



Entrelaçando Fios: possíveis eixos dramaturgicos na Dança Contemporânea

Gisela Dória

*Universidade Estadual de Campinas, Campinas
gisadoria@gmail.com*

Na temporada Alfa 2014, Akram Khan apresentará *Desh*, performance solo dançada pelo próprio coreógrafo, elogiada como o trabalho mais oportuno e belo de sua carreira. Seu solo *Desh* estreou em 2011, em Nova Iorque, e olha para as histórias que lhe foram contadas na infância, mas a partir da perspectiva de um homem adulto. O espetáculo mescla com êxito a tradição de Kathak de contar histórias. O artista se transforma para interpretar vários papéis, com os recursos técnicos da dramaturgia ocidental (TEATRO ALFA, 2014).

No texto acima, disponível no site do Teatro Alfa da cidade de São Paulo, faz-se referência ao espetáculo *Desh*, do coreógrafo inglês Akram Khan. Apesar de breve, podemos nesse trecho localizar questões que podem estimular de várias maneiras uma reflexão sobre a dança contemporânea. Por exemplo, ao afirmar que o artista em questão “[...] se transforma para interpretar vários papéis, com recursos técnicos da dramaturgia ocidental”, essa passagem abre espaço para um exame de aspectos ligados à dramaturgia na dança contemporânea. Como é possível pensar sobre dramaturgia em tal caso e o que vem a ser uma dramaturgia ocidental? Mais do que isso, este fragmento remete a uma importante questão tratada atualmente na dança contemporânea: “o que se quer dizer quando se fala em dramaturgia na dança?” Embora não se trate aqui de buscar definir uma dramaturgia ocidental, ou seja, definir um estatuto que abarque tal noção, seja ela relacionada à dança, ao teatro, ou aos gêneros híbridos ou fronteiriços, como a dança-teatro, o teatro-físico e assim por diante, o que se pretende é perceber como a utilização da palavra dramaturgia continua sendo feita, muitas vezes, de maneira genérica e indiscriminada, constantemente associada, ou até confundida, com a noção de teatralidade. Assim, a urgência de tal aprofundamento conceitual se faz necessária.

Frequentemente, entende-se por dramaturgia dispositivos teatrais que remetem à existência de personagens, ficcionais ou não, e à construção de enredos, lineares ou não. Nesse sentido, vale retomar, por um momento, a noção de teatralidade, temática que, por sua vez, também requer uma abertura de olhares, para não se cair na armadilha de rápidas e genéricas definições. Se, para Barthes (apud Pavis, 2007, p. 372), a teatralidade está relacionada com “o teatro menos o texto”, Cornago (2005) considera que “a ideia de teatralidade salta com facilidade, de maneira legítima ou não, a outros campos não especificamente teatrais, e por isso, a dificuldade para se chegar a um consenso quanto a sua delimitação”. Já Fernandes (2010) assinala a necessidade de se estar atento para a condição polissêmica da noção de teatralidade. A autora, ao refletir sobre tal conceito, busca definir dois principais vetores de leitura. Segundo a pesquisadora, o primeiro vetor é aquele da “teatralidade de-

negada”, que se apoia na figuração naturalista e nos efeitos do “real”, amparada na construção verossímil da ação, das personagens, do diálogo (Fernandes, 2010, p. 116). Já o segundo vetor está em oposição direta ao primeiro; nesse caso, trata-se da “teatralidade da convenção consciente”, vetor que foge do real e busca uma reconstrução do espaço cênico, abstrato, fugidio e, por vezes, ritual. Tais vetores de teatralidade podem ser úteis nesse caso na medida em que nos auxiliam a perceber, sobretudo no caso do segundo vetor, como a dramaturgia não se limita à esfera do teatro, podendo fazer-se presente, também, na dança contemporânea.

No que diz respeito às noções de dramaturgia, é possível perceber que muitas delas se entrelaçam. Cibele Sastre, por exemplo, propôs em uma breve e introdutória monografia de 1999, algumas questões interessantes a respeito do tema. Apesar de sua pesquisa ter apenas levantado tais questões, sem de fato aprofundá-las, Sastre traz à tona a problemática das diferenciações entre dramaturgia da dança e dramaturgia do corpo, assim como discute a ideia da existência de dois tipos de dramaturgia que dividiram a dramaturgia da dança. A partir das propostas de Kerkhoven (1997), Sastre aponta como eixos principais e dicotomizantes: a dramaturgia de processo e a dramaturgia de conceito. (Kerkhoven, 1997).

