

**SIRIMARCO, Gisela.** Experiência e Sentido. Composição Dramatúrgica na Dança Contemporânea. São Paulo: Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP; Doutoranda do programa de Artes da Cena Diretora da Universidade Estadual de Campinas. Pesquisadora, Bailarina e Coreógrafa.

## RESUMO

O presente artigo busca compreender a noção de composição dramatúrgica na dança contemporânea enquanto veículo de experiência e agente de produção de sentido. Desde as elaborações feitas por Jean-Georges Noverre no século XVIII até aquelas feitas recentemente por pesquisadoras como Patricia Cardona e Natalie Schulman, uma das perguntas recorrentes está relacionada exatamente com as possíveis definições e funções desempenhadas pela dramaturgia na dança. Desse modo, esse artigo pretende abordar a noção em questão relacionando-a, ao mesmo tempo, com o conceito de experiência e com os processos de produção de sentido. Considera-se, nesse caso, tal conceito e tais processos como aspectos constitutivos da noção de dramaturgia na dança, geradores de possíveis especificidades nesse campo. No que diz respeito à experiência, algumas abordagens específicas serão apontadas, dentre elas, sobretudo John Dewey, Francisco Varela, Jorge Larrosa Bondía e Victor Turner. Já com relação à noção de sentido, o filósofo Gilles Deleuze será a referência mais importante.

**Palavras-chave:** Experiência. Dramaturgia. Dança. Sentido.

## ABSTRACT

This article seeks to understand dramaturgical composition in contemporary dance as a channel from which experience can emerge as well as an agent that produces sense. Since the elaborations developed by Jean-Georges Noverre during the 18<sup>th</sup> century until contemporary researchers such as Patricia Cardona and Natalie Schulman, one of the recurrent questions is associated exactly with the possible definitions and functions fulfilled by dramaturgy in dance. In this respect, this article intends to deal with the aspect in question relating it at the same time with the concept of experience as well as with processes of production of sense. In this case, such concept and processes are seen as constitutive of the notion of dramaturgy in dance, which operate as generators of some possible specificities in this field.

Concerning experience, some specific approaches will be pointed out, such as John Dewey, Francisco Varela, Jorge Larrosa Bondía and Victor Turner. The production of sense will be examined through the theories elaborated by the philosopher Gilles Deleuze.

**Keywords:** Experience. Dramaturgy. Dance. Sense.

Desde as elaborações feitas por Jean-Georges Noverre<sup>1</sup> no século XVIII até aquelas feitas recentemente por pesquisadoras como Patricia Cardona e Natalie Schulman dentre outros, uma das perguntas recorrentes está relacionada exatamente com as possíveis definições e funções desempenhadas pela dramaturgia na dança. Para o teatro, a noção de dramaturgia remete 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-*brechtianos*, “podendo ultrapassar o âmbito do texto dramático para englobar texto e realização cênica” (PAVIS, 2007, p. 114).

No que se refere à dança, ao observarmos muitas das construções coreográficas contemporâneas, é possível constatar que a dança emprestou dos teatros pós-*brechtianos* esse conceito ampliado. Mais do que isso, ela apropriou-se da dramaturgia de maneira significativa, de modo a atender suas necessidades e transformações. No entanto, embora esteja presente, seja nos espetáculos ou nas pesquisas teóricas e práticas sobre a dança, a noção de dramaturgia em dança é ainda frágil. Sendo assim, Cardona (2000) nos propõe a seguinte pergunta: em que medida o termo “dramaturgia” pode ser utilizado em relação à dança?

Segundo Scott de Lahunta “a ideia de um coreógrafo trabalhando com um dramaturgo em uma posição criativa é um fenômeno relativamente novo” (DELAHUNTA, 2005). Visto que a figura do dramaturgo, em dança, era concentrada no papel do próprio coreógrafo. Ainda hoje é 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.

## **Dramaturgias no plural**

Conforme define Pavis, “a atividade do dramaturgo consiste em instalar os materiais textuais e cênicos ao orientar o espetáculo no sentido escolhido” (PAVIS, 2007, p. 133). Na cena contemporânea, seja ela ligada à dança, ao teatro ou às linguagens fronteiriças, “o espetáculo” é dificilmente entendido como um substantivo singular. Ao contrário, ele só pode ser visto no plural por meio de suas inúmeras possibilidades. Sendo assim, a dramaturgia não poderia ser diferente; ela é, portanto, grafada aqui no plural.

