



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

SANDRA CORRADINI

**DRAMATURGIA NA DANÇA: UMA PERSPECTIVA
COEVOLUTIVA ENTRE DANÇA E TEATRO**

Salvador
2010

SANDRA CORRADINI

**DRAMATURGIA NA DANÇA: UMA PERSPECTIVA
COEVOLUTIVA ENTRE DANÇA E TEATRO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Fabiana Dultra Britto

Salvador
2010

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Corradini, Sandra.

Dramaturgia na dança : uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro / Sandra Corradini. - 2010.
148f.

Orientadora : Profª. Drª. Fabiana Dultra Britto.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2010.

1. Dança. 2. Teatro. 3. Dramaturgia. I. Britto, Fabiana Dultra. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 792.8

CDU - 793.3

SANDRA CORRADINI

DRAMATURGIA NA DANÇA: UMA PERSPECTIVA
COEVOLUTIVA ENTRE DANÇA E TEATRO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança,
Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da
Bahia.

Aprovada em 05 de março de 2010.

Banca Examinadora

Fabiana Dultra Britto – Orientadora _____
Pós-Doutora pela Universidade Bauhaus-Weimar
Universidade Federal da Bahia

Adriana Bittencourt Machado _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Renato Ferracini _____
Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas
Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

A Fabiana Dultra Britto, orientadora exemplar, cujo conhecimento e competência foram imprescindíveis para a realização desta pesquisa. Agradeço-lhe pela coautoria, pelo envolvimento, pelas questões geradoras de muitas inquietações e desafios, pelos encontros profícuos e por investir efetivamente na construção da autonomia do pesquisador.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança, pela infra-estrutura oferecida e pela colaboração de seus funcionários para a realização do curso e da pesquisa. Em especial, a Raquel Provedel, secretária do PPGDança/UFBA, pela atenção e pelos cuidados dedicados à resolução de assuntos burocráticos.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Dança, pelo conhecimento transmitido, pelo apoio e por estarem sempre disponíveis ao diálogo ao longo de todo o curso.

A Adriana Bittencourt Machado, professora dedicada, interessada e atenta ao processo investigativo e ao andamento da pesquisa. Coparticipante efetiva deste processo.

A professora Jussara Setenta, pelo prazer e pela generosidade em compartilhar seu conhecimento de um modo caloroso, afetuoso, não convencional e tão particular.

Ao professor Fernando Passos, pela oportunidade da parceria nos processos coreográficos realizados com os cativantes alunos do Curso de Graduação da Escola de Dança da UFBA.

A Renato Ferracini, José Manuel Lázaro de Ortecho Ramirez e Roberto Mallet, exímios conhecedores da dramaturgia teatral, professores cujos ensinamentos propiciaram a construção do preprojeto e a articulação entre idéias teatrais e “dançantes”.

A Vanilton Lakka e aos provocadores do *Fuga!*, que desde o início acreditaram nesta pesquisa.

A Julio Razec e a Eugênio Bruck, grandes atores e amigos, tão disponíveis para assuntos teatrais.

A Lenira Rengel e Paulo Petrella, pelos esclarecimentos sobre a temática labaniana.

Ao His Contemporâneo de Dança, pela oportunidade de vivenciar a dança como um exercício de articulação constante entre prática e teoria. Em especial, a Iara Cerqueira, amiga e parceira de cena e de produção, firme e corajosa.

A Eline Gomes de Araújo, amiga, mestranda em dança e médica infectologista, pelo convite e pela oportunidade de atuarmos juntas no projeto *Contato Improvisação e AIDS: Vulnerabilidade e Negociações do Corpo que Dança*, contribuindo para uma efetiva aproximação de assuntos contaminatórios.

A Hugo Leonardo, pela receptividade e pelo acolhimento imediato aos meus primeiros passos de dança em Salvador e por solucionar minhas dúvidas na tradução do resumo.

A Mateus Dantas, compositor e amigo, pelas horas, idéias e notas trocadas a favor de projetos coletivos, por ser o primeiro a me fazer olhar para esta dissertação como uma composição resultante de um trabalho de todos.

A Angela Souza de Araújo, amiga à primeira vista, pelo companheirismo, incentivo e colaboração, e também pelas palavras sinceras e os silêncios atenciosos nos cafés com boas conversas sobre dança e sobre tudo.

Aos colegas de mestrado, pela oportunidade de conhecê-los... em sala de aula, nas leituras vespertinas, nas idas ao teatro, em conversas virtuais e presenciais.

A Messias Bittencourt Figueiredo, companheiro dedicado e grande incentivador desta pesquisa, por viabilizar condições de refletir constantemente sobre as relações entre vida acadêmica e importantes questões do dia-a-dia. Agradeço-lhe pelos cuidados destemidos, pelas palavras confortantes, pela presença constante, pela paciência e por todas as horas-extras intermináveis.

A minha família querida, pelo incentivo, pelo carinho de sempre e pela saudade que constantemente me faz voltar para casa. A Wanderley e Elisabeth, pais generosos, apreensivos e apoiadores incondicionais das minhas difíceis empreitadas. A Débora, minha irmã e amiga de sempre, por ser tão receptiva e atenciosa com assuntos emocionais, pelas confraternizações, conversas, risadas e reflexões compartilhadas. A meu irmão Marcelo, por proporcionar saborosos momentos familiares e, sobretudo, pela constância na disposição colaborativa, solucionando prontamente meus problemas de longa distância inadiáveis. A todos e suas famílias, por serem tão especiais.

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pela bolsa concedida, sem a qual seria inviável a realização desta pesquisa.

A todos com quem eu já convivi e convivo, pela oportunidade da experiência compartilhada e trocas realizadas, cujas resultantes dinamiza(ra)m minhas buscas, direcionando e/ou reverberando nas ações que realizo.

A maior riqueza do homem
é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como
sou - eu não aceito.
Não agüento ser apenas um
sujeito que abre
portas, que puxa válvulas,
que olha o relógio, que
compra pão às 6 horas da tarde,
que vai lá fora,
que aponta lápis,
que vê a uva etc. etc.
Perdoai
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem
usando borboletas.

Manoel de Barros

CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na Dança: Uma Perspectiva Coevolutiva entre Dança e Teatro*. 148 f. il. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, 2010.

RESUMO

Compreender a dramaturgia na dança sob a perspectiva evolutiva implica entendê-la como um pensamento vivo, que se conecta, interage e coevolui numa dinâmica coadpatativa contínua com todas as coisas que existem no ambiente cultural em que ela se inscreve. Mas foi no final dos anos 80 que a dramaturgia começou a ser discutida na dança, evidenciando um processo configurativo de um pensamento dramaturgic que já no renascimento pode ser observado. Sabe-se que diálogo entre dança e teatro não é recente e também se sabe que a idéia dramaturgia migra do teatro para dança, promovendo discussões acerca do que vem a ser dramaturgia neste campo disciplinar. Este trabalho tem por objetivo compreendê-la como área específica, distinta da dramaturgia teatral, sob uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro. Entrecruzam-se referenciais da biologia, da dança e do teatro com intuito de adotar um eixo que privilegia a coevolução e os processos cooperativos entre dança e teatro e deslocar a hierarquia entre ambos, pois se pressupõe não haver sujeição de um campo ao outro, mas trocas informativas que fomentam os processos dramaturgic de dança e de teatro e que promovem a ininterrupta configuração de seus campos. Foram investigadas algumas concepções dramaturgic atuais elaboradas em campo acadêmico (dança e teatro) e em campo prático (dança) com o objetivo de propor uma diferenciação entre as dramaturgias praticadas na dança e no teatro. A dramaturgia na dança é reconhecida como uma resultante de um processo “cego”, constituindo-se em uma síntese transitória resultante dos processos contaminatórios entre dança e teatro ocorridos ao longo do tempo, configurados em zona de transitividade. Dança e teatro constituem-se em ambientes cujas lógicas organizativas oferecem-se como condições diferenciadas para assimilação de uma mesma idéia. As dramaturgias de dança são correlatas à lógica cognitiva do corpo que dança, referindo-se à dramaturgia corporal.

Palavras-chave: dança, teatro, dramaturgia, contaminação, zona de transitividade, processo evolutivo.

CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na Dança: Uma Perspectiva Coevolutiva entre Dança e Teatro*. 148 f. il. 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, 2010.

ABSTRACT

To understand the dance dramaturgy throughout the evolutionary perspective means to understand it as a living thought that connects, interacts and coevolve in a continuous coadaptative dynamic with all things that exist in the cultural environment in which it falls. But it was in the late 80's that dramaturgy began to be discussed in the dance, showing a configurative process of a dramaturgical thought that already can be seen in the Renaissance. It is known that the dialogue between dance and theater is not recent, and also it is known that the idea of dramaturgy migrate from theater to dance, promoting discussions about what comes to be dance dramaturgy in this disciplinary field. This study aims to understand it as a specific area different than theatrical dramaturgy, throughout a coevolutionary perspective between dance and theater. It intertwines benchmarks from biology, dance and theater in order to shift the hierarchy between them, and adopt an axis which focuses on codevelopment and cooperative process between both them, because it assumes no liability for an area to the other, but informative exchanges that foster the dramaturgical processes of dance and theater and promote the continuous configuration of their fields. Some present dramaturgical concepts developed in the academic field (dance and theater) and in the practical field (dance) were investigated in order to propose a differentiation between the dramaturgies practiced by dance and theater. The dance dramaturgy is recognized as a result of a “blind” process, it has been considered a transient synthesis of processes of contamination between dance and theater that occurred over time, configured in an area of transitivity. Dance and theater are in environments which organizational logics offer themselves as different conditions for assimilation of a same idea. Body and scene became evident as distinguishing factors in the dramaturgies developed in dance and theater respectively. The dance dramaturgies are related to the cognitive logic of the dancing body, referring strictly to the dramaturgy of the body.

Key words: dance, theater, dramaturgy, contamination, area of transitivity, evolutive process.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	19
IMBRICAÇÕES HISTÓRICAS.....	13
1. PROJETO CÊNICO	21
ARISTÓTELES.....	21
NOVERRE	25
2. PROJETO CINÉTICO.....	30
3. PROJETO CORPORAL.....	49
CONDIÇÕES COEVOLUTIVAS.....	56
1. DINÂMICA DE COMPARTILHAMENTO.....	56
2. DINÂMICA CONTAMINATÓRIA	76
3. ZONA DE TRANSITIVIDADE	89
MODOS DE CONTINUIDADE.....	93
1. TEORIAS E METÁFORAS.....	93
2. ALGUMAS DRAMATURGIAS ATUAIS.....	108
CAMPO ACADÊMICO	110
TEATRO.....	110
DANÇA	120
CAMPO ARTÍSTICO	127
DANÇA - DOSSIER DANSE ET DRAMATURGIE	127
3. CORPO E CENA.....	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS	142

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Sabe-se que o diálogo entre dança e teatro não é recente. Também é sabido que as discussões relativas às delimitações epistemológicas acerca de um e de outro campo do conhecimento escapam à lógica das simples relações. No entanto, ao se tratar de dramaturgia, tais discussões mostram-se permeadas por uma problemática que de certa forma parece estar vinculada ao diferencial entre as informações já sistematizadas por estas distintas áreas de estudo: A dramaturgia na dança, por se referir a uma área em crescente expansão ainda pouco explorada academicamente, ao passo que, por outro lado, no teatro, diz respeito a uma área que abarca um vasto campo conceitual há muito tempo investigado.

Também se revela notável como as implicações do reduzido escopo teórico acerca da dramaturgia na dança produzido no Brasil reverberam para além do âmbito acadêmico. Elas incidem não apenas nos modos relacionais entre dança e teatro nos campos da retórica e da prática artística, mas também nos processos de construção do conhecimento e do gosto estético daquele que experiencia dança, seja enquanto espectador de uma obra ou por meio do estudo teórico e/ou prático no contexto do ensino da dança.

Embora sejam muitos os indícios de que algum pensamento dramaturgico sempre esteve presente na dança ao longo de seu processo histórico-evolutivo, foi a partir do final dos anos 80 que o processo de configuração da dramaturgia na dança pôde ser observado, revelado em artigos e entrevistas de diversos dramaturgos atuantes em companhias de dança européias, reunidos na revista *Nouvelles de Danse*, numa edição inteiramente dedicada à dramaturgia, *Dossier Danse et Dramaturgie* (1997). Nesta edição, tais profissionais, muitos deles com histórico de formação e de atuação no campo teatral, ao relatarem suas experiências no campo da dança, esforçam-se em definir, cada qual segundo a sua própria ótica, o que vem a ser dramaturgia neste campo disciplinar. Para tanto, servem-se muitas vezes de referenciais teóricos já consagrados no ambiente teatral, correlacionando-os a aspectos dramaturgicos presentes na dança, sendo que, ao mesmo tempo em que afirmam haver diferenças entre as áreas, enfatizam a especificidade inerente à dramaturgia na dança.

As diversas concepções de dramaturgia presentes nesta edição podem por vezes desfocar o olhar na busca de uma possível conceituação genérica de dramaturgia no contexto da dança. Contudo, nota-se que a dramaturgia na dança, como síntese resultante de um

processo relacional entre teatro e dança, começa a dar seus primeiros passos na estruturação e organização de um pensamento que há muito já vinha sendo configurado, mais especificamente, desde quando Jean-Georges Noverre, na segunda metade do século XVIII, propôs o processo de reforma e de expansão da dança na construção de sua autonomia¹.

Vale ressaltar, sobretudo, que não se pretende aqui, nem mesmo seria pertinente, empreender uma análise detalhada da dramaturgia teatral ao longo de seu processo histórico-evolutivo na busca de uma suposta origem ou definição de dramaturgia na dança, dado a imprevisibilidade, as rupturas, as multidireções e a simultaneidade das trajetórias no fluxo da continuidade histórica que incidem na configuração da dança, conforme aponta Britto (2008b) em seu estudo sobre a temporalidade em dança². Tampouco se intenciona discutir o recente reconhecimento institucional da dança como área de pesquisa acadêmica na pós-graduação brasileira ou mesmo analisar as ressonâncias desencadeadas pela atual escassez de subsídios teóricos acerca da dramaturgia na dança. O propósito deste estudo é, pois, compreender a dramaturgia na dança como área específica, distinta da dramaturgia que se configura no ambiente teatral. O intento é deslocar a hierarquização nas relações entre dança/dramaturgia e teatro/dramaturgia para estabelecer um eixo cuja perspectiva privilegia a coevolução e os processos cooperativos entre dança e teatro, pois se pressupõe não haver sujeição de uma área à outra, mas, sim, trocas informativas que fomentam os processos dramaturgicos de obras de dança e de teatro e promovem a ininterrupta configuração de seus campos. Contribuintes para a reiteração da interdisciplinaridade e o crescente aumento de complexidade tanto na dança como no teatro, as trocas informativas implicadas nas relações entre estes dois campos disciplinares propiciam ao mesmo tempo a configuração de novas sínteses teóricas e artísticas tanto em um como em outro campo do conhecimento bem como a reorganização de seus campos através da construção e da instauração de especificidades.

¹ Em *Noverre, Cartas sobre a Dança* (2006), Marianna Monteiro reúne/traduz quinze cartas, nas quais o referido mestre de balé, com um impulso reformador, empreende reflexões estéticas sobre a dança de seu tempo, discutindo uma nova perspectiva para o balé. De suas cartas, inseridas num contexto iluminista, emergem preocupações referentes aos processos e às configurações de obras de dança, que, ao apresentarem um caráter de diversão e entretenimento, não se integravam à configuração do espetáculo lírico. Com uma abordagem que abarca questões como técnica corporal e mecanização do movimento, incomunicabilidade entre artistas e linguagens que constituem as obras de dança e que permeiam a arte da composição em dança em seu contexto artístico, além da busca pela perfeita imitação da natureza, Noverre apresenta sua crítica ao balé francês, correlacionando dança às clássicas convenções teatrais, apontando-as como prolixas e vazias de sentido, tornando-se uma peça fundamental para tornar o balé uma obra autônoma. Autor de uma obra decisiva para o futuro da dança teatral, Noverre passou, assim, a ser considerado importante teorizador da dança e também da dramaturgia na dança, tal como sugere Kerkhoven (1997), que o aponta como primeiro dramaturgo de dança.

² A professora, pesquisadora e crítica de dança Fabiana Dultra Britto, em sua obra *Temporalidade em Dança*, resultante de sua tese de doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), argumenta acerca da temporalidade na dança, oferecendo novos parâmetros para estudos no campo da historiografia da dança.

Cabe ainda ressaltar que também não se pretende advogar a aproximação entre dança e teatro como pressuposto para a emergência de suas especificidades, pois se sabe que os relacionamentos são contaminatórios e resultam em prevalências relativas à força de ressonância das idéias em determinados contextos. O objetivo é analisar as compreensões de dramaturgia elaboradas no campo do teatro bem como as compreensões de dramaturgia elaboradas no campo da dança, tratando esta última como resultante do processo contaminatório ocorrido entre ambos os campos ao longo do tempo para propor uma diferenciação entre as dramaturgias praticadas pela dança e pelo teatro, apontando esses campos como ambientes cujas lógicas organizativas oferecem-se como condições diferenciadas para assimilação de uma mesma idéia.

Para tanto, esta dissertação está estruturada em três capítulos, seguidos das considerações finais, sendo que o primeiro capítulo abarca um estudo acerca de algumas imbricações entre teatro e dança ocorridas no renascimento e no período moderno, cujo intuito é reconhecer a ocorrência de um processo relacional entre ambos ao longo de seus respectivos processos evolutivos. Além disso, procura-se compreender a estruturação de um pensamento dramático na dança, assim como o processo de singularização dos corpos dançantes e teatrais e de seus respectivos campos. No segundo capítulo, apresenta-se a proposta coevolutiva entre teatro e dança a partir do entrelaçamento teórico entre biologia, dança e teatro, buscando compreender a dinâmica de compartilhamento e de contaminação entre os referidos campos, além dos processos de construção de sínteses teóricas e artísticas e da própria idéia dramaturgia entendida sob a lógica da dança, configurados em zona de transitividade. Já o terceiro capítulo é orientado no sentido de construir um quadro dramático composto por algumas dramaturgias atuais elaboradas em campo acadêmico (teatro e dança) e em campo artístico (dança) nas últimas décadas. São estabelecidos os pressupostos para análise, que é realizada tendo em vista o propósito desta pesquisa. Ou seja, compreender a especificidade da dramaturgia na dança e propor uma diferenciação entre esta e a dramaturgia teatral.

No que se refere à metodologia, os procedimentos foram contextualizados no processo investigativo, constituindo-se num método processual, que tem por característica a sistematização de informações a partir da disponibilidade de registros e da aproximação dos referenciais de pesquisa. Assim, a metodologia adotada preconizou o processo e não utilizou modelos preconcebidos, sendo, portanto, definida ao longo da pesquisa, na medida da instauração de coerências e de acordo com as construções de nexos de sentido.

CAPÍTULO I

IMBRICAÇÕES HISTÓRICAS

*Nós somos aquilo que fazemos repetidamente.
“Excelência, então, não é um modo de agir, mas um hábito.*

Aristóteles

Na atualidade, sabe-se que a idéia dramaturgia não se restringe unicamente ao ambiente teatral. Ela pode ser facilmente constatada na dança através da simples observação do termo *dramaturgia*, adotado por profissionais que provavelmente há muito já atuavam em uma atividade similar a esta prática no teatro, mas que até então não podia ser muito bem definida. No entanto, mesmo que esta seja apenas uma suposição, parece ser impraticável desvincular dramaturgia do sujeito que a exerce.

No que tange às artes teatrais, historicamente, da antiga Grécia ao século XIX, o dramaturgo é a figura que acompanha o processo de construção da obra, sendo ele o próprio autor e diretor do texto encenado. Hoje, porém, conforme aponta Quadros (2007) em seu estudo acerca da atividade do dramaturgista no campo teatral, observa-se a existência de uma terminologia distinta, cabendo ao dramaturgista, e não ao dramaturgo, a tarefa de assessorar o diretor/encenador na elaboração da obra teatral a fim de que esta venha configurar um sentido, dado pela organização dos elementos que a estrutura. Para a referida pesquisadora, o dramaturgista atua no sentido de conferir coerência à obra para que esta seja apresentada em estado de potência ativa, de modo que sua tessitura sígnica engendre significação e comunicação.

Jean-Jacques Roubine³, teatrólogo francês contemporâneo, em *Introdução às Grandes Teorias do Teatro* (2003), discute acerca das mudanças ocorridas ao longo de séculos no cenário teatral⁴ diretamente implicadas no processo de deslocamento do dramaturgo do lugar de poeta/autor para assessor do diretor nas decisões a serem tomadas no processo de construção da obra, afirmando que o dramaturgo, como poeta e autor da obra, cede lugar ao diretor/encenador, e este ao ator, deslocando de um ao outro, gradativamente ao longo do processo histórico-evolutivo teatral, a responsabilidade pela autoria da obra na sua instância dramaturgical. Paralelamente na dança, observa-se o deslocamento do dançarino de seu papel de executor técnico e repetidor de passos para assumir uma atitude mais ativa no sentido de buscar espaço para se posicionar como sujeito pensante e atuante no mundo, tornando-se um interlocutor, capaz de atuar como agente que cria, opera e institui sua própria realidade e história. Ao assumir sua capacidade de interagir com seu contexto, produzir e organizar seu conhecimento e idéias em composição de dança, o dançarino procura estabelecer hoje uma relação mais próxima e direta com o espectador por meio de uma atividade que busca agregar as funções tanto de criador como intérprete, atividade esta atualmente conhecida como intérprete-criador. Como intérprete-criador, “figura concreta do sujeito autoral que interpreta a sua própria composição coreográfica” (BRITTO, 2004, p. 29), o dançarino, além de atuar como coreógrafo de seu próprio trabalho, assume também o papel de “dramaturgo” ao propor e compor sua própria dança, sendo que, muitas vezes, na existência de um dramaturgista, é este que o acompanha no processo configurativo da obra.

Nota-se que na modernidade o processo de ascensão do diretor teatral manteve-se implicado ao processo de reconfiguração do ambiente teatral, instalando um pensamento dramaturgical localizado no âmbito do diretor, que passou a organizar o material poético segundo sua própria concepção comunicacional e nela referenciando-se para a construção da obra/dramaturgia em vista de um diálogo mais efetivo entre obra e público. Assim, a reformulação no modo de pensar e de fazer teatro promove o deslocamento da tradição textocêntrica para uma metodologia que abarca texto e cena, desencadeando uma busca por procedimentos técnico-estéticos viabilizadores dos ideais dramaturgical de cada diretor, o que vai culminar posteriormente na configuração da chamada dramaturgia moderna.

A reorganização do ambiente teatral no que diz respeito à dramaturgia registra marco histórico na transição do renascimento para a modernidade, mais precisamente quando, em

³ Jean-Jacques Roubine (1933 – 1999), doutor em Letras, lecionou teatro na Universidade de Paris VII, deixando um valioso legado teórico-literário teatral, do qual se sobressaem as conhecidas obras já traduzidas para o português: *A Arte do Ator*, *Introdução às Grandes Teorias do Teatro* e *A Linguagem da Encenação Teatral*.

⁴ Roubine, em seus escritos, atribui ênfase ao cenário teatral do centro-europeu; sobretudo, ao francês.

1767, o dramaturgo alemão Gotthold Ephraim Lessing registra suas críticas a mais de cem peças e as publica na obra intitulada *Dramaturgia de Hamburgo*, resultante da sua atividade enquanto consultor e dramaturgo do projeto de nacionalização do teatro alemão, realizado pelo Teatro Nacional de Hamburgo, com o fim de educar e cultivar o público numa época de emancipação da burguesia no cenário alemão/europeu e de fornecer uma base crítica para o estabelecimento do teatro alemão. Crítico, filósofo e pensador de arte, Lessing, além de ser considerado um dos mais importantes escritores alemães do século XVIII, é também reconhecido como o primeiro *Dramaturg* profissional da história do teatro, e, neste cargo, estabelece diretrizes e fixa padrões para a discussão de princípios estéticos teatrais e da teoria literária. Em *Dramaturgia de Hamburgo* (2006), Lessing aborda questões acerca da teoria teatral e da técnica dramática, comprometido em apresentar um relato detalhado das obras encenadas no Teatro Nacional de Hamburgo, tanto no que se refere à dramaturgia como à representação, apresentando uma obra que “marca a transição entre a dramaturgia normativa e textual, habitual desde a Grécia Clássica, a prática dramaturgical moderna”. (DORT apud QUADROS, 2007, p. 11).

Tomando-se o discurso oficial de Lessing em *Dramaturgia de Hamburgo* enquanto primeiro *Dramaturg* profissional da história do teatro, desde 1767, dramaturgia e dramaturgista parecem ser os dois lados exatos da mesma moeda. Diversos escritos acerca da dramaturgia teatral revelam que foi no período de Lessing que o teatro alemão surge com a nomenclatura *Dramaturg* – com D maiúsculo, para se manter a consciência sobre sua origem cultural - para enfatizar o pertencimento da atividade deste profissional ao âmbito do espetáculo (LESSING, 2006; QUADROS, 2007). A Lessing foi atribuída a designação de *Dramaturg*, desempenhando tanto a função de conselheiro literário quanto a função de *dramatiker*, ou seja, responsável pelo exercício da escrita dramaturgical. Posteriormente, estas duas funções não se mantiveram necessariamente vinculadas a um mesmo profissional, sendo desmembradas em duas atividades distintas, tais como são reconhecidas as tarefas do dramaturgo e do dramaturgista no atual contexto histórico. O primeiro, ou seja, o *dramaturgo*, é quem escreve e assina pela autoria da peça dramática, atuando tanto como autor/criador do texto dramático, de modo precedente e desvinculado à construção da encenação, ou como autor/colaborador da equipe de criação, concomitantemente e articulado ao processo de montagem, a depender da metodologia utilizada na construção de cada obra. Já o *dramaturgista*, em geral, atua no âmbito teórico-prático, responsabilizando-se pela atividade de assessorar o diretor/encenador na montagem da obra, articulando texto e cena, habilitado a acompanhar a estruturação das relações entre os elementos cênicos segundo os parâmetros

idealizados para uma determinada montagem. Não raramente, o dramaturgista teatral também é o profissional que responde por atividades relacionadas à veiculação das informações conceituais e técnicas intrínsecas à obra junto ao público, tais como a produção de sinopses e de folhetos informativos, participação em mesas redondas, seminários, oficinas e outros, podendo atuar ainda em projetos de captação de público e formação de platéia, a fim de viabilizar condições para a fruição da obra (QUADROS, 2007).

Segundo o depoimento do dramaturgo Even Michael Lupu, dramaturgo sênior do Guthrie Theater, Minneapolis/Mennessee, vencedor do Prêmio Lessing⁵/2006 de dramaturgia, a atividade do dramaturgo é integrada e subjacente à obra e por isso ele não pode ser visto nem ouvido, sendo conferido a ele o caráter de invisibilidade. Lupu ainda ressalta haver por um lado uma certa isenção da culpabilidade no caso de falhas dramáticas, mas, por outro, em caso de sucesso, o dramaturgo também não deseja obter muito crédito pelo trabalho realizado (COMBS, 2006).

Embora se mostrem bastante difusas as atribuições destinadas a um e ao outro profissional no ambiente teatral contemporâneo (QUADROS, 2007), muitos dramaturgos afirmam exercerem uma atividade menos passível de definição do que de descrição. De modo similar, muitos dramaturgistas sustentam a idéia de que suas práticas vinculam-se ora à construção de cada obra, ora à ideologia de cada ambiente e grupo a que pertencem ou atuam, revelando haver distintas concepções acerca da atividade do dramaturgista e ao mesmo tempo expondo a multiplicidade de atribuições vinculadas a esta prática no campo teatral.

Diretor, crítico, jornalista, poeta, antropólogo, são exemplos de alguns profissionais que exercem a atividade de dramaturgista no cenário teatral contemporâneo, e não obstante, na dança, inclui-se nesta lista de dramaturgistas, coreógrafos e, entre outros, dançarinos. No entanto, diferentemente dos dramaturgistas teatrais, Kuypers, autora do editorial da revista *Nouvelles de Danse* (1997), observa que os relatos dos profissionais reunidos na edição *Danse et Dramaturgie*, totalmente dedicada à dramaturgia na dança, apontam a dramaturgia como uma atividade na qual os dramaturgistas tendem a se esquivar da tarefa de serem censores ou rastreadores de sentidos, preferindo adotar mais uma postura provocadora e questionadora a exercerem a magistratura suprema de determinar ou julgar aquilo que é provido ou não de significado. De acordo com as palavras de Kuypers, tais profissionais preferem ser considerados demiurgos, o que, em outras palavras, diz respeito a sujeitos que criam realidades simbólicas autônomas, dotadas de vida própria.

⁵ Evento realizado anualmente pelo LMDA (Literary Managers and Dramaturgs of the Américas).

Tais considerações permitem pensar que o termo dramaturgo, derivado do sentido tradicional e aristotélico, atribuído ao poeta/autor ou “aquele que compõe o drama” (PAVIS, 1999, p.113), é o que hoje muitos destes profissionais rejeitam, possivelmente por estar vinculado à tradicional autoridade na fiscalização do sentido da obra. Por um lado, observa-se que tal postura adotada pelos dramaturgistas na dança no contexto contemporâneo provavelmente esteja relacionada ao processo no qual a atividade do dramaturgo reconfigura-se em virtude da gradativa destituição de seu poder de decisão nas escolhas inerentes aos processos dramatúrgicos teatrais e sua conseqüente perda de visibilidade. Por outro lado, ao longo do processo histórico-evolutivo do teatro e da dança, notam-se as figuras do ator e do dançarino buscando posicionarem-se como propositores, adotando uma postura mais crítica e política acerca das questões localizadas na obra em que atuam.

Rosa Hércules, dramaturgista e também pesquisadora de dança/dramaturgia/corpo, discorre em seu artigo *Corpo e Dramaturgia* sobre sua atuação durante o período que atuou como dramaturgista ao lado da intérprete-criadora paulista Vera Sala⁶, alegando não ser função do dramaturgista a gestão do significado, mas, sim, oferecer assistência ao coreógrafo, ou ao criador-intérprete, durante o processo configurativo da obra, atuando num contexto colaborativo, cuja tarefa consiste em realizar “um acompanhamento crítico continuado do processo, tanto nos ensaios quanto nas apresentações” (2004, p. 109). Segundo a pesquisadora, o corpo é que gera, processa e configura o conteúdo da obra, e o dramaturgista, o profissional que atua “atento a tudo o que favorece ou bloqueia o processo de criação” (2004, p.109). Entre as funções do dramaturgista, Hércules destaca as tarefas de “problematizar, sugerir estratégias, apontar equívocos e acertos, questionar escolhas, propor critérios de relevância para a seleção de materiais, etc” (2004, p. 109), em vista de assegurar coerência na obra bem como salvaguardar o objeto investigado.

⁶ Segundo dados inseridos no referido artigo, supõe-se que o mesmo foi escrito durante o período em que a pesquisadora atuou como dramaturgista nos processos coreográficos ao lado da intérprete-criadora paulista Vera Sala, pois a autora refere-se a sua atividade de modo como se estivesse em processo. Neste artigo, Hércules menciona debates ocorridos com a platéia acerca de questões concernentes à obra *Corpos Ilhados*, não sendo possível, através desta única informação, deduzir com precisão o período que perdurou a sua colaboração como dramaturgista. Contudo, foi possível verificar em seu currículo lattes (in: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4778784T3>) que sua atuação se estendeu pelos processos configurativos das obras *Estudos para Macabéa*, *Corpos Ilhados* e *Impermanências*, cujas estréias ocorreram em 1999, 2000 e 2004 respectivamente. Tal consulta eletrônica possibilitou ainda a constatação de Hércules enquanto diretora, e não dramaturgista, da obra *Corpos Ilhados*, ocorrendo desencontro de informação. Já sua atuação como *Dramaturg* no trabalho *Impermanências* pode ser verificada no site http://idanca.typepad.com/photos/artistas_2006/impermanencias.html.

