

REPERTÓRIO  
LIVRE

# DRAMATURGIAS DO CORPO: PROTOCOLOS DE CRIAÇÃO DAS ARTES DA CENA E DO MOVIMENTO

*BODY DRAMATURGY: CREATION PROTOCOLS  
OF THE SCENE AND MOVEMENT ARTS*

*DRAMATURGÍAS DEL CUERPO:  
PROTOCOLOS DE CREACIÓN EN LAS ARTES  
DA LA ESCENA Y DEL MOVIMIENTO*

**LÍGIA LOSADA TOURINHO**

TOURINHO, Lígia Losada.  
Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das artes da cena e do movimento.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **81-102**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.38194>

## RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o conceito dramaturgia na contemporaneidade, entendendo que seus significados atuais não são sinônimos de texto dramático, mas suas acepções contemporâneas dizem respeito às estruturas artísticas que determinam a composição cênica, respeitando a liberdade de articulação polifônica das linguagens do fazer cênico e expandindo suas relações diretas com o drama e com a trama. Para tal foi estabelecida uma revisão do conceito de drama e das acepções de dramaturgia ao longo da história das artes da cena e do movimento no ocidente, constatando a pluralidade de acepções do termo e compreendendo as dramaturgias contemporâneas como dramaturgias do corpo e suas estruturas dramáticas, como protocolos de criação.

### **PALAVRAS-CHAVES:**

dramaturgias contemporâneas; dramaturgias do corpo; protocolos de criação; artes da cena e do movimento; processos de criação.

## ABSTRACT

*This article presents a reflection on the concept of dramaturgy in contemporary times, understanding that its current meanings are not synonymous with dramatic text, but its contemporary meanings correspond for the artistic norms that determine a scenic composition and the liberty of articulation of the artistic languages, expanding its relationships with drama and a plot. To this end, a review of the concept of drama and dramaturgies was carried out throughout the history of the Scene and Movement Arts in the West, verifying a plurality of meanings of the term and comprising contemporary dramaturgies as body dramaturgies and their dramaturgical structures as creation protocols.*

### **KEYWORDS:**

*contemporary dramaturgy; body dramaturgy; creation protocols; performing arts; process of creation.*

## RESUMEN

*Este artículo presenta una reflexión sobre el concepto de dramaturgia en los tiempos contemporáneos, entendiendo que sus significados actuales no son sinónimos de texto dramático, pero sus acepciones contemporáneas se refieren a las estructuras artísticas que determinan la composición escénica, respetando la libertad de articulación polifónica de los lenguajes del quehacer escénico y expandiendo sus relaciones directas con el drama y la trama. Con este fin, se estableció una revisión del concepto de drama y de las acepciones de dramaturgia a lo largo de la historia de las Artes de la escena y del movimiento en el Occidente, señalando la pluralidad de acepciones del término y comprendiendo dramaturgias contemporáneas como dramaturgias del cuerpo y sus estructuras dramáticas, como protocolos de creación.*

### **PALABRAS CLAVES:**

*dramaturgias contemporáneas; dramaturgias del cuerpo; protocolos de creación; artes de la escena y del movimiento; procesos de creación.*

## DRAMATURGIA E CONTEXTO

A dramaturgia, sedutora e perversa, pois rompe com os preconceitos, desordena o saber comum, foge das trivialidades, de tudo o que consideramos previsível. É devir. Gera crise no melhor sentido da palavra. Crise é crescimento. Crescimento é conhecimento. O fogo da vida.<sup>1</sup> (CARDONA, 2000, tradução nossa)

**A PALAVRA DRAMATURGIA** é original do grego e tem como significado: “compor um drama”. Pallottini (2005) define drama como ação, sem maiores complicações. Ao verificar os dicionários encontramos a definição: composição dialogada. Dramaturgia seria a arte de compor dramas, peças teatrais, obras cênicas e de movimento. Arte? Suponhamos arte como técnica (*techne* = arte), princípios que ajudariam na feitura de obras, técnicas das artes dramáticas (compreendendo-as de forma expandida) que buscam estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado.

O conceito *techne*, do grego, tem origem: ofício, habilidade, arte. Aristóteles citado por Dantas (1999) propõe que o processo de desenvolvimento da *techne* surge das experiências individuais para a experiência coletiva, partindo da experimentação livre ao ensinamento. Esse processo passa por três etapas. A primeira, do saber –como, que se resume ao processo de experimentação, de descoberta

**1** “La dramaturgia, seductora y perversa en el sentido de que rompe con lo preconcebido, desordena el saber común; huye de la trivialidad, es decir, de todo aquello que consideramos predecible. Genera crisis en el mejor sentido de la palabra. Crisis es crecimiento. Crecimiento es conocimiento. El fuego de la vida”.

do como se fazer algo. A segunda etapa diz respeito ao saber – porquê, ao descobrimento das causas. E a terceira relaciona-se ao saber – fazer, ao desenvolvimento das possibilidades criativas e poéticas e da repetição daquele processo enquanto ensinamento. A técnica passa a se tornar um conhecimento, podendo ser transmitido e compartilhado.

As artes da cena e do movimento estão relacionadas às técnicas extracotidianas. Para Dantas (1999) são como uma segunda cultura do movimento, estruturadas em justaposição às técnicas cotidianas e à cultura a que pertencem.

