GT 48: Aproximaciones al estudio de la danza en Uruguay: miradas interdisciplinarias

Olhar cúmplice: A organização dramatúrgica nos processos criativos em dança contemporânea.

Lucía Yáñez Silva

lucia.yanez@gmail.com

1.1 A dramaturgia para além do texto teatral

O entendimento do conceito de dramaturgia para além do seu estreito vínculo com o texto teatral envolve uma série de questões instigantes para a reflexão sobre as práticas cênicas contemporâneas.

Quando a dramaturgia é apreendida como «processo (e não como fim, nem como linha de sentido)» [1], como bem observou André Lepecki em uma fala proferida em 2010 no evento «Tecido Afetivo: Por uma Dramaturgia do Encontro» [2], esta pode ser provisoriamente definida como um «modo de inventar, acessar e ativar os planos de composição (ou de consistência) da obra-por-vir» ou ainda como um «plano dinâmico, criativo, rigoroso de invocação e de escuta da obra-por-vir e de suas forças desejantes de atualização». [3]

A abordagem proposta pelo autor sugere que toda obra existe em potência como «força-vontade autônoma» aberta a intervenções ou «agenciamentos autorais» [4] através dos quais, após sucessivos reajustes e realinhamentos durante o processo, irá ganhando configurações mais precisas. Essas intenções

---

[1] O **evento «Tecido Afetivo: Por uma Dramaturgia do Encontro»,** organizado por Andrea Bardawil**, aconteceu do dia** 7 a 12 de junho de 2010, na Praia de Flecheiras, Fortaleza (Ceará).

[2] Lepecki, André. «Verbetes-afetivos / Verbetes aflitivos». In: <http://tecidoafetivo.com/?page_id=319> Acesso em maio de 2010

[3] Ibidem.

[4] Ibidem.

autorais convivem no «plano da composição» com elementos inesperados (»uma ideia ou gesto ou fala que não se sabe de onde veio» [5]) que «criam inesperadas singularidades» [6] que vão interferindo na criação. Desta maneira, atualizando estas forças envolvidas (a da própria obra, a das operações autorais e a dos agentes dispersantes) o «plano da composição […] se modifica pela sua própria ativação, sem, no entanto, deixar de ser àquilo que quer vir a ser: a obra-por-vir». [7]

1.2 - Processos Criativos

No breve ensaio «Looking without a pencil in the hand» — publicado em 1994, no auge da institucionalização da figura do dramaturgista nos processos em dança — Marianne Van Kerkhoven observa que «na prática artística não existem regras de comportamento ou tarefas fixas que possam ser definidas de antemão nem mesmo para o dramaturgista». [8]

Esta constatação, embora não seja aplicável a certos casos latino-americanos, já que uma parcela significativa de coreógrafos só começa a desenvolver suas obras após traçar um projeto excessivamente detalhado, exigido pela maioria dos editais de financiamento, dialoga com o que André Lepecki denomina, no ensaio «No estamos listos para el dramaturgo: Algunas notas sobre la dramaturgia en danza», de «indefinição» ou «nebulosa» intrínseca aos processos contemporâneos. Diz o autor:

> Partimos de un terreno de indeterminación que enmarca una serie de elementos muy concretos. Es decir, esta indeterminación abarca: nódulos problemáticos muy definidos (por ejemplo, «cómo bailar quieto» o «cómo pueden dos cuerpos ocupar el mismo espacio»); nódulos afectivos concretos (por ejemplo, […] «cómo dar corporeidad al pánico, a la histeria, al frenesí» […]) o nódulos referenciales (cuestiones estéticas, por ejemplo: «cómo puedo abordar en esta pieza […] un determinado pasaje filosófico, poesía o un fragmento de un periódico»). Y a partir de esta nebulosa inicial de elementos y sus

---

5 Ibidem.

6 Ibidem.

7 Ibidem.

8 Kerkhoven, Marianne van. (1994), 'Looking Without Pencil in Hand', Theaterschrift, No. 5-6, pp.142-4. Disponível em: <http://sarma.be/docs/2858> Acesso em agosto de 2013

> referencias, es necesario crear un modo de condensación, o actualización, de forma concreta.[9]

A fim de atualizar ou dar alguma consistência provisória a esta «nebulosa» existe um período de ensaio onde «se testam, se incorporam, se rejeitam e se retomam distintas opções de condensação, realização ou reformulações». [10] Neste processo é importante levar em consideração, segundo o ator, que «cada nova peça precisa inventar um novo modo de experimentação (ou dito de outro modo uma dinâmica de ensaio)» [11] que lhe permita aceder à obra-por-vir.