Como os nomes sugerem, para Kerkhoven a dramaturgia de conceito estaria relacionada a construções dramáticas previamente elaboradas, ou seja, quando existe um texto base, seja ele em forma de poema, libreto, música ou outro, que promove um ponto de estruturação para o trabalho, com uma construção intencional prévia, antes mesmo do início de seus ensaios. Já por dramaturgia de processo Kerkhoven entende os trabalhos que partem “do zero”, cujos materiais são construídos por meio de improvisos e somente ao final dos ensaios são definidos (Kerkhoven, 1997). Paralelamente, Sastre (1999) define “dramaturgia da dança” como uma dramaturgia que pode se valer da dramaturgia do corpo, mas que passa necessariamente pela teatralidade na cena. Já a “dramaturgia do corpo” seria essencialmente antiteatral e estaria baseada em técnicas de movimentação somáticas e de dança contemporânea (Sastre, 1999).

Nos escritos mais recentes sobre dramaturgia em dança no Brasil, vale destacar as questões levantadas por Paixão, que percebe a dramaturgia como um “neologismo poderoso” (Paixão, 2011, p. 209). Segundo o autor, a ideia talvez tenha surgido “[...] 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” (Idem, Ibidem, p. 209). Embora Paixão reconheça que a prática de uma dramaturgia associada à dança faça sentido em países como a Alemanha e a Bélgica, uma vez que, nessas regiões, tal atividade esteja ligada à tradição de profissionais nos teatros que auxiliavam os diretores teatrais, o autor questiona o sentido e a função desse segmento de trabalho na dança brasileira (Paixão, 2010, p. 208).

O autor sugere que a existência de um dramaturgo para a dança, no Brasil, está relacionada mais à tentativa de se agregar valor a um mercado cujas verbas são escassas e dependem cada vez mais de incentivos fiscais para sua viabilização, do que a uma real necessidade de tal atividade. Essa, por sua vez, acaba sendo delegada, frequentemente, a pessoas que mal compreendem o alcance e a amplitude de tal conceito e muitas vezes não vão além do trabalho de um assistente de direção.

Já para Katz (2010), a dramaturgia na dança está associada à coreografia, uma vez que “[...] no caso da dança, essa ação remete diretamente aos passos e aos gestos e ao modo como eles são mostrados” (Katz, 2010, p. 167). No que diz respeito a essa observação feita por Katz, uma ressalva pode ser feita seja com relação à “associação”, assim como ao “modo como eles são mostrados”. Não se pode isolar o movimento do espaço e, certamente, o contexto e as configurações escolhidas para compor uma obra coreográfica, seja ela um evento espetacular em uma grande sala de teatro ou uma pequena performance em um parque ou uma praça, são fundamentais para a construção de sua especificidade. Portanto, é necessário ir além da afirmação de que a coreografia é a dramaturgia da dança, como também sugere Adolphe ao afirmar que “[...] a coreografia é intrinsecamente a dramaturgia da dança” (Adolphe, 1997, p. 32).

Do mesmo modo, mais do que a soma dos elementos da cena simplesmente, ou seja, mais do que a junção de uma trilha sonora com o figurino, o cenário, a iluminação e, finalmente, a uma sequência de movimentos ou coreografia, a dramaturgia está relacionada com as escolhas que podem ser intuitivas ou racionais, lógicas ou aleatórias. São escolhas, muitas vezes, não visíveis ao público, mas que, nem por isso, deixam de existir e de compor o espetáculo. Pais (2004) considera a dramaturgia como uma prática invisível, pois “[...] trata-se de um conjunto de procedimentos técnicos (variáveis de caso para caso) que, por natureza, se manifesta em ações levadas a cabo do interior do processo de criação diluindo-se na efemeridade do processo final” (Pais, 2004, p. 22).

Já para Charmatz e Launay, “[...] a dramaturgia da dança emerge de dentro do próprio trabalho artístico, sem se impor como uma flecha em um desenho coreográfico para controlar sua direção” (Charmatz e Launay, 2011, p. 228, tradução da autora)¹. Dessa maneira, não importa realmente se tais escolhas são feitas pelo coreógrafo, pelo diretor ou pelo dramaturgista. Elas são, de fato, escolhas dramáticas e inerentes a todas as danças. Como aponta Cerbino (apud Tourinho, 2009, p. 161), “[...] as danças de todos os tempos possuíam dramaturgia própria, davam sentido e organizavam os modos de mover e compreender o movimento de cada época”. Tourinho (2009) explica que, para Cerbino, a pantomima no balé carrega a ideia “[...] de explicar a trama através do movimento” (Tourinho, 2009, p. 161).