As técnicas do movimento, inclusive as já consagradas, são o resultado de processos em que se acumulam tradições e inovações, necessidade e intenções formativas, concepções filosóficas, estéticas, políticas e religiosas de diferentes coreógrafos, professores e bailarinos, influenciados pelo contexto de cada época. É importante destacar, também, que este não é só um contexto histórico e social. Como diz Eco (1971) há uma complexa rede de influências que se desenvolve ao nível específico da obra ou do sistema a que os artistas fazem parte. Há uma tradição estilística precedente assimilada sob o modo de formar, que exerce tanta influência quanto as ocasiões históricas e os postulados ideológicos. (DANTAS, 1999, p. 40)

Dramaturgia, então, diz respeito a esta rede de conhecimentos e elementos que podem ser compartilhados sobre as artes da cena e do movimento. Percebemos que no desenvolver da história humana – e, com ela, o desenvolver da história das Artes da Cena – o drama sempre esteve presente, mas, com o tempo, as possibilidades de configurações se ampliaram de tal forma que a presença obrigatória do drama no sentido de ação, trama, foi se modificando, surgiram encenações com características “pós-dramáticas” e, até mesmo, estruturadas de forma “não-dramáticas”. (LEHMANN, 2007)

Compreendemos que o drama (em grego, ‘ação’) é um modo de construção literária, um gênero poético. Já o teatro (em grego, ‘lugar onde se vê’) é uma criação espetacular e performativa, uma

arte através da qual, originalmente, assistia-se à representação de um drama (um texto ficcional). Embora intrinsecamente relacionados, drama e teatro devem ser considerados artes e objetos de estudo diferentes. Hoje, em função de transformações históricas amplamente reconhecidas, o desenvolvimento do drama também se dá em outros meios que não o teatro (rádio, cinema, TV e internet). O mesmo acontece com o desenvolvimento do teatro, no qual há outros objetivos/fundamentos que não a encenação de um texto dramático. A distinção, embora especialmente útil no contexto atual, já está presente no texto aristotélico, que define o espetáculo (opsis) como uma das partes da tragédia, valorizando o texto em detrimento da encenação. (SANCHES, 2018, p. 60-61)

Ainda sobre o mesmo tema, Gassner (1997, p. 4) relaciona o surgimento do drama ao “gosto instintivo do homem pela alegria ou pela liberação emocional e de seus primeiros esforços para dominar o mundo visível e invisível”. Esse autor associa o surgimento do drama à força de viver. Sendo essa a ideia primeira de drama, parece difícil existir qualquer questão ligada à natureza humana que não seja no mínimo de origem semelhante a esta.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE DRAMA

O drama diz respeito à primeira pulsão a partir de oposições vida/ morte, destes antagonismos presentes na existência. A presença desse tipo de pulsão não significa que todas as estruturas cênicas necessitem ter conteúdo dramático puro, um conflito claro entre indivíduos. As Artes da Cena e do Movimento não possuem mais, como pré-requisito, a unidade de ação.<sup>2</sup>

**2** Conforme Aristóteles (1959) uma ação central sob a qual se desenvolve a trama do espetáculo.

Por outro lado, é difícil desatribuir das atividades humanas as tensões entre opostos, até mesmo porque este é um dos principais atributos do movimento e da própria vida. Cardona (2000) relaciona dramaturgia ao fogo da vida capaz de acender um “estado de graça”. Para esta autora, os três catalisadores básicos deste “estado de graça” e da atenção do espectador seriam: o conflito, o contraste e a transformação. As pulsões estão relacionadas a estas pequenas tensões internas em oposição, que movem estes catalisadores básicos.

Os significados de drama, de ação e dramaturgia foram se modificando e ganhando complexidade ao longo dos tempos. Antes de qualquer proposta de postulado, temos que ter a consciência de que o mundo das ideias e das definições é um mundo dinâmico: o que é hoje não o será para todo o sempre. Portanto, do mesmo modo que a compreensão do termo dramaturgia se modificou ao longo dos tempos, não encontraremos jamais seu conceito total, final e muito menos absoluto. Pensar sobre dramaturgias, suas implicações e, principalmente, sobre processos de criação, sobre como os artistas de hoje elaboram e estruturam os seus espetáculos, é refletir sobre as relações entre a humanidade, sua temporalidade e o cosmo.

A noção de uma dramaturgia do tempo, de repetição e transformação, de dilatação do tempo (na história) e condensação do mesmo (na cena). Se tomássemos um fragmento de qualquer obra, ele em si traria o sentido lacunar de uma ‘fatia’ de vida. Se tomarmos o conjunto de fragmentos, vemos que é o ritmo das repetições, ou variações (à moda musical, em que um tema sofre variações a cada vez que é apresentado, sem perder sua essência melódica) que instauram uma nova densidade dramática. É-nos revelado um conjunto polissêmico que somente a regularidade do fluxo, e suas interrupções conscientes, puderam compor. Por tudo isso, reiteramos, nesta conclusão, que uma dramaturgia do tempo implica na intenção de trazê-lo para primeiro plano, atribuindo-lhe um protagonismo na obra. Toda composição traz, em seu bojo, uma organização temporal (tanto quanto plástica); mas aquela que elege o tempo como material dramático principal depende dele para chegar à sua completude semântica. (OLIVEIRA, 2018, p. 32)

