

COREOGRAFIA E DRAMATURGIA: SENTIDO E(M) ATO

Choreography and dramaturgy: sense and/in act

Paulo Sérgio Caldas de Almeida
Universidade Federal do Ceará – UFC

Resumo: Este breve ensaio tematiza uma aproximação, na dança, entre coreografia e dramaturgia. Trata de reconhecer – sobretudo em contextos em que a figura do dramaturgista é incomum – a fundamentalidade de uma concepção de dramaturgia como um fazer compartilhado e distributivo. Ligadas a um mesmo esforço de produção de sentido, coreografia e dramaturgia são afirmadas como instâncias virtuais que ganham atualidade na matéria performativa dos corpos.

Palavras-chave: Dramaturgia; Coreografia; Dança; Encenação.

Abstract: This brief essay thematizes an approximation, in dance, between choreography and dramaturgy. It tries to recognize – especially in contexts in which the figure of the dramaturgist is unusual – the fundamentality of a conception of dramaturgy as a shared and distributive doing. Linked to the same effort to produce meaning, choreography and dramaturgy are stated as virtual instances that gain actuality in the performative matter of the bodies.

Keywords: Dramaturgy; Choreography; Dance; Staging.

Ao principiar um texto em que transcreve e edita as palavras recolhidas numa série de encontros que tinha a coreografia como tema – intitulada *Conversations on Choreography* (Conversas sobre Coreografia) –, realizada entre 1999 e 2000, Scott deLahunta (2000) admite que, não obstante sua “evolução”, a dramaturgia permanecia uma “prática desconcertante” e que as questões quanto a “sua definição (o que é dramaturgia?) e metodologias (o que faz o dramaturgista?) constantemente prefaciam cada livro, simpósio ou aula sobre o tema”¹ (p. 25, tradução nossa).

“O que é dramaturgia?” (*Qu'est-ce que la dramaturgie?*) é aliás a questão que nomeia uma breve obra de Joseph Danan (2010) que, cedo, nela distingue dois sentidos porque a reconhece ocupada com dois fazeres: no que chama *sentido 1* – dir-se-ia sumariamente – ela é afirmada como um fazer sobretudo textual, produtor de literatura dramática; no *sentido 2*, como um fazer ligado menos a textos do que a tessituras, a matérias e sentidos para além da (eventual) dimensão propriamente textual, um fazer afinal coprodutor de cena, de encenação. E é mesmo neste *sentido 2* que, hoje, reconhecemos algo que

está, claramente, na base de toda criação artística, quer se trate de montar uma peça ou de dar um concerto. Nós lidamos o tempo todo com dramaturgia, até quando nós não lidamos com ela. Desde que se saiba no que consiste a dramaturgia, pode-se vê-la e encontrá-la em todos os lugares. (JAN JORRIS LAMERS, apud KERKHOVEN, 2016, p. 181)

A língua alemã, aquela em que o “moderno”² *sentido 2* da palavra dramaturgia emergiu, soube evitar a equivocidade na nomeação das figuras às quais se atribuem aqueles fazeres; assim, as palavras *Dramatiker* (o autor de textos dramáticos) e *Dramaturg* (o coautor de tessituras cênicas) distinguem fazeres de uma maneira que não se repete nas línguas inglesa, francesa ou portuguesa, nas quais as palavras *dramaturge*, *dramaturg* e *dramaturgo*, respectivamente, recobrem ambos os sentidos. Na língua portuguesa, o termo não

¹ [...] its definition (What is dramaturgy?) and methodologies (What does a dramaturge do?) consistently preface every book, symposium and class on the topic.

² Consultar PAVIS, 1999.

completamente dicionarizado *dramaturgista*³ tem, no entanto, se consolidado mais recentemente para operar aquela distinção quanto ao dramaturgo, mesmo que, entre nós, não seja incomum operá-la repetindo a original alemã *Dramaturg*.

Em uma das definições de Patrice Pavis (1999, p. 113) para o termo *dramaturgia*, em seu *Dicionário de teatro*, lemos:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. [...] Em resumo, a dramaturgia se pergunta como estão dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica.

