

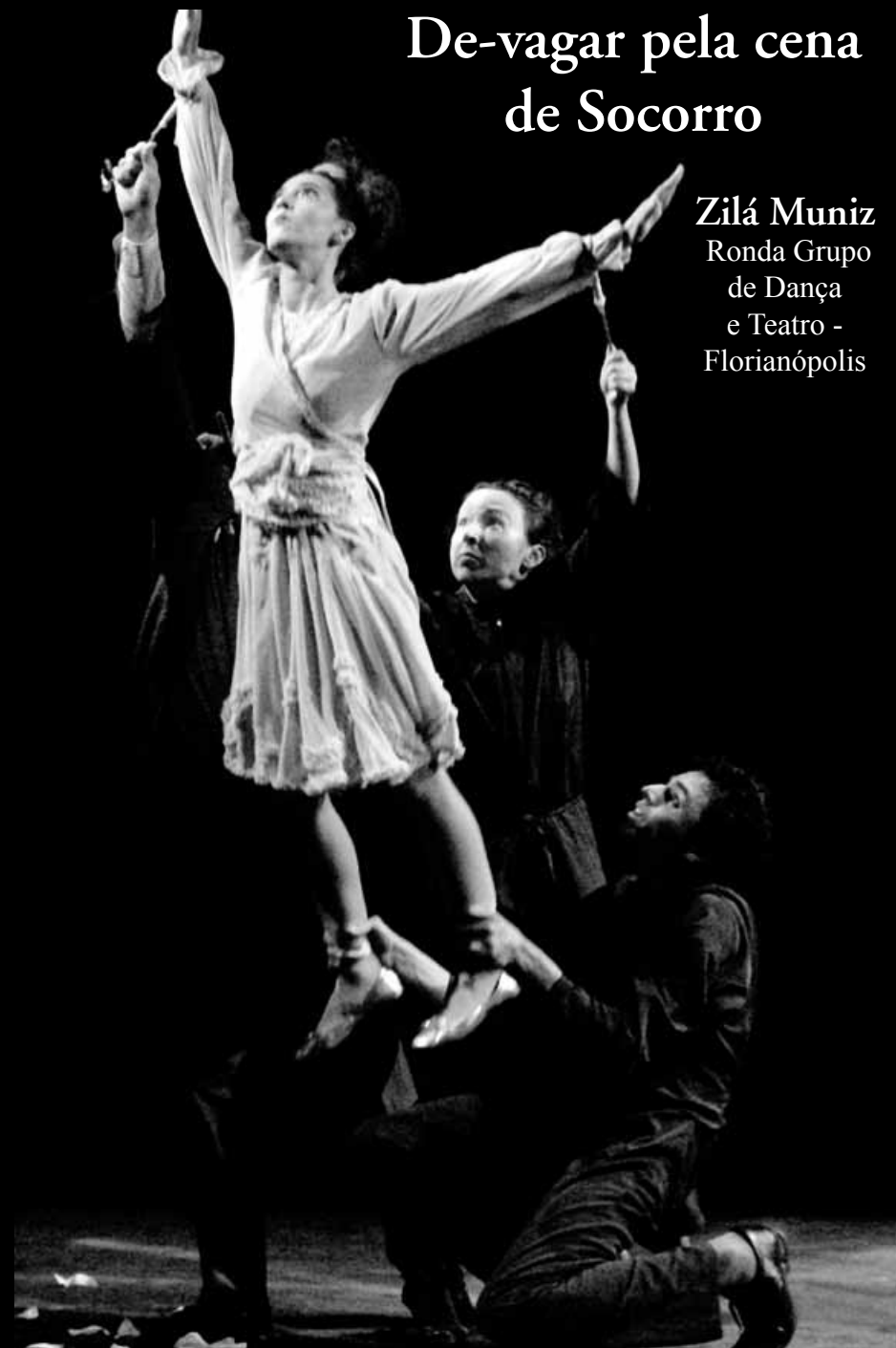


*Espectáculo A vida como ela é (2010 - SC). Teatro Sim... Por Que Não?!!!  
Direção de Luís Artur Nunes. Foto de Cleide de Oliveira*