Uma vez feitas as observações acima, é importante mencionar que a noção de dramaturgia se expandiu para muito além da dança. No XX Congresso do Performance Studies International (Psi), encontro realizado em Xangai, China, em 2014, em um grupo de estudos sobre dramaturgia, pesquisadores de diversas áreas e países reuniram-se para debater a crescente expansão de tal noção. Foi apontado, em tal encontro, que eventos relacionados à arquitetura, ao cinema, à gastronomia, às exposições de artes (em galerias e museus) têm cada vez mais utilizado aspectos relacionados à dramaturgia. Isso mostra que tal noção, hoje, não se restringe às artes da cena, nem tão pouco ao universo artístico.

¹ No original: “[...] dramaturgy emerges from within the work itself, it does not force itself like an arrow onto a choreographic Picture to control its direction”.

Por outro lado, se o termo dramaturgia é utilizado por muitos, até mesmo indiscriminadamente, por outro ele é muitas vezes veementemente ignorado e até mesmo desconhecido. Um exemplo quanto à alienação ao uso de tal noção, dentre os muitos encontrados, se deu quando, ao entrar em contato com Wendy Perrom, a editora de uma conceituada revista de dança norte-americana, *Dance Magazine*, em busca de uma entrevista relacionada ao tema “dramaturgia na dança” a resposta obtida foi “eu não sei nada sobre dramaturgia da dança. Ela é mais utilizada na Europa, não nos Estados Unidos da América”.

De fato, quando associada à dança, a dramaturgia remete a experimentações coreográficas realizadas principalmente na Europa, mais especificamente na Alemanha do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, a partir dos anos setenta do século XX. Contudo, ao contrário do que o senso comum leva a crer, de que a dramaturgia só está presente quando existe alguém designado a elaborá-la, o pressuposto implícito nesse artigo pretende ressaltar justamente o contrário: a dramaturgia está presente na dança ainda que não seja assim denominada, mesmo que ninguém tenha se ocupado de pensá-la e construí-la. Certamente ela não acontece com a mesma consistência em todo e qualquer espetáculo de dança. Não se trata de uma condição *sine qua non* da dança; mas a partir do momento em que existe um cuidado, uma direção, coletiva ou individual, que envolve escolhas, sejam elas conscientes ou geradas pelo acaso – como nos trabalhos de Merce Cunningham, por exemplo – há sempre uma construção dramaturgical. Tal dramaturgia, muitas vezes, é descritiva; noutras, evocativa; e, em outras, instauradora de estados ou de presença.

Desse modo, a partir de tal problematização, este artigo, que deriva de minha pesquisa de doutorado² propõe a definição de três eixos dramaturgical que podem ser associados à dança: 1- dramaturgia descritiva, 2- dramaturgia evocativa e 3- dramaturgia instauradora de processos ou dramaturgia da presença. Tais eixos não pretendem sistematizar de forma restrita e arbitrária uma noção tão ampla e fugaz como a de dramaturgia na dança, nem tampouco enquadrar em cada um deles o trabalho de cada um dos coreógrafos aqui analisados. Ao contrário, esses eixos são porosos e flexíveis, e podem auxiliar na compreensão de possíveis facetas constitutivas da dramaturgia da dança.

Antes de começar a descrever o que vem a ser esses três eixos, é necessário observar que tais vetores não são entidades fixas, estanques e isoladas; tais divisões podem caminhar em duplas ou em trios, fundindo-se e sobrepondo-se, ora enfatizando mais as características de um eixo, ora as de outro. É importante também reforçar que essa escolha está relacionada a uma necessidade pessoal de organizar estruturas que possam auxiliar artistas, coreógrafos e pesquisadores a trabalhar conscientemente com a composição, ou decomposição, da dramaturgia, assim como na produção de sentido em suas obras coreográficas.

² DORIA, G. (de). Composição e produção de sentido: Dramaturgias na dança contemporânea. Tese de doutorado, Instituto de Artes, Unicamp, 2015.

1. Dramaturgia Descritiva

A primeira segmentação está relacionada com a dramaturgia descritiva, eixo que pressupõe uma dramaturgia que faz referência a trabalhos ficcionais ou não, cujas narrativas preveem a existência de um enredo, com uma situação dramática, e que possui personagens e situações específicas.

Se tal eixo pode ser percebido de maneira mais restritiva, que impõe uma situação específica a ser descrita, é importante mencionar que ele não está preso a estilos ou a períodos particulares da dança. Tal eixo pode valer-se de qualquer linguagem definida de movimentos, seja a do balé clássico (tanto por meio de seu vocabulário mais tradicional, quanto por meio de formas neoclássicas), quanto da dança moderna, das danças de rua ou de danças folclóricas, dentre outras. Nesse eixo, as linguagens de movimento contribuem para reforçar aspectos da narrativa, assim como as características de seus personagens, podendo, assim, atravessar períodos históricos.

