

Dança: escritura, análise e dramaturgia
Cássia Navas

Publicado nos anais do II Congresso da ABRACE- Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA, Salvador, 2002

Este texto é um dos frutos da pesquisa *Seis criadores brasileiros* (pós-doutorado/ECA-USP/2000/01) sobre a escritura dos coreógrafos: Ana Mondini, Lenora Lobo, Márcia Milhazes, Décio Otero, Henrique Rodovalho e Mário Nascimento.

Através da leitura de uma das obras de cada um deles, respectivamente, *Forró for All* (1993), *E sonha Lobato...* (1997), *Santa Cruz* (1996), *Old Melodies* (1998), *Registro* (1997) e *Arerê* (1998), estabeleceram-se reflexões sobre a criação em dança de um determinado local num determinado tempo, um *site* inserido na história.

Cada vez mais, o crescimento de um país deverá passar pela validação e valorização de sua cultura, em diferentes formas de elaboração científica e artística.

Nestes processos, o trabalho com a informação, pesquisa e memória dentro e em relação a uma determinada área do fazer artístico passa pela contribuição mútua entre vários profissionais da arte e cultura, dentro e fora da universidade.

Passará também pelas ações de “presença e resistência” que os atores culturais desta determinada área possam levar adiante, em suas articulações entre si e entre suas obras, que desde pronto se imbricam, não somente nas trajetórias artísticas de cada *site* histórico, mas também com os fluxos culturais do planeta.

Os seis criadores investigados pertencem a um determinado meio ambiente cultural e dele herdaram uma história de construções, dentro dela ainda compartilhando uma construção realizada entre todos.

Inserem-se dentro desse quadro de características peculiares, procurando falar de “coisas do Brasil”, dentro do contemporâneo em dança.

Para estudá-los, mediante uma grade metodológica específica, foram pensadas algumas aléias de fundamentação teórica, todas elas fruto da experimentação em sentido amplo, trabalhadas junto aos artistas, alunos e outros teóricos, que com os pensamentos expressos em suas obras, contribuíram para que a reflexão se ampliasse, colocando-a à prova pelos recursos da contradição e antítese.

Estabelecer patamares de qualidade para a pesquisa sobre dança no Brasil é uma atividade de construção diária e constante, onde cada oportunidade deve ser aproveitada em seu limite, haja vista os poucos recursos e apoios dados não somente àqueles que pesquisam dança, mas principalmente aqueles que a elaboram como arte e forma de conhecimento do mundo, estruturando ainda um *métier*.

Talvez essas circunstâncias transformem o trabalho com e em dança um privilégio cada vez mais singular. Parte desse privilégio, no Brasil, é garantido por artistas, professores, pesquisadores, amantes e amadores da dança. A

outra parte dessa estruturação é garantida por instituições públicas ou privadas que à área facultam aportes de natureza econômica e simbólica.

Todavia, é estranho que venha se tornando quase um privilégio a atividade em dança, numa nação reconhecidamente conhecida como “um país que dança”.

Há dança por toda a parte dentro dos limites geo-políticos do **topus Brasil** (Navas, 1999), sendo a “cultura da dança” um dos ramos mais luxuosos da cultura brasileira, equiparando-se muitas vezes à imensa importância de nossa cultura musical, entendida em seu sentido mais amplo.

A pesquisa **Seis criadores brasileiros**, não partiu, diretamente, para uma problematização dessas questões, ainda que, tangencialmente delas tenha se aproximado em determinados momentos, as tensões existentes entre “cultura do corpo”, “cultura da dança” e “cultura coreográfica” (Guy, 1991), muitas vezes servindo como uma espécie de encoberto pano de fundo para o seu desenvolvimento.

Na investigação, outros panos de fundo tiveram que ser tecidos, como uma introdução ao panorama da dança no Brasil, uma problematização da questão nacional dentro desse panorama e uma discussão prévia sobre “dramaturgia em dança”.