As Artes da Cena e do Movimento se estruturaram de diversas formas ao longo dos tempos. Desde as primeiras manifestações e tentativas de simbolizar o mundo em que viviam e de tentar compreender e explicar a existência, os primeiros humanos organizaram formas de estruturar seus ritos e simbolizar seus contextos. As sociedades primitivas, em suas organizações cíclicas, sistêmicas e indissociáveis não tinham a arte fora do ritual. Foi aos poucos, com o desenvolver da história da humanidade, que a arte foi ganhando sua condição estética, o ritual sua condição de religião e as formas e estruturações técnicas e/ ou poéticas da arte dramática, de dramaturgia. “A primeira peça é, necessariamente, um quadro heterogêneo, no qual traços diferentes se tornam visíveis ou se fundem em diferentes estágios. Mas em sua totalidade ele já é o gênero humano em luta contra o mundo, interno e externo, visível e invisível”. (GASSNER, 1997)

Nas paixões e nos rituais já existia a presença da trama e das histórias. A trama foi com o tempo ampliada pela lembrança dos feitos dos antepassados e pela necessidade do homem de se relacionar com a natureza, como nos ritos de fertilidade. O mito, suplementado pelo material da saga, tornou-se o assunto do drama. A história dramatizada aos poucos foi compreendendo personalidades individualizadas que viveram, trabalharam, atingiram a grandeza, sofreram e morreram ou, de algum modo, triunfaram sobre a morte. Em ritual, lembrar os mortos é uma forma de vencer a mortalidade e ampliar a existência aos limites dados pelo próprio tempo. Este já é um resumo do padrão que aparece nas tragédias e nas comédias clássicas. (GASSNER, 1997)

Nessa estonteante complexidade de rituais vemos o conteúdo do teatro ampliando-se tremendamente e vemos também sua estrutura tomando forma. Ação e imitação, os primeiros ingredientes da peça primitiva, começaram a seguir um padrão adequadamente fixado desde que assumiram a forma de uma luta central. A partir do momento em que o dramaturgo primitivo encenou a batalha entre a boa e a má estação, entre a vida e a morte, o princípio dinâmico do drama – conflito – ingressou no teatro. (GASSNER, 1997, p. 9)

Gassner (1997) aponta a trama ou história como requisito mínimo do drama. Aristóteles aborda um princípio semelhante quando afirma que drama é a imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores. As tragédias e comédias consistiam em imitações da natureza através da ação. Nesse sentido, podemos traçar um paralelo com Pallottini (2005) que associa drama à ação sem maiores questionamentos, como já mencionamos anteriormente. Para Pavis (2005) drama pode significar gênero oposto à comédia associado ao drama psicologizado, mas seu sentido geral refere-se a poema dramático, texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa.

Um aspecto dos estudos literários analisa e classifica as obras poéticas sobre a perspectiva de gêneros e traços estilísticos. Segundo Rosenfeld (1965), a raiz das classificações literárias está na *República* de Platão. Sócrates apresenta, em seu livro de número 3, os três tipos de obra poética: uma que se refere inteiramente à imitação, em que o poeta desaparece, deixando de falar e dando voz somente aos personagens (acontece na tragédia e na comédia). Outra, quando há um simples relato do poeta (acontece nos ditirambos<sup>3</sup>). E, uma terceira forma referente ao gênero lírico.

Para Rosenfeld (1997), a teoria dos gêneros exige uma análise complexa. Os gêneros podem ser aplicados em dois tipos de acepções: uma substantiva e outra adjetiva. A substantiva vem associada ao aspecto estrutural da obra. A lírica refere-se a poemas de extensão menor, que não se cristalizam em personagens nítidos, concentra-se numa voz central, quase sempre em um “Eu” e representa um estado de alma geralmente acompanhado por um discurso rítmico. Como exemplo podemos ter: o canto, a ode, o hino. A épica é um tipo de obra de extensão maior, geralmente um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos. Geralmente, refere-se a um gênero narrativo. Como exemplo temos: a epopeia, o romance, a novela, o conto. Já a dramática é a acepção substantiva de toda a obra dialogada em que os personagens atuam sem serem, em geral, apresentados por um narrador. Configura-se por um texto que se constitui principalmente de diálogos e se destina à encenação feita por atores. Temos como exemplos: a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia etc.

**3** Nas origens do teatro grego, o ditirambo era um canto coral de caráter apaixonado (alegre e sombrio) em homenagem ritualística a Dionísio, constituído de uma parte narrativa, recitada pelo cantor principal ou corifeu, e outra parte coral, executada por um grupo de dançarinos.

A outra acepção de análise de gênero refere-se à função adjetiva de cada gênero, quando uma obra poética apresenta traços estilísticos de maior grau, de qualquer que seja o gênero substantivo. Por exemplo, podemos encontrar uma obra dramática com características líricas, como em algumas obras teatrais expressionistas, caracterizadas por sua forma especialmente lírica, não objetiva e antiilusionista. A quarta parede é derrubada e os personagens não possuem um desenho nítido, apenas projeção de ideias e emoções subjetivas. Outro exemplo é referente ao Teatro Épico, que consiste em uma obra dramática com traço estilístico épico.

