

MARQUES, Andreia Dias. Oscilações da dramaturgia em dança: um exercício de interrogação *para* e *com* a dança. Coimbra: Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; Doutoranda em Estudos Artísticos; João Maria Bernardo A. André; Sílvia Fernandes. Fundação para a Ciência e a Tecnologia; Bolsa individual de doutoramento.

RESUMO

Este artigo é parte de uma proposta de estudo sobre a ação da palavra e do corpo em movimento, em cena. Diz respeito às possibilidades da dança contemporânea e desenvolve-se no âmbito de uma problemática que a atravessa: a dramaturgia em dança. Visto a utilização do termo “dramaturgia” atualmente suportar diversas acepções e ter sentidos muito flexíveis a operar na sua definição prismática e multifacetária, aqui, a noção vai ao encontro de processos e modos de trabalhar *com* e *para* a dança contemporânea. Considerando viável investigar a dramaturgia em dança como exercício de interrogação e sendo as fontes de questionamento diversas, propomos trabalhar o campo das possibilidades da dança a partir do aprofundamento destas e de outras questões em relação às práticas dramaturgias Silvia Soter e Tiago Rodrigues. Alinhadas não com *uma* ideia de dramaturgia específica à dança, mas com semelhante espírito investigativo comprometido no dever em construção do que não é conhecido *a priori* e do que é singular, são várias as opções que nos colocam diante da dramaturgia em dança como processo tendencialmente permeável e oscilatório, necessário entre os modos de fazer *para* a dança e *com* a dança.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia, *dramaturgista*, dança contemporânea.

ABSTRACT

This article is part of a study proposal on the action of the word and body in movement, in scene, in contemporary dance and develops within a problematic that crosses it: *dramaturgy in dance*. Since the use of the term "dramaturgy" currently supports different meanings and there are very flexible senses operating in its prismatic definition, here the notion finds processes and ways of working *with* and *for* contemporary dance. Considering viable to investigate dramaturgy in dance as an interrogation exercise and the diversity of sources for this questioning, we propose to work the field of dance possibilities based on the deepening of these and other issues focusing on the dramaturgical practices Silvia Soter and Tiago Rodrigues. Aligned with not a dance-specific dramaturgy idea, but with similar investigative spirit engaged with what is to become and under construction, of what is previously not known and unique, there are several options placing dramaturgy in dance as a tendentially permeable and oscillatory process, needed between the ways of doing *for* dance and *with* dance.

Key words: dramaturgy, dramaturg, contemporary dance.

A *dramaturgia* é, etimologicamente, uma palavra que remete ao grego (*drama+ergos* = ação+trabalho) e que vê na *composição dramática*, tão descrita na *Poética* de Aristóteles, um dos seus primeiros sentidos. Ainda que muito recorrente nas práticas cênicas atuais, este é um dos muitos

sentidos que se pode identificar em uso, mas não é o único. Atualmente, o termo tanto pode rever-se como um processo que diz respeito à *composição dramática* e que está relacionado à literatura, como pode ser especificado como *operação técnica, ativação da ação, organização da ação, representação de uma peça de teatro, passagem do texto à cena, pensamento do teatro em marcha, uma consciência, estado de espírito, uma interrogação, estruturação do espetáculo, adaptação, atividade do dramaturgo*, etc. Trata-se de um termo que carrega muitas transformações e que suporta diversas acepções e que, por isso, tem um sentido muito flexível a operar na sua (in)definição. A *dramaturgia* trata-se, portanto, de uma problemática positivamente controversa e com muitas ressonâncias, nomeadamente: nas artes visuais, na dança, na música.

Neste sentido, sobretudo por conta da polissemia encontrada e do aspeto tentacular que as suas muitas acepções mais ou menos vagas lhe conferem, é pertinente uma proposta de Ana Pais na qual a *dramaturgia* é referida como “conceito-hidra”, isto é:

(...) um conceito em cujo centro reside a função de estruturar, quer o texto dramático, de um ponto de vista mais tradicional, quer a globalidade dos materiais cénicos, numa perspetiva pós-brechtiana. As suas várias cabeças simbolizam as distintas acepções que coexistem no seu uso contemporâneo (...): cada novo impulso artístico reformula o significado de *dramaturgia*, amplia-o e transforma-o, acrescentando-lhe uma outra ramificação, sem, contudo anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças. (PAIS, 2004: p. 21).

Assim como são muitas as transformações semânticas que a noção conheceu (e ainda conhece), são muitas as *dramaturgias* em uso de que falamos hoje. Sim, *dramaturgias* no plural, porque numa *dramaturgia* existem várias outras *dramaturgias*

Esta parece-nos, aliás, uma situação muito positiva. Todas as *dramaturgias*, de forma geral e cada uma à sua maneira, complementam-se e oferecem importantes pontos de vista, quer sobre o contexto em que ocorrem, quer sobre as particularidades da sua prática, como teremos oportunidade de desenvolver melhor ao longo deste artigo. Por isso, a resposta à questão, quando colocada, do que se trata afinal a *dramaturgia*, seja uma resposta prismática e multifacetária, “múltipla, com diversas possibilidades, caleidoscópica” – parafraseando Joseph Danan (2010^a:119).

