armino Bião, Antonia Pereira, Luiz Cláudio Jacaíba, Renata Pitombo. São Paulo: Annablume: Salvador: GIPE-CIT, 2000.

HERCOLES, Rosa Maria. **Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança**. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

HERCOLES, Rosa Maria. Corpo e dramaturgia. *In: Húmus I* (org.) Sigrid Nora – Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

KERKHOV, Marianne Van. Dossier - danse et dramaturgie. *In: Nouvelle de danse*, n. 31, Bruxelles: Contredanse, printemps/1997.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RIBEIRO, António Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Abreu, 1994.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte** – formas de conhecimento: arte e ciência uma visão a partir da complexidade Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.