Presente até mesmo na cena contemporânea, a dramaturgia descritiva, como pode ser percebida na obra de Nijinsky, *L'Après-midi d'un faune*, está associada, ao que Bernard define como uma "abordagem semântica" (Bernard, 2001). Recapitulando o que o autor francês propõe, tal abordagem está associada a uma apreensão do texto, seja pelas sensações que ele provoca, seja pelo significado que ele veicula. Essa variação pode abrir para uma ampla gama de situações que esbarram, inclusive, com o que mais adiante será definido como dramaturgia evocativa (Bernard, 2001).

Através do diálogo com as elaborações feitas por Bernard, pode-se perceber que a dramaturgia descritiva está associada também com a "Leitura Estética" (Bernard, 2001), que envolve traduções ou transposições intersemióticas e que emergem das matrizes textuais, ou do que Navas (2000) define como "texto de origem", material propulsor da obra em criação.

Tal dramaturgia pode, ainda, ser associada ao que Kerkhoven (1997) define como "dramaturgia de conteúdo", cuja proposta original tende a ser estabelecida previamente. No entanto, não há restrições para o uso de improvisações em um trabalho que se prevê como descritivo.

No balé moderno, assim como na dança moderna, também é possível identificar coreografias cuja dramaturgia descritiva predomina. Remontado no Ópera de Paris em

março de 2014, *Miss Julie*, coreografado em 1950 por Brigit Cullberg (1908-1999) para o Swedish Dance Theatre, pode ser um interessante exemplo de uma dramaturgia descritiva do primeiro gênero. Inspirado pelo texto homônimo de Auguste Strindberg, *Fröken Julie* [Senhorita Julia], o balé da coreógrafa sueca pertence a uma fase de transição entre as mágicas, por vezes surreais produções do Ballets Russes, de Diaghlev e as mais físicas e abstratas obras do final do século XX. Buscando uma abordagem realista, com personagens bem definidos e cenários bem demarcados e ilustrativos, Cullberg (1950) se apoiou no vocabulário do balé clássico, abrindo brechas para eventuais licenças poéticas, não somente no uso mais livre de braços e pernas, mas valendo-se de fortes caracterizações psicológicas e momentos de devaneios na narrativa. Desse modo, exclusivamente por meio da linguagem do balé clássico e neoclássico, assim como de pantomimas, Cullberg reconstrói a narrativa de Strindberg, transformando uma obra teatral em um espetáculo de dança. Assim como no balé clássico ou na dança moderna, ainda que mais raramente, a dramaturgia descritiva pode ser encontrada também em obras de dança contemporânea, um exemplo é a coreografia *Tatyana* (2011) de Deborah Colker. Inspirada na célebre obra de Pushkin *Eugene Onegin*, Colker propõe uma coreografia dramática realista, que embora valha-se de licenças poéticas, como colocar em cena o próprio Pushkin dialogando com seus quatro protagonistas, utiliza recursos descritivos em diversas cenas.

Nesse ponto, é importante ressaltar que, como aponta Santaella (2009), os processos descritivos não se restringem a um olhar objetivante; descrições podem borrar as fronteiras da objetividade e, quanto mais detalhadas, mais subjetivas ou evocativas elas podem se tornar. Esse, de fato, é o caso tanto do *Fauno* quanto de *Miss Julie*, esta última carregando traços que beiram o expressionismo. Em ambas, contudo, descrição e evocação se entrelaçam de maneira profunda.

2. Dramaturgia Evocativa

No que diz respeito a uma dramaturgia que se pode denominar como evocativa, é possível associar aspectos relacionados ao terceiro modo de leitura elaborado por Bernard, ou seja, a *leitura poética ou ficcional*, quando o texto serve como “[...] um catalisador de imagens” (Bernard, 2001, p. 128, grifos do autor)³. A leitura

poética, ou ficcional, abre espaço e promove a emergência de aspectos metafóricos expressivos provenientes não somente de leituras de textos escritos, mas da leitura dos mais diversos estímulos, sejam eles pictóricos, sonoros, sensoriais, poéticos e assim por diante.

Neste artigo, o exemplo que vem esclarecer melhor tal estrutura dramatúrgica é o das obras de Sandro Borelli. Em seu tríptico *Kafka*, por exemplo, não se trata de uma transposição literal do texto do autor tcheco para a dança. As escolhas de Borelli, embora muitas vezes guiadas por referências de Kafka, são frequentemente subliminares, percebidas de formas variadas pelo público, trazendo referências ora mais sutis, ora mais declaradas do universo *kafkiano*. Borelli (2002, 2003, 2006) não define personagens particulares em sua obra, também não busca trazer referências cenográficas que esclareçam ou que remetam a situações específicas das obras de origem. Todas as suas escolhas são evocativas e permitem uma multiplicidade de leituras, que tanto podem se aproximar quanto se afastar do universo de Kafka, conforme as percepções particulares de sua plateia.