Na medida em que a nossa proposta se baseia tanto no caráter permeável e oscilatório da noção de *dramaturgia* e de suas vastas repercussões em dança, quanto na hipótese da *dramaturgia* em dança se dar como prática de interrogação à própria dança, procuramos ir ao encontro de modos e processos distintos de trabalhar *com e para a dança contemporânea*. *Com a dança*, porque a *dramaturgia* figura como meio/modo de questionar a dança, um exercício realizado simultaneamente entre dança e *dramaturgia*, um questionamento que é feito junto; e *para a dança*, porque a *dramaturgia* também está colocada como exercício/ato cujo destinatário é a dança contemporânea, a interrogação é-lhe dirigida e atingir a dança é a finalidade da *dramaturgia* – sendo que, na perspetiva da dança contemporânea, a *dramaturgia* surge com o sentido de prática de interrogação. Para tal, dentro das muitas opções possíveis escolhemos

relacionar as questões que se fizeram necessárias com as práticas de três nomes ligados ao pensamento dramaturgico em dança do contexto artístico brasileiro e português, como: Silvia Soter e Tiago Rodrigues. O intuito, sublinha-se, é aprofundar o campo de debate das possibilidades em dança (possibilidades essas que têm a ver, entre outras, com a sua condição presente, com a propensão transdisciplinar, com a capacidade para ser (a) apresentação e representação de tudo o que é possível e impossível, etc.) e ir ao encontro de modos e processos distintos de trabalhar *com e para a dança contemporânea* em que, eventualmente, se identifiquem algumas ideias de dramaturgia em dança como questionamento.

Ao pensarmos a dramaturgia no contexto da dança contemporânea – a *dramaturgia em dança* – uma das primeiras questões que nos colocamos é se estamos ainda a falar, ou não, de dramaturgia nos termos que se lhe reconhecem no teatro.

Antes de olharmos para os diferentes modos e processos de trabalhar *com e para a dança contemporânea* a partir das três propostas em foco, consideramos pertinente referir a origem teatral do termo e o papel/a função daquele que é o responsável por executar a tarefa dramaturgica de um espetáculo dentro das relações da dramaturgia em dança para tentar perceber melhor algumas das repercussões que o termo encontra neste âmbito.

Com efeito, os vários usos e significados diferentes do termo dramaturgia resultam das muitas transformações intervenientes no teatro ao longo dos seus longos séculos de existência. Assim, tais usos e significados apresentam, além da língua, variações consoante o contexto histórico, artístico e estético das práticas, ou mesmo consoante o contexto da instituição teatral a que dizem respeito, etc. Sem nos demorarmos sobre as muitas e diferentes concepções que se podem registrar na literatura sobre o assunto, é importante notar que algumas dessas concepções lhe permitem encontrar [à dramaturgia], ainda hoje, uma certa ambiguidade associada à sobreposição de dois grandes sentidos. De uma forma muito breve, são esses dois sentidos: o sentido de dramaturgia como *escrita* ou *composição dramática*) trabalho da *ação* na performance relacionado à tradição teatral aristotélica que tenciona a dramaturgia para o lado do *texto dramático*; e o sentido relacionado à tarefa de estruturação do espetáculo e à consciência moral/crítica) trabalho inaugurado pelo teatro de tradição teatral alemã que tenciona a dramaturgia para a *encenação* e/ou a sua *realização cénica* e que é coincidente com o surgimento de uma figura protagonizada por G. E. Lessing, no século XVIII, autonomizada alguns séculos depois por Brecht, nos anos 30-50, e alargado pela *performance art* a partir dos anos 60.

O sentido de dramaturgia que se conhece com Lessing afirmar-se-ia na figura do *dramaturgista* (ou *dramaturg*, em alemão). A sua função, distintamente daquele que escreve as obras teatrais e cuja designação resulta da palavra de tradição grega *dramatourgos* (*dramaturgo*, em português; ou *dramatiker*, em alemão), tinha outras razões que não estavam ligadas à arte do poeta dramático. O que Lessing traz com a sua *Dramaturgia de Hamburgo* (2005) – uma coleção de críticas de espetáculos apresentados no Teatro Nacional de Hamburgo, escrita entre 1767-69 – representa um novo passo na forma de pensar e fazer literatura teatral que abre o teatro à

consciência moral¹ e o torna mais próximo do seu público. O cunho pedagógico e didático das críticas que foram construídas a partir da sua prática enquanto *dramaturg* do Hamburger Nationaltheater não pretendia conter um sistema dramático, nem converter-se num tratado de composição dramática. E é aí que “pode ler-se a revolução operada por Lessing: a sua dramaturgia não é um sistema (fechado) de regras que visa dizer como escrever as peças, mas uma *prática* (aberta) que visa questionar e produzir pensamento” – como nota Danan (2010b, p. 14). Aliás, de acordo com Lessing: “Esta dramaturgia deve manter um registro crítico de todas as peças a representar e seguir cada passo que a arte, tanto dos autores como dos atores, der em nossa cidade” (LESSING, 2016: p. 582). Atual e constantemente evocada e trazida à discussão, a *Dramaturgia de Hamburgo* tornou-se num dos pontos-chave da história teatral ocidental e dos modos de organizar e estruturar artisticamente o espetáculo e teve também enorme repercussão na maneira como se definiria a dramaturgia (num sentido moderno) e a atividade do dramaturgista no século XX.

