

UEMS – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

**CURSO DE ARTES CÊNICAS E DANÇA –
LICENCIATURA**

**DRAMATURGIA EM DANÇA E PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO
“DE PASSAGEM”**

Campo Grande - MS

2016

**DRAMATURGIA EM DANÇA E PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO
“DE PASSAGEM”**

Ariane Nogueira Santos

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em forma de artigo científico formulado como requisito para obtenção de colação de grau no curso de Artes Cênicas e Dança, sob a orientação da Professora Dra. Dora de Andrade Silva.

Campo Grande - MS

2016

DRAMATURGIA EM DANÇA E PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “DE PASSAGEM”

Ariane Nogueira Santos
Dra. Dora de Andrade Silva

Resumo: Recentemente, o estudo da dramaturgia na dança passa a ser um campo de investigação cada vez mais presente nas artes da cena, fazendo com que seus estudos – que buscam discutir as especificidades dos modos de estruturação cênica presentes nessa linguagem artística – estejam cada vez mais aprofundados. Por meio de conceitos advindos da crítica genética de Salles (1998) e dos princípios da pesquisa auto etnográfica, pois me encontro inserida no processo artístico, esta pesquisa tem como objetivo compreender o papel da dramaturgia em dança e como ela vem sendo construída dentro dos processos criativos. Para tanto, foi pesquisado o espetáculo “De Passagem”, estreado em 2015 pela Cia Dançurbana, de Campo Grande/MS, trabalho do qual participei como intérprete-criadora. Assim, para esta abordagem, destaca-se o contexto de produção do espetáculo: sua composição coreográfica, a estruturação das cenas, escolhas temáticas, estéticas e preparação corporal dos bailarinos. Para dialogar com essas ferramentas é realizada uma revisão bibliográfica sobre o conceito de dramaturgia e sua relação nos processos de construções em dança. São pesquisados também os elementos de criação que a Cia Dançurbana usou durante o processo criativo, através de entrevistas semi estruturadas, relatos e observações do diário de bordo. A pesquisa tem como objetivo fazer uma reflexão de como a dramaturgia em dança se estrutura dentro do processo artístico.

Palavras-chave: Dramaturgia em dança. Processo criativo. Dança.

INTRODUÇÃO

[...] A paixão pelo que se faz é indispensável. As nossas escolhas deveriam ser sempre condicionadas pelo que nos dá prazer. (HISSA, 2011, p. 221)

As crescentes discussões sobre *dramaturgia em dança* mostram as necessidades de compreensão deste aspecto do fazer em dança, não somente enquanto conceituação, mas também enquanto modos de composição. Este trabalho objetiva refletir sobre a dramaturgia dentro do processo de criação em dança, que implicará a observação dos processos de criação e modos de organização de um grupo específico, no caso desta pesquisa, a Companhia Dançurbana de Campo Grande/MS.

Minha experiência prática e ativa dentro da Cia provocou a elaborar e me aprofundar às primeiras discussões sobre este objeto de pesquisa, assim como questionar o que seria dramaturgia em dança e a forma como ela se estrutura dentro do processo artístico, refletindo sobre as especificidades dessa na linguagem da dança. Assim, esses questionamentos que nascem da experiência de um pensar-fazer em dança me levaram a investigar esse campo

temático e a buscar refletir sobre este no presente trabalho, articulando com a prática por mim vivenciada.

Os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa baseiam-se numa abordagem estruturada em conceitos advindos da crítica genética de Salles (1998) que propõe ver a obra de arte a partir do processo de construção artística, refletindo sobre os mecanismos que sustentaram a produção, e lidando com os índices de materialidade diversos como, rascunhos, esboços, ensaios, diário de bordo etc. Combinados a essa abordagem, o presente trabalho se desenvolve em diálogo com princípios da pesquisa auto-etnográfica, uma vez que, ao mesmo tempo em que me encontro inserida no processo, reflito sobre ele. Ou seja, busco construir conhecimento, a partir de uma experiência artística singular, quando procuro, por meio desta, responder às questões de ordem mais gerais, no caso, referentes à dramaturgia em dança.

Tal prática se organizou a partir do relato e reflexão sobre a trajetória da Companhia até aqui, para posterior análise do processo de construção do espetáculo “De Passagem” (2015). Para isso recorreu-se à aplicação de entrevistas semi estruturadas com o diretor e colaboradores desse processo, que pudessem levantar questões, apontar significados, mas não definitivos, sobre o conceito de dramaturgia, buscando, dessa maneira, a compreensão mais aprofundada sobre o tema. Na pesquisa foram utilizados também os registros contidos em meu diário do processo de criação do espetáculo, além de outros materiais produzidos no percurso de criação.

A pesquisa contou com uma breve retrospectiva histórica do conceito de dramaturgia, relacionando os aspectos estruturais das encenações em teatro e dança. Cabe aqui ressaltar que não pretendo aprofundar na discussão sobre as diferenças entre dramaturgia em dança e dramaturgia em teatro, pois cada uma tem especificidades inerentes a cada linguagem. O objetivo aqui é analisar as compreensões de dramaturgia pensadas e utilizadas no campo da dança.

Para ajudar nesse diálogo sobre construção dramaturgica e processo de criação, será levado em consideração um relato sobre a trajetória da Companhia Dançurbana ao longo do tempo. Para isso são também apontados dois trabalhos anteriores ao “De Passagem”: “Plagium?”, estreado em 2009, e “Singulares”, estreado em 2012. Na discussão desses trabalhos serão observados seus modos de fazer e sua construção dramaturgica de acordo com os conceitos abordados pelos autores citados nesta pesquisa.

Por fim, busco aprofundar a reflexão sobre a construção dramática e o processo de criação do espetáculo “De Passagem”, criado por Paula Bueno¹ e dirigido por Marcos Mattos. Nesta discussão serão observadas as relações estabelecidas entre o intérprete-criador – entendo-o como um agente ativo no processo - e o olhar de quem o estimula durante o percurso criativo, que se configura no papel do diretor.

Este trabalho não visa mostrar um modelo a ser seguido por estudantes e/ou profissionais da dança, e nem encontrar um conceito final e muito menos absoluto de dramaturgia. Busca, sim, considerar as diferentes conceituações do termo dramaturgia, refletir sobre as implicações e aplicações da dramaturgia no processo criativo e pensar, a partir do estudo de um trabalho específico, as possibilidades de processo e construção dramática de uma obra em dança.

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE DRAMATURGIA

Na atualidade, já se considera que a ideia de dramaturgia não se restringe apenas ao campo teatral. Atualmente, com os avanços dos estudos sobre o tema, a dramaturgia pode ser compreendida de maneira mais aprofundada na área da dança, observando a especificidade desta no que se refere à linguagem do corpo e do movimento. Diante dessa questão, veremos na sequência deste estudo, as interferências que esse termo sofreu e como ele se configura principalmente no campo da dança.

A palavra *drama* originou-se da palavra grega *drao*, que significa agir. Durante muito tempo, o conceito de dramaturgia esteve ligado exclusivamente ao texto teatral ou texto dramático sendo, em geral, a ação dramática no teatro constituído a partir da palavra falada como salienta Hercules² (2004). De acordo com o *Dicionário de teatro* de Pavis, a

¹ Paula Bueno, formada em design e pós-graduada em Dança na UCDB (Universidade Católica de Dom Bosco) e intérprete criadora no *Conectivo Corpomancia*. Marcos Mattos, Graduado e licenciado em educação física pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), pós-graduado em dança pela UCDB, membro do Colegiado Nacional de Dança e produtor e diretor da Cia Dançurbana, produtor cultural na Arado Cultural intérprete-criador da Ginga Cia de Dança.