Nesse escopo, entram também obras como *May B*, da coreógrafa Maguy Marin. Criada em 1981, *May B* homenageia o universo do autor Samuel Beckett. Em tal obra, a coreógrafa francesa, ex-bailarina da companhia Mudra, de Maurice Bejart, deixa de lado sua formação clássica e aposta em uma criação fortemente teatral, que não busca reproduzir o material do teatro do absurdo do autor irlandês, mas o ressignifica por meio da dança. Em uma colagem, na qual não se é possível reconhecer especificamente um ou outro personagem de Beckett, Marin (1981) faz uso do corpo de seus bailarinos para evocar questões como a solidão, o silêncio, a ausência, o otimismo, o pessimismo, temas esses frequentemente encontrados na obra do escritor.

Nos dois exemplos citados acima, a primeira evidência é que, em ambos, a pesquisa de linguagem corporal e a movimentação decorrente dessa, são as protagonistas. Ainda que as caracterizações, as escolhas de maquiagens, de figurinos e acessórios sejam importantes, o que as particularizam não são as histórias que elas contam, até porque não se trata aqui de contar histórias, mas sim as especificidades de suas construções de movimento e as metáforas que emergem de tais construções.

³ No original: "un catalyseur d'images".

Outro bom exemplo de obras que podem ser vistas a partir de uma lógica evocativa, são alguns dos trabalhos de Martha Graham. Em muitos de seus espetáculos, a coreógrafa norte-americana foi além de uma primeira impressão que poderia remeter ao eixo descritivo da dramaturgia. Se, a princípio, em sua fase mitológica⁴, ela trazia aspectos literais das narrativas representadas, em uma análise mais atenta, Graham construía metáforas psicológicas cujo objetivo estava muito mais relacionado a provocar estímulos sensoriais do que uma leitura puramente intelectual de suas obras. Em *Errand into the Maze*, obra datada de 1947, muito mais do que simplesmente contar as peripécias de Ariadne e do Minotauro, Graham metaforiza o labirinto, evocando suas dúvidas e escolhas, transformando Ariadne em uma mulher contemporânea de sua época, cujo labirinto é sua própria vida com suas dúvidas, dificuldades e escolhas.

Como foi dito no início deste texto, não se trata aqui de localizar purezas, nem de definir contornos absolutos. Talvez, se analisados, nem mesmo os grandes balés de repertório⁵ poderiam ser enquadrados em um único eixo como os que aqui se propõe. Certamente um balé da era romântica tem seus aspectos descritivos, parte de um libreto e está configurado em uma narrativa linear que prevê um início, um meio e um fim. Mas, quando se trata de um segundo ato, de um *ballet blanc*⁶, por exemplo, nada pode ser mais evocativo do que sílfides, ninfas ou *willies*⁷, fluindo nas pontas dos pés com suas saias de tule branco em meio a nuvens de fumaça, em situações completamente fantasmagóricas e surreais.

Portanto, assim como na dramaturgia descritiva, é possível afirmar que, na dramaturgia evocativa, não existem limites quanto à escolha de uma linguagem específica de dança. Haja visto as referências de dramaturgias evocativas presentes tanto em balés do repertório romântico universal, como na dança moderna dos anos cinquenta, assim como na nova dança francesa dos anos oitenta, ou na dança contemporânea atual.

⁴ Martha Graham teve uma longa e profícua carreira como coreógrafa e bailarina, assim como Trisha Brown e outros coreógrafos, sua trajetória pode ser dividida em fases.

⁵ Grandes Balés de Repertório são obras históricas de balé clássico, que continuam sendo montadas pelas companhias de renome através dos séculos, por todo o mundo, como O Quebra Nozes, O Lago dos Cisnes, Dom Quixote, Giselle, dentre outros.

⁶ Segundo The Concise Oxford Dictionary of Ballet (Oxford University Press, 1987) Ballet Blanc "é a designação dada ao estilo clássico no qual as bailarinas vestem saias de tule branco, introduzido por Taglioni em *La Sylphide* em 1832. Exemplos típicos são o segundo ato de *Giselle* e *Les Sylphides*. (KOEGLER, H., 1987, p. 33).

No entanto, é possível perceber que existe uma predominância de tal eixo em muitos trabalhos contemporâneos, que parecem valer-se tanto da dramaturgia evocativa, quanto de um outro estilo dramático, que será chamado aqui de dramaturgia instauradora de estados ou dramaturgia da presença.

