

Artigo 9

NDO:  
IMBRICAÇÕES  
POÉTICAS PARA  
PENSARMOS  
UMA  
DRAMATURGIA  
DA DANÇA NO/  
DO TEMPO-  
GERÚNDIO

artigos

INFORME<sup>c3</sup>

## NDO: IMBRICAÇÕES POÉTICAS PARA PENSARMOS UMA DRAMATURGIA DA DANÇA NO/DO TEMPO-GERÚNDIO

Bel. Thiago Torres, UFC, CE.<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo surgiu a partir de questões dramatúrgicas da criação de um trabalho cênico no curso de Bacharelado em Dança da UFC e trata da relação que se constitui entre a dramaturgia da dança e o que nesta pesquisa chamamos de tempo-gerúndio: um tempo na/da duração. No decorrer da escrita levantam-se questões sobre como a relação entre o fazer dramatúrgico e o tempo, configurando-se na duração, pode ser trabalhada como possibilidade poética para um corpo dançante em cena. Neste trabalho, a escrita sobre a dramaturgia da dança não somente reflete as buscas por questões significativas das construções de sentido, mas busca pensar como, em seu próprio fazer, no corpo ao dançar, revela-se também uma construção processual de um olhar sensível à obra através das ações do dramaturgismo em dança.

**Palavras-chave:** Cena; Corpo; Dramaturgia da dança; Tempo-Gerúndio.

## NDO: POETICS IMBRICATIONS TO THINK ABOUT A DANCE OF DRAMATURGY IN THE GERUND TIME

**Abstract:** This article arose from the dramaturgical issues of the creation of a scenic work in the course of Bachelor of Dance of the UFC and deals with the relation that is constituted between the dramaturgy of the dance and what in this research we call time-gerund: a time in / duration. In the course of writing, questions arise as to how the relation between dramaturgic doing and time, forming in duration, can be worked as a poetic possibility for a dance body in scene. In

<sup>1</sup> Mestrando em Artes pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Bacharel em dança pela UFC e dramaturgista de processo criativos, iniciou sua carreira na dança em 2005. Dedicou-se como artista-pesquisador ao estudo e à criação em dança com foco na concepção na/da dramaturgia e suas poéticas do corpo em cena. Atua junto ao UM coletivo Só onde desenvolve trabalhos de Dança-Teatro ao lado de mais oito artistas-pesquisadores. Atualmente investiga os processos ligados à temporalidade do inacabamento e suas relações acerca do corpo e suas dramaturgias inacabadas. Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4836310J8>

this work, the writing about the dramaturgy of dance not only reflects the searches for significant issues of the constructions of meaning, but seeks to think how, in its own doing, in the body when dancing, also reveals a procedural construction of a sensitive look at Work through the actions of dramaturgismo in dance.

**Keywords:** Scene; Body; Dance of dramaturgy; Gerund Time.

### **Tempo-gerúndio: conceitos acerca do tempo na/da duração.**

Uma grande parte do mundo pode-se dizer, está regido por uma lógica de pensamento a partir de um tempo cronometrado. Este tempo faz das nossas relações, dos nossos modos de estar no mundo, algo inteiramente dependente de suas variações regulares, a duração precisa de nossas ações marcada numa sequência coerente de sentido. Podemos entender que estamos intimamente ligados a esta variação, à mudança dos segundos, minutos, das horas imbricadas ao entendimento desse tempo cronometrado.

A ideia do tempo Khronos está ligada ao deus Cronos da mitologia grega (o deus que gerava e devorava os seus filhos) e traz para a concepção da cronologia, ciência que estuda o tempo, uma função de determinar uma ordem de sentido histórica para os acontecimentos. Na nossa atual condição de entendimento sobre o tempo, a ideia de representação da cronologia acaba por tornar essa concepção de tempo como “[...] um senhor impiedoso e impassível, um algoz, que rouba a nossa juventude e nossas alegrias” (SCHÖPKE, 2009, p. 10).

Essa representação temporal, atribuída pela sociedade ao tempo, por uma necessidade de organização de sentido, acaba, por sua vez, criando condições de regulamentar os acontecimentos dos nossos cotidianos. Nestas condições, a compreensão de um tempo que passa, marcado pela variação numérica dos relógios, torna o próprio tempo algo pluralizado. Podemos pensar que apesar de existir uma representação de um tempo que rege toda a sociedade, cada pessoa tem a sua percepção temporal que se diferencia da percepção de outra pessoa. Todos nós pulsamos de modos diferentes, vivemos essas variações de modos diferentes. Podemos sim estar em

conexão com o tempo, mas, sabendo que cada relógio, cada corpo irá ter a sua própria noção temporal a partir das condições de seu cotidiano, problematizando o entendimento do que é o tempo.