² Rosa Hercules formada em dança, foi aluna e assistente de Klauss Vianna (1983/87, formada em Eutonista, junto à Escola de Eutonia da América Latina (1990/94). No período de 1997/00, estabelece uma concepção da Eutonia como forma de comunicação do corpo, em sua Dissertação de Mestrado, junto ao Programa de Comunicação e Semiótica, PUCSP. Desenvolve sua Tese de Doutorado (2001/05), sobre a Dramaturgia da Dança, junto à mesma instituição. A partir de 1998, passa a atuar como dramaturgista da dança, realizando trabalhos colaborativos com artistas da dança, a saber: Helena Bastos, Marta Soares, Vera Sala, Cristian Duarte e Adriana Banana. Atualmente, é professora e coordenadora do curso de Comunicação das Artes do Corpo (Departamento de Linguagens do Corpo) e pesquisadora do Centro de Estudos de Dança da PUCSP.

dramaturgia é “um conjunto de regras teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente” (2005, p. 113).

Porém, para atriz, diretora, coreógrafa, dançarina e pesquisadora Ligia Losada Tourinho, o termo pode abarcar outras acepções. Em sua tese de doutorado, *Dramaturgias do Corpo: protocolos de criação das Artes da Cena* (2009), a autora afirma que com a pós-modernidade surgiram novas possibilidades de compreensão desse conceito, que não se restringe à escrita e a palavra falada: a dramaturgia passa a se estruturar de elementos diversos e híbridos, sai do papel e sustenta-se no corpo, no espaço e no indivíduo.

O dramaturgo francês Bernard Dort, buscando uma reflexão mais simples e objetiva, afirma que “A dramaturgia é uma consciência e uma prática” (apud Kerkhove, 1997, p. 2), ou seja, ao mesmo tempo que ela é reconhecida na obra, ela deve ser praticada e experimentada no fazer artístico. Já Jean-Marc Adolphe (apud Kerkhove, 1997) fala que dramaturgia no campo teatral interroga a ação que se representa, e esta dramaturgia se configura entre a ação e o seu sentido, tendo sempre algo a ver com a intencionalidade da representação. Na dança, o autor traz uma distinção importante de dramaturgia:

A dança trabalha por ela mesma. Mas ela é, também, essa matéria que, invisivelmente, se propaga. Ela trabalha o corpo. Trabalha o espaço. Trabalha o tempo. Trabalha a percepção. A dramaturgia é o estudo desse trabalho múltiplo, desse entrelaçamento de matérias que não pode ser reduzido a um materialismo qualquer. Ela tenta captar os fluxos de circulação do sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação. Isso supõe um olhar exterior, para se ter uma visão do plano de circulação e não se perder demasiadamente em eventuais obstruções. (KERKHOVE, 1997, s/n)

Então, percebemos que a dramaturgia na dança vem se construindo entre o fluxo do sentido, que Kerkhove nos aponta, é um exercício de circulação de sentidos que a dança proporciona, diferente da relação que se faz no campo teatral, no qual a dramaturgia se coloca no entre da ação e o do seu sentido, buscando se objetivar no ato de representar um texto.

Alvim ao refletir sobre o drama questiona que este “sempre esteve presente na história humana, porém, com o desenvolver da história das Artes, as possibilidades se ampliaram de tal forma que o drama no sentido de ação não se colocava como algo obrigatório” (2012, p.06). Ou seja, o conteúdo dramático era quase obrigatório nas construções cênicas, e hoje ele se faz pela sua estruturação através das possibilidades de construção que vão além do drama e do texto.

Na dança, a ação dramaturgica se remete aos passos, gestos, movimento etc. Kartz em seu artigo, “Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia em dança”, complementa que “o que conta é a ação que o corpo realiza, ou seja, o que vale é o que está acontecendo nele”

(2010, p.160), sem a pretensão de representar algo. Uma vez que a ação na dança ocorre pelo movimento, ela inscreve cada composição dramaturgica numa instância local, intrinsecamente relacionada ao processo.

Buscarei falar sobre esse processo ao longo do estudo. Entendendo que os processos de criação ocorreram através das questões investigadas e transformadas pelo corpo e organizadas em movimento. Sobre essa construção dos movimentos sem intenção de representar algo, Hércules afirma que:

Não se trata, portanto, de encenar (imitar) uma situação qualquer. Não cabe a arte completar as lacunas da realidade, mas sim, propor outras realidades possíveis, onde as possibilidades de significação se mantenham em aberto. Mas, principalmente, insistirmos na idéia de que o corpo não é um veículo de expressão de algo que não se constrói nele mesmo, um lugar ilustrativo de idéias e conceitos. (2004, p-108)

Nessa perspectiva de dramaturgia, Ligia Tourinho aponta que, “as dramaturgias contemporâneas parecem dizer respeito a protocolos de criação. Para cada processo podem ser adotados protocolos distintos. Não há como assumir um formato fixo de protocolo.” (2009, p. 93). Portanto, esses modos de criação em dança podem nos ajudar a pensar a dramaturgia em dança. Juntos a esses modos de criar surgem outras nomenclaturas, como *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do movimento*, *dramaturgia de processo*, *dramaturgia de conceito* e vários outros, todos com o intuito de ampliar as discussões e especificações referentes ao tema de dramaturgia. Para melhor compreender os próximos tópicos, buscarei antes conceituar alguns deles.

1.1 Dramaturgia do corpo

Entende-se que o corpo é o eixo de toda e qualquer produção criativa em dança, a materialidade gerada por ele vai se organizar de modo subjetivo e singular, dentro das experiências de cada indivíduo. Portanto, a dramaturgia aqui instaurada produziria modos de abordagens. Nesse sentido, destacam-se as palavras de Rosa Hércules (2010, p. 199) quando esta questiona que:

Em primeira instância, dramaturgia será entendida como composição de ações. Considerando-se que o ambiente onde estas ações se configuram é o da dança, torna-se imperativo o reconhecimento dos distintos modos como as instruções que constituem o movimento são, singularmente, implementadas por cada corpo. Assim sendo, a denominação dramaturgia da dança torna-se imprecisa, necessitando ser substituída por dramaturgia do corpo que dança. (HÉRCULES, 2010, p. 199)

Pensando em uma dramaturgia do corpo que dança, Mundim (2014) salienta que a criação em dança não se restringe apenas a produção de passos aleatórios ou codificados, mas,

ao contrário, são consideradas as possibilidades de micro movimentos, as potencialidades de diferentes estados corporais, as capacidades sensoriais e cognitivas, através de uma prática experimental. De certa forma o que é gerado pelo corpo é o que vai fundamentar e estruturar uma composição coreográfica.