No caso da dança, só em 1979 é que a função do *dramaturg* surge com esse nome. Isso acontece em *Keuschheitslegende*: uma criação artística fruto da colaboração que acontece entre a coreógrafa alemã Pina Bausch e Raimund Hoghe (jornalista que escrevia para o jornal alemão *Die Zeit*). E é a partir de então (da década de 80) que a prática e a respetiva consciência do papel do pensamento dramaturgista se tornam mais evidentes e que a existência da contribuição de uma dramaturgia própria à dança se institui em termos oficiais nas instituições teatrais. No âmbito da dança, a colaboração artística que aconteceu entre Pina Bausch e Raimund Hoghe durante cerca de uma década, no Wuppertal Tanztheater, é, evidentemente, seminal e paradigmática. Como sabemos, Raimund Hoghe – na altura, jornalista² – foi o primeiro a ser designado pelo termo *dramaturg* no âmbito de um espetáculo de dança. Note-se, apesar disso, que na época em que Raimund Hoghe começou a colaborar com Pina Bausch, outras pessoas já faziam também o mesmo tipo de coisa. A diferença é que faziam-no sem atribuírem ou distinguírem a atividade e a função com um nome específico. Assim, a atribuição de um nome não significou a constituição de uma atividade dentro dos processos artísticos completamente nova e/ou desconhecida para a dança. A atribuição de um nome pode manifestar-se como sinal de um interesse crescente por aspetos como, por exemplo: a composição e estruturação; dar ordem e sentido a uma série de aspetos heterogêneos e de ações simultâneas em cena; a necessidade pouco específica de ter alguém no estúdio com quem colaborar de forma prática (além do coreógrafo, bailarinos, músicos, etc.). O resultado é que são muitas as posições que se encontram face à dramaturgias, bem como são muitas as combinações de factores que a explicam.

¹ O autor usa a palavra “moral” como “toda a reflexão geral” – como o próprio indica (LESSING, 2015: p. 587).

² Como também chama a atenção Katalin Trencsényi, é curioso reparar que diversos dramaturgistas em dança chegaram não de dentro da atividade teatral/performativa, mas de fora; e estão relacionados à escrita jornalística e/ou à crítica de dança (TRENCSÉNYI, 2015: pp. 220-222). Este é o caso de Raimund Hoghe, que escrevia para o *Die Zeit*, como é também: de André Lepecki, crítico do Público/Expresso entre ; Guy Cools, para o *De Morgen*; ou Silvia Soter, no Globo; Heidi Gilpin, que era editora no *Copyright and Parallax*; Hildegard De Vuyst, crítica de dança e editora do *Etcetera*.

Desde que a dança se dá em espetáculo e se assume e afirma num contexto com propósitos teatrais, podemos dizer que existe dramaturgia em dança. Apesar de existir (e persistir) uma impressão de que se trata de uma espécie de “novidade” associada a um vazio do século XX, ao longo da história da dança ocidental sempre se verificaram preocupações e decisões sobre aspetos constituintes do espetáculo associados a esta prática. Não há espetáculo de dança que não dependa do trabalho criterioso realizado ao nível dos elementos e materiais nele intervenientes. Assim como não há espetáculo que não envolva escolhas sobre como mostrar ao outro ou dar a ver ao espectador, nem espetáculo que em se deixe de pensar em organização e estrutura, ou em processos de construção. É possível, por isso, acompanhar o desenvolvimento e complexificação do pensamento dramático em dança em diferentes épocas, e não tão somente a partir dos anos 80/90 (KATZ, 2010; TRENCSENYI, 2015). Helena Katz (2010), por exemplo, aponta esta situação quando acentua que “a conversa sobre dramaturgia de dança deve reconhecer a sua hereditariedade, dentro da história, à época da consolidação da dança como arte autónoma” (p. 164).

O acompanhamento do percurso da dramaturgia em dança é também a possibilidade registada por Katalin Trencsényi (2015). Evidencia esta autora (que é também dramaturgista) que a dramaturgia já era pensada em dança antes mesmo de haver uma palavra que a nomeasse – antes, portanto, do século XX (TRENCSENYI, 2015, pp. 208-209; p. 211). Nesse sentido, traça a história do pensamento dramático em dança desde o século II, até à dança moderna, no século XX. A proposta tem início com as discussões literárias de Luciano de Samósata³ e termina com as recomendações coreográficas de Doris Humphrey. Ao longo do percurso a autora passa em revista alguns nomes e obras de referência, como: Gulielmo Ebreo of Pesaro e seu tratado *De pratica seu arte tripudii*, do século XV; Balthasar de Beaujoyeulx e o libreto do *Ballet Comique de la Reine*, publicado no século XVI; Michel de Saint-Hubert, em *La Manière de Composer et Faire Réssuir les Ballets*, do século XVII; Jean Georges Noverre, o *ballet d'action* e as suas *Lettres sur la Danse et sur les Ballets*, do século XVIII. Não vamos aqui fazer uma revisão detalhada sobre como particularmente se manifesta/revela o pensamento dramático em cada um desses autores e obras tornados referência no assunto e que a autora escolhe para traçar a sua proposta. Desse percurso que é traçado, o que mais nos chama a atenção e interessa guardar é o aspeto da criação em dança/coreografia e do pensamento dramático trabalharem em conjunto há já muito tempo, como eles “andam de mãos dadas” (ibidem, p. 209). Fica nítido que antes de se identificar a questão de uma dramaturgia em dança, ou de se perceberem as muitas nuances da função de um *dramaturg*, os

³ Luciano de Samósata é autor, entre outras, da obra *On Dance*, que é considerada um dos primeiros documentos de referência sobre a poética da dança pantomímica. A maneira como são apresentadas as suas explicações e recomendações, bem como o seu teor, fazem desta obra de Samósata uma obra equiparável à *Poética* de Aristóteles, na opinião da autora (ibidem, p. 196). Nela o autor incluía explicações e recomendações que são alusivas, entre outros aspetos: à origem e história da dança; às competências artísticas interdisciplinares esperadas do bailarino (o *pantomimo*); ao material dramático de origem mitológica e na história antiga (com detalhe sobre os poetas e temas que eram mais apropriados); à música; à maneira de compor e interpretar; às emoções do público (ibidem, pp. 196-197).

aspectos dessa ordem de pensamento eram solucionados e já existia um vasto corpo de conhecimento feito sobre o assunto. Mesmo não designada, a dramaturgia existia. Não havia uma lacuna na dança até ao século XX que a dramaturgia em dança tenha vindo preencher.