Aí entra o teatro das formas animadas. Mas o que quer dizer exatamente a expressão “formas animadas”? Bonecos, sombras, projeções, é a exemplificação mais óbvia do ato de substituição do ator-ser-humano-vivo pelo ator-adereço, pelo ator-matéria-manobrada-por-condutores na presentificação do personagem, das imagens da ficção. Ou também uma máscara escondendo o rosto real e substituindo novamente o animado pelo inanimado. O ator vivo passa a ser o bonequeiro, o intermediário, o portador da forma inanimada, que sua ação anima, dá-lhe vida. Mais ou menos fácil de entender.

## De-vagar pela cena de Socorro

**Zilá Muniz**  
Ronda Grupo  
de Dança  
e Teatro -  
Florianópolis





PÁGINAS 159, 160 e 161: Espetáculo *Socorro* (2008 - SC). Ronda Grupo de Dança e Teatro. Direção de Zilá Muniz. Foto de Cristiano Prim.



*“(...) descobrir a palavra socorro através do labirinto de um grande número de frases e palavras, (...) elas exprimem foneticamente a necessidade de socorro, fora de toda situação determinada, real.”*  
(Peter Handke)

**Resumo:** Este artigo analisa a dramaturgia na dança, problematizando aspectos do processo de criação de *Socorro*, realização do *Ronda Grupo de Dança e Teatro* dirigido por Zilá Muniz. O espetáculo se caracteriza pelo encontro entre dança e o teatro de formas animadas. O presente estudo evidencia também que a dramaturgia na dança ordena a obra, define zonas de preocupação e precisão, é o fio condutor no processo de encenação. Portanto, antes, é o que fixa as estruturas parciais e as estruturas globais da obra. Em *Socorro*, a organização dos materiais foi efetuada a partir da apresentação de diversas imagens e ações indicadas pela diretora e com as contribuições dos dançarinos. A escolha das cenas seguiu a lógica que a dramaturgia foi desenhando no percurso da estruturação da montagem.

**Palavras-chave:** Dramaturgia na dança; dança contemporânea; teatro de formas animadas.

**Abstract:** This article analyses the dramaturgy of dance, problematising aspects of the creative process used in *Socorro*, as staged by Ronda Grupo de Dança e Teatro, directed by Zilá Muniz. The show is characterized by the meeting of dance and puppet theatre. This study also reveals that dramaturgy in dance creates order in the work, defines zones of concern and precision, and is the connecting thread in the process of the staging of the work. It is therefore what earlier on fixes the partial structures, and consequently the global structures, of the work. In *Socorro* the material was organized according to the presentation of diverse actions and images suggested by the director, with contributions from the dancers. The choice of the scenes followed the logic plotted by the dramaturgy over the course of the production.

**Keywords:** Dramaturgy in dance; contemporary dance; puppet theatre.

### Dramaturgia na dança

Na dança, a dramaturgia é entendida na base de toda operação de criação e se pode dizer que Jean-George Noverre<sup>1</sup> foi o primeiro dramaturgo da dança, pois seus *Ballets* não eram estruturados como uma coletânea de várias danças; ele submeteu a virtuosidade às necessidades da obra na sua integralidade. Além disso, foi Noverre quem liberou a dança da sua dependência da música. Portanto, a ideia de uma dramaturgia da dança provavelmente sempre existiu e, na história da dança, na maior parte dos casos, o coreógrafo é o próprio dramaturgo. Só recentemente, a partir dos anos 80, é que a dramaturgia na dança se tornou uma prática consciente, inclusive em alguns países como Bélgica e Holanda, onde o financiamento para uma criação de dança está vinculado à participação de um dramaturgo no processo de criação.

*“A dramaturgia é uma consciência e uma prática”*  
(Bernard Dort)

A dramaturgia na dança relaciona-se com a ideia de processo, escolhe-se trabalhar com materiais de origens diversas como textos, imagens, movimentos, filmes, objetos, ideias, etc. Além disso, a dança trabalha com o corpo, fator que determina grande parte da dramaturgia na criação de certos tipos de dança. É como se diz, cada corpo determina a dança que ali se produz. E a dramaturgia se centra desta maneira no corpo, que designou como sendo o lugar de emergência do sentido.

