

TALITHA DE CASTRO MENDONÇA MESQUITA

A DRAMATURGIA DE “COREOGRAFIA DE CORDEL”: DOS
ENTRELUGARES DO CORPO PARA O ENTRE-LUGAR DA CENA

Belo Horizonte/2015

A DRAMATURGIA DE “COREOGRAFIA DE CORDEL”: DOS *ENTRELUGARES* DO CORPO PARA O *ENTRE-LUGAR* DA CENA

Talitha de Castro Mendonça Mesquita.
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
E-mail para contato: talithamesquita@yahoo.com.br
Tema: Dramaturgia e Dança pós-moderna

1. Os artigos deverão ser entregues em formato PDF.
2. Os artigos deverão ter uma folha de rosto contendo somente:

RESUMO

O presente artigo é um recorte de dissertação de mestrado sobre os desdobramentos cênicos dramáticos que se encontram no entre-lugar da Dança e do Teatro pós-modernos observado no espetáculo “Coreografia de Cordel” (2004) da Cia. de Dança do Palácio das Artes de Belo Horizonte, Minas Gerais. Tal recorte traz um olhar para uma dramaturgia do corpo (TOURINHO, 2009) que pode ser olhada de forma ampliada ou reduzida, como uma dramaturgia formada por “microdramaturgias” que se confluem na autoria colaborativa do espetáculo que tem como base criativa o método Bailarino Pesquisador Intérprete (BPI) da professora Dra. Graziela Rodrigues (1997). A direção coreográfica de Tuca Pinheiro foi responsável por alinhar 22 dramaturgias pessoais em uma “macrodramaturgia”, como se esta fosse a corda onde estão pendurados os 22 cordéis em forma de solos dos artistas, os quais se confluem em cena por meio de uma textualidade expressiva destes corpos em diálogo sobre formas diversas de habitar uma mesma realidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança, Dramaturgia na Dança, Artes Cênicas.

1.1. COREOGRAFIA DE CORDEL E A DRAMATURGIA NO ENTRE-LUGAR DAS ARTES CÊNICAS

O espetáculo “Coreografia de Cordel” (2004) da Cia. de Dança do Palácio das Artes de Belo Horizonte, Minas Gerais, é composto por 22 solos que se unem dramaturgicamente como cordéis¹ pendurados em um barbante, e possui como temática o Vale do Jequitinhonha. Acontece em um galpão onde os artistas se encontram sentados em meio à plateia. Durante quase todo o tempo ocorrem interações entre personagens e o público, não apenas pela ressignificação popular e cultural que eles propõem, mas pelas provocações por meio de frases e gestos direcionados ao espectador. É um dos artistas que fala com a plateia, ou aquela artista que narra sua própria cena de Dança. É outro artista que chama para dançar ou aquela que oferece abraço. É o microfone aberto a artistas e ao espectador para mandar recados.

O público habita o espaço que o artista habita, não tão somente pela aproximação física, mas pela proximidade gestual e afetiva. Habita por tratar de um espetáculo que retrata pessoas, artistas-sujeitos do cotidiano brasileiro, o dilema existencial deste povo que sofre suas mazelas, mas festeja. São percepções dos artistas que habitaram uma realidade que retratadas por meio de figuras construídas pela atualização de corpos virtuais (GIL, 2002: 46) surgidos pelas percepções dos artistas sobre aquele meio, durante os laboratórios criativos e as trocas de afetividades na pesquisa de campo. Os artistas então se apresentam em expressividade de sua própria existência enquanto ser humano que co-habituou com aquele espaço.

Os laboratórios de preparação e criação foram dirigidos pela Prof.^a Graziela Rodrigues da Unicamp com base em seu método Bailarino-Pesquisador-Intérprete, nos quais os artistas definiam inicialmente seu espaço próprio de criação no formato de *dojos* como implica a prática do BPI(RODRIGUES, 1997), os quais são espaços inicialmente em formato de círculos desenhados na sala de ensaios, mas que proporcionaram o acesso dos *entrelugares* do corpo², formações de percepções que

¹ A *Literatura de cordel* ou de folheto é um gênero literário popular principalmente no nordeste do Brasil, escrito frequentemente na forma rimada, originado em relatos orais e depois impresso em folhetos. O nome tem origem nos folhetos da literatura portuguesa, os quais eram expostos para venda pendurados em cordas.

