



FERREIRA, Mayrla A. Dramaturgia do contato: atenção, intencionalidade e sensação na criação de uma poética cênica. Belém: Universidade Federal do Pará. Escola de teatro e dança da UFPA; Professora. Diretora artística da Ribalta companhia de Dança – PA.

RESUMO: O presente texto aponta um caminho de experimentação artística, estabelecido por conexões múltiplas e heterogêneas dos intérpretes-criadores, da Ribalta companhia de dança, com suas histórias de vida, as quais são matéria-prima principal, articuladoras para o reconhecimento dos princípios e recorrências de uma dramaturgia específica, particular e local, a “dramaturgia do contato”. Tal proposição tem como bases o referencial teórico-metodológico rizomático de Deleuze e Guatarri (1995), a noção de “corponectivos” de Lenira Rengel (2008) e de dramaturgias de Eugenio Barba (2010) em tessitura com a linguagem do contato improvisação, como mais uma possibilidade de olhar a dança na contemporaneidade diante da plural diversidade humana.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia do contato: poética cênica: contato improvisação

ABSTRACT: This text points to a path of artistic experimentation, established by multiple connections and heterogeneous of the performers, the Ribalta company dance, with their life stories, which are the main raw material, articulating the principles for recognizing and recurrences of a drama special, particular and local, the "dramaturgy of contact." This proposition has as basis the theoretical and methodological rhizome of Deleuze and Guattari (1995), the notion of "corponectivos" of Lenira Rengel (2008) and dramaturgy Eugenio Barba (2010) in fabric with the language of contact improvisation, as another opportunity to look at the contemporary dance in front of plural human diversity.

KEYWORDS: dramaturgy of contact: poetic scenic: contact improvisation

Então, o que é dramaturgia pra mim? Uma operação para saciar a fome, um pãozinho quente. Cavo a terra, a irriço, ponho adubo e semeio o trigo. Aguardo. Das sementes nascem o verde e as espigas. Colho tudo. Seco e depois macero para que vire farinha. Misturo farinha e água, acrescento sal e fermento. Amasso tudo. Mais uma vez eu aguardo. Acompanho a fermentação, ínfimo milagre, fruto da experiência e do cuidado com os detalhes. Minhas mãos dão forma a essa massa. Eu a coloco no forno e controlo o tempo de cozimento. Retiro-a e espero que esfrie um pouco. Agora posso comer o pozinho quente. Mas a partir do momento em que lavro a terra, penso em para quem eu preparo o pão, onde vou comê-lo, de que modo vou compartilhá-lo, com quem ou sem quem. É uma atitude que se desdobra na forma de utilizar o próprio ofício e de manter vivo o sentido das relações, independentemente de sua duração. A dramaturgia não diz respeito somente à composição de um espetáculo. É luta pra não ser expulso do presente e é recusa do inferno (BARBA, 2010, p. 292).

A “dramaturgia do contato” é uma proposição que tem se configurado pelas inquietações, descobertas, memórias, sensações, percepções, afetos, histórias de vida que se cruzam e se conectam numa rede de relações. Trata-se de uma intuição criadora a partir de uma poética própria desvelada por princípios despertados diariamente nas experimentações áulicas, nos

processos de criação, nas emoções múltiplas e heterogêneas nas quais partilhamos as labutas diárias. O entendimento do contato, presente nessa dramaturgia, se faz a partir das inter-relações diversas que o intérprete-criador constrói em suas vivências tecidas nas heterogeneidades com outros atores sociais em seus corponectivos emocionais, sociais, físicos e intelectuais. Esses elementos levam a uma tessitura de ações em movimentos, inferindo a princípios de uma dança que se estabelece pelo contato com outro e o mundo.

A “dramaturgia do contato” vem sendo despertada por um movimento dialético da sensorialidade revelando mundos, no sentido de identificação de um caminho autônomo e pessoal de comunicação comigo mesma e com o lugar inserido. Considera-se então, esta dramaturgia, um movimento singular de contato com a corporeidade do espaço, do ambiente, da memória, do sentimento, de interioridades e exterioridades nesse despertar sensível de diálogos observados nos momentos áulicos e nos depoimentos finais em roda. Possibilidades inerentes de tecer fios e somar vivências na (re)criação de novos encontros. Deleuze e Guatarri(1992) afirmam ser a filosofia uma atividade de criação de conceitos, e não existe conteúdo novo sem expressão nova. Ao referir-se sobre sua dramaturgia, na obra “queimar a casa”, o autor Eugenio Barba revela que nos ensaios com seus atores era necessário destruir as lógicas e transformar interações simples na experiência de uma reviravolta.