Ao considerar “desde o encenador até o ator” e já não mais apenas o dramaturgo (autor do texto teatral), e ao distinguir “texto” de “realização cênica”, compreendemos que tal forma de se conceber a dramaturgia escapa da lógica regida pela centralidade do texto que marcou a arte teatral até o estabelecimento do teatro moderno. Postula-se, assim, precisamente, um novo status para a encenação, reconhecida doravante como o lugar privilegiado do acontecimento teatral.

E foi pelo deslocamento do texto à materialidade da encenação que, ao longo do século XX, foi-se tornando possível afirmar lógicas dramátúrgicas próprias aos elementos espaço-temporais que ocupam a cena, sejam corpo, objeto, movimento, luz, cor, som ou imagem. Considerar na cena uma multiplicação de dramaturgias pressupõe fazer com que a palavra ceda espaço a outros vetores de sentido, que ela própria se encene sob outro estatuto. Desde então, uma dramaturgia propriamente da dança pode emergir e ligar-se, sobretudo, a uma lógica de ações ou de movimentos (extensivos ou intensivos), uma lógica que distribui e modula corpos e espaços desenhando ritmos, fluxos, intensidades, percursos, traços e linhas; hoje – ainda que os dicionários das artes

³ Como escreve Fátima Saadi (2010, p. 102), “só a partir da década de 1990 a palavra *dramaturgista* começou a ser utilizada na imprensa e, aos poucos, nas fichas técnicas dos espetáculos de teatro”.

cênicas ainda não o informem suficientemente – o fazer coreográfico em dança se vê ressonar nas expressões *dramaturgia do corpo* ou *dramaturgia do movimento*.

A coreografia (em seus variados modos), de fato, remete a uma historicamente primeira compreensão como escrita/inscrição notacional – que dura seus traços sobre um suporte material (o papel)⁴; remete possivelmente a uma segunda compreensão como escrita/inscrição espacial, que multiplica linhas e evanesce seus traços sobre um suporte igualmente material (o chão e, ainda mais, o ar – compreensão em que operam frequentemente os dançarinos e que diferentes esforços tecnológicos, da cronofotografia de Étienne-Jules Marey aos *Synchronous objects*⁵ de William Forsythe, por exemplo, tentam dar a ver); mas coreografia remete ainda – entre multiplicáveis compreensões – a uma terceira compreensão: como a proposição de uma escritura (i)material como esforço propriamente *dramatúrgico*, esforço de produção de sentido, de limiares de sentido. Talvez por isso, Raimund Hoghe⁶ – antes de tudo, dramaturgista de Pina Bausch –, em resposta a uma provocação da revista *Corpus*⁷, arrisque sua própria definição de coreografia articulando corpo e escrita: “Coreografia para mim é escrever com o corpo”⁸, o que não implica absolutamente estabelecer a legibilidade, como dimensão verbalizável ou representativa, na ordem do coreográfico, mas talvez nela insinuar uma *sintaxe*. Aqui, a *sintaxe* poderia ser tomada, simples, aberta e despretensiosamente, como *relação que possibilita sentido*.

⁴ É esta a compreensão de Raoul-Auger Feuillet, ao formular o então neologismo “coreografia”, para nomear seu tratado fundamental sobre a notação em dança: “*Chorégraphie ou L’art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs*”.

⁵ Projeto de William Forsythe – realizado junto ao Departamento de Dança e ao Advanced Computing Center for the Arts and Design (ACCAD), da Ohio State University – que visa produzir modos de visualização e análise das estruturas composicionais da obra *One Flat Thing, reproduced*, de 2000. Sobre isso, consultar: <http://synchronousobjects.osu.edu/>.

⁶ Hoje assinando “concepção”, “direção”, “coreografia” e “dança” de suas criações, Raimund Hoghe (1949) notabilizou-se primeiramente como dramaturgista, entre 1980 e 1990, do Tanztheater Wuppertal, companhia dirigida pela coreógrafa Pina Bausch (1940-2009).

⁷ A provocação consistiu em perguntar a 100 artistas e pesquisadores da dança: “What does ‘choreography’ mean today?” (“O que ‘coreografia’ significa hoje?”). O documento, hoje indisponível, foi acessado em 10 de junho de 2016, no link: <<http://www.corpusweb.net/introduction-to-the-survey-2.html>>.

⁸ Choreography for me is writing with the body.