Além disso, a metodologia utilizada para o estudo das escrituras vídeo-coreográficas em si, constituiu-se numa espécie de pára-pesquisa ou mesmo numa pré-pesquisa, um trabalho ao qual se dará continuidade em próxima ocasião.

Dança sobre o Brasil, feita por brasileiros e no país

Durante a pesquisa *Seis criadores brasileiros* foram realizadas pelo menos, uma grande entrevista com cada um dos artistas estudados e o estudo de suas transcrições, trouxe um intenso contato com o pensamento de cada criador, investigando-se uma primeira singularidade, compartilhada entre todos, índice a apontar para a hipótese de origem da investigação: *a utilização de textos verbais em português* - orais e escritos, na forma de canções, romances, poesia e fala coloquial.

O estudo dos conteúdos das entrevistas proporcionou uma análise mais profunda da hipótese inicial do pós-doutorado, que girava, justamente, em torno destas escolhas: os textos grafados em língua-pátria, tinham sido escolhidos dentro de uma preocupação já encontrada no romântico, onde a língua local (Falbel, 1978) é super-valorizada, em detrimento de uma língua “mais universal” - o latim.

Trabalhando-se o idioma do Brasil, os criadores estariam em busca de uma forma de movimentação e de espetáculo “à la brasileira”, dentro da especificidade do fazer artístico em dança e da forma singular de atuação cultural de cada um.

Em suas entrevistas, estes criadores demonstraram explicitamente e sem exceção a preocupação de estarem “falando de coisas do Brasil”.

Nesse caso, porque a predominância do uso de textos verbais e não de suportes artísticos ancorados, por exemplo, nos domínios das artes visuais?

Em resposta a essa questão, cheguei a outras conclusões, mais ligadas à comunicação humana, ou às diferenças, que fatalmente se estruturam dentro de uma hierarquia, entre as possíveis formas de sua estruturação, ligadas num

primeiro momento aos fenômenos da percepção/cognição: verbal, visual, auditiva, olfativa, epidérmica, cinestésica.

No que toca mais diretamente à dança a tensão que se estabelece entre as formas de comunicação não-verbal e verbal (categoria onde incluo o “pára-verbal”) vem sendo discutida em debates que mobilizam pensadores e artistas desde o século XVII, sendo que os mesmos intensificam-se durante o século XVIII, concretizados, sobretudo, na atividade e obra de Jean-Jacques Noverre (Monteiro, 1998).

No caso dos seis criadores entrevistados, para além da utilização de representações da língua portuguesa, enquanto uma estratégia de afirmação encontrada no romântico, as referências verbais em língua pátria, remetem à uma necessidade de

1. comunicação com uma comunidade dada, que por princípio com eles partilha, pelo menos, a língua natural trabalhada como um dos textos de origem da obra;
2. estabelecer um discurso cênico que situe a obra numa realidade específica, à uma *topologia cultural*;
3. afirmação do conhecimento específico de um meio ambiente cultural dado;
4. disseminação desse conhecimento, enquanto afirmação de se pertencer a esse meio ambiente cultural;
5. oposição a “construções” artísticas, que por motivos vários, ignoram a cultura de seu país como fonte de conhecimento humano, pondo somente em relevo a cultura de outros locais;
6. inserção dessa cultura (relativa ao *topus Brasil*) nas malhas formadoras das redes culturais de sua obra, com posterior inclusão destas nas redes de difusão da dança do planeta.

Dessa maneira, a utilização de textos verbais inclui-se num contexto mais amplo, onde certos aspectos da cultura contemporânea e histórica de um *topus* nacional (Navas, 1999), de uma nação, encarada como “algo que se faz e se desfaz” (Chauí, 1987) são apreendidos como alguns dos elementos de construção de cada obra.

É justamente por esse motivo, que na obra de cada um dos seis artistas estudados a “dança não pára para falar”, ou seja o discurso verbal não aparece predominantemente em sua forma básica de composição estrutural, como em certas peças de Bill T. Jones ou de Pina Bausch, ou mesmo em estratégias pára-verbais mais explícitas.