Dramaturgia, nesse sentido, era a criação de uma complexa rede de fios. Era também um modo de pensar. Era uma propensão a desencadear com total liberdade de um processo de associações e a misturar, de forma consciente ou acidental, fatos e componentes preestabelecidos para desconfigurá-los, torná-los estranhos para mim e difíceis de identificar. Intencionalmente eu criava situações que era incapaz de reconhecer. Dessa forma, era obrigado a identificar uma nova coerência e a transmiti-la, sensorialmente, ao espectador, através das ações dos atores (BARBA, 2010, p. 41).

Os canais de criação nas atividades em Deleuze e Guatarri (1992) e Barba (2010) são verossimilhantes em seu movimento. Os trajetos se confundem com a subjetividade e reflete na criação, conseqüentemente naqueles que o percorrem. Princípio será sempre algo que está no começo e cada pessoa que o partilha é que permanece dando-lhe existência, portanto, considero que as ideias iniciais da “dramaturgia do contato” são atitudes que se desdobram na tentativa de manter vivo o sentido das relações. Neste sentido, a dança se estabelece a partir de uma poética própria do sujeito que a pratica, desvelando interfaces de sua criação na labuta diária. Nessas reflexões, então, aponta-se a atenção, intencionalidades e sensações diversas presentes em pontos de referência de comunicação entre os sujeitos revelando espaços ínfimos do plano de movimentos, fronteiro e potencialmente sensível para o ato criativo.

1.1 PRINCÍPIO DA ATENÇÃO

A consciência do corpo induz um contato paradoxal com o mundo: é imediato porque conecta a consciência com as forças do mundo, fazendo a dança tornar-se desde o início “pensamento do mundo”. (GIL, 2004, p. 145).

O movimento gerador de pensamento leva-nos a simultaneidades, pensar o corpo e espaço juntos, os olhos e o toque movendo-se simultaneamente, na velocidade que a atenção possa permitir. As habilidades da atenção é o que move esse princípio. O “corpo de atenção” é o corpo da partilha, do inventar modos de ser e atuar no mundo.

É possível identificar na atitude corporal as vivências impressas nos corpos, cuja liberdade se torna possível por meio das mesmas ou não, de acordo com as experiências vividas e ainda a liberdade que vem por conta do acesso que é permitido por ambas as partes no contexto desta troca com o outro, que surge com uma história de vida que vai para além do que se havia percebido corporalmente, um ocorrido do passado toma suas reais proporções quando se percebe o quanto o corpo pode alargar-se. (Geise Alcântara - depoimento concedido em 27/abr/2011 na aula de improvisação na dança realizada na UFPA).

A sensibilização dos sistemas corporais convida o sujeito a percorrer caminhos de constante fluir na improvisação, a transitar por um estado de atenção diferente e disponível. A decisão de estar em contato é ampliar o sentido para aquilo que se deseja saber. Um corpo que se move tocando para a investigação, exploração e busca de informações. O contato dá-se então por encontros.

A memória de espaços e imagens invadiam o meu corpo e eu fui impregnado por elas. Os espaços são vários por onde eu passei que hoje se transformaram em imagens marcantes da minha vida, espaço como escola, clube, parquinho, a rua de casa, do quintal do vizinho e que hoje foram se transformando em outros movimentos explorando os espaços. Quando andava pela sala estava com olhar focado, ao parar entrei em contato com a pessoa mais próxima e eu consegui contar através de movimentos a minha história para ela, de uma forma aberta. Foram histórias marcantes. (Higor Oliveira - depoimento depois da aula de contato-improvisação no projeto Vértice da UFPA no dia 10/05/2011).