Já Manoel Moacir, pesquisador em dramaturgia na cena contemporânea, em seu artigo *Nota de Rodapé sobre a(s) Dramaturgia(s) da/na Dança*⁷, discute aspectos dramáticos acerca da obra coreográfica *Vapor*⁸, propondo pensar a figura do dramaturgista como organizador do material criado pelo corpo do dançarino para ser visto pelo olhar dos outros, atuando na construção de uma dramaturgia, cujo foco se assenta na conexão entre a proposição configurada no corpo que dança e espectador.

Marianne Van Kerkhoven, dramaturga teatral belga, que colaborou em cinco produções consecutivas de Anne Teresa De Keersmaeker (Cia. Rosas) entre 1985 e 1990, revela em *O Processo Dramático*, um dos artigos que compõem a edição *Dossier Danse et Dramaturgie* já mencionada, que sua atividade enquanto dramaturgista de dança diz respeito a uma prática que visa à composição de uma estrutura, tratando-se “de controlar o todo, de pesar a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre as partes e o todo, de desenvolver a relação entre os intérpretes, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc” (1997, p. 1). Para a dramaturga, a atividade do dramaturgista na dança apresenta similaridades à atividade do dramaturgo no teatro, apontando-as desarticuladas de qualquer doutrina, teoria ou aplicação de regras. Sua atividade como dramaturga mostra-se sobretudo vinculada à procura de “uma rota pela qual se chega a estruturar todo o material que se chega sobre a mesa, trabalhando numa produção, e tentar, sobretudo, não refazer hoje o que se fez ontem” (1997, p.1).

Além de Kerkhoven apontar semelhanças entre o trabalho do dramaturgo no teatro e sua atividade enquanto dramaturgista na dança, a dramaturga reconhece especificidades relativas a cada um dos campos, apontando existir diferenças, dadas por dois aspectos: primeiro, pelos distintos materiais que configuram as obras na dança e no teatro, e segundo, pela singularidade inerente ao processo histórico de cada campo. Referenciando-se pela sua experiência na dança e no teatro, Kerkhoven relata ainda que no teatro geralmente se parte de

⁷ O artigo, postado no site do *Núcleo do Dirceu* – coletivo de artistas sediado em Teresina/PI -, discute aspectos relativos à obra coreográfica *Vapor*, escrito por ocasião da sua participação no evento *Mapas do Corpo*, realizado em fevereiro de 2008, em Teresina/PI, evento que abarcou palestras, mesas-redondas, debates, grupos de estudo e de discussão, a fim de promover um espaço de trocas entre os criadores participantes no evento e público interessado em se aproximar e discutir tópicos relacionados às novas linhas de pesquisa em dança/corpo. O artigo completo pode ser acessado no site do Núcleo: <http://www.nucleododirceu.com/search/?q=Manoel+Moacir>.

⁸ A obra coreográfica *Vapor*, premiada pelo Rumos Itaú Cultural Dança 2006–2007, tem Vera Sala como diretora e cocriadora juntamente com os intérpretes-criadores Helena Bastos e Raul Rachou. “A pesquisa coreográfica de *Vapor* desenvolveu-se por meio da interação construída pela cabeça de um dos intérpretes e pelas mãos do outro. Essa manipulação busca transformar os corpos em estruturas porosas, como argilas, remodeladas a cada instante. Desse contato, a dramaturgia vai se configurando, instigando os processos corporais que promovem uma discussão sobre o controle”. (In: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2804&cd_verbeta=8448&id_carteira=33675&cd_produto=48&area=Dança&ano=20062007&carteira=Obras%20coreográficas)

um texto e trabalha-se com as palavras, que geram significados, sendo que na dança, parte-se de uma música e trabalha-se com movimentos e sons, dos quais se pode apenas suspeitar significação.

Embora se reconheçam distintos os materiais geradores das dramaturgias atualmente praticadas na dança e de teatro dos apontados por Kerkhoven na década de 80, o que se pretende enfatizar aqui diz respeito ao termo *dramaturgia*, que aporta no ambiente da dança imbuído de uma carga semântica alimentada por séculos de pensamento teatral, sendo necessário compreender esta nova especificidade que se instaura, reorganiza e complexifica a dança na atualidade. A exemplo de Kerkhoven, observa-se que não apenas o termo dramaturgia migra do teatro para a dança, como também os próprios dramaturgos/dramaturgistas, que desde há muito transitam livremente entre estes dois ambientes, trazendo e levando informações, atuando na construção e formação continuada destes dois distintos campos artísticos. Atenta-se aqui para o processo interacional entre os dois campos em questão, promovendo a contínua expansão de um campo no outro. Emerge daí a necessidade de sistematização crítica das informações acerca da dramaturgia na dança, com referenciais que ofereçam subsídios para novas investidas teóricas e práticas bem como para promover discussões mais profícuas acerca da dramaturgia na dança, sem “sombras” de pensamentos localizados ora no contexto clássico ora no moderno.

No atual contexto contemporâneo, ainda é comum a dança ser enunciada como uma coreografia que se resume à simples somatória de passos, tal como aponta o teórico e artista André Lepecki em *Exhausting Dance* (2003), ou como uma composição cujos movimentos nada dizem. Já no teatro, a problemática instala-se na dificuldade em compreender um novo teatro cuja dramaturgia não mais apresenta um caráter logocêntrico vinculado ao texto dramático (LEHMANN, 2007; ROUBINE, 2003; RYNGAERT, 1998). A partir da migração do termo/idéia dramaturgia do teatro para a dança, observa-se haver neste último um redimensionamento do sentido de dramaturgia, sendo pouco provável que ela seja compreendida pelo mesmo prisma que promove a sua compreensão no teatro. O teatro “exporta” a idéia dramaturgia para a dança, nela criando emergências que a reorganizam e a reconfiguram na atualidade. Rosa Hércules afirma:

No final dos anos 80, particularmente entre os criadores europeus, os domínios da dramaturgia se expandem para além dos limites da prática teatral, fazendo-se presente em outras formas de arte. Hoje, fala-se em dramaturgia na dança, mas isso não significa que se trata simplesmente da reprodução do conhecimento de um domínio em outro. (...) A dança é uma área de produção de conhecimento e, com

tal, discute, propõe e soluciona as questões específicas do seu fazer artístico (2004, p. 105).

A problemática que se instala nas relações entre dança e teatro a partir da consolidação da dramaturgia no campo da dança de certa forma parece estar relacionada ao equacionamento das variáveis composicionais da obra coreográfica segundo uma lógica organizativa teatral, as quais, por vezes, tendem a suprimir a lógica que organiza as relações entre os elementos na dança. Em geral, tal ocorrência se verifica em contextos nos quais há maior prevalência de um pensamento dramaturgicamente teatral em relação a um pensamento dramaturgicamente de dança, sendo que em condição inversa, ou seja, em circunstâncias nas quais prevalece a lógica organizativa da dança sobre a do teatro, há a ocorrência de uma situação oposta. Mas importa reiterar que aqui dança e teatro são reconhecidos como distintos campos de produção de conhecimento, não subordinados um ao outro, cujas complexidades e especificidades são engendradas a partir das transações informativas, decorrentes das relações que estabelecem entre si e com demais campos, dadas pelas diferentes lógicas organizativas que operam em seus respectivos fazeres artísticos.

Segundo Britto (2008), as configurações transitórias resultantes dos processos cooperativos entre dois (ou mais) campos, promovendo a expansão de um campo no(s) outro(s), podem ser entendidas como *zonas de transitividade*⁹. Tais configurações permitem pensar as relações entre teatro e dança ocorridas ao longo do tempo como eventos de cooperação mútua, nos quais as transações informativas ocorridas entre ambos, via de regra, estabelecidas a partir da aproximação de afinidades conectivas, possibilitaram engendrar um pensamento dramaturgicamente na dança, acabando por configurar neste campo disciplinar uma idéia de dramaturgia associada tanto à estrutura de obras de dança como à prática composicional. Neste contexto, observa-se que desde há muito *ação* e *movimento* são “elementos” afins que favorecem as aproximações e inter-relações entre estes dois campos, constituindo-se em focos de interesse de muitos teóricos e artistas no exercício de suas atividades. Nos períodos renascentista e moderno, tais elementos recebem atenção especial por parte de encenadores e de coreógrafos, incidindo nas práticas e construções teóricas teatrais e de dança. Dentre os teorizadores renascentistas inseridos na dança, destaca-se o mestre de balé francês Jean-Georges Noverre como reconfigurador da dança. Este, a partir de uma particular proposição de *ação*, idealiza e implementa o *balé de ação*, além de discuti-lo

⁹ A definição de *zona de transitividade*, na acepção de Britto, está sendo referenciada com intuito de viabilizar a aproximação e compreensão das idéias que aqui estão sendo argumentadas. Porém, a noção de *zona de transitividade* será mais bem detalhada no próximo capítulo.

teoricamente em *Cartas sobre a Dança*, inserindo-o num quadro contextual no qual a dança emerge específica ao lado das demais artes. Contaminado pelas idéias concernentes à dramaturgia aristotélica¹⁰, especialmente pela noção de *ação dramática*, que é retomada no cenário teatral europeu após um longo período de latência desde o teatro grego, Noverre estabelece novos princípios para a dança de seu tempo, preparando terreno não apenas para a configuração da futura dança-teatro, como também para a consolidação da dramaturgia na dança no contexto contemporâneo.

1. PROJETO CÊNICO

ARISTÓTELES

Em *Poética*, Aristóteles apresenta um tratado sobre o teatro grego, apontando-o como a arte do possível e do plausível, vinculado a um sistema de crenças no qual a verossimilhança deve ser a condição prioritária para se atingir êxito junto ao público. Realizado através da representação hábil da realidade, este teatro, cuja prática baseava-se na *identificação*, devia levar o espectador ao prazer/catarse, sendo o poeta o porta-voz primeiro e único do projeto representado. “O papel do poeta era o de dizer não o que realmente aconteceu, mas o que poderia ter acontecido na ordem do verossímil ou do necessário” (ARISTÓTELES apud ROUBINE, 2003, p. 17). O poema (texto dramático) devia sobrepor-se ao relato e o espetáculo, executado tecnicamente para que do próprio poema se elevasse sua dimensão irracional. Um modelo dramaturgic mais acerca da estética da tragédia do que da comédia, *Poética* afirmou a supremacia do texto, reconhecendo a *ação* como unidade necessária para que o teatro se constituísse enquanto representação do possível. Para Aristóteles, “[a tragédia] representa não homens, mas ações. Seus agentes são personagens em ação” (ARISTÓTELES apud ROUBINE, p.14), e o teatro, como arte de imitação da natureza, devia imitar através dos personagens a ação humana; ação esta que, sob a perspectiva aristotélica, diz respeito aos caracteres e às emoções (ARISTÓTELES, 2005, p. 12). Deste modo, Aristóteles assinava a lei

¹⁰ Terminologia recorrente na prática teatral, utilizada para se referir à dramaturgia clássica teatral; esta, argumentada em *Poética* por Aristóteles, escrita no classicismo grego.

da verossimilhança, somando-a às leis do drama, as quais preconizavam a unificação dos conflitos em uma ação dramática conduzida por uma idéia globalizadora.

Contudo, o modelo aristotélico não se tornou alvo nos interesses do teatro latino ou medieval. Somente depois do Renascimento italiano, no século XVI, mais precisamente em 1570¹¹, *Poética* é comentada por Castelvetro¹², o qual evoca, ao lado da unidade de *ação*, as unidades de *tempo* e de *lugar*, igualmente necessárias para se efetivar o fenômeno teatral no nível do perfeito. Até o século XIX, a doutrina aristotélica foi que proferiu os conselhos, as receitas e as regras dramáticas, contribuindo para que o poeta pensasse sua própria criação. Neste ínterim, *Poética* foi traduzida e comentada por diversos eruditos, em especial, os franceses, constituindo-se no cânone da arte dramática do ocidente. Segundo Roubine, *Poética* foi “uma ortodoxia em relação à qual cada poeta deveria se situar” (ROUBINE, 2003, p. 21).

Todavia, nem Aristóteles e nem seus comentadores não reivindicaram “uma representação do real apoiada em sua aparência sensível e nem um mimetismo fotográfico” (ROUBINE, 2003, p. 25). O objetivo pretendido na relação obra/espectador era favorecer a percepção de seus elementos dramáticos para tornar cognoscível o objeto tratado pelo poema. Cuidou-se, portanto, da inteligibilidade. A narrativa, ou enredo, cuja forma de discurso era considerada mais propícia à compreensão, foi sendo cada vez mais valorizada, a ponto de se tornar evidente que o espetáculo teatral era um mero jogo de aparências, cujo modo de representação favorecia mais ao sensível do que ao inteligível. De acordo com o pensamento clássico, a obra de arte precisava atingir o ideal de perfeição estética e corrigir os defeitos da natureza e, para tanto, devia ser submetida a leis imperativas preconizadas pelo modelo aristotélico, nas quais o poeta devia se basear para conformar a sua obra.

As diversas interpretações de *Poética* procuraram indicar o modelo que mais se aproximava dos padrões dramáticos aristotélicos, apontando o que era necessário para que a obra tornasse verossímil a fim de que o espectador viesse lhe atribuir mais credibilidade. A lógica de encadeamento dos acontecimentos devia ser convincente, permitindo o autor/dramaturgo excluir aquilo que ele considerasse inapropriado para tornar sua obra verossímil. Para Aristóteles, “o falso que é verossímil deve ser mais estimado que o

¹¹ Após ser traduzida em latim em 1498 e publicada em grego em 1503, *Poética* tem repercussão entre o público culto, sendo posteriormente relida por críticos e filósofos “poéticos” sem envolvimento com a prática teatral, cujas pretensões visavam instruir o poeta com conselhos e receitas e, quando muito, colaborar com reflexões acerca da sua própria criação (ROUBINE, 2003, p. 21).

¹² Segundo Roubine (2003), Castelvetro apresenta um comentário de *Poética*, promovendo-o como base para a estética teatral moderna, através do qual defende e difunde a necessidade de compreensibilidade do texto dramático, acabando por extrapolar os dogmas aristotélicos ao inserir novas formulações conceituais que sequer foram mencionadas por Aristóteles.

verdadeiro estranho, prodigioso e inacreditável” (apud ROUBINE, 2003, p. 35). Assim, a obra estava sujeita à percepção do autor/dramaturgo sobre o que ele entendia como verdadeiro, tornando-a muitas vezes não condizente com a realidade.

Os acontecimentos históricos serviam de material a ser explorado pelo autor na organização das situações teatrais a serem representadas. Aquilo que era visível e invisível em termos de representação do objeto repousava na definição de tempo e de espaço relativos à tragédia: o espaço à vista do espectador e o espaço periférico; este último, próximo ou distante, inatingível aos olhos do espectador. Assim “recomendada” por Aristóteles, a exploração desses recursos oferecia vantagens sobretudo à narração, em oposição à representação, devido ao poder de convencimento do relato na mobilização emotiva do espectador e também pela possibilidade do autor de atenuar fatos representados, geralmente não tolerados pelo público.

Um teatro que se afirmou textocêntrico, no qual o poeta era o próprio autor da obra representada, a dramaturgia esteve até a segunda metade do século XIX fortemente vinculada a uma estrutura narrativa composta necessariamente por três elementos – as unidades de *ação*, de *tempo* e de *espaço* -, servindo de modelo para diversos dramaturgos edificarem suas obras. Segundo Pavis (1999), a dramaturgia, no sentido original e clássico do termo, é originária do termo grego *dramaturgia*, que designa a arte de compor um drama, e ainda:

No seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) de arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente. (PAVIS, 1999, p. 113)

Segundo Aristóteles, a *unidade de ação* define-se pela coerência orgânica entre os acontecimentos representados ou relatados, ligados uns aos outros por um elo de necessidade, devendo ser explicitamente conduzidos para o desfecho da tragédia. A dramaturgia clássica, para o filósofo, vale-se obrigatoriamente de uma ação principal e de ações secundárias; estas, subordinadas à principal, inseridas de modo a favorecer o desenlace da trama. Para Aristóteles, uma peça teatral deve estar organizada de modo a compor um conjunto coerente no qual as cenas estejam inter-relacionadas, sendo que nem uma cena tem sentido isoladamente. Todas as cenas ligam-se à ação principal, assim como os personagens, que devem se manter ligados entre si, e, sobretudo, tudo o que não contribuir para enriquecer, explicar e aperfeiçoar a ação principal deve ser considerado supérfluo e, portanto, descartado

(PALLOTTINI, 2005, p.65). A dialética entre vontade e finalidade mostra-se indispensável à ação dramática; esta que se constitui na vontade humana que persegue seus objetivos, consciente do resultado final (MALLET, 1998; PALLOTTINI, 2005).

Embora a *unidade de tempo* tenha sido pouco abordada em *Poética*, de acordo com os padrões aristotélicos, ela indica que todos os acontecimentos que compõem uma ação dramática devem se desenrolar em um dia, mas um dia “natural”. Ou seja, doze horas a partir do nascer do sol ao seu ocaso, pois à noite, como dizia Aristóteles, período reservado ao sono, nada acontecia de fato. Dado que a obra devia ser organizada sobretudo em função do verossímil, esta noção de unidade de tempo unificada sempre foi bastante criticada devido à dificuldade de tornar verossímil o que é impossível de ser representado em tão curto período de tempo, causando muitas controvérsias entre os dramaturgos sucessores de Aristóteles. Para eles, a unidade de tempo devia beneficiar a ilusão teatral, sem, contudo, inviabilizar que um belo tema fosse representado. Já a *unidade de lugar* e sua unificação não foram aprofundadas em *Poética*, cabendo a seus sucessores uma posterior definição, os quais se posicionaram em questionamento do real, pois, para eles, como poderia um único espaço cênico, o espaço da ação, ser palco para uma multiplicidade de espaços? Enquanto alguns dramaturgos priorizaram o verossímil associado ao espaço único, fechado ou aberto, outros destinaram ao cenógrafo a incumbência de encontrar soluções compatíveis tanto com a ação quanto com as regras.

Pallotini complementa:

O drama, dessa forma, seria uma construção inicialmente literária na qual ação e conflito se apresentam como elementos indispensáveis. A ação dramática como movimento interior, carregado de subjetividade, como tensão, impulso para frente, uma e mesma dentro de uma peça, resultado de uma mesma e constante vontade consciente, seria o fio condutor da obra dramática. E essa ação, tão evidente e tão óbvia imitação dos atos humanos defluiria do conflito, dinâmico, crescente, que aumentaria quantitativamente até explodir numa mudança de qualidade determinadora da variação da ação, da mudança do agir, da mudança na qualidade dos atos que viriam a seguir no drama. Esses seriam assim, os elementos indispensáveis na construção da obra dramática [aristotélica]. (2005, p. 84)

NOVERRE

Noverre, ao propor reforma na dança, inscrita no contexto renascentista europeu¹³, define e descreve em *Cartas sobre a Dança*, publicada originalmente em 1767, sua inovadora proposta acerca do *balé de ação*, contrapondo-se aos precedentes balés de corte¹⁴ bem como às formalizações operísticas de seu tempo, prezando acima de tudo pela *unidade de ação dramática*, amplamente difundida entre historiadores e dramaturgos teatrais desde Aristóteles até os contemporâneos de sua época, salvo raras exceções. Para Noverre, o balé de ação devia fundamentar-se em parâmetros oriundos da arte dramática teatral, mais especificamente da clássica dramaturgia aristotélica, e preconizar o sentido único da obra e o seqüenciamento linear das ações, estruturado com começo, meio e fim, e conduzido progressivamente através da exposição da intriga e de seu desenvolvimento em direção a um desenlace, restringindo margem a leituras dúbias e diversificadas acerca de uma mesma composição coreográfica. As cenas deviam estar dispostas seqüencialmente, organizadas num todo coerente, apresentando unidade de conjunto, eliminando-se os supérfluos *divertissements*¹⁵ a fim de expressar “paixões e afetos da alma”, para, assim, envolver, instruir e oferecer prazer ao público francês.

Neste novo tipo de “dramaturgia”, ou estrutura de dança, proposta por Noverre, os “atores dançantes”¹⁶ representavam personagens, cada qual com um caráter, uma expressão e uma ação própria. Os personagens eram os responsáveis por conduzir a intriga por caminhos próprios, chegando todos a um mesmo objetivo, concorrendo “unânime e concertadamente pela verdade de seus gestos e de sua imitação, para retratar a ação que o compositor cuidou

¹³ Inserida numa época de expansão das artes e das idéias, onde as atividades culturais francesas distendiam-se entre os semestrais teatros de feira, Théâtre des Italiens, Comédia Francesa e Ópera, a dança, segundo Monteiro (2006, p. 22 – 25), na primeira metade do século XVIII, oportunizou-se da popularidade do teatro para inserir-se junto às demais artes no circuito artístico, tornando-se presente na Ópera e alternando-se com pantomimas, acrobacias e espetáculos pirotécnicos nas feiras, nos encerramentos de peças teatrais após apresentações da Comédia Francesa. Posteriormente, dado estímulo para criação dos balés, que se irradiavam do eixo França-Itália para Europa (Londres, Viena, Stuttgart e São Petersburgo), a dança internacionalizou-se, subindo ao palco, passando a ser objeto de estudo de Noverre, levando-o a publicar suas cartas, cujo suposto propósito era inseri-las entre as principais discussões estéticas de seu período.

¹⁴ Segundo Monteiro, o *balé de corte* surgiu e evoluiu sobretudo no século XVII, inserido no processo de incorporação da cultura barroca pelas monarquias européias. Ele constituía-se numa forma de divertimento a serviço dos nobres nas cortes, sendo que a dança ocupava um lugar no interior da intriga por intermédio de personagens alegóricos, compondo, ao lado de recitativos e de cantos, um todo coerente. (ibid., p. 44)

¹⁵ Cenas intermezzas que constituíam os entre-atos da ópera, onde se declamavam poesias, cantava-se e o balé entrava em cena como *divertissement de danse*. Noverre considerava o *divertissement* estranho ao drama por interromper o fluxo sequencial das cenas. Ou seja, uma forma vazia, cujo único propósito era apenas agradar os olhos do espectador. (ibid., p. 46)

¹⁶ Termo utilizado por Noverre em sua Carta 3. Ver MONTEIRO, Marianna. *Noverre: Cartas sobre a Dança*. 2006, p. 203.

para lhes traçar” (NOVERRE apud MONTEIRO, 2006, p.203). A visibilidade das ações tinha primordial importância para o mestre Noverre, devendo estar fundamentada na pantomima a fim de que a cena oferecesse emoção ao espectador e o corpo exercesse persuasão tanto quanto as palavras. Com o objetivo de contribuir para a expressão do gesto¹⁷ e da ação, Noverre propôs que se retirasse a máscara - comumente utilizada nas óperas francesas e italianas - para expor os detalhes fisionômicos dos bailarinos, dado que a máscara, na sua concepção, além de destruir a verossimilhança, impedia a visibilidade das expressões, as quais se concentravam na face, “espelho fiel de nossos sentimentos, de nossos movimentos, de nossos afetos” (NOVERRE apud MONTEIRO, 2006, p. 281). Deste modo, Noverre entendia que os bailarinos deviam ser trabalhados técnica e expressivamente, cada qual em sua sensibilidade, no sentido de se eliminar caricaturas e vícios, além de tiques, contorções e caretas, que geralmente eram produzidos pelo esforço na execução de dificuldades técnicas. Para ele, movimentos de difícil execução, a exemplo dos *cabrioles* e *entrechats*, podiam perfeitamente ser eliminados, pois não favoreciam a ilusão da cena, por desviarem a atenção do público da intriga para os momentos virtuosísticos, não acrescentando qualquer diferencial à narrativa.

De acordo com Noverre, a especificidade do bailarino caracterizava-se pela sua tipologia física e psicológica e pelo seu talento inato¹⁸, oferecendo aproveitamento ao compositor de dança, dado às vantagens proporcionadas na construção de “belas cenas”. Para o mestre, a arte da composição em dança não estava desvinculada do corpo do bailarino e tampouco podia ser feita unicamente no papel¹⁹, pois estava atrelada à materialidade do teatro e ao caráter presencial da ação, resultando sobretudo da relação mestre/bailarino e de um treinamento adequado, devendo ser composta pelo mestre a partir da observação da natureza. Para Noverre, um mestre de balé devia compor como os grandes mestres da pintura,

¹⁷ *Gesto*, segundo Noverre, é “o movimento expressivo dos braços somado a caracteres tocantes e variados da fisionomia”. (apud MONTEIRO, 2006, p. 300)

¹⁸ Noverre associa *talento inato* ao que é próprio e natural do bailarino. Segundo o mestre, o talento inato é o que proporciona “espírito e valor aos passos, pondo sal em todos os movimentos, animando-os e os vivificando” (ibid., p. 333). Para ele, a expressividade resulta do *talento inato* do bailarino e não tem a ver com a aprendizagem de regras e de preceitos da dança, pois é algo que lhe é *espontâneo* e *natural* e, não, adquirido.

¹⁹ A *coreografia*, tratada no século XVIII como arte de escrever a dança com ajuda de signos, era, para Noverre, um projeto falido, pois o aumento da complexidade na dança, dado pela evolução no detalhamento dos passos complicados com a variedade de combinação, expressividade, entre outros, inviabilizava sua descrição, quer seja em letra ou em desenho feito no papel. Assim fomentada pela Academia de Dança (Paris), composta por um corpo de treze acadêmicos, a coreografia proclamada por Noverre devia combinar escrita e ação, ou seja, abarcar também o fazer coreográfico. Em sua carta 13, o mestre clama por um acadêmico coreógrafo que não se ocupe com assuntos “fúteis” que nada dizem respeito à dança, mas, sim, que seja hábil com as palavras para instruir efetivamente acerca dos exatos passos que um mestre deve dar ao transpor a dança do papel para a cena sem ficar tentando adivinhar o que está nele contido. A coreografia, segundo as palavras de Noverre, escrita aos padrões utilizados pela Academia, tratava-se de uma “receita indecifrável”. (ibid., p. 339 – 351)

pincelando a variedade de nuances a partir da observação da riqueza de detalhes que compunham a natureza; detalhes estes que deviam ser retratados pelo bailarino segundo a sua espontaneidade expressiva, aportados em sua conformação física e aptidão; o que, segundo Noverre, dizia respeito à forma que a natureza e o hábito o moldaram. Tendo por parâmetro a bidimensionalidade da moldura do proscênio²⁰, que neste período passou a delimitar no olhar do espectador a visibilidade da dança inserida na caixa preta teatral, Noverre propôs efeitos de perspectiva e regras para a confecção de figurinos e cenários a fim de impingir ilusão no público e assim favorecer a verossimilhança entre arte/dança e natureza.

Para se tornar um mestre de balé exemplar, Noverre aconselhava ao compositor de dança que visse e analisasse tudo, buscando, sobretudo, a singularidade de cada gesto e ação, pois tudo poderia lhe servir de modelo. O compositor de dança também devia incluir em seu arcabouço referencial obras teatrais e cenas cotidianas, tais como “o balbucio das ruas, o passeio público, [...] a maneira rústica de se pegar uma flor, de colhê-la, de ofertá-la a uma pastora, de apanhar um passarinho no ninho” (NOVERRE apud MONTEIRO, p. 226), entre outros, a fim de obter “bons” resultados. Porém, as escolhas a serem feitas pelo mestre de balé, segundo Noverre, deviam ser realizadas de modo a tornarem a dança uma arte perfeita, imitativa da natureza, omitindo-lhe e/ou corrigindo-lhe traços impeditivos do êxito da obra. Noverre complementa:

O mestre de balé precisa conhecer as belezas e as imperfeições da natureza, pois esse estudo lhe permitirá fazer uma escolha acertada de cenas que serão ora poéticas, ora históricas, ora críticas, ora alegóricas e morais. Não poderá deixar de inspirar-se em modelos tirados de todas as posições sociais, de todos os estados, de todas as condições. Se goza de celebridade, poderá, pela magia e pelos encantos de sua arte, tanto quanto o pintor e o poeta, fazer punir e detestar os vícios, assim como amar e recompensar as virtudes. O fato do mestre de balé estudar a natureza, nela escolhendo os melhores assuntos, a serem tratados pela dança, contribui apenas em parte para o êxito da obra, pois ele deve possuir a arte e o engenho de os embelezar, dispor e distribuir de forma nobre e pitoresca. (NOVERRE apud MONTEIRO, p. 227)

Destacam-se suas reflexões acerca das inter-relações entre dança e música, atribuindo à música a responsabilidade pela significação dos movimentos dos bailarinos. Noverre não concebe dança sem música, alegando que esta última está para a dança, assim como as palavras estão para o canto, e afirma:

²⁰ Parte anterior do palco italiano, que se estende do pano de boca ao limite com a platéia. Pano de boca refere-se ao telão principal que cobre toda a boca de cena. (In: <http://artes.com/sys/sections.php?op=view&artid=19>).

A música dançante é ou deveria ser o poema escrito que fixa e determina os movimentos e a ação dos bailarinos, que deve recitá-lo e torná-lo inteligível pela energia e verdade de seus gestos, pela expressão viva e animada de sua fisionomia. Conseqüentemente, a dança em ação é o órgão que deve dar conta e explicar claramente as idéias escritas na música”. (NOVERRE apud MONTEIRO, 2006, p. 252)

Deste modo, de acordo com tais prerrogativas aplicadas à dramaturgia do balé de ação, Noverre acreditava ser possível o julgamento estético realizado pelo espectador, a depender do efeito que a obra viesse exercer sobre ele, tornando-o, assim, parte integrante da obra. Ressalta-se o pensamento noverriano acerca da relação entre as artes, cuja preocupação inscrevia-se na configuração da dança enquanto forma artística específica. De modo geral, Noverre, em *Cartas sobre a Dança*, ocupa-se com questões referentes à interdisciplinaridade e à coimplicação entre as diferentes formas artísticas, preocupado com a estabilidade das estruturas compositivas de dança bem como com a especificidade da dança naquele contexto cultural.

Importa ressaltar que não se pretende esgotar as informações contidas nas cartas de Noverre, mas abordar aspectos concernentes às afinidades conectivas entre dança e teatro inscritas no período renascentista, culminando na proposta de Noverre de “transportar” as regras dramáticas aristotélicas para o balé de ação, cuja estrutura, organizada com base na ação dramática, fez-se ressoar em diversas instâncias concernentes à dança.

Embora prevaleçam na atualidade concepções de natureza e de cultura distintas das quais serviram de base para as formulações científicas, filosóficas e artísticas no período renascentista, nas quais se ressaltam a separação entre corpo e mente, a imaterialidade da mente, o indivíduo como uma massa moldável, entre outros (PINKER, 2004), há de se reconhecer a contribuição de Noverre no processo de sistematização teórica no campo da dança bem como o valor de suas reflexões e críticas acerca da dança praticada no contexto cultural renascentista. Seu exercício teórico e prático, realizado com a pretensão de equiparar a dança ao teatro, acaba por distingui-la dentre as demais artes, contribuindo para a construção de especificidades na dança, permitindo observar o processo de configuração de um pensamento dramático que emerge na dança neste período. Não é cabível, entretanto, pretender análise de seus escritos à luz de teorias contemporâneas e desconsiderar o contexto em que estes foram elaborados. Lakoff e Johnson, em *Metáforas de La Vida Cotidiana* (2009), esclarecem que os conceitos que regem o pensamento são engendrados

articuladamente às experiências vivenciadas pelo corpo, através de percepções particularizadas de ambientes/contextos nos quais este corpo existe, mantendo-se, portanto, intrinsecamente a eles relativados. As condições contextuais em que transitavam as informações referentes à ação dramática eram favoráveis à aproximação entre dança e teatro, de modo a levar Noverre a apropriar-se de tal conceito para propor uma reformulação estrutural da dança que vigorava em seu contexto, o que, segundo ele, iria elevá-la à altura das demais artes. Para o mestre, a dança, ainda na sua fase infantil, precisava adquirir maturidade, equiparando-se ao teatro, à música e à pintura, e assim buscar igualar-se a tais formas artísticas como arte de imitação da natureza (NOVERRE apud MONTEIRO, 2006, p. 294).

