

## Articulação entre materiais: uma proposta de dramaturgia

Gisela Dória Sirimarco

Mestre - Escola de Comunicações e Arte – Universidade Estadual de São Paulo

Bailarina, Coreógrafa, Professora e Pesquisadora

Resumo: O artigo em questão examinara a oficina “Dramaturgia/ História da Dança”, que ministrei em Campo Grande, MS, em abril de 2010. O percurso do texto descreverá e analisará a estrutura dessa oficina, que teve como foco a dramaturgia presente na dança contemporânea. Nesse sentido, tensões existentes entre o teatro e a dança foram abordadas através de uma proposta de revisão histórica, com referências teóricas e audiovisuais, processo esse que envolveu experimentações práticas desenvolvidas a partir de várias noções de dramaturgia. Desse modo, as atividades exploradas na oficina serão, nesse artigo, problematizadas e contextualizadas.

Em dezembro de 2009 fui convidada pela Fundação de Cultura do Estado do Mato Grosso do Sul para participar de um projeto de “capacitação em arte e cultura”, o **Programa Interação 2010**. Coube-me ministrar uma oficina denominada “Dramaturgia/ História da Dança”. Após considerar várias possibilidades, fiz a seguinte proposta: “O curso teórico-prático “Dramaturgia/História da dança” propõe através de uma revisão histórica, com referências teóricas e audiovisuais, uma reflexão sobre as tensões entre o teatro e a dança. Tal reflexão será desdobrada através de experiências práticas que envolverão as várias noções de dramaturgia, portanto dramaturgias, surgidas nas últimas décadas”.

Durante a elaboração da ementa dessa oficina, percebi que a revisão histórica não seria a minha maior dificuldade. Em 2009 conclui um mestrado em Artes Cênicas na USP onde tive que mergulhar na história mais recente da dança, período que pretendia me concentrar para a oficina. A necessidade dessa revisão surgiu da própria deficiência do Estado de Mato Grosso do Sul em relação à formação teórica de seus bailarinos, professores e coreógrafos, que em sua maioria tem uma experiência prevalentemente prática, proveniente das academias de dança locais. Essa revisão histórica serviria, em um primeiro momento - contextualizando o atual estado da dança contemporânea nacional - para tentar estabelecer um vocabulário comum para todos os participantes do curso, e possivelmente, através das referências audiovisuais, promover estímulos para a outra questão a ser tratada na oficina: as dramaturgias.

Segundo Scott deLahunta “a idéia de um coreógrafo trabalhando com um dramaturgo em uma posição criativa é um fenômeno relativamente novo”<sup>1</sup>. Visto que a figura do dramaturgo, em dança, era concentrada no papel do próprio coreógrafo. Ainda hoje é

---

<sup>1</sup> Delahunta, Scott: Dance Dramaturgy: Speculations and Reflections em Dance Theatre Journal, V 15 N 2.

frequentemente evasiva a definição do papel de um dramaturgo em relação a uma obra coreográfica. “Quais são seus métodos de trabalho, materiais, responsabilidades?” Essas são algumas das questões frequentes que permeiam a discussão sobre o fazer desse profissional, que crescentemente aparece nas fichas técnicas das obras coreográficas, sob o título de: dramaturgo ou dramaturgista.

Para buscar entender melhor a relação entre dança e dramaturgia, deLahunta sugere que se considere as origens da dramaturgia teatral que remetem à Alemanha de 1770. É atribuído ao crítico alemão Gotthold Ephraim Lessing, contratado pelo teatro Nacional de Hamburgo em 1776 e autor de *A Dramaturgia de Hamburgo*, a noção de dramaturgia enquanto conceito e prática teatral relacionada ao texto. No entanto, o conceito seria ampliado durante o século XX, como aponta Pavis, com Brecht e através dos desdobramentos pós-brehtianos, “podendo ultrapassar o âmbito do texto dramático para englobar texto e realização cênica” (PAVIS, 2007: 114).