Várias são as possibilidades de criar um espaço próprio, movimentos visíveis do corpo cinestésico, como o uso de várias partes do corpo transformando-se em olhos “este é um modo de contato corporal entre as pessoas que, em geral, é prazeroso, divertido, não causa constrangimento e de variadas possibilidades de análise e fruição estéticas” (RENGEL, 2008, p. 25). Tais experimentações são como vias de ações básicas ao encontro do aprimoramento da consciência do corpo, como se encontrasse um outro sentido, para além dos cinco, um sentido diferente. A dança de contato com o espaço seria dançar, inicialmente, em proximidades, permitindo que o parceiro se mova sem tocá-lo fisicamente, mas tocar a periferia do seu corpo, o espaço próximo, o movimento do parceiro torna-se o seu próprio movimento. O movimento periférico “caracteriza-se por ter origem, quase sempre, nas extremidades do corpo. O fluxo desta característica do movimento envolve as extremidades do corpo (dedos, mãos, pés, cabeça), a periferia” (RENGEL, 2005, p.87).

Segundo Damásio (2000), há na atenção fatores específicos que levam a distinção entre atenções básica e superior. A primeira diz respeito aos elementos do ambiente que são inerentes ao sujeito e a segunda trata da

capacidade de concentrar-se em elementos selecionados pelo tempo e que orientam o comportamento do sujeito, portanto, o princípio da atenção está implicado em múltiplas experiências individuais e coletivas, do passado e presente, registradas por relações com o ambiente, o outro e consigo mesmo. O fluxo de informações durante as vivências de todo um ciclo de vida, coparticipam no processo de improvisação e naturalmente se reconhecem em trocas.

1.2 PRINCÍPIO DA INTENCIONALIDADE

O ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências. Em toda criação humana, no entanto, revelam-se certos critérios que foram elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas (OSTROWER, 2009, p. 10).

As variações de velocidade nas ações, a capacidade de compreensão pela escuta e as oportunidades diferenciadas de olhar o mundo em criação, mobilizam forças e articulam o pensamento em uma tessitura das experiências. Há uma liberdade nesse trânsito de informações porque entende-se não o conceito como definição, ou um fim em si mesmo porque seria matar a própria potência do conceito e o pensamento como ato criador, mas agenciar a arte no campo da criação de afetos. No princípio da intencionalidade, para a dramaturgia do contato, agencia-se uma tríade de tempo, escuta e oportunidade que desvelam-se pelo tocante a sensibilidade e à atuação criadora a partir da permeabilidade do contato físico, pensamento e realidade são como movimentos à um só tempo. Desse modo, a intencionalidade na realização do movimento, vai ao encontro do que o intérprete-criador pode fazer e não exatamente no que ele sabe fazer.

O poeta Manoel de Barros (2010), em “poesias completas” trabalha o tempo e a oportunidade a partir da disponibilidade de um ensino-aprendizagem pela escuta, afirma poeticamente que “para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber que desaprender oito horas por dia ensina os princípios.” (BARROS, 2010, p.9). A disponibilidade, então, é um dos elementos que permite maior clareza, uma compreensão firmada na relação com o outro e no tempo que se doa para o fazer e aprender junto. Seria também uma previsão de comportamentos entre aspectos motivacionais que agem sobre a dança de contato. A motivação pelos desejos talvez seja um dos aspectos mais recorrentes nessa prática. A ação que objetiva do desejo é uma ação real, porque se o desejo produz uma intenção, pelo fato de produzir, é o próprio real. “O desejo não é a representação de um objeto ausente ou faltante, mas uma atividade de produção, uma experimentação incessante, uma montagem experimental” (ZOURABICHVILI, 2009, p. 69).

Na dramaturgia do contato, onde considera-se a história de vida como interface processual, é possível pensarmos na intencionalidade construída por contatos de mundo. O princípio da intencionalidade não se dá como ato já instalado, mas na relação processual de reconhecê-lo no caminho que desvela o movimento dançado. Se a intencionalidade me leva para um caminho de movimento que eu já sei fazer é melhor abrir mão e não fazê-lo, ir por outro caminho, esse pequeno espaço na tomada de decisão me leva a escolhas, e

escolhas levam a possibilidades, e possibilidades a encontro. Encontros é pluralidade, conexões e multiplicidades. A escolha nos convoca a reinvenção de futuros. A prática de sala de aula é uma reinvenção dos processos de experimentação, não é simulação, é materialização de um espírito criador.