É claro que, se o tempo é entendido como algo que não para de passar, é realmente difícil dizer o que ele é (ou dizer que ele tem um “ser”, uma natureza em si). Afinal, pensado como um fluxo contínuo, o tempo tem a sua própria “realidade” furtada pelos instantes que se sucedem, isto é, ele só pode existir à custa de ser sempre o outro, já que cada presente que passa, um novo se segue e, assim, indefinidamente (SCHÖPKE, 2009, p. 12).

Vejamos como isso se deu historicamente. Desde a 1ª Revolução industrial, em 1750 na Inglaterra, as máquinas e o ritmo de uma produção em série foram dando, ao longo dos séculos, outro sentido de tempo apreendido à corporeidade. Essa “aprendizagem mecanizada” submeteu o corpo a absorver o tempo como algo que não se pode desperdiçar, cada segundo perdido já não vale mais para uma devida valorização do fazer. Esse modo de apreensão do tempo, construído sócio historicamente, faz do nosso cotidiano um lugar de permanência no tempo apenas como passagem, uma percepção temporal enquanto algo passageiro e que, segundo Schöpke (2009), não deixa (segundo se diz) que nada dure para sempre.

Apesar desta concepção construída, há outra maneira de apreendermos o sentido de tempo, sentido aqui, que nos interessa principalmente no fazer dramático da dança<sup>2</sup>. A concepção e a compreensão de pensamento acerca do tempo como duração nos impulsionam para um “crescer para dentro”, o crescimento dos acontecimentos, dilatando-se em si próprio, tendo, no caso da dança, a própria investigação dramática do corpo em movimento como

2 Tomemos a partir daqui o sentido atribuído à dramaturgia na contemporaneidade da dança como uma possibilidade que surge em meados dos anos 80 na Europa e disseminada no Brasil no início do ano 90, com mais influência entre Rio de Janeiro e São Paulo. É pertinente ressaltar que os atributos empregados ao dramaturgista (pessoa que trabalha com a dramaturgia da dança), não somente compete lidar com a narrativa (sentido mais ligado ao texto teatral), porém, com o sentido mais amplo à dramaturgia atrelada ao corpo. Hoje, contamos com esses ofícios: dramaturgo e dramaturgista, sendo que este último ainda questionado sobre suas funções no processo criativo (nem sempre ligados à dança), operando de maneira a questionar como “primeiro crítico do processo” ao lado dos diretores, intérpretes-criadores e coreógrafos, suas obras e os modos estéticos, políticos e éticos de dar-se a ver em cena.

a principal fonte de criação. Nesta investigação é preciso estar atento para o porvir, fazer do território artístico em dança um lugar aberto, um lugar do acidente, um tempo do acontecimento na configuração dramática da própria obra em criação.

Desde o início do século XX, as reverberações sobre o tempo já se colocavam em questão nas artes. Podemos citar, dentre os artistas que foram por esse caminho, a obra *“Dinamismo di un cane al quinzaglio”* (Giacomo Balla, 1912). Atrelado ao movimento futurista, o autor faz de sua pintura uma situação não estática, pintando as imagens do quadro a partir de uma perspectiva da imagem em movimento. Esta produção, talvez já traga em si um questionamento sobre o tempo, apresentando-o não como passagem, mas enquanto duração, refletindo, assim, o tempo do acontecimento. Uma pintura que está acontecendo.

Nesta escrita reflexiva, a proposta se configura como um modo de pensar o tempo-duração para entender a dramaturgia da dança. Os conceitos filosóficos aqui apropriados interessam-nos não somente como possibilidade de apreensão desta concepção de tempo enquanto duração, mas na própria investigação de um processo criativo em dança. Não cabe a este estudo fazer um tratado filosófico sobre as questões conceituais a serem tratadas no tema, mas fazer destes conceitos, uma maneira de refletir sobre a criação da dramaturgia da dança, fazendo ligações e interpretações a respeito do tempo-duração como uma ferramenta dramática para cena.