Apesar do entrelaçamento de significações, o corpo singular excede o espaço e o tempo do campo cênico. Ele descobre, se dá e se retoma num movimento, revela e nos esconde sua importância. O corpo, com sua história única, assegura-nos que o encadeamento de significações não é uma simples exposição semântica, mas ao contrário, enuncia e reflete a pessoa, enfim, é um “eu” que dança

<sup>1</sup>Jean - George Noverre (1727 – 1810), coreógrafo francês, considerado grande reformador da dança. Ele reuniu as noções sobre o “ballet de ação” num corpo doutrinário claro.

e não um “*não importa quem*”, assim nos define Charlotte Dubray (1997), em seu comentário no *Dossier Danse et Dramaturgie*.

Em sua qualidade física o corpo é dotado de morfologia, de peso, de plasticidade, de mobilidade, de volume. Matéria, forma, o corpo é fisicalidade, é energia, é fluxo de vitalidade. Assim como prioriza a descontinuidade, a assimetria, a dança eleva os membros do corpo acima da sua totalidade constitutiva. Renunciar ao corpo ideal, ou mais ainda, ao se festejar a diversidade de corpos, de técnicas, de culturas, é o singular que cria a consistência. Nesta relação, os aspectos como peso, carga, dor e violência se antepõem à harmonia, tão preciosa à tradição da dança. “O corpo é exposto como sua própria mensagem e ao mesmo tempo como um elemento profundamente estranho a si mesmo.” (LEHMANN, 2007: 340).

Ao trabalhar com diferentes materiais, durante o processo de criação, podemos perceber como estes se transformam e se reorganizam para se desenvolver e aos poucos, quase sempre no final deste processo, surge lentamente um pensamento, um conceito ou uma estrutura. No entanto, esta estrutura não é totalmente conhecida desde o início.

Esta é uma forma de desenvolvimento de criação onde a dramaturgia na dança trabalha com movimentos e sons dos quais não se pode suspeitar a significação, pois esta é a maneira de se entender que o corpo na dança já carrega significados, além do potencial das diversas variações gestuais possíveis do mecanismo corporal articulado.

Assim, a dramaturgia sempre tem relação com uma estrutura, trata-se de controlar e refletir sobre o todo e as partes, com as tensões e mecanismos de relacionamento e deslocamentos e sobreposições. Resumidamente trata-se de composição. A dramaturgia, como define Van Kerkhoven (1997), em depoimento para o *Dossier Danse et Dramaturgie*, “*é o que faz respirar o todo*”. Uma estrutura pode ser portadora de emoção e de significação, mas não no mesmo sentido que as palavras, uma vez que a narrativa lhes escapa. Na dança a lógica de construção de sentido não cabe ser narrativa.

A dramaturgia é o que ordena a obra em fases de intensidade

e que define zonas de preocupação ou de precisão em relação à questão escolhida para se trabalhar; é o fio condutor e ao longo da obra permeia esta questão e suas derivações. Portanto, antes, é o que fixa as estruturas parciais e conseqüentemente as estruturas globais da obra.

### **Socorro**

“O único que uma obra de arte pode fazer é despertar o anseio de um novo estado de mundo”

(Heiner Müller)

As questões até aqui apresentadas objetivam colaborar na reflexão do processo de criação do espetáculo de dança contemporânea *Socorro* que dirigi no ano de 2008, em Florianópolis. O principal desafio nesta montagem foi trazer o teatro de formas animadas, como um recurso, que ao final, se tornou mais que isso. *Socorro*, então foi criado para um corpo que se movimenta em diálogo com a ação e tece com a palavra uma dramaturgia para a dança. A obra, com duração de 60 minutos, é baseada livremente na obra/texto do autor alemão Peter Handke, *Gritos de Socorro (Hilferufe)*, e, ocasionou o intercâmbio entre a dança contemporânea e o teatro de formas animadas, numa construção híbrida que experimenta o encontro entre as linguagens.