É normal que algumas obras ofereçam dúvidas a respeito destas classificações de gêneros. Em termos de dramaturgia é relevante compreender que “a pureza dramática de uma peça teatral não determina seu valor, quer como obra literária, quer como obra destinada à cena”. (ROSENFELD, 1997, p. 21)

O auge da estrutura dramática é atingido com o drama moderno, quando podemos identificar o gênero dramático com uma acepção adjetiva dramática. Para Szondi (2001), o drama da época moderna surgiu no renascimento quando a forma dramática, após a suspensão do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas e encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama moderno vai, aos poucos, se tornando inteiramente presença e presente, animado por uma dinâmica interna de que o diálogo é o motor exclusivo. O drama constitui-se como forma completa em si mesma, absolutizando-se. Sua temática se desenvolve na esfera do inter. Mas, o meio linguístico do mundo intersubjetivo era o diálogo, que se tornou o único componente da textura dramática. Por isso, para o Szondi (2001), não se incluem neste conceito de drama (moderno) nem a tragédia antiga nem a peça regional medieval, o teatro mundano barroco ou sequer a peça histórica de Shakespeare.

O domínio absoluto do diálogo, isto é, da comunicação inter-subjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que não conhece senão o que brilha nessa esfera. Tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. (SZONDI, 2001, p. 30)

Para o autor, a crise da forma dramática se dá com a separação do sujeito e do objeto, cuja integração é a base do drama. Essa separação fica mais nítida nas obras com a impossibilidade de diálogo e pela emersão do elemento épico e identifica o surgimento do naturalismo como uma escolha conservadora de manutenção do drama moderno.

Em síntese, para Szondi (2001), drama é apenas uma determinada poesia teatral, já dramático se refere ao que diz respeito ao drama. Mas, os conceitos de dramática e dramaturgia são vistos pelo autor, designando tudo o que é escrito para o palco. A compreensão sobre o termo dramaturgia proposta por este ensaio engloba um entendimento mais abrangente do que o de Szondi (2001). Dramaturgia se apresenta com um sentido para além da trama e para além do que é escrito para o palco.

A diversidade da produção dramatúrgica atual desafia as iniciativas teóricas de generalização. Dramaturgo, roteirista, redator publicitário, designer de games... São diversos os ofícios que envolvem a criação de textos dramáticos, e o teatro não é mais o único veículo do drama. No mesmo caminho, o espetáculo teatral não corresponde mais, necessariamente, à tentativa de representação de um texto previamente escrito por um autor, nem a um formato pré-determinado de composição. A dramaturgia, hoje, parece gozar de uma ampla plataforma de criação, além de muita liberdade formal e temática. Da mesma maneira, as práticas cênicas, transformadas pelo progresso contínuo das tecnologias (fenômeno diretamente relacionado ao estabelecimento da função do encenador/diretor tal qual a entendemos hoje), constituem um amplo campo de produção, no qual se cruzam diferentes gêneros, materiais, técnicas, perspectivas estéticas e ideológicas. Percebe-se que, tanto no campo da escrita para o teatro quanto no universo da materialidade cênica, cada vez mais, surgem processos múltiplos de abertura formal, que se desviam das tentativas de totalização do sentido, por meio de estratégias autorreflexivas que convocam o leitor/espectador a uma participação mais efetiva na construção dos sentidos possíveis das obras e processos artísticos. (SANCHES, 2018, p. 60-61)

## DRAMATURGIA – DO TEATRO À LITERATURA, DA LITERATURA ÀS ARTES DA CENA E DO MOVIMENTO

Toda arte, como qualquer outro comportamento, por mais elementares que sejam, são, segundo Lizarraga, uma narrativa. Os quatro imperativos de comportamento, interagindo com as necessidades fisiológicas estão na base da dramaturgia do bailarino e do ator como um tecido de impulsos, motivações, estímulos e imagens que passam a dar sentido, contundência e credibilidade às ações cênicas.<sup>4</sup> (CARDONA, 2000, tradução nossa)

Grande parte das publicações sobre dramaturgia se restringem a temas que perpassam de uma revisão histórica a uma análise literária. Muitas dessas obras partem da perspectiva da literatura, a partir de uma abordagem estruturalista. Poucas são as publicações que se arriscam a elaborar uma reflexão que envolva a encenação como um todo, apontando questões dramáticas instauradas e instituídas para além do texto escrito para ser encenado.

Alguns artistas e pensadores apresentaram e/ou organizaram importantes documentos neste sentido: Artaud (1999), Azevedo (2002), Baiocchi e Pannek (2007), Barba e Savarese (1995), Caldas e Gadelha (2016), Pais (2016), Cohen (2004), Greiner (2006), Helbo (1989), Lehmann (2007), Lopes (1998), Luckhurst (2006), Malkin (1999), Novarina (2005), Pavis,<sup>5</sup> Romano (2005), Saadi (2010), Sastre (1999), Soter (2010), Rocha (2010), Uberfeld (2005), Van Kerkhove (1997), Fabrini e Scialom (2018), dentre outros.

O lugar da dramaturgia, por muito tempo, pareceu ser o livro publicado. Os lugares da dramaturgia podem ser muitos: o corpo próprio (MERLEAU-PONTY, 1999), nos espaços de diálogo entre as linguagens artísticas, teatros, saraus, balcões, na rua, em qualquer lugar onde a cena aconteça, onde ocorra uma composição dialogada entre corpos.

**4** “Todo arte, como todo comportamiento, por más elemental que sea, es una narración, dice Lizarraga. Los cuatro imperativos del comportamiento, interactuando con los imperativos fisiológicos, están en la base de la dramaturgia del bailarín y del actor como el tejido de impulsos, motivaciones, estímulos e imágenes que van a darle sentido, contundencia y verosimilitud a las acciones escénicas”.