Desde a antiguidade, essas questões já se faziam presentes para os filósofos de modo que os desconcertava (SCHÖPKE, 2009). Ao longo da história da filosofia, alguns pensadores se dedicaram a tal estudo acerca de como esse tempo se dá no mundo em que vivemos. A exemplo deles, podemos citar Heráclito, Platão e Aristóteles, Santo Agostinho, Bergson, Heidegger, Nietzsche e Deleuze, cada um deles problematizando e nos oferecendo caminhos para refletir como o tempo pode ser pensando nessas relações.

Algumas reflexões a partir de conceitos sobre o tempo enquanto duração de Henri Bergson (1859-1941) apropriados por Gilles Deleuze (1925-1995) nos interessam como possibilidade de apreensão desta concepção para pensarmos aqui numa dramaturgia da dança

que dura em seu próprio fazer.

Mas o que podemos entender por esse tempo que dura? O que Deleuze (1983) nos apresenta enquanto duração é que ela pode ser apreendida como um Todo. Este não é dado e nem passível de ser dado. “[...] Se o Todo não é passível de ser dado é porque ele é o Aberto e porque lhe cabe mudar incessantemente ou fazer surgir algo de novo; em suma durar.” (DELEUZE, 1983, p. 18).

Ainda segundo o autor para apreendermos essa questão do tempo enquanto duração, podemos pensar que nesse Todo existem outras condições de duração que poderão influenciar mudanças de modo qualitativo. Condições essas que Deleuze chama de movimento: “O movimento remete sempre a uma mudança” (DELEUZE, 1983, p. 9) e, no acontecimento dessas mudanças, “[...] as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo em que os pretensos elementos se movem” (DELEUZE, 1983, p. 9). Então podemos pensar que nesse Todo há acontecimentos que se movem e com eles geram-se relações no próprio Todo.

Se pensarmos, por exemplo, num espetáculo de dança onde temos os corpos que dançam, a estrutura coreográfica, o cenário, o figurino, a luz e outros elementos, esses, chamaremos de objetos, um conjunto fechado, onde a relação do Todo não pertence a esses objetos, mas ao Todo que aqui podemos pensar como a dramaturgia da dança.

Através do movimento no espaço, os objetos de um grupo mudam suas respectivas posições. Mas, através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. Da própria duração, ou do tempo, podemos afirmar que é o todo das relações (DELEUZE, 1983, p. 18).

Não se deve confundir aqui o Todo com os conjuntos desses objetos. Esses conjuntos para Deleuze são artificialmente fechados, são sempre conjuntos de partes, ou se pensarmos num espetáculo, podemos chamar de cena. A dramaturgia do/no tempo que dura, assim como o Todo, é aberta “[...] e não tem partes, exceto no sentido muito especial, pois ele não se divide sem mudar de natureza a cada etapa de divisão” (DELEUZE, 1983, p. 19). É como se houvesse um fio de costura e costuramos de modo que, ora viramos ao reverso, ora

voltamos ao verso e esse fio ligasse as partes dessa costura. Pensando aqui nesse fio de costura como a dramaturgia, ela estará sempre no entre, nos dois lados da obra, e só se dará a ver pelo próprio movimento da costura e pelos modos como a costura se constituirá na obra. O Todo dessa costura não se pode definir pelos conjuntos, os materiais utilizados, pois o próprio movimento muda na duração.

Pensamos então a criação de temporalidades dessa dramaturgia da dança como o Todo “[...] que se cria e não para de se criar numa outra dimensão sem partes, como aquilo que leva o conjunto de um estado qualitativo a outro, como o puro devir incessante que passa por entre esses estados” (DELEUZE, 1983, p. 19). E ainda que pelo movimento, o Todo ou a dramaturgia se divida nos objetos, os objetos se reúnem na dramaturgia: e justamente entre os dois, “tudo” muda.

### **Dramaturgizando a dança: a temporalidade poética da duração.**

Por pensar o tempo como uma constituinte de durações, podemos compreender que, nessa constituinte, criam-se possibilidades dramáticas em dança. Desdobram-se, dessas relações, produções de temporalidades numa dramaturgia que é acolhida por um tempo-duração cujas linhas geram, produzem no corpo “[...] um ‘eu’ em formação, um ‘eu’ que se constrói no contato com o mundo” (SCHÖPKE, 2010, p. 224). Enquanto pensamento sobre dança, podemos intuir que esse “eu” em formação surge como corpo a movimentar-se em cena e que faz de si, o tempo na dramaturgia, uma vez que “[...] é o movimento que dá sentido ao movimento” (GIL, 2002, p. 32). O corpo então traz para cena um desdobramento de si em seus modos de fazer dança cuja constituição poética de sentidos no/do tempo se dá de maneira silenciosa e potente em suas movimentações.