Entende-se que o corpo neste contexto se inscreve no campo de uma *dramaturgia do corpo* e dialoga com os outros elementos como o figurino, música luz etc. e, nesse diálogo, “expõe uma idéia, um pensamento, uma concepção que tornam a se organizar nesse corpo atravessado, poroso e em continuo repensar” (MUNDIM, 2014, p. 52)

1.2 Dramaturgias de conceito e Dramaturgias de processo

Como forma de discutir as possibilidades de dramaturgia em dança, a pesquisadora Marianne Van Kerkhove³ (1997) menciona dois tipos de *procedimentos dramáticos*. O primeiro seria o que a autora nomeia de *dramaturgia de conceito*, termo adotado pelo teatro alemão desde Brecht, onde o conceito ou uma estrutura é definido previamente pelo dramaturgo ou pelo diretor. Esse processo se dá então antes dos ensaios, sendo, todas as escolhas, as idéias e questionamentos referentes ao processo de criação feito previamente. Assim, segundo Kerkhove, nesse tipo de proposta de construção dramática:

[...] as escolhas que se impõem no decorrer do processo de repetição são submetidas a um teste de validade ou de credibilidade em relação a esse conceito: isso decide a rejeição ou aceitação dessas escolhas. Sabe-se de antemão a que quer se chegar traça-se um caminho para chegar a esse resultado. (KERKHOVE, 1997, p. 02)

O segundo procedimento seria o que a autora chama de *dramaturgia de processo*. Trata-se assim de uma dramaturgia que é construída ao longo da obra, onde não há estrutura conhecida antes dos ensaios. As relações acontecem a partir de materiais como texto, movimento, imagens, filme, objetos, idéias etc., assim como sobre o material humano (atores, bailarinos) é considerado como fundamental na criação. Kerkhove aponta ainda que a partir de então será observado “como esses materiais se comportam e se desenvolvem, é somente ao final desse processo que aparece lentamente um conceito, uma estrutura ou uma forma” (1997, s/n)

³ Marianne Van Kerkhove – dramaturga do Kaaiteater, Bruxelas. Construiu uma trajetória como dramaturga tanto no teatro quanto na dança. Em 1997, publica o documento “Dossiê: Dança e Dramaturgia”, em que estabelece alguns aspectos norteadores da dramaturgia na dança e dialoga com artistas da dança, críticos e outros dramaturgos sobre o tema. Elenca algumas características da dramaturgia na dança a partir das experiências que teve como dramaturga de alguns trabalhos de Anne Teresa – diretora e coreógrafa da companhia belga *Rosas* e traça alguns paralelos com a dramaturgia teatral.

Para Kerkhove (1997, p. 01), o termo dramaturgia vem se tornando a base de toda a criação artística em dança. Ela faz uma reflexão sobre o papel da dramaturgia dentro do fazer em dança, afirmando que “nós nos ocupamos todo o tempo da dramaturgia, mesmo quando nós não nos ocupamos dela”. Assim, a autora coloca que, mesmo que não haja uma definição para o termo dramaturgia, esta sempre esteve presente nas criações, está em toda parte do processo, é um fluxo contínuo e base de toda criação artística.

A dramaturgia de hoje é resultado desse movimento, dessa revisão de definições, do surgimento de novos termos e conceitos e da intensa reflexão de processos. Portanto, uma variedade de estruturas cênicas passa a ser consideradas como dramaturgias em dança. A experiência de cada indivíduo pode ser levada em consideração, as investigações de movimento, os diferentes estados corporais e sua capacidade sensitiva e cognitiva, tudo é ferramenta de pesquisa, processo e criação. Vejo a dramaturgia como um campo vasto de possibilidades de ações que o corpo pode gerar. É através dele e para ele que os outros elementos vão sendo construído e composto no processo, onde cada dramaturgia terá sua singularidade com várias formas, modos e meios de criar.

A dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas: trata-se de “controlar” o todo, de “pesar” a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre os atores e bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos etc. (KERKHOVE, 1997, p. 02).

Nesse sentido, a dramaturgia é uma composição dos possíveis elementos que podemos utilizar, a fim de fazer respirar o todo.

A construção dramaturgical dos trabalhos da Companhia Dançurbana era feita de maneira bastante intuitiva, pensadas no corpo e para o corpo. Com o tempo e estudo, podemos perceber uma evolução quanto a esse desenvolvimento e pensamento contemporâneo nos seus trabalhos. Veremos no percurso histórico sobre a Companhia como esse processo foi sendo construído, e como os conceitos aqui apresentados podem dialogar com o trabalho do grupo.

2 PERCURSO HISTÓRICO DA COMPANHIA DANÇURBANA

A Cia, durante muito tempo, foi vinculada aos estilos codificados de coreografia das danças urbanas, que se utiliza em grande parte, de reprodução de passos. Com as influências e novas proposições vindas do diretor Marcos Mattos, as construções do grupo foram sendo modificadas e a Cia passou a criar espetáculos de dança que provocassem interferências e deslocamentos, tanto nos bailarinos como no público, tratando questões relativas à linguagem e ao corpo.

Pesquisador, intérprete e criador, Marcos Flávio de Mattos, também chamado de Markinhos, nasceu na cidade de Campo Grande (MS), em 28 de abril de 1984. Iniciou na dança aos 12 anos na escola estadual em que estudou durante o Ensino Fundamental e Médio, Escola Manoel Bonifácio Nunes da Cunha. Em 1998 conheceu o Grupo Funk-se e aos 13 anos tornou-se um dos bailarinos do grupo. Após 10 anos de trajetórias com o grupo Grupo Funk-se, ele decide seguir outros caminhos, e a partir de então começa a traçar novo rumo artístico junto com a Cia que é diretor, a Cia Dançurbana.

Fundada em 2002, em Campo Grande (MS), como Grupo Dança Urbana, a Cia era vinculada a um projeto de formação que tinha o intuito de preparar, a partir das técnicas das danças urbanas, jovens que se destacavam pela participação e desenvolvimento em projetos sociais realizados nos bairros periféricos da cidade. Em 2006, constitui-se a Cia Dançurbana, desvinculando-se do projeto para dedicar às criações independentes e buscar recursos para subsidiar suas próprias produções, buscando desenvolver um trabalho de formação, produção e difusão da dança em Campo Grande e no estado de Mato Grosso do Sul. Nesse momento a companhia era dirigida por Marcos Mattos e Kleber Leonn.

Em 2007, pela necessidade de melhorar as ações realizadas, criou-se um espaço destinado às aulas, ensaios, encontros, oficinas, workshops, aberto ao público em geral e direcionado a classe artística conhecido como Casa de Arte Dançurbana. Em 2008 nasce o primeiro espetáculo da Dançurbana, “Urbanóides”, que tratou da vida dos grandes centros urbanos e da relação do homem-máquina, impulsionando as produções e a visibilidade da Cia.

Em 2009 Marcos Mattos assume a direção sozinho e dirige o segundo espetáculo, “Plagium?” (2009), que participou do projeto Sesc Amazônia das Artes 2012 (circulando por 11 cidades da região norte, nordeste e centro-oeste do país), e também do projeto Palco Giratório 2014 (circulando por 43 cidades do país).

Em 2011 a Cia Dançurbana foi contemplada com o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna que patrocinou a criação do espetáculo “Singulares” (2012), em comemoração aos dez anos de existência da Cia e em 2015, “De Passagem” é contemplado pelo mesmo prêmio, o que possibilita sua montagem.

Diante desse amadurecimento artístico pelo qual a Cia passou, vemos que o diálogo com as danças urbanas e a dança contemporânea se faz cada vez mais presente. A ideia de coreografia estruturada e movimento codificado, não são mais as principais formas de construir os espetáculos. O próprio Marcos Mattos afirma que “as danças urbanas são usadas como meio e não como fim” nas pesquisas e no processo de criação.