Uma vez que Noverre intencionava aplicar as regras dramáticas aristotélicas à dança (MONTEIRO, 2006), observa-se que a idéia de ação dramática, preconizada por Aristóteles e retomada como elemento estruturante do fenômeno teatral no contexto renascentista, passa a ser foco de interesse para o estabelecimento de novos parâmetros para a construção do balé de ação. Noverre enfocava, sobretudo, uma “dramaturgia” concêntrica a uma estrutura narrativa composta com o propósito de retratar e contar uma história, além de instruir e oferecer prazer ao espectador, do mesmo modo que preconizava o modelo dramático aristotélico praticado em seu contexto cultural. A aplicação dos princípios relativos à ação dramática nas obras de dança, por sua vez, acabou por culminar na reformulação estrutural da dança e no modo de atuação do bailarino, especificando e reconfigurando a dança em seu processo evolutivo.

Entende-se aqui, entretanto, que as resultantes verificadas no balé de ação não se reduzem à simples transferência de características da dramaturgia teatral para as obras de dança, pois o próprio mestre não submete o balé à lei das três unidades - de ação, de lugar e de tempo – por não reconhecer a sua imprescindibilidade para estruturar compositivamente uma coreografia (MONTEIRO, 2006, p. 96). Contaminado pela prevalência dos princípios aristotélicos em seu contexto artístico, Noverre interessa-se pela ação dramática e move-se a transferir regras dramáticas teatrais para as estruturas compositivas de dança, possivelmente por reconhecer similaridades entre teatro e dança e associar idéias entre um e outro campo, procurando sobretudo espelhar teatro e dança para que esta última viesse atingir maioria em seu contexto artístico ao lado das demais artes.

2. PROJETO CINÉTICO

Ao longo do processo histórico evolutivo teatral, no início do século XX, observa-se a dramaturgia ocidental delinear-se em torno do trabalho do ator, passando a focar a ação física como elemento estruturante, tal como observa Bonfitto²¹ (2002) em seus estudos sobre o ator-compositor, ampliando as possibilidades de aproximação entre dança e teatro. Matéria-prima do teatro moderno e do trabalho do ator, ação física é uma idéia que se reconfigura continuamente e dinamiza o processo evolutivo teatral praticamente por todo o século XX, desde os primeiros apontamentos feitos por Stanislavski²² até em torno da década de 80. De acordo com Bonfitto (2002), a *ação física* diz respeito à dialética entre vontade e objetivo consciente do personagem, relacionada ao movimento corporal do ator. No teatro, sabe-se que nem toda ação, como, por exemplo, levantar de uma cadeira, ou então uma ação mais complexa como pegar um copo com água e tomá-la após tê-lo levado à boca, ou até mesmo o simples andar, é considerada ação física. A ação física, compreendida sob a lógica teatral, diz respeito a uma ação que, quando inserida num contexto específico de uma cena, seja realizada com o propósito de alcançar um objetivo, no sentido de encerrar uma idéia estabelecida no desenrolar da peça encenada. Ou seja, o modo como ela é executada deve beneficiar a concretização do objetivo e a construção de coerência, relativas ao contexto global da obra. No período moderno, portanto, a ação física no teatro esteve diretamente relacionada ao modo como o ator se movimenta na realização desta ação. Memória, imaginação e sentidos são faculdades que devem convergir integradas no corpo do ator, instalando concretude e fisicalidade na ação que este realiza em cena. Tensões e atos físicos devem ser amplificados, realizados com níveis superiores de energia²³ e de esforço aos comumente utilizados no

²¹ Matteo Bonfitto é Doutor (PhD) pela Royal Holloway University of London - Inglaterra (2006), professor do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp e também autor de *O Ator-Compositor*, obra resultante de sua pesquisa de mestrado, realizado na USP/SP - Brasil. Nela, Bonfitto apresenta uma abordagem acerca dos diversos tratamentos dados à *ação física* pelos principais diretores/encenadores do século XX, sistematiza informações acerca do trabalho do ator como compositor e propõe a *ação física* como elemento estruturante dos fenômenos teatrais, estabelecendo o ator como eixo de significações.

²² Constantin Stanislavski foi teatrólogo e ator russo que viveu entre os anos de 1863 e 1938. Foi o primeiro a desenvolver estudos acerca do trabalho de preparação do ator, referenciando-se em sua prática artística enquanto ator, diretor e teórico teatral, sistematizando o *Método da Ação Física*.

²³ No teatro, a idéia *níveis de energia* é comumente entendida sob uma perspectiva cuja ênfase está na associação entre tônus muscular e dinâmica da ação corporal, referindo-se às diversas gradações de tensão vetorial resultante das forças aplicadas no movimento. Jacques Lecoq, por exemplo, propõe uma metodologia para o trabalho físico do ator, baseada em sete níveis (ou estados) de energia. Ferracini, em *Corpos em Fuga* (2006, p. 242) aponta-os como: exaustão, relaxamento, econômico, suspensão, atitude, decisão e hipertensão.

cotidiano de modo a se tornarem perceptíveis ao olhar do espectador (MALLET, 1998; PALLOTINI, 2005).

A dança, por sua vez, relativa ao contexto moderno, delineia-se num processo em torno do estudo do movimento e da “sintaxe composicional” (LEHMANN, 2007), ocupando-se com a tecnologia do corpo, signos e construção de mensagem. O enfoque sobre a ação dramática, disseminada pelo balé narrativo desde o renascimento, desdobra-se na ação corporal/movimento, o que, sob o ponto de vista dramático, acaba por desestabilizar a articulação entre estrutura compositiva e narratividade logocêntrica baseada na descrição de história, composta segundo uma lógica linear de ações. Deste modo, a ação começa a ser pensada em termos investigativos a partir de uma perspectiva de corpo redimensionado em seus aspectos físico, emocional e espiritual, visibilizando uma lógica correlata a organicidade do movimento em contraposição à lógica do “corpo ideal” difundida até então. Prevalece a lógica dual corpo-mente na construção do movimento de modo a posicionar o corpo num jogo de forças tensoras que, num sentido mais abrangente, atuam entre a materialidade corpórea e a imaterialidade da mente/espírito. Em outras palavras, o corpo opera de modo a valorizar as polaridades dentro e fora, interior e exterior, visível e invisível, consciente e inconsciente, etc.

Rompendo com os cânones do balé acadêmico²⁴, configuram-se simultaneamente duas vertentes, expandidas dos novos estudos empíricos acerca do movimento, cujas ênfases, conforme aponta a pesquisadora Rosa Hércoles em *Novas Cartas sobre a Dança*, recaem sobre a “pureza dos corpos como expressão despersonalizada, na Europa, e o subjetivismo romântico do corpo pessoal e emocional, nos Estados Unidos” (2005, p. 106). Na Rússia, a dança mantém-se vinculada ao balé narrativo entrelaçado às resultantes do movimento estético romântico²⁵ que vigorou no século XIX na Europa, reiterando o padrão modelar associado à ação dramática, cuja lógica linear configura narrativas estruturadas com acontecimentos que se sucedem um ao outro segundo uma relação de causa-efeito, com começo, meio e fim, e personagens designados à resolução do conflito temático. O lirismo, a emoção e a subjetividade, em contraposição ao racionalismo preconizado pelo ideário

²⁴ Segundo Monteiro, o *balé acadêmico* corresponde ao balé relativo ao período renascentista; um balé cujas regras eram proferidas pela *Academie Royale de Musique et Dance*, criada por Luís XIV em 1672, em Paris. Ver também MONTEIRO, Marianna: *Noverre, Novas Cartas sobre a Dança - Carta 13* (2006).

²⁵ O movimento romântico configurou-se na Europa em torno de 1830 e perdurou por todo o século XIX, expandindo a noção de um “corpo ideal e perfeito”, incidindo na configuração do *balé romântico*. Este cria elementos como sapatilha de ponta e figurinos específicos (tutu e roupas coladas ao corpo) e investe no vínculo entre música e dança bem como na construção de um corpo expressivo, enunciador do etéreo e do sublime, tudo isso articulado ao aprimoramento da técnica clássica. Neste período, procurava-se emoldurar tais elementos compositivamente numa estrutura narrativa, cuja história era descrita por personagens mensageiros de uma realidade na qual o ideal era inacessível (HÉRCOLES, 2005).

iluminista, modelam as produções coreográficas modernas russas, prevalecendo um balé romântico adaptado às condições histórico-culturais locais. Ao mesmo tempo, é possível pensar que a visibilidade dos bailarinos em meio a cenários exuberantes e músicas monumentais, possivelmente estivesse condicionada ao seu alto nível de virtuosidade técnica, tal qual preconizava o balé russo relativo ao período moderno.

Nos Estados Unidos, sob o enfoque da respiração, aportam as investigações da coreógrafa norte-americana Martha Graham acerca dos binômios expansão-contração, tensão-relaxamento, fluxo-refluxo, aplicados ao movimento, delineando uma nova forma de pensar e de fazer dança. Graham dispense atenção à sistematização de uma técnica que visa à expressividade do corpo a partir das resultantes anatômicas do ato de respirar (LEAL, 2000) e concebe *técnica* como ferramenta auxiliar na construção da expressão corporal do dançarino.

Graham, contemporânea de Doris Humphrey e posterior a Ruth Saint-Denis e Isadora Duncan no processo evolutivo da dança moderna norte-americana, é reconhecida como proeminente colaboradora para a quebra do vínculo da dança com o movimento resultante da imitação dos fenômenos da natureza²⁶ e com a forma narrativa, cuja ação dramática é representada através de um *corpo legenda*²⁷ (HÉRCOLES, 2005). De acordo com os estudos de Henrietta Bannerman²⁸ acerca da obra *Hirodiade*, de Graham, a intertextualidade é marca recorrente em seus trabalhos, em geral compostos por narrativas pessoais e artísticas, criadas pela própria Graham, sobrepostas a narrativas mitológicas e históricas, resultando num “entrelaçamento de diferentes sistemas de significação” (2004, p.2). De acordo com Bannerman, a coreógrafa expande consideravelmente sua abordagem teatral de modo a configurar uma dança dramática que transita entre a tragédia e a comédia, explorando o campo coreográfico das relações humanas, representadas por personagens em ação e

²⁶ Tal apontamento refere-se às proposições de Isadora Duncan, que, no começo do século XX, contrapôs-se radicalmente ao balé acadêmico e ao *corpo ideal*, apregoado pelo balé romântico do século XIX, passando a focar o *corpo real* e a liberdade cinética e expressiva através da imitação dos ritmos da natureza (AMOROSO, 2004).

²⁷ Rosa Hércules, em *Novas Cartas sobre a Dança*, ao referir-se às proposições de Fokine acerca do balé romântico, aponta as noções de *corpo ornamental* e de *corpo legenda* como um corpo “a serviço” do balé de ação e do balé romântico respectivamente; o primeiro, ambientado no século XVIII, e o segundo, no século XIX (2005, p. 20).

²⁸ Atualmente, Henrietta Bannerman é supervisora e docente do Laban Centre for Movement and Dance em Londres. Em 1964, estudou a técnica de Graham com os membros da Martha Graham Dance Company em Nova York e, posteriormente, na London School of Contemporary Dance, com Robert Cohan. Em 1998, recebeu uma bolsa para desenvolver sua tese sobre movimento e significado nas obras de Martha Graham. Desde então, Bannerman tem proferido palestras sobre o trabalho da coreógrafa. (In: <http://www.criticaldance.com/features/2003/marthagrahamcomedy200309.html>.)

movimento. Conforme esclarece a pesquisadora, Graham considera que a dança está para o movimento assim como o drama está para a palavra, e, neste sentido, a coreógrafa entende que o movimento, quando comparado à palavra, constitui-se num modo de comunicação mais propício a expressão das emoções humanas. No que tange o trabalho pedagógico-artístico e coreográfico, Graham privilegia a experiência humana, aproxima arte e vida e elege motivação, disciplina e concentração como parâmetros básicos para o trabalho do dançarino, além de focar corpo e alma implicados entre si na experiência de vida e apontar a dança passível de ser vivida por um ser total.

Importa notar que a partir dos trabalhos de Graham, observa-se no contexto da dança a expansão e consolidação de uma idéia comumente entendida como *linhagem corporal*, remetendo à idéia de “pureza de linguagem”, tratando-se de uma referência constitutiva do corpo que dança associada à idéia de corpo possuidor de uma história e de que seria possível visibilizar em sua conformação física referenciais que explicitariam o tipo de formação que o dançarino teve em dança. Embora esta idéia tenha prevalecido por todo o período moderno, fazendo-se notar a fidelidade a um pensamento técnico corporal e dramaturgico que denota forte ênfase no vínculo entre mestre e aprendiz, nota-se que tal concepção alinha-se à noção de trajetória histórica em detrimento de “processo evolutivo” (BRITTO, 2008b), enfatizando a genetização na constituição da natureza humana em detrimento da cultura. Uma vez que, como sugere Dawkins, evolução cultural corresponde a um processo equivalente à evolução biológica, a idéia de “pureza de linguagem”, ou linhagem corporal, é inócua para compreender o processo configurativo das idéias e das coisas que existem sob uma perspectiva evolutiva, dado que os genes são irrelevantes na determinação do comportamento humano (2007, p. 41), sendo a cultura que em boa medida modela os hábitos e padrões comportamentais.

O corpo humano comporta um conjunto de predisposições genéticas que o permite desenvolver, ou não, determinadas competências e habilidades corpóreas, a depender das condições do contexto/ambiente em que este corpo se insere. Os fatores ambientais incidem na formação e no aprendizado corporal do indivíduo, que seleciona as informações disponíveis do ambiente e com ele estabelece um particular processo coadaptativo, delineando assim sua singularidade. A dita linhagem corporal, entendida sob a perspectiva de trajetória histórica como linha de parentesco genético, cuja origem é apenas hipotética, não permite assegurar a procedência e os cruzamentos genéticos que configuram o corpo no modo como ele se apresenta em dança. Portanto, parece ser mais coerente afirmar que o que é possível visualizar no corpo é seu padrão de comportamento resultante de uma ou de várias idéias e

não sua descendência genética. A parecença comportamental resultante dos processos relacionais em dança, que será abordada no próximo capítulo, trata-se de um fenômeno fenotípico que ocorre em virtude da contaminação de idéias entre dois ou mais corpos que se aproximam e interagem modificando-se reciprocamente somente na existência de afinidades conectivas entre ambos e de condições ambientais favoráveis. Pressupõe-se que seja através da aproximação e da contaminação entre dois (ou mais) corpos que haja probabilidade de se replicar informações passíveis de serem visibilizadas no corpo que dança em termos de padrão comportamental.

Cada vez mais localizadas em questões concernentes ao corpo/movimento, as investigações na dança e no teatro ocorridas ao longo do período moderno favorecem a aproximação entre os referidos campos e as decorrentes transações acerca de uma gama de elementos/informações, contribuindo para a qualificação do trabalho do dançarino e do ator, um oferecendo ao outro novos entendimentos acerca de aspectos relativos à espetacularidade da cena e à narratividade, além de suporte técnico corporal através de estudos do movimento e do corpo como via de comunicação na relação obra/espectador.

No início do século XX, na Europa, mais especificamente na Alemanha, a dança expande-se como arte do movimento do corpo a partir de processos relacionais com outras estéticas artísticas, em especial, com a arquitetura e com o teatro. As relações da dança com o teatro tornam-se evidentes a partir da leitura do prefácio à segunda edição de *Domínio do Movimento*, escrito por Lisa Ullmann, no qual ela, aluna de Laban, dançarina e pesquisadora do movimento, ao se ver incumbida, após seu falecimento em 1958, de revisar sua obra e aplicar as correções compartilhadas entre ela e Laban para publicação da segunda edição do referido livro, revela que as referências contidas neste livro foram de fato endereçadas ao teatro. Por assim dizer, o livro, de acordo com Ullmann, originalmente intitulado *Domínio do Movimento no Palco*, trata da “ação dramática do teatro como a intensificação artística da ação humana” (1978, p. 15). No entanto, Ullmann declara que coube a ela decidir em omitir a complementação “no palco” em virtude da ampla abordagem acerca do movimento que o livro traz, dado que *Domínio do Movimento* não diz respeito exclusivamente ao teatro, pois promove o entendimento de movimento como força de vida, tal como Laban o disseminava e o compreendia.

Entretanto, é importante notar que na Alemanha do início do século XX, o teatro local organizava-se em duas vertentes distintas, subdividindo-se entre palco e rua. Os espaços

públicos constituíam-se em locais propícios às manifestações de um teatro altamente politizado e engajado em questões de seu tempo, apresentando uma peculiaridade estética herdada do teatro medieval. De caráter intervencionista, bem próximo a uma *Commedia Dell'Arte*²⁹ reoperacionalizada (VENDRAMINI, 2001), os espetáculos apresentados na rua, além dos limites físicos do teatro, reuniam diferentes formas artísticas, nos quais dança, circo, mímica e música compunham sua tônica central: a improvisação no espaço-tempo da cena a partir de roteiros teatrais. Organizado para o público da rua, este teatro, chamado *popular*, apresentava uma dramaturgia divergente da dramaturgia do teatro de palco, este que neste período se reafirmava textocêntrico e articulado ao movimento estético naturalista. Segundo Vendramini,

“A retomada da *Commedia Dell'Arte* como modelo teatral também tem por objetivo a oposição a uma forma extremamente cristalizada de teatro, decorrente da exacerbação dos princípios do realismo pelo naturalismo que, em sua busca da “fatia da vida” no palco, tinha levado a arte em geral e a do teatro em particular ao beco sem saída da pulverização do signo artístico, suplantado pelo “Real” propriamente dito, procurado insistentemente em detrimento de sua representação artística, negando assim o que é, grosso modo, a diferença básica sobre a qual repousa a distinção fundamental entre arte e vida” (VENDRAMINI, 2001, p. 2)

Esta modalidade de teatro popular opunha-se radicalmente ao teatro literário e não compartilhava com o teatro naturalista a mesma base conceitual dramaturgic; em primeira instância, pela necessidade de estabelecer coerência em relação à lógica da rua, distinta à lógica do palco. O teatro de rua, segundo os padrões do início do século XX, evoca uma dramaturgia visual, de caráter social, em geral aliada ao cômico, estruturada com cenas curtas e movimentação dinâmica, tudo elaborado adequadamente de modo a atrair e assegurar-se do espectador, procurando evitar que este, muitas vezes envolto com os acontecimentos ao seu entorno, ou por vezes “de passagem”, viesse a não se interessar pela encenação. Por assim dizer, a mensagem da peça encenada geralmente não apresentava grandes pretensões. A intriga, ou enredo, muitas vezes um engodo, desenrolava-se através de *personagens-tipo*³⁰

²⁹ *Commedia Dell'Arte* é um gênero estético teatral de caráter eminentemente político, improvisacional e intervencionista, tradicionalmente realizado em espaços públicos. Realizada por personagens-tipos representativos da burguesia italiana, representados por atores com máscaras, a *Commedia Dell'Arte* inscreve-se em torno de quatro eixos fundamentais, ligados ao cotidiano: o amor (e o sexo), o dinheiro (obtenção e manutenção da riqueza), a comida e o trabalho. Este gênero estético prevaleceu por toda a Idade Média, adaptando-se às regras e aos preceitos do cristianismo e ainda permanece vivo na atualidade. Um dos grupos conceituados representativos da *Commedia Dell'Arte* no cenário teatral é do Piccolo Teatro di Milano, que desde a década de 50 encena, entre outras, a obra *Arlecchino, Servitore di Due Padroni*, de Carlo Goldoni. (In: http://www.piccoloteatro.org/spettacolo_sch.php?stepdx=Sxpet&AcRec=837)

³⁰ Esta terminologia advém dos estudos acerca do teatro popular e refere-se a personagens representativos de um grupo social, também nominado *personagens arquetipais* ou *arquetípicos* (HUNZICKER, 2004).

representados pelo ator com máscara e alto virtuosismo técnico corporal e musical, com danças, cantos, pantomimas, acrobacias, saltos mortais e bufonarias, elementos que contribuíam para a caracterização de personagens com características grotescas, vulgares e obscenas. Segundo Vendramini, todos esses elementos reunidos eram movidos pelo *teatralismo*, corrente estética que se opunha/opõe ao *naturalismo* e propunham/propõem que “no teatro tudo é propositalmente artificial e que teatro não é vida (2001, p. 9). Com uma lógica oposta ao teatro naturalista, portanto, este que entende o teatro como “espelho da vida” e estrutura-se neste período em torno da ação física vinculada ao texto dramático não apenas na Europa, mas também na América e especialmente na Rússia, onde Stanislavski desenvolve estudos acerca da ação física, investigando os princípios da arte do ator para a construção de personagem através da *memória emotiva*. Conectada aos sentidos, *memória emotiva*, segundo Stanislavski (1997, p. 131) pode ser entendida como via de acesso aos sentimentos a serem resgatados de experiências vividas pelo ator a fim de que as emoções dos personagens sejam materializadas no corpo do ator, expressos nas ações e nos movimentos que ele realiza em cena.

Observa-se, contudo, que a manifestação teatral nos palcos da Europa e da Rússia organizava-se em torno do teatro naturalista, mas coexistam ainda, ao lado das grandes produções operísticas, as excêntricas experiências teatrais cenográficas que polemizavam tanto a presença - corpo vivo - quanto o trabalho do ator, com propostas que iam de um extremo a outro, variando desde o que Lehmann (2007, p. 350) chama de *teatro do objeto*, totalmente maquínico, com bonecos gigantes e que propicia ao ator a experiência da coisificação, a um teatro totalmente desprovido de cenário, visibilizando o ator e o seu modo de operar o seu próprio corpo em movimento em frente ao espectador³¹. Por outro lado, este tipo de teatro popular e outros gêneros teatrais derivados da tradição do teatro popular, apresentado na praça/rua, como por exemplo, o tradicional *teatro de bonecos*, o peculiar *teatro ídiche*³² e o teatro de *agit-prop*³³, somavam-se, especialmente na Rússia e Alemanha,

³¹ São expoentes deste pensamento teatral os encenadores Kleist, propositos do *teatro de marionetes*, bem como Edward Gordon Craig, quem propôs a *supermarionete*, que, segundo Lehmann (2007, p. 349), pode ser entendido como “o ator totalmente disciplinado, *sem alma*”; um ator que experiencia a transposição de limites entre corpo-vivo e corpo coisa/objeto.

³² Teatro de identidade judaico-ídiche, cuja tradição remonta à Idade Média, apresentado em festas populares (Festa de Purim) e ressurgido na Alemanha e na Rússia no início do século XX. Engajado politicamente a serviço da causa comunista, este teatro, cujo palco era a rua e tinha por princípio ser falado exclusivamente em ídiche, não sobreviveu à destruição do idioma e da cultura ídiche pelos nazistas na Alemanha e na Europa Ocidental. Embora este teatro estivesse presente em diversos países do mundo, levado por imigrantes judeus a Inglaterra, a América, e, entre outros, ao Brasil, foi desaparecendo gradativamente devido à redução de suas platéias, que cada vez menos compreendiam este idioma. Nos Estados Unidos, que foi centro da dramaturgia

num confronto à cultura naturalista textocêntrica que configurava o teatro “do palco” no início do século XX.

A partir de tais considerações, torna-se perceptível, portanto, que o diálogo entre o discurso de Laban e o “palco”, conforme proposto em *Domínio do Movimento*, parece dirigir-se de fato, como Laban mesmo aponta, a todos que desejam “raciocinar em termos de movimento” (LABAN, 1978, p. 12). Porém, ressalta o coreógrafo que o movimento não se restringe apenas ao balé, mas também à ópera e ao drama. As óperas, especialmente na Europa, via de regra configuravam-se em grandes montagens, em geral subsidiadas pelo estado, quase sempre dirigidas por grandes encenadores teatrais, que propunham narrativas compostas por distintas formas artísticas - canto, dança, teatro e pantomima - organizadas numa configuração reoperacionalizada do espetáculo lírico renascentista à lógica moderna. Já os dramas modernos praticados neste período estão relacionados à lógica dramática configuradora do teatro naturalista. Em outras palavras, uma lógica que compreende o palco como espelho da vida – “espelho da existência física, mental e espiritual do homem” (LABAN, 1978, p. 12); o que, em termos teatrais modernos, articula-se à noção de ação física como elemento estruturante dramatúrgico e propõe a investigação da ação e do movimento que vão configurá-la. Neste sentido, *Domínio do Movimento* é bastante claro e cheio de exemplos, de modo que é possível destacar: primeiro, que o discurso de Laban parece estar relacionado à lógica do teatro de palco, naturalista, e diverge, portanto, da lógica do teatro popular, apresentado na rua; segundo, que não apenas o teatro de palco evolui a partir da sua relação com o teatro popular, assim como a dança e o teatro especializam-se nas relações que estabelecem entre si; e em última instância, o que aqui é entendido como *processo de utilização*³⁴ da lógica que opera na configuração do movimento e viabiliza a qualificação dos

ídiche na metade do século XX, o teatro ídiche favoreceu a configuração dos musicais da Broadway (ALEXEI, 2005; GUINSBURG, 2005).

³³ Prática teatral de caráter didático-ideológico associada às campanhas marxistas na Rússia após a Revolução de 1917, vigorando até praticamente 1933, vinculada ao Departamento de Agitação e Propaganda, criado pelo Comitê Central do Partido Comunista, que tinha como proposta utilizar a arte como arma revolucionária. Segundo Pavis, trata-se de “uma forma de animação teatral que visa sensibilizar um público para uma situação política e social” (1999, p. 379). O teatro de agit-prop também adquiriu força na Alemanha, servindo de estímulo para os trabalhos de Brecht, corroborando a formulação dos princípios do teatro épico.

³⁴ Laban (1978) propõe o aperfeiçoamento do trabalho do ator-bailarino a partir do estudo do movimento com ênfase no que há de mais “sutil” nas ações humanas; o que, para o coreógrafo, diz respeito aos conteúdos emocional, simbólico e espiritual, passíveis de serem configurados no corpo artístico. Neste sentido labaniano, entende-se que a *sutilização* esteja diretamente relacionada à associação entre apuro técnico-corporal e o movimento próprio do ator-bailarino, este que vivencia um *processo de utilização* através do qual o seu corpo amplia qualitativamente sua capacidade técnica-corporal para realização do movimento expressivo. Nesta pesquisa, tais terminologias serão utilizadas exclusivamente para referir-se às questões intrínsecas às proposições dramatúrgicas relativas ao período moderno.

corpos dançantes e teatrais modernos. O exemplo que se segue possibilitará compreender melhor estes entendimentos.

Uma velha e pobre caminha trôpega pela rua. Compra um pedaço de torta de um vendedor ambulante. Ao afastar-se do carrinho, deixa cair sua bolsa sem perceber. Um homem que a seguia apanha a bolsa, sabendo que era dela, e a coloca em seu bolso pensando que ninguém tivesse visto seu gesto. Depois vai se reunir aos colegas, na esquina. Descobrimo a perda, a mulher em pânico volta e freneticamente começa a buscar a bolsa. Aproxima-se do grupo de homens que estão parados na esquina e pergunta-lhes se nenhum deles a teria visto. Estes apenas zombam da velha. Desesperada, vai se afastando, quando é detida pelo ambulante que avança para o grupo de vadios e aponta o homem que, acertadamente, julga ser o ladrão. Este se desconcerta a princípio, mas readquire sua coragem, apoiado pelos seus companheiros. Nesse ínterim, a velha se afastara do local, mas, em meio à discussão que se seguira, volta acompanhada de um policial. Os homens que estavam na esquina fogem. O vendedor segura o meliante que, por sua vez, atira a bolsa aos pés da mulher, sendo detido neste momento. Rejubila-se a velha mulher, frente à recuperação de seu único tesouro. (LABAN, 1978, p. 162, 163)

Este exemplo refere-se a uma cena proposta por Laban como um exercício para o ator-bailarino investigar a formalização de suas próprias ações e movimentos para serem representados “no palco”. Segundo Laban, o *ator-bailarino* é aquele que trabalha para revelar as “camadas mais profundas” das ações humanas, atuando de modo a não permanecer indiferente aos diversos matizes significantes dos indivíduos e das situações. Através de seus movimentos, o ator-bailarino expressa “as sutis diferenças de conduta que fluem da natureza íntima do homem” (LABAN, 1978, p. 164), o que diz respeito ao *como* ele se movimenta para caracterizar e dar vida a seu personagem. Neste sentido, de acordo com Laban, o movimento está atrelado ao conteúdo básico da mímica, pois para ele a mímica é a arte que se ocupa com a mimese e com o detalhamento das ações humanas.

“Mímica se vale de uma linguagem gestual diferenciada, linguagem que pode ser relativamente bem-traduzida em palavras. Diálogos e solilóquios transpostos para a mímica podem ser entendidos e descritos verbalmente, pelo menos quanto aos seus elementos essenciais. Diálogos como tais são raros na dança, onde a sinuosa beleza do movimento, com sua música de acompanhamento, se constituem no principal meio de expressão artística. É da mesma dificuldade descrever uma dança em palavras e interpretar verbalmente uma música. (LABAN, 1978, p. 149)

O exemplo da cena supracitada refere-se a um roteiro de ações, ou simplesmente roteiro, também conhecido no ambiente teatral como esquete, ou ainda, *canovaccio* ou *lazzi*, um componente dramaturgico utilizado na Commedia Dell’Arte, reincidente do teatro tradicional italiano (HUNZICKER, 2004, p. 34). Laban refere-se a esse tipo de roteiro como “esboço de peça de mímica” e, ainda, como *croquis* (LABAN, 1978, p. 238), provavelmente dado pela sua formação como arquiteto pela Escola de Belas Artes, em Paris. Porém, um

canovaccio é por definição um elemento matricial que tem por característica definir ações ordenadas configurando uma ação cênica, base pela qual os atores Dell'Arte improvisam (HUNZICKER, 2004; PAVIS, 1999). Neste sentido, observa-se que o roteiro proposto por Laban evidencia ações que se desenrolam protagonizadas por um personagem-tipo, tal qual um malandro, que na estética da Commedia Dell'Arte corresponderia a um *Zani*, ou seja, um personagem-tipo cujo comportamento padrão pode variar desde um simplório desajeitado até, como no caso do exemplo supracitado, um sujeito que deseja enriquecer de forma fácil por intermédio da malandragem. Todos esses elementos reunidos na cena proposta por Laban levam a pensar na possibilidade de uma apropriação de um *canovaccio* ou até mesmo na criação de um roteiro de ações aos padrões do teatro popular, elaborado para ser realizado na rua, com o propósito de aplicá-lo sob a forma de um exercício teatral dirigido para o palco. O intuito, conforme Laban aponta, é demonstrar que o ator é capaz de flexibilizar o comportamento do personagem e de expressar corporalmente as “sutilezas” de seus movimentos através de uma “atitude interior” correlata às diferentes qualidades de esforço³⁵, combinando-as de modo a explorar os estados de ânimo do personagem e assim ter condições de formular e de expressar minuciosamente, com grande apuro técnico corporal, as peculiaridades dos movimentos relativos às ações humanas.