Para Laurence Louppe (2012, p. 27), “A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto de condutas criadoras que dão vida e sentido à obra”. Assim, ao pensarmos uma Dramaturgia no/do tempo estamos tecendo uma linha que é “[...] a continuidade do que não é mais (o passado) no que é (o presente)” (PUENTE, 2010, p. 39). Assim, podemos pensar que



essa poética ou ferramentas das quais o corpo tece a sua criação em dança é atravessada por algo que está, silenciosamente e em seu tempo, pedindo para aparecer e constituir de forma potente a força que este corpo em seu movimento pode, justamente, ressoar neste imaginário que Laurence Louppe cita.

Aqui, o tempo em que a dramaturgia da dança solicita aparecer não é necessariamente cronometrável, não existe um ponto certo ou exato onde ela se fará presente na obra, em corpo dançante. A dramaturgia, o sentido no/do corpo em movimento, está a todo o momento, ora silenciosa ora em estado de efervescência, num tempo que dura no Todo da obra e que compreende não só a obra em si, mas as relações de sensibilidade que esta causa para além do espaço cênico.

A palavra duração entra nesse contexto da dança contemporânea e dos estudos de poéticas dramatúrgicas como algo que preenche as entrelinhas da obra deixando-a mais consistente e refinada. Subtende-se também que nessa poética da dramaturgia algo está acontecendo no corpo do intérprete enquanto ele experiencia as movimentações em cena e que permite a esse corpo um debruçar-se junto à dança, no seu estado de presença cênica “[...] um corpo que não é dado mas descoberto, ou que está ainda por inventar” (LOUPPE, 2012, p. 73).

A dramaturgia a qual permeia o corpo em movimento<sup>3</sup> procura lugares para habitar e se presentificar na obra cênica de modo que “[...] é da sua articulação que nasce o sentido; este, invisível, cruza o tempo em que o espetáculo se dá a ver com o espaço que em ele acontece” (PAIS, 2004, p. 89). E dessa articulação em movimento que a dramaturgia tece em cena faz do corpo um acontecimento, dando a ver aquilo que se passa em dança e evocando sentidos, lembrando que

No que se refere ao sentido, sobretudo na dança contemporânea é evidente que nos encontramos longe de uma narratividade que se contentaria em dispensar um referente, sendo o sentido, antes de mais, esse objetivo não nomeado que a dança interroga sem descrever (LOUPPE, 2012, p. 32).

3 Entenda-se aqui movimento como, também, uma ação de paragem.



Para a dramaturgia se fazer presente enquanto dança é indispensável pensarmos sua imbricação com uma das constituintes da dança contemporânea: a temporalidade. Vale ressaltar que a dança é constituída por espaços-tempos: um vai criando o outro ao mesmo tempo em que dança, não havendo assim uma separação entre eles. Mas, vamos deter aqui uma atenção a essas temporalidades que se arrastam na sua própria dilatação, fazendo com que a dança e a dramaturgia andem imbricadas para que, segundo Pais (2004), a duração do material, sua sensação estética, se ofereça à fruição.

Podemos pensar nessa duração do material, que aqui chamamos de dança, em linhas sucessivas, um fluxo ininterrupto onde seja “[...] impossível deter a duração” (PUENTE, 2010, p. 41) no qual se desdobram sentidos no corpo que se movimenta.

[...] a consistência dramática que funda um plano de composição se liga sempre à insistência de algo, insistência ora anunciada como projeto pelo regimento, ora silenciosa [...] uma linha abstrata, uma textura recorrente, que variam de duração e se acumulam ritmadamente em nós (CALDAS, Paulo, 2010, p. 14).

Por isso, existe uma insistência que permeia a temporalidade na duração não apenas “gratuitamente” como diz Caldas (2010), mas se preocupando com o tempo que isso oferece ao corpo em cena. Sendo assim podemos induzir que a dramaturgia constrói na sua própria duração, como cita Schöpcke (2009, p. 230) “[...] Sensações, sentimentos, evoluções” e que nesse tempo-gerúndio não há um só estado que deixe de variar enquanto se vive a duração.