A produção da montagem é do *Ronda Grupo de Dança e Teatro*, com concepção e direção de minha autoria em colaboração com os intérpretes-criadores Egon Seidler, Elisa Schmidt, Karina Degregório, Letícia Martins, Paula Bittencourt e Vicente Mahfuz, além da consultoria em formas animadas de Valmor Níni Beltrame, confecção dos bonecos por Marcos Araújo de Oliveira e cenário de Fernando Marés. A estréia aconteceu no dia 31 de outubro e permaneceu em cartaz até 09 de novembro de 2008, no *Teatro da UBRO – União Beneficente Recreativa Operária* em Florianópolis - SC.

*Socorro* se dá no entre, no encontro, da dança com o teatro de formas animadas, na cena, uma obra que primordialmente “interroga o ser-no-mundo”. O lugar de partida é a dança e isso

importa para melhor compreender os caminhos que traçamos entre a dança e o teatro de formas animadas. Pensar e realizar o encontro entre estas duas linguagens cênicas, a princípio, foi um desafio e aos poucos se tornou um deleite.

A composição e a organização do material surgiram a partir da presença do corpo, em suas tensões internas ou nas tensões transmitidas para o exterior; no dançarino, no boneco e nos elementos que constituem a cena. A vontade sempre foi a de criar uma poesia cênica onde as imagens surgidas ao longo do processo se estruturam e se complementam, para então desenvolver uma dramaturgia visual, uma dramaturgia da imagem. Nesta forma, não há uma sequencialidade linear ou narrativa na apresentação das cenas, e o que se oferece ao olhar é um poema que ganha forma nas metáforas ali apresentadas.

O texto de Peter Handke foi utilizado como referência para a composição e buscamos definir como espaço, um lugar de contos esquecido e abandonado, como se a imaginação não mais fosse acessada, largada ao esquecimento. Entendemos que esta idéia é uma metáfora para o mundo racional em que vivemos, onde a maior porcentagem de atividades que desenvolvemos é racional. *Socorro*, portanto recorre à afetividade como maneira de nos aproximarmos de sensações e percepções perante a vida, sublimando o único entendimento lógico e racional sobre o mundo como o único caminho para o conhecimento.

Também nos interessou pensar que as cenas não seriam interpretações para o texto de Peter Handke, o que em nossa opinião reduz o campo de possibilidades e liberdade. Trabalhamos na perspectiva de que as referências que trazemos para a composição situam e ao mesmo tempo divergem, e é através delas que as cenas se constroem e ao mesmo tempo adquirem autonomia.

### **Dramaturgia em *Socorro***

*“Como se quisesse aproximar cada vez mais a esta pequena entidade do instante pleno”*  
(Marianne Van Kerkhoven)

Na pesquisa de corpo desenvolvida para a criação das cenas do trabalho *Socorro*, o texto de Peter Handke, provocou e ao mesmo tempo originou um estado de ser de urgência, de confusão e de atropelo. Este estado joga com o mundo dos comandos e instruções, o que, para nós, remete tão simplesmente à manipulação. Podemos pensar no termo “corpo instrução” para melhor definir este aspecto. O corpo dos dançarinos está o tempo todo submetido a comandos e instruções para resolver e criar material, acentuando a idéia de coisificação que tanto nos fascina.

É com este viés que pensamos no boneco como possibilidade de trabalhar tal idéia, intensificando e deslocando impulsos de movimentos e gestos corporais, fazendo-nos incorporar uma realidade outra para o corpo do dançarino, e para o corpo do boneco. Restituindo, nesta relação entre dançarinos e bonecos, possibilidades latentes e retidas da corporeidade, de um e do outro. Portanto, o discurso se inscreve nos corpos e na relação entre sujeito/objeto, dançarino/boneco, o que nos remete de volta ao mundo das coisas do teatro de formas animadas.