É precisamente nesta fase de atualizações onde entra a figura do dramaturgista, colaborando com o coreógrafo ou o diretor, como explica Pais, nas «operações de escolha, seleção, enquadramento e composição» [12] que lhe dizem respeito.

Estas operações precisam, como propõe acertadamente Lepecki, estar à disposição de «um imperativo imanente» que envolve «o corpo específico do bailarino […]; a coerência de um gesto, um passo a frente ou uma frase de movimento em relação a sua própria lógica e à logica geral de sua articulação com gestos, passos ou frases prévios e sucessivos» [13] e as relações que estas dinâmicas estabelecem com todos os outros elementos cênicos, criando diversos «campos de ressonância». Trata-se, como observa o autor, de criar uma «cartografia» considerando «como todos estes elementos encontram seu lugar, às vezes através da adesão, outras vezes através da dispersão ou entrando em conflito uns com os outros». [14]

1.3 – A dramaturgia como tecelã

> O espetáculo apresenta dobras, zonas que, mesmo não sendo vistas, não deixam de constituí-lo. […] As opções que materializam a obra no plano do visível são dobradas por relações invisíveis que a integram. […] A dramaturgia implica dimensões possíveis de sentido, entretece as pregas do invisível no visível. Nesse trabalho microscópico de criar vínculos de cumplicidade, a dramaturgia, velha tecelã, delimita um

---

9 Lepecki, Andre. «No estamos listos para el dramaturgo: Algunas notas sobre la dramaturgia en danza» In: **VV.AA.,** *Repensar la dramaturgia: Errancia y transformación.* Publicaciones Centro Párraga/CENDEAC, 2011. Pág. 171

10 Ibidem. Pág. 171

11 Ibidem. Pág. 172

12 PAIS, Ana. Op. Cit. Pág. 83

13 Ibidem. Pág. 172

14 Ibidem. Pág. 172

> território de […] sentidos implicados […] decorrentes da articulação de materiais cênicos… [15]

No ensaio «O crime compensa ou o poder da dramaturgia» a pesquisadora Ana Pais analisa a função dramatúrgica recorrendo ao conceito de «entrelaçamento» proposto por Merleau-Ponty para descrever as relações entre a cena e sua rede de conexões subjacentes.

O que Merleau-Ponty chama de «entrelaçamento» ou «quiasma» se refere a uma «topografia dupla e cruzada» [16] das instâncias perceptivas, comumente polarizadas no hegemônico pensamento ocidental antropocentrista. A implicação mútua destas instâncias, inerente a toda experiência sensível —onde corpos videntes e visíveis, tangentes e tangíveis interagem reciprocamente—, intervém ainda no que o autor chama de «transitividade de um corpo a outro» [17] cuja dinâmica compõe a trama de um único «Ser carnal». [18] É precisamente esta «reversibilidade da carne», segundo o filósofo, a que produz uma «espécie de princípio encarnado» [19] envolvendo objetos e indivíduos em um tecido único de inter-relações.

A relação de cumplicidade que sustenta a tese de Merleau-Ponty é capital para o desenvolvimento do olhar sensível assinalado por Pais como uma das principais tarefas do dramaturgista, cuja dinâmica seria comparável, segundo a autora, à experiência do «primeiro espectador» —embora o primeiro conheça certos detalhes inaccessíveis para muitos.

A correspondência entre o dramatugista e o espectador, igualmente apontada no célebre texto de Marianne Van Kerkhoven [20], é decisiva para a argumentação de Pais uma vez que, segundo a autora, «a dramaturgia é, rigorosamente, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível» [21] e a «sua

---

[15] Pais, Ana. «O crime compensa ou o poder da dramaturgia» In: Nora, Sidrid (org.) *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. Pág. 92

[16] Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007. 4º Edição. Pág. 131

[17] Ibidem. Pág. 139

[18] Ibidem. Pág. 132

[19] Ibidem. Pág. 136

[20] Kerkhoven, Marianne van. (1994), 'Looking Without Pencil in Hand', Theaterschrift, No. 5-6, pp.142-4. Disponível em: <http://sarma.be/docs/2858> Acesso em agosto de 2013

[21] Pais, Ana. Op Cit. Pág. 88

dimensão latente é aquela em que participam quer o olhar artístico […] quer as múltiplas leituras do espectador». [22]

As redes de sentido que orientam tais leituras, invisíveis a olho nu, não se tecem exclusivamente na estruturação provisória dos elementos cênicos que acontecem durante os ensaios, mas também durante as performances onde este material é atualizado a partir das referências do espectador. Diz a autora:

> A dramaturgia […] é perceptível por meio de uma concretização material, visível. Ela é […] uma espécie de fio que tece ligações de sentido, criando um discurso. Simultaneamente dramatúrgico e performativo, esse discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia latente de sentidos fabricados que entrelaça todos os elementos do espetáculo. [23]

1.4 A questão da ambiguidade e a dramaturgia como acontecimento

A ambiguidade do olhar do dramaturgista e da sua participação nos processos de criação em dança tem sido apontada por diversos ensaístas que abordaram o tema. Acostumados a fazer parte da criação sem, no entanto, assinar a autoria das obras, estes profissionais, como observa Marianne Van Kerkhoven, considerados como «(não inteiramente ou não ainda) artistas» [24] lidam com a estranha sensação de «não pertencer a lugar algum». [25]

Por este motivo, não de é de estranhar que Silvia Soter, colaboradora da corógrafa carioca Lia Rodrigues, tenha escolhido usar a expressão «Um pé dentro e um pé fora» [26] para descrever suas atividades. Convocada pela coreógrafa para trabalhar em uma obra em homenagem a Oscar Schlemmer, elas foram afinando os termos de sua colaboração. Diz a autora:

> Entre a pesquisa teórica, as conversas com a Lia e as visitas aos ensaios, minha colaboração foi tomando forma. Dessa prática de ir e vir, de estar desde o início envolvida no projeto, no tema e na pesquisa (porém, ao mesmo tempo, guardando uma certa distância que me permitisse um olhar menos familiar sobre o que se desenvolvia no cotidiano dos ensaios), um modo de colaboração começou a ganhar contornos. A este

---

22 Ibidem. Pág. 89

23 Ibidem. Pág. 88

24 Kerkhoven, Marianne van. Op Cit.

25 Ibidem.

26 Soter, Silvia. «Um pé dentro e um pé fora: passos de uma *dramaturg*» In: Nora, Sidrid (org.) *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010

> processo de criação, orquestrado por Lia Rodrigues, em que tantas vozes tinham vez, a minha voz se somou. Já havia ali algo semelhante ao trabalho de crítica que eu fazia […]. Porém, essa análise não acontecia depois da obra já pronta, e sim durante seu próprio desenvolvimento. Em diálogo constante com os artistas. O que eu trazia, afinal, podia ou não fazer sentido para eles. Os artistas são soberanos. E, muitas vezes, ao combaterem o meu ponto de vista, conseguiam um jeito mais justo de tratar daquilo que queriam […] O *dramaturg* é, de algum modo, um crítico. Um crítico que injeta essa crise num processo ainda em curso. [27]

Para além dessa apressada comparação entre o crítico e o *dramaturg* apontada por Soter — relação que, em minha opinião, merece ser examinada em profundidade em outra instância — constata-se nesse cálido relato uma ênfase na necessidade de manter distância ou um «olhar menos familiar» que, muitas vezes, é atribuído ao dramaturgista. O texto de Soter descreve muito bem os ajustes de uma parceria que foi fundamental para a companhia, no entanto, o trecho citado carrega um resquício de submissão, em prol dessa indiscutível «soberania» dos artistas, que pode se tornar problemática se for analisada por outro viés.

Uma interessante objeção a esta frequente hierarquização das funções é formulada por Adrian Heathfield no texto «Dramaturgia sin dramaturgo» onde o autor pensa o dramatúrgico como «um processo comunitário de produção de significado» [28] que advém no «acontecimento cênico ou performativo, inclusive quando a maior parte das atividades ocorra […] no ensaio». [29] Diz o autor:

> Dondequiera que la dramaturgia sea concebida como practica de pensamiento con antelación al acontecimiento, ésta caerá en una forma de autoría e poder encubierto. […] La dramaturgia no pertenece a una temporalidad resuelta. […] Cada acontecimiento escénico o performativo es un ensayo de otro acontecimiento; cada ensayo es un acontecimiento. […] La dramaturgia se constituye do principio a fin gracias a este eco del acontecimiento. [30]

O texto de Heathfield promove uma reflexão importante e atual porque desvincula as atividades dramatúrgicas do «status subordinado do dramaturgista

---

27 . Ibidem. Pág. 131

28 **Heathfield, Adrian. «Dramaturgía sin dramaturgo» In: VV.AA.,** *Repensar la dramaturgia: Errancia y transformación.* Publicaciones Centro Párraga/CENDEAC, 2011. Pág. 91

29 Ibidem. Pág. 91

30 Ibidem. Pág. 91

em relação a outras identidades mais privilegiadas» [31] —um fenômeno que prevalece, segundo o autor, em certos «processos colaborativos estratificados» [32]— e sugere uma forma mais impessoal de abordar a questão.