Para Adolph a “coreografia é, intrinsecamente, a dramaturgia da dança” (1997); já para Natalie Schulman (1997) a “dramaturgia é um exercício de circulação”,

---

<sup>1</sup> Noverre, Jean-George, (1727-1810) bailarino, professor e coreógrafo do período pré-romântico do balé, criador das teorias do *ballet d'action*, autor de *Cartas sobre a dança*, legado de considerável contribuição para a emancipação da dança.

em que fluxos de diversos materiais se articulam e se contaminam. Em seu livro *Bailarino Pesquisador Intérprete*, Graziela Rodrigues faz referência ao que ela denomina como “elementos confluentes”: o canto e o uso de instrumentos musicais, o figurino, a utilização do espaço-tempo, as paisagens e cenários e os desdobramentos coreográficos (1997). Esses elementos, aqui, podem ser associados por sua vez ao que Navas define como ferramentas dramáticas, algo que não deve ser confundido com a dramaturgia propriamente dita, mas, que pode ser considerado como conector de uma dramaturgia “maior” e conseqüentemente, propagador de inúmeras construções de sentido.

Eugenio Barba propõe nesse âmbito a noção de *dramaturgia orgânica* cujo objetivo seria o da criação de um *teatro que dança* (BARBA, 2010, p. 59). Partindo dessa noção, pode-se dizer que o presente artigo traça não o caminho inverso, ou seja, aquele que busca analisar uma dança que “se teatraliza”, mas busca compreender a dança como produtora de suas próprias dramaturgias, que não descendem necessariamente do senso comum de dramaturgia, proveniente exclusivamente de fontes como o texto escrito para a cena e/ou de um pensamento dramático teatral.

Assim como os modos de entrelaçamento das cordas fazem da rede algo específico, a articulação entre as dramaturgias faz do espetáculo um canal ou veículo produtor de sentido. Ao entrelaçar as diversas dramaturgias (do bailarino, da música, da cenografia, da iluminação etc.) busca-se evidenciar diferentes modos de articulação poética para, por meio deles evidenciar diversos percursos específicos de produção de sentido, sentido esse que não é “dado uma vez por todas” ou definido *a priori*.

Dessa maneira, não se pretende responder à pergunta feita por Cardona, mas de certo modo desdobrá-la para objetivos específicos que envolvem uma conexão feita aqui entre modos de articulação poética e percursos de produção de sentido, utilizando para isso tanto os estudos feitos sobre esses temas quanto práticas artísticas desenvolvidas por artistas contemporâneos. Como será mencionado mais adiante, entende-se aqui a produção de sentido como uma instância geradora de processos cognitivos que podem ir muito além do que é passível de compreensão racional, e desse modo algumas referências funcionarão como suporte conceitual dessa hipótese.

### **Um par: experiência e sentido**

Conforme já mencionado, o presente artigo busca compreender a noção de composição dramática na dança contemporânea enquanto veículo de experiência e agente de produção de sentido. Desse modo, é possível abordar a noção em questão relacionando-a, ao mesmo tempo, com o conceito de experiência e com os processos de produção de sentido. Considera-se, nesse caso, tal conceito e tais processos como aspectos constitutivos da noção de dramaturgia na dança, geradores de possíveis especificidades nesse campo.

Jorge Larossa Bondía em seu artigo *Notas sobre a experiência* propõe pensar a educação justamente a partir desse par **experiência/sentido**. Ele nota que

“as palavras produzem sentido, criam realidades e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação” (BONDÍA, 2002, p. 20). O que proponho aqui pode ser percebido de maneira análoga a Bondía, ou seja, pensar a dramaturgia da dança a partir desse mesmo par. No caso da dança, não somente as palavras funcionariam como potentes mecanismos de subjetivação e geradores de sentido, mas as estruturas dramáticas envolvidas em uma composição coreográfica seriam as reais produtoras de sentido.