Podemos pensar que se gera um tempo produzido no/ em corpo, tempo esse em que a duração promove uma potência trazendo para cena a sensação que dura no seu próprio fazer. Assim, o tempo é entendido como uma linha tênue constituinte de durações:

Bergson não sustenta que a duração (ou o tempo) seja uma linha reta. Para ele, a linha reta é uma representação matemática. Afinal, a linha que se mede é imóvel e o tempo é mobilidade. Ele não nega que a duração se produz numa espécie de linha sucessiva, una e múltipla ao mesmo tempo, mas não é a linha que é a duração de cada ser, e sim o

vivido (SCHÖPKE, 2009, p. 226).

Se seguirmos nessa direção múltipla que se expande e se constitui em cena, suas linhas se modificam no próprio fazer da obra, pois “[...] a obra deixa a sua marca em nós, como uma impressão digital na memória do intelecto e dos sentidos: as linhas invisíveis e únicas da experiência estética” (PAIS, 2004, p. 94). Sendo assim, a dramaturgia na duração no/do corpo que dança “[...] é um fluxo contínuo e incessante do tempo vivido” (PUENTE, 2010, p. 41) e que nesse tempo vivido “[...] não existe duração fragmentada nem duração sem alterações, sem mudanças de estado.” (SCHÖPKE, 2009, p. 227).

A duração faz do tempo uma variante de sentidos, dos sentidos do corpo, das “*mutações de sentidos*” (LOUPPE, 2012, p. 75, grifo do autor). Estes atravessam o fazer dramaturgico na cena e se fazem mutantes, constituindo-se como um leque de possibilidades dentro da poética do movimento da qual “Dançar consistiria assim, em tornar legível a rede sensorial que o movimento explora a cada instante” (LOUPPE, 2012, p. 85). Ou seja, tomar presentificado em cena o tempo que se está vivendo.

A expansão dessa dramaturgia que acontece em cena no corpo do interprete-criador é uma situação que está sempre no verbo gerúndio. A terminação “NDO” permite que a dança teça os seus próprios fazeres fazendo-os; que o corpo possa dançar seus gestos gestualizando-os e a dramaturgia, dramaturgizando-os. Na pesquisa em questão, temos que estar atentos para perceber que esse modo de pensar a dramaturgia apresenta-se enquanto discurso. Atentos que a cada escolha dramaturgica feita pelo dramaturgista é, segundo Pais (2004), um discurso que se pauta pelo movimento interno de um olhar participante, que se constitui e é constituído à medida das trajetórias e desenvolvido a partir do processo no qual está incluso.

É tendo esse tempo NDO como possibilidades poéticas e discursivas da dramaturgia que podemos descobrir e acessar estados de corpo para o desdobramento do sentido dando a ver suas mutações em potência, suas mutações em presença, colaborando assim com a dramaturgia como “[...] aquilo que invoca e ativa a dimensão de duração da experiência, a entrada no fluxo das matérias e corpos em co-existencia relacional” (LEPECKI, 2010, p. 45) e que

O seu movimento conjunto constitui uma trajetória de participação decorrente da dramaturgia, não só porque esta reside às opções estéticas que compõem os materiais, mas também devido ao facto de o seu discurso invisível participar no visível através das relações de sentido (PAIS, 2004, p. 92).

Isso se configura na duração como um corpo que em sua cuja experiência provoca, ao dançar, uma sensação estética e de sentidos que se articulam ali mesmo, na cena. Essa dimensão, podemos pensá-la como um tempo outro que se instaura naquele devido espaço onde acontece a ação. A dramaturgia, em seu tempo durável, vai apresentando, sem nomear, as suas escolhas e o modo como estas vão se articulando em cena, nessa dimensão.

Essa possibilidade de pensar o tempo-gerúndio ou a ação do que aqui chamamos de NDO é importante nessa investigação dramática, ele é um parceiro no que se considera a dança que está sendo construída em cena. É ainda neste território da experimentação em cena que corpos começam a ser gerados e atravessados de durações, pois o corpo é um canal vivo da experiência, não fica inerte às suas intensidades enquanto se movimenta. A dramaturgia, neste caso, prolonga-se dando sentido àquele corpo, preenchendo as lacunas e se construindo em sua estrutura composicional deste que está em cena "[...] consumindo-se no plano temporal do espetáculo [...] como também no tempo durante o qual essas relações de cumplicidade existem" (PAIS, 2004, p. 84).