Como ferramenta, ele insinua-se em formas polissemicamente artísticas e no papel de uma espécie de catalizador, promovendo uma ampliação de seu potencial comunicativo.

A língua-pátria estabelece-se como interface para a concretização da tradução sobre um *topus* chamado Brasil e nesse sentido encarado como uma “dramaturgia de origem”, expressão problematizada a seguir.

Dramaturgia em dança

A discussão do tema inicial da pesquisa sobre seis criadores do Brasil: a utilização de manifestações orais de uma língua-pátria na construção de obras

específicas, trouxe para a investigação o debate sobre a dramaturgia em dança.

De pronto, a ligação manifestava-se dentro de uma obviedade absoluta: os textos de origem eram verbais, ou seja poderiam ser considerados “textos dramáticos”, no sentido do *drama*, em inglês, que significa dramaturgia enquanto escrita literária (escritura de uma peça de teatro), ao lado do conto, da poesia, do romance ou mesmo, ousando um pouco mais, do roteiro de cinema, vídeo, publicidade, desenho animado ou história em quadrinhos.

Nesse sentido, para se estudar o *Santa Cruz* (1996) de Márcia Milhazes, bastaria o estudo mais aprofundado do romance *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis (1839-1908), ao qual essa coreografia primordialmente se refere, encarando-se o texto do escritor como uma espécie (infinidamente melhorada) de *libreto*.

Não seria uma tarefa de pouca monta, mas teríamos matado a charada de imediato.

O mesmo poderia ter acontecido na análise de *E sonha Lobato...* (1997) de Lenora Lobo, cuja pesquisa partiu do livro *Reinações de Narizinho* (1921), de Monteiro Lobato (1882-1948).

Tal não foi o caminho seguido, simplesmente por termos trabalhado, no que toca aos espetáculos em si, com um sentido diferente de dramaturgia, que foi encarada em seu triplo sentido, pós-brehtiniano, abrangendo tanto o “texto de origem, quanto os meios cênicos empregados pela encenação, como uma solidariedade entre o que se quer dizer e o que se apresenta em cena” (Pavis, 1999).

Ou dentro do sentido empregado por Cardona (2000), em *Dramaturgia del Bailarín: cazador de mariposas*: como ação cênica, estabelecida entre uma “realidade” e a construção do *récit*- narrativa em si, no sentido de *récit* definido por Barthes (1977), para quem o mesmo estaria presente em “toda a linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou imóvel, pelo gesto, ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias”.

Segundo Febvre (1995), quando observa que, nos anos 80, existe um retorno à narratividade em dança contemporânea, o *récit* estaria ainda no “mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, pantomima, quadro, dança, vitral, no cinema, nos desenhos animados, na conversação”.

O *récit* das obras dos criadores estudados conecta-se diretamente ao seu desejo de estabelecer uma discussão sobre o país, de fazer uma dança sobre o Brasil, encarado, por esse motivo, como uma dramaturgia de origem, a expressão “de origem”, nesse momento, circunscrevendo essa dramaturgia dentro de um dos seus entendimentos.

Nesse sentido o país é apreendido como um *pré-texto*, um *rastró anterior* a suas obras, sendo que os instrumentos que fazem circular os sentidos e conteúdos entre cena e platéia fazem parte de um repertório mais amplamente compartilhado, pois ancorado, muitas vezes, numa intimidade cultural franqueada a muitos dos cidadãos do país.

Assim, se nos ativermos à concepção de dramaturgia como uma solidariedade entre *o que se quer dizer e o que se apresenta em cena* (Pavis, 1999), poderemos dizer que o ponto de partida - os textos da língua pátria (literatura, excertos de história oral e canções) -, utilizados pelos criadores estudados, constituem-se em ferramentas dramáticas prioritariamente

escolhidas, pois através delas foram “circulados” múltiplos aspectos do Brasil, em diversas formas de sua “mais completa tradução”, como diria Caetano Veloso na canção *Sampa*.