Por isso os bonecos foram confeccionados em tamanho natural, sem roupas, totalmente destituídos de personalidade, de rostos. Estas formas/objetos criaram vida ao se movimentarem e são manipulados ao mesmo tempo com delicadeza e negligência, em contraste com uma movimentação mais violenta nas seqüências de ações e movimentos dos dançarinos. O que conta é exatamente o tempo para cada ação, para cada movimento executado pelos bonecos e pelos manipuladores/dançarinos. Tentamos extinguir a relação hierárquica entre os corpos (boneco e humano); na cena, a simultaneidade das relações acontece para reforçar esta idéia.

A corporeidade desenvolvida para o corpo que dança em *Socorro* atravessou o estado: o estar humano e estar boneco. Ali, nem sempre boneco é boneco e dançarino é humano, ou seja, o sujeito torna-se objeto e o objeto torna-se sujeito. “A desconstrução da imagem do sujeito para objeto provoca a sensação de que nós mesmos, em contrapartida, não seríamos simplesmente sujeitos

vivos, mas, em parte, coisas” (LEHMANN, 2007: 349).

Para mergulhar neste corpo boneco criamos a cena em que a dançarina é manipulada como boneco, momento em que a relação entre humano e boneco se confunde e se misturam para nos situar no limiar entre sujeito/coisa/objeto/. Nesta simples referência, nesta metáfora, reconhecemos sim, um lugar que definitivamente já visitamos. O corpo, humano e boneco, ocupa o ponto central e é o portador de sentido tanto ao se apresentar em sua substância física e na gesticulação, quanto na manipulação. O desejo foi construir uma corporeidade auto-suficiente, que expõe suas intensidades e suas potencialidades gestuais na dança de cada um e na cena como um todo.

Ao criarmos uma moldura temporal onde tudo acontece sem uma estrutura racional de espaço-tempo autônomo, permitimos a contemplação do acontecimento como, talvez, uma realidade natural, muitas vezes enigmática e que não vem representar nenhuma outra, senão sua existência própria.

### Da palavra ao movimento

No início, a fase de desenvolvimento de material, se originou de estímulos como perguntas, palavras, imagens e propostas de improvisação fornecidas aos dançarinos pela diretora. Iniciamos com um processo de comunicação verbal e de reflexão subjetiva entre dançarinos e direção. Nesta etapa trabalhamos diversas sentenças e idéias do texto de Peter Handke, sobre as quais as imagens densas e carregadas de sentido resultaram do encontro e amontoamento de experiências, e, ainda do que surgia neste processo entre boneco e o corpo dos dançarinos.

Depois de transformadas, acumuladas, condensadas, as palavras se tornaram irreconhecíveis, foram esmagadas pelos corpos. Estavam ali e poderiam expandir-se em múltiplas direções. As palavras, no início, evocavam o movimento e garantiram, para este processo, uma imagem carregada de experiência. A palavra, neste caso, não era literária, o que importava era o movimento encarnando sentido e encerrando conflitos não resolvidos da memória daqueles corpos.

Ao experimentar, no corpo, como os jogos de poder são re-presentados, se refletem e como são reformulados na experiência cotidiana, surgiu impressões que atravessavam da observação da vida diária para a criação de situações lúdicas em que a afetividade era liberada em estados de composição cênica.

A fase de composição é acumulativa, e por composição se entende a seleção final dos materiais. A organização dos materiais, efetuada por ordem de apresentação, relação das imagens e o entrelaçamento das diversas imagens e ações, obedeceu ao critério pessoal da diretora em consonância com os dançarinos. Tal seleção seguiu a lógica interna que a dramaturgia foi desenhando.

No entanto, como o trabalho surgiu dos estímulos e das palavras, ao final do processo resultou impossível voltar a elas. Os corpos escreviam um texto que resiste ao aprisionamento de seu significado. Neste processo de composição e idealização do espaço, ou ainda na seleção e edição da trilha sonora, que por um lado se caracteriza como um elemento de amálgama entre espaço e corpos, criam momentos de pura tensão e a cena vai se fortalecendo. Aqui fica a impressão de justeza, nos resulta como a montagem de um quebra-cabeças, e ao final há uma estrutura que não admite alteração alguma. Está tudo lá.