**5** Muitas obras deste autor contribuem para o tema.

O fenômeno dramatúrgico possui sua tradição e origem na oralidade, no drama falado, da cena viva, da transmissão de informações através da experiência e não somente através dos livros.<sup>6</sup> Os livros foram recursos recentes. Até o século XIX, a leitura era um privilégio para poucos. Infelizmente hoje no Brasil, o ato de ler ainda segue como demarcação de privilégios. Na antiguidade, nos tempos áureos das tragédias e comédias, a escrita dos poetas foi o resultado de todo um processo de desenvolvimento do ritual ao formato final das encenações, como uma forma de notação das tragédias e comédias. Não é a escrita que dá origem ao fenômeno dramatúrgico. Porém, evidentemente, não podemos desconsiderar sua importância no desenvolvimento da dramaturgia e, em especial, da dramaturgia teatral. Da mesma forma, atualmente, a dramaturgia não é um campo exclusivo do teatro, ela faz parte de todas as Artes da Cena e do Movimento.

Como tão bem coloca Pavis (2005), para os defensores da hegemonia do texto, qualquer encenação é uma falsificação da obra original, porém, a ideia de que o texto escrito é a obra principal surgiu a partir do final da Idade Média, quando a Igreja, detentora de todo o poder – após “sequestrar” todas as obras da antiguidade – inicia um terrorismo literário, transformando os textos antigos, legítimas notações das experiências passadas, em obra de arte principal e a arte poética de Aristóteles, em modelo de dramaturgia.

O renascimento, o romantismo, o realismo e o naturalismo foram movimentos artísticos e culturais posteriores à Idade Média que aproximaram o teatro à literatura e transformaram a dramaturgia em disciplina dos estudos literários. A partir de então, as ferramentas desta área de conhecimento foram amplamente aplicadas ao exercício teatral e a literatura passou a ser o lugar e o espaço da dramaturgia.

Um espetáculo não é um livro, um quadro, um discurso, mas uma duração, uma dura prova para os sentidos: Isso quer dizer que dura, cansa, que todo esse barulho é duro para nossos corpos. Têm que sair de lá exausto, tomados por uma gargalhada inextinguível e maravilhosa. (NOVARINA, 2005, p. 15)

6 Questões apresentadas por Sara Lopes (2004) em sua obra “Anotações I – Sobre a voz e a palavra em sua função poética (vai dar o que falar...)”.

A partir do século XX, com a Pós-Modernidade, a crise das narrativas estruturalistas e a perspectiva da complexidade, os estudos semióticos começam a apresentar novas perspectivas para refletir e pensar a análise dos textos para teatro trazendo alguns avanços para este campo. Helbo (1989) questiona os limites da análise literária do texto teatral. Adverte sobre a importância de uma semiótica teatral que considere a linguagem falada, o procedimento cênico textual, a representação, capaz de articular o discurso em uma instância linguística/semântica. Para este autor, a literatura e o teatro são áreas distintas, mas com afinidades. A literatura não é um campo mais amplo e absoluto do que o das artes do espetáculo, mas não podemos negar sua repercussão neste campo. Para Novarina (2005, p. 16): “O teatro não é a antena cultural para a difusão oral das literaturas, mas o lugar para se fazer sempre, materialmente, com que a palavra morra nos corpos”. Há um ponto de interseção entre a literatura e a dramaturgia, mas é fundamental a ciência de que a dramaturgia não pertence à literatura e que esta precisa acessar conteúdos das artes da cena e do movimento para discutir os fenômenos dramatúrgicos.

Não há facilidades quando nos dedicamos a mapear tudo o que é abarcado pelo conceito de dramaturgia hoje. Nas tentativas de sua delimitação, deparamo-nos com o fato de que, quanto mais esmiuçamos sua aparição como conceito, mais ele se alarga, o que torna qualquer tentativa de delimitação uma tarefa sisifiana. (OLIVEIRA, 2018, p. 32)

A noção de texto sincrético, apresentada em especial a partir de Greimas (2002), nos permite compreender a análise do texto cênico por uma perspectiva da encenação. Esse autor compreende o texto a partir das várias linguagens que constituem texto/ encenação, oferecendo ferramentas capazes de compreender e considerar os aspectos do processo de criação. A perspectiva de texto cênico como tessitura da polissemia de linguagens atribuídas ao exercício teatral, proposta por Barba e Savarese (1995) se aproximam desta abordagem de texto sincrético de Greimas (2002). A ideia da literatura como espaço (lugar/território) da dramaturgia finalmente e definitivamente é expandida.

Miranda (2008) discute como o conceito de espaço tem se apresentado como uma palavra poética, que se abre, se esgarça, mobilizando diferentes sensações, interpretações e possibilidades de leitura. Falamos espaço cósmico, espaço interno, espaço de discussão, espaço vazio, espaço cênico, espaço de criação etc. Abordamos o conceito de espaço como lugar e território. “A palavra ‘espaço’ se apresenta como Palavra desterritorializada, espaço-potência, pronto para assumir diferentes configurações”. (MIRANDA, 2008, p. 51)

A autora se utiliza da imagem e do conceito presente na figura topológica da *fita de Moebius* para explicar as atribuições dadas ao sentido contemporâneo de espaço. A *fita de Moebius* promove o deslizamento de sentidos e anula as oposições entre verso e reverso, enfatizando como modulações que se organizam em um *continuum* gradual, sem constituir oposições. O conceito de espaço é assumido pela autora como um conjunto de intensidades em infindável vir-a-ser denominados por ela de *Espaço-sem-Lugar* (EsL), “um espaço plástico-dinâmico substanciado pela imaginação, cuja a característica é transitar entre o espaço topológico e o espaço euclidiano, estabelecendo conexões que não podem ser descritas localmente”. (MIRANDA, 2008, p. 82)

