

sala preta

sala preta é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste número foram publicados com a autorização de seus autores ou representantes.

Conselho Editorial

Antônia Pereira (UFBA)
Beatriz Cabral (UDESC)
Beth Rabetti (UNIRIO)
Christine Greiner (PUC-SP)
Flora Sussekind (UNIRIO)
Jacó Guinburg (USP)
Mariângela Alves de Lima
Sábato Magaldi (USP)

Coordenação Editorial

Luiz Fernando Ramos
Sílvia Fernandes

Projeto Gráfico

Yvone Saruê

Capa

Tânia Marcondes

Revisão e Editoração

Discurso Editorial

Universidade de São Paulo

Reitora

João Grandino Rodas

Vice-reitor

Hélio Nogueira da Cruz

Escola de Comunicação e Artes

Diretor

Mauro Wilton de Souza

Vice-Diretora

Maria Dora Genis Mourão

Presidente da Comissão de Pós-Graduação da ECA-USP

Rogério Luiz Moraes Costa

Coordenador do Programa de Pós-Graduação da ECA-USP

Luiz Fernando Ramos

Departamento de Artes Cênicas

Chefe

Felisberto Sabino da Costa

Vice-Chefe

Fausto Viana

Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança

Helena Katz

D Jean-Marc Adolphe conta que, no primeiro SKITe,¹ realizado em Paris, em 1992, Corrado Bertoni, que, na ocasião, trabalhava com Caterina Sagna,² sugeriu um jogo de substituições para a palavra dramaturgia: dramasurgia (para priorizar o surgimento da ação), dramapurgia (para enfatizar a purgação ou a depuração da ação) e, ele mesmo propôs outra, drama-urgia (destacando a urgência da ação).

Como se vê, a palavra muda, mas seu foco permanece. O que conta é a ação que o corpo realiza, ou seja, o que vale é o que está acontecendo nele. No caso da dança, essa ação remete diretamente aos passos e aos gestos e ao modo como eles são mostrados.

No segundo SKITe, acontecido em Lisboa dois anos depois, Adolphe coordenou um

ateliê sobre dramaturgia, a partir do estabelecimento de um acordo de que uma possível dramaturgia da dança estaria ligada ao movimento. O objetivo era pensar sobre a existência de uma dramaturgia do movimento que fosse resultante de forças mais ou menos visíveis, e cujas tensões configurariam a pertinência desse movimento. Aí estaria a dramaturgia. Traduzindo: o movimento de dança que um corpo faz seria o fiador da dramaturgia de dança.

Posta deste modo, fazendo do *movimento de dança* um fiador de uma *dramaturgia de dança*, a discussão que começou a se fortalecer no final do século 20, remete a Noverre. Segundo Levinson³ (São Petersburgo, 1887 – Paris 1933), Noverre⁴ foi o criador da dança como espetáculo independente. Apresentou uma dança autosuficiente, que rejeitava o uso da pala-

Helena Katz é professora do Curso Comunicação das Artes do Corpo e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

¹ Promovido por Jean-Marc Adolphe, o SKITe é uma plataforma de encontro de pesquisas artísticas sem obrigação de resultar em produção. No primeiro SKITe, destacaram-se Alain Platel e Meg Stuart, e no segundo, acontecido em 1994, em Lisboa, Jérôme Bel fez a sua primeira apresentação pública.

² Coreógrafa italiana que se tornou conhecida pela exploração dança-literatura.

³ Andre Levinson, vigoroso defensor dos princípios acadêmicos do balé, mesmo sendo um entusiasta de Isadora Duncan, atacava as renovações de Fokine e Diaghilev. Escreveu muitos artigos e nove livros, dentre os quais, *La vie de Noverre* (1925). Deixou a Rússia em 1918, tornou-se professor na Sorbonne, e um dos mais respeitados críticos de Paris dessa época.

⁴ Para situar a importância de Jean-Georges Noverre (1727-1810), basta lembrar que, para Lincoln Kirstein (1907-1996), ele está para a dança como Shakespeare para o teatro.

vra, tanto nos recitativos quanto nos cartazes. Uma dança que se apoiava na movimentação dos corpos – configurando, desde então, que dependia do tipo de movimentação a possibilidade de criar um espetáculo de dança. E, para Noverre, essa movimentação não deveria acontecer somente com passos de dança (insuficientes para comunicar emoção), mas sim em um processo de associação entre passos de dança e pantomima, essa “tradutora por imitação” capaz de expressar significados que o passo não conseguia.