² Strazzacappa & Morandi (2006)

se confluíram transdisciplinarmente para expressividades que são projetadas além do espaço corporal, e que no BPI se relacionam ao eixo *inventário do corpo*. O limite entre o espaço de dentro e o de fora do corpo é a pele que se rarefaz, e os elementos físicos e imagéticos trazidos para o espaço do *dojo* não são meramente ilustrativos, mas são a reverberação da corporeidade daquele artista-sujeito. O *dojo* é então prolongamento do espaço do corpo.

Considerando o corpo como o *entrelugar* (STRAZZACAPPA & MORANDI, 2006) entre as manifestações de um contexto social, cognitivo e sensível, seria o *dojo* a própria projeção da corporeidade do artista-sujeito, enquanto organização de percepções das referências do corpo do artista em material para criação de expressividades próprias que independem de um referencial de linguagem específico. Este espaço do corpo prolongado se projeta, no caso de “Coreografia de Cordel”, em cenas onde a potencialidade deste corpo sobressai a qualquer particularidade técnica; cenas pertencentes a um *entre-lugar* (SANTIAGO, 1978) ³pós-disciplinar onde se diluem as fronteiras das linguagens cênicas.

As relações disciplinares neste corpo cênico caracterizam a noção de *teatralidade* na contemporaneidade, segundo Josette Féral (2004: 97), uma vez que a autora destaca relevância do papel do corpo e suas relações na construção da cena sendo maior que a escolha dos referenciais técnicos, textuais e de elementos cênicos na composição do espetáculo. Ou como ressalta Michelle Fébvre (1995), esta teatralidade é “uma projeção do que é instintivo” em forma de movimentos.

O acesso ao *inventário do corpo*, um dos eixos que o BPI propôs, relacionado à memória do artista, é uma possibilidade de se acessar percepções em relação ao outro e ao espaço, o que torna possível construir e reconstruir a cada cena esta dinâmica teatral. O outro – seja a fonte com a qual se *co-habita* (RODRIGUES, 1997), seja o colega de criação, seja o espectador – é agente desta teatralidade, uma vez que, esteja próximo fisicamente da cena ou não, é autor dela, provoca e é provocado afetações diante de problematizações que uma familiaridade com determinada obra

³ O referencial de entre-lugar de Silvano Santiago em “Uma Literatura nos Trópicos” (1978), utilizado para abordar a formação da cultura latino-americana enquanto transgressão de limites de referenciais culturais muito mais que uma subversão ao código, é utilizado nesta pesquisa enquanto base para olhar a criação artística em artes cênicas na pós-modernidade, a qual se baseia em ideias de desconstrução, descentramento e deslocamento de referenciais muito mais do que na negação do que é tradicional, e se faz pós-disciplinar a partir de relações inter/transdisciplinares.

permite, seja pelo reconhecimento de si ou do outro na cena, seja pelo acesso de suas memórias, seja pela organização de suas percepções.

Foi no *dojo* então que se prepararam os corpos para imergirem ainda mais no campo das percepções com a pesquisa de campo, de modo que, por meio da observação e *co-habitar* com a fonte, durante o processo criativo proposto pelo método BPI, dispusera-se não apenas fisicamente, mas sensível e expressivamente ao contexto que inspiraria o resgate da simplicidade e da espontaneidade na criação. Imergir na realidade dos habitantes de Medina-MG, cidade do Vale do Jequitinhonha, vem ser assim mais um referencial a dialogar com as vivências pessoais dos artistas na disponibilização de um vocabulário corporal para o processo criativo, de modo que nos *entrelugares* dos seus corpos, corpos virtuais possam ser acessados, contaminados por outros corpos e expressados em um corpo físico atualizado (GIL, 2002).

Isso foi possível porque a criação autoral permite que se construa um corpo com seus prolongamentos reais ou virtuais para a cena, o que denota a configuração de sua própria teatralidade, a qual dialogará com a teatralidade do espetáculo com a costura feita pela dramaturgia. Sendo um espetáculo de criação colaborativa, há o *descentramento* da construção da linguagem expressiva cênica, o que reflete os *entrelugares* de corpos formados e preparados em linguagens diversas, em interpretações diferentes – embora com fios condutores e temáticas comuns – da mesma proposta criativa e temática, do habitar na mesma realidade.