3. Dramaturgia Instauradora de Estados Emocionais ou Dramaturgia da Presença

No que diz respeito ao terceiro eixo de dramaturgia que se propõe neste artigo, as obras da coreógrafa Trisha Brown são um bom exemplo para começar. Reforçando a ideia de seus contemporâneos, já experimentada nos encontros, *jams* e performances do Judson Dance Group, Brown explorou uma dança não-interpretativa, que não buscava contar histórias, nem mesmo evocá-las. Por meio de experimentações radicais, que incluíam desafiar a gravidade, extinguir os limites entre o artista e a plateia, assim como a dissolução das fronteiras entre a vida e arte, Brown e alguns de seus contemporâneos inauguraram uma dramaturgia que pode ser considerada, de certo modo, abstrata e que vai além de uma compreensão intelectual, instauradora de estados emocionais que estimulava um despertar de sentidos imensamente variável para cada espectador. Com isso, a coreógrafa buscava construir a arte não como imitação, nem como metaforização da realidade, mas arte como a própria realidade, subjetiva e autorreferente, aqui e agora.

Embora não seja o caso de desviar essa pesquisa para um aprofundamento no que diz respeito às pesquisas relacionadas a estados emocionais e a sua relação com os processos cognitivos, é importante que se abra uns parênteses para uma breve contextualização do assunto. Geralmente a emoção e a cognição são fenômenos considerados sob o ângulo de duas concepções distintas. Segundo Victoria e Soares, “[...] a primeira concepção propõe a presença de dois sistemas separados. Um sistema emocional distinto do cognitivo que trataria a informação afetiva e influenciaria um comportamento independentemente dos processos cognitivos” (Victoria; Soares, 2007, p. 15). No entanto, existe uma segunda concepção, que aponta para a existência de um único sistema para emoção e cognição. Tal concep-

⁷Figuras míticas frequentemente presentes nos segundos atos dos grandes balés românticos.

ção pressupõe que “[...] uma avaliação cognitiva sempre precede qualquer reação afetiva e que aquela, não necessariamente, envolve um processo consciente” (Victoria; Soares, 2007, p. 16). Desse modo, não se pode ignorar que, embora muitos dos artistas que serão associados a esse eixo de dramaturgia partam de princípios em cujas criações não sejam previstas interpretações, é importante lembrar que o processo cognitivo pode se dar de formas variadas e de maneira involuntária.

No que diz respeito à noção de presença, a partir do que Gumbrecht (2010) define como Cultura de Presença, tal eixo está associado a uma ruptura total com noções pré-estabelecidas de corpo, de tempo, de espaço e de intencionalidade. Em ressonância com o que Sastre (1999) define por dramaturgia do corpo, este eixo se relaciona a estéticas antiteatrais e a linguagens corporais cujas movimentações estão mais próximas de gestos e ações cotidianas do que de execuções de técnicas sofisticadas e virtuosas de movimento. Tal dramaturgia se aproxima de explorações sensoriais, que, muito embora possam evocar sensações e até mesmo serem traduzidas e descritas intelectualmente, estão associadas a instaurações de estados emocionais e à materialização da presença, que não é mediada por conceitos, pensamentos ou pela cultura. É, portanto, não hermenêutica e abstrata, *a priori*.

Como aponta Bonfitto, a noção de presença “[...] é percebida pela maioria dos diretores em termos genéricos e abstratos; ela é associada por eles a aspectos como *aura, carisma, estado de graça, fogo sagrado, magnetismo, natureza animal, etc.*” (Bonfitto, 2013, p. 159, grifos do autor). De fato, poucos foram os diretores de teatro, menos ainda os de dança, que desenvolveram elaborações sobre a presença do artista em cena. Segundo Barba, a presença pode ser resultante de um rigoroso treinamento feito com o ator. Em *Canoa de Papel*, ele reconhece e elabora alguns princípios que denomina como “princípios que retornam”. Para o diretor italiano:

...tais princípios aplicados ao peso, ao equilíbrio, ao uso da coluna vertebral e dos olhos, produzem tensões físicas pré-expressivas. Trata-se de uma qualidade extra-cotidiana da energia que torna o corpo teatralmente decidido, vivo, crível; desse modo a presença do ator, seu bios cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um antes lógico, não cronológico. (Barba, 2009 p. 22).