### Um mundo de sonho

A criação de *Socorro* trabalhou também, em sua dramaturgia, o mundo onírico, tanto pela construção dos espaços e pela aparição de determinados elementos plásticos, quanto pela ambientação. É o tempo dos sonhos, e os corpos (humano/boneco) são os sobreviventes das catástrofes dos contos, a melancolia que os envolve é resultado do tempo do sonho através do filtro da memória. Neste sentido vai negligenciar o nexos casual narrativo em favor de outros, em especial, a lógica do sonho. E assim, afetar o espectador, não só mentalmente como também corporalmente, afetivamente.

A acumulação de pequenos esquemas de movimentos, gestos, e palavras se repetem muitas vezes, com delicadas variações segundo

avançam as seqüências. Ou se cruzam com outras mini seqüências, incluindo gestos, palavras ou ações singulares. Trabalha-se com obstinação, na montagem do material, com o contraste, e sempre se volta à ideia de contrapor e contrastar, numa derivação associativa, com repetição e aceleração, com variações sutis na fragmentação e desse modo, o material vai tomando forma.

Finalmente, os fragmentos acumulados são submetidos a uma ordenação em cenas, e que responde à intenção da diretora, para, desta maneira, restituir ao espectador a realidade tal como é em dado momento da vida ou ainda na lógica dos sonhos. Neste sentido, nenhum dos elementos que intervém da composição das cenas atua como centro de articulação, senão que a composição se sustenta para ilustrar o olhar sobre o mundo. Como se a presença de um dos elementos, visto aqui também da cenas, reclama pela outra, como um recurso associativo que demonstra a justaposição de materiais de naturezas distintas. “O Jogo com a ambiguidade do real e fictício, a transgressão entre os limites do privado e do público” (SANCHEZ, 2002: 20).

Conectar mini seqüências de movimentos, é dizer, experimentar as pequenas estruturas criadas a partir desta base, e com precisão vai se definindo a cena e a grande estrutura do espetáculo. O momento de improvisação se situa sobre tudo nos numerosos ensaios de combinações cada vez diferentes, na reorganização diferenciada das primeiras tentativas. Até que a forma alcance uma justeza e se estabiliza mais ou menos em uma organização que é a estrutura global da obra.

Na minha perspectiva a dança não traduz ou interpreta as palavras. Os movimentos e as imagens, pela grande carga de experiência pessoal que encerram, nos impossibilitam de tentar descrevê-las racionalmente. Parece-me que esta tentativa de traduzir empobrece e rouba da experiência corpórea as possibilidades de percepção do todo, em que a carga afetiva e de memória amplia o que cada um constrói como sentido. Acima de tudo, é o exercício que se apropria de uma emocionalidade não atrelada às considerações

racionais prévias.

A ideia de dispersão e complexidade na dramaturgia da dança estabelece linhas de tensão e campos de força para situar a criação cênica contemporânea. A densidade da imagem associada à memória com a multiplicação ou justaposição dos focos de energia resulta da atomização dos materiais. O desencadeamento de imagens e associações, em contraponto com a sonoridade, cuja superposição surge como uma criação polifônica em que todos os elementos funcionam fragmentando-se entre si, seria como apresentar imagens não visíveis, dilatadas pelo microscópio.

Os significados não aparecem diretamente, o espaço funciona como uma caixa de ressonância para a dança. Energia, tensão, linhas de força e variação de intensidade. As imagens surgem e assim o sentido é mais que entendido, é assimilado através das metáforas. Interessa-me a contaminação, a inter-relação e a impureza da obra de arte. Interessa-me uma dramaturgia, que ordena o espetáculo em fases de intensidade e que define zonas de ocupação tais como a relação entre corpo e boneco e objeto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac-Naiff, 2007.
- SANCHEZ, José A. *Dramaturgias de La Imagen*. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- VAN KERKHOVEN, Mariane; DUBRAY, Charlotte; DORT, Bernard. Dossier Danse et e Dramturgie. in: *Nouvelles de Danse, nº 31*. Bruxelles: Contredanse, 1997.