Laban enfoca o espaço como tema central em seu estudo e elege o *octaedro* e o *icosaedro*, sólidos geométricos de oito faces e de vinte faces triangulares iguais respectivamente, como forma do ator-bailarino, ao se imaginar no seu interior, explorar e ampliar sua movimentação a partir das direções espaciais. Os planos espaciais subdividem-se nos planos baixo, médio e alto, relativos à posição anatômica, e podem ser explorados a partir dos eixos do corpo, pensados em termos de planos vertical (plano da porta), horizontal (plano da mesa) e sagital (plano da roda)³⁶. O estudo da *cinesfera*, espaço pessoal circundante ao corpo em movimento, refere-se sobretudo a uma proposta para o entendimento prático da coimplicação entre corpo e espaço construindo-se e definindo-se mutuamente (LABAN, 1978).

Neste esforço para oferecer instrumental para que ator domine seus movimentos no palco, raciocinando em termos de movimento, Laban põe lado a lado ações cotidianas, mímica, canto, teatro e dança, entrecruza idéias acerca de cada uma destas formas artísticas e acaba por reiterar e expandir a compreensão de corpo e de dança, já reivindicada por Noverre

³⁵ Segundo Laban (1978), os fatores qualitativos do movimento são peso, tempo, espaço e fluência. Peso é um fator que pode variar entre leve e firme; tempo, entre rápido e lento; espaço, entre direto e indireto; e fluência, entre livre e controlada.

³⁶ Ver RENGEL, Lenira: Dicionário Laban (2003), p. 89-91.

no renascimento: um corpo e uma dança que dialogam com questões de seu tempo e que apresentam coerência em relação ao contexto em que existem. Isso tudo, obviamente, construído sob seu olhar de dançarino, coreógrafo, artista plástico e arquiteto, o que o coloca numa posição privilegiada para tratar a dança com acuidade, observá-la em sua especificidade, distinguindo-a dentre as demais artes. Assim, ao estabelecer correlações entre dança, drama e mímica, Laban acaba por discernir o que é específico de cada uma delas, levando a pensar que a dança, ao se relacionar com o teatro através do teatro popular, oferece subsídios para o ator qualificar seu trabalho de palco, além de contribuir com novos parâmetros para que o teatro pense sobre si e se qualifique em sua conformação naturalista, colaborando com o processo de sutilização da lógica dos corpos que operam na configuração de ações e de movimentos. A mesma noção de sutilização pode ser aplicada à dança, dado que, sob a perspectiva labaniana, tanto o drama naturalista como a mímica, através das relações que estabelecem com a dança, contribuem para que esta se configure tal qual Laban aponta, como “poesia das ações corporais no espaço” (1978, p. 50). Neste sentido, ainda é válido notar que tanto o ator como o dançarino modernos especializam-se na arte de “raciocinar em termos de movimento”, fazendo-se notar o uso do corpo/movimento como ponto em comum. Dançarino e ator singularizam-se como corpos dançantes e corpos teatrais, além de corroborar o processo de complexificação das lógicas que operam e configuram seus respectivos campos, estabelecendo, assim, teatro e ator, e dança e dançarino, relações de codeterminância.

Em *Domínio do Movimento*, Laban refere-se à dança “do palco” como uma forma de arte que promove a expressão visível do movimento. Ele coloca de um lado a dança do palco, também nominada por ele dança pura, e de outro as formas teatrais da dança – balé, mímica e dança-drama -, afirmando que “todas elas são acontecimentos reais na medida em que envolvem ações reais de corpos reais” (1978, p. 139). Para ele, todas elas afinam-se mais à estilização do que à representação, sendo que a dança de palco nada tem a ver com a ação dramática. No entanto, ao correlacionar dança e teatro no que concerne às relações palco-platéia, afirma que a dança é mais um exercício de aplicação das diferentes qualidades do esforço, enquanto o teatro está mais ligado à representação, posto que o teatro ocorre somente na relação entre ator e espectador ao passo que “a dança nem sempre exige público” (LABAN, 1978, p. 41). Para Laban, a dança é similar a uma brincadeira de criança, despreocupada com o observador.

Observa-se que o estudo de Laban aproxima-se em diversos aspectos ao *método de ação física* proposto por Stanislavski. Faz-se notar o seu apontamento acerca da dança no tocante à

relação palco-platéia, comparando-a a uma brincadeira de criança, dando margem a pensar numa provável correlação que Laban estabelece entre os modos de atuação na dança e no teatro, dado à alusão que faz à *quarta parede* teatral, recurso criado por Stanislavski, amplamente utilizado no teatro naturalista, ainda recorrente nas atuais dramaturgias teatrais. A *quarta parede* sugere a existência de uma parede imaginária, localizada entre palco e platéia, que potencializa o caráter ilusionista da cena, utilizada com o fim de que esta ocorra à frente do espectador, “indiferente” a sua presença, convidando-o a assistir da platéia um fragmento da “vida real” encenado no palco, sem qualquer interferência na cena.

Tanto Stanislavski, em *A Preparação do Ator*, quanto Laban, em *o Domínio do Movimento*, enfocam o trabalho do ator de modo a compreendê-lo como um sujeito que busca em sua “experiência interior”, através de sua *memória*, sentimentos que possibilitem seus corpos expressarem emoções a fim de tornarem seus corpos vivos em cena (LABAN, 1978, p. 49; STANISLAVSKI, 2008, p. 204). Caso contrário, na ausência deste recurso viabilizador do acesso às “experiências interiores”, segundo os autores, confere-se à ação e ao movimento um caráter meramente mecânico, e, decorrente a isso, não se concretizaria a chamada veracidade cênica. Laban e Stanislavski ainda compartilham a mesma idéia de que uma ação exterior é resultante de uma ação interior, que advém de um impulso, também interior, gerado num espaço de desejo; desejo que tem o propósito de ser satisfeito. (LABAN, 1978, p. 231; STANISLAVSKI, 2007, p.66). Para Stanislavski, o desejo vincula-se à vontade do personagem, que por sua vez está atrelada à vontade consciente do ator, somando-se a outros objetivos dispostos sucessivamente ou parcialmente sobrepostos ao longo de uma peça dramática, compondo o que ele chama de *superobjetivo* do personagem. Ou seja, seu objetivo principal relativo ao todo da peça, que por sua vez converge para a realização do superobjetivo da peça inteira (2008, p. 235). Para Laban, o desejo atua como orientador, consciente e inconsciente, dos impulsos que conduzem o ator-bailarino à realização da ação e do movimento, mas desde que este conheça em primeira instância as idéias do dramaturgo, ou do coreógrafo, para que possa comunicá-las à platéia (1978, p. 143). Deste modo, o “todo coerente” almejado tanto por Stanislavski como por Laban somente será alcançado se os movimentos forem devidamente estudados, selecionados e integrados num todo. Assim como o mestre teatral russo, Laban também considera que esse “todo coerente” deve evocar “um estado de espírito definido no público, [...] para que este se conscientize de alguma nuance particular do sentido da Vida” (1978, p. 232).

Stanislavski, então, propõe:

Todos os nossos atos, mesmo os mais simples, aqueles que estamos acostumados em nosso cotidiano, são desligados quando surgimos na ribalta, diante de uma platéia de mil pessoas. Isso é por que é necessário se corrigir e aprender novamente a andar, sentar, ou deitar. É necessário a auto-reeducação para, no palco, olhar e ver, escutar e ouvir. (STANISLAVSKI, 2008, p.112)

Ao mesmo tempo, Laban observa:

As sensações de movimentos propiciam que experiências psicossomáticas sejam passíveis de observação nas ações corporais. São destituídas de propriedades objetivamente mensuráveis e podem tão-somente ser classificadas no tocante às suas qualidades, às suas intensidades e seus ritmos de desenvolvimento. São estados de espírito ou de humor que conferem às ações corporais um colorido especial. (LABAN, 1978, p.124).

Tanto Laban quanto Stanislavski distinguem o corpo artístico do corpo cotidiano e consideram o comportamento diário diferenciado do exibido no palco. Neste sentido, tanto o ator naturalista, para Stanislavski, assim como ator-bailarino, para Laban, não poderiam levar o espectador a acreditar que suas representações fossem apenas uma cópia simulada dos eventos da vida diária, mas, sim, um faz-de-conta cujo propósito sustenta a idéia de que há um significado “mais profundo” que subjaz aos acontecimentos da vida: um conteúdo emocional, simbólico e espiritual, configurado em termos físicos nas ações e movimentos do corpo atuador na sua relação com o espaço e com o tempo (LABAN, 1978, p.232; STANISLAVSKI, 2008, p.234).

Através de uma relação aproximativa entre balé, mímica, dança-drama, dança pura, teatro de palco, teatro de rua, e outros, é que Laban define dança de palco. Ele classifica dois conjuntos, colocando de um lado a dança-mímica, o balé e a dança-drama e, do outro, a dança de palco, que por sua vez inclui a dança pura. Segundo Laban, a *dança-mímica* deriva do teatro popular e inscreve-se no campo do movimento, enfocando a mimese e o detalhamento da ação humana. Para ele, o conteúdo “mais sutil” passível de detalhamento técnico-corporal restringe-se à dança-mímica, podendo ser tanto espiritual como mental, ser um pensamento ou uma idéia. Laban propõe a reconstituição da “mímica pura”³⁷ no palco através do trabalho do ator, dado que esta é tal qual um espécime raro, praticamente extinto no período moderno, sendo raras tanto a literatura de mímica como peças de mímica, exceto os vestígios de mímica

³⁷ Uma vez que Laban não deixa claro o significado de “puro”, pressupõe-se, através de seus estudos, que mímica pura seja compreendida na lógica labaniana como mímica de palco, já que pra ele, dança pura corresponde à dança de palco. (1978, p. 32)

no teatro de marionetes, em cenas de palhaço de circo e pantomimas. Assim, não tendo o artista onde basear seu trabalho, é da sua responsabilidade formulá-lo. De acordo com o coreógrafo, cabe ao ator esta escolha, desde que ele se assegure tecnicamente a fim de formular e de executar de modo eficaz as qualidades de esforço adequadas à expressão das ações humanas (1978, p. 32).

Assim como a dança-mímica, a dinâmica dos pensamentos e das emoções no balé é configurada sobretudo sob forma visual. Para ele, o *balé* evoca mais a emoção do que o intelecto e pode ser compreendido como uma arte musical, na qual música e movimento são indissociáveis. Nesta perspectiva, o balé está para a música, assim como o drama está para as palavras. Ou seja, uma composição de balé consiste da tradução codificada dos ritmos musicais em seqüências de esforço; o coreógrafo traduz a música em termos de esforço e o bailarino a executa corporalmente sob orientação do coreógrafo. Como um executante de passos já codificados, o bailarino não necessita “mimicalizar” ações “mais sutis”, dado que o espectador pode apreendê-las por meio do *resumo do balé*, ou seja, o folheto informativo que contém a sinopse da obra. Tal qual a ópera e o drama, o balé é uma resultante de um trabalho de conjunto, sendo que o bailarino deve adaptar-se às condições de criação de seu grupo, tendo sempre em vista o público como observador.

Já a aproximação entre dança e drama ocorre por intermédio das improvisações de *Tanz-Ton-Wort* (dança-tom-palavra), tendo como meta a experimentação. É nestes contextos laboratoriais que os dançarinos improvisam ora baseados em poemas, ora dançando no silêncio, por vezes trabalhando com objetos, não contando com o apoio da música, mas, sim, com os recursos do próprio corpo; o corpo pensado de modo integrado como corpo-voz. Laban interessa-se pelo movimento expressivo de natureza simbólica, pelo movimento simbólico configurado no corpo artístico. Ele visualiza nos movimentos do cotidiano a evocação de algo além do que a palavra, com todo seu potencial para exprimir sentimentos, sensações, emoções, estados espirituais e mentais, pode expressar. Para ele, esta modalidade de dança, chamada *dança-drama*, diverge da dança-mímica, dado que seu conteúdo, interior e de “significação mais profunda”, não é codificável³⁸ e, portanto, não redutível à palavra. O assunto que o interessa antecede a palavra e a fala, tratando-se muitas vezes de um *insight* de uma realidade que é particular ao dançarino, uma experiência pessoal íntima corporificada. Não há situações, eventos ou conflitos, mas aquilo que subjaz às experiências ordinárias da vida. Na dança-drama, o dançarino reivindica seu direito à inventividade, propondo

³⁸ Para Laban, os movimentos que expressam um conteúdo simbólico estão fora do alcance da memória e a intelectualização destes restringe-se somente à memorização da seqüência dos movimentos.

seqüências não convencionais configuradas em seu próprio corpo como tradução poética do conteúdo emocional em ações corporais, que, segundo Laban, podem ou não estar acompanhadas da dança abstrata. Nesta, Laban esclarece: “o impulso interior para o movimento cria seus próprios padrões de estilo e de busca de valores intangíveis” (1978, p. 23).

Na *dança abstrata*, o dançarino segue direções que configuram formas e desenhos no espaço, não se valendo de um corpo legenda ou ornamental e tampouco representando uma história descritível, mas, sim, executando ações e movimentos cujo conteúdo “mais profundo” não pode ser definido logicamente, tal como a dança de palco. Assim sendo, é pressuposto que tal modalidade de dança corresponda ao que Laban chama de *dança pura*, esta que, segundo ele, compõe juntamente com a dança-drama a dança de palco. Em relação à dança pura, Laban alerta para que não seja confundida com a *dança social*, de caráter situacionista, cuja preocupação é visibilizar no palco o status social de um povo, ambientado num cenário representativo das características espaço-temporais deste povo. Já na dança-drama, o dançarino formula sua própria dança, que é guiada segundo o processo seletivo das experiências internas correlatas às sensações interiores, visibilizadas em esforço no espaço. Segundo Laban, o que é desejado na cena é a ação simbólica formulada em seqüência de movimentos estilizados e não representados. Na acepção labaniana, a sintaxe compositiva é organizada através das “mensagens emergentes do mundo do silêncio” (1978, p. 141); mensagens que tanto o dançarino como todos os artistas do movimento que atuam no palco são capazes de obter conhecimento. Laban propõe uma dança que tenha um conteúdo significativo e compreensível e que o dançarino atue criando condições para que seus movimentos fluam espontaneamente e assim possa experienciá-los e percebê-los como um ser completo.

Laban acredita que somente a dança que pode ser traduzida em palavras tende a permanecer no tempo e, por conseguinte, outras modalidades não traduzíveis tendem a desaparecer. Parece ser neste sentido que sua atenção dirige-se à produção de um sistema de notação de movimentos, chamado *Labanotation*. Do mesmo modo, Laban entende que os “resumos” são favoráveis à conservação da dança, mas somente de uma dança cujo conteúdo seja explícito em termos corporais, pois, para ele, só se pode descrever aquilo que é visível. No caso da dança-drama, de conteúdo dramático, esta pode ser codificável em palavras, porém seu significado, que apresenta um conteúdo “mais sutil e profundo”, é “verbalmente inexprimível” (1978, p. 53), assim como a dança abstrata, que não se reduz a qualquer resumo invariavelmente. Deste modo, Laban, ao enunciar que somente aquilo que é visível pode ser

escrito, leva a pensar que sua busca por tornar visível aquilo que é “invisível”, traduzindo o conteúdo “mais sutil” em termos de movimento, esteja associada a um desejo pessoal de viabilizar parâmetros para uma dança que tenha condição de permanecer no tempo.

Distinuir ação física no teatro da ação física na dança parece ser o primeiro passo para compreender as diferentes lógicas que operam nos processos de qualificação e de singularização dos corpos dançantes e teatrais modernos. Retrospectivamente, a *ação física no teatro*, na acepção stanislavskiana, trata-se de uma ação exterior configurada no corpo do ator, que apresenta uma correspondente na ação interior, resultante do esforço da vontade consciente do ator (STANISLAVSKI, 2007, p. 71). Esta deve ser realizada tendo em vista os objetivos do personagem e sobretudo o objetivo do texto espetacular de modo a favorecer a construção de coerência global da peça encenada. Assim sendo, o *Método de Ação Física* formulado por Stanislavski reúne princípios que possibilitam ao ator investigar e compor sua própria ação física. Na perspectiva labaniana, *ação física na dança* trata-se de uma ação do corpo, este pensado em suas dimensões física, emocional, mental e espiritual, que resulta da combinação de diferentes qualidades do esforço³⁹ aplicado ao movimento, de modo a dinamizar a relação corpo-espaco-tempo, constituindo-se o movimento expressivo numa resultante da aplicação desse esforço. Deste modo, o *Sistema Laban* baseia-se na observação e análise do movimento no espaço e no tempo e abarca um modelo de notação, o *labanotation*, baseado em símbolos escritos que descrevem o movimento, oferecendo parâmetros ao dançarino para explorar e expressar movimentos bem como para compor sua própria ação corporal.

As idéias de Laban e de Stanislavski atravessam o século XX e chegam aos dias atuais, constituindo-se em referenciais tanto para o trabalho do ator como do dançarino, construindo não apenas as histórias do teatro e da dança, mas também de outras formas artísticas e de campos do conhecimento afins. No que concerne ao período moderno, os parâmetros oferecidos tanto por um como por outro campo para o trabalho do ator e do ator-bailarino contribuíram, por exemplo, para aproximar ambos os campos do cinema e, posteriormente, da televisão, favorecidos tanto pelo enfoque naturalista concernente a seus métodos, como pelo estudo detalhado do movimento e da ação corporal. Além destas novas formas artísticas que

³⁹ O *esforço*, para Laban, segundo Rengel (2006), não é meramente um ato mecânico, mas a resultante visível de um esforço que é mecânico, mas que também é resultado de um esforço interno, no qual ocorrem emoções, sensações, pensamentos, raciocínios, etc. Esforço, neste sentido, trata-se da resultante final de todo o esforço, exterior e interior, aplicado ao movimento.

se configuraram no período moderno, é sabido que os estudos dos referidos mestres também estabeleceram diálogos profícuos com a psicologia, com a educação, entre outros⁴⁰. No que se refere à dramaturgia, as novas propostas dramatúrgicas do período moderno emergentes no teatro e na dança após a configuração do *Sistema Laban* e do *Método de Ação Física*, de modo geral, ora qualificam, ora se contrapõem aos estudos dos respectivos teorizadores, muitas vezes não se opondo totalmente, mas divergindo em relação a alguns aspectos.

No campo teatral, Brecht aparece como um destes contestadores, cujas idéias objetam as tendências materialistas que regem o Método da Ação Física. Suas críticas circunscrevem-se sobretudo ao psicologismo em relação à gênese e ao comportamento do personagem bem como a sua caracterização física, a qual, segundo o referido encenador e teórico alemão, configura-se anteriormente aos ajustes dos sentimentos e dos “estados da alma”. Para Brecht, a identificação do ator com o personagem preconizada no método de Stanislavski é de tal modo prioridade, levando-o a não se aprofundar em relação às causas sociais e políticas, estas que se convertem na temática central de seus estudos, apresentando relevante diferencial entre sua proposta dramatúrgica e a do teatro naturalista proposto pelo renomado mestre russo. Assim, Brecht reúne elementos para configuração de um princípio estético ao qual chama de *distanciamento*, propondo o afastamento do ator da encenação para posicionar-se em relação ao texto encenado (BONFITTO, 2002). Por assim dizer, o teatro brechtiano porta um caráter dialético e didático, oferecendo condições para que o ator construa sua própria autonomia, seja como ator ou sujeito que atua no contexto em que vive.

O processo evolutivo dramatúrgico relativo ao período moderno destaca ainda, no campo teatral, além de Brecht, nomes como Jerzy Grotovski e Eugênio Barba, cujas teorias resultam de um processo contaminatório vertical⁴¹ entre os pensamentos de cada um destes encenadores e as propostas do encenador russo. Barba, que foi aluno de Grotovski, que por sua vez desenvolveu sua teoria a partir das propostas de Stanislavski, todos teorizadores do teatro e do trabalho do ator, acabam de certo modo por replicar idéias contidas nos estudos do mestre russo, complexificando e potencializando o Método de Ação Física. A terminologia *ator-bailarino*, por exemplo, adotada por Barba em suas investigações acerca do trabalho do ator, parte de estudos que entrecruzam técnicas teatrais a danças tradicionais do oriente, cujos

⁴⁰ Mommensohn, em *Reflexões sobre Laban*, refere-se às aulas de Laban, que tanto na Alemanha como na Inglaterra eram frequentadas não apenas por dançarinos, mas também por educadores, artistas plásticos, terapeutas, atores, atletas e outros (2006, p. 18).

⁴¹ *Processo contaminatório vertical*, conforme aqui é apontado, diz respeito à transmissão de informações no âmbito do próprio campo artístico, comumente estabelecida a partir das relações mestre-aprendiz. Tal conceito será mais bem detalhado no próximo capítulo; mais especificamente, no subcapítulo *Dinâmica Contaminatória*.

princípios não partem da identificação psicológica entre ator e personagem ou mesmo de um texto dramático, mas, sim, “de elementos objetivos que são *apreendidos* durante anos de aprendizagem e treinamento [...] e buscam usar o corpo de maneira diferenciada” (FERRACINI, 2003b, p.46). Assim, Eugenio Barba elabora o que ele chama de *técnica de aculturação*, pela qual o ator busca renegar o que lhe é “natural”, cotidiano, resultando num modo diferenciado de comportamento cênico, familiarmente conhecido no ambiente teatral como comportamento *extracotidiano*, tal como foi nominado pelo teorizador do teatro antropológico, Eugênio Barba, em *A Arte Secreta do Ator*. Enquanto para Stanislavski (1997) o balé constitui-se numa ferramenta complementar para disciplinar o corpo e conferir plasticidade e expressividade cinética ao ator, para Barba, a dança “consiste na contínua modulação do equilíbrio” (1995, p. 43).

Distanciando um pouco das idéias stanislavskianas, emerge próximo à década de 50 a proposta do encenador francês Antonin Artaud acerca do teatro da crueldade (ARTAUD, 2006), preconizando o teatro como cerimonial, contrapondo-se, por um lado, ao psicologismo disseminado pelo mestre russo e, por outro, abrindo campo para Grotovski posteriormente pensar as relações ator/espectador e propor o teatro como um espaço sagrado (GROTOVSKI, 1987). Já na França e na Inglaterra, sob a moldura do teatro do absurdo, configuram-se respectivamente as propostas dramáticas de Eugênio Ionesco e de Samuel Beckett, ambas pensadas sob uma lógica simbólica e existencialista, partindo dos princípios stanislavskianos, mas estes entrelaçados às particulares percepções dos encenadores acerca de seus próprios contextos histórico-culturais, resultantes da observação da padronização do comportamento social manipulado pela indústria cultural, bem como da produção cultural e intelectual direcionada ao consumo mercadológico (LEHMANN, 2007).

Paralelamente, a dança evolui de forma não isolada, estabelecendo relações de proximidade com a mímica, mas especialmente, peculiares relações com o teatro. Delineia-se um panorama de dança composto por distintas vertentes, advindas por um lado da dança do palco, e por outro, do balé. No que se refere à dança de palco, observa-se nos Estados Unidos replicarem-se as idéias de Graham e de Balanchine (relativas à dança abstrata, ou pura), enquanto na Europa, replicam-se as idéias labanianas, destacando Mary Wigman e Kurt Jooss, ambos, alunos de Laban, e posteriormente Pina Bausch, aluna de Jooss.

Mary Wigman, segundo Susan Manning em *Ecstasy and the Demon* (2006), interessada pela idéia de unidade entre corpo e espírito, conceitua corpo como um meio e sua dança como um canal que conduz ao subconsciente e às forças sobrenaturais, objetivando ativar energia demoníaca e de êxtase. Segundo a referida autora, Wigman estabelece conexões imaginárias

entre o corpo individual e o coletivo e prioriza o feminismo e o nacionalismo como eixos temáticos de seus trabalhos. Pautando-se na respiração para investigar a resultante cinética derivada da associação entre ritmo e emoção, Wigman busca visibilizar a vivência emocional através do movimento e empreender sentido através do corpo. Ao lado de Laban e Jooss, Wigman compõe a tríade fundadora da chamada *dança de expressão*, a *Ausdrückstanz*, e rejeita veemente a técnica clássica como ferramenta para desenvolver seu trabalho, utilizando a improvisação como estratégia compositiva em espaços laboratoriais. Suas peças coreográficas afastam-se da dança narrativa e evidenciam o uso da máscara e de elementos do drama, prevalecendo a ênfase no silêncio e na expressividade do corpo; esta, via de regra, contextualizada no ambiente do pós-guerra europeu. De caráter pessoal e psicológico, a dança de Wigman estabelece relações aproximativas com a dança *butô*⁴², que se configura no Japão em fase de reconstrução após sua total destruição causada pela Segunda Guerra Mundial, tendo Kazuo Ohno como seu principal idealizador.

Enquanto Wigman se opõe à integração entre dança-drama e balé clássico, Kurt Jooss estabelece fortes conexões entre ambos, tornando-se o proponente da dança-teatro, originalmente chamada de *Tanztheater*. Jooss reitera os princípios de Laban e realiza um processo de detalhamento do movimento através da conscientização do tempo, do espaço, da dinâmica dos movimentos e do desejo que o expande e o gerencia. Suas dramatizações enfatizam sobretudo os desejos não realizados, resultantes das experiências do corpo moderno, e acabam por engendrar pensamentos que fomentam o processo configurativo da dança-teatro alemã, da qual Pina Bausch é seu maior expoente. Peter Wright, dançarino que atuou no mais conhecido trabalho de Jooss, intitulado *A mesa verde*, declara no prefácio de *The Green Table*⁴³ (2003) que era habitual a presença de um produtor nos ensaios finais da maioria das criações de Jooss, o que acabava por estimular o dançarino a exercitar um trabalho analítico individual acerca de seus movimentos durante a execução de seu trabalho, tornando “mais viva” a coreografia no palco.

Aluna de Jooss, a alemã Philippine Bausch, de nome artístico Pina Bausch, opta pela não hierarquização nas relações entre as formas artísticas que compõem seus trabalhos, e tal qual Jooss, atua num campo interdisciplinar no qual dança e teatro cooperam nos processos configurativos de suas obras. Embora Bausch não se preocupe em relação a que campo seu trabalho se insere (CYPRIANO, 2005), suas obras comumente são identificadas como dança-

⁴² Forma de dança contemporânea japonesa que emerge no Japão no final dos anos 50 num contexto de pós-guerra, resultante da aproximação da dança tradicional japonesa a técnicas de dança ocidentais.

⁴³ O referido livro expõe os registros coreográficos da obra *A Mesa Verde*, totalmente escritos por Jooss em Labanotation.

teatro, ou teatro-dança, a depender do contexto/ambiente teórico e/ou prático em que é enfocada/analizada⁴⁴. De um modo geral, suas produções coreográficas são construídas através de procedimentos que partem de um jogo de pergunta-resposta proposto pela coreógrafa aos dançarinos, cujas resultantes são configuradas em seus corpos, particularizadas através do acionamento conectivo entre corpo, memória e experiência vivida, mostrando-se vinculadas às suas individualidades (HOGHE, 1989). Assim, nos processos dramaturgicos bauschianos, os dançarinos tornam-se propositores de ações e de movimentos a serem posteriormente reorganizados em síntese artística segundo os parâmetros lógico-operativos de Pina Bausch (CYPRIANO, 2005; HOGHE, 1989). Segundo Susan Manning (1986), a fundadora da *Tanztheater Wuppertal* Pina Bausch configura sínteses artísticas nas quais prevalece uma dramaturgia de caráter visual, combinando técnicas de Stanislavski e de Brecht, cuja resultante aproxima-se dos ideais do teatro da crueldade de Artaud, sem, contudo, encerrar um sentido resolutivo. Através de uma relação aproximativa com o espectador, Bausch propõe a identificação entre o espectador e o intérprete, estabelecendo um jogo de distanciamento e de envolvimento que promove efeitos catárticos no espectador, induzindo-o a uma experiência emocional complexa.

3. PROJETO CORPORAL

O objetivo desta pesquisa, como já foi mencionado, não é enveredar pelas diferentes concepções dramaturgicas e estratégias configurativas de obras de dança e de teatro. Seu propósito também não é identificar ao longo do processo histórico qual foi o momento, lugar e condição favorável à consolidação a dramaturgia no campo da dança. A intenção, reitera-se aqui, é deslocar a hierarquização nas relações entre teatro e dança, buscando compreender a especificidade da dramaturgia na dança, não subjugada à dramaturgia teatral, mas entendendo que ambas coevoluem implicadas entre si, diferenciando-se uma da outra segundo os modos operacionais lógico-organizativos relativos a cada um dos campos em questão.

⁴⁴ Parece ser comum a adoção da terminologia *dançarino-ator* na dança e, no teatro, a utilização do termo *ator-dançarino*. Ainda se observa a tendência em analisar o construto pina-bauschiano no campo teatral através de *ação física*, sendo que na dança, as análises tendem a buscar o eixo das corporalidades. Ver BONFITO, Matteo: O Ator-Compositor (2002); FERNANDES, Ciane: Pina Bausch e o Wuppertal Dança Teatro (2007).

Destaca-se até então no processo evolutivo da dramaturgia teatral relativo ao período moderno o deslocamento da ação dramática para a ação física, ao passo que na dança o deslocamento ocorre igualmente a partir da lógica dramática, mas desta para o movimento. Ocorre que estes simples deslocamentos promovem em ambos os campos a aproximação entre dramaturgia e corpo, vinculada ao movimento corporal. Ao mesmo tempo, observa-se que a desarticulação entre dramaturgia e ação dramática promove um processo regido por uma idéia de sutil típica do período moderno, que associa apuro técnico e movimento próprio do ator/dançarino, por assim dizer, o movimento orgânico como tradução poética de seu particular conteúdo simbólico, emocional e espiritual, que por sua vez culmina na construção de especificidades e na qualificação dos corpos e dos campos em que estes corpos atuam.

Importa notar que o processo de sutilização do movimento vinculado à lógica do ator e do dançarino modernos implica na especiação⁴⁵, ou singularização, dos distintos corpos dançantes e teatrais e de seus respectivos campos disciplinares. Neste sentido, a qualificação do movimento segundo esta idéia de sutil relativa ao período moderno é o que promove o aumento das taxas de complexidade dos corpos e dos campos em que estes corpos atuam, embora este sutil, específico deste contexto histórico, não se constitua em parâmetro de complexificação dos corpos e de seus grupos quando analisados do ponto de vista evolutivo. Na perspectiva evolutiva, a evolução dos corpos teatrais e dançantes e de seus respectivos campos disciplinares está relacionada, conforme Dawkins (2001) propõe pensar, ao avanço de suas complexidades, que por sua vez não está associada à idéia de aumento qualitativo resultante de um progresso na aquisição de competências ou de ganhos acumulados, mas, sim, à especialização dos vínculos relacionais entre os elementos que os compõem estruturalmente; seja no que concerne ao corpo do artista ou ao campo em que este artista atua.