Antes de proceder a qualquer afirmação de uma dimensão escritural na coreografia, é preciso insistir: considerar que o fazer coreográfico *insinua* uma sintaxe não implica supor que produza significado, mas tão-somente – repito – limiares de sentido. Tratamos a dimensão coreográfica da dança como uma experiência distinta e irreduzível à representação: a coreografia – como dimensão inseparável de sua efetuação performativa, e que se dá frequentemente como dança – “des-representa; ela corre entre zonas de percepção nas quais o sentido pode apenas ser inventado entre as ruínas do significado” (LOUPPE, 1994, p. 11, tradução nossa)⁹. Trata-se, portanto, de afirmar, no fazer coreográfico, uma escritura que é menos de um texto do que de uma tessitura; tal tessitura, dir-se-ia, funda-se numa dimensão dramática. Uma coreografia de dança se performa sem que haja nada a decifrar; uma dramaturgia da dança pode emergir, então, quando o ato de coreografar é afirmado como uma composição espaço-temporal de vetores (sempre plurais) de sentido:

A dramaturgia interroga a ação que se representa e, mais além, a ação mesma de representar. Qual é o sentido desse agir; como a ação faz sentido? A lógica teatral evoca, sem dúvida, o sentido das ações, mas também (e podemos agora entrever o que seria uma dramaturgia própria da dança) a ação do sentido¹⁰. (ADOLPHE, 1997, p. 32, tradução nossa)

No contexto artístico (e pedagógico) que nos importa, no entanto, para além da pergunta “o que é dramaturgia?” – pergunta que frequentemente não quer resposta, mas fazer problema –, cabe, com talvez maior pertinência, ainda uma outra: como pensar *dramaturgia* na ausência desta figura que encarna e personifica a tarefa do seu fazer? Mais simplesmente: como pensar *dramaturgia* sem *dramaturgista*? Pois é fato que, à diferença do que se passa talvez em outras paisagens, a dramaturgia na dança se faz questão entre nós predominantemente

⁹ [...] de-represents; it courses through zones of perception where meaning can only be invented amidst the debris of signification.

¹⁰ La dramaturgie interroge l'action qui se représente et, au-delà, l'action même de représenter. Quel est le sens de cet agir; comment l'action fait-elle sens? La logique théâtrale appelle sans doute le sens des actions, mais tout aussi bien (et nous pouvons alors entrevoir ce que serait une dramaturgie propre à la danse) l'action du sens.

na ausência daquela figura; no contexto nacional da dança, são mesmo raras as ocasiões em que a figura do dramaturgista se institui. Donde importe pensar sobretudo os *fazer*es vários subsumidos pela palavra dramaturgia, o quê – material e imaterialmente – implica o fazer dramaturgico; e importe pensar, afinal, aquilo que Bernard Dort (1986, p. 8, tradução nossa) chamou, desde a paisagem teatral francesa, de “estado de espírito dramaturgico”:

A reflexão dramaturgica está presente (conscientemente ou não) em todos os níveis da realização. É impossível limitá-la a um elemento ou a um ato. Concerne tanto à elaboração do cenário, ao modo de representar dos atores, como ao trabalho do “dramaturgista” propriamente dito. Impossível circunscrever no teatro um domínio dramaturgico. Então, em vez de trabalho dramaturgico, falarei de *estado de espírito dramaturgico*¹¹.

É por assim definir a dramaturgia que Dort (*idem*, p. 10, tradução nossa) pôde afirmar, talvez polemicamente, que “o dramaturgista é transitório. [...] Uma vez partilhado o estado de espírito por todos, o dramaturgista será supérfluo”¹². O fazer dramaturgico se quer portanto plural, transversal, distributivo e expansível sobre variados domínios cênicos e artísticos, nutrido por variados domínios não necessariamente cênicos nem artísticos, ligado a uma poética de sentido inscrita no espaço-tempo singular de cada obra – de cada uma de suas efetuações performativas –, operando desde as mediatas decisões das salas de ensaio até as imediatas decisões que modulam um gesto cada vez que é performado.

Se um coreógrafo como William Forsythe, por exemplo, pôde se referir às companhias que dirigiu como “grupo coreográfico” ou “coletivo coreográfico” é porque nelas também o fazer dramaturgico era compartilhado: em sua obra,

¹¹ La réflexion dramaturgie est présente (consciemment ou non) à tous les niveaux de la réalisation. Impossible de la limiter à un élément ou à un acte. Elle concerne aussi bien l’élaboration du décor, de jeu des acteurs que le travail du ‘dramaturge’ proprement dit. Impossible de circonscrire au théâtre un domaine dramaturgique. Aussi, plutôt que le travail dramaturgique, parlerai-je d’*état d’esprit dramaturgique*.