Graças ao vosso radicalismo, foi possível romper com velhas fórmulas e modelos, inaugurando-se um novo modo de representação em dança. Quando todo e qualquer recurso externo ao corpo foi definitivamente banido de vossos espetáculos, entendidos pelo Sr. como obstáculo para os progressos e perfeições da artes, estavam ampliadas as possibilidades de significação da própria peça coreográfica (Hercoles, 2005, p. 58).

A hipótese aqui proposta é que a conversa sobre dramaturgia de dança deve reconhecer a sua hereditariedade, dentro da história, à época da consolidação da dança como arte autônoma. Quando se compreende que essa autonomia foi condicionada à reunião, até então inexistente, entre expressão (pantomima) e técnica (passos de dança), fica claro que é a necessidade de comunicar que guia o menu da autonomia.

Com um curto alcance de significação, o vocabulário dos passos codificados carecia ser unido ao repertório da pantomima. Desde o início, portanto, põe-se como questão o que cabe ao corpo fazer para configurar uma obra de dança: ser capaz de expressar emoção. Esta hipótese carrega, na sua formulação, embora não de forma explícita, a compreensão de que os traços iniciais do percurso em direção à autonomia passam pela expressividade: 1) para ser autônoma, a dança deveria ser uma arte expressiva; e 2) o tipo de movimento feito pelos corpos que dançavam não se mostravam adequados para

“imitar as paixões da alma” e, por isso, necessitavam da pantomima.

A solução proposta por Noverre deveria nos estimular a buscar um caminho diferente para lidar com a questão da dramaturgia, sem que continuemos a buscar determinar que tipo de movimento legitima a dança. A mistura (passo + pantomima) é a forma de fazer o movimento tornar-se movimento de dança, e esse fato produz consequências que se dilataram tão eficientemente no tempo, que alcançaram os dias de hoje.

Pode-se eleger como ponto inicial para a compreensão dessa história a relação entre balé e baile. Ou seja, precisamos voltar ao século 17, época em que a dança artística se misturava com a dança de sociedade, sendo ambas realizadas pelos membros da corte. Nessa época, dança e ópera comungavam uma mesma noção de espetáculo, cunhada no Renascimento, que advogava a fusão de diferentes artes em uma só. A Ópera encontrou seu modo de atender a essa demanda e a dança, para configurar o seu, precisou apartar-se das produções líricas.

Noverre entendia que o espetáculo de dança deveria reunir gestos pantomímicos e passos formais em um único ato, com um único enredo unificando todos os seus elementos. Cabe destacar uma outra relação forte sustentando a sua proposta – a do movimento com a palavra –, uma vez que cabe ao enredo (portanto, ao texto, ao verbal) operar como o guia para a composição coreográfica. Todavia, trata-se de um enredo que se apresenta na forma de uma ação do corpo, e assim, construindo significado. O que une é a palavra transformada em movimento.

A inquietação que resulta no balé de ação, esse que junta pantomima e passo de dança, não começa em Noverre. Nele, continua uma linhagem que, dentre outros, conta com Franz Hilfering (1710-1768), Gasparo Angiolini (1723-1793) e John Weaver (1673-1760), e, depois dele, se replica em Salvatore Viganò (1769-1821), Carlo Blasis (1797-1878), Philippe Taglioni (1777-1871), Arthur Saint-Léon (1821-1870), Charles Le Pick (1744-

1860), Jules Perrot (1810-1892), Marius Petipa (1818-1910) e Michel Fokine (1880-1942). Todos se dedicaram a explorar a verossimilhança e a imitação da natureza – temas que, desde os gregos, são caros às artes da cena.

José Sasportes discorda de André Levinson. Vê Noverre como alguém que trabalhou para integrar melhor o balé ao espetáculo lírico, e não para retirá-lo de lá. Para ele, somente bem depois, no período iniciado em 1883, com as primeiras críticas de Mallarmé, e encerrado em 1928, com a criação de *Apollon Musagète* (Balanchine/Stravinsky), pelos Ballets Russes, surgiu o “momento em que o Bailado se libertou do quadro do espetáculo lírico e em que a dança se tornou uma arte em si mesma, uma arte autônoma” (1983, pg.9). Dedicou seu livro *Pensar a Dança* a uma reflexão estética sobre essa “nova arte”, à qual atribuiu grande influência no pensamento artístico do início do século XX.

A discordância entre Levinson e Sasportes nos importa por se dar em torno do que estava em jogo no processo de autonomização da dança. Sem precisar escolher entre o Noverre-criador-do-espetáculo- autônomo e o Noverre-consolidador-da-ópera-balé, o que conta aqui é compreender o que era entendido como necessário para que o balé se tornasse uma arte independente. Porque somente sendo independente, poderia ter uma dramaturgia específica.