A sutilização do movimento preconizada no período moderno, portanto, parece ser correlata a uma lógica que privilegia uma idéia de qualidade resultante de um processo pelo qual o corpo adquire competências, vivenciando uma trajetória metodológica que lhe permita expressar com grande apuro técnico as particularidades de seus movimentos, relativas ao seu próprio conteúdo emocional, simbólico e espiritual, considerados tangíveis até certo ponto. Esta lógica moderna privilegia a disjunção entre corpo e mente/espírito, considera o visível e

⁴⁵ Em analogia ao campo da biologia, a idéia *especiação* é proposta nesta pesquisa para referir-se à singularização dos corpos dançantes e teatrais e de seus respectivos campos. Na biologia, segundo Dawkins, a *especiação* constitui-se no fenômeno do surgimento de uma nova espécie. Para Dawkins, “especiação é o processo pelo qual uma única espécie se torna duas, uma das quais pode ser a mesma que a original” (2001, p. 347). Assim, a ocorrência de um fenômeno no qual acontece uma bifurcação, ou ramificação, no processo evolutivo de um campo ou de uma área de estudo, resultando na configuração de “ambientes” diferenciados, como sugere Dawkins, pode ser entendida como especiação.

o invisível limitadamente articuláveis e, consoante isso, o que é entendido como “interno” ao corpo, como sentimentos, pensamentos e significados, recebe maior ênfase nos processos dramaturgicos e na construção de corporalidades em relação aos objetos representativos dos acontecimentos “externos”, tais como as narrativas descritivas de histórias. A escolha pelo que é mais ou menos, melhor ou pior, certo ou errado, também resulta desta lógica, prevalecendo um padrão comportamental correlato a um modo de pensar no qual o corpo, irremediavelmente, sempre estará aquém do desejado, dado que neste período histórico a inacessibilidade à mente e ao espírito é algo irrefutável. Por conseguinte, este corpo tenderá a buscar meios para suprir as faltas correlatas às diferenças entre as polaridades corpo e mente/espírito, visível e invisível, interno e externo, mesmo reconhecendo a impossibilidade de que “o mais sutil” seja alcançado.

De acordo com Dawkins (2001), uma estrutura complexa, seja um organismo vivo, um corpo humano ou até mesmo uma espécie, ou ainda, como aqui se pressupõe, todo um campo artístico, evolui através de um “processo cego”⁴⁶, dado que não há um mentor e que seus elementos matriciais não podem ser reconhecidos, seu início não pode ser identificado nem seu fim previsto. Dawkins ainda afirma que tais processos não são lineares e ocorrem no fluxo do tempo através de processos cumulativos de gradativas microrreconfigurações estruturais contínuas, sendo impertinente prever qualquer tendência evolutiva, pois que são mediados pela seleção natural, sendo muito difícil assegurar acerca da multiplicidade das relações e dos condicionantes que atuam na reorganização de tais estruturas no curso do tempo. Na perspectiva evolutiva, Dawkins (2007) ainda explica que um corpo eficiente é uma máquina de sobrevivência que busca a melhor estratégia de comportamento que lhe confira qualidades que lhe permitam sobreviver no contexto de sua existência. Este corpo evolui conforme a existência de um conjunto de condições contextuais/ambientais favoráveis a sua complexificação. Contudo, há nesta relação um sentido de reciprocidade. Este ambiente também terá condições de se complexificar somente se o corpo que nele atua adquira competências e interaja com o ambiente/contexto oferecendo-lhe condições para tal. Assim, Dawkins propõe pensar que um olhar que se dirige à complexidade dos mesmos tenderá a enfocar corpo e ambiente/contexto coimplicados. Neste sentido, um corpo que no período romântico era ideologicamente pensado como um *corpo ideal*, no período moderno passa a

⁴⁶ De acordo com os estudos de Dawkins em *O Relojoeiro Cego* (2001), *processo evolutivo* pode ser entendido metaforicamente como um “processo cego”, natural, relativo à seleção natural. A idéia de “processo cego”, na acepção dawkiniana, será retomada e aprofundada no próximo capítulo, num contexto diferenciado, cujo enfoque se dirige à dramaturgia como uma estrutura transitória e complexa configurada na dança na atualidade.

diligenciar esforços para adquirir qualidades que o promovam a um *corpo real/orgânico*, observando-se no contexto contemporâneo a busca do corpo eficiente através de estratégias que o permita qualificar-se como um *corpo sistêmico*, mas, tal qual um corpo real/orgânico moderno, um corpo sistêmico que se constitui enquanto idéia. O corpo sistêmico pode ser entendido como um corpo em seu aspecto relacional, não isolado do contexto que vive, mas em processo relacional contínuo, que evolui coimplicado com as diversas instâncias que compõem o contexto/ambiente em que existe. Ou seja, um corpo entendido como plural, multifacetado, singular e único, mas que também individual, social, político e cultural.

Assim, no que concerne aos processos dramaturgicos de dança e de teatro, parece ser possível estabelecer uma analogia entre “o orgânico”, relativo ao início do período moderno, e “o sistêmico”, relativo à atualidade. Ambas as idéias, “o orgânico” e “o sistêmico”, cada qual em seu contexto histórico, atuam como parâmetros para a qualificação dos corpos dançantes e teatrais. Porém, vale ressaltar que na perspectiva evolutiva entende-se como inadequado analisar aspectos concernentes a um específico período histórico com parâmetros que serviram de base para análise evolutiva em outro, pois, como aponta Dawkins (2000), procedimentos deste tipo tendem a desencadear grandes equívocos interpretativos. Pressupõe-se que na atualidade a busca pela qualificação do corpo eficiente, único e diferente, que se distingue dentre os demais integrantes de seu grupo, esteja relacionada ao que este corpo e o ambiente/contexto no qual existe consideram enquanto *sistema*⁴⁷, o que parece remeter à idéia de *organismo vivo* e, por decorrência, a um sentido de *risco* e de *utilidade*, como se pretende demonstrar a seguir.

Em *O Gene Egoísta*, Richard Dawkins discorre acerca do gene⁴⁸, abordando-o metaforicamente como uma molécula egoísta que é levada e preservada pelos organismos vivos, máquinas cegamente⁴⁹ programadas para fazê-lo sobreviver. Por ser etólogo, o estudo do comportamento animal é o seu principal assunto e seus argumentos circunscrevem-se à idéia de que “a qualidade predominante a ser esperada em um gene bem sucedido é o egoísmo

⁴⁷ Na acepção de Vieira (2000; 2006) *sistema*, segundo a TGS (Teoria Geral dos Sistemas), é compreendido como uma totalidade integrada e não como um conjunto constituído simplesmente pela somatória de seus componentes estruturais. O referido autor aponta que a TGS define três parâmetros sistêmicos básicos – permanência, ambiente e autonomia – além de outros sete parâmetros evolutivos – composição, conectividade, integralidade, funcionalidade, organização e complexidade. Ver VIERA, Jorge de Albuquerque: *Organização e Sistemas* (2000).

⁴⁸ O gene compreende a região da molécula de DNA (ácido desoxirribonucléico), contendo em seu segmento uma instrução gênica codificada através de bases nitrogenadas (adenina, guanina, citosina e timina), que pela expressão transcrita (formação de moléculas de RNA) coordena indiretamente a síntese (tradução) de um polipeptídeo (uma proteína). O gene é que vai definir as características do ser vivo. No ser humano, por exemplo, há um gene para a altura, outro para a cor da pele, um terceiro para o fio do cabelo, etc.

⁴⁹ “Cego”, por não haver um mentor e por ser “natural”. Ou seja, por ser um processo mediado pela seleção natural (Dawkins, 2001).

implacável” (2007, p. 6). Dawkins afirma que este egoísmo resulta, sim, num comportamento individual egoísta, mas que, no entanto, não existe contrapartida no comportamento altruísta, dado que o “auto-sacrifício” também é favorável ao bom êxito do gene em virtude da sobrevivência de sua própria espécie. Neste ímpeto para permanecer, o gene egoísta procura através de uma única estratégia maximizar seu próprio sucesso, agindo no sentido de que nenhum outro indivíduo possa aperfeiçoá-la. Trata-se de uma *estratégia evolutivamente estável* (EEE), ou seja, uma “estratégia da máquina de sobrevivência e do cérebro que decide sobre ela” (DAWKINS, 2007, p. 40), que demanda tempo e energia, porta risco e visa sobretudo à sobrevivência individual e à reprodução. Tal estratégia é realizada através de uma tomada de decisão ao acaso, sobretudo em favor de si próprio, mas benéfica a todos de sua espécie, tornando então possível manter estável seu comportamento e de acordo com os padrões comportamentais de seu grupo.

A partir do estudo de Dawkins acerca do gene egoísta sugere-se aqui o entendimento acerca da especiação dos corpos dançantes e teatrais e de seus respectivos campos. Cada campo, por sua vez, é constituído pelas singularidades dos corpos que nele atuam, ambos em processo de construção de especificidades, tendo em vista a sua própria sobrevivência no contexto em que existe. Este entendimento colabora para a compreensão da construção de singularidades dramáticas relativas à dança e ao teatro, dado que os corpos dançantes e teatrais, entendidos como propositores dramáticos, bem como seus respectivos campos, coevoluem implicados entre si, promovendo o aumento de suas respectivas taxas de complexidades.

Propõe-se o termo *processo de sistematização* para designar o processo de qualificação do corpo sistêmico, dado a entender que “o sistêmico absoluto” é uma idéia de corpo enquadrada na imaginação, na qual o corpo deseja se constituir, atuando no sentido de se aproximar deste “corpo sistêmico idealizado”. Neste sentido, a sistematização de um corpo eficiente no contexto da dança e do teatro parece estar relacionada ao modo como cada corpo objetiva estabelecer conexões entre conhecimentos práticos e teóricos afins, de modo que a especialização desses vínculos é o que irá promovê-lo a um corpo singular e único. Um corpo dançante que opta por permanecer dançante (como máquina portadora do gene egoísta) cria sua própria estratégia de sobrevivência para permanecer dançante, procurando adquirir qualidades que o particularizem continuamente. E dado que a diferença só é possível de ser observada num grupo de semelhantes, serão suas particularidades que o distinguirá dentre os demais integrantes de seu grupo.

Num contexto mais amplo, abarcando teatro e dança, este corpo singular e único garante antes de tudo a sua própria permanência no campo em que atua, complexificando-se. Mas ao mesmo tempo em que este corpo cria condições favoráveis para permanecer no ambiente do modo que ele escolheu para existir, ele favorece a permanência de seu próprio campo como um campo singular, na medida em que este, concomitantemente, também se complexifica. O benefício, portanto, é mútuo, tanto para o corpo como para o campo em que este corpo atua; assim como a *utilidade*, pois na mesma medida em que o campo é útil para que o corpo tenha condições de se sistematizar continuamente e permanecer existindo enquanto corpo diferente, é igualmente vantajoso para este campo abrigar este corpo, tendo em vista o aumento de sua complexidade, sua permanência e singularização enquanto campo específico. Cabe ainda ressaltar que a relação entre corpo sistêmico e estratégia, quando observada sob a perspectiva dramaturgica, resulta sobretudo no *risco*, fator desestabilizador dos padrões lógico-organizativos que operam nos processos dramaturgicos.

A existência de múltiplas concepções dramaturgicas na atualidade parece resultar da constante busca pela sistematização, pautada em diferentes modos organizativos dos elementos que compõem uma dada estrutura dramaturgica. E aqui importa reiterar que, assim como o “orgânico absoluto”, o “sistêmico absoluto” é uma idéia, uma abstração intangível. Não obstante, mais e mais se afinam os vínculos e entrelaçam-se os campos teóricos e artísticos que sustentam cada proposição dramaturgica, sendo que é em cada processo dramaturgico que se definem os princípios, as regras, bem como os elementos compositivos da dramaturgia. Acrescenta-se a isso, o desejo de experienciar, de afetar e ser afetado, e de resignificar continuamente as coisas e os acontecimentos da vida, aliado sobretudo à necessidade de sobrevivência. Nestas condições, instala-se um panorama dramaturgico comumente associado a um terreno movediço, dado à instabilidade resultante da existência de diferentes lógicas operativas configuradoras das mais diversas dramaturgias. Cada dramaturgia e estratégia compositiva tende a se instituir como uma nova experiência, sendo geralmente elaborada com base em experiências passadas, próprias do corpo propositor e da história do campo em que este se insere. O processo dramaturgico é movido pelo desejo de configurar uma obra diferenciada, cujas particularidades a destacam num campo de semelhantes. Cada dramaturgia destaca-se como única dentre a prevalência dos padrões organizativos presentes no ambiente/contexto em que existe. As estratégias que as configuram aventuram-se ao novo e são processadas por meio de contínuas escolhas, tendo por base conhecimentos prévios, envolvendo, sobretudo, tomadas de decisão constantes, que são

realizadas ora conscientemente ora ao acaso, coimplicadas aos diversos fatores que atuam compondo as circunstâncias contextuais em que são elaboradas. Dawkins esclarece:

Enquanto as condições não mudarem muito drasticamente, as estimativas serão boas e as máquinas de sobrevivência em média terão a tendência a tomar as decisões acertadas. Se as condições mudam rapidamente, elas tenderão a tomar decisões errôneas, e seus genes pagarão a pena. Sem dúvida, as decisões humanas baseadas em informação ultrapassada tendem a ser erradas. (DAWKINS, 2007, p.60)

Segundo Britto, as coisas que operam no âmbito dos processos podem ser entendidas como continuamente relacionadas, associadas e modificadas, além de serem movidas pelo desejo e pela necessidade e de apresentarem potência para se tornarem estáveis. Os relacionamentos, seja entre teatro e dança ou destes com outros campos, podem produzir sínteses “que se estabilizam como padrões, conforme a eficiência que demonstrem nas situações em que operam” (2009b, p.1).

Deste modo, é perceptível que as relações entre corpo e dramaturgia no contexto contemporâneo não se articulam segundo a mesma lógica que organizava os processos dramaturgicos modernos. As dramaturgias, que no período moderno eram organizadas a partir de uma idéia de sutil cuja ênfase se assenta no apuro técnico associado ao movimento orgânico, na atualidade tendem a ser organizadas sob uma lógica pautada na idéia de um corpo sistêmico, levando a dramaturgia ser entendida como uma estrutura viva. O vínculo que antes ligava dramaturgia e ação física/movimento, sintaxe composicional e sentido/significação, é então desfeito, resultando na relação corpo/dramaturgia, delineada pelo pragmatismo e orientada para a investigação da materialidade do corpo, do espaço e dos demais elementos que estruturam compositivamente cada opção dramaturgica.

A idéia de *opção dramaturgica* é adotada aqui a partir dos estudos de Patrice Pavis (2005) para referir-se a uma estrutura dramaturgica cujas escolhas dos princípios e regras compositivas são definidas no âmbito de cada processo dramaturgico, distintas das dramaturgias elaboradas até meados do século XX, até então configuradas segundo um padrão lógico organizativo predefinido. Cada estrutura dramaturgica é, portanto, uma opção. E cada opção dramaturgica é única e parece sustentar um posicionamento filosófico, político e questionador das ações humanas, respaldado pelo conhecimento científico presente no século XXI.

CAPÍTULO II

CONDIÇÕES COEVOLUTIVAS

O que é novo, original, chocante, ou avant-garde é, quase sempre, uma recombinação de comportamentos conhecidos, ou o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado.

Richard Schechner

1. DINÂMICA DE COMPARTILHAMENTO

Os pressupostos que sustentam grande parte das atuais construções teóricas inseridas na dança e no teatro contemporâneos, grosso modo, remontam ao renascimento e na sua maioria tendem a se basear nas resultantes desencadeadas pelas propostas do ideário iluminista que se consolidaram ao longo da modernidade. Não somente para teóricos do teatro e da dança, como também para boa parte do academicismo atual, o contexto contemporâneo traz uma gama complexa de paradigmas, cujas interpretações compõem um cenário plural, com potencial conflitivo e que ao mesmo tempo em que atravessa um período de instabilidade é também autoregulador.

No atual contexto histórico, atribui-se à contemporaneidade distintas terminologias, variando entre pós-modernidade, pré-contemporaneidade, modernidade apenas, havendo ainda quem a nomine altermodernidade⁵⁰, a depender do prisma pelo qual cada teórico a enfoca e analisa. Pressupõe-se que para uma melhor compreensão das elaborações teóricas

⁵⁰ Na atualidade, existem estudos acerca da *altermodernidade*, que questionam e refletem o fim do período histórico pós-moderno. O *Manifesto Altermoderno* pode ser acessado no site <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>.

sobre dramaturgia, abarcando os discursos referentes à dramaturgia no teatro e na dança, seja importante abordar, ainda que brevemente, o conceito *pós-moderno*, amplamente discutido por Jean-François Lyotard em *A Condição Pós-Moderna*, dado que muito do conhecimento teórico e prático produzido em dança e teatro na atualidade aborda em alguma medida as idéias apresentadas por este autor neste livro.

Em *A Condição Pós-Moderna*, originalmente publicado em 1979, o filósofo francês Lyotard atribui o termo *pós-moderno* para se referir ao estado da cultura após as mudanças ocorridas desde a Segunda Guerra Mundial, desencadeadas pelos processos bélicos, abarcando desde os avanços tecnológicos e científicos, até o descrédito, ceticismo e rejeição à ética universalista, incluindo os discursos progressistas apregoados pelos grandes “impérios” modernos. Segundo o autor, o *pós-moderno* refere-se a um estado de “incredibilidade diante das metanarrativas”, tratando de uma condição de vivência da sociedade diante do descrédito nas perspectivas totalizantes evocadas pela história, modificando a condição do homem de autômato a construtor de sua própria história. Lyotard aponta a pós-modernidade datada dos anos 60, emergente de um movimento baseado em antiposturas em relação às grandes narrativas dominantes no período moderno. O autor observa que tanto os discursos na ciência, como também na literatura e nas artes, passam a rejeitar e suprimir a ortodoxia discursiva que desde o século XIX, regida pelo academicismo, legitimou, legislou e validou o conhecimento, formalizado por narrativas estruturadas teleologicamente, dependentes de uma metodologia prévia, tendo um objetivo a alcançar.

Assim, o movimento pós-moderno opõe-se ao pensamento lógico-cartesiano, contesta as pretensões universais de verdade, os discursos emancipatórios, a dialética do espírito, o dualismo corpo/mente, bem como os modos relacionais separatistas entre sujeito e objeto nas investigações científicas e, sob o olhar de Lyotard, estabelece-se o princípio de performatividade⁵¹. Para ele, a informação passa a ser organizada de um modo diferente, desestabilizando e renovando os padrões formais discursivos que sustentaram o conhecimento científico até então. As narrativas centralizadoras, com regras fixas e lineares são então fragmentadas em micronarrativas, resultando numa heterogeneidade discursiva, sendo cada uma configurada segundo seus próprios princípios legitimadores, organizadas através do que

⁵¹ Para Lyotard (1979), a *performatividade* relaciona-se, entre outros, à exteriorização do conhecimento e a sua transformação em objeto mercadológico, pautadas nas diversas possibilidades atrativas dos discursos sobre autonomia econômica dos indivíduos e das instituições, compreendendo-a ainda como um modo de controle de contexto. Já David Harvey (2007, p.55), geógrafo e professor da City University of New York, por sua vez, em *Condição Pós-Moderna*, associa a idéia *performatividade*, sugerida por Lyotard, à performance, citando Jacques Derrida, o qual a aponta como um modo de operar a construção da narrativa com ênfase na colagem/montagem. Segundo Harvey, este procedimento é habitualmente utilizado em performance, gênero estético que se configura a partir dos anos 60.

Lyotard nomina *jogos de linguagem*. Para o filósofo, os novos modos de articulação discursiva resultam na figura do cientista como herói negativo, pois os discursos passam a articular as informações segundo regras próprias e assim fragilizam a estabilidade dos discursos teórico-cientificistas, reduzindo-lhes a autoridade sobre o conhecimento. Tal descentralização epistemológica fomenta a produção de discursos no âmbito das variadas instâncias que compõem o contexto cultural e potencializa a construção de novos modos enunciativos, encorajados pelos jogos de linguagem, que flexibilizam as regras discursivas. Por assim dizer, tanto os indivíduos no âmbito de seu grupo, como os próprios grupos passam a controlar mutuamente aquilo que consideram enquanto conhecimento válido.

Deste modo, a pós-modernidade contesta a modernidade e não somente acolhe e fomenta os variados modos de manifestação cultural, como também difunde as idéias de sensibilização para as diferenças e do exercício de tolerar o que era antes intolerável. Centrando interesse na diversidade para refletir questões acerca de seu tempo no que tange à cultura, aos seres, aos gêneros, e outros, a pós-modernidade abre campo para manifestação de uma variedade de discursos acerca das diferenças, cujas reflexões circunscrevem-se em boa medida à coexistência de múltiplos sentidos de verdade, derivados das diferentes formas de sentir, pensar e agir no contexto das relações interculturais. Segundo Lyotard, a pós-modernidade desdobra-se da modernidade, mantendo explícito em sua terminologia o período que a antecede e busca romper com a precedente lógica da razão dominante nos discursos de até então, não apenas para negá-los simplesmente, mas para incorporá-los à elaboração de novas epistemologias, situando-se no interior de um quadro referencial da modernidade, produzindo assim os chamados novos paradigmas do mundo pós-moderno.

Muitos estudos surgem para discutir a condição pós-moderna. As críticas, de modo geral, derivam em grande parte do chamado *relativismo*, o qual, por sua vez, sustenta um discurso de que a verdade seja necessariamente múltipla e dependa do ponto de vista do sujeito ou do contexto em que é formulada. No extremo oposto do raciocínio lógico moderno, o relativismo, ao se valer da oposição entre o uno e o múltiplo, tende a afetar a construção dos sentidos de modo a não se reconhecer a realidade em sua totalidade, mas, sim, uma visão parcial do que ela comporta. Para alguns analistas críticos da sociedade pós-industrial⁵² baseada na informação e no consumo, como por exemplo os sociólogos Daniel Bell e Alain

⁵² Em *Condição Pós-Moderna* (2007), David Harvey aborda *sociedade "pós-industrial"* como uma idéia surge a partir da segunda metade do século XX, quando a sociedade passa a ter um maior controle dos mecanismos econômicos surgidos com as revoluções industriais e o homem passa a reconhecer o sentido da historicidade e sua capacidade de atuar socialmente e direcionar o desenvolvimento do conjunto da sociedade. Segundo Harvey, os sociólogos Daniel Bell e Alain Touraine são conhecidos como teóricos da "sociedade pós-industrial", também chamada "sociedade pós-capitalista".

Touraine (1998), cujos estudos sustentam a tese de Lyotard sobre a ascensão do pensamento pós-moderno (HARVEY, 2007), a condição pós-moderna fundada no relativismo, além de favorecer a fragmentação da subjetividade, tende a gerar discursos incoerentes e inconsistentes ao se imbuírem de uma visão totalizadora, focalizar a realidade apenas parcialmente e ao mesmo tempo proporem a ausência de qualquer intenção conclusiva. Ainda no plano cognitivo, o sociólogo Luís Carlos Fridman⁵³ (1999) propõe pensar o relativismo extremo associado à construção de um pensamento autorrefutador, e também autossuficiente e autolegitimador, oferecendo respaldo ao sujeito para se posicionar estrategicamente em terreno neutro em defesa de seu argumento elaborado em meio a um solipsismo metodológico, estabelecendo uma relação eticamente aceitável na sua convivência com diferentes outras verdades. O relativismo ainda destitui o autor de seu lugar de criador, diluindo-o em meio à autoria compartilhada entre seus pares, e ainda assinala, mais que a desintegração ou decadência da ordem e coerência, o desafio ao próprio conceito que é utilizado para se julgar esta ordem e coerência por questionar em primeira e última instância a base de qualquer certeza.

Estes aspectos, dentre outros que desde a década de 60 vêm caracterizando o panorama cultural pós-moderno, não apenas incidem nas recentes construções teóricas e práticas na dança e no teatro, como também são fomentados por elas. Obviamente que os processos dramaturgicos não são alheios a este contexto e tampouco privados de se relacionarem com estes pensamentos, dado que tais processos comportam-se como componentes de um conjunto global, constituindo-se ao mesmo tempo causa e consequência de um processo mais abrangente. Neste sentido, no que tange à dança, observa-se a partir dos anos 60 um processo de reestruturação deste campo disciplinar em torno de narrativas compatíveis com sua lógica organizativa, promovendo a quebra do vínculo entre dança e história do modo como até então era sustentado, que concebia trajetória histórica como processo evolutivo. Conforme explica Britto (2008b), trajetória histórica e processo evolutivo não são equivalentes e a história da dança pode ser entendida como “uma narrativa das coerências instauradas” a partir das correlações que o corpo, enquanto construtor da sua própria dança, estabelece com o mundo, a depender de seus padrões associativos e dos conhecimentos disponibilizados em cada circunstância histórica. Para Britto, “dança é um produto histórico da ação humana” e a própria dança define seu modo de existir relacionando-se com o contexto em que se inscreve.

⁵³ Luis Carlos Fridman é Doutor em Sociologia pelo IUPERJ e Professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Direito da UFF/RJ. (In: <http://lattes.cnpq.br/4321213754007579>)

Mais especificamente, uma relação entendida em termos de “ação comunicativa como uma estratégia evolutiva” (2008b, p. 30).

No que se refere à dramaturgia, observa-se um processo aproximativo entre dança e teatro e do fortalecimento de seus vínculos relacionais, tendo como eixo de afinidade o *corpo*, este que no período moderno já orientava as investigações teóricas e práticas nestes dois campos do conhecimento. No campo teatral, o teatrólogo Hans-Thies Lehmann aponta “a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de textocentrismo” (2007, p. 8), observando que “a teatralidade passa a ser concebida como dimensão artística independente do texto dramático” (2007, p. 82). Para Lehmann, isto resulta na autonomia dos elementos dramaturgicos e no corpo visto como instância temática, rejeitando em assumir-se como signo e em propor qualquer significação. Por outro lado, na dança, Hércules (2005) observa que a tendência atual não é o corpo comportar-se como canal ou veículo de mensagem. Para Hércules, além de Katz e Greiner (2005), o corpo é entendido como *corpomídia*, ou seja, a própria informação continuamente processada a partir da sua interação com ambiente. O corpo é ao mesmo tempo processo e produto, constituindo-se coimplicado com os processos instalados no contexto cultural em que existe, numa relação que ocorre a partir de ajustes mútuos entre corpo e ambiente/contexto. Para Britto (2009), seus efeitos propagam-se de modo não planejado. Segundo a referida pesquisadora, cada corpo é visto como construtor da sua própria dança, sendo que esta dança organiza-se estruturalmente dando visibilidade à lógica de seu pensamento, que por sua vez é formulada no e pelo próprio corpo no momento em que dança. Em outras palavras, como aqui se entende, a dança do corpo em seu aspecto estrutural, dramaturgico, corresponde à lógica cognitiva do corpo que dança e refere-se, portanto, a uma *dramaturgia corporal*.

Do apogeu do teatro grego à pós-modernidade a dramaturgia aristotélica não sobreviveu íntegra às intempéries histórico-culturais ocorridas ao longo dos séculos de tal modo que hoje as regras preconizadas por Aristóteles já não são mais reconhecidas enquanto modelo a ser seguido. Isto visto sob uma perspectiva evolutiva, parece decorrer de um processo seletivo adaptativo “natural”, inerente aos processos culturais. Conforme diz Lehmann (2007), são muitos os fatores que incidiram na reconfiguração da dramaturgia no campo teatral. Por um lado, Lehmann (2003, p.10) destaca o afastamento dos autores teatrais da produção de textos configurados sob a forma dramática tradicional, explicando que as situações que se poderia escrever a partir das relações interpessoais passaram a ser entendidas como supérfluas e já não

se ajustam mais para o entendimento da realidade. O drama, baseado no conceito de caráter, na psicologia dos indivíduos e na progressão de uma ação conduzida por conflitos em direção a uma síntese, pressupõe as relações entre as pessoas indispensáveis para o entendimento da realidade. Por outro lado, Lehmann (2007) salienta a ocorrência de um processo de dissociação e de emancipação recíproca entre drama e teatro que enfraquece o vínculo entre o discurso do texto e o discurso teatral, relação esta que pode manifestar total divergência entre um e outro ou até mesmo nem ocorrer. Contudo, Ryngaert, teatrólogo francês contemporâneo, ressalta haver um paradoxo: “não pode haver ruptura radical com as formas antigas, ou melhor, apesar dessas rupturas, a matriz primeira continua sendo uma troca entre seres humanos diante de outros seres humanos, sob seu olhar que cria um espaço e funda a teatralidade” (1998, p. 6).

Faz-se notar o uso do termo teatralidade associado a um entendimento singularizado, relativo a cada campo disciplinar, do que vem a ser ação comunicativa entre ator e espectador. Conforme propõe Pavis em *Dicionário de Teatro*, o conceito *teatralidade* no campo teatral provavelmente traga inerente a oposição teatro/teatralidade no sentido entendido por Artaud, de forma que aquilo que é percebido como teatral, ou dotado de teatralidade, esteja vinculado à representação, isolado de qualquer diálogo ou fala. Neste sentido artaudiano, Pavis define teatralidade como sendo “o teatro menos o texto (1999, p. 372), opondo-se, portanto, ao teatro de texto e ao que é literal, mas que em contrapartida valoriza a cena enquanto potência visual, sonora e sígnica. Pavis aponta que o uso comum do “teatral”, ou da “teatralidade”, mostra-se muitas vezes sustentado pela idéia de espetacularidade ou daquilo que se percebe como muito expressivo ou carregado de visualidade. Pavis acrescenta haver a possibilidade de existir um sentido mais amplo no emprego dos referidos termos, o qual considera as ressonâncias na esfera do sensível e a manifestação de um conteúdo latente “não visível”, sígnico, inerente ao texto dramático. Entre todas as ocorrências do uso corrente do termo teatralidade que possivelmente possa haver no campo teatral, observa-se que, assim como o teatro, a noção de teatralidade parece estar em contínua evolução e, como reitera Pavis, “vinculada ao estabelecimento de uma corrente de comunicação entre o ator e o espectador” (1999, p. 373).

De todo modo, o termo teatralidade remete diretamente ao fenômeno teatral. Seu uso, entretanto, tem sido freqüente no circo, na performance, na televisão, no cinema e, entre outros, sendo também recorrente na dança, ampliando-se cada vez mais os campos de entrada que permitem o ajustamento do referido termo. Mas o que se observa é que na base do entendimento de teatralidade está aquilo que cada sujeito e seu grupo compreendem enquanto

teatro, estando a teatralidade, portanto, coimplicada ao entendimento do que vem a ser teatro nos diversos contextos em que se inscreve.

Na que concerne à dança, a *teatralidade física* foi objeto de estudo da intérprete-criadora paulista Vera Sala na fase inicial de sua carreira profissional em dança⁵⁴. Mas, segundo a intérprete, esta foi uma idéia que aos poucos foi adquirindo outro sentido, na medida em que novos processos dramáticos foram sendo instituídos, acabando por reconfigurar a noção de teatralidade física em *fisicalidade*. Como a intérprete aponta, a teatralidade física está relacionada a uma concepção de dramaturgia que se articula ao modelo dramático, resultando comumente numa composição formada por cenas desencadeadas de uma situação em outra, com pequenas resoluções conclusivas. Em relação à fisicalidade, Vera Sala a concebe como sendo instituída no espaço relacional entre dançarino e espectador, correlata aos processos comunicativos do corpo na sua relação com o ambiente, estabelecidos a partir de uma perspectiva coevolutiva entre corpo e ambiente, referindo-se, portanto, ao que parece, ao *corpomídia* como criador de cadeias sígnicas (GREINER, 2005). A intérprete coaduna com a abordagem coevolutiva, segundo a qual corpo e ambiente codeterminam-se e reconfiguram-se continuamente implicados entre si a partir das relações que o corpo estabelece com o ambiente cênico enquanto dança. Ainda sob o enfoque dramático, para Vera Sala o corpo é pensado como matéria da qual parte e pela qual se configura o construto dramático, induzindo o espectador a uma peculiar percepção do tempo, a qual não se pontua início nem fim. Relata a intérprete que o que se percebe é a dilatação do instante como algo que não pára de acontecer, correlato a um sentido de permanência, contido na Teoria Geral dos Sistemas (TGS)⁵⁵ (BRITTO, 2008b).