¹² Le dramaturge est transitoire. [...] Une fois l’état d’esprit dramaturgie partagé par tous, le dramaturge serait superflu.

A afirmação de Dort, de alguma maneira, se vê ecoada anos depois nas palavras de Bojana Cvejić (2016, p. 94): “Então, por que um dramaturgista? Minha hipótese: só podemos começar a falar sobre a dramaturgia da dança e tentar tornar essa noção mais substancial quando aceitarmos que ela não é necessária, que um dramaturgista de dança não é necessário”.

“nenhuma distinção clara pode ser feita entre estes dois termos [coreografia e dramaturgia]”, como testemunha a pesquisadora Freya Vass-Rhee (2016, transcrição e tradução nossas) – ela própria ex-dramaturgista da Forsythe Company – e para quem a dramaturgia é ali uma prática distributiva:

[...] fui levada [...] a reconhecer a The Forsythe Company como uma companhia de dramaturgistas em cujas concepções o coreógrafo, os performers, o chamado dramaturgista e muitos outros participam. As dramaturgias do coletivo de Forsythe são distribuídas numa ampla pluralidade de sentidos: entre participantes, por todas as práticas individuais e compartilhadas, e por diferentes espaços e tempos¹³. (2015, p. 89, tradução nossa)

Daí que a dramaturgia possa ser repetidamente afirmada, hoje – exista ou não a figura do dramaturgista –, como um fazer compartilhado, um “campo coativo” em que “não tanto um texto, mas uma textura é tecida, entrelaçada, suturada” (LEPECKI, 2016, p. 77), um espaço comum, pois, ocupado por todos com a propriedade de seus saberes e com o exercício de seus não saberes.

André Lepecki, naquelas referidas *conversas sobre coreografia* (DELAHUNTA, 2000, n.p.), já observava que “os dançarinos na maioria das obras contemporâneas têm que produzir o material, pensar sobre as cenas, coreografar a si mesmos”, enfim, tomar “decisões dramáticas de certa forma”¹⁴.

E conviria ademais reconhecer o fazer dramático prolongado para além dos processos prévios à cena; reconhecê-lo na própria *encenação da cena*, prolongado em cada performance; prolongado, enfim, naquilo que se nomearia *dramaturgia em ato* – dramaturgia que se confunde com o próprio tecer da cena em cena, com o fazer performativo que a atualiza na matéria da cena: “é aí, na

¹³ [...] I was compelled [...] to recognize The Forsythe Company as a company of dramaturges in whose devisings the choreographer, performers, so-called dramaturg, and many others participate. The dramaturgies of Forsythe’s ensemble are *distributed* in a broad plurality of senses: among participants, across individual and shared dramaturgical practices, and across different spaces and times.

¹⁴ The dancers in most contemporary works today have to produce the material, to think about the scenes, they have to choreograph themselves. So, it ends up that the dancers are also making dramaturgical decisions in a way. They’re making the choreographic decisions and they come up with ideas to solve the scenes sometimes.

escolha entre um gesto e outro, entre uma entonação e uma outra, entre um gesto verbal ou corporal, que eu situo a dramaturgia”¹⁵, diz Antoine Vitez¹⁶ (apud BOUDIER et al., 2014, p. 29, tradução nossa); e, para além do fazer daqueles que nela atuam – que modulam os gestos e entonações dos seus corpos –, conviria também, *in extremis*, o fazer daqueles que lhe operam outras matérias, que regem movimentos, durações e intensidades de luzes e de sombras, de sons e de silêncios.