Sobre essa questão de trabalho, códigos e técnicas de dança, a pesquisadora Flor Murta, em sua revisão sobre o termo “dança contemporânea” pontua que:

Cristine Greiner (apud GARROCHO, 2011) observa que a “dança contemporânea” realiza uma ruptura com a idéia de coreografia entendida como repetição de módulos de movimentos e de passos de dança. Em vez de uma técnica adquirida, teríamos, segundo ela, um “corpo atravessado por uma questão, num meio produzido por uma pesquisa” (GARROCHO, 2011: 357). “Greiner (2007, p. 79) diz também que a dança contemporânea é de natureza processual. (MURTA, 2013, p. 06)

Dentro dessa perspectiva apresentada pela autora, podemos observar que a Cia começou a questionar seu modo de fazer, saindo dos moldes de repetição, e começou a interrogar-se sobre a essência da criação dos movimentos, por exemplo. Preocupou-se em fazer mais perguntas, investigar o corpo e as possibilidades existentes nele. Preocupou-se com a liberdade de escolher aquilo que quer usar na cena, a liberdade de se aprofundar nas pesquisas e/ou na experimentação que levantasse uma questão particular ou política.

O termo intérprete-criador passou a ser utilizado nesse momento de percepção do fazer artístico da Cia: como bailarinos, assumíamos também o entendimento de nosso papel enquanto colaboradores na criação. Para ajudar a pensar sobre o tema se faz relevante observar que:

Identificamos no discurso atual sobre o desenvolvimento técnico do bailarino contemporâneo o fato de não se trabalhar o conceito de técnica desvinculado da idéia de poética. Neste sentido, o trabalho do intérprete contemporâneo não se limita a explorar tecnicamente apenas alguns aspectos do movimento, mas implica em estudar profundamente o movimento em todos os seus aspectos. O estudo do movimento passa, assim, também pela idéia de autoconhecimento. Reforçando as idéias apresentadas no estudo da fenomenologia, de que a dança é como se mostra e não como se pensa mostrar, acrescentamos a idéia de que tudo no universo está em movimento, tudo no universo é como se mostra. O corpo vivo significa movimento. Estudar o movimento implica em ampliar o repertório individual e conhecer possibilidades expressivas. (TOURINHO; SILVA, 2006, p. 128)

Nesse contexto, que inclui também os processos desenvolvidos da Companhia, o bailarino deixa de ser executor técnico e repetidor de passos para assumir uma atitude e se posicionar como sujeito pensante e atuante na construção dos trabalhos, ele passa a atuar como um agente que cria e institui sua própria realidade e história. Essa nova função, como se pode prever, implica diretamente no campo de construção dramaturgica, como nos mostra a pesquisadora Sandra Corradini:

Como intérprete-criador, “figura concreta do sujeito autoral que interpreta a sua própria composição coreográfica” (BRITTO, 2004, p. 29), o dançarino, além de atuar como coreógrafo de seu próprio trabalho, assume também o papel de “dramaturgo” ao propor e compor sua própria dança, sendo que, muitas vezes, na existência de um dramaturgista, é este que o acompanha no processo configurativo da obra. (CORRADINI, 2010 p. 14)

O espetáculo “De passagem” obedece a este último caso: tínhamos presente no processo a figura da “dramaturgista” Paula Bueno, como veremos a diante, que acompanhava e trabalhava diretamente com os intérpretes-criadores. Durante todo o processo criativo, ia tecendo conosco a dramaturgia da obra, a partir de materiais e conteúdos que eram gerados na pesquisa.

2.1 Construção dramaturgica em processo/trabalhos anteriores

Para dialogar e entendermos melhor os conceitos levantados nesta pesquisa, trarei os trabalhos mais recentes da Cia buscando para uma comparação entre eles a fim de perceber o processo evolutivo da construção dos trabalhos e seu diálogo com as danças urbanas e a dança contemporânea.

O espetáculo “Plagium?”⁴ foi resultado de uma polêmica que invadiu o fazer artístico da Cia – uma denúncia de cópia do espetáculo anterior (“Urbanóides”), referente a um trabalho de mesmo nome da companhia paulistana Discípulos do Ritmo, dirigido por Frank Ejara. O mal-entendido foi resolvido e “Plagium?” veio questionar a autoria em dança. (vide Anexo 1)

O processo começou a partir dessa investigação do que é originalidade, autoria e autenticidade na dança. Foram selecionadas algumas Cias que referenciam as construções corporais e de cena; a Ginga Cia. de Dança (MS), Membros (RJ), Quasar (GO), Cena 11 (SC) e a companhia belga Rosas. Durante a montagem o pensamento que norteava o processo era o de que o conhecimento é acumulativo e se acumula no corpo, e assim o processo de aprendizado se daria por imitação. No entanto, havia o entendimento de que cada corpo tem sua singularidade, ou seja, não seria possível pensar em mera reprodução do movimento, e muito menos em cópia.

⁴ Sinopse do trabalho: Segundo o dicionário Houaiss, “plágio” significa “algo apresentado por alguém, como de sua própria autoria, de trabalho, obra intelectual, etc. produzido por outrem”. Com o espetáculo “Plagium?”, a Cia. Dançurbana percebeu o que, de início, pode parecer comum: questões parecidas ou idênticas podem ser tratadas de maneiras diferentes, depende de como são percebidas e articuladas. Ficha técnica: Direção e coreografia: MARCOS MATTOS. Intérpretes: Adailson Dagher, Ariane Nogueira, Maura Menezes, Ralfer Campagna, Reginaldo Borges, Roger Pacheco Rose Mendonça. Participações: Lukas Antunes, Mitally Rebeca, Paula Solano, Roger Castro, Tamires Loena e Thiago Mendes. Preparação corporal: Franciella Cavalheri, Laura de Almeida e Marcos Mattos. Figurino: Marcos Mattos. Criação de Luz: Cadu Modesto. Desenho de Luz: Camila Jordão. Trilha Sonora: Reginaldo Borges Projeto Gráfico: Felipe Leoni e Paula Bueno. Fotos: Franciella Cavalheri, Cadu Modesto e Reginaldo Borges. Texto: Luiza Rosa

Portanto, pensando dramaturgicamente neste espetáculo, já havia certos preconceitos e uma estrutura estipulada pelo diretor que no caso podemos ver como uma *Dramaturgia de conceito*, conforme citado neste trabalho.

O espetáculo “Singulares”⁵ surgiu em comemoração aos 10 anos da Cia Dançurbana e começou abordando questões particulares de cada um dos intérpretes, inicialmente suas histórias de vida. Mas durante o processo fomos nos deparando com questões que convergiam entre si, e então a ideia inicial sofreu uma mudança, partindo então dos encontros apresentados por cada um. Assim, foram coletadas as situações em comum, quais todos vivenciaram. (Vide Anexo 2)

Para a construção das cenas, durante os ensaios, foram definidos diferentes formatos de pesquisas. Para a primeira cena, cada intérprete criou um solo no qual procurava responder a pergunta “quem sou eu?”. A segunda e terceira cenas foram divididas entre mulheres e homens, pois tratariam de questões em comum a cada gênero, como por exemplo, a transformação da infância para a adolescência, entre outras que poderiam ser exploradas em cena e investigadas a partir do movimento.