2. A PÓS-MODERNIDADE E A DRAMATURGIA PÓS-DISCIPLINAR DA DANÇA

Nos meados do século XX, o expressionismo alemão e o Judson Dance Theater questionaram a criação em Dança com base em um referencial técnico anteriormente à expressão de questões internas do indivíduo, ou questões deste indivíduo em relação ao seu contexto social e histórico (BANES, 1993: 251). Tais questionamentos dialogaram com um novo olhar de outras áreas do conhecimento em relação à corporeidade, com as abordagens pós-estruturalistas que questionam a segmentação do conhecimento. O Teatro Performativo (FÉRAL, 2008) também vem propor desde o fim do século passado outros referenciais para sua criação que vão além do texto escrito, e se abre também ao movimento expressivo enquanto possibilidade de criação dramaturgical. Para Lúcia Tourinho (2009), a Dança pós-

moderna é, assim, por si só performativa e dotada desta dramaturgia que tem sua lógica mais ligada aos movimentos que a um roteiro. “O processo de estruturação cênica está diretamente atrelado à poética daquele que cria a obra artística, na figura do diretor, coreógrafo, encenador, de quem assina a concepção”, afirma Tourinho (2009).

Por se basear em uma lógica criativa de diversos corpos que se entrelaçam não por uma história, mas pelo diálogo entre suas movimentações, entendemos que “Coreografia de Cordel” apresenta o que Tourinho (2009) *dramaturgia do corpo*, apresentada como uma articulação entre dramaturgias corporais particulares, e que, projetada em cena, pode aflorar no espectador a construção interna de uma dramaturgia pessoal. As cenas coletivas se criaram por meio de dinâmicas interativas entre os corpos surgidos no processo criativo e, com a direção coreográfica de Tuca Pinheiro, artista que também participou do processo, foi possível estruturar as cenas na junção dos *personagens estruturados* pelo BPI, na organização do material do que chamamos de “microdramaturgias” – dramaturgia de cada criador, uma vez que foram 22 criadores no espetáculo – , como que em uma dinâmica de percepções (MERLEAU-PONTY, 1994 apud. GIL, 2002) formando a dramaturgia final do espetáculo, a qual não se baseia em um texto ou em uma montagem, mas nesta *dramaturgia do corpo*, que se estrutura sobre uma “ontologia da linguagem do corpo” abordada por Josette Féral (2008) enquanto característica da cena performativa pós-moderna onde se compartilham presenças (BRAGA, 2013).

3. CONSIDERAÇÕES

Deste modo, pode-se considerar que “Coreografia de Cordel”, um espetáculo de criação coletiva de uma companhia de dança estatal, ilustra uma ocorrência em relação à dramaturgia das artes cênicas contemporâneas: uma dramaturgia que compartilha um lugar no corpo e na presença, enquanto atenção extremada deste corpo, durante o acontecimento da criação e da cena. Nota-se uma *dramaturgia pós-moderna* criada por textualidades individuais e subjetivas de cada corpo em movimento (NAVAS, 2001:1) e que pode ser olhada de forma ampliada (ou reduzida) quando se relaciona a outras dramaturgias pessoais na autoria colaborativa de espetáculos pós-modernos que, como “Coreografia de Cordel” valorizam a expressividade de todos os artistas que dele participam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Luis Alberto de. *Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação*. In: Cadernos da ELT, Ano I, Número 0. Santo André, março de 2003. p. 33-41.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Lisboa: 90 Graus Editora, 2005.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BANES, Sally. *Democracy's Body*. Durham: Duke University, 1993.
- BRAGA, Bya (Maria Beatriz Mendonça). *Étienne Decroux e a Artesania de Ator: Caminhadas para a Soberania*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- DOMINGUES, Ivan. *Disciplinaridade, multi, inter e transdisciplinaridade: onde estamos?* In: Anais SBDC, 2012. Belo Horizonte: IEAT, UFMG, 2012. Disponível em: <https://www.ufmg.br/ieat/conteudo-textos/texto_sbdc_ivan_domingues/>. Acesso em: 20 abr. 2014.
- FÉRAL, Josette. *Teatro, teoria y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- _____. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 8, ECA/USP, 2008, p. 197-209.
- FEBVRE, Michèle. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Editions Chiron, 1995.
- GIL, José. *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa: Iluminuras, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994..
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*, Instituto Piaget: Portugal, 1995.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete, processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. *Entre a arte e a docência – a formação do artista da dança*. Papirus, 2006.
- TOURINHO, Lígia. *Dramaturgias do Corpo – protocolos de criação das Artes da Cena: diálogos entre artistas*. Campinas: Unicamp, 2009.
- Youtube.com. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=24TdA76QEv8>>. Acesso em: 02 fev. 2014. *Coreografia de Cordel – Espetáculo da Cia. de Dança Palácio das Artes*. Disponível no canal da Fundação Clóvis Salgado. Veiculado em: 14 abr. 2011. Dur: 5m.