Esta observação é oportuna porque frequentemente é o dramaturgista (ou, na falta dele, o próprio diretor) quem dialoga, através da sua escrita, com as instituições, usando seu trabalho de fundamentação teórica como uma espécie de «adaptação às coordenadas estabelecidas do gosto». [33] Apropriando-se da reflexão proposta por Myriam Van Imschoot [34], o autor observa que, após a institucionalização do dramaturgista nas companhias de dança, este passou a atuar como um «agente de controle» que emoldura, satisfaz e tornar legíveis certas práticas cujos conteúdos dificilmente seriam apreciados pela maioria dos curadores. [35] Este desvio de sua função —eticamente questionável pela sua subordinação a um mercado de arte que capitaliza e pasteuriza o potencial de muitas propostas— obedece, em parte, à verticalização das relações estabelecidas no trabalho criativo cuja configuração torna-se mais eficiente para perpetuar essas economias perversas de produção cultural.

Propondo uma alternativa a esta dinâmica, Heathfield insiste na necessidade de repensar a fundo a experiência criativa, fomentando uma escrita performativa que considere as manifestações culturais como expressões dinâmicas, defendendo uma abordagem do «processo que é corpórea, viva e transformadora» [36]. Trata-se, sob esta perspectiva, de assumir a atividade dramatúrgica como uma conversa — nos moldes do que Maurice Blanchot propõe sobre esta prática — que amplie e agencie as forcas vivas do acontecimento que está ali mesmo sendo forjado. Esta forma de abordar a questão elimina o clichê de definir a tarefa do dramaturgista como a de um «olho externo» ou distanciado que tudo vê porque, segundo o autor, ele não nunca está

> **fuera del acontecimiento así como no lo está ninguno de sus participantes: actores, intérpretes, bailarines, directores, coreógrafos, diseñadores, técnicos y espectadores. No hay ningún espacio**

---

31 Ibidem. Pág. 93

32 Ibidem. Pág. 93

33 Ibidem. Pág. 93

34 **Heathfield traça esta reflexão a partir da leitura do ensaio intitulado «Anxious Dramaturgy», escrito por Myriam Van Imschoot e publicado em: «Women and performance: A jornal of feminist theory», Issue 26, 13: 2, Routledge, 2003**

35 **Heathfield, Adrian. Op cit. Pág. 93**

36 Ibidem. Pág. 97

desgajado desde el cual el afuera del acontecimiento pueda ser experimentado. Hay simplemente un conjunto de diferentes relaciones entre el acontecimiento y diferentes formas de agenciamiento y localizaciones de percepción o testigos. Los acontecimientos de representación son extraordinarios, intensos y saturados de multiplicidad. Requieren que el dramaturgo esté presente físicamente con ellos, como una práctica de mirar y pensar; demandando una gran atención emocional y sensorial. Es muy poco probable que el dramaturgo ayude en algo si éste pone sólo un ojo en las cosas, ya que esto sugeriría que esto habría dividido su anatomía y su otro ojo podría estar mirando a cualquier parte. [37]

Bibilografia

Heathfield, Adrian. «Dramaturgía sin dramaturgo» In: VV.AA., *Repensar la dramaturgia: Errancia y transformación*. Publicaciones Centro Párraga / CENDEAC, 2011.

Kerkhoven, Marianne van. (1994), «Looking Without Pencil in Hand», Theaterschrift, No. 5-6, pp.142-4. Disponível em: <http://sarma.be/docs/2858> Acesso em agosto de 2013

Lepecki, Andre. «No estamos listos para el dramaturgo: Algunas notas sobre la dramaturgia en danza» In: VV.AA., *Repensar la dramaturgia: Errancia y transformación*. Publicaciones Centro Párraga/CENDEAC, 2011.

Lepecki, André. «Verbetes-afetivos / Verbetes aflitivos». Disponível em: <http://tecidoafetivo.com/?page_id=319> Acesso em maio de 2010

Merleau-Ponty, Maurice. *O visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Pais, Ana. «O crime compensa ou o poder da dramaturgia» In: Nora, Sidrid (org.) *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

Soter, Silvia. «Um pé dentro e um pé fora: passos de uma *dramaturg*» In: Nora, Sidrid (org.) *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010

[37] Ibidem. Pág. 98