Os homens falaram da mudança, mas com foco na questão da sexualidade. O objeto característico nessa cena são os saltos altos com os quais eles contracenam. Na última cena emerge uma relação de dependência do sujeito, que surgiu durante os ensaios, caracterizando também essa cena como a força do coletivo.

Podemos observar que nesse trabalho o processo de autonomia dos intérpretes estava sendo exercitado, eles muitas vezes tiveram que resolver sozinhos as dificuldades encontradas na hora de compor. Como vimos o intérprete-criador investiga as ações inerentes a ele, ao seu próprio corpo. Com o histórico de reprodução de códigos rígidos e pré-estabelecidos das danças urbanas, o intérprete se depara com um modo diferente de compor, fazendo com que

⁵Sinopse: A criação de “Singulares” começou abordando questões particulares de cada um dos intérpretes e terminou apresentando encontros, convergências entre essas histórias – Como estou ou posso estar em relação a você? O espetáculo da Dançurbana apresenta como as diferenças entre os intérpretes contribuem para um “estar junto”: cada intérprete é singular porque é um grupo, assim como a abordagem singular que a Dançurbana dá ao hip hop não a afasta desse jeito de dançar, pelo contrário, fortalece o laço e contribui para que continue a existir. Na comemoração de seus dez anos, a Cia. Dançurbana reforça o que o poeta já dizia com uma pequena adaptação: “é impossível ser (feliz) sozinho”, por isso Singulares insiste em se manter no plural. **Ficha técnica:** *Concepção e Direção:* Marcos Mattos. *Co-direção:* Renata Leoni. *Intérpretes:* Adailson Dagher, Ariane Nogueira, Livia Lopes, Maura Menezes, Ralfer Campagna, Reginaldo Borges, Roger Pacheco Rose Mendonça. *Participações:* Tamires Loena. *Figurino:* Herbert Correa e Marcos Mattos. *Criação de Luz:* Cadu Modesto. *Desenho de Luz:* Camila Jordão. *Trilha Sonora:* Adriel Santos. *Projeto Gráfico:* Máira Espíndola. *Fotografia e vídeo:* Franciella Cavalheri. *Texto:* Luiza Rosa. *Assessoria de Imprensa:* Camila Emboava. *Produção:* Arado Cultural - Ana Maria Rosa

eles reflitam durante o processo. Nesse caso, a afirmação de Tourinho e Silva sobre a preparação do intérprete-criador na cena contemporânea na qual sustentam que nessa prática “não se precisa de um corpo formatado dentro de uma estética específica, mas de um corpo disponível - energia e vida conduzidas para um processo de criatividade e expressão.” (TOURINHO; SILVA, 2006, p.131), a idéia revela as demandas por nós encontradas durante este percurso de criação, que ia além do que já era por nós conhecido.

Entendemos que nesse espetáculo também se deu tanto o conceito de dramaturgia de processo, pois muitas questões foram sendo resolvidas no decorrer, como também uma dramaturgia de conceito, pois o diretor veio com uma ideia em mente para iniciar os encontros, que foi sendo modificada durante o percurso. A ideia de dramaturgia do corpo também se apresenta aqui, na leitura corporal feita por cada intérprete no seu processo de exploração, criação e composição das cenas: apesar de ser em questões em comum, cada um tinha como o próprio nome diz, sua singularidade na sua forma de serem materializadas em ações geradas pelo corpo.

3. PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “DE PASSAGEM”: CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DE PROCESSO

Em 2010, Marcos Mattos, após finalizar a pós-graduação com a Paula Bueno, decide convidá-la para realizarem um trabalho juntos dentro da Cia Dançurbana. Depois de encontros e conversas, construíram a ideia principal desse novo trabalho, que teve como proposta trazer a “cidade para a dança e a dança para cidade” como afirma Paula em entrevista para esta pesquisa. Ela acrescenta ainda que o objetivo foi trabalhar o aspecto urbano das danças urbanas, que a Cia já utilizava em suas práticas, e trazer o público para uma experiência dentro do ônibus, de uma forma corporal, urbana e política.

O espetáculo retrata as situações diárias dos usuários do transporte coletivo. As apresentações acontecem dentro do ônibus, onde o corredor transforma-se no palco e os assentos nas poltronas da plateia. As cenas reproduzem situações vividas pelos usuários desse meio de transporte diariamente: encontros e desencontros, gentilezas e falta de bom senso, sono, medo, paquera, pressa, encantamento e até perseguição. Os movimentos criados partem de gestos, utilizando a estrutura do ônibus como suporte. Tudo isso utilizando a cidade como ferramenta de interação: rua, veículo, calçadas, paisagens, muros, pistas de corrida, terminais, entre outros.

Falar da realidade do transporte coletivo por meio do corpo e das histórias e situações vividas em comum. Na resposta de Paula podemos entender como surgiu à ideia de utilizar o ônibus como mote principal para iniciar esse processo:

A primeira coisa que pensei foi questionar a certeza daqueles corpos. No ano anterior, havia participado da Bienal SESC de Dança em Santos e fiz uma oficina da Cia Cena 11, em que Alejandro Ahmed nos estimulou a buscar nossos próprios percursos de como o corpo pode ser objeto na ação do movimento, além do tão conhecido sujeito. Ainda, lembro de pensar que se era uma Cia de dança de rua, precisávamos levá-los para esse lugar, a rua. Perguntei ao Marquinhos: *E se a gente tirasse o equilíbrio do chão deles, e se a gente fosse dançar em um ônibus?* Marcos lembrou que a Dançurbana era constituído por um grupo de jovens que não se encontravam no centro da cidade, e sim vindo da periferia. Eram usuários do sistema e teriam muito que colaborar no processo. (BUENO, 2016)

Portanto, esse cenário e a ideia já haviam sido escolhidos por Paula antes dos ensaios, como vimos na sua resposta a cima. Assim como no espetáculo “Plagium?”, essa ideia de dramaturgia de conceito poderia ser pensada neste contexto, mas com uma diferença: no “De Passagem” somente a ideia inicial, um ponto de partida, estava posto, não havia um caminho estruturado para se chegar a um possível resultado. Já no espetáculo “Plagium?”, a maioria das estruturas coreográficas e estruturais de cada cena já havia sido elaborada por Marcos Mattos.

A ideia inicial dentro do processo criativo age como tendência que, de acordo com Salles (1998), “mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola”, ajudando a direcionar para o que se quer trabalhar. O fazer dentro do processo ajuda a clarear a tendência. Assim, em “De Passagem” passamos por um percurso de várias experimentações a fim de adentrar ao universo das situações diárias dos usuários do transporte coletivo, assim como experimentar a cidade como meio de interação.

Para se entender como se deram as experimentações corporais, destaco a seguir, em tópicos, algumas questões para que se compreenda esse percurso.

3.1 Pontos de partida, encontros, experimentos e ensaios

Antes de partir para a pesquisa corporal, Paula pediu para que cada intérprete escrevesse uma história, que aconteceu de fato com cada um, dentro desse universo do coletivo urbano. Cada história tinha um contexto diferente: assédio, outra sobre perder o ônibus, sobre roubo, sobre briga com namorado. Enfim, muitas delas serviram de estímulo para construir as cenas.