No histórico número 31 da revista *Nouvelles de Danse*, que publicou em 1997 um dossiê que tinha a dramaturgia como tema, Marianne Van Kerkhoven (2016, p. 183) marcou uma importante distinção entre o que se referiu como “dramaturgia de conceito” e “dramaturgia de processo”:

O tipo de dramaturgia que me é familiar nada tem a ver com “a dramaturgia do conceito”, que desde Brecht está muito em voga no teatro alemão. Nesta filosofia de trabalho, um conceito é elaborado pelo dramaturgista em colaboração com o encenador, conceito de uma interpretação do texto; esse trabalho se faz antes dos ensaios começarem; todas as escolhas que se impõem ao longo do processo de ensaio são submetidas a um teste de validade ou de credibilidade em relação a esse conceito: isso decide a rejeição ou aceitação dessas escolhas. Sabemos antecipadamente onde queremos chegar; traçamos um caminho para alcançar esse resultado.

O tipo de dramaturgia com a qual me sinto ligada, e que tentei aplicar tanto no teatro como na dança, tem um caráter de “processo”: escolhemos trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias, etc.); o “material humano” (os atores/os bailarinos) é decididamente o mais importante; a personalidade dos “performers”, mais do que suas capacidades técnicas, é considerada como fundamento da criação. O encenador ou o coreógrafo se lança no trabalho com esses materiais; durante o processo de ensaio, ele/ela observa como esses materiais se comportam e se desenvolvem; é somente no final desse processo que aparece lentamente um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida; essa estrutura final não é conhecida de antemão.

¹⁵ C'est là, dans le choix entre un geste et un autre, entre une intonation et une autre, entre un geste verbal ou corporel, que je place la dramaturgie.

¹⁶ Importante nome no teatro francês do século XX, Antoine Vitez (1939-1990) foi ator, encenador e poeta, além de diretor do Théâtre National de Chaillot, pedagogo, escritor e ensaísta.

De todo modo, mesmo ali, onde a dramaturgia se faz antes conceitual, é preciso atentar para sua instanciação processual: para os modos com que o sentido emerge como acontecimento nos corpos e nas matérias quaisquer da cena, para os modos com que um projeto de sentido (o *conceito* previamente estabelecido) *atualiza* sua realidade como encenação. Pois é fato que – conforme as claras palavras do coreógrafo Jonathan Burrows em seu *A choreographer's handbook* (2010, p. 31, tradução nossa) – “uma ideia na minha cabeça é real. Ela é, no entanto, apenas uma ideia real. E não uma dança ou performance reais. Para fazer uma dança ou performance real, é preciso lidar com a realidade da dança ou performance, e não com a realidade da ideia”¹⁷.

No âmbito teatral – em que dramaturgias conceituais se instauram mais frequentemente, pois mais frequentemente há um texto como *princípio* –, a questão parece crítica: num outro importante dossiê publicado pela revista *Théâtre/Public*, que também tematizava a dramaturgia, Heiner Müller (1986, p. 32, tradução nossa) já havia denunciado, sem no entanto assim nomeá-la, o primado da “dramaturgia de conceito”:

Isso significa que as peças eram previamente encenadas “à mesa” e que se calculava exatamente *a priori* como se procederia concretamente em seguida. Em vez de fazer as experimentações no palco, realizava-se em cena o resultado do trabalho dramático. A encenação torna-se assim a execução da dramaturgia, e isso é a morte de todo teatro¹⁸.

O estatuto distributivo e compartilhado da dramaturgia tende a implicar, portanto, um deslocamento em direção a uma dupla fundamentação: a insistência na processualidade na lida com a matéria da cena e – mesmo na hipótese menos comum entre nós da existência da figura de um dramaturgista – o não reconhecimento de um *saber* anterior ou distinto de um *fazer*.

¹⁷ [...] an idea in my head is real. It is, however, only a real idea. And not a real dance or performance. To make a dance or performance you have to deal with the reality of a dance or performance, and not with the reality of an idea.

¹⁸ Cela signifie que les pièces étaient préalablement mises en scène “à la table” et qu’on calculait exactement *a priori* comment on allait procéder ensuite concrètement. Au lieu de faire des essais sur le plateau, on réalisait sur scène le résultat du travail dramatique. La mise en scène est ainsi devenue l’exécutante de la dramaturgie, et ça, c’est la mort de tout théâtre.