Os estados provocados por essas temporalidades que emergem de uma ação de sentido da cena permitem que surja do corpo que dança

[...] então "outra cena" onde se desenrola um drama existencial e onde o movimento já não é suporte mimético de um referente já estruturado mas, muito pelo contrário, uma emanção (se não uma constituinte dessa mesma cena, em que o corpo é simultaneamente agente de abertura e leitura (LOUPPE, 2012, p. 61).

Podemos assim, pensar nessa relação onde tempo constitui sentido e sentido constitui tempo; são processos de pensamentos que permitem essa possibilidade de a dramaturgia adentrar no *entre* das

estruturas composicionais para dar a ver aquilo que se passa de potente no corpo dançante.

O tempo-gerúndio ou NDO acaba, por sua vez, imbricado à dramaturgia da dança, evocando esses estados e permitindo que o próprio corpo seja o acontecimento em movimento. A duração dessas temporalidades, evocadas pelos elementos que compõem uma obra de dança, faz emergir mudanças de estados. Vamos aqui ressaltar a importância das mudanças de estado, destacando, para isso, o Fator Peso<sup>4</sup> do corpo que dança.

O peso do corpo propõe estados que corroboram para essa temporalidade no gerúndio, pois, segundo Louppe (2012), é pela transferência de peso que todo o movimento se define, cria estados de atenção na própria percepção do corpo ao dançar. Sentir o peso do corpo e suas articulações de sentido em cena permite uma experiência cinestésica e estética que põe em evidência cada gesto que o corpo realiza. Para Louppe (2012, p. 104), "Contudo, o peso não é somente deslocado: ele próprio desloca, constrói e simboliza, a partir da sua própria sensação", assim, podemos intuir que o peso do corpo em relação aos estados que provoca em cena acaba que por conduzir a uma sensação de presença onde a dramaturgia na/da dança se constrói em seu próprio fazer do movimento.

A relação entre a duração e o peso do corpo carrega no fazer da corporeidade dançante uma experiência que podemos imaginar como a de um corpo plástico. Este ao dançar permite uma poética onde a situação do corpo é maleável, como se fosse uma massa de modelar com cujas possibilidades de criação de imagens o próprio intérprete ou até mesmo o dramaturgista brinca.

Da mesma forma que é possível sentir o tempo através da mudança do peso, a resistência do corpo cria um espaço denso onde o corpo lê as suas próprias marcas, um espaço receptivo com propriedades tácteis diversificadas (LOUPPE, 2012, p. 108).

---

4 O Fator Peso, abordado nesta pesquisa, refere-se à denominação dada por Rudolf Laban (1879-1958) aos quatro fatores de movimentos (Peso, Fluxo, Tempo e Espaço) observados por ele nas atitudes do corpo em movimento. O fator peso para Laban vai de leve a firme, possuindo suas gradações, informando, segundo Rengel (2005), um aspecto mais físico da personalidade, trazendo sua intensão e sensação do movimento.

Essas mudanças perceptíveis são da ordem do sensível, são experiências estéticas que a dramaturgia está a todo o momento articulando e dando consistência ao acontecimento da obra. Mas a dramaturgia que está acontecendo em cena não é apenas “produto” de um processo investigativo em dança, o que podemos chamar de uma dramaturgia no gerúndio é justamente o Todo, a relação dos processos investigativos da obra que está acontecendo sendo ela a própria, o próprio processo sendo apresentado no suposto produto.

Ao observarmos um trabalho de dança, o que podemos pensar é que ali, enquanto o corpo está dançando, apresenta-se uma dramaturgia cuja escolha é propor “[...] a percepção no seu próprio processo” (LOUPPE, 2012, p. 27). É interessante pensarmos a apresentação de uma obra de dança evitando cair nesse lugar da dualidade Produto x Processo e, até mesmo, pensarmos a dramaturgia da dança no tempo gerúndio como uma poética que “Por outras palavras, revela-nos o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o acto artístico se oferece à percepção, o ponto onde a nossa consciência a descobre e começa a vibrar com ela” (LOUPPE, 2012, p. 27).

A função do dramaturgista, neste caso, pode ser até um pouco difícil, pois lhe é próprio articular a relação do Todo de um trabalho de dança para adquirir uma consistência material cujo processo é o que está em cena. É possível aqui pensar que a função do dramaturgismo em seu tempo gerúndio “É um modo de estudar experiências partilhadas e, através delas, a transformação do sensível tanto para o bailarino como para aquele que testemunha a dança” (LOUPPE, 2012, p. 29).