A questão é que a parceria artística Bausch-Hoghe foi sem dúvida determinante para que se consolidasse a própria dramaturgia e a participação do *dramaturg* em dança a que se assistiria nos anos subsequentes e com maior expressão a partir dos anos 90 (sobretudo no norte da Europa, em países como a Bélgica e a Holanda). Ela abriu também portas para outras formas práticas dentro dos processos de criação artística, como a colaboração que, por sua, proporcionaram também a transformação das questões dirigidas à dança (bem como do seu foco) e trouxeram impacto à maneira de *olhar* a prática e os processos de criação em dança e de se pensar e fazer em dança. Neste panorama das contribuições para a transformação e recriação da noção de dramaturgia em dança e desenvolvimento desta que se tornou uma relação já habitual entre dramaturgos e coreógrafos nos dias de hoje, poder-se-iam também apontar outros exemplos relevantes, como: Marianne Van Kerkhoven na sua colaboração com a coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker; Heidi Gilpin com William Forsythe; Guy Cools com Sidi Larbi Cherkaoui e com Akram Khan; deste último coreógrafo com Carmen Mehnert e também com Ruth Little; Hildegard de Vuyst com Alain Platel; André Lepecki com Meg Stuart e também com Vera Mantero, João Fiadeiro e Francisco Camacho, etc.

Se pensarmos que a dramaturgia se trata de um conceito continuamente repensado fora dos seus limites tradicionais e que se ampliou para além do discurso teatral aproximando-se de outras formas teatrais ditas “não-dramáticas” – formas essas mais identificadas com a dança, a arte da performance, o concerto, etc. – ao falarmos de dramaturgia em dança não pensamos estar a apontar para uma dramaturgia do discurso do teatro realocada na dança. Mas também não a identificamos como uma prática que deixou de “ser” do teatro para pertencer à dança, cortando totalmente com as experiências daí advindas. Até porque, de acordo com Ana Pais: “O cerne da atividade do dramaturgista de dança não difere da do teatro...” (2004: p. 65).

O que se percebe é que, como prática e objeto contemporâneo, a dramaturgia vivenciará a mesma situação contingente que a arte contemporânea:

La dramaturgia ya no pertenece al teatro, ni a la danza-teatro, es una práctica que abarca diversas disciplinas y lugares de interés cultural. (...) Así como el arte contemporáneo occidental de los últimos diez años ha sido objeto de un pronunciado giro hacia lo itinerante, lo *ad hoc*, lo informal y participativo – siempre motivos estéticos de la práctica escénica –, la práctica dramática ha llegado a convertirse en un campo disperso de actividades cuya relación con las estructuras teatrales de la representación es más que nunca inherente y sin embargo cada vez más fantasmal. (HEATHFIELD, p. 102)

Ao cruzar-se com outras práticas, disciplinas e movimentos artísticos, assim como o próprio processo dramático, a noção de dramaturgia movimenta-se e deverá transformar-se e ganhar outros sentidos

que coexistem sem se apagarem ou anularem entre si (DANAN, 2010b; PAIS, 2004).

É neste espaço de atuação móvel e condição de permeabilidade e inter-relação que a dramaturgia aqui em questão é contextualizada.

A dança procura na dramaturgia novas possibilidades de transformação, sabendo que a sua pertinência deriva de uma inevitabilidade de estruturar os sentidos do movimento do corpo no espaço. É pela sua competência intrínseca em estabelecer relações entre elementos que a dramaturgia é convocada a enquadrar e estruturar os discursos da dança contemporânea. Para construir um espetáculo, a dramaturgia vincula-se à vasta paleta de materiais de que as artes performativas dispõem – entre eles, o texto – e a sua atividade caracteriza-se por uma participação ativa, enquanto modo de estruturação de sentidos. (PAIS, 2004: p. 65)

Na medida em que nos permitem confrontar distintos modos de conceber o fazer dramático no âmbito do pensamento e das práticas contemporâneas em dança, apresentam-se três tabelas referentes às propostas dramáticas que trazemos aqui a foco.

A primeira tabela (tabela 1.) diz respeito às colaborações em dança levadas a cabo por Tiago Rodrigues: ator, encenador, dramaturgo, produtor, autor-criador teatral português, e também atual diretor artístico do Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII), em Lisboa, desde 2014. A segunda (tabela 2.), às colaborações de Sílvia Soter: dramaturga brasileira e também crítica de dança que, além de ter sido bailarina, atuou também no âmbito do teatro físico e da preparação corporal em teatro e, paralelamente, no campo da educação somática do corpo. Organizadas a partir das fichas técnicas dos espetáculos de dança em que cada um colaborou, estas tabelas ajudam-nos a encontrar material para estabelecer possíveis relações da dramaturgia e do dramaturgo em dança com outros campos disciplinares/artísticos, nomeadamente com o teatro, e a corroborar a condição oscilatória e permeável desta prática.

Numa primeira análise destaca-se, por exemplo, o seguinte: na maioria dos casos quem desempenha a função dramática não é nomeado com um nome específico (seja dramaturgo/dramaturga), sabemos que existe a dramaturgia (sempre existe), mas não há a indicação de “uma figura reconhecível que esteja a operar por trás dos trabalhos e que possa reclamar o nome de dramaturgo” (HEATHFIELD, 2011: p. 91); o que o termo dramaturgia engloba nem sempre diz respeito à mesma coisa; a dramaturgia e a pessoa que a realiza desdobram-se em diversas outras atividades/tarefas.