Noverre, primeiro coreógrafo a usar narrativas dramáticas em suas composições, mantém-se dentro do entendimento aristotélico de interpretação, e usa a pintura como referência para o que se passa na representação cênica. Caberia ao movimento conferir naturalidade às situações dramáticas e aos climas psicológicos. Mas o conceito de naturalidade vinha se transformando, pois, no século 17, a natureza⁵ deixa de ser pensada como divindade e passa a ser tra-

tada como criação divina. Depois de 17 séculos de contemplação, a natureza torna-se um fenômeno explicável e explorável.

A reforma de Noverre em direção ao balé de ação buscava levar a dança para as belas artes e, para ser lá aceita, ela precisaria imitar a natureza. É preciso cuidado em não supor que as características que viriam a definir o balé de ação se inauguram com Noverre, porque não se pode esquecer que já nos balés de corte existia a preocupação com a ação dramática, envolvendo os mesmos temas da verossimilhança e da imitação da natureza.

O que nos cabe é distinguir a imitação da natureza no balé de corte da imitação da natureza no balé de ação. Como desenvolver uma cena de dança, no palco, de modo que ela pudesse ser entendida como um quadro pintado por ação de um sentimento humano? Para deixar de ser somente uma sucessão de passos, a dança precisaria juntar a dança mecânica com a dança de expressão. Essa união é que tornaria a dança capaz de imitar com verossimilhança a natureza (humana) para poder vir a emocionar.

O balé de corte havia sido um passo nessa direção, ao integrar os elementos já presentes nas mascaradas e intermédios, criados nas festas e bailes do Renascimento italiano e francês. Assim, também com relação ao balé de corte, é possível identificar, já no século 17, o uso de enredo estruturado (que lhe confere unidade dramática) e da imitação da natureza⁶ no sentido que o balé de ação viria a empregar. A diferença está no fato desse enredo ainda estar ligado à música cantada e aos recitativos que seriam eliminados no balé de ação, mais adiante. O balé de corte reunia dança, recitativos e cantos em um enredo dramático e usando alegorias. Noverre as desprezará:

⁵ Não se pode esquecer da existência de duas noções distintas para o conceito de natureza: para Rameau, a natureza era a natureza das coisas, e para Rousseau, trata-se da natureza humana, de emoções e sentimentos.

⁶ Vale lembrar que essa imitação da natureza é a pleiteada por Aristóteles para a poesia dramática.

(...) não se pinta mais nem se dança os Ventos com um fole na mão, com moinhos de vento na cabeça, com roupagens de plumas, para caracterizar a leveza. Não se pinta mais nem se dança o Mundo com um penteado em forma de monte Olimpo, com um traje representando um mapa geográfico, com uma roupa guarnecida de inscrições onde se leem, em letras garrafais, no seio e na altura do coração, Galia; no ventre, Germânia; na perna, Itália; nas costas, Terra australis ingónita; em um dos braços, Hispânia etc. (Noverre, in Monteiro, 1998, p. 44).

Depois de se separar das festas, o balé sai da corte e vai para os teatros da cidade. Lá, encontra um público pagante, desconhecidos misturados a conhecidos, uma vez que a plateia deixa de ser formada somente pelos convidados dos patrocinadores. Com o surgimento desse tipo de plateia instala-se a necessidade de passar a oferecer um mesmo tipo de entendimento de expressividade para um público heterogêneo. Isso implica em que a concepção de drama precisaria se transformar. A necessidade de comunicar-se com a nova plateia pedia um tipo de espetáculo capaz de ser aceito por um público dessa natureza. O modo de construí-lo é o que a maioria nomeia de dramaturgia.

Fazer a dramaturgia de um espetáculo significa frequentemente estruturá-lo, dar um eixo organizador ou uma concepção particular ao que se quer dizer, ou dar a ver, podendo seguir os mais variados critérios (desde a narratividade aristotélica à fragmentação, à sobreposição de cenas simultâneas etc. Estruturar entende-se aqui como uma tomada de consciência de que o modo como se dá a ver o espetáculo determina os seus efeitos perante um público. Ao escolher ou fazer opções relativamente aos materiais cênicos e à sua articulação na cena, o olhar artístico estrutura-os dramaturgicamente, fundamentando essas opções e criando uma lógica e uma coerência própria a cada espetáculo (Pais, 2004, p. 35).