Ao nos apropriarmos deste pensamento de Louppe o trazemos para um estudo sobre a dramaturgia da dança, podendo, então, conceber essa testemunha, a qual cita Louppe, aqui como sendo o/a dramaturgista. E poder dizer, em diálogo com a autora que, além de ser “a primeira testemunha” ainda no momento da criação da obra, em seu estudo, ele põe em ação, justamente a relação do Todo em jogo como uma dinâmica das atitudes do sujeito dançante.

## **Considerações para um movimento inacabado.**

São nessas e a partir dessas relações do tempo-gerúndio como uma abordagem ao conceito de Todo que podemos compreender como a dramaturgia se coloca em relação ao acontecimento do corpo que está dançando em cena. Podemos pensar aqui este acontecimento como uma instauração de uma temporalidade onde “O corpo é, antes de tudo, um acontecimento cuja identidade se faz performativa” (PRIMO, 2014, p. 70). Ainda segundo Primo (2014) é interessante destacar que a construção dessa identidade está em processo, “sem fim”, inacabada e em construção, assim como a dramaturgia no tempo-gerúndio e seu Todo também estão abertos, inacabados.

Como um corpo ao dançar está em construção, um pensamento dramaturgicó também se estabelecerá assim. Essa construção, ou, para sermos mais fieis a perspectiva desta pesquisa, esse *construindo* de uma cena é justamente aquele movimentar da costura e da linha que vai para frente, mas sempre retornando ao já percorrido para assegurar a consistência da costura.

Nesse tempo da costura que a dramaturgia vai fazendo em cena, ela nos traz desdobramentos da obra coreográfica; desdobramentos do/no corpo em suas imbricações poéticas “[...] um temo que se desprenda da noção de linearidade: instante que se desdobra em ainda-futuro e já-passado” (PRIMO, 2014, p. 70). Vale enfatizar que o que estamos colocando aqui é uma possibilidade poética de uma dramaturgia contemporânea em dança, mas, cada criador possui suas ferramentas de criar desdobramentos possíveis para o seu trabalho, o que é de grande valor para dança.

Este desdobramento dramaturgicó possível não traz uma sequência de acréscimos de cena à cena, mas um desdobrar delas. É justamente colocar o corpo que dança, em sua duração, levá-lo a seu possível sem esquecer os resquícios do que, cronologicamente, já passou. Desdobrar dramaturgicamente aqui está se fazendo por elementos de cena que crescem em si, e essa duração não se diz necessariamente por um tempo lento, mas, que pode se apresentar em suas mais variadas temporalidades.

É nesse desdobramento que pode a dramaturgia “quebrar

sua cabeça" para resolver quais os sentidos que o trabalho está se fazendo, quais são suas escolhas. O que a obra emerge em sua duração e que necessariamente não é para ser esquecido, mas sim, crescer nela mesma em sua constituição de sentidos? Como revela Gil (2002, p. 51), "A dança compõe-se de sucessões de micro-acontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento".

Estar nesse tempo é constituir escolhas aonde as coisas vão se "dramaturgizando" em cena, ou seja, criando relações que vão ao encontro de outros corpos que naquele espaço também dançam. O corpo que dança em cena faz com que "Nenhum movimento acabe num lugar preciso de uma cena objetiva. Esses limites do corpo do bailarino nunca proibem os seus gestos de se prolongarem para além da pele" (GIL, 2002, p. 50).

O público, nesse caso específico, é também onde a dramaturgia se instaura e se faz constituições de sentidos. Cada pessoa que assiste a uma apresentação irá constituir o seu sentido e não é obrigação do criador, ou do diretor, fazer com que elas entendam a obra numa linha de sentido único de "início, meio e fim".

Este tempo cronológico da obra existe, isso não podemos negar, mas fazer com que o público possa assistir a uma apresentação de dança contemporânea cuja intenção seja apenas experienciar a sua duração é, aqui, poder colocá-lo em outra frequência, a frequência da dança que ali se instaura: "Este diálogo variável, flutuante e profundamente circunstancial, ligado a uma experiência dificilmente generalizável" que "passa por um tecido conjuntivo de relações sensoriais entre a dança e a sua testemunha" (LOUPPE, 2012, p. 32).

Quando a dramaturgia consegue agenciar as relações que compõem a cena, não as deixando confusas, ela provavelmente conseguirá intervir no público, de modo a fazê-lo não precisamente "entender" o que está acontecendo na cena, mas sim de pulsar com a obra sentindo-a vibrando no próprio corpo.