Depois dessa escrita fomos para uma pesquisa de campo. Pegamos um coletivo qualquer, na intenção de observar o peso do corpo com o movimento do ônibus; observar os gestos das pessoas ao redor; observar estrutura do ônibus, todos os vãos, cada material de que é feito etc. Tudo era percebido e anotado para ser fonte de pesquisa nos próximos encontros. Podemos perceber o início da seleção dos materiais passíveis de serem integrados no processo. Salles (1998) nos mostra que esses elementos também passam a ser considerados como forma e conteúdo da obra, ou seja, é estruturado e enquadrado numa composição global adiante.

Antes de irmos para o ônibus passamos por vários experimentos corporais em sala de aula, como por exemplo, construções de células de movimentos a partir dos movimentos que cada intérprete-criador achava característico nos espetáculos anteriores, acrescentando nessa partitura um movimento ou gesto simples como, passar a mão no cabelo, olhar à hora no relógio de pulso, dar um aceno. Enfim, cada um fazia essas escolhas, e Paula sempre lançava as possibilidades de compor essas células de movimento, nos dava estímulos para compor.

Para nos fazer pesquisar sobre os fatores de movimento, ela nos apresentou o estudo do movimento de Rodolf Van Laban⁶, propondo exercícios com enfoque no tempo, espaço, peso e fluência como estímulo de criação e composição. Essa dinâmica nos ajudou a pensar e observar a fluência do movimento dentro do ônibus, qual força se utiliza para se equilibrar, o espaço que interfere nos movimentos escolhidos por cada intérprete, etc.

Pensamos ainda sobre como utilizar o gesto na sua forma mais natural, mais genuína possível, sem deixar caricato. A dificuldade enfrentada aqui, enquanto intérprete foi buscar o essencial desse gesto, encontrar esses movimentos simples e significativos para a ideia do espetáculo. Vemos aqui a experiência prática de buscar e não representar algo, não imitar uma determinada situação, pois, assim como Hércules (2004) aponta, percebemos que o corpo por si só já é um veículo de expressão, onde a forma e o sentido coexistem. Então, precisávamos entender como as ações que ela nos estimulava a criar se configuravam enquanto movimento e/ou coreografia.

Em meu diário de bordo afirmo: “como é difícil pensar no gesto cotidiano sem parecer uma tentativa de legendá-lo ou deixá-lo literal demais para a cena”. Esse processo foi uma

⁶ Rudolf Von Laban (1879-1958), dançarino e coreógrafo, considerado um dos maiores teóricos da dança do século XX. Dedicou sua vida ao estudo da sistematização da linguagem do movimento em diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Laban também foi um dos precursores do pensamento sobre dramaturgia em dança, ao estudar a movimentação humana, ele criou um método chamado *análise do movimento*, que possibilitou olhar para o processo de criação através da *dramaturgia de movimento*.

experiência evolutiva diante do meu percurso na dança, pois, como já citado nesta pesquisa, as danças urbanas nos coloca em posição de reprodutor de passos. Trabalhar nesse contexto de interprete-criador, voltada para o meu fazer, pensar e criar, me faz refletir que as questões que propomos trazer no “De passagem”, assim como Hercules afirma, são “reconfiguradas e organizadas pelo o corpo [...], trata-se de pensar o corpo como inventor dele mesmo e dos ambientes que habita.” (HÉRCULES, 2004, p. 108)

Refletindo sobre a dramaturgia de processo, Corradini (2010) aponta que essa dramaturgia “pode ser entendida como uma estrutura que se define ao longo do processo de ensaios, por meios de seleção dos materiais e elaboração de novos conceitos que possam surgir no processo de construção da obra”. Nessa lógica de dramaturgia de processo, todo o material coletado durante os experimentos forneceu ferramentas para irmos desenhando a estrutura do espetáculo, novas ideias, novos conceitos e novas situações surgiram a cada encontro.

3.2 Alguns aspectos fundadores da dramaturgia do espetáculo

Depois desse processo de experimentação em sala de aula, nossos ensaios mudaram para o estacionamento da Jaguar, empresa de ônibus de Campo Grande. Reunimos temas específicos e histórias vividas e ouvidas de experiências de cada um no coletivo, e experimentamos formas de inseri-las no corpo e nesse espaço totalmente fora do habitual artístico da Cia.

Experimentamos as diversas possibilidades do corpo para se colocar nas situações cotidianas. Utilizamos uma forma de jogo de improviso, onde cada intérprete mostrava como entendia esse corpo. Surgiram temas como paquera, o sono, agressão verbal e física, os vários tipos de indivíduos inconvenientes encontrados nesse contexto. Para definir o que seria interessante para a cena selecionamos os temas que mais permitiam ser explorados corporalmente. Sobre as escolhas das cenas Paula aponta em entrevista:

As cenas criadas são muito próximas da vida cotidiana. Fizemos um exagero cênico, uma revisitação poética de situações que o indivíduo passa, em diversos sentidos: político, social, íntimo, rítmico, inconsciente, propositivo... Criamos a costura de cenas elaboradas nos nossos encontros, e acredito que a dramaturgia do espetáculo venha daí: da soma de experiências diversas vividas neste “tema” tão concreto para o público, que é o ônibus e a vida urbana, da qual eles não conseguem materialmente escapar. O trajeto pela cidade também faz parte desta dramaturgia, em que cada ponto da cidade colabora para as cenas, no exagero da sensibilização. (BUENO, 2016)

Para fazer a ligação das cenas pensamos nessas situações que acontecem simultaneamente, e de maneira intensa, dentro do ônibus. Afim de que possamos identificar e observar a estrutura estabelecida na construção. Pontuarei aqui alguns desses aspectos fundadores:

Interação e cotidiano: são alguns dos aspectos que mais trabalhamos e que regiam e construía as cenas. Uma dessas, por exemplo, é a que nomeamos de *Está cheio/Tem lugar aqui*: trata-se da primeira cena do espetáculo, e começa com a fala dos intérpretes, “está cheio”, para daí irmos desenhado um percurso de sentar, levantar e trocar de lugar. Aqui criamos juntos uma sequência só com gestos cotidianos. Logo em seguida, o público entra com nossos *comandos* “tem lugar aqui” e “pode sentar”. Íamos dialogando com eles por meio desse primeiro contato com o ônibus, que no caso é bem característico nesse contexto. (Vide Anexo 3)

É importante explicitar que, diante desse processo coletivo, levou-se um tempo para afinarmos as ideias em comum, foi um jogo de negociações, testes e experimentações, e no qual ao mesmo tempo em que criávamos, tínhamos que saber abrir mão de alguns materiais, nos direcionar por outros caminhos. Assim como nos mostra Salles (1998) sobre o processo de criação, no qual nada é acabado e posto:

O percurso criador mostra-se como um itinerário recursivo de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e, portanto, sempre inacabado. É a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso. (SALLES, 1998, p.27-28)

Espaço urbano: fora do ônibus em si, utilizamos outros espaços urbanos durante o trajeto percorrido no espetáculo como, por exemplo, um muro. Essa cena nomeamos de *Paredão*, e partiu da ideia das paradas policiais que acontecem fora do ônibus, com sequências de revistas corporais. Já em *Janelas*, criamos quatro tipos de vistas de janelas (como por exemplo, a vista do alto de prédio) e penduramos no muro, em um lugar específico da cidade, para mostrarmos como seriam possíveis vistas das casas dos intérpretes. Em *Terminal/abraço* usou-se a forma automática de descer e pegar o ônibus no terminal para questionar o lado sensível do ser humano mesmo no automático. Em um determinado momento, depois da sequência coreográfica que criamos, saímos pedindo abraço para quem estava próximo no terminal. (Vide Anexo 4)