Baseado nessa última concepção de dramaturgia, a segunda parte da oficina foi estruturada através de práticas que permitissem o desenvolvimento de um processo autoral de construção dramaturgical. Visto que, conforme define Pavis, “a atividade do dramaturgo consiste em instalar os materiais textuais e cênicos ao orientar o espetáculo no sentido escolhido” (PAVIS, 2007), a primeira necessidade que surgiu para dar início à atividade prática foi definir os “materiais cênicos” que seriam trabalhados. O próprio “texto de origem”, pode ser entendido nesse sentido, de diversas formas, tanto como um material extraído da literatura escrita (dramática ou não-dramática) quanto excertos da história oral e canções (NAVAS, 2001), assim como pode ser também uma espécie de ignição proveniente de estímulos pictóricos, corporais, espaciais, dentre outros. Sendo assim, de forma arbitrária, defini sete materiais como fontes de estímulo. A expectativa era que, através de uma articulação desses materiais, uma rede de sentidos fosse construída, gerando assim a elaboração de uma dramaturgia pessoal.

Em um primeiro plano, desenvolveu-se um texto de origem, ou melhor, um “mo(vi)mento de ignição”, que surgiu do próprio corpo, algo que se inscreve e escreve a partir da movimentação de cada um. Para guiar essa pesquisa de movimento, foi utilizada como referência a movimentação somática<sup>2</sup> com base na técnica americana BMC<sup>3</sup>. A partir

---

<sup>2</sup> “O termo somático foi cunhado por Thomas Hanna(1928-1990), escritor, filósofo e professor norte-americano. Para ele somática significa dizer que tudo o que o homem experimenta durante a vida é uma experiência corporal” (MARKONDES in Xavier, 2008:135)

<sup>3</sup> Desenvolvido pela norte-americana Bonnie Bainbridge Cohen, o BMC- Body Mind Centering é um estudo baseado na incorporação (embodiment) e aplicação de princípios anatômicos, fisiológicos e psico-físicos, utilizando movimento, toque, voz e mente.

do trabalho em duplas, uma pessoa improvisando e a outra observando, alternadamente, a movimentação (pequenas células coreográficas) deveria emergir de forma estrutural, ou seja, guiada pelo esqueleto, pelos ossos. Certamente que os ossos não se movem sem o acionamento muscular, e sem a mobilidade articular. Mas a partir do momento em que o esqueleto “comanda” o movimento, a qualidade desse movimento é perceptivelmente diferente daquela que é comandada por um esforço muscular e/ou articular a priori. A exploração foi realizada sem música em um primeiro momento, e não teve a preocupação da construção de sequências coreográficas. O objetivo nessa etapa da pesquisa era principalmente explorar uma movimentação com certa qualidade, que poderia ter sido igualmente guiada por outras referências corporais (ex: músculos, articulações, órgãos, dentre outros). A qualidade de movimentação adquirida funcionaria então como o “momento de ignição” que daria o estopim para a construção cênica em devir.

No segundo dia cada participante trouxe um objeto de sua escolha, conforme a indicação dada no primeiro encontro. Que tipo de objeto? Essa foi a questão colocada pela maioria dos alunos. Entendendo-se que, um objeto é tudo que é perceptível por algum dos sentidos, não havia restrições quanto ao tipo de objeto a ser utilizado. A proposta de trabalho partiu de um artigo publicado nos anais da ABRACE de 2008, intitulado “O objeto como regra libertadora do corpo em cena” (SIRIMARCO, 2008). A idéia de se ter uma regra como fonte libertadora é paradoxal, mas aqui parte-se da seguinte premissa: quando se impõe uma regra a um corpo, e nesse caso a regra surge de um ou mais objetos, ao invés de limitá-lo ou apenas restringi-lo, estamos de fato munindo-o de um material libertador que pode abastecê-lo de recursos que serão explorados e desenvolvidos em cena.