Constitui-se o Brasil como dramaturgia de origem desses criadores e os textos verbais escolhidos instrumentos de uma circulação solidária entre o que se quer contar e o que foi construído para que isso fosse colocado no eixo da expressão, ou no dizer de Cardona (2000), pressionado para fora (*ex* = exterior + *pressão* = força impingida diretamente em direção a algum ponto) visando a um pólo de recepção, no caso da dança, as suas platéias.

Contudo, dentre os instrumentos dramáticos utilizados pelos criadores estudados, os textos verbais são somente uma parte de um todo bastante mais amplo. A ele se juntaram os elementos de dramaturgia sonora variada, de dramaturgia cinética e mesmo pictórica (Navas, 2001).

E apesar de todos os trabalhos, em algum sentido, terem em seu bojo uma ligação necessária com uma “intencionalidade da representação”, como o dito por Adolphe (1997), na estrutura, a dança apresentou-se como dramaturgia de base, até mesmo para a análise dos espetáculos, que foram estudados quadro a quadro, em documentações resultantes de processos randômicos (Navas, 2001).

Nesse caso, ainda segundo Adolphe (1997), a dança agiu (*performed*) por ela mesma, com o corpo, no espaço e tempo, sendo a dramaturgia final um resultado deste trabalho múltiplo, um “entrelaçamento de matérias que não pode ser reduzido a um materialismo qualquer”. Para o autor, tentando captar os fluxos de circulação do sentido, a dramaturgia seria um exercício de circulação.

Bibliografia

- ADOLPHE, J. M. (1997). La dramaturgie est un exercice de circulation. In *Dossier Danse et Dramaturgie*, Nouvelles de Danse, Bruxelles, Contredanse: 31
- GUY, J. (1991). *Les Publics de la danse*. Paris: La Documentation Française
- BARTHES, R. (1977). *Poétique des récits*. Paris : Seuil
- CARDONA, P. (2000). *Dramaturgia de bailarín, cazador de mariposas*. México DF: Conaculta/INBA
- CHAUÍ, M. (1987). *Conformismo e Resistência*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense
- FALBEL, N. (1978). **Fundamentos Históricos do Romantismo**. Em *O Romantismo*. Org. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva
- FARO, A.J. (1988). *A Dança no Brasil e seus Construtores*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN
- FEBVRE, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Chiron/Librairie de la Danse
- LOUPPE, L. (1997) *La poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles, Contredanse
- MANNING, S.A (1988). *Modernist dogma and post-modern rhetoric*. TDR T-120 Winter: 32-39.
- MONTEIRO, M (1998) *Noverre: cartas sobre a dança*. São Paulo: Edusp
- NAVAS, C. & DIAS, L. (1992). *Dança Moderna*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura
- NAVAS, C. (1994). **Danza Nacional en Brasil: aspectos de lo moderno y de lo contemporáneo**. Em *Itinerario por la Danza Escénica de América Latina*. Caracas: CONAC
- NAVAS, C. (1996). *Os desenhos dos desenhos da dança*. texto programa da exposição *Desenhos de Dança*. São Paulo, AS Estúdio.
- NAVAS, C. (1999). *Dança e Mundialização: políticas de cultura no eixo Brasil-França*. São Paulo: Hucitec.
- NAVAS, C. (2001) *Seis Criadores Brasileiros*. Manuscrito/pós-doutorado. CTR/ECA-USP/FAPESP, São Paulo
- ORTIZ, R. (1988). *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense
- PAVIS, P. (1999). *Dicionário de teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira & Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva
- SANTAELLA, M. L. (1993). *Palavra, imagem & enigmas*. Em *Dossiê Imagem*, Revista da USP, nº 16, p. 36-51, São Paulo
- SUCENA, E. (1988). *A Dança Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: MINC/FUNDACEN

Entrevistas

Ana Mondini, Henrique Rodovalho, Lenora Lobo, Márcia Milhazes, Marika Gidali/Décio Otero e Mário Nascimento

Vídeos e programas de espetáculos

Arerê, E sonha Lobato ,Forró for all ,Old Melodies, Registro e Santa Cruz