Sugeriria que a dramaturgia aplicada ou processual – o trabalho de interação diária no estúdio com bailarinos, coreógrafos, designers, técnicos, produtores, diretores, todos engajados na criação de algo que está ainda difuso – deve ser um incansável e metódico exercício de destruição da figura daquele que é suposto saber. Esse método de destruição de um tipo de presunção do saber é o que fundamenta uma profunda interação dialética, essencial para a atividade do dramaturgista. A dramaturgia emerge graças à capacidade do dramaturgista de ultrapassar uma posição de sujeito de (pré)saber, permitindo que a lógica da peça que está-por-vir se torne atual, concreta. (LEPECKI, 2016, p. 65)

Compreendida como fazer compartilhado, a dramaturgia não pode mesmo supor qualquer dicotomia que oponha fazer e saber, corpo e mente; não se trata aí, conforme denuncia Bojana Cvejić (2016, p. 95), da “divisão binária do trabalho segundo faculdades mentais e corporais: coreógrafos [e bailarinos] são fazedores mudos; dramaturgistas, pensadores e escritores sem corpo”. É frequente reivindicar para a figura do dramaturgista um certo olhar, associá-la a uma *teoria* – palavra que, lembremos, etimologicamente remete à visão, espectação e contemplação. O dramaturgista é tomado, por vezes, como o *primeiro espectador*, o *olhar exterior* – essa “monstruosidade anatômica”, conforme as palavras críticas de André Lepecki (DELAHUNTA, 2000, n.p.), para quem a dramaturgia lhe implica uma reconfiguração não apenas dos olhos, mas de todo o corpo. Para além do corpo do dramaturgista, neste sentido, importa considerar que aquele estatuto distributivo e compartilhado da dramaturgia deveria de fato implicar a reconfiguração de todo o corpo de todos os corpos que nela colaboram. Seria preciso, no estado dramático em que coabitam, instituir em cada um, desde as suas diferenças, a atenção e a compreensão que fundamentam os processos criativos, a pluralidade e a abertura capazes de *fazer problema*, de pensar o impensado que só a lida poética com a matéria é capaz de fazer emergir.

Recuando à obra seminal de Lessing¹⁹, de fato, ao preterir o título inicialmente aventado *Didascálias de Hamburgo* (o que talvez erroneamente

¹⁹ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) foi um poeta, dramaturgo e filósofo alemão. Atuou,

insinuasse um desejo de instrução, indicação ou mesmo de normatização de procedimentos) em favor de *Dramaturgia de Hamburgo*, ele se permite decidir o que nela “incluir ou não” (s/d, p. 488)²⁰ e afirmar sua condição *problematizante*, ao lembrar seus leitores que

[...] estas folhas contêm tudo menos um sistema dramático. Portanto, não sou obrigado a resolver todas as dificuldades que crio. Meus pensamentos podem parecer cada vez menos conexos, podem mesmo parecer se contradizer, pouco importa, desde que sejam pensamentos em que se encontre matéria para pensar! Aqui, quero apenas disseminar *fermenta cognitionis*. (LESSING, s/d, p. 479)

A “revolução operada por Lessing”²¹ (DANAN, 2010, p. 14, tradução nossa), mesmo ali onde não se trata ainda propriamente da questão da encenação, tal como veio a se estabelecer a partir de fins do século XIX, parece instaurar dimensões que, diríamos, permanecem portanto caras à dramaturgia contemporânea, pois que se anuncia como uma “*prática* (aberta) que visa questionar e a produzir pensamento”²² (*idem*, tradução nossa), alheia a qualquer desejo de prescrever procedimentos e arbitrar univocidades.

O fazer dramaturgic supõe necessariamente uma dimensão composicional e, com ela, fundamenta o coreográfico em seus processos, suas estratégias e suas configurações (mesmo que nunca completamente acabadas). Supõe, também, aquela compreensão que estabelece um universo expressivo, um recorte de elementos, um limite no universo infinito de possíveis, que implicará, de um lado, o reconhecimento das pertinências, propriedades e insistências de uma obra: “é possível fazer qualquer coisa, mas há de ser a qualquer coisa certa”,

inauguralmente, como *dramaturg* no Teatro Nacional de Hamburgo, entre 1767 e 1769, a partir do que escreveu sua celebrada coleção de ensaios críticos *Hamburgische Dramaturgie* (*Dramaturgia de Hamburgo*).