1.3 PRINCÍPIO DA SENSACÃO

Porém, o ser humano não é somente corpo físico, mas um corpo físico vivo com sensações, afetividades, impulsos, sentimentos, pensamentos, energias e vibrações. O ator-pesquisador deve ter um corpo físico desenvolvido e preparado, e, além disso – mais importante – ser conhecedor do seu universo humano e energético. (FERRACINI, 2003, p. 216)

Estar imerso nessa conexão sensível entre emoções e sensações do humano, proporciona ao intérprete-criador possibilidades de movimentos condutores de informações subjetivas e de ordem coletiva. O aprimoramento da sensibilidade torna-se necessário na comunicação, pelo modo como afeta as diferentes qualidades, substâncias e valores em seus modos relacionais e no trabalho sensível da criação artística. Peso, memória e sentimento geram uma fluência no plano das sensações. Trata-se de elementos com conexões de ações ininterruptas no qual o movimento encontra-se, os caminhos cruzam e o processo criador é permeado de operações sensíveis. Diante do princípio da sensação, a dramaturgia do contato apresenta-se não apenas nas linhas de representação, mas nas relações direta do movimento visível.

[...] mais simplesmente: uma multidão de sensações diferentes reúne-se em cachos de gestos, como se de múltiplos corpos de bailarinos se tratasse. O que não é surpreendente, uma vez que uma sensação (tal como um gesto) se compõe de uma infinidade de outras sensações (de outros gestos) que a dança desdobra. (GIL, 2004, p.123).

A imaginação participa da vivência e auxilia o saber criativo. Se imaginarmos a queda como uma sucessão de microquedas, teremos uma microdança específica de pequenas quedas, seria como despedaçarmos em várias partes para encontrar o quanto de muitos podemos ser.

Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito. E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda indeterminado ou desconhecido. Cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos; o pensamento como heterogênese (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p.234).

Prestar atenção um ao outro, deixar o imaginário agir, tornar-se mais transparente, distinguir sensações entre as partes que estão se elevando e que estão caindo são elementos que proporcionam na dança de contato, uma clareza física, sensorial e crítica. Forma e estrutura tornam-se bem mais que uma questão dialética de pensamentos e conteúdos. Há uma lógica das

sensações que se estende ao plano das composições. Não é apenas a sensação harmoniosa da flor que está no alto, mas pessoa que está dando o apoio, sujeito em flor, água-terra juntos. “o contato improvisação mostra claramente que o corpo do bailarino inicia sem parar um processo de devir-outro” (GIL, 2004, p.122).

CONSIDERAÇÕES

Um corpo de vários corpos, princípios de uma dramaturgia. Atenções e intencionalidades peculiares na provocação de sensações. Nesse percurso reflexivo, no qual compreendo os elementos até aqui levantados, como chaves para o início de um estudo dos princípios que se configuram como uma poética, aqui chamada de dramaturgia do contato, instaurando um pensar na grande rede de composição de forças que revelam atitudes de vida. Não há uma hierarquia entre os princípios, porque não há uma hierarquia entre os saberes. Trata-se de um emaranhado de questões, dramaturgias próprias que se conectam a infinitas maneiras de se mover. Tal proposição faz-me despertar nas conexões e heterogeneidades desveladas a cada aula, sempre como uma nova oportunidade de intensificar os rastros que possivelmente compõe essa dramaturgia. Desde o seu despertar, todos os fatos oferecidos nas mais diversas dimensões tinham, e tem, um sentido peculiar, tudo funciona como um material a ser investigado sensivelmente.

A dramaturgia do contato torna-se uma ação de amor e ao mesmo tempo uma luta de negociações de diversos fatores entre os quais as possibilidades e limites, tempo e memória, o ritmo e peso das histórias de vida, territórios que interagem na transformação de mundos. Compreender o passado, refletir no presente para então propor mudanças futuras é compreender a dramaturgia como memória viva das relações, e o contato como um dos elementos fundamentais do processo. A escrita como movimento criador compreende-o como tridimensional e intervém diretamente na tríade dos princípios: atenção, intencionalidade e sensações, atuando juntas na dramaturgia do contato como mais uma possibilidade de olhar a dança na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio. **Queimar a casa**: origens de um diretor. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARROS, Manoel de. **Poesias completas**. São Paulo: Leya Brasil, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.
- GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- RENGEL, Lenira. **Os temas de movimento de Rudolf Laban (I – II – III – IV – V – VI – VII – VIII)**: modos de aplicação e referências. São Paulo: Annablume, 2008 (Cadernos de Corpo e Dança)..

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Sinergia; Ediouro, 2009.