O contexto pós-moderno propõe uma relação fluída, dinâmica e não excludente como perspectiva para pensar as relações entre o indivíduo e as coisas no mundo. Esta proposição de reflexão sobre o conceito de dramaturgia não pretende criar uma oposição entre texto e corporeidade para definir o espaço/ território da dramaturgia, mas perceber e compreender os aspectos que envolvem o conceito de dramaturgia sob a ótica deste trânsito proposto pela figura da *fita de Moebius* e estabelecer a dramaturgia como um EsL (Espaço sem Lugar).

O entendimento desta diversidade de possibilidades nos leva a abordar o entendimento atual de dramaturgia através dos paradigmas referentes à poética da obra e de seus diversos autores. O lugar da dramaturgia deixa de ser somente o da literatura, o livro, e passa a ser este espaço transitório entre diversas artes da cena e do movimento.

## DRAMATURGIAS DO CORPO E PROTOCOLOS DE CRIAÇÃO

Dramaturgias contemporâneas toma por objeto a dramaturgia enquanto modo de estruturação do sentido no espetáculo. Contemplam-se dois propósitos nucleares: identificar e sistematizar as múltiplas e coexistentes acepções e contextos do termo dramaturgia e subsequentes visões do dramaturgista; e analisar o discurso dramaturgista como modo de dar a ver, constituindo um ponto de cruzamento entre materiais cênicos através da criação de relações de sentidos no tecido da representação. (PAIS, 2016, p. 32)

Com o intuito de estender o termo dramaturgia a todas as artes da cena, ressaltar a oposição dramaturgia contemporânea *versus* dramaturgia clássica, literária e de legitimar as muitas vozes autorais do produto cênico, começam a aparecer novos termos como *dramaturgia do ator*, *dramaturgia do espaço*, *dramaturgia do quadro*, *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do bailarino*, *dramaturgia da dança*, *dramaturgia de tensões* etc.

Essa variedade de nomenclaturas também surge com o intuito de ampliar as discussões e especificações referente aos diversos aspectos da cena relacionados ao termo dramaturgia. Viabilizaram uma vasta ampliação das discussões sobre esses aspectos e o desenvolvimento de princípios, métodos, técnicas, processos criativos e produções artísticas. A partir de então nos vemos diante da necessidade de abordar a pluralidade de possibilidades acessadas por este termo e, desta forma, de tratarmos a dramaturgia contemporânea sob sua perspectiva plural e no plural, portanto; as dramaturgias feitas na atualidade.

Quando o texto escrito para o teatro deixa de ser a matriz das dramaturgias, o corpo/ corporeidade retoma sua condição de intercessão, volta a ser o ponto de legitimidade por onde tudo passa – catalisador dos diversos aspectos que envolvem a estruturação das artes da cena e do movimento. Essas novas terminologias envolvem aspectos corpóreos. Mesmo o texto dramático tem seu fim e começo na corporeidade dos que escreveram, dos que atuarão e de seus receptores.

Alguém que escreveu fala com alguém que atua. Mas não é tanto a diferença dos verbos (escrever, atuar) que faz a nossa diferença, é a diferença dos tempos. Esses corpos estão trabalhando ali onde o meu não está mais. É um paralisado que fala aos que dançam, é um esganiçado que fala a bons cantores. É um ex-bailarino que não teria dançado nunca que fala, não o signatário do negócio, o autor do troço, herdeiro de cadáver, administrador de excremento, e porque esse espetáculo que está sendo montado, essa aventura, não me dá nem a pequena satisfação de ver minha moeda circular, de ter enfim seu próprio discurso, mas sim a dor de não ter mais as pernas de vinte anos para dançar essa dança e o prazer de ver os atores valsarem. (NOVARINA, 2005, p. 17)

O corpo, a situação, o acontecimento passam a ser os aspectos em voga. O termo dramaturgias *do corpo* parece ser o mais abrangente para os aspectos que envolvem as estruturações e composições contemporâneas, o ponto de síntese entre os termos e nomenclaturas dados à dramaturgia. O corpo é o *Espaço*<sup>7</sup> de onde os conteúdos são originados e para onde esses aspectos são direcionados; para a relação corporeidade dos artistas da cena – corporeidade do público.

O corpo é destino, produto e território (*Corpo Território – CT*), *Espaço sem Lugar* (EsL) das dramaturgias contemporâneas. *Corpo sem Lugar* (CsL), no mesmo sentido metafórico proposto por Miranda (2008), como uma analogia espacial ao conceito deleuziano *corpo-sem-órgãos* evidenciando suas características de renovação e continuidade.