Experiência, corpo, cidade e o outro: na cena *O coletivo*, criamos uma sequência toda feita em uma fila no corredor do ônibus, onde um depende do equilíbrio do outro para executar a sequência. Já na cena *Coro*, finalizamos em forma de cardume, ficamos bem

apertados falando em voz alta frases soltas, como “está cheio”, “tudo é cheio”, “o posto de saúde é cheio”, “tudo é caro nessa cidade”, frases com vários teores políticos. E assim vamos descendo do ônibus até restar apenas o público. (Vide Anexo 5)

Depois dessa pesquisa aprofundada das situações cotidianas no coletivo, chegamos ao ponto de exercitar a “liberdade de escolha”, termo usado por Salles (1998), ou seja, determinar as cenas que iriam compor o espetáculo, perceber e dialogar juntos. A autora afirma que “só se pode agir livremente sacrificando constantemente outras possibilidades de liberdade; a liberdade constitui-se tanto das escolhas que se deixa de fazer ou que não se pode fazer, quanto das escolhas que efetivamente acontecem.” (1998, p. 64).

Resumidamente, essas foram algumas das cenas pertencentes à estrutura inicialmente composta no processo. Pensamos juntos como cada cena poderia dialogar com o público, como poderiam ligar-se uma a outra, em como o trajeto percorrido na cidade poderia estimular e até mesmo modificar a cena, diante dos imprevistos que estamos sujeitos a enfrentar. O acaso nesse espetáculo, durante o processo e a apresentação, era assumido uma vez que nos colocávamos abertos à interferência externa. Assim, trabalhamos a improvisação como um meio de criar as cenas, e por isso ela também se apresenta como um meio de enfrentarmos os possíveis riscos.

A dramaturgia do corpo nesse percurso pode ser definida como meio de explorar a experiência de cada um. Procuramos vivenciar, em um primeiro momento, a expressividade para cada tipo de corpo escolhido nas cenas. Acredito que esse trabalho sobre a presença e o estado corporal possa ter alcançado também quem assiste ao espetáculo. A espectadora Nayandre relata:

Pela primeira vez tive prazer em entrar em um ônibus coletivo. Todas as vezes que precisei ir a algum lugar de ônibus, ficava cansada só de imaginar, entrava e olhava pela janela e contava as paradas, tentando acelerar o tempo para que o destino chegasse logo, poucas vezes havia percebido quem estava dentro, ou o que se passava em volta. Se não me atingisse diretamente, simplesmente ignorava. Entretanto desta vez eu fui hipnotizada a entrar, a observar cada segundo do que se passava, atitudes, gestos, encontros, sorrisos, falas.. tudo me encantava. Fui do riso as lágrimas em questões de segundos. O dentro me fazia olhar para fora e vice versa. Foi uma experiência única. O caminho não me importava muito, e sinceramente não sei muito bem qual caminho tomei, ou o tempo que durou, mas a intensidade foi tanta que encontrei dentro de mim o encantamento infantil, aquele de quando vamos a um espetáculo de dança e sentimos vontade de ‘quero fazer isso também’. (Depoimento de Nayandre Loubet, sobre espetáculo “De passagem”, em 2015.)

O público foi estimulado a ver a cidade de uma forma diferente, buscando com isso provocá-los diante das situações muitas vezes vividas por eles, como isso pode atravessar o seu ponto de vista, como eles observavam determinados contextos e como eles vêem depois

de assistir as diferentes ações e construções, representadas no espetáculo e configuradas de forma mais poética, por exemplo. Situações antes corriqueiras para o público, e que aqui, neste espetáculo, foram reorganizadas dentro de um veículo em movimento.

A iluminação, figurino e trilha sonora vieram como complementos para a construção. O figurinista Lucas Koester, de Cuiabá/MS, pensou o figurino de cada intérprete-criador de acordo com as roupas usadas no cotidiano da cidade, compostos de roupas simples ou desgastadas. A iluminação também teve que ser bem específica, pois o cenário não era um palco comum. Para isso, a iluminadora Camila Jordão teve que ir construindo uma forma diferente de usar a iluminação do ônibus.

Fazer a iluminação para o espetáculo "DE PASSAGEM" foi um dos maiores desafios já enfrentados em minha trajetória como iluminadora. Tínhamos várias questões pontuadas pela direção: ônibus em movimento com público, cena dentro e fora do ônibus, climas de romance, briga, reflexão, manifesto, humor, games e cotidiano de um ônibus. Foram necessárias várias adaptações para que a luz não desconfigurasse o cenário e sim fosse um elemento a mais para enriquecer a cena. (Depoimento de Camila Jordão, em 2016)

A trilha sonora foi composta pela banda “Cha Noise” de Campo Grande. Utilizamos três músicas da banda, “Suingue Boom Boom da Morena”, usada como base na cena dos *batuques*, “Papel e Tinta”, na cena das *Janelas*, e “O Jogo Vai Virar”, usada na cena do *coletivo*. Escolhemos essa banda não somente por que é regional, mas pelo fato de que compõe letras que dialogam com a cidade, falam das suas belezas, dos seus costumes, e como o espetáculo dialoga diretamente com a cidade, a escolha foi intencional por conta desse aspecto em comum.

A visão de Marcos Mattos, diante da construção dramaturgica do espetáculo “De Passagem”, veio como uma visão de diretor artístico geral, no qual ele mesmo se autodenomina, com um olhar específico e externo para pensar a composição da obra. Em entrevista ele comenta “vim com um olhar global sobre o trabalho, apurando as configurações finais, alinhavando as ideias, trazendo para o trabalho uma dramaturgia da cena e do movimento”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre arte é como dançar sobre arquitetura.
(Autor desconhecido)

Este estudo permitiu observar a dramaturgia como uma área em crescente expansão na dança e ainda pouco explorada. Diante desta situação, buscou-se compreender a especificidade da dramaturgia na dança, distinta da dramaturgia teatral, através de discussões que emergem de uma revisão bibliográfica de alguns autores que se aprofundaram sobre o assunto. Destacou-se a relevância de um estudo acerca da formulação conceitual criada pelos autores, através da discussão sobre os modos de construção dramaturgical, com enfoque nos processos criativos da Cia Dançurbana. Assim, alguns desses modos de construção foram apontados neste trabalho como forma de pensar uma possibilidade para entender a dramaturgia em dança.