²⁰ No trecho completo, lemos: “Eu tinha a intenção de chamar meu diário de ‘Didascália de Hamburgo’. Mas o título pareceu-me muito estrangeiro e agora estou muito contente por ter preferido o título atual. O que escolho incluir ou não incluir numa Dramaturgia cabe a mim” (I had had the intention of calling my journal the ‘Hamburg Didaskalia’. But the title sounded too foreign and now I am very glad I preferred the present one. What I chose to bring or not to bring into a Dramaturgy, rested with me”).

²¹ [...] la révolution opérée par Lessing.

²² [...] *pratique* (ouverte) visant à questionner et à produire la pensée.

escreve espirituosamente Jonathan Burrows (2010, p. 81, tradução nossa)²³; pois é fato: na arte, tudo é possível, mas nada é possível indiferentemente: sentidos variam com a modulação de uma voz ou a duração de um silêncio, com a intensidade do desequilíbrio de um corpo, com a amplitude de seu movimento ou com a configuração de sua imobilidade. De outro, implicará um desvio daquilo que está já construído e consolidado, do que é prévio àquilo que só o processo dramático deve afinal fazer emergir.

A dramaturgia tem sempre alguma coisa a ver com estruturas: trata-se de “controlar” o todo, de “pesar” a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre as partes e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc.; resumindo, trata-se de composição. A dramaturgia é o que faz “respirar” o todo. (KERKHOVEN, 2016, p. 184)

Aqui, coreografia e dramaturgia se aproximariam como instâncias virtuais orientadas para a constituição daquilo que Ana Pais (2016, p. 47), em seu estudo sobre a dramaturgia, se referiu como “concepção invisível – a lógica que está por baixo de todas as escolhas”, e que José Gil (2004, especialmente p. 67-83) chamou *nexo*, uma “continuidade de fundo” (p. 71)²⁴. Pois é preciso – talvez – que um *nexo* insista na proposição coreográfica e dramática, que se prolongue em sua atualização em performance, que insista mesmo ali naquilo que é irrepitível (a performance coreográfica) no repetível (a proposição coreográfica), que insista mesmo ali onde emergem rupturas e cesuras, mesmo ali naquilo em que não se prevê ou não se escolhe.

Minha atual definição de coreografia é esta: “Coreografia trata de fazer uma escolha, inclusive a escolha de não fazer escolha”.

²³ You could do anything, but it has to be the right anything.

²⁴ Marque-se aqui – a propósito dos citados termos com que Ana Pais e José Gil pensam a dramaturgia – sua evidente vocação a não se dar a ver; de modo correlato, Marianne Van Kerkhoven (1994, p. 142) escreve: “O trabalho que ele [o/a dramaturgista] faz na produção torna-se invisível. Ele/ela sempre compartilha as frustrações e no entanto não tem que aparecer na foto” (tradução nossa; “The work he does dissolves into the production, becomes invisible, He/she always shares the frustrations and yet does not have to appear on the photo”).

[...] Ou isto: “O sentido ou lógica que a que se chega quando se colocam coisas juntas umas às outras que se acumulam em algo que faz sentido para o público. Este algo que se acumula parece inevitável, quase indiscutível. Parece uma estória, mesmo que não exista estória”. (BURROWS, 2010, p. 40, tradução nossa)²⁵

A dramaturgia descreve o fio de sentido, a intenção filosófica ou lógica que permite ao público aceitar e unir pistas díspares que lhe são dadas em um todo coerente, conectando-o com outros pontos de referência e contextos no mundo mais ampliado. (*idem*, p. 46, tradução nossa)²⁶

Afirmar uma dramaturgia processual supõe assumir uma *ignorância* primeira, inaugural. Daí que Bojana Cvejić (2016, p. 98) possa evocar a parábola de Jacques Rancière – *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual* – em que mestre e aluno aprendem, com igual inteligência, desde uma mesma matéria – o livro que leem em línguas diferentes.

Dramaturgista e coreógrafo estabelecem uma relação entre iguais similar à que existe entre duas pessoas ignorantes confrontando o livro que não sabem ler. O “livro” é o trabalho de pesquisa, algo conectado por uma forma radical de esforço que ambos investem no processo de definição do que está em jogo e de como é esse jogo. O trabalho é a coisa, o “livro” que o coreógrafo e dramaturgista não vão ler, mas escrever juntos, aquela terceira conexão que garante a regra da materialidade.