A exemplo das particularidades inerentes aos trabalhos produzidos por Vera Sala⁵⁶ observa-se a atual tendência que há na dança em se trabalhar com micromovimentos a partir de micropercepções que macrorreconfiguram o design, ou estrutura, do corpo através de processos cumulativos de microrreconfigurações contínuas. Esta tendência, contudo, não é reconhecida como “a regra” determinante para as construções dramáticas em dança, pois

⁵⁴ Vera Sala graduou-se em fisioterapia pela Universidade de São Paulo em 1975, iniciando estudos em dança em 1987. Atualmente é professora auxiliar de ensino da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. (In: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=W4677611>)

⁵⁵ TGS é uma prototeoria elaborada pelo biólogo alemão Karl Ludwig von Bertalanffy em 1937, proposta para a compreensão dos sistemas dinâmicos e de suas complexidades. Na TGS, a ênfase é dada à inter-relação e à interdependência entre os componentes que formam um sistema, visto como uma totalidade integrada. Ver VIEIRA, Jorge de Albuquerque: *Organização e Sistemas, Informática da Educação* (2000).

⁵⁶ Vera Sala expõe em entrevista os processos constitutivos de suas obras coreográficas elaboradas ao longo de sua trajetória artística, apontando as diversas etapas que a levaram a concluir acerca da concepção de dramaturgia atualmente utilizada na configuração de seus últimos trabalhos (In: <http://idanca.net/lang/pt-br/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-sala/4788/>).

se sabe que são múltiplas as opções dramaturgias existentes na atualidade e que é em cada processo dramaturgico que se configura uma nova lógica que vai organizar compositivamente cada dramaturgia. Especificamente no campo da dança, há um modo de operar e de organizar a dramaturgia que diz respeito à lógica cognitiva relativa ao corpo do dançarino, este entendido como propositor dramaturgico.

Porém, a partir deste referencial acerca da dramaturgia, uma nova problemática se instala em virtude da recorrência no imaginário coletivo do desejo de compreender a mensagem da obra (HÉRCOLES, 2005) ou a história narrada e de resumir sua narrativa (RYNGAERT, 1998). Em relação ao campo teatral, Ryngaert afirma que as novas produções teatrais baseadas no ideário pós-moderno tendem a considerar o texto como apenas um dos elementos dramaturgicos que interage numa rede estrutural informativa, desencadeando assim uma série de mal-entendidos devido à necessidade do espectador de receber com clareza as informações da narrativa, as quais julga que devem ser coerentes e compactadas desde o início do espetáculo, ansiando por captar a mensagem ou a “essência” da obra. No entanto, contrariando o simples entendimento, as atuais opções dramaturgicas teatrais, assim como as de dança, não visam produzir mensagens ou construir narrativas lineares, dado que elas não são elaboradas aos padrões da sintaxe compositiva, como se configuraram as dramaturgias no período moderno, sendo, sim, construídas sob uma perspectiva pragmática, visando sobretudo à experiência do corpo no tempo-espaço presencial da cena, tendo em vista o corpo e a cena “vivos”.

Importa ressaltar que tanto a dramaturgia tradicional aristotélica como a dramaturgia noverriana coexistem no cenário cênico contemporâneo ao lado de diversas opções dramaturgicas, compondo um grande mosaico dramaturgico, havendo ainda composições com “traços” de dramaturgias modernas, quer seja no teatro ou na dança. Já no que se refere ao teatro, as opções dramaturgicas inscritas na pós-modernidade não se mostram vinculadas à idéia de um teatro logocêntrico e necessariamente vinculadas ao texto dramático, constituindo-se, conforme afirma Ryngaert (1998), numa prática na qual texto, corpo, luz, cenário, figurino, tudo faz sentido. Segundo este teatrólogo, o *status* do texto, que sempre esteve no centro das representações teatrais já não é mais o mesmo, pois “com ele operam um sistema de signos, entre os quais o espaço, a imagem, a iluminação, o ator em movimento, o som, passam a ter um peso no trabalho final apresentado ao espectador” (1998, p. 66). Esta dramaturgia de conjunto, também chamada polissêmica, preconizada desde Artaud no ambiente teatral, é composta por um sistema de informações integrado por recursos técnicos diversos, os quais o encenador se utiliza para informar aquilo que pretende comunicar.

No que tange à dança, observa-se que nas opções dramaturgias pós-modernas, passos de dança não ilustram histórias bem como formas não são acessórios narrativos, bem porque o objetivo não é contar fábulas ou representar sentimentos ou situações, mas criar possibilidades para que o corpo ocupe um lugar de experiência, onde vivência e análise são aspectos que ocorrem simultâneos, integrados e inter-relacionados. Observa-se que tanto a coreografia não está subjugada à música, assim como som e movimento não são necessariamente codependentes ou combinados, tendendo cada qual a sua própria autonomia, sendo em boa medida processados isoladamente. O som projetado ao ambiente muitas vezes tem como finalidade a instalação de paisagens sonoras, isto quando a sonoridade não se torna ausente, elevando-se no silêncio o corpo em exercício investigativo. Nos processos dramaturgicos de dança ainda é comum a não subserviência do corpo aos padrões cinético-estéticos tradicionais relativos ao balé clássico ou às variantes da dança moderna que perduram na contemporaneidade, ampliando sobremaneira as possibilidades configurativas do corpo que dança. Privilegia-se a pluralidade de estilos e as mais diversas técnicas corporais já codificadas, as quais se mostram entrelaçadas nas variadas opções investigativas, vinculadas ou não ao exercício improvisacional, geralmente proposto com o intuito de articular e de reorganizar as informações presentes no corpo, realizado num contexto laboratorial no qual dialogam dança e conhecimentos de procedências diversas.

Lehmann, em *Teatro Pós-Dramático* (2007), traz à discussão a autonomia dos elementos dramaturgicos a partir da “explosão” do teatro dramático, dado à cisão entre teatro e texto dramático, discutindo acerca dos novos parâmetros do teatro pós-dramático. Para ele, as dramaturgias pós-dramáticas distanciam-se das dramaturgias elaboradas sob a lógica dramática. Diferentemente das dramaturgias modernas, as estruturas pós-dramáticas não são compostas por elementos dispostos hierarquicamente segundo a “lógica lingüística” (sintaxe), da qual geralmente decorre uma tensão que é conduzida linearmente em direção à resolução do conflito e da ação dramática, regida pelo referencial sígnico indicado no texto e cujo propósito é senão emoldurar a ação humana. Segundo o teatrólogo, nas opções dramaturgicas pós-dramáticas, todos os elementos dramaturgicos, sejam quais forem os escolhidos para compor uma dada opção dramaturgica, não estão subordinados uns aos outros e tampouco ao texto dramático, mas dispostos em camadas de significação, entrelaçando-se todos numa tessitura sígnica sob uma lógica relacional que se configura dinamicamente num jogo de tensão que se coloca ao propósito de direcionar o olhar do espectador através de um “deslocamento sequencial” no qual corpos, gestos, atitudes, vozes, movimentos e outros, são enfatizados de modo a possibilitar ao espectador empreender a sua própria leitura da cena,

realizada segundo uma percepção sinestésica particular. Neste sentido, segundo Lehmann, as opções dramáticas pós-dramáticas organizam-se cada qual composta por diversas camadas dramáticas, expandidas cada uma de um de seus elementos constitutivos, sobrepondo-se umas às outras na medida situacional dos objetivos dramáticos, tecendo uma grande tensão relacional, configurada por camadas preestéticas de luz, de espaço, de corpo, de texto, etc (LEHMANN, 2007, p. 335). Lehmann complementa:

O teatro não aspira à totalidade de uma composição estética feita de palavra, sentido, som, gesto, etc, que se oferece à percepção como construção integral; antes assume um caráter de fragmento e de parcialidade. Ele abdica do critério da unidade e da síntese há tanto tempo incontestável, e se dispõe à oportunidade (ou ao perigo) de confiar em estímulos isolados, pedaços e microestruturas de textos para se tornar um novo tipo de prática. Desse modo, ele descobre uma inovada presença do *performer* a partir da mutação do *actor* e estabelece a paisagem teatral multiforme, para além das formas centralizadas do drama (LEHMANN, 2007, p. 91 e 92)

Diferentemente, na dança, as opções dramáticas pós-modernas tendem a se configurar por processos cujas resultantes expandem-se do corpo e evoluem no corpo e pelo corpo, ativando uma rede de relações que se organizam ao longo de seu processo construtivo, instaurada à medida das elaborações de nexos de sentido⁵⁷. São raras as dramaturgias pensadas em torno de personagem e da fluência das ações convergindo a um suposto fim, mas é reconhecível que elas ocorrem. Para Hércoles (2005), a lógica do corpo opera em termos de soluções corpóreas em resposta a questões temáticas implementadas no corpo. A maioria das opções dramáticas, que muitas vezes mostra-se vinculada aos processos vivenciados pelo corpo, múltiplo e processual, escapa ao entendimento mediado pela simples lógica linear, caracterizando-se pela fragmentação, descontinuidade, além de se constituírem abertas, não conclusivas, não amarradas e não acabadas. Contudo, são estruturas que buscam coerência externa (conexão com o contexto em que se inscreve), pensadas sob a lógica de ajustes mútuos entre corpo e ambiente, tendendo a apresentar potencial de pluralidade significativa. Importa reiterar que o corpo que expande a dramaturgia não é pensado à lógica moderna como um canal ou veículo de mensagem. Rosa Hércoles sugere pensar o corpo como a própria mídia informativa (corpomídia), entendendo-o como “*signo* mediador de uma

⁵⁷ A idéia de *nexo* é correlata a um princípio lógico-organizativo em situações particulares vividas pelo sujeito, princípio pelo qual ele estabelece conexões entre entidades - idéias, pessoas, lugares, etc - para dar significado às coisas. Já a idéia de *sentido* corresponde a uma multiplicidade de nexos organizados de modo a apresentar coerência entre as coisas relacionadas pelo sujeito. Em *Temporalidade em Dança* (2008b), Britto apresenta a idéia de *nexo de sentido* referenciando-se pela concepção de coerência elaborada pelo filósofo Paul Thagard, professor de filosofia e diretor do Programa de Ciências Cognitivas na Universidade de Waterloo, em Ontário, Canadá

infinitude de informações que se encontram em constante estado de processamento [...] e produz linguagem” (2005, p.32).

Este caráter sígnico que emerge das variadas opções dramatúrgicas inscritas no campo da dança mostra-se igualmente potencializado na dramaturgia teatral pós-dramática. No teatro, Lehmann (2007) destaca a emergência “do absolutismo do corpo” decorrente do afastamento do ideal objetivado pelas concepções dramatúrgicas tradicionais, que buscavam total inteligibilidade da obra. Em virtude da não redutibilidade da dramaturgia pós-dramática ao texto dramático, somado à construção da autonomia do ator ao longo do processo evolutivo teatral, a corporeidade do ator é então intensificada, exigindo uma perspectiva diferenciada no que se refere ao posicionamento do ator na cena em face ao público.

Neste contexto, a atuação passa a ser matéria de estudo tanto na dança como no teatro, pensada articuladamente à ação executada no tempo-espço presencial sob o olhar do espectador, desvinculada do caráter de espetacularização da cena. A atuação distancia-se dos modos *interpretativo* e *representativo*, os quais comumente asseguram imunidade ao artista em relação à presença e ao olhar do outro, além de tratá-lo como simples observador, alheio e passivo na sua relação com a obra. O que as novas opções dramatúrgicas propõem é que o espectador estabeleça novos modos perceptivos. Neste sentido, tanto o dançarino como o ator passam a ocupar um lugar de experimentação e de risco, posicionando seu corpo em exercício investigativo, dispondo-se ao olhar do espectador com intuito de incitá-lo ao jogo relacional, propondo-lhe em alguma medida interação com a materialidade da obra. Ryngaert (1998) propõe pensar que os construtos dramatúrgicos muitas vezes partem do pressuposto de que o espectador tenha um arcabouço individual de experiências e de conhecimentos que o permita trabalhar sobre as ausências e o esvaziamento sígnico da cena para nela introduzir seu próprio imaginário. Lehmann (2007) acrescenta que a receptividade do espectador para a cena possivelmente esteja fundada numa provável frustração do espectador em perceber o seu modo de selecionar excludente em meio à liberdade de escolha que lhe é dada em vista de observar e/ou participar dos acontecimentos constituintes da obra. De todo modo, o espectador é convidado a participar fisicamente na obra, a ocupar e agir no lugar que lhe é destinado, ganhando visibilidade. O “atuar”, além de afirmar a dependência mútua entre ator, ou dançarino, e espectador no compartilhamento da experiência, intensifica o caráter comunicativo inerente a prática performática do artista na sua relação com o espectador.

No campo teatral, Lehmann ressalta que o ator, também chamado de *performer de teatro*, não representa personagem e sua *ação performática* constitui-se numa experiência real na qual seu corpo vivo posiciona-se em face ao espectador tendo em vista intensificar sua

ação comunicativa, expondo tensões e emoções reais, procurando estratégias que quebrem o caráter ilusório da cena. Lehmann ressalta que o performer muitas vezes isenta-se no aqui- agora do objetivo de transformar a si mesmo, mas, no entanto, por outro lado, atua no sentido de “transformar a situação e talvez o público” (2007, p. 229), de modo que a “autotransformação” e demais reverberações de sua ação sobre si mesmo permanecem como possibilidades virtuais, voluntárias e futuras.

Importante ressaltar que as relações da dança e do teatro com a performance, bem salientadas por Lehmann no que se refere ao campo teatral, fazem com que as configurações dramáticas nestes dois campos disciplinares aproximem-se das composições atualmente praticadas na performance, uma vez que tanto a dança como o teatro buscam as medidas do real através da investigação da materialidade do corpo e da experiência deste no espaço-tempo presencial da cena. Sobre a arte performática, Lehmann aponta inscrita no contexto contemporâneo vinculada ao campo das artes plásticas, afirmando-se como “expansão da representação da realidade em imagem ou objeto por meio da *dimensão temporal*” (2007, p. 224). Para ele, desde que o teatro vem estabelecendo relações com a performance⁵⁸, ele deixa de manter segredo sobre o processo criativo, passando a valorizar o processo como procedimento, compartilhando no espaço da cena a constituição de imagens em tempo real. Na dança, as relações dança/performance culminam num pensamento dramático que geralmente parte de um olhar para o corpo em constante interação com ambiente; ambos coimplicados e em contínuo estado processual constitutivo, fazendo-se sobressair na presença do público a construção dramática corporal em tempo real de modo compartilhado. No entanto, novos formatos em dança decorrentes deste modo de pensar começam a ser legitimados pelo próprio campo da dança, assumindo um caráter tipicamente processual, experimental e investigativo, tal como, por exemplo, o formato *improvisacional*, que atribui ênfase as conexões estabelecidas pelos dançarinos, considera o acaso e sobretudo as resultantes corporais das questões problematizadas que emergem no tempo-espaço real da cena (CORRADINI, 2008). Britto complementa que esta prática “permite observar a emergência de novas configurações a partir de condições já contidas no sistema como possibilidade” (2008, p. 106).

⁵⁸ Mais especificamente, desde a década de 60, período das manifestações performáticas e dos happenings nos Estados Unidos, organizadas num movimento que propunha posicionar o corpo em jogo na arte de forma desafiadora, chamado *body art* (AGRA, 2009). Este movimento motivou posteriormente os estudos de Richard Schechner e de Victor Turner, vinculando a “encenação catártica” aos ritos sagrados, favorecendo a afirmação da performance enquanto campo artístico.

Outra prática também passa a ser reconhecida como formato específico na dança é chamada *trabalho em processo*, ou *work in progress*, termo originalmente cunhado pelo escritor irlandês Jaymes Joyce na década de 30 (AGRA, 2009). O *work in progress* distingue-se de um formato cujo trabalho que “ainda” não se configurou enquanto obra espetacular, cujos resultados são levados a público com objetivo de mensuração e avaliação. O seu propósito parece ser outro. O *work in progress* parece tender a um tipo específico de trabalho experimental que se coaduna à lógica da instabilidade, cujo propósito é desestabilizar os significados, proporcionar ao corpo a experiência de resignificação, admitindo ruídos, novos agenciamentos, reorganização estrutural, investigação conceitual, incompletude, dentre outros. Bastante próximo do conceito *obra em andamento*, amplamente discutido no campo teatral por Renato Cohen em *Working in Progress na Cena Contemporânea*⁵⁹ (2004), verifica-se claramente neste tipo de procedimento o processo instituir-se como produto, e, destacadas as similaridades, igualmente próximo da arte performática e também do teatro contemporâneo.

Além do formato improvisacional e do *work in progress*, instituí-se na dança ainda outra prática compositiva categorizada como *intervenção urbana*, habitualmente praticada em espaços coletivos, com o propósito de propor reflexão e questionar acerca das relações corpo, espaço/ambiente e espectador como partes coimplicadas na obra de dança. Como uma prática intervencionista, este formato refere-se a uma ação presencial que se efetiva *in loco* e somente nas relações entre corpo que dança e espectador, resultando na construção da corporalidade do dançarino em tempo real bem como na configuração da obra, que é formada por campos de tensão gerados pelas relações entre os elementos estruturais da ação (CORRADINI, 2009).

Entretanto, importa ressaltar que as relações entre dança e performance assentam marco histórico no *NO-manifest*⁶⁰, idealizado por Yvonne Rainer em 1965, que se concretiza num movimento organizado pela coreógrafa junto ao Judson Dance Theater, ocorrido em Nova York; manifesto este que diz “não” aos padrões cinético-estéticos formais configuradores da dança nos Estados Unidos na década de 60, acabando por contribuir com novos parâmetros para a dança na contemporaneidade. Por assim dizer, o contesto ocorre em rejeição a um conjunto de prerrogativas prescritas no âmbito teórico e prático que modelam os padrões comportamentais e validam a dança no contexto cultural norte-americano neste período, aportados em hábitos e códigos de formalização estáveis, abarcando formatos narrativos e

⁵⁹ Segundo Cohen (2004), o termo *work in progress* vincula-se à performance e refere-se à apresentação da obra em processo, entendida, segundo Agra (2009), como uma “proposição em aberto”, incorporando todas as etapas, o antes, o durante e o depois, como *acontecimento*.

⁶⁰ In: <http://theadventure.be/node/245>

abordagens temática comumente inscritas em questões políticas e sociais, os quais não mais se ajustam à nova lógica de dança/movimento que se delineia na atualidade. Crypriano (2005) também propõem pensar acerca das reconfigurações estruturais ocorridas na dança neste mesmo período histórico, dado pela aproximação entre dança e performance ocorrida nos anos 60, trazendo à luz o contato da coreógrafa Pina Bausch estabelecido com este movimento cultural na ocasião em que a coreógrafa, ainda estudante de dança, estudou em Nova York na Juilliard School of Music, integrando posteriormente o New American Ballet e o Metropolitan Opera Ballet.

Contudo, a aproximação entre dança e teatro, seja por via direta ou por intermédio da arte performática, por todos os aspectos que já foram aqui expostos, parece corresponder a uma relação de caráter contaminatório, dado à ocorrência de transmissão de informações de um campo a outro, promovendo o redimensionamento tanto dos processos como das configurações em dança e em teatro, como também dos campos nos quais estes se inscrevem.

Ainda se faz notar as implicações acerca do pensamento em torno do “corpo vivo ideal”, este que dinamiza os processos dramaturgicos tanto no contexto da dança como do teatro na atualidade. Como aponta Lehmann, no campo teatral, o anseio por um corpo vivo permanece sempre como “pano de fundo” na prática do performer de teatro, constituindo-se num “objeto de desejo”, revelando ao mesmo tempo ausência e busca no plano da presença pela justa imagem enquadrada no plano do imaginário. Segundo Lehmann, a dissonância entre “o que o corpo é” e “o que o corpo deseja ser” incide num paradoxo relativo à presença do ator em cena, pois seu corpo, como matéria que não expõe nada além de si mesmo, recusando-se ainda em fixar sentido, assumir-se como signo e propor significação, ao mesmo tempo em que se posiciona em cena num estado entre as polaridades “o que é” e “o vir a ser”, acaba por se comportar como “significante do desejo” (LEHMANN, 2007, p. 399). Ou seja, para Lehmann, trata-se de um *corpo erótico*, ambivalente e ameaçador, que atua na cena ansiando por constituir-se numa imagem-corpo-idéia ao mesmo tempo em que oferece ao espectador sua presença à contemplação (2007, p. 345).

Na dança, a cena como lugar de visibilidade e de compartilhamento de experiência entre dançarino e espectador, tal como é discutida pela dançarina e pesquisadora Helena Bastos⁶¹

⁶¹ Maria Helena Franco de Araujo Bastos (Helena Bastos) é bailarina, coreógrafa e pesquisadora na área de dança contemporânea. Também é doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e idealizadora do Grupo Musicanoar, criado em 1992. É intérprete-criadora do espetáculo *Vapor*, premiado pelo Rumos Itaú Cultural/ Dança 2006/2007 e APCA 2007. Atualmente é professora doutora na área de interpretação. Ministra disciplinas na graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. (In: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=T226474&tipo=completo&idiomaExibicao=1>).

em seu artigo *A Raiz da Dança é o próprio Corpo* (2009), trata-se de um lugar necessário tanto para a exposição como para a formulação de novos pensamentos em dança, articulados sobretudo ao desejo do dançarino de sobreviver e de permanecer em dança, bem como à continuidade existencial da própria dança. Para a pesquisadora, as ações do corpo correspondem às soluções que este cria mediante instruções, que são colocadas como desafios pelos próprios dançarinos a fim de serem concretizadas no/pelo corpo, de modo que as ações do corpo venham a resultar da sua interação com o ambiente e do empenho do próprio corpo para resolver as problemáticas que ele mesmo se submeteu. Portanto, o corpo posicionado em cena, tal como a pesquisadora Helena Bastos propõe pensar, em estado de desejo e de necessidade, é correlato a um corpo estranho tanto para o ambiente como para ele mesmo, agindo na cena em estado alterado de percepção; um corpo prontificado para apreender, discernir, analisar, selecionar, decidir, agir e interagir com seu próprio ambiente/contexto/realidade. Assim, o corpo na cena de dança, tal como na cena teatral, igualmente posicionado entre o “ser” e o “vir a ser”, ao que parece, possa talvez também ser entendido como um corpo idealizado e erótico, dado que este corpo, aqui visto como um *corpo pulsional*, deseja e luta entre as pulsões de vida e de morte para sobreviver e permanecer em dança.

Ao longo do processo evolutivo de reconfiguração das estruturas dramáticas relativo ao período pós-moderno observa-se emergir concomitante um processo de reformulação do conceito *técnica* articulado a uma nova lógica cognitiva, conectada à idéia de um corpo sistêmico, tendo em vista a atuação sob uma perspectiva relacional, o que, por sua vez, incide numa nova concepção de ensaio. Aqui vale ressaltar a obra pensada na sua dimensão temporal vista como acontecimento, onde a experiência compartilhada entre artista e espectador é única, irrepitível. A atuação, neste sentido, não prescinde de um trabalho técnico baseado na repetição de ações e de movimentos já codificados ou formalizados sob regras fixas, o que, via de regra, tende a condicionar as respostas corporais. Da mesma forma, a atuação - especialmente em relação à dança - não depende de um treinamento corporal prévio articulado à memorização de ações e de sequências de movimentos realizado com o objetivo de serem reproduzidos em cena. Não há total previsibilidade dos fatores que incidem no contexto cênico, pois este é circunstancial. Decorrente desse fator, as relações entre corpo e ambiente/contexto acabam por gerar zonas de instabilidade, cujas condições não podem ser previamente mensuradas, manipuladas e reproduzidas em sala de ensaio. Assim, as concepções de técnica e de ensaio afastam-se da idéia de repetição mecânica do movimento e de sequências visando sua simples reprodução, assim como o espaço reservado deixa de ser a

única opção para o ensaio. O treinamento técnico passa a enfatizar a singularidade do corpo e a ampliação da sua perceptibilidade e adaptabilidade aos mais diversos ambientes/contextos, abrindo-se aos particulares processos seletivos de múltipla escolha diante das diversas técnicas corporais já codificadas à disposição do dançarino no contexto cultural em que ele se vive. Não apenas o treinamento técnico, mas sobretudo os processos dramaturgicos passam a se ocupar com a verticalização do conhecimento teórico-prático articulado às proposições temáticas e estruturais relativas a cada obra, tendo em vista o estabelecimento de conexões associativas e a instauração de nexos de sentido, ocorridas tanto em ambiente de ensaio como no acontecimento cênico. O processo dramaturgico em dança, portanto, vinculado à lógica cognitiva do dançarino, passa a ser associado a um lugar propício à elaboração e circulação de sentidos, inscrevendo-se como espaço de interlocução e de produção de conhecimento.

No contexto contemporâneo, as opções dramaturgicas no teatro e na dança configuram-se legitimadas por seus respectivos campos, compondo dois distintos complexos dramaturgicos multifacetados e não isolados, que coexistem, convivem, relacionam-se e coevoluem num mesmo contexto cultural, compartilhando algumas características básicas.

Heterogeneidade, pluralismo, diversidade de códigos são algumas das características que permeiam as opções dramaturgicas pós-modernas, assim como fragmentação, não linearidade, descontinuidade, não acabamento, fronteira, hibridismo, coautoria, etc. Tais terminologias, notadamente em relação às artes contemporâneas, sobressaem-se em meio a uma lista infundável, evidenciando, conforme aponta Lehmann (2007, p. 22), a “falta de instrumentalização conceitual para perceber os variados aspectos que permeiam o pluralismo experimental dramaturgico, imbricado aos acelerados processos contemporâneos. O teórico observa que tais denominações, muitas vezes quando mencionadas em sinopses, raramente ultrapassam a condição de simples palavras-chave, acrescentando muito pouco acerca das características da obra à qual se referem. Proposições não amarradas, ora não concretizadas, potencializam tendência na construção de obras abertas, resultando na predominância dos processos em relação à obra acabada. Ao mesmo tempo emerge um pensamento estético que busca a desconstrução dos cânones, das normas, do convencional, das fronteiras, da homogeneidade, da unidade, do sentido, do corpo e de seus limites, para investigar e ao mesmo tempo propor o deslocamento de velhos hábitos perceptivos. Desestabilizar o espectador no conforto com sua inércia e passividade diante da obra através de um jogo interativo no qual ele é convidado a se confrontar com seu papel de coprodutor - dentre tantas

outras nomeações atualmente atribuídas a ele, como coautor, cocriador, etc, derivadas da sua condição coparticipativa na obra -, são questões prepostas aos artistas e espectadores para refletirem acerca da codeterminância entre ambos, presentificados na obra.

A obra como acontecimento é assunto que concerne tanto à dança quanto ao teatro, resultando das relações estabelecidas com a arte performática, esta que é por excelência um gênero estético que se materializa na experiência compartilhada entre artista e espectador de forma imediata e que ocorre somente na existência de uma relação entre ambos. Neste sentido, o artista, dito “performer” (LEHMANN, 2007), cujo corpo não mais interpreta ou representa, mas atua de modo a presentificar a ação sem pretensão de produzir signos, coerência ou mesmo reproduzir o detalhamento das ações conforme investigadas em processo de ensaios; estes que por vezes são elaborados apenas no plano conceitual. A materialidade do espaço, a suspensão do tempo e a presença do corpo constituem-se em focos de investigação no momento da ação performática, reconfigurando os padrões modelares metodológicos relativos tanto ao processo dramaturgico quanto ao trabalho técnico-corporal, que apresentam especificidades relativas e coimplicadas às propostas de cada obra. Contudo, nota-se tanto na dança quanto no teatro coexistir a diferenciação entre corpo cotidiano e corpo artístico; este último, pensado e trabalhado articuladamente às lógicas organizativas que operam em cada campo e, ainda, por outro lado, tendo em vista atender a demanda da pluralidade existente na atualidade.

Observa-se a emergência do corpo artístico culminar no deslocamento da perspectiva de transformar uma realidade externa a ele para ocupar-se enquanto proposta investigativa, autocentrado em suas próprias relações arte/vida, as quais geralmente são percebidas interligadas e comprometidas entre si. O corpo artístico investiga, questiona e levanta hipóteses na busca de soluções através de seu corpo, a resultarem em seu próprio corpo, autoafirmando seu potencial criativo e reconfigurativo no processo de agenciamento de novos sentidos. O corpo artístico, além de questionador, é também dito provocador, por desafiar tanto a si mesmo quanto ao outro que com ele compartilha a experiência vivenciada no espaço-tempo da ação presencial.

Autorreflexão e autotematização são recorrentes nas atuais produções dramaturgicas, cujos processos buscam espaço para reflexão tanto dos signos como da experiência vivida pelo artista no processo construtivo da obra. Estes muitas vezes são compartilhados com o público em ensaios abertos e bate-papos institucionalizados, objetivando a fruição e a fricção de informações em vista do alargamento da percepção dos aspectos que permeiam a dinâmica elaborativa da obra. Aproximar o espectador do processo configurativo da obra, atenuar o

estranhamento em geral promovido pelo distanciamento entre palco e platéia, ampliar o alcance da discussão e do conhecimento acerca do léxico cinético-estético concernente à obra, debater as propostas que lhes são inerentes, tornar mais abrangente e verificável o processo, são algumas das intenções recorrentes nestes espaços de compartilhamento, no qual o intercâmbio de informações entre artistas e público presente contribuem para que as características de cada trabalho venham a ser consolidadas.

O anti-ilusionismo é assunto que se destaca e concentra atenção especial em ambos os campos, tornando-se um campo temático ora explorado nos construtos dramaturgicos, ora investigado nas proposições unificadoras entre palco e platéia, no redimensionamento do espaço convencional para outros ambientes, distanciados ou inseridos nas relações cotidianas ordinárias, quase sempre tendo em vista a experiência das dimensões do real que emergem da materialidade da cena pela relação artista/espaço.

No que tange as discussões acerca das relações artista/espectador com ênfase na recepção, desdobram-se polêmicas acerca das propostas anti-ilusionistas, por estas em geral abdicarem da perspectiva catártica e emotiva do espectador e pronunciarem-se como questionadoras e problematizadoras. Pode-se dizer que há certa tendência à apologia ao raciocínio-lógico como promovedor exclusivo do prazer, reduzindo-lhes o teor emocional contido em estruturas dramaturgicas, construídas na interação com a materialidade do espaço, solicitando do espectador sobretudo a atribuição de significados aos signos que desfilam incessantemente a sua frente. Já as obras ditas “conceituais”, elaboradas com ênfase extrema em conceitos, são comumente associadas a produtos vazios e a um tipo de arte a ser confinada a museus⁶², pela idéia sobrepor-se à execução da obra em virtude da extrema valorização do conceito e do pensamento em detrimento da ação. Não são raras as críticas que as apontam como formalizações impostas sob forma de apelo ao intelecto de modo a solicitar a presença ativa do espectador através produção de sentidos. Contudo, cabe ressaltar que as obras artísticas, sínteses resultantes de um processo no qual se articulam teoria e prática, não apenas são feitas com base em conceitos, como também promovem a emergência de novas

⁶² Exemplos claros deste modo de pensar podem ser lidos em entrevistas recentes publicadas em jornais e revistas nacionais. Ressalta-se a entrevista concedida pelo poeta e crítico de arte Ferreira Gullar à revista *Isto é*, na qual aponta essas experimentações artísticas contemporâneas como “efêmeras em todos os sentidos”. Os comentários sobre a entrevista, assim como a entrevista, podem ser acessados pelos sites: Comentários: <http://lucianotrigo.blogspot.com/2007/11/arte-contemporanea-segundo-ferreira.html>, e <http://colunas.g1.com.br/maquinadeescrever/category/artes-plasticas/page/3/>. Entrevista: http://www.istoe.com.br/reportagens/5316_ARTE+COM+PRAZO+DE+VALIDADE?pathImagens=&path=&actualArea=internalPage. Outra publicação recente que gerou polêmica no campo da dança em âmbito nacional, pois advoga a dança desvinculada de conceitos, foi escrita por Arthur Xexéo, jornalista e colunista do Jornal O Globo (Rio de Janeiro) e publicada na revista O Globo em 2009. Tanto a matéria como os comentários podem ser lidos no site: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001702.html>

significações e produções conceituais, tanto por parte do artista como do espectador, produzidas a partir da experiência relacional do corpo com o objeto artístico, assim como apontam diversos artistas e teóricos, como Lehmann (2007), Britto e Jacques (2009a), Ferracini (2004b), entre outros. À parte as críticas, ambos os campos reiteram cada vez mais o caráter comunicativo de suas produções, pronunciando-se como instâncias cognitivas viabilizadoras da produção de conhecimento. Deste modo, ambos aproximam-se de uma corporeidade intensiva, na qual o corpo se torna centro de interesse e passa a se inscrever como instância predominante nos processos dramaturgicos.