Esse é o campo do artista, daquele que se dispõe a com-viver com seu CT/CsL-EsL.<sup>8</sup> Se posso parecer estar fazendo a apologia do contexto cênico e do artista que o torna vivo, pergunto quem mais teria a coragem de voluntariamente disponibilizar o corpo para a entrada de seus múltiplos e se jogar nos abismos do outro, sair de si e assumir os personagens mais díspares e os movimentos mais abismais e perigosos. Mas seria este apenas o corpo dos artistas oficiais? Não. É o corpo do ser humano na arte de viver e se recriar a cada momento. Esse corpo sempre

7 No sentido de *Espaço sem Lugar* (EsL) proposto por Miranda (2008), *Corpo sem Lugar* (CsL).

8 Siglas: *Corpo Topológico* (CT)/ *Corpo sem Lugar* (CsL) – *Espaço sem Lugar* (EsL).

artístico recria a sua possibilidade de sobrevivência, permanentemente. Como? Com a imaginação e sua potência de criação. (MIRANDA, 2008, p. 83)

Segundo Miranda (2008), o movimento é tido como fundação nas teorias de Laban. O movimento é o substrato do corpo, o estímulo vital da existência, sua primeira marca articulada em linguagem. Laban citado por Miranda (2008) definiu o movimento como um processo de contínuas mudanças. A autora desdobra esta definição em processo de construção, continuidade, transformação, fazendo com que a própria definição escape sempre de uma determinação única, territorializada. A abordagem de Miranda (2008) se desenvolve em uma perspectiva geofilosófica, linha de pensamento situada na filosofia de Deleuze e Guattari, marcada pelo devir que promove desterritorializações no pensamento, na linguagem e nas categorias espaço e tempo.

As *dramaturgias do corpo*, desterritorializadas do texto, possuem característica polifônica, têm como uma das principais linguagens o movimento, no sentido imposto pelas diretrizes do paradigma labaniano, de eterno vir a ser. O texto do espetáculo é este texto que se constrói, as dramaturgias do corpo são este *Lugar* geofilosófico das estruturas cênicas pós-modernas.

Marianne Van Kerkhove – dramaturga do Kaaaitheater, Bruxelas – trabalhou com artistas, como: Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers, Jan Ritsema, Emio Greco, Hooman Sharifi, dentre outros. Construiu uma trajetória como dramaturga tanto no teatro quanto na dança. Em 1997, publica o documento *Dossiê: dança e dramaturgia*, em que estabelece alguns aspectos norteadores da dramaturgia na dança e dialoga com artistas da dança, críticos e outros dramaturgos sobre o tema. Elenca algumas características da dramaturgia na dança a partir das experiências que teve como dramaturga de alguns trabalhos de Anne Teresa e traça alguns paralelos com a dramaturgia teatral.

Para Kerkhove (1997), o que vem sendo chamado de dramaturgia atualmente refere-se à base de toda criação em artes cênicas. Para a dramaturga, “nos ocupamos todo o tempo da dramaturgia, mesmo quando nós não nos ocupamos dela. A partir do momento em que se diga em que consiste a dramaturgia vemo-la

por toda parte”. (KERKHOVE, 1997) Posiciona-se contrária às definições dadas à dramaturgia como conjunto de regras, teoria e doutrina e se apoia na definição formulada pelo dramaturgo Bernard Dort citado por Kerkhove (1997) de que “a dramaturgia: é uma consciência e uma prática”.

A dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas: trata-se de ‘controlar’ o todo, de ‘pensar’ a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/ bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc. Resumidamente, trata-se de composição. A dramaturgia é o que faz ‘respirar’ o todo. (KERKHOVE, 1997)

Kerkhove (1997) cita dois tipos de processo de criação dramatúrgica: um primeiro, o qual chama de dramaturgia de conceito, quando a estrutura é definida previamente pelo dramaturgo e pelo encenador. Um segundo tipo, com o qual se identifica uma dramaturgia com caráter de “processo”, em que a dramaturgia é construída ao longo da obra e a partir da multiplicidade de vozes, o material humano dos artistas que participam do processo e de uma variedade de materiais de diversas origens como: textos, movimentos, imagens de filmes, ideias, objetos etc.

Esse modo de fazer dramaturgias com caráter de processo abre um campo múltiplo de possibilidades, tanto quanto artistas existirem e criações fizerem. Os modos de fazer variam tanto quanto os artistas da cena forem capazes de inventar e criar, passam a ser particulares de cada obra, de cada criador e seu contexto. Os artistas podem estabelecer modos de fazer comuns a várias criações ou completamente diversos entre cada uma delas. Todos esses modos de fazer são dramaturgias.

Neste sentido, podemos acrescentar a Marianne Van Kerkhoven, para quem não só cada processo dramatúrgico é único, posto que depende das pessoas, das condições e dos acasos envolvidos no projeto, mas também que para cada artista/obra existe uma singularidade estética decorrente dos processos dramatúrgicos que a define como única, já que as linguagens e formatos artísticos

convocados e articulados já partem de uma matriz miscigenada (kerkhoven, 1994b). A dramaturgia tornou-se, portanto, um modo de fazer; um conceito e uma prática familiar a diversas áreas artísticas e não artísticas. Se familiar é aquilo que conhecemos, fator de conforto e segurança fundamental para o domínio de qualquer prática, aquilo que nos é estranho, pelo contrário, é como um grão na experiência, um incômodo capaz de potencializar novos desafios. (PAIS, 2016, p. 30)

Em sentido restrito, a palavra protocolo significa algo que se pré-dispõe a pôr algo pronto a ser utilizado através de recursos a ele atribuídos. É a padronização de leis e procedimentos que são dispostos à execução de uma determinada tarefa. Todas as áreas do conhecimento possuem seus protocolos, que são diversos entre si, de acordo com cada procedimento. As dramaturgias com caráter de processo parecem ser um tipo de modo de fazer dramaturgia que se propõe a elaborar uma obra cênica através de recursos atribuídos ao processo de criação. Ou ainda, parece ser a padronização de leis e procedimentos dispostos à execução de uma determinada tarefa artística, espetáculo.