E é precisamente a “regra da materialidade” que faz transbordar tudo o que possa dizer desta relação entre coreógrafo e dramaturgista para qualquer outro sabedor/fazedor da cena, qualquer outro colaborador de uma cena que é necessariamente feita de matéria: matéria luz, matéria som, matéria objeto, matéria corpo.

Na matéria corpo, uma dramaturgia da dança se constrói primordialmente a partir de um caminho estésico do sentido. Há um sentido próprio de sensível.

²⁵ My current definition of choreography is this: ‘Choreography is about making a choice, including the choice to make no choice.’ [...] Or this: ‘The meaning or logic that arrives when you put things next to each other that accumulates into something which makes sense for the audience. This something that accumulates seems inevitable, almost unarguable. It feels like a story, even when there is no story’.

²⁶ Dramaturgy describes the thread of meaning, philosophic intent or logic, which allows the audience to accept and unite the disparate clues you give them into a coherent whole, connecting to other reference points and contexts in the larger world.

Passamos, então, a pensar uma coreografia menos pelo que ela é capaz de narrar, figurar ou representar, do que como um fazer dramático que, afinal, está configurando poeticamente forças e sensações: o sentido emerge imanente no corpo, em sua circunstância performativa. É como se a coreografia pudesse ser concebida como uma poética de acelerações, desacelerações, suspensões, precipitações, pausas, percursos, pequenezas, grandezas, intensidades e configurações operadas desde os corpos – todo um campo que é, na verdade, muito material e que *faz sentido(s)*; e é precisamente a composição desta materialidade que pode estabelecer uma dramaturgia da dança. Ela se institui, portanto, como uma compreensão material que é tanto cinestésica quanto composicional: trata-se da experiência de um sentido do movimento (intensivo ou extensivo), de uma lógica das forças e tensões próprias a um estado de corpo; e, simultaneamente, da experimentação poética de sentidos consistentes com uma dada *ecologia* da cena. Fundidas e confundidas na dança, coreografia e dramaturgia instanciam-se reciprocamente e ganham matéria na atualidade performativa dos corpos, lugar de sentido e(m) ato.

Recebido em: 09/07/2020

Aceito em: 14/02/2021

Referências

- ADOLPHE, Jean-Marc. La dramaturgie est un exercice de circulation pour tenir le monde a l'écart. **Nouvelles de Danse**, n. 31, p. 31-34, 1997.
- BOUDIER, Marion et al. **De quoi la dramaturgie est-elle le nom?**. Paris, L'Harmattan, 2014.
- BURROWS, Jonathan. **A choreographer's handbook**. Londres: Routledge, 2010.
- CVEJIĆ, Bojana. O dramaturgista ignorante. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: n-1, 2016.
- DANAN, Joseph. **Qu'est-ce que la dramaturgie?**. Arles: Actes Sud, 2010.
- DELAHUNTA, Scott. Dance dramaturgy: speculations and reflexions. **Dance Theatre Journal**, v. 16, n. 1, p. 20-25, 2000.

- DORT, Bernard. L'état d'esprit dramaturgique. **Théâtre/Public**. Dramaturgie, n. 67, p. 6-12, 1986.
- GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- KERKHOVEN, Marianne Van. Looking without a pencil in the hand. *In*: _____ (Ed.). On dramaturgy. **Theaterschrift**, v. 5-6, p. 140-149, 1994.
- _____. O processo dramático. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016.
- LEPECKI, André. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016.
- LESSING, Gotthold Ephraim. **Hamburg dramaturgy**. Londres: William Clowes and Sons, Ltd. s/d.
- LOUPPE, Laurence. Imperfections in the paper. *In*: _____ (Ed.). **Traces of dance**. Drawings and notations of choreographers. Paris: Éditions Dis Voir, 1994.
- MÜLLER, Heiner. Le nouveau crée ses propres règles. **Théâtre/Public**. Dramaturgie, n. 67, p. 32-37, 1986.
- PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- SAADI, Fátima. Dramaturgia/ dramaturgista. *In*: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESCSP, 2010.
- VASS-RHEE, Freya. Distributed dramaturgies: navigating with boundary objects. *In*: HANSEN, Pil; CALLINSON (Eds.), Darcey. **Dance dramaturgy**: modes of agency, awareness and engagement. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.
- _____. **Forsythe lectures**, mar. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Os2cjq9xWJI>>. Acesso em: 25 nov. 2016.