Tabela 1. Colaborações em dança de Tiago Rodrigues

Colaborações em dança	Atividade e/ou materiais de trabalho (de acordo com a designação na ficha artística e técnica)	Função desempenhada e observações
Tiago Rodrigues com Rui Horta	• Talk-show, até se apagar o corpo (2009) Textos: Rui Horta e Tiago Rodrigues Apoio dramático: Tiago Rodrigues	- ajuda nos textos
	• As lágrimas de Saladino (2010) - Textos: Rui Horta e Tiago Rodrigues	- ajuda nos textos

	- Apoio dramaturgico: Tiago Rodrigues	
	<ul style="list-style-type: none"> • Local Geographic (2010) - Textos: Rui Horta e Tiago Rodrigues - Apoio dramaturgico: Tiago Rodrigues 	- ajuda nos textos
	<ul style="list-style-type: none"> • Estado de exceção (2013) - Apoio dramaturgico: Tiago Rodrigues 	- ajuda nos textos
	<ul style="list-style-type: none"> • Vespa (2017) - Aconselhamento artístico: Tiago Rodrigues e Marlene Freitas - Dramaturgia: Pia Kramer 	
João Galante e Ana Borralho	<ul style="list-style-type: none"> • Aqui estamos nós (2014) - Dramaturgia: Tiago Rodrigues 	- escreve a peça
John Romão	<ul style="list-style-type: none"> • Teorema (2014) - Textos: Tiago Rodrigues (com John Romão e a partir de Pier Paolo Pasolini) 	- escreve a peça
Companhia Maior	<ul style="list-style-type: none"> • Bela Adormecida (2010) - texto e encenação: Tiago Rodrigues 	- encena, dirige e escreve em conjunto e a partir dos intérpretes)
Companhia Instável	<ul style="list-style-type: none"> • Assim, tipo... dança contemporânea (2015) - Direção artística: Tiago Rodrigues 	- cria e dirige

Em relação a Tiago Rodrigues, a nossa atenção detem-se particularmente nos espetáculos realizados com Rui Horta (coreógrafo português), nos anos de 2009 e 2010. Nessa temporada, Tiago Rodrigues entra na dramaturgia em dança a pedido de Rui Horta e está de uma só vez, e pela primeira vez, com este coreógrafo em três peças para o Centro Cultural de Belém (CCB): *Talk Show, até se apagar o corpo* (2009), *As Lágrimas de Saladino* (2010) e *Local Geographic* (2010). Nestes espetáculos, o trabalho de Rui com Tiago configurou-se numa colaboração artística que se desenvolveu nos seguintes moldes: Tiago entrou logo a seguir à definição conceitual (numa parte que Rui associa à reflexão e balanço de ideias), e apesar de se poder relacionar a sua realização artística com as de uma prática dramaturgica em dança, ele não entra como um *dramaturgo* – pelo menos nesta fase. O Tiago entrou antes como um cocriador cuja atividade que desempenhava não estava inicialmente predefinida. Ele tanto entra com um primeiro texto que Rui usa e transforma, como numa fase já de transformação a partir dos textos do Rui. No fim, em relação aos textos (exceto, talvez, *n'As Lágrimas de Saladino*⁴), não há uma autoria definida.

Se os três espetáculos em questão são criações da autoria de Rui Horta – porque no processo de definição e de criação do conceito de cada espetáculo ele está sozinho, e durante as fases posteriores de desenvolvimento é ele quem assume a orientação artística – isso não implica nem um menor envolvimento, nem uma função ou contribuição secundárias por parte dos artistas que colaboram nas questões e escolhas concernentes à vida do espetáculo. O que se verifica é que todos os artistas envolvidos têm participação ativa, compartilham do desenvolvimento e têm um poder enorme

⁴ Segundo Rui Horta, *n'As Lágrimas de Saladino*, o monólogo inicial de Saladino é da autoria do Tiago. Rui dá-se apenas ao direito de contemplar a beleza desse texto (HORTA, 2015).

sobre o rumo dos processos que se concretizam em cena, diante do espectador.

Tal como viria a acontecer mais tarde em outros projetos artísticos⁵, a atividade de Tiago Rodrigues no projeto para o CCB expressa-se na forma de “apoio dramático” e está essencialmente ligada à produção dos textos encenados para os intérpretes. Da perspectiva da produção textual, o trabalho da dramaturgia entra *com* a dança. Mesmo que a função do Tiago não estivesse inicialmente predefinida, os seus textos estão de tal forma imbricados com os do Rui que se torna até difícil, se não impossível, definir o que é respetivo à produção de um, ou à produção do outro. Tiago está no texto e Rui está no texto, ou melhor, o texto “é Tiago e é Rui” – como sugere Rui Horta (ibidem). Apesar de ser nos textos que o trabalho conjunto e a partilha entre estes dois artistas adquire maior vigor, não é só a propósito do trabalho com o texto que acontece esta colaboração.