Dança e teatro evidenciam-se como campos que se inscrevem no âmbito político, não por tematizarem questões políticas e/ou organizar estruturalmente informações de teor político, mas por formalizarem proposições no corpo, ou entre os corpos, nas relações que este estabelece com o espaço e com o tempo.

Tanto em um como em outro campo os elementos que compõem uma dada opção dramaturgica não são fixos e comumente definem-se ao longo do processo dramaturgico de acordo com as particularidades de cada obra, de modo que cada qual se configura sob sua singular lógica organizativa.

Personagens não são exclusivos da dramaturgia teatral, os quais, embora raros, também se fazem presentes em dramaturgias de dança. Contudo, tanto em um quanto em outro campo eles não são considerados fundantes, nem articulados por regras fixas modelares, dado que as regras são circunstanciais, salvo casos em que elas inexistem, permanecendo como regra condicional o estabelecimento de uma relação configurada pelas presenças do artista e do espectador através de uma experiência compartilhada.

Em meio ao experimentalismo dramaturgico contemporâneo, percebe-se a incoerência em pressupor uma tendência dramaturgica em quaisquer que sejam os campos, devido às tantas direções e imprevisibilidades das trajetórias que incidem em suas perspectivas, tornando-se difícil prever uma linha única de progresso definida. Contudo, o processo de singularização da área dramaturgica na dança e no teatro ocorre, grosso modo, integrado à contínua reconfiguração da lógica de cada campo, que se afirma na medida adaptativa de suas estruturas (designs) para se estabilizarem como padrões, que por sua vez se definem pela repetição em consonância com a validação dos campos e dos contextos culturais em que ocorrem.

Seja na dança ou no teatro, os processos dramaturgicos mantêm-se relativos ao campo/contexto em que cada qual se inscreve e variam segundo as proposições de cada obra, vinculadas às especificidades do corpo propositor. Visualiza-se a construção de singularidade

da área dramaturgica em ambos os campos, atrelada aos processos de investigação dos modos de atuação e de organização do corpo/movimento em cada um deles. Entende-se que um corpo, inscrito no campo da dança e que propõe e constrói a sua própria dramaturgia, organiza as informações de um modo singular, próprio de um corpo dançante. De modo similar, no teatro ocorre o mesmo; um corpo propositor e construtor dramaturgico organiza as informações de acordo com a lógica de um corpo teatral. De modo geral, as opções dramaturgicas tendem a apresentar um caráter local, circunstancial e conjuntural, configurando-se correlatas às circunstâncias situacionais relativas a cada processo, definindo cada qual sua própria estratégia, perspectiva e ênfase, organizada sob uma lógica consonante com a lógica do campo em que se insere.

Desde a década de 60, o fluxo contínuo dos processos dramaturgicos conduzidos pelo corpo propositor/investigativo pode ser observado na proliferação das dramaturgias intituladas “dramaturgias de”, denotando o aumento de especificidade e de complexidade em ambas as áreas e campos de referência. O que se percebe é cada diferente termo agregado que adjetiva e qualifica a dramaturgia parece indicar e ao mesmo tempo legitimar a principal regência em sua estratégia configurativa. As dramaturgias *de processo, de conceito, do corpo, de memória, do ator, de contraste, autobiográfica, pessoal*, são alguns exemplos de distintas opções dramaturgicas que configuram a pluralidade experimental dramaturgica presente no contexto contemporâneo.

Ao longo do tempo complexificam-se as relações entre teatro e dança dado o aumento de especificidades relativas a cada um dos campos, fazendo-se notar as aproximações, transações e replicações informativas ocorridas entre ambos, engendradas de acordo com as conexões, com os processos associativos e construções de nexos de sentido, estabelecidos em zonas de transitividade⁶³. Notadamente, artistas e técnicos transitam livremente entre um campo e outro, deslocando-se pra lá e pra cá no exercício de suas atividades, tendo em vista cada qual sua própria sobrevivência. Ainda é recorrente em ambos os campos a presença transitória de profissionais procedentes de outros campos afins, atuando numa prática cooperativa para a produção de sínteses.

Estejam inscritas no teatro ou na dança, as configurações que emergem destes contextos transitórios são percebidas como produções decorrentes da interação entre prática e teoria, as quais não são isoladas nem excludentes entre si, mas codeterminantes e formalizam-se sob diferentes lógicas estruturais, uma alavancando e adaptando-se a outra, em coevolução.

⁶³ A princípio, *zona de transitividade* refere-se a um lugar que se instaura pela interação entre duas ou mais instâncias, concepção esta que será mais bem detalhada no próximo subcapítulo.

Nestes contextos, circulam e associam-se pessoas, idéias, coisas, lugares, experiências e conhecimentos diversos, cujas resultantes ressoam no tempo e para além das esferas dos campos e dos corpos que estão diretamente envolvidos e penetram no ambiente cultural, relacionando-se com outras instâncias e processos em níveis interacionais distintos, cujos efeitos não podem ser amplamente dimensionados. Presume-se que tais processos relacionais sejam contaminatórios por excelência, tornando-se visíveis nas macroconfigurações, sejam construções teóricas, artísticas, incluindo-se as sínteses dramáticas e até mesmo, como se pretende demonstrar a seguir, a idéia dramaturgia configurada na dança.

2. DINÂMICA CONTAMINATÓRIA

Análogo aos genes, os *memes* são unidades de transmissão de informações com mecanismos próprios de autopreservação e alto potencial de replicação que habitam e configuram continuamente os organismos vivos, máquinas de sobrevivência, propagando-se, no que concerne ao âmbito humano, de um cérebro a outro através de saltos produzidos pelo aumento de energia resultante da fricção das informações neles contidas em contextos inter-relacionais de comunicação.

Segundo Dawkins (2007), idealizador do termo *meme* e um de seus principais dinamizadores, os memes seriam unidades autônomas de imitação e replicadores de comportamento, constituindo-se na base principal da idéia compartilhada entre cérebros que apreciam, compreendem e/ou constroem um dado objeto, seja artístico, teórico, imagético, lingüístico, utilitário, dentre outros. De acordo com o biólogo, os memes podem variar entre a cópia de uma determinada idéia, cópia de frações desta idéia, não excluindo a possibilidade de se constituírem em erros de cópia a partir da totalidade ou da parcialidade desta mesma idéia.

Assim como vírus, os memes invadem e alojam-se nos cérebros, parasitando-os e reproduzindo-se sem qualquer garantia de fidelidade de cópia ou mesmo de aumento qualitativo da informação. Potencialmente auto-reprodutores, os memes instalados nos cérebros humanos reproduzem-se procurando dominar-lhes a atenção “à custa de memes rivais” (DAWKINS, 2007, p. 337), apresentando alto potencial competitivo, conferindo a si impulso de vida e possibilidade de continuidade existencial. Análogos aos genes no que concerne à função de replicador cego e egoísta no processo de transmissão genética, os

memes são igualmente base de um processo evolutivo e oferecem vantagem para quem os replica, constituindo-se em unidades de transmissão de informação que dinamizam o processo evolutivo cultural.

Porém, segundo Dawkins, genes e memes apresentam um diferencial em relação à sobrevivência. Embora ambos tendam a se espalhar rapidamente, mas não sem antes receberem os empenhos devidos de tempo e de energia para sua transmissão, os memes, diferentemente dos genes, geralmente não apresentam tão alto índice de longevidade e atingem sucesso a depender do grau de aceitação no âmbito dos processos difusores de informação nos quais circulam. Seu poder de contágio depende ainda do meio de transmissão e da circunstância que configura tais processos, somados a outro fator bastante relevante, fazendo-se notar a capacidade de alguns bons memes, com elevados graus de autopropagação, tornarem-se estáveis e sobreviverem por muitas gerações.

Igualmente como no processo evolutivo genético, a fecundidade é ressaltada por Dawkins como condição primeira tanto para a replicação e reconfiguração de memes como para a evolução cultural. O fenômeno de especiação memética ocorre de modo similar aos genes no processo configurativo de novas espécies, pela seleção natural, segundo um processo cumulativo de reconfigurações meméticas, com variações progressivas, não lineares e múltiplas de um suposto meme seminal em uma infinidade de conjuntos meméticos, de modo que a matriz memética original, há muito incorporada ao pool de memes, mesmo que sua importância fosse significativa para a evolução memética e cultural, não poderia mais ser reconhecida enquanto tal. Assim como o gene, o meme ainda atua como unidade mnemônica na transmissão da informação hereditária e seus efeitos manifestam-se fenotipicamente de modo não confinado ao corpo humano individual, mas estendendo-se deste aos artefatos e processos construídos pelo homem, incidindo na configuração contínua do ambiente/cultura, podendo ser visibilizados nas diferentes organizações, dadas pelo ajuntamento de corpos por afinidade de padrões comportamentais. Este fenômeno cultural, conceituado por Dawkins como *fenótipo estendido*, compreende o gene como “centro de uma rede radiante de poder fenotípico estendido” (2007, p.441). Segundo Dawkins, “o termo técnico *fenótipo* é utilizado para designar a manifestação cultural de um gene, o efeito que ele tem no corpo, via desenvolvimento, em comparação com seus alelos” (2007, p. 394). Na prática, o gene quase sempre tem mais de um único efeito fenotípico e o processo de geneticização, que ao ser mediado pela seleção natural favorece mais um gene em detrimento de outro, não resulta da natureza dos genes, mas das conseqüências de seus efeitos fenotípicos.

Dado que o meme pode ser compreendido como uma unidade viral que se instala e replica-se no cérebro, propagando-se de mente em mente num dado contexto cujas condições configuram um ambiente favorável à ocorrência de transferência memética, o processo contaminatório entre os corpos, e as instâncias com as quais estes corpos firmam laços de pertencimento, parece prescindir antes da afinidade e da aproximação entre os corpos/instâncias presentes nesta relação para que haja algum tipo de contato entre eles; contato que, via de regra, ocorre em primeira instância por via sinestésica. Por conseguinte, observa-se que a replicação de memes nos processos contaminatórios está vinculada à cognição através de um conjunto de processos mentais, envolvendo sentidos, percepção, atenção, memória, imaginação, processos seletivos e associativos e, ainda, produção de sínteses e de conhecimento.

No âmbito dramaturgico, a teoria memética associada à configuração da dramaturgia no campo da dança permite pensar a dramaturgia como uma resultante viral do meme dramaturgia⁶⁴, instalado e replicado no campo da dança a partir das relações estabelecidas entre dança e teatro ao longo do processo evolutivo cultural, articuladas ou não a outros campos do conhecimento. Ainda é possível pensar que esta resultante tem obtido considerável sucesso adaptativo em virtude do aumento da estabilidade de um pensamento dramaturgico na dança.

Importa ressaltar que a replicação de memes nas transações meméticas ocorridas no âmbito das relações teatro/dança resulta de um processo contaminatório entre as instâncias envolvidas, no qual ambos estão expostos à contaminação mútua; obviamente, desde que haja condições favoráveis e predisposição de cada um deles para tal. Ou seja, é necessário que exista minimamente em ambos algo enquanto possibilidade latente de reconfiguração. A contaminação, tal qual aqui é entendida - o *ato de fundir* em uma só idéia (meme) várias outras idéias (memes), realizado em contextos favoráveis - não relaciona produção de memes e de síntese dramaturgica a uma zona intersticial entre as coisas, mas, sim, a um lugar no qual todas as coisas se misturam, não obedecendo a um sentido hierárquico e linear de quem contamina quem no âmbito das relações, nem reconhecendo a autoria de um suposto único cérebro/corpo/campo pela síntese memética ou dramaturgica configurada, mesmo que engendrada pela singularidade deste corpo/cérebro/campo com potencialidade para atribuir

⁶⁴ Nesta pesquisa não se adotará a noção de “unidade mínima” de informação ou mesmo de “unidade básica” (DAWKINS, 2007, p. 90), associadas à concepção de meme proposta por Dawkins, uma vez que interessa enfatizar o processo de propagação das idéias culturais, que não comporta noções de origem.

sentidos às coisas e configurar novos memes e sínteses a partir dos memes que circulam nos ambientes pelos quais este corpo/cérebro/campo transita.

Destaca-se o pensamento de Patrice Pavis em *Dicionário de Teatro* acerca do encontro ocorrido entre dança e teatro no período moderno, o qual parece ser visto por ele como um fato irrefutável. Para o referido teórico, no período moderno a dança-teatro submete a coreografia a leis dramatúrgicas teatrais, deslocando o movimento para segundo plano ao deixar de lado a ênfase no virtuosismo e na cinestesia que tanto conquistou o espectador no romantismo, resultando numa “dança que produz efeito de teatro” (1999, p, 74). Pavis acrescenta:

É dessa forma que se elabora a dança-teatro: a dança, obedecendo a uma dramaturgia e a uma encenação, vai ao encontro do teatro, sem jamais, no entanto, compreender ou pôr à prova a causa – freqüentemente obscura e ilegível – que se propôs servir ao aliar-se a ele. Desta união anti-natural entre dança e teatro originaram-se as mais belas produções do nosso tempo. (PAVIS, 1999, p. 84)

Da mesma forma que não se reconhece tal caráter subserviente da dança, e tampouco sua submissão ao teatro, quer seja no renascimento, período moderno ou pós-moderno, tanto no que se refere à configuração da dramaturgia na dança como a qualquer outra resultante que possa ocorrer da relação entre ambos os campos, também não se reconhece a “dança a anos-luz do teatro”, assim como comumente é apontada em algumas análises comparativas entre teatro experimentalista e dança contemporânea⁶⁵. Cada qual, teatro e dança, configura sua própria singularidade ao longo do processo evolutivo cultural, num processo de especiação contínua, inscrevendo-se no atual contexto histórico como campos distintos, não se constituindo um nem mais nem menos que o outro, mas diferenciando-se entre si segundo as especificidades construídas no âmbito dos contextos relacionais entre ambos, e/ou destes com outros campos do conhecimento. Em tais contextos, contaminatórios por excelência, transitam e replicam-se memes de dança, de teatro e outros memes oriundos de experiências e conhecimentos diversos, parecendo ser impraticável inferir acerca de procedências e ressonâncias dos memes que atuaram na rede informativa para a configuração da dramaturgia na dança. Assim visto, parece haver em tais tipos de comparação, como as anteriormente citadas, que subjaz um pensamento de que ambos, teatro e dança, são ou tendem a ser uma só coisa ou, em última instância, que um oferece ao outro parâmetros acerca de padrões

⁶⁵ Um exemplo pode ser verificado na 100ª edição do Jornal do Instituto Brasileiro de Tecnologia Teatral, numa entrevista com Gilberto Gil Camargo - Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC, professor do curso de graduação em teatro da Universidade de Sorocaba e também professor convidado no Instituto Politécnico do Porto, em Portugal. (In: http://www.ibtt.art.br/index1.asp?nip=PZ2_&qm=p&ed=1&c=27&nm=&ter=apn76)

comportamentais ideais a serem atingidos. Ao passo que, por um lado, tais procedimentos comparativos podem contribuir para a delimitação das aspirações acerca de qualidades objetivadas tanto por um como por outro campo, como “o quê” e “onde” se deseja chegar, por outro lado, resultam no estabelecimento de relações de superioridade/inferioridade e em percepções correlatas, delineando, conseqüentemente, relações hierárquicas entre os referidos campos.

A evolução cultural e a reconfiguração das coisas que existem, do modo como são processadas ao longo do tempo, são complexas e revogam a ordem linear bem como a relação direta e imediata de causa-efeito entre as coisas. A idéia de contaminação pode ser mais amplamente compreendida, vista ainda sob a perspectiva delineada por Britto em seu estudo acerca da temporalidade em dança:

Inteiramente diferente da noção de transferência de características, contida na idéia de influência, a idéia de contaminação contém um sentido não diretivo nem autoral, mas constante e inevitável: refere-se ao caráter residual da interatividade processada entre os múltiplos agentes. Um relacionamento gerador de efeitos não planejados que se propagam ao longo do tempo (BRITTO, 2008, p. 30)

A herança cultural é discutida no contexto teatral pelo teatrólogo Bernard Dort em *O Teatro e sua Realidade* (1977). No referido livro, Dort explica que a dramaturgia teatral contemporânea configura-se na prática segundo três tendências, baseada em pensamentos dramaturgicos que emergiram no século XX: a tendência naturalista, a do teatro do absurdo e a do teatro épico. Dort afirma ainda que há o risco de tais tendências não levarem a cabo o complexo teatral conforme praticado na atualidade. Para Dort, o teatro ambiciona “colocar em cena o mundo contemporâneo”, questiona sua aptidão para representar a realidade e propõe ao espectador “imagens de nossa vida social suficientemente fortes para que possam, se não concorrer com as que são fornecidas sem descanso pelas revistas, pelo cinema e sobretudo pela televisão, ao menos proporcionar prazer e suscitar uma reflexão totalmente diversos” (1977, p. 16). Tal como Lehmann (2007), Dort ainda constata uma quarta tendência: a ausência de normas rígidas e de um teatro realista e histórico vinculado à forma dramática.

No campo da dança, a dramaturga teatral belga Kerkhoven (1997), que atua na dança praticamente desde os anos 80, afirma as palavras de Dort (1977) enunciadas em relação ao campo teatral, referindo-se à dramaturgia como sendo uma prática e ao mesmo tempo uma consciência, de modo a enfocá-la como uma atividade que se preocupa em não repetir hoje o que se fez ontem. Complementa Dort que o teatro reafirma na atualidade os ideais brechtianos, constituindo-se num lugar de tomada de “consciência política”, posicionando-se

diante da constatação da “não-comunicação entre os indivíduos” em favor da mudança deste fato social. Ainda afirma Dort que a dramaturgia teatral no contexto contemporâneo não objetiva representar a realidade através da ordenação dos materiais que emergem das novas dramaturgias de acordo com os padrões dramáticos convencionais ou modernos, mas sobretudo se predispõe a “elaborar novas formas, suscitar novas relações entre o palco, platéia e o mundo” (1977, p. 22).

Os dois complexos dramáticos aqui enfocados, tanto o teatral como o de dança, configuram-se no contexto contemporâneo de modo a se fazer notar o paradoxo relacionado à presença de padrões dramáticos modernos nas recentes opções dramáticas, as quais tendem a rejeitar as formas narrativas tradicionais, assim como as suas respectivas metodologias configuradoras. Neste sentido, no que se refere ao teatro, a aproximação entre a teoria memética e a configuração do complexo dramático teatral permite pensar a presença nas opções dramáticas pós-modernas de memes herdados de Brecht, de Ionesco, de Beckett, de Artaud, de Stanislavski, dentre outros, não deixando de mencionar ainda dos memes herdados de Aristóteles, pois parece claro que estes últimos apenas são rejeitados por se manterem conservados na memória, uma vez que não é possível negar algo que não é/foi dado ao conhecimento e (re)processado a partir dos arquivos da memória. Do mesmo modo, verifica-se nas diversas opções dramáticas de dança a ocorrência de memes procedentes de Noverre, de Balanchine, de Graham, de Cunningham, de Laban, de Wigman, de Jooss, de Bausch e de outros memes que se tornaram estáveis o suficiente de modo a permanecerem vivos na atualidade. Todos esses memes, analisados à luz da teoria memética formulada por Dawkins (2004; 2007), transitam nos processos dramáticos contemporâneos, transmitindo e replicando informações estéticas e padrões comportamentais convencionais e modernos, cujos efeitos fenotípicos podem ser verificados nas configurações, adaptados e visíveis tanto no corpo como nas variadas estruturas dramáticas contemporâneas. Neste sentido, a teoria memética contribui ainda para a compreensão da dramaturgia, seja no teatro como na dança, como fenótipo estendido do corpo, assim como para o entendimento de ambos os complexos dramáticos como fenótipo estendido cada qual de seu respectivo campo, correlatos aos padrões comportamentais que os organizam enquanto campos singulares e únicos.

O geneticista Luigi Cavalli-Sforza, em *Genes, Povos e Línguas*, discute acerca das rotas de transmissão de informações no processo de evolução cultural, apontando em primeira instância que a cultura assemelha-se à constituição genética de um indivíduo “no sentido de que ambos acumulam informações úteis de geração a geração” (2003, p. 229). Para o geneticista, as culturas constituem-se e coevoluem dinamicamente, diferenciando-se pelas

informações transmitidas hereditariamente tanto biologicamente (genética) como culturalmente (aprendizado), intrinsecamente articuladas às informações do ambiente e aos processos históricos e seletivos adaptativos relativos a cada grupo social. Enquanto as reconfigurações genéticas ocorrem por processos “cegos”, não podendo ser planejados nem mesmo mensurados antecipadamente os prováveis benefícios que podem ser revertidos em favor de si, as reconfigurações culturais, mesmo que por vezes possam resultar da aleatoriedade, demonstram muitas vezes ter um caráter intencional, sendo geralmente direcionadas segundo interesses e objetivos específicos. Elas podem ser lentas e até bastante rápidas, a depender dos procedimentos utilizados.

Para Cavalli-Sforza, a *transmissão cultural vertical* descreve passagens de informações entre indivíduos de uma geração a outra no âmbito familiar, mas não é necessariamente correlata à transmissão genética entre pais e filhos, pois ambos não precisam ter vínculos biológicos, mas sim culturais. A evolução segundo a transmissão vertical ocorre mais lenta e apresenta regras bem próximas às da hereditariedade genética, “cuja unidade de tempo é o transcurso de uma geração” (2003, p. 234), enquanto a *transmissão cultural horizontal*, “abrange todos os outros percursos entre indivíduos não aparentados, [...] pode ocorrer rapidamente – e lembra uma doença epidêmica disseminada por contato direto entre indivíduo suscetível e um contagiante” (2003, p. 234). A transmissão horizontal ainda apresenta uma categoria nominada *oblíqua*, que se refere a “quando o emissor pertence a uma geração mais velha que a do receptor mas não é o seu progenitor” (2003, p. 236). Segundo o geneticista, este tipo de transmissão garante a passagem de informações de uma geração à outra de modo mais seguro, sem muitas perdas informativas. De todo modo, a transmissão horizontal, seja oblíqua ou não, requer um contato mais prolongado que a vertical para que a informação possa se instalar como um vírus e, assim, talvez, a partir de processos difusores, alastrar-se a ponto de constituir-se numa epidemia cultural.

O sucesso epidêmico, complementa Cavalli-Sforza, inicia-se da atratividade da idéia e estende-se à quantidade de adeptos que empregam energia e tempo para sua propagação. A noção de *idéia* é aqui entendida segundo os estudos de Dawkins (2007) como meme, ou seja, uma unidade viral informativa com potencial para replicar padrões comportamentais. Importa notar que, neste sentido, o sucesso na transmissão memética no processo evolutivo cultural não se vincula à qualidade de um dado meme, mas, sim, à quantidade de pessoas que se agrupam partidariamente em torno deste meme e que atuam sob lógicas correlatas a um modo de existir específico deste grupo.

Ao entrelaçar os estudos de Dawkins e de Cavalli-Sforza para compreender mais amplamente a dramaturgia na dança como síntese transitória resultante dos processos relacionais, contaminatórios, observa-se no âmbito do processo coevolutivo entre dança e teatro que as construções teóricas relativas à dança e ao teatro modernos atribuem mais ênfase à transmissão vertical de memes em relação à transmissão horizontal. Diante desta evidência, pode-se considerar a probabilidade de que esta tenha sido a principal rota na transmissão memética, mas não se exclui a possibilidade de que ambas as rotas tenham coexistido neste período. Se de fato houve predominância da transmissão vertical de memes no período moderno, passados de geração em geração através das relações entre mestre e aprendiz, é provável que isto tenha resultado numa maior adaptabilidade e estabilidade de determinados padrões técnico-corporais e dramáticos em relação a outros que por ventura possam ter existido neste período. Ainda pode-se pensar que a idéia de “linhagem corporal” constitua-se num meme tipicamente moderno, dada à ênfase na difusão da associação entre os processos evolutivos das referidas formas artísticas e réplicas meméticas configuradas a partir de idéias de alguns coreógrafos e encenadores modernos. Isto ocorre de tal modo a se faz notar a importância dedicada a nomes cujas personalidades são tratadas como pilares de um pensamento que revoluciona a história das referidas formas artísticas, delineando-se muitas vezes a árvore genealógica relativa ao desenvolvimento do pensamento de cada um deles.

A máxima conservação de memes associada à fidelidade relacional entre mestre e aprendiz que se propagou praticamente por toda modernidade pode provavelmente ter desencadeado o aumento de estabilidade fenotípica para determinados padrões técnico-corporais e dramáticos nos campos da dança e do teatro no período moderno. Contudo, é necessário considerar que a replicação de memes entre os descendentes de um certo coreógrafo ou encenador que configurou um determinado pensamento estético não segue uma linha simples de propagação, mas sim ramificada, cujos efeitos não podem ser totalmente dimensionados, conforme aponta Dawkins em o *Gene Egoísta* (2007, p. 84). Ainda importa reiterar que tanto o purismo, o conservadorismo extremo, como as construções teóricas baseadas nas grandes narrativas que enfocaram os grandes personagens da história, prevaleceram como características de uma época, ou épocas, em que se o homem comum não era visto como participante nos processos históricos e construtor da sua própria história; idéias estas que caíram em descrédito diante do desastres que assolaram a humanidade até praticamente a década de 50⁶⁶. Tais idéias, como por exemplo, “pureza de linguagem”, que

⁶⁶ Ver LYOTARD, Jean-François. A Condição Pós-Moderna (1989).

parece ter se ajustado à lógica moderna e contribuído como parâmetro seletivo e de estabilidade fenotípica para certos padrões técnico-corporais e dramaturgicos, já não são mais apropriados à explicação sobre os processos de transmissão cultural, embora se saiba que tais idéias ainda ressoem, reduzindo a possibilidade de entendimento acerca dos processos não-lineares relativos à evolução cultural.

Contudo, observa-se no período pós-moderno acentuarem-se as construções teóricas que atribuem ênfase às transmissões horizontais na replicação de memes no âmbito dos processos contaminatórios entre dança e teatro. É possível pensar que tal mudança de foco tenha ocorrido em virtude da reconfiguração dos modos interativos interpessoais entrelaçados à ampliação das redes informativas, favorecidos em boa medida pela emergência de novas formas comunicacionais, proporcionada pelo avanço tecnológico. Sabe-se, porém, que os múltiplos fatores que incidem simultaneamente nos contextos em que ocorre a formação de estruturas complexas não permitem afirmar que tenha sido um ou outro fator a principal causa da emergência de um novo design. Portanto, é mais pertinente considerar a existência de conjuntura favorável para a ocorrência de tal fenômeno.

De todo modo, como sugere Dawkins, é ilusão achar que é possível ir até a origem para se certificar que existiu ou onde e quando ocorreu a contaminação memética da dramaturgia entre ambos os campos, nem mesmo para saber que a dramaturgia na dança configura-se diferentemente do campo teatral. O processo coevolutivo entre dança e teatro move-se pela pressão seletiva, que por sua vez desencadeia um processo coadaptativo entre ambos os campos no qual os distintos padrões lógicos comportamentais que organizam os respectivos campos exercem controle sobre a variação memética dramaturgica. Parafraseando Dawkins (2007, p. 402), a dramaturgia na dança parece ser uma adaptação que provavelmente foi favorecida pela seleção natural (darwiniana), constituindo-se num efeito fenotípico estendido do teatro na dança, que promove a reconfiguração dos padrões comportamentais associada à lógica que organiza a dança enquanto campo singular.

Uma vez configurada a idéia dramaturgia na dança, replicada a partir da transmissão memética da dramaturgia entre teatro e dança, a dança por sua vez engendra efeitos fenotípicos estendidos no teatro, resultando na reorganização do campo teatral, dada pela reconfiguração da sua lógica organizativa e de seus padrões comportamentais, fazendo-se notar no teatro um processo de singularização similar ao que ocorre no campo da dança. As resultantes deste processo contaminatório, no entanto, não são engendradas intencionalmente e tampouco se instauram subitamente, mas ocorrem gradativa e cumulativamente num processo de regulação coadaptativa entre ambos que se dá em fluxo contínuo e progressivo.

Como prerequisite para evolução e singularização de cada um dos campos, tal regulação, como aponta Dawkins (2007, p. 435), quando “bem temperada” favorece a construção de especificidades e ampliação de suas respectivas taxas de complexidade.

Visto que os processos contaminatórios ocorrem, em primeiro plano, a bastar à existência de afinidade e posterior aproximação e convivência entre as instâncias coimplicadas nestas relações, uma das ressalvas que se acrescenta diz respeito, sobretudo, às circunstâncias configurantes destes processos, uma vez que eles não são absolutamente aleatórios, mas movidos por processos seletivos adaptativos; o que, visto sob um olhar mais extremista, tendem a incidir na construção de comportamentos homogêneos que enaltecem e ao mesmo tempo sobrepujam as diferenças, além de regularem e controlarem os modos perceptivos acerca das coisas que existem, dados pelos mecanismos de conservação inerentes aos processos de especiação (CAVALLI-SFORZA, 2003; DAWKINS, 2000).

A prevalência da horizontalidade nos processos contemporâneos de transmissão memética, nos processos relacionais entre dança e teatro, assim como destes com outras instâncias do conhecimento, além dos que ocorrem no âmbito de cada um deles, corrobora a formação de complexos dramáticos compostos por múltiplas opções dramáticas, cada uma com suas próprias regras configuradoras, em geral formalizadas no âmbito de cada processo. No campo teatral, Ryngaert (1998) afirma que o teatro atravessa um período de instabilidade e de crise diante dos olhos do espectador, de modo a afirmar que as opções dramáticas teatrais estabilizam-se como tendências que raramente se estabilizam, conservando algo indefinido como algo que se anuncia. Por outro lado, na dança, observa-se a dramaturgia estabilizar-se como área de conhecimento específico, pensada na prática expandida do/no/pelo corpo numa estrutura correlata à sua lógica cognitiva, podendo ser entendida como um artefato produzido pelo corpo propositor, que atua e a elabora no processo dramático, seja no ambiente de ensaios como na cena.

Neste processo relacional entre dança e teatro, o que comumente se observa é a tendência do corpo artístico, não cotidiano, em se posicionar de modo a assumir sua própria história/experiência, cujas variantes fenotípicas advêm e ao mesmo tempo resultam de cruzamentos meméticos de diversos níveis de contaminação. De modo geral, este corpo muitas vezes recusa-se em fixar regras e padrões comportamentais, além de procurar diversificar sua experiência técnica, tendo em vista atender a demanda da pluralidade artística presente no contexto cultural em que existe, cujo fim, talvez seja possível deduzir, seja viabilizar condições mais favoráveis a sua própria sobrevivência.