Já com relação à experiência o antropólogo Victor Turner ressalta que a origem etimológica da palavra remete ao indo-europeu *per*, cujo sentido pode ser traduzido por “tentar, aventurar-se, correr riscos”. Turner aponta para a derivação grega de *perao*, cuja tradução seria “passar por”, ele também chama atenção para como a ideia de experiência evoca o rito de passagem e compartilha a mesma raiz de perigo (DAWSEY, 2005, p. 163).

No que diz respeito ao sentido, em Deleuze, por exemplo, é possível apreender que “o sentido não é nunca apenas um dos dois termos de uma dualidade que opõe as coisas e as proposições, os substantivos e os verbos, as designações e as expressões, já que é também fronteira, o corte ou a articulação entre os dois...” (DELEUZE, 2007, p. 32). Desse modo, as fronteiras do sentido, que escapam ao bom-senso e às meras definições funcionais e vão além das acepções de orientação no espaço ou de significação racional, podem ser materializadas pela experiência que, por sua vez, pode ser gerada pela estrutura dramática de uma coreografia.

### **Estrutura dramática na dança**

Delimitar uma única estrutura dramática para a vasta produção de dança contemporânea atual seria certamente uma atitude no mínimo redutora, visto que a dança contemporânea tem justamente como um de seus princípios constitutivos a multiplicidade de procedimentos criativos. No entanto, é possível apontar algumas características em comum que podem ser encontradas em boa parte da produção coreográfica vigente. A própria coreografia, por exemplo, quanto ao termo que se refere à escrita do corpo no tempo e no espaço (PAIXÃO, 2011, p. 209), é possível discordar de Adolph e percebê-la não como a própria dramaturgia da dança, mas como parte de uma estrutura, que abriga, ou pode abrigar vários outros elementos como a música, a iluminação, o cenário, o figurino, vídeos, projeções etc.

Se pensarmos em uma obra específica, *A Sagração da Primavera*, de Pina Bausch, por exemplo, é possível enxergar uma estrutura dramática que independe de uma narrativa específica, um balé que conta a história do sacrifício de uma jovem que deve ser oferecida ao deus da primavera em um ritual primitivo, a fim de trazer boas colheitas para a tribo. A obra recorre também a elementos sensório-visuais, como a música, a terra, a luz dentre outros, que possibilitam uma nova gama de leituras, abrindo espaço para o público compor suas próprias interpretações, gerando assim, um sentido singular para cada espectador.

Por outro lado, podemos perceber igualmente uma estrutura dramática em uma obra cuja narrativa é fragmentada e não-linear, como por exemplo, o solo-performance do bailarino Ricardo Iazzeta, *Noiva Despedaçada*. Nesse solo a estrutura definida por um percurso corporal que dialoga com uma espécie de tapete doloroso, formado por cacos de louça, resultado de uma explosão catártica em que dezenas de pratos são quebrados pelo bailarino em cena.

Desse modo a experiência vivida pelo intérprete e pelo público é, sim, potente geradora de sentido, e é possível percebê-la por meio de uma estrutura dramática, que existe não para legendar ou traduzir uma possível projeção do autor/bailarino/coreógrafo, mas porque queira a dança ou não, é de dramaturgia que estamos falando.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOLPHE, J. M. **A Dramaturgia é um exercício de circulação para manter o mundo à parte**. In Dossiê: Dança e Dramaturgia, Nouvelles de Danse, Bruxelas: Contredanse: 31. 1997.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa** – Origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva; 2010.

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

CARDONA, Patricia. **Dramaturgia del bailarín cazador de mariposas**. México, DF: Conaculta/INBA, 2000.

MONTEIRO, Marianna; Noverre. **Cartas sobre a Dança**. São Paulo: Edusp; 1998.

NAVAS, Cássia; NAVAS, Cássia. **Território, fronteiras e o tempo que passa**. In Balé da Cidade de São Paulo. São Paulo: Formarte.

\_\_\_\_\_. **Seis criadores brasileiros**. Pós-doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (ECA) USP, 2000.

\_\_\_\_\_. **Dança, escritura e dramaturgia**. In Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa em Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador: Abrace, 2001.

PAIXÃO, Paulo. **Quando o drama se apodera da dança em Sala Preta**, n 10, Usp; 2011.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Teatro no cruzamento das culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O “contemporâneo” e as experiências do tempo em Teorias do Contemporâneo**.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Intérprete-Pesquisador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.