Rui Horta comenta diversas vezes que esta colaboração com o Tiago representa, para si, uma aproximação sua ao teatro e que isso está associado também a uma vontade de estar junto, de partilhar *no* processo e o processo artístico que é comum às três peças em questão (HORTA, 2015). Para Rui, uma criação artística é uma partilha e partilhar é a forma que elege para nunca estar sozinho – na arte como na vida. No fundo, para ele, criar é dizer: “isto é contigo, isto é connosco”, uma forma de se relacionar com o outro. Assim, na *trilogia do CCB*, o encontro artístico ao qual estamos perante não retrata apenas uma relação de trabalho entre o Rui Horta coreógrafo, produtor, artista transdisciplinar e o Tiago ator, dramaturgo, encenador, ou diretor artístico. Trata-se também de um encontro que é fundamental para este projeto e que Rui vê como sendo, antes de tudo, um encontro com um amigo seu e com o seu “crítico mais feroz” (HORTA, 2015) e que é fruto de uma grande cumplicidade gerada desde que o Tiago começou a despontar como ator/encenador (2002/2003) no Espaço do Tempo.

Na sequência desta ideia de partilha e complementaridade que se configura em colaboração artística, e simultaneamente à construção textual, o trabalho teatral de Tiago surge nesta relação de dramaturgia em dança também como hipótese de encontro. Um encontro com uma linguagem que se quer relacionar e comunicar com os espectadores, e que está ligado ao seu assumido interesse por uma composição que parte do pessoal e do íntimo para chegar ao discurso público. Se aquilo que move este dramaturgo artisticamente está sempre em grande proximidade com a vida, isso perpassa e também está incorporado nos trabalhos que faz – pois como o próprio afirma, “a fronteira entre a minha biografia e o teatro não é muito grande” e “a minha biografia passa pelo teatro” (RODRIGUES, 2014: p. 38). Assim, em cada peça, e sempre de forma original, pode-se estabelecer a resistência de uma memória, do passado, do clássico e do contemporâneo, do eu e do nós, do real e da ficção. Nas peças do CCB, por exemplo, isso acontece nos textos a partir de um conceito criado por Rui Horta em torno dos limites da percepção e do tema da comunicação em três níveis e três escalas espaciais diferenciadas: à escala *small*, em *Local Geographic*, no

⁵ Foi o caso de *Estado de Exceção* (2012), no qual Tiago é chamado para fazer o apoio dramático do espetáculo; *Romeu e Julieta* (2015), a convite do TNDMII e da Companhia Nacional de Bailado e, mais recentemente, de *Vespa* (2017), em que Tiago faz aconselhamento artístico do solo interpretado pelo próprio Rui.

encontro do “eu-comigo”, “eu com a minha vida; à escala *médium*, em *Talk Show*, que é a escala de “eu-e-o-outro”, “sobre o amor, sobre o outro significante, eu contigo que amo, eu contigo que quero partilhar, envelhecer, cruzar uma vida”, e à escala *large*, n’*As Lágrimas de Saladino*, que é a escala do “eu-e-os-outros”, “eu e o social, com o mundo que me cerca, eu com a civilização, eu convosco”.

Tabela 2. Colaborações em dança de Silvia Soter

Colaborações em dança	Atividade e/ou materiais de trabalho (de acordo com a designação na ficha artística e técnica)	Função desempenhada e observações
Silvia Soter com Lia Rodrigues	<ul style="list-style-type: none"> • Formas Breves/Buscou-se, portanto, falar a partir dele e não sobre ele (2002) - Dramaturgia/textos 	- <i>dramaturg</i>
	<ul style="list-style-type: none"> • Contra aqueles difíceis de agradar (2005) - Dramaturgia 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Encarnado (2005) - Dramaturgia 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Hymnen 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Chantier Poétique – Canteiro de obras poético (2008) - Dramaturgia 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Pororoca (2009) - Dramaturgia em parceria com o Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine/França 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Piracema (2011) - Dramaturgia 	
	<ul style="list-style-type: none"> • Pindorama (2013) - Dramaturgia 	
Jérôme Bel	<ul style="list-style-type: none"> • Isabel Torres (2005) - Assistente de direção 	Assistente de direção
Dani Lima	<ul style="list-style-type: none"> • Coisa que dá e passa (1998) - supervisão coreográfica • Manual de instruções ao consumidor (2006) - Dramaturgia 	
Marcelo Evelin	<ul style="list-style-type: none"> • Matadouro (2010) - Criação e performance 	

Quanto a Silvia Soter, a partir daquilo que traça em relação às suas experiências na dramaturgia em dança, é importante a diferença que ressalta entre *dramaturg* (ou dramaturgista, em português) e dramaturgo. Ao constatar que ela “não é quem escreve a palavra” e que o seu trabalho de dramaturgia nada tem a ver com a palavra – ou melhor, até pode ter, mas não é isso que o estrutura – Silvia não se reconhece como dramaturga. Por isso, a sua prática vê-se designada como *dramaturg* – preferindo o emprego do termo conforme a nomenclatura alemã.

O que é ser uma *dramaturg* em dança ou trabalhar dramaturgia em dança é, neste caso, uma referência conceptual que, antes de tudo, foi sendo trabalhada por *aproximação*. Isto é, o papel como *dramaturg* não foi definido logo no início do seu envolvimento nos diferentes projetos artísticos em que

participou. Veio depois de começar a colaborar com a coreógrafa Lia Rodrigues num trabalho de homenagem ao artista alemão Oskar Schlemmer, *Formas Breves*. Nessa altura, em 2002, na medida em que não sabiam como se ia desenrolar essa colaboração, nem quais os caminhos que ia tomar, ambas deixaram que a aproximação acontecesse primeiro para, depois, achar-lhe um/o nome. E esse nome foi achado e dado. Não foi a própria *dramaturg* quem chegou a ele, mas a coreógrafa. O nome surgiu pela Lia. Diferente do que acontece hoje – que Silvia entende que atua como *dramaturg* – nessa altura, nem ela nem Lia sabiam muito bem o que isso seria num espetáculo de dança.