A perspectiva atual das dramaturgias *do corpo* parece dizer respeito a protocolos de criação. Para cada processo podem ser adotados protocolos distintos. Não há como assumir um formato fixo de protocolo. Múltiplas podem ser as formas de se estabelecer a(s) dramaturgia(s) de um espetáculo. E o texto dramático, indiscutivelmente, é tido como uma possibilidade tão quanto qualquer outra.

As *dramaturgias do corpo* são um conceito em formação. Escrever sobre elas é discorrer sobre o que está sendo feito, sobre a história do presente, registrar o que se viu encenar no fim de semana passado. Essas reflexões são um *patch work* de impressões, relatos, experiências artísticas guiados pela linha do que se definiu como dramaturgia no passado.

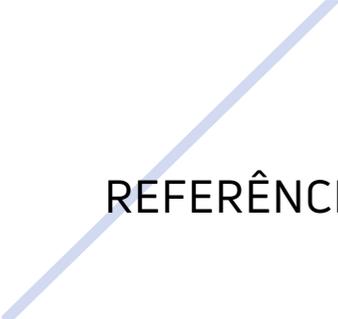
Dramaturgia(s), hoje, diz respeito a um universo interminável de modos de estruturação e composição de espetáculos. A variedade de definições e nomenclaturas atribuídas à dramaturgia contemporânea apresentadas ao longo deste texto são tentativas de aprofundar aspectos, rever conceitos, apreender os significados

atribuídos hoje e mobilizar novas perspectivas de criação. Chamam a nossa atenção para um universo de possibilidades de aprofundamento que se expandem diante do campo da dramaturgia. Essas diversas nomenclaturas dramatúrgicas integram um conjunto maior que é o campo da dramaturgia.

Estudos dramatúrgicos com enfoque no processo criativo revelam os paradigmas da contemporaneidade. As perspectivas híbridas e diversas nos remetem à complexidade do mundo vista sob a perspectiva dos artistas. Os protocolos de criação revelam uma abordagem fenomenológica do entendimento de dramaturgia. O mundo vivido dos artistas sob a lente de seus processos de criação.

Pesquisar as artes da cena e do movimento também diz respeito a compreender as perspectivas individuais dos artistas de cada tempo. A abordagem viabilizada pela perspectiva dos protocolos de criação fomenta a investigação artística aprofundada sob a ótica da experiência.

As *dramaturgias do corpo*, não se negam o texto e imaculam o corpo, nem aposentam a “Poética” de Aristóteles e não negam a força da palavra dita e das situações intersubjetivas. Fazer dramaturgia é dar voz ao ímpeto e à necessidade de criação dos artistas em cada época, é dar o formato necessário para aquilo que ecoa em cada artista.



## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte Poética e Arte Retórica*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

AZEVEDO, S. M. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAIOCCHI, M.; PANNEK, W. *Taanteatro: teatro coreográfico de tensões*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

BARBA, E.; SAVARESE, N. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec; Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

- CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). *Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016.
- CARDONA, P. *La dramaturgia del bailarín o el cazador de mariposas*. México: INBA: Cenidi-Danza: Escenología, 2000.
- COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DANTAS, M. *Dança: o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.
- FABRINI, V.; SCIALOM, M. (org.). *Dramaturgia em seu campo expandido: dramaturgias possíveis*. Pitágoras 500, Campinas, v. 8, n. 1, p. 24-34, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/issue/view/1499>. Acesso em: 31 jan. 2021.
- GASSNER, J. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GREINER, C. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Rio de Janeiro: Annablume, 2006.
- HELBO, A. *Teoría del espectáculo: el paradigma espectacular*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1989.
- KERKHOVE, M. (org.). *Dossier: danse et dramaturgie*. *Nouvelles de Danse*, Bruxelles, 1997.
- LEHMANN, H. T. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOPES, J. *Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento*. Campinas, 1998. (Caderno pedagógico).
- LOPES, S. *Anotações I: sobre a voz e a palavra em sua função poética (vai dar o que falar...)*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004.
- LUCKHURST, M. *Dramaturgy: a revolution in theater*. New York: Cambridge University, 2006.
- MALKIN, J. *Memory-theater and postmodern drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- MIRANDA, R. *Corpo-espaco: aspectos de uma geofilosofia do movimento*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- NORA, S (org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2010.
- NOVARINA, V. *Carta aos atores e para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.
- OLIVEIRA, M. *Dramaturgia expandida e seus rastros: questões de historiografia teatral*. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 14-23, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651505>. Acesso em: 31 jan. 2021.
- PAIS, A. O Crime compensa ou o poder da dramaturgia. In CALDAS, P.; GADELHA, E. (org.). *Dança e dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 25-60.
- PALLOTTINI, R. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PAVIS, P. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROMANO, L. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: DESA, 1965.
- SANCHES, J. *Dramaturgia dos possíveis: desvios do espetáculo: a persistência das últimas coisas*. *Pitágoras 500*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 59-71, 2018. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8652767>. Acesso em: 31 jan. 2021.

SASTRE, C. *Dramaturgia da dança e dramaturgia do corpo*. 1999. Curso (Especialização em Consciência Corporal) - Faculdade de Artes do Paraná, Porto Alegre, 1999.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

UBERFELD, A. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.