Soma-se a isso a prevalência de uma idéia no atual contexto artístico que contrasta com a idéia de pureza, tal qual era reconhecida no período moderno. Uma idéia de mistura, ou hibridismo, que não preza pela fidelidade a um único pensamento estético, técnico-corporal ou dramaturgic, e tampouco associa uma sólida formação artística a um conhecimento estético já bastante estável do ponto de vista evolutivo. Em outras palavras, pode-se dizer que esta corresponde a uma idéia de corpo que pode ser compreendida metaforicamente em termos de um *corpo vira-lata*. Um corpo sem “pedigree”, configurado pelo cruzamento de vários memes cujas origens são indefinidas, que entrecruza teorias, práticas, metodologias e conhecimentos diversificados, não sendo pensado, contudo, como uma resultante de misturas que deram certo a partir de processos seletivos adaptativos ocorridos ao longo do tempo, mas, sim, como um corpo que cria a partir de uma gama variada de informações acumuladas e que aprende face às necessidades e visualiza novas possibilidades de ação em meio a um contexto situacionista.

Considerando que o corpo não é recipiente ou veículo de informação, mas a própria informação negociada, processada e reconfigurada no trânsito constante de informações no contexto relacional “contaminatório” entre corpo e ambiente, um corpo visto sob a perspectiva vira-lata não revela em sua corporalidade as procedências informativas que o constituem. Obviamente que este corpo vira-lata, assim como um corpo sistêmico, é uma abstração conceitual. Porém, dentre as coisas que costumam resultar, em termos artísticos, seja em dança ou em teatro, é possível destacar a emergência de estratégias de treinamento e de metodologias dramaturgicas personalizadas, que o próprio corpo propositor cria para si, tendo em vista a construção de sua própria dramaturgia.

A perspectiva de um corpo singular e único delineada ao longo do processo histórico-evolutivo emerge no contexto contemporâneo, manifestando-se incisivamente nos modos compositivos nos campos do teatro e da dança, gerando múltiplas concepções dramaturgicas, vinculadas aos diversos modos de atuação tanto do ator como do dançarino. Em geral, recebem enfoque especial aquelas que, sobretudo, ofereceram ao longo do tempo novos parâmetros investigativos, propondo distintas articulações nos modos de pensar e de fazer teatro e dança, muitas das quais ainda permanecem vivas na atualidade por encontrarem ambientes propícios a sua prática e, se não, ao menos em algum momento se fizeram ressoar em seus contextos, por vezes propagando-se de um a outro campo, acionando reformulações teóricas e/ou promovendo novas reflexões e sistematizações informativas acerca da atividade

do dramaturgo, do dramaturgista, do diretor, do coreógrafo, do ator, do dançarino, e de seus corpos, seja no preparo técnico-criativo ou mesmo na prática de atuação.

Em estudos acerca de processos evolutivos cuja perspectiva enfoca a complexidade inerente ao objeto investigado - tal como se reporta esta pesquisa - o biólogo evolucionista Richard Dawkins, em *O Relojoeiro Cego*, alerta para não se fechar os olhos para as evidências ocorridas ao longo do tempo, pois estas, como fósseis genéticos⁶⁷, constituem-se em significativos indicadores da organização estrutural de suas configurações num determinado espaço-tempo, favorecendo a construção de nexos de sentido acerca de seu processo evolutivo. Dawkins ainda aponta que as coisas complexas dificilmente configuram-se meramente por acaso, nem mesmo num curto intervalo de tempo, como, por exemplo, de um dia para o outro, sendo ainda muito pouco provável que tenham se instaurado subitamente. Distintamente, elas são resultantes de processos cumulativos de gradativas microrreconfigurações estruturais, constituindo-se na sua maioria em “avanços da complexidade do design”⁶⁸. (DAWKINS, 2001, p. 248)

Considerando a dramaturgia sob uma perspectiva evolutiva, entende-se que a configuração da síntese dramaturgical neste campo disciplinar seja resultante de um processo “cego” - no sentido atribuído por Dawkins aos processos evolutivos -, que se modifica paulatinamente sem identificação de início e perspectiva de fim, e que a relação entre teatro e dança no processo de configuração da dramaturgia na dança dificilmente teria ocorrido a partir de um único projeto concebido ou planejado por algum mentor. Tampouco não se deduz que a dramaturgia na dança tenha sido “instaurada” a partir de um projeto intencional focado na articulação de determinadas informações entre estes dois campos com intuito de instalá-la como área de conhecimento específico. É pouco provável a ocorrência de um projeto assim planejado e de caráter macrorreconfigurativo envolvendo instâncias vivas, pois a organização de seus elementos estruturantes, matricialmente indiscerníveis, tende a anular a probabilidade de que tenha sido executada a um só passo. A configuração de sínteses derivadas de processos cegos inseridos na complexidade decorre, conforme aponta Dawkins, da organização de diversos elementos que se microconfiguram continuamente no decorrer de variados processos

⁶⁷ Dawkins, neste livro, traça uma relação análoga entre gene - extensão de símbolos codificados - e um arquivo de um disco de computador para explicar a evolução dos organismos vivos, acabando por definir a construção de nexos de sentido segundo uma lógica não linear de armazenamento na memória, espelhando fósseis genéticos a arquivos temporariamente deletados, passíveis de serem restaurados, passando a ocupar novo espaço no disco fragmentado. (DAWKINS, 2001, p. 182 – 186)

⁶⁸ De acordo com Dawkins, *design* “significa a organização das partes de um todo conforme ela influencia o funcionamento, a utilização, as qualidades estéticas desse todo” (ibid., p. 02 - 03), que é ao mesmo tempo causa e consequência da seleção natural, podendo aplicar-se a uma obra humana que foi deliberadamente projetada. Tal definição permite pensar a configuração de uma estrutura dramaturgical como *design*.

cumulativos ocorridos ao longo do tempo, sendo estes, contrariamente ao que muitos podem pensar, não aleatórios e também não constituídos unicamente ao acaso. Os processos cumulativos assentam-me em primeiro plano na não aleatoriedade, constituindo-se o acaso no segundo fator seletivo que organiza a produção de uma distinta configuração, sendo que as produções de estruturas complexas, até mesmo as macrorreconfigurações “raramente acontecem a um só passo”⁶⁹. (DAWKINS, 2001, p. 55)

Diferentemente da hipótese de projeto planejado, o pressuposto que aqui se argumenta é de que as diversas aproximações entre teatro e dança ocorridas ao longo do processo histórico-evolutivo culminaram na macroconfiguração da dramaturgia no ambiente da dança no contexto contemporâneo, sendo esta, portanto, uma síntese transitória resultante de um processo cego, complexo, relacional, contaminatório e coevolutivo entre dança e teatro, cujos início e fim não são identificáveis, dados pela sua condição processual vinculada a múltiplas relações de diferentes natureza e escalas de tempo ocorridas simultâneas e continuamente.

Constituindo-se numa macroconfiguração dinâmica e complexa, resultante da relação entre dois campos, também complexos e que coevoluem implicados entre si, a dramaturgia na dança, além de ser uma resultante de um processo “cego”, é também síntese transitória de diversas relações entre teatro e dança ocorridas ao longo do tempo, e, contudo, nem estática nem definitiva, consolida-se no ambiente da dança, constituindo-se numa estrutura que está sujeita a múltiplas e contínuas reconfigurações, a depender das relações que este campo estabelece não apenas com o teatro, mas também com outras formas artísticas e campos do conhecimento. Porém, vale ressaltar que qualquer movimento aproximativo entre quaisquer instâncias distintas ocorre somente a partir da existência de afinidades e que apenas em condições favoráveis é que há a possibilidade de se conectarem e transacionarem informações acerca de seus campos, conforme aponta Britto (2008) em seu estudo sobre as relações entre dança e arquitetura⁷⁰.

⁶⁹ Dawkins, a partir destes dois tipos de processos seletivos apontados - o *processo cumulativo* e o *processo macromutacional*, este último embasado na teoria da saltação - argumenta acerca de um terceiro tipo embasado na *teoria do equilíbrio pontuado*. Este tipo de processo propõe um ritmo de evolução diferenciado, que não se refere à “evolução em arrancos súbitos”, correlata à teoria da saltação (ibid., p. 244) nem aos gradativos com velocidade lenta e constante, mas a um processo que se dá em macroconfigurações ocorridas em períodos de tempo variável, chamado *processo de especiação*. Ainda no capítulo 9 deste livro, Dawkins discorre com detalhes acerca das correntes neodarwinistas e dos tipos de processos evolutivos aqui referenciados, realizando inúmeras digressões, apresentando muitas informações acerca dos aspectos intrínsecos aos processos evolutivos.

⁷⁰ O referido estudo discute acerca da não verticalidade nos atuais estudos entre arquitetura e dança e seus discursos, pois, segundo a pesquisadora, a relação corpo/espço, lugar para onde convergem os interesses de ambos os campos disciplinares, é comumente tratada isenta de temporalidade. Neste estudo, Britto propõe a temporalidade como “chave do raciocínio para compreender e analisar os modos relacionais e a configuração de suas resultantes cooperativas: ambiências e corporalidades”. (2008b, p.3)

3. ZONA DE TRANSITIVIDADE

Lugar transitório constituído pela interação entre duas (ou mais) instâncias do conhecimento, propício à configuração de sínteses, *zona de transitividade* (ZT) também pode ser entendida, conforme aponta Britto (2008a), como configurações transitórias resultantes de processos de cooperação entre dois (ou mais) campos disciplinares, cuja continuidade interativa promove a expansão de um campo no(s) outro(s). Tais configurações permitem pensar as relações teatro/dança ocorridas ao longo do tempo como eventos de cooperação mútua, nos quais as transações e replicações meméticas, ocorridas a partir de condições favoráveis à aproximação de afinidades conectivas entre ambos, possibilitaram engendrar um pensamento dramático na dança, promovendo a macroconfiguração da dramaturgia na dança. Neste sentido, a dramaturgia na dança pode ser compreendida como uma síntese transitória que emerge na dança, resultante dos processos relacionais entre teatro e dança ocorridos ao longo do tempo configurados em ZT.

Ao longo do século XX, o corpo vem se estabelecendo como instância predominante nos processos dramáticos tanto na dança como no teatro (GREINER, 2005; LEHMANN, 2007) favorecendo aproximação entre ambos, reconfigurando os modos de pensar e fazer teatro e dança. No campo teatral, Lehmann (2007) observa a expansão das produções pós-dramáticas distintas do período moderno, resultantes de processos dramáticos que não mais enfocam o texto dramático como organizador sócio na encenação teatral, apontando o corpo como elemento principal, que se recusa a assumir o papel de significante e portador de sentido, passando a ocupar lugar central enquanto matéria física e gestualização. Na dança, as narrativas noverrianas renascentistas estruturadas sob a lógica da ação dramática cedem lugar para as modernas estruturas psicológico-subjetivas, desdobrando-se no contexto contemporâneo em configurações organizadas a partir da investigação de temáticas implementadas no corpo, expandidas do/no/pelo corpo propositor dramático.

Não obstante, observa-se o processo de atualização dos conceitos em ambos os campos, o enfoque na ação comunicativa entre performer (ator e dançarino) e espectador, além da materialidade do corpo nos processos dramáticos tanto de dança como de teatro. Tanto um como o outro campo desentralizam-se dos princípios de representação e de interpretação, permitindo a emergência do caráter “performático” da ação, derivado da experiência do performer através da investigação de seu próprio corpo na sua relação com o tempo-espaço da cena.

Notadamente, o trânsito fluido entre dança e teatro configura-se na atualidade num um ir e vir incessante de artistas e técnicos no exercício de suas atividades. Não apenas dramaturgos e dramaturgistas, como também coreógrafos, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, pesquisadores, atores e dançarinos, e outros, deslocam-se habitualmente de lá pra cá e de cá pra lá, caracterizando uma prática migratória pendular entre os referidos campos. *Prática migratória pendular*⁷¹, neste contexto, refere-se à recorrente mobilidade de agentes de um a outro campo, ou seja, da dança para o teatro ou vice-versa, a fim de executarem atividades concernentes ao campo alheio, atuando em exercício de residência temporária, não permanente. Com uma mobilidade pendular, estes corpos vão e vêm, conectam-se por afinidades, levam, trazem, permutam e replicam memes em ambiente

⁷¹ O conceito de *migração pendular* surge aqui pela necessidade de compreender os processos relacionais entre dança e teatro inseridos em ZT, uma vez que a configuração da dramaturgia enquanto síntese na dança pronuncia-se estreitamente vinculada à idéia de um espaço em que habitualmente transitam e convivem corpos dançantes e teatrais, juntamente com outros corpos criadores, com procedências e padrões lógicos comportamentais distintos, agrupados temporariamente em torno de um objetivo comum: a continuidade existencial de cada um dos campos.

Migração pendular trata-se de um conceito já há muito utilizado em estudos concernentes à geografia humana, em especial, em estudos que dedicam ênfase à geografia da população, o qual, segundo a geógrafa Rosa Moura*, surge entre as décadas de 70 e 80 nas análises dos teóricos Max Derruau e Jacqueline Beaujeau-Garnier, referentes aos processos de urbanização. Segundo a referida pesquisadora, em seu artigo *Movimento Pendular e Perspectivas de Pesquisas em Aglomerados Urbanos* (2005), a geografia preocupa-se com a espacialização dos fenômenos e propõe análises diferenciadas às análises demográficas, distinguindo os movimentos migratórios segundo os fatores duração e escala de abrangência, dado que “nem todos os deslocamentos temporários de uma certa população constituem fenômenos demográficos” (MOURA apud DERRUAUD, 2005, p. 123)

A pertinência do estudo dos fenômenos relativos à urbanização para a compreensão dos processos relacionais entre dança e teatro inseridos em ZT inscreve-se ainda na possibilidade de compreender a contínua reconfiguração dos referidos campos, dada pela ação de agentes que se deslocam habitualmente entre estes dois ambientes distintos. Por assim dizer, a geografia distingue migrações definitivas de migrações periódicas, ou sazonais, ou temporárias, ou ainda, como aqui se prefere optar, pendulares, e aponta o fluxo de pessoas nos âmbitos intermunicipal e intramunicipal como um dos fatores predominantes que incidem no processo de expansão e de segmentação dos aglomerados urbanos, resultando em novos modos de produção e relações de trabalho.

Migração definitiva, como o próprio nome sugere, refere-se ao deslocamento de pessoas de um território a outro, havendo, no sentido origem – destino, fixação de residência permanente no território de destino. Em termos de relação teatro/dança, migração definitiva pode ser entendida como o deslocamento de um agente teatral que se desloca para a dança, ou vice-versa, e passa a atuar exclusivamente neste campo disciplinar indefinidamente. Já a migração ou *deslocamento pendular*, como já foi definida anteriormente, refere-se à situação oposta. Ou seja, quando não há mudança de residência, ou de campo disciplinar, mas, sim, o deslocamento pendular periódico de um lado a outro, geralmente em virtude de estudo e de trabalho.

Sob a perspectiva evolutiva, segundo os estudos de Dawkins (2007, p. 253), é possível pensar que os dois tipos migratórios ocorrem em benefício da sobrevivência e, ainda como se pressupõe, pela maximização das condições de existência, pensada em termos de custo/benefício em relação ao empreendimento de tempo e energia dispensado para a manutenção da vida e perpetuação dos genes e da espécie; o que, na perspectiva da dança, e do teatro, é correlato à possibilidade de um agente existir/sobreviver em dança, ou em teatro, oferecendo condições de seu campo permanecer ativo no ambiente cultural.

* Rosa Moura é doutora em Geografia pela UFPR, pesquisadora do Instituto Paranaense de Desenvolvimento Econômico e Social (IPARDES) e do Observatório das Metrôpoles, projeto "Território, coesão social e governança democrática", INCT-CNPq. Tem experiência em análise urbano-regional, atuando nos temas gestão urbana e regional, metropolização, região metropolitana, segregação socioespacial, desenvolvimento regional, com foco no Estado do Paraná, RM de Curitiba e Região Sul. (In:<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4700586J9&tipo=completo&idiomaExibicao=1>)

diverso, sendo estes corpos em interação que atuam como agentes reorganizadores dos campos nos quais cooperam, operando juntos na produção de novas sínteses artísticas e teóricas.

No âmbito das relações teatro/dança, o fluxo migratório de agentes entre um campo e outro parece constituir-se num relevante fator que culmina no processo de singularização/especialização⁷² dos campos, assim como no fortalecimento de ambos como produtores de conhecimento. Similar aos fenômenos de urbanização, em que o aumento da intensidade da mobilidade pendular acaba por promover a expansão e a integração entre cidades desfazendo os limites visíveis entre elas e fazendo ainda surgir novos aglomerados urbanos, as relações teatro/dança inseridas em ZT promovem a expansão de cada um dos campos e o aumento de suas respectivas taxas de complexidade. Teatro e dança, como ambientes de existência de conceitos (BRITTO, 2009), ao interagirem em ZT, expandem-se como núcleos geradores de informação através da produção de sínteses teóricas e artísticas, sendo que ao mesmo tempo em que cooperam um com o outro para autodefinição mútua, tornam seus limites misturados e imbricados, propiciando até mesmo a emergência de novos focos investigativos, os quais podem ou não se instalar como novas áreas de estudo, a depender da penetração e estabilidade no ambiente cultural em que se inscrevem.

Contudo, uma ZT não se resume a um *locus* físico, embora dependa dele para que novas sínteses possam ser propostas. Salas de ensaio, de espetáculo, de estudo, congressos, festivais, workshops, ambientes virtuais, são ambientes em que geralmente se instauram as ZTs, constituindo-se em espaços de interlocução entre saberes diversos. Elas estabelecem estreitos vínculos com os processos cognitivos e consistem, sobretudo, num ambiente transacional memético (informativo), organizando-se como um lugar propício à contaminação entre os corpos/campos presentes. Por conseguinte, observa-se que as ZTs são condicionadas por fatores que atuam nos ambientes em que elas ocorrem, definindo-lhes as circunstâncias contextuais, fazendo-se notar a multiplicidade de fatores intervenientes nos processos constitutivos de sínteses bem como o caráter local e circunstancial das configurações que emergem nas ZTs. Tais sínteses, sejam produções teóricas, artísticas, ou ainda, como aqui se conjectura, a própria idéia dramaturgia configurada sob a lógica da dança, recebem ênfases singulares, relativas a cada contexto/ambiente/campo em que se inscrevem as ZTs. *Ênfase*, pensada como sugere Britto (2009), refere-se ao adensamento circunstancial dos termos envolvidos num processo, resultantes dos fatores que nele coatuam, entendidos como

⁷² Reitera-se que *especialização* é aqui entendida segundo os estudos da biologia, análoga à singularização.

cofatores. São, portanto, estes “cofatores” que atuam nas ZTs, afetando as coisas e as relações que nelas se inscrevem, relações estas que por sua vez são contingenciais e estabelecidas continuamente segundo a coadaptabilidade entre as partes envolvidas. Assim, as ZTs também podem ser pensadas como situações em que ocorrem processos relacionais entre corpos/campos que cooptam por decisões consensuais, ajustando entre si suas respectivas lógicas e padrões comportamentais, de acordo com a dinâmica relativa às condições circunstanciais que comporta uma dada ZT.

Não obstante, ZT também diz respeito a um lugar transacional, onde ocorrem embates conflituos com intenção colaborativa, implicados no processo seletivo e organizativo das informações, pautados em negociações entre distintas lógicas que cooperam neste processo. Neste sentido, ZT, vista sob a perspectiva dramatúrgica como ambiente colaborativo entre teatro e dança, constitui-se por excelência num espaço interdisciplinar, parecendo configurar-se como um lugar à parte. Ou seja, um lugar que não é dança e nem teatro, mas um lugar de experiência, dado que a relação/fricção ocorre não apenas entre estes dois campos, mas entre estes e com muitas outras coisas indiscerníveis simultaneamente, resultando em percepções complexas e agenciamentos diversos indiscerníveis (BRITTO e JACQUES, 2009).

Sendo circunstância em que todas as coisas se misturam, ZT constitui-se ainda num ambiente propício à contaminação entre os corpos e campos que nele cooperam e transitam sem garantia de fidelidade ou simetria relacional. Por outro lado, as sínteses resultantes da experiência compartilhada entre dois ou mais campos ocorrem em ZTs em geral como a maioria dos projetos humanos, envolvendo conflitos, competição, mas também coopção e sobretudo busca de coadaptabilidade que permita a cada um dos corpos/campos sobreviver/permanecer.

Numa perspectiva evolutiva, Dawkins afirma que os pactos humanos, apesar de serem bastantes vulneráveis quanto à estabilidade, podem ocorrer sob a condição de serem vantajosos para todos em virtude da “capacidade de previsão *consciente*” do indivíduo, o que lhe permite discernir a longo prazo o que é de seu interesse e assim obedecer às regras do pacto. Estratégias, definidas por Dawkins como “políticas de comportamento pré-programado” (2007, p. 143), comumente são desenvolvidas e estabelecidas com o objetivo de maximizar o próprio sucesso do indivíduo e, por decorrência, de seu grupo. Entretanto, é sabido que de modo diverso, quando há conflito de interesses, os dois (ou mais) corpos/campos que se relacionam numa dada ZT podem se tornar mutuamente incompatíveis e inconciliáveis.

CAPÍTULO III

MODOS DE CONTINUIDADE

Tudo que crie polêmica a respeito da dramaturgia é positivo.

Antunes Filho

1. TEORIAS E METÁFORAS

As transações meméticas implicadas nas relações teatro/dança propagam-se continuamente ao longo do processo evolutivo cultural e incidem na estruturação de um pensamento dramaturgico que se legitima no campo da dança na atualidade. Entretanto, não somente a dança se reconfigura continuamente a partir das transações e replicações meméticas ocorridas nas relações com o teatro, como também o teatro ganha constantemente novos contornos e relevos a partir das transações meméticas que estabelece com a dança. Trata-se, pois, de uma relação recíproca na qual um engendra no outro contínuos efeitos fenotípicos estendidos, perceptíveis nas respectivas configurações, nos padrões lógicos discursivos e comportamentais interligados, relativos a cada campo disciplinar. Delineia-se assim um processo relacional contaminatório entre os referidos campos, com interações contínuas, ajustes mútuos e efeitos não planejados, no qual teatro e dança coevoluem implicados entre si. Ambos os campos, contudo, não se limitam a interagir apenas um com o outro, pois cada um porta seu próprio potencial relacional que lhe permite aproximar e transacionar memes com outros campos teóricos e artísticos desde que existam afinidades conectivas e condições favoráveis para tal.

O processo de construção de especificidades gradual e crescente no teatro e na dança pode ser observado desde o século XVIII vinculado ao processo de singularização do corpo, promovendo ao longo do tempo o aumento das suas respectivas taxas de complexidade e a ampliação de suas interfaces concomitantemente. Os processos relacionais que ambos estabelecem entre si e com diversos campos do conhecimento, em níveis interacionais distintos, contribuem para a configuração de novas sínteses teóricas e artísticas, em geral fundamentadas por múltiplos entrelaçamentos conceituais e práticos. Notadamente, tais processos não ocorrem isoladamente, mas interagem num conjunto de processos simultâneos e interligados, compondo um processo cultural mais amplo, que também se reconfigura ininterruptamente e no qual convivem perspectivas e trajetórias diversas. Sua dinâmica, correlata ao acelerado fluxo informativo, tende a aumentar o ritmo das produções e engendrar novos modos de pensar e fazer teatro e dança.

Não menos plurais, as dramaturgias de dança e de teatro inscrevem-se neste contexto. Elas coexistem, convivem, relacionam-se, transacionam memes, coadaptam-se e coevoluem implicadas entre si. Reconhecer esta pluralidade dramaturgica implica em considerar “a dramaturgia” como um amplo complexo dramaturgico que abarca diversos conjuntos dramaturgicos, igualmente complexos, incluindo não somente o de dança e o de teatro, mas também o literário, o fotográfico, o cinematográfico, o televisivo, o performático, dentre outros, todos inter-relacionados e coimplicados. Todos estes conjuntos parecem comportar-se de modo não excludente, cada qual abrangendo variadas opções dramaturgicas, em geral pautadas nas escolhas artísticas e conceituais que cada artista ou grupo propositor, o qual, em consonância com a lógica de seu campo, seleciona previamente ou no decorrer do processo de construção da obra. No que tange os conjuntos dramaturgicos de teatro e de dança, cada qual se organiza como um complexo dramaturgico que não exclui qualquer estrutura dramaturgica, abarcando desde as dramaturgias compostas a partir de regras fixas até aquelas cujas regras se definem ao longo do processo configurativo de cada obra.

A dramaturgia no campo teatral, como se sabe, apresenta um vasto campo teórico há muito tempo investigado. O teatrólogo Jean-Jacques Roubine (2003) destaca haver no campo teatral uma certa heterogeneidade teórica em relação às teorizações em dramaturgia, dada pelas diversas escolhas de enfoque e distintos recortes temáticos, cujas abordagens enfocam ora o texto dramático, ora a representação, ora um e outro interligados. Complementa o teórico que elas visam suprir o déficit teórico na medida em que são engendradas.

A dança, por sua vez, como campo de conhecimento específico recentemente instituído no cenário acadêmico brasileiro, começa a realizar ações profícuas no âmbito teórico da

dança. As produções teóricas em dramaturgia têm sistematizado informações acerca desta nova área de estudo, oferecendo subsídios tanto para a compreensão e análise dramática bem como para a produção de novas pesquisas artísticas e teóricas em dança/dramaturgia. Mas se observa que elas são recentes e vêm configurando-se lentamente, e que, sobretudo, compartilham um mesmo escopo teórico. Já as teorizações acerca da dramaturgia inscritas no âmbito prático da dança emergem com múltiplas abordagens, fazendo-se notar em primeira instância a possibilidade de dispersão no que tange sua identificação conceitual. No entanto, parece que não se pode desconsiderar o fato da dramaturgia na dança estar relacionada a diversos aspectos, o que favorece distintos entendimentos e análises, levando-a a ser compreendida em suas múltiplas faces, através de enfoques diversos, sob diferentes perspectivas.

A partir dos estudos do teatrólogo Roubine (2003), percebe-se que tanto a dança como o teatro legitimam-se no contexto contemporâneo como campos vinculados à prática. Ou melhor, como o referido teórico propõe pensar, ambos constituem-se ao mesmo tempo prática da escrita e prática da cena, articuladas e correlatas entre si. Não obstante, importa reconhecer que a forma escrita é tida como o modelo padrão de transmissão da informação predominante no atual contexto contemporâneo (ocidental), assim como observa Britto em seu estudo acerca da *Temporalidade em Dança* (2008b). Além disso, também é válido mencionar que o discurso inscrito no âmbito acadêmico prevalece como autoridade que legitima o conhecimento na atualidade. Isso visto sob a perspectiva da dança, enfocando-a como uma nova área de conhecimento no ambiente acadêmico, requer a re colocação de velhas questões em um novo contexto, dado que esta nova conjuntura promove sua reorganização para ajustar-se como um lugar de pesquisa e de produção de conhecimento. Novos processos e perspectivas são desencadeados na dança a partir desta sua nova conformação, fazendo-se ressoar em outros ambientes e contextos. Dentre eles, é possível destacar a ampliação das possibilidades de interlocução da dança com outros campos do conhecimento, além do seu reconhecimento como coatuante na dinâmica dos processos culturais, adquirindo ao mesmo tempo espaço de participação e de visibilidade, respondendo por ações juntamente com outras instâncias culturais.

No contexto geral dos discursos teóricos sobre dramaturgia alocados no contexto acadêmico da dança e do teatro, atenta-se para o fato de que a maioria dos discursos dominantes não abarca as variadas proposições dramáticas que compõem o amplo espectro dramático contemporâneo. Eles tendem em boa medida a se distanciarem das reais condições que acometem os mais diversificados e por vezes até divergentes processos

dramatúrgicos, referenciando-se por parâmetros distanciados de suas respectivas realidades. Lehmann (2007), em *Teatro Pós-Dramático*, aponta esta como uma das principais problemáticas inscritas no âmbito teórico teatral, constituindo-se no principal motivo que o levou a escrever este seu estudo acerca de uma lógica estética do novo teatro.

Á raridade do encontro entre o teatro radical e os teóricos cujo pensamento poderia corresponder às tentativas desse teatro. Entre os estudiosos do teatro, estão em minoria aqueles que consideram a teoria como algo essencialmente voltado para o teatro de fato existente, como uma *reflexão da experiência teatral*. Já os filósofos, ao passo que meditam com certa frequência sobre o “teatro” como conceito e idéia, e até mesmo fazem da “cena” e do “teatro” conceitos estruturais para o discurso teórico, raramente escrevem de modo concreto sobre personalidades ou formas teatrais específicas. (2007, p. 21)

De modo similar, os estudos de Britto (2008b, p. 31, 32) apontam haver na dança a tradição de um pensamento que tem por hábito legitimar discursos de teóricos oriundos de outros campos do conhecimento, leigos em dança, propagando a manutenção de um “amadorismo intelectual” que não favorece sua interlocução com outros campos disciplinares. Para Britto, mesmo se tratando de “discursos esclarecidos bem intencionados”, seu alcance explicativo é dificultado pela linguagem laica, desprovida de rigor teórico, gerando efeitos reversos para o próprio campo da dança. A pesquisadora relata ainda haver um padrão discursivo recorrente na dança, em geral produzido pelo próprio dançarino, que muitas vezes, ao discorrer acerca do seu próprio trabalho, põe-se a escrever sobre dança sob uma perspectiva histórica, linear, confundindo trajetória histórica com processo evolutivo, acabando por estancar o entendimento da dança como processo. História da dança, para Britto, refere-se a “uma narrativa das coerências instauradas através dessas suas correlações” (2008b, p. 30), ou seja, das correlações que o corpo estabelece com o mundo (com outros corpos, danças e conhecimentos).

Outra problemática que afeta o campo da dança, assim como o campo teatral, relaciona-se aos discursos dramatúrgicos que apologizam a interdisciplinaridade; esta, comumente derivada da ênfase no cruzamento entre pesquisa teórica e prática artística. De acordo com as palavras de Lehmann (2007, p. 24), há nos discursos teóricos teatrais impulsos para se “encaixar a teoria do teatro na tão falada interdisciplinaridade”. Entretanto, o teórico não desconsidera suas importâncias, mas constata que “na esteira do procedimento interdisciplinar há uma tendência em escamotear o verdadeiro motivo e ensejo para o exercício da teoria”, que na sua ótica deveria corresponder à reflexão da experiência teatral de modo concreto e

coerente com a sua própria realidade. Para Lehmann, a arte teatral, não se ocupa com arquivamento e com categorização, do mesmo modo que não se dedica a levantar “dados cumulativos empacotados de modo grosseiro” (2007, p. 24).

Em *Desvendando o Arco-Íris*, Dawkins (2000) discorre acerca dos discursos teóricos que se utilizam de procedimentos metafóricos na validação do conhecimento científico e reconhece que, quando bem articulados, promovem a expansão do pensamento e o diálogo entre campos disciplinares afins, trazendo à luz novas perspectivas e visualizações conceituais. Por outro lado, em caso contrário, quando mal articulados, tais discursos resultam no que ele chama de má ciência poética, distinguindo-os como discursos estéreis e desnecessários.

Assim como Dawkins, parece que a dança também compartilha com a lingüística no que diz respeito aos procedimentos baseados em figuras de linguagem, que se apóiam em metáforas, apontando tais recursos como eficientes no processo de formação de conceitos e de integração do pensamento racional. No que tange os processos dramaturgicos, as metáforas conceituais convencionais não apenas são autorizadas como são indispensáveis, assim como as metáforas imaginativas e criativas⁷³, pois proporcionam novas compreensões acerca das experiências passadas