

Dramaturgia na dança-teatro ou Dramaturgia de bordas

Tarcísio dos Santos Ramos

EBA/UFMG

Palavras-chave: dramaturgia dança-teatro processo criativo

Quando comecei a dançar, mais precisamente no ano de 1983, não se falava em dramaturgia da dança, embora ela sempre tivesse existido. Graças à cena contemporânea, a dramaturgia ganhou necessidade de investigação, permanência e igual direito dentro da encenação. Ela objetivou seu lugar, pois, segundo Ana Pais (2004): “Na verdade, associar dramaturgia e encenação é perfeitamente plausível quando pensamos que ambas constituem as escolhas do espetáculo, sendo que a primeira o fundamenta e a segunda o revela”.

Que a dança não é a melhor maneira para se contar histórias já é fato. O que a dança conta é a história do corpo. O corpo na dança contemporânea é um corpo atento às suas conexões e elas naturalmente se fazem se prezamos a troca, a parceria, o experimento e a transformação que surge da experiência. Muitos elementos se tornam parceiros do corpo, permitindo que a dramaturgia se configure como e entre processos relacionais.

A dramaturgia na dança se torna responsável por articular metáforas, forma e conteúdo, forma e sentido, organizar o pulso e o estado corporal, conectar lugares (corpo e ambiente), modular intensidades e texturas (qualidades de movimentos), por fim, torna-se tessitura que proporciona a conexão entre as ações cênicas. Uma dramaturgia que se revela a partir da observação dos elementos dramáticos constitutivos da encenação, para logo em seguida entrete-los, criando assim uma “grande” conexão. Na busca desse entrelaçamento, teremos de cavoucar, ir mais além, escutar o que, do todo, pede vez/voz.

A dramaturgia é uma tecelagem delicada. Uma “trama” onde aparecem e desaparecem fronteiras, diálogos e encontros. Cabe a ela investigar e estabelecer suas ordens, encontrando o equilíbrio entre os pólos, entre as margens, entre as vozes que compõem a encenação. Uma dramaturgia do coletivo criador em conexão com os elementos estruturais da encenação. Dramaturgia nos e dos corpos dançantes em processos relacionais. Ela pode estar em todo lugar e tem que se escutar o que o espetáculo pede: sua ânsia por tradução... aos olhos do dramaturgista.

Dentre os muitos elementos constitutivos da encenação, faço aqui uma pequena reflexão sobre a possibilidade da **conexão entre as dinâmicas**, ser um dos guias/fios na construção da

tecelagem entre a dança e o teatro. Talvez, as dinâmicas possam ser uma das pontas desses fios, pelos quais, venha atravessar os sentidos.

Quando a dança e o teatro se encontram, duas paisagens começam a se perceber, interagir, dialogar e definir suas ordens. Nesse encontro de afluentes, nasce um novo movimento – movimento de borda –. Crio esse termo inspirado no que nos diz a biologia ao se referir a uma zona de passagem criada como fruto do encontro entre dois biomas:

Ecótono é a zona de passagem de um bioma a outro; por ex., entre a floresta e o campo, há uma zona de passagem: a mata de arbustos. Neste local, normalmente a diversidade de espécies é muito maior do que as espécies de cada bioma separadamente. É nesta zona de contato que as trocas e o embate entre espécies diferentes ocorrem na tentativa de partilhar o mesmo espaço. É da relação entre biomas e da adaptação a este local de contato que nasce o ecótono como interface entre as duas comunidades. A tendência ao aumento da diversidade e o aparecimento de organismos resultantes desta zona de passagem (e que só são encontrados aí) é chamada efeito de borda.¹

Efeito de borda produzido pelos “movimentos das bordas”, traz, por sua vez, em sua genética artística traços de seus formadores. Trazem em sua memória (corpo-mente), aspectos, características e funções específicas. Assim sendo, esses elementos se configuram dentro de um criar pleno de ações focadas nos recursos oferecidos pelo teatro e pelas ações dançantes aportadas na lógica de seu fluxo de movimento – “interface entre as duas comunidades”.

Como se desenvolve esse movimento? Como se revela essa dramaturgia do movimento de borda? Acredito que, de um lado, ele traz elementos para a construção de uma dramaturgia com base nas ações físicas nutridas de intenção transformadora da realidade e, de outro, uma dramaturgia focada nos fluxos de movimentos que não pretendem transformar a realidade, pois esses, já se apresentam transformados pela mesma.