Ao longo desta pesquisa encontrou-se uma variedade de definições e nomenclaturas atribuídas à dramaturgia, tentativas essas de aprofundar aspectos e mobilizar novas perspectivas de criação e compreender melhor a dramaturgia em dança, que no qual é um campo imenso de possibilidades. Podemos considerar a abordagem sobre a perspectiva dos protocolos de criação apontada por Tourinho:

[...] protocolos de criação aborda em parte estes questionamentos sobre autoria, assinatura e identidade. O que leva cada artista a tecer dramaturgias está relacionado à sua história de vida, sua maneira de compreender sua própria arte e sua necessidade de comunicação com o mundo. Essas perspectivas podem se construir em uma dramaturgia de conceito ou de processo – com o uso do texto dramático e/ou do texto cênico – com uma perspectiva seja de obra cênica autoral, autobiográfica, como arte-manifesto ou não. Os protocolos de criação revelam universos e perspectivas diferenciadas, híbridas, desprovidas de regras e obrigatoriedades, revelam artistas diante do mundo. (2006, p. 121)

Entendemos que cada trabalho é singular e tem seu tempo da criação que sintetiza o processo, assim como nos mostra Salles (1998). Cada trabalho tem seu modo de pensar e elaborar sua forma de composição dramaturgical e, de acordo com a definição de protocolos de criação, o percurso dramaturgical da Cia Dançurbana demonstra trazer diferentes modos de fazer, onde todos eles envolvem a corporeidade como principal meio de investigação. Neles, o intérprete inicia uma leitura das capacidades criativas do seu corpo e começa a construir lentamente possibilidades dramaturgical no decorrer do processo proposto. E, na elaboração de um processo criativo, outros sistemas composicionais como cenografia, iluminação, sonoridades e figurino são discutidos e vivenciados na transversalidade do corpo que dança.

A Dramaturgia nada mais é que uma cognição de relacionamentos, entre histórias, pessoas, coisas e ações, sendo assim, quando estou assistindo a um espetáculo, a forma como é compartilhada essa peça, a concretude de como ela se dispõe, no tempo e no espaço, as escolhas que nortearam a construção, a forma como imbricou projeto e sua atualização, tudo é dramaturgia, as propriedades constitutivas se encontram inseparavelmente conectadas, e não somente agrupadas. (ALVIM, 2012, p. 67)

Finalizo refletindo sobre a ideia de que a dramaturgia em dança continue, na contemporaneidade, com esse pensamento “metafórico de reticência” usado por Ligia Tourinho, uma constante investigação de possibilidades e possíveis formas de criar e compor nos processos em dança. Pois diante deste estudo vejo que não existem verdades absolutas sobre como fazer, ou conceitos definidos encontrados em cada trabalho em dança.

Podemos refletir que assim como na vida, na arte precisamos trabalhar com verdades temporárias e se desfrutar das variáveis e das infinitas possibilidades que as duas nos proporcionam, deixar se arriscar e acreditar naquilo que se propôs a pesquisar, experimentar ou simplesmente testar. Estejamos sempre abertos ao nos deparar com os conceitos surgidos com as constantes inquietações contemporâneas dos estudos.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Valeska Ribeiro. **A Dramaturgia na dança contemporânea brasileira: as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia Rodrigues e Silvia Soter**. Campinas, SP: [s.n.], 2012.

CORRADINI, Sandra. **Dramaturgia na Dança: Uma Perspectiva Coevolutiva entre Dança e Teatro**. Dissertação (Mestrado em Dança). 149f. Programa de Pós-Graduação em Dança – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

HÉRCOLES, Rosa Maria. “Epistemologias em Movimento”. In: **Sala Preta Revista de Artes Cênicas**, ECA, 2010.

_____. “Corpo e dramaturgia”. In: **Húmus**. (org.) Sigrid Nora – Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

KATZ, Helena. “Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança”. In: **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 10, n. 10, 163-167, 2010.

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

MUNDIM, A. C. R. “Dramaturgia, corpo e processo de formação em dança”. In: **Revista do Programa de Pós Graduação em Dança**, Salvador, v. 3, n. 1, p. 49-60, jan/jul. 2014.

MURTA, Flor. Concepções de dança contemporânea: uma breve revisão. In: **III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em dança da ANDA** – Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, 2013, Salvador. Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança da ANDA, 2013. p. 1-19.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado Processo de Criação Artística**. São Paulo: Annablume, 1998.

TOURINHO, Lígia Losada. **Dramaturgias do Corpo**: Protocolos de criação das Artes da Cena. Campinas, SP: [s.n.], 2009.

TOURINHO, Lígia Losada; SILVA, Eusébio Lôbo da. “Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea”. In: **Arte filosofia**, Ouro Preto, n.1, p.125-133, jul. 2006.

ANEXOS

Anexo 1. Espetáculo “Plagium?”



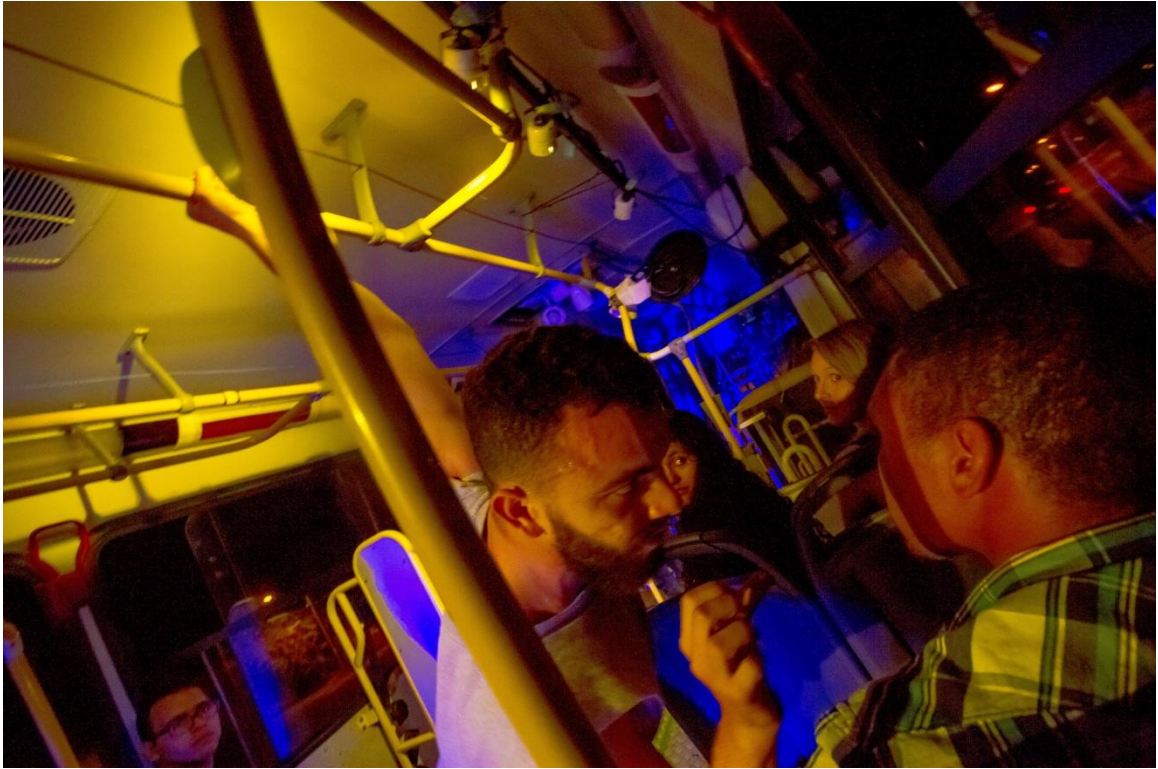
Crédito: Reginaldo Borges

Anexo 2. Espetáculo “Singulares”



Crédito: Franciella Cavalheri

Anexo 3. Espetáculo “De Passagem”



Crédito: Helton Pérez

Anexo 4. Espetáculo “De Passagem”



Crédito: Helton Pérez

Anexo 5. Espetáculo “De Passagem”



Crédito: Helton Pérez