Associar a dramaturgia a um “ponto de vista” significa dizer que essa estruturação põe em cena uma certa visão de mundo. E que aquele que a realiza, o dramaturgo, liberta-se do papel de guardião da voz do autor e passa a ser um colaborador. Segundo Pais, nas artes do espetáculo do século XX, dois momentos foram marcantes com relação à dramaturgia do teatro: quando Bertold Brecht (1898-1956) abandonou a representação ilustrativa do texto em favor da adaptação, nos anos 1930-1950, e quando a performance fortaleceu-se como um espaço coletivo (1960-1970).

Apesar de manter uma certa primazia, na medida em que se mantém como elemento-base do espetáculo, o texto da dramaturgia brechtiana vê-se desobrigado de uma autoria intocável, passando a ser apropriado por outra voz, que nele projecta a sua visão (idem, p. 37).

A adaptação abre um outro caminho porque não se detém somente nos conteúdos do texto, envolvendo sobretudo o modo como estes são colocados em cena, ou seja, a adaptação promove uma autonomia dos elementos constituintes da obra. Além dela, a montagem e a colagem, vindas do discurso cinematográfico de Eisenstein (1898-1948), também instalam um outro modo de organizar os conteúdos, isto é, uma outra dramaturgia.

O modo de nomear quem realiza essa estruturação muda, ao longo do tempo. Autor do texto dramático (Aristóteles, sec. V a.C.), olhar exterior (G.E. Lessing, sec. 18), adaptador ou organizador do espetáculo a partir de um conceito pré-definido (Brecht, 1930-1950), colaborador participante que estrutura o sentido do espetáculo (performance, 1960-1970), responsável pelo enquadramento dos materiais cênicos, do ponto de vista e do sentido (pós-modernidade, 1980-1990).

O conceito de dramaturgo foi caminhando, mas em todos eles, percebe-se que a associação da dramaturgia com a encenação faz parte

do discurso do teatro. Na dança, corresponderia a associá-la com a coreografia. “A “coreografia” é intrinsecamente a dramaturgia da dança”, diz Jean-Marc Adolphe (1997, pg.32), que chama a atenção que buscar entender a dramaturgia como sendo o modo como a obra se apresenta a aproxima do papel que a liturgia ocupa em relação à religião.

Para ele, a dramaturgia “interroga a ação que se representa e a própria ação de representar” (1997, pg.32). No caso da dança, em que a ação se dá no corpo, significaria delimitar qual ação/movimento pertence exclusivamente à dança e, ao mesmo tempo, quais os materiais com os quais esse movimento entra em acordo. Em países com a história do nosso, mestiços de partida, não faz muito sentido buscar pelas puerzas anteriores às contaminações. Em dança, isso significa não optar pela descoberta e enunciação do “verdadeiro” e exclusivo movimento de dança.

Lembrar de Paul Auster (1995) em *Espaces Blancs*, livro no qual escreveu: “uma dança para ser lida em voz alta”, talvez nos inspire em

uma direção mais adequada para se lidar com a dramaturgia sem precisar delimitar um campo apoiado em um tipo de movimento exclusivamente de dança.

Considerar o movimento não como uma simples função do corpo, mas como um desenvolvimento do pensamento. Da mesma forma, considerar a palavra não como um desenvolvimento do pensamento, mas como uma função do corpo (in Neddham, 1995, p. 50).

Inevitável reconhecer os ecos de Noverre e das querelas do século 17, lá trabalhadas como passo e pantomima, movimento e palavra, e aqui deslocadas para a proposta de que tudo o que está no corpo é pensamento, esteja na forma de movimento ou na forma da palavra. Como hoje a dança pode abrigar tanto uma quanto a outra, a tarefa passa a ser a de buscar identificar não mais uma, mas as variadas maneiras que diferentes pensamentos de dança empregam para serem abrigados em obras de dança.

Referências bibliográficas

- ADOLPHE, Jean-Marc. “La dramaturgie est un exercice de circulation pour tenir le monde à l’écart”, in *Nouvelles de Danse*, n. 31. *Contredanse*, 1997, p. 31-4.
- HERCOLES, Rosa Maria. *Formas de Comunicação do Corpo – Novas Cartas sobre a Dança*. Tese de doutorado defendida no Programa em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2005.
- KIRSTEIN, Lincoln. *Dance. A Short History of Classic Theatrical Dancing*. Dance Horizon, 1969.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre. Cartas sobre a Dança*. Edusp, 1998.
- NADDAM, Alain. “Une dramaturgie de l’insaisissable”, in *Nouvelles de Danse*, n. 31. *Contredanse*, 1997, p. 44-50.
- PAIS, Ana. *O Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas*. Editora Colibri, 2004.
- SASPORTES, José. *Pensar a Dança*. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.