Embora tenha sido a primeira referência citada nesse caso, certamente Brown não é o único exemplo que pode se utilizar ao elaborar uma definição para o que vem a ser

dramaturgia instauradora de estados ou dramaturgia da presença. Conforme já mencionado, todo trabalho desenvolvido por seus parceiros do período de experimentação na Igreja Judson, assim como alguns importantes coreógrafos que os antecederam e assim como vários que os sucederam, podem também ser incluídos nesse recorte.

Dentre os artistas que antecederam Brown e o Judson Dance Group, é imprescindível mencionar Merce Cunningham. Ele pode ser considerado como um dos precursores da coreográfica abstrata. Embora de modo distinto de Brown, uma vez que é possível identificar nas obras do coreógrafo norte-americano uma relação estética que não nega completamente as formas e os recursos provenientes do balé clássico, quanto da dança moderna, Cunningham rompeu com as estruturas narrativas vigentes, aderindo a experimentações que partiam das noções do Zen Budismo, por meio das influências exercidas por sua parceria, a partir de 1942, com o compositor John Cage. Ao explorar o acaso, Cunningham/Cage inauguraram uma nova possibilidade de organização da cena, ao permitir que os diversos elementos, figurino, música, cenografia e coreografia fossem construídos independentemente e reunidos somente às vésperas da estreia dos espetáculos, ou até mesmo na própria estreia dos espetáculos. A dupla abriu espaço para que o espectador testemunhasse mais do que um espetáculo, um processo, um devir coreográfico cujos elementos não haviam sido previamente articulados. Não havia da parte dos criadores algum interesse em que tais elementos fossem sincronizados ao serem reunidos, ao contrário, tais criações artísticas eram confrontadas e suas especificidades deveriam ser mantidas separadamente. Para Cage:

Eles já estão lá. Interessa-me o fato de que eles estejam lá antes da vontade do compositor. O sentido não me interessa. Com uma música-processo não há sentido em parte alguma (...) Eles estão, e isso lhes basta. E a mim também (Cage apud Entler, 2000, p. 144).

Desse modo, o sentido não interessava, necessariamente, a Brown e aos seus contemporâneos norte-americanos, assim como não interessava a Cage, e tampouco a Cunningham. As obras de tais artistas eram fontes de estímulos sensoriais e, conseqüentemente, instauradoras de estados emocionais que, por sua vez, não estão livres de promover e gerar associações cognitivas, ainda que, como mencionado acima, inconscientemente.

É importante mencionar que muitas das obras de Brown e de seus contemporâneos do Judson, assim como as obras de Cunningham, por vezes consideradas abstratas, podem, paradoxalmente, estar inseridas no eixo definido por Kerkhoven (1997) como dramaturgia de conceito, e não de processo. Isso tem a ver com o fato de que a abstração não está necessariamente associada a uma estrutura dramática processual. Embora o acaso particularizasse as obras de Cunningham e as conferisse certa dose de processualidade, a maioria de seus trabalhos eram previamente coreografados. Mesmo quando havia espaço para improvisações nas obras de Brown, o que não era frequente, tais improvisações eram regidas por regras específicas, o que as qualificariam dentro do âmbito de dramaturgia de conceito (Brown in Huhyn, 2014).

Retrocedendo no tempo, voltando ao início do século XX, podemos pensar também na bailarina e coreógrafa norte americana Loie Fuller. Considerada uma das “mães da dança moderna”, Fuller criava coreografias abstratas, muitas vezes improvisadas, valendo-se de materiais como varas de madeiras escondidas sob as mangas de vaporosos vestidos de seda, que prolongavam seus braços e criavam efeitos interessantíssimos de formas abstratas sob uma iluminação colorida, que também era uma de suas marcas coreográficas.

Desse modo, é importante mencionar que a associação da dramaturgia instauradora de estados com a dramaturgia de conceito não é uma regra. A dança flamenca, por exemplo, pode ilustrar uma dramaturgia processual associada à dramaturgia instauradora de estados. Embora o baile flamenco se estruture a partir das letras e ritmos de canções, o diálogo que se estabelece entre os bailarinos e os músicos em cena não se dá de forma representativa. As canções provocam estados emocionais nos bailarinos e nos músicos, que, por sua vez despertam novos estados emocionais em seu público, que dificilmente está preocupado em compreender o que se passa em tal cena, mas em fruí-la a seu *bel prazer*.

Portanto, a partir dos exemplos citados, torna-se evidente que, assim como nos outros dois eixos propostos acima, neste último também não há restrições quanto a linguagem e técnicas corporais escolhidas. Em todos os três eixos descritos, é possível reconhecer estilos e linguagens muito distintas da dança.