No momento em que a dramaturgia, em sua relação com o NDO, consegue esta delicadeza ela, tirando partido do que afirma Louppe (2012), instaura a dança como poética do movimento, não pela originalidade nem pela configuração espaço-temporal,



mas pela intensidade da experiência que o conduz. Sendo assim, essa poética dramatúrgica está para além de uma relação de sentindo do Todo das reações que duram na própria obra, mas está em estado de atenção para o que acontece ao seu redor, nas suas relações que duram em outros corpos.

Para este pensamento contemporâneo em dramaturgia da dança, cuja poética está a todo o momento durando em seu próprio fazer dança, as imbricações dessas durações que se veem em cena e que se percebem em outros corpos, nota-se também a importância de estar atento ao que chamamos de “depois que termina a obra”. Em alguns casos, devido a uma refinada pesquisa dos elementos constituintes da obra, das articulações entre seus integrantes e de uma íntima pesquisa dramatúrgica, nota-se a reverberação no corpo mesmo após o seu término.

É trazendo esta proposta que colocamos a dramaturgia da dança no tempo-gerúndio não apenas como um território instaurado no espaço cênico, mas, atentando que mesmo após o “término cronológico” da obra, existe algo que se reverbera em suas mais variadas manifestações. Sendo assim, podemos dizer que dentro desta possibilidade dramatúrgica de criação de sentidos e sensíveis, é de uma percepção colocar suas reverberações para além de seu tempo de execução onde

O olhar e a escuta da obra arrastam-se numa temporalidade que, mesmo posterior a sua finalização, a revisita numa longa meditação desde as suas premissas: o propósito secreto, o nascimento do material, a escolha das ferramentas, os processos de elaboração (LOUPPE, 2012, p. 31).

Apontar esta poética do tempo-gerúndio como um modo de se pensar dramaturgia da dança coloca em movimento essas relações que observamos em meio a processos de criação em dança, de criação dramatúrgica em dança. Trabalhar com uma dramaturgia que dura em si é optar por fazer do corpo que dança em cena, o corpo estando em cena. A duração é um crescer para dentro, é a costura que avança tendo que voltar para seguir, é a dramaturgia que se desdobra nela mesma para dar suporte aos acontecimentos do corpo que dança. Esta dança está a todo instante, digamos, se *dramaturgizando*. É colocando o corpo como “[...]”

um infinito aberto pelo próprio movimento que o corpo existe e se situa" (LOUPPE, 2012, p. 77).

Dramaturgizar é estar a todo o momento se colocando em situação de observador/observado, articular o Todo que é aberto, infinito, é assumir que nesta duração não há uma colocação de um tempo processual cronológico, regrado. Aqui estamos justamente procurando articular o Todo dos possíveis, o Todo do sentido, do sensível onde quem está dançando na duração provoca-se criações, volições, não de um eu a dançar, mas um eu que está dançando.

### Referências bibliográficas

BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.

DELEUZE, G. Teses sobre o movimento – Primeiro comentário de Bergson. In: DELEUZE, G. **Cinema, a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LAPOUJADE, David. **Potências do Tempo**. São Paulo: N-1 Produções, 2013.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

NORA, Sigrid (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: SESC São Paulo, 2010.

NUNES, Sandra Meyer. **"Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança."** In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (org). **Tubo de ensaio: experiências em dança e arte contemporânea**. Florianópolis: ed. do Autor, 2006.

PAIS, Ana Cristina Nunes. **O discurso da Cumplicidade: Dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Colibri, 2004.

PRIMO, Rosa. **Desmesuras da composição em dança**. Revista Conceição Conception, v. 2, nº 2, p. 43-51. São Paulo, 2012.

PRIMO, Rosa. **PASSGENS sem TERMO**. Periódico Moringa – Antes do espetáculo, João Pessoa, V. 5, n. 1, p. 65-77, jan./jun. 2014.

PRIMO, Rosa. **Um corpo por inventar**. Revista Dança, Salvador, V. 2, n. 2, p. 9-17, juhl./dez. 2013.

REY PUENTE, Fernando. **O tempo**. São Paulo: Editora WFV Martins Fontes, 2010. (Filosofias: o prazer do pensar/dirigida por Marilena Chaui e Juvenal Savian Filho).

SALLES, Cecília A. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte. 2006.

SCHÖPKE, Regina. **Matéria em Movimento - A ilusão do tempo e do eterno retorno**. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2009.

Artigo recebido em: 25/06/2017

Aprovado em: 20/01/2018