Concretizada a aproximação, para Silvia na natureza do seu trabalho na dramaturgia em dança com a Lia existe uma nuance que é determinante e que a distingue daqueles que desenvolveu com outros artistas. Com outros artistas – nomeadamente com Dani Lima, Jérôme Bel ou Marcelo Evelin – a aproximação está completamente ligada à obra. No caso da parceria com a Lia, essa dramaturgia adquire uma outra nuance que se baseia não só na ligação às obras, mas também na ligação além delas. Nos seus vários anos de colaboração e da profunda amizade e cumplicidade com Lia, acontecem outros cruzamentos que tornam esta uma colaboração bastante singular. O projeto com a Lia divergiu e não se limita somente ao período de tempo preciso das obras: “Com a Lia o projeto derramou-se. É a obra, mas a partir da obra é também muitas outras ações no mundo”; “O trabalho com a Lia é muito uma ação de interlocução...” (SOTER, 2015). Paradoxalmente, a grande afinidade que existe pelo modo de ver a vida, de desejar uma arte que deixe marcas no mundo e que vá além da ideia de produto de mercado e de dinheiro, não minimiza o espaço-tempo de “manobra” entre ambas e que é proporcionalmente grande. Há sempre o espaço de “sair para poder voltar” (ibidem). Isto é, enquanto *dramaturg*, Silvia vê-se com “um pé dentro e um pé fora”⁶. Desde sempre ela esteve próxima e envolvida, mas conservando uma distância que lhe “permitisse um olhar menos familiar sobre o que se desenvolvia na prática cotidiana dos ensaios” (SOTER, 2015). Passamos a explicar, usando as suas palavras, na primeira pessoa:

Eu não sigo todos os ensaios. Eu não viajo com a companhia, eu não sou da trupe. Eu sou essa pessoa que está ao mesmo tempo fora e dentro, que sai e que volta. Não sou uma pessoa que está, ali, no dia-a-dia do trabalho. Estou muito mais no dia-a-dia da reflexão – as minhas trocas são dessa natureza. (SOTER, 2015)

Mesmo limitando a busca dentro desta colaboração com a coreógrafa Lia Rodrigues, o que é ser *dramaturg* em dança, ainda assim, não se fixa a um tipo pré-definido de participação. No caso de Silvia Soter, tal acontece porque metodologicamente o seu trabalho dramaturgógico segue (e seguirá) o fluxo dos diferentes momentos do processo artístico que são orientados, não por si, mas pela artista responsável. Assim, na prática da dramaturgia em dança há momentos que são mais de diálogo e de alimentar o processo com referências teóricas; momentos para ir aos ensaios e fazer incursões para olhar; momentos de partilhar; momentos do “eu acho que”; de

⁶ Alusão ao título de um texto escrito por Silvia Soter: “Um pé dentro e um pé fora: passos de uma *dramaturg*”. Ver (SOTER, 2010: pp. 128-148).

questionar; momentos de retirada. Enfim, existem momentos em que está menos presente e que, normalmente coincidem com o início de uma obra; ou em que está mais presente, como, por exemplo, quando a obra “começa a ter forma” – como regista a própria Silvia (2015).

Quando é questionada sobre o que legitima ou a prepara para realizar a tarefa da dramaturgia – ou como se prepara a dramaturgia, no seu caso – Silvia Soter também reflete que foi necessário e está-lhe inerente um longo percurso. Para acontecer e ser encontrado, o papel de *dramaturg* exige um caminho de preparação que foi percorrido antes de o iniciar. Pensando sobre este assunto, parece-nos pertinente um pequeno diálogo que que Almada Negreiros invoca sobre Picasso:

Um dia perguntaram a Picasso qual era a primeira coisa que era necessário para ser pintor. Picasso respondeu: Sentar-se. Ah! O mestre pinta sentado? – disse o outro, julgando estar senhor de uma confiança íntima do artista. Não. Eu pinto sempre de pé – disse Picasso. (Almada Negreiros *in* GUIMARÃES, 2004: p. 100).

É importante considerar-se que, nesse percurso de preparação, estão envolvidos diferentes contextos e são proporcionados por diferentes saberes que encontram expressão e marcam distintas impressões na maneira como trabalha. Para Silvia Soter, existem saberes que se aprendem, saberes que se transmitem e que nos são transmitidos e, finalmente, existem coisas que são características pessoais (SOTER, 2015). Dentro destas características pessoais, e no seu caso, a enorme amizade com a coreógrafa Lia Rodrigues é algo de fato fundamental e que legitima o seu papel como dramaturg (SOTER, 2015). Já no caso dos saberes adquiridos e transmitidos na prática da dramaturgia em dança, ressalta que existem aspetos que sobressaem por estarem próximos aos saberes da crítica e aos saberes da análise de uma obra e que se podem apresentar enquanto “possibilidade de *saber dialogar*” a partir de *estar junto*. Algo que está relacionado à partilha de saberes próprios e a uma cultura da dança e do corpo, mas não só – porque *estar junto* não vem do lugar da dança contemporânea. Trata-se, isso sim, de um dialogar que se faz no ambiente mais amplo da arte contemporânea e que toca o saber *olhar* e a cultura do *olhar* enquanto possibilidade de análise; o saber fazer as perguntas; o saber perspetivar dramaturgicamente a partir do corpo e das corporeidades emanadas e segregadas pela própria obra, etc. É um tipo de saber e de diálogo da pergunta.