O que se pode perceber ao buscar um olhar sobre a dramaturgia da dança em três eixos abrangentes e permeáveis é que, de fato, muitas obras são atravessadas por

eixos diferentes. Se aqui foram separados os eixos em cortes que podem ser vistos horizontalmente, i.e., descritivo, evocativo e instaurador de estados, os eixos propostos por Kerkhoven (1997) podem ser entendidos como cortes verticais, que podem atravessar um ou mais eixos horizontais. A tal diagrama é possível incluir os eixos propostos por Sastre (1999), os da dramaturgia do corpo e da dança, como cortes transversais que atravessam ambos os recortes, tanto os verticais quanto os horizontais. Para tentar ilustrar de forma mais clara tais atravessamentos, é possível retomar o exemplo de Trsiha Brown em suas coreografias iniciais. Aqui podemos identificar uma fase de suas obras que cabe no recorte que proponho como Dramaturgia Instauradora de Estados Emocionais ou Dramaturgia da Presença, mas também é possível identificar sinais de uma Dramaturgia Evocativa. Por outro lado, também é possível perceber que esses trabalhos **se encaixam** muito bem no que Kerkhoven define como Dramaturgia de Processo, assim como no recorte definido por Sastre como Dramaturgia do Corpo.

Assim, tais atravessamentos permitem que vejamos a dramaturgia na dança como um fenômeno particular, um organismo vivo e processual, cuja dinâmica evidencia o movimento de nossa própria existência, através da emergência e dissolvência de sentidos.

Referências:

ADOLPHE, J. M. A Dramaturgia é um exercício de circulação para Manter o Mundo à parte. *Nouvelles de Dance: Dossier Dance et Dramaturgie*, n.31 p. 34. Bruxelas: Contradanse, 1997.

BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Paris: Centre National de la Danse: Recherches, 2001.

BARBA, E. *Canoa de Papel: Tratado de antropologia teatral*. Rio de Janeiro, Teatro Caleidoscópio, 2009.

BONFITTO, M. *Entre o Ator e o Performer*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

_____. *O Ator Compositor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CHARMATZ, Boris.; LAUNAY, I. *Undertraining. On a Contemporary Dance*. Musée de La danse. Centre Corégraphique National de Rennes et Bretagne: Les Presses du Réel, 2011.

CORNAGO, Oscar. Qué es la Teatralidad ? Paradigmas Estéticos de la Modernidad. Madrid : Telefondo Revista de Teoria e Crítica Teatral, N.1 Agosto, 2005.

CARDONA, Patricia. Dramaturgia Cazador del de Bailarín Mariposas. México: Instituto Nacional de Bellas Artes: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Internación de la Danza José Limón, 2000.

DELAHUNTA, Scott. Dance Dramaturgy: Speculations and Reflections. Dance Theatre Journal, Londres, v. 15, n 2, pp. 20-25, abr. 2000.

DÓRIA, Gisela. A Poética de Sem Lugar: Por uma Teatralidade na dança. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FERNANDES, S. Teatralidades Contemporâneas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

GUMBRECHT, Hans. U. Produção de Presença. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.

ENTLER, R. Poéticas do Acaso: Acidentes e Encontros na Criação Artística. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

HUYNH, Emmanuelle. Histoire(s) et Lectures: Trisha Brown Emmanuelle Huynh. Paris: Les Press du Réel, 2014.

KATZ, Helena. Por uma Dramaturgia que não seja uma liturgia da dança. Revista Sala Preta, São Paulo, v.2, n. 10, pp 163-167, 2011.

KERKHOVEN, M. O Processo Dramatúrgico. Nouvelles de Danse, Dossier Danse et Dramaturgie, n. 31. Bruxelas: Contradanse, 1997.

KOEGLER, H. The Concise Oxford Dictionary of Ballet. New York: Oxford University Press, 1987.

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

PAIS, Ana. O Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas. Lisboa: Colibri, 2004.

PAIXÃO, Paulo. Quando o drama se apodera da dança. Revista Sala Preta, São Paulo, v. 2, n. 10, pp. 205-211, 2011.

PAVIS, Patrice. A Análise dos Espetáculos. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. Percepção, Feonomenologia, Ecologia e Semiótica. São Paulo: Cenage Learning, 2009.

SASTRE, Cibele. Dramaturgia da Dança e Dramaturgia do Corpo. 1999. Monografia (Especialização em Consciência Corporal) – Faculdade de Artes do Paraná, Paraná, 1999.

TOURINHO, L. Dramaturgias do Corpo: Protocolos de Criação das Artes da Cena. 2009. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

VICTORIA, M e SOARES, A. Estados emocionais e processamento cognitivo: sistemas dependentes? *Psicol.pesq.* [online], Juiz de Fora, vol.1, n.1, p. 15-19, 2007. Disponível em: < http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1982-12472007000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 06 mai. 2015.