Do ponto de vista das ações físicas, de acordo com Grotowski, podemos constatar e esclarecer a diferença entre essas e o movimento:

(...) Outra confusão é entre movimento e ação física. O movimento, como na coreografia, não é ação física. Mas cada ação física pode ser colocada em forma e ritmo, pode vir a ser, mesmo a mais simples, uma estrutura, uma partícula da interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do externo, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas, no primeiro caso, coreografia é somente movimento e no segundo é o externo de um ciclo de ações intencionais. Que dizer que no segundo caso, a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reações na vida (GROTOWSKI *apud* BURNIER, 2001, p. 33).

¹ Efeitos de borda, conceito desenvolvido e utilizado na área da Biologia pelo ecologista Eugeni Odum, in: Ecologia. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Guanabara, 1988.

Do ponto de vista do movimento pertinente à dança, Gil afirma:

Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito. Seja qual for o lugar que se encontra o bailarino, o arabesco que descreve transporta o seu braço para o infinito. As paredes do palco não constituem um obstáculo, tudo se passa no espaço do corpo do bailarino. Contrariamente ao ator de teatro cujos gestos e palavras reconstróem o espaço e o mundo, o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até o infinito. Um infinito não significado, mas real, porque pertence ao movimento dançado (GIL, 2004, p. 14).

Esse movimento de borda nascido em uma zona de fronteira frutifica-se como uma “terceira coisa”, resultante desse diálogo. Nessa “zona de borda” nos deparamos com a diversidade e com os embates. Os movimentos dançados passam a buscar sua objetividade e as ações físicas buscam o sonho, o silêncio que muitas vezes nos visitou, traduzindo o que por nós em alguns momentos nos deixou sem palavras. Talvez essas ações/movimentos se encontrem no centro de duas forças, permitindo sempre que um nasça do outro.

Seria isto dança-teatro, teatro físico, dança contemporânea, dança dramática, teatro do movimento ou ainda dança de ações? O que importa aqui é como este movimento se materializa e, que o resultado/forma desse diálogo entre as energias, as tensões, as ações-movimentos, produzirá uma dinâmica genuína que criará os laços entre público e audiência que, de acordo com Laban: “o que realmente acontece no teatro não se dá apenas no palco ou na platéia, mas no âmbito de uma corrente magnética entre esses dois pólos” (LABAN, 1971, p. 26). Von Laban irá se referir posteriormente aos impulsos internos que irão ajudar a estabelecer esse contato e complementa trazendo à tona o caráter dinâmico como elemento essencial à representação:

Representações teatrais onde os elementos pictóricos do cenário e as naturezas mortas são superenfaticadas tendem a enfraquecer o interesse dinâmico, que é o elemento todo-poderoso (LABAN, 1971, p.31).

Esse elemento “todo poderoso” referido por Von Laban é também reconhecido por Rudolf Arnheim ao afirmar que:

A natureza dinâmica da experiência sinestésica é a chave para a surpreendente correspondência entre o que o dançarino cria com suas sensações musculares e a imagem do corpo vista pelo público. A qualidade dinâmica é o que unifica os dois diferentes meios (ARNHEIM, 2005, p. 398).

Em uma dramaturgia responsável por criar conexões entre os elementos da cena, assim como, a tecedora das ações teatrais, ela se torna também responsável por contribuir com a realização da ponte entre esses dois pólos, entre essas duas vozes: palco-plateia; através da

percepção e da articulação das dinâmicas criadas dentro dessa zona de diálogo. Assim, a dinâmica oriunda de ações que dançam ou de corpos idílicos que atuam, terá também uma resignificação, criando uma nova dimensão sinestésica ao dançarino-ator e ao espectador, bem como entre si. Assim, caberá ao dramaturgista fazer com que essa **dramaturgia de borda** seja tecida não somente com foco nas ações físicas ou fluxos de movimento, e sim estar atento à tessitura das dinâmicas criadas, resultantes desse encontro, percebendo e equilibrando identidades que ora amalgamam-se, ora colidem-se ou ainda traçam seus cursos lado a lado.

Nas palavras de Arnheim:

Finalmente, é essencial para a execução do dançarino e do ator que a dinâmica visual seja claramente separada da mera locomoção. Eu percebo que o movimento parece morto quando dá a impressão de mero deslocamento. É claro que fisicamente todos os movimentos são causados pela mesma espécie de força, mas o que conta para a execução artística é a dinâmica transmitida ao público visualmente, porque apenas a dinâmica é responsável pela expressão e significado (ARNHEIM, 2005, p. 399).

Dramaturgias são muitas. Muitos são os elementos dramaturgicos e as formas de escutá-los. A escuta das dinâmicas pode ser um caminho... apenas.

Belo Horizonte

31/7/2008

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual*. São Paulo: Pioneira, 1980.

GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2004.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2001.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1971.

PAIS, Ana Cristina Nunes. *O discurso da cumplicidade*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.