Que corpo é esse? O que são as suas estruturas e seus fluxos? O que está ali e o que aquela obra secreta também do ponto de vista da composição? Como é que ela se estrutura em termos de composição? Como é que ela se desenha? Como é que tudo isso se dá?” (SOTER, 2015)

Com um pensamento e fazer em dança que está num cruzamento entre teoria e prática, a dramaturgia de Silvia Soter está ao lado “da ideia de conceituar a partir do que se vê” e coloca-se como “misto entre essa função do diálogo, da criação e da própria crítica” (idem). A realização dramaturgicamente contempla, no seu entender, um certo ponto de vista de justeza entre projeto artístico-artista-dramaturgista.

Por estas e outras razões, alguns aspetos das atividades desempenhadas pelo *dramaturg* em dança podem ver-se associados a diferentes metáforas. Silvia, por exemplo, fala-nos do *dramaturg* consentindo e favorecendo metáforas como a de *primeiro crítico*, ou *aquele que estende o espelho*, ou mesmo *o cúmplice remunerado* (SOTER, 2015). A associação, não se concretiza plenamente em metáforas como estas, no entanto, elas acabam por estar frequentemente envolvidas na maioria dos discursos discussões sobre o assunto. Se tivéssemos que apontar alguma, de todas, a metáfora que melhor se adequaria à visão da sua atuação junto de Lia e da sua companhia de danças (LRCD) – e que a própria Silvia apresenta como a mais conveniente – identifica-se com a definição de *dramaturg* como *primeiro crítico*. Porque crítico é aquele alguém que coloca o trabalho em questão, em crise. Um crítico do processo que, mais do que um crítico do final da obra, vai acompanhando e registando os processos ligados a essa experiência sem, contudo, ter a responsabilidade da criação artística do espetáculo (ibidem). Sobre esta questão, e em jeito de conclusão deste exemplo, sublinha-se a possibilidade da dramaturgia se situar, então, à margem de um compromisso artístico:

Exatamente, eu digo isso. Eu não me sinto artista. Eu não sou uma artista. Eu colaboro num processo artístico, de um outro lugar. Eu lido com o objeto artístico e com o processo de criação, mas o meu compromisso é um compromisso de *dialogar* com esse processo. A artista é a Lia e ela tem toda a autonomia nesse sentido. É o trabalho dela. É o trabalho que ela faz. Não há nenhum tipo de confusão nesse sentido. Eu não tenho nenhum projeto artístico. Não parto de questões artísticas. Eu trabalho muito a partir da necessidade da obra. (SOTER, 2015)

Ao problematizar e seguir os caminhos de alguns pensamentos dramaturgícos em dança, são várias as opções que nos colocam diante da *dramaturgia em dança* como processo tendencialmente permeável e oscilatório, necessário entre os modos de fazer em dança. À semelhança de outras que marcam as práticas contemporâneas, as propostas de Tiago Rodrigues e Silvia Soter no âmbito da dança estão alinhadas não com *uma* ideia de dramaturgia específica à dança, mas com um espírito investigativo comprometido no devir em construção do que não é conhecido *a priori* e do que é singular. A partir delas, e considerando a forma como o processo dramaturgíco se desenvolve em relação à dança e aos procedimentos de determinados coreógrafos, podemos constatar que a dramaturgia tem a possibilidade de se transformar a partir de uma ampliação prática sem contudo deixar de ser dramaturgia. A dramaturgia em dança, aquela que se faz com e para a dança, beneficia a dança em diversos sentidos, inclusive na manutenção da sua contemporaneidade, do seu estar presente no presente.

Por fim, considerando-se as transformações que conhece no âmbito do teatro, pudemos também encontrar ressonâncias e relações com os dois grandes sentidos de dramaturgia encontrados a partir do teatro: o sentido de dramaturgia como escrita ou composição dramática e o sentido relacionado à tarefa de estruturação do espetáculo e à consciência crítica.

Referências

- DANAN, Joseph. Mutações da dramaturgia: tentativa de enquadramento (ou de desquadramento). *Moringa teatro e dança*, João Pessoa, v. 1, n. 1, pp. 117-123, janeiro de 2010.
- DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Paris: Actes Sud, 2010b.
- HEATHFIELD, Adrian. Dramaturgia sin dramaturgo. In: ARAÚJO, Antônio et. al. *Repensar la Dramaturgia: Errancia y Transformación*. Murcia: Centro Párraga – CENDEAC, 2010. Pp. 91-103.
- HORTA, Rui. Entrevista um: depoimento. [julho de 2015] Lisboa. Entrevista concedida a Andreia Marques.
- KATZ, Helena. Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 2, n. 10, pp. 163-167, 2010.
- LESSING, Gotthold Ephraim. Dramaturgia de Hamburgo. In: GUINSBURG, J. & I. D. Koudela, *Lessing: obras, crítica e criação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016. Pp. 581-658.
- PAIS, ANA. *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Edições Colibri, 2004.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (J. Guinsburg, & M. L. Pereira, Trads.) São Paulo: Perspectiva, 2011.
- RODRIGUES, Tiago. Sem truques: depoimento. [2014] Lisboa: Sinais de Cena. Entrevista concedida a Rui P. Coelho e Joana d'Eça Leal. Disponível em <http://revistas.rcaap.pt/sdc/article/viewFile/13142/10085>. Acesso em: 12 dez. 2017.
- SOTER, Silvia. Entrevista cinco: depoimento. [setembro de 2015]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Andreia Marques.
- SOTER, Silvia. Um pé dentro e um pé fora: passos de uma *dramaturg*. In: NORA, Sigrid (Org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC, 2010. Pp-128-148.
- TRENCSENYI, Katalin. *Dramaturgy in the Making: A User's Guide For Theatre Practitioners*. Londres: Bloomsbury, 2015.