Além da regra individual que cada um estabeleceria para si mesmo, os alunos foram orientados a manter a qualidade de movimento desenvolvida na véspera, ou seja, a que emergiu a partir da movimentação guiada pelos ossos. O que se pôde perceber nesse segundo dia de trabalho é que a exploração com os objetos revelou-se bastante rica e de um modo geral cenas interessantes começaram a emergir. No entanto, a dificuldade maior foi manter a qualidade da movimentação. Sendo assim, em função da brevidade da oficina, achei melhor deixar que cada bailarino definisse sua própria qualidade de movimento. Poucos mantiveram a orientação inicial, aquela de moverem-se a partir dos ossos, mas, no final, isso não provou ter causado nenhum prejuízo na qualidade das cenas.

Para o terceiro dia, a tarefa era trazer um figurino para continuar a articulação entre os materiais. O figurino, visto que não havíamos nesse ponto pensado em termos de exploração de personagens ou seres ficcionais, não tinha restrições. Esta liberdade, no entanto, parece ter limitado o potencial criativo dos alunos que foram pouco ousados e,

---

salvo algumas exceções, a escolha do figurino pouco acrescentou ao trabalho em desenvolvimento. Sendo assim, se o figurino não trouxe transformações significativas, a associação dos alunos em pequenos grupos, de duas a quatro pessoas, foi um procedimento que se revelou interessante.

No terceiro dia então, os solos se transformaram em grupos e os diálogos que apareceram, tanto entre as pessoas quanto entre as pessoas e seus objetos, começaram a gerar novas perspectivas de trabalho. A proposta desse diálogo foi de, ao reunirem-se em grupos pré-determinados, cada participante repetisse sua pesquisa individual e permitisse que uma contaminação acontecesse a partir da relação com o(s) outro(s).

Somados aos três primeiros materiais: a movimentação, o objeto e o figurino, para o quarto dia pedi aos alunos que trouxessem uma proposta de trilha sonora e imagens que pudessem dialogar com aquilo que estava sendo produzido pelo seu grupo. As propostas de trilha, assim como as imagens foram debatidas e incorporadas às pesquisas. Aos poucos, o processo de cada grupo ia se desenhando, e após cada dia de trabalho as cenas eram mostradas e comentadas por todos os participantes. As referências históricas que eram introduzidas durante as aulas teóricas também eram comentadas e absorvidas de algum modo nas práticas coletivas.

Finalmente a questão do espaço e do tempo foi abordada de uma forma mais direta a cada cena<sup>4</sup>. Os grupos definiram os espaços que iriam realizar suas pesquisas, e o gráfico dessas cenas, em relação às dinâmicas e percursos foi também apontado. Materiais teóricos e textos continuaram a ser lidos e vídeos assistidos durante todo o processo. Essas referências foram fundamentais tanto para nutrir poeticamente os alunos, quanto para proporcionar um respiro entre as práticas intensas. No quinto e último dia da oficina, os grupos re-apresentaram suas cenas, trocaram opiniões a respeito de seus processos assim como dos processos alheios. Certamente, o tempo não foi suficiente para a elaboração de uma dramaturgia complexa e finalizada, tão pouco era esse o objetivo desta oficina. Ainda assim, foi possível perceber no decorrer dos cinco dias, como a articulação entre materiais pode ser desdobrada, e como a construção de dramaturgias em dança, seu caráter processual e em constante transformação, estão presentes em diversas pesquisas coreográficas, ainda que, em muitos casos, tal construção não seja nomeada ou reconhecida como um de seus fatores constitutivos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELAHUNTA, Scott: *Dance Dramaturgy: Speculations and Reflections em Dance Theatre Journal*, V 15 N 2.

---

HARTLEY, Linda; *Wisdom of the body Moving: an introduction to body-mind centering*. Berkeley: North Atlantic books, 1995.

LEHMANN, Hans-Thies: *O teatro pós-dramático*. SP, Cosacnaify, 2007.

NAVAS, Cássia: *Dança: escritura, análise e dramaturgia*. ABRACE, 2001.

PAVIS, Patrice: *Dicionário de teatro*. SP, Perspectiva, 2007.

SIRIMARCO, Gisela: *O objeto como regara libertadora do corpo em cena*. ABRACE, 2008.

XAVIER, Jussara, MEYER, Sandra e TORRES, Vera (org); *Pesquisas em Dança- Volume 1*. Joenvile: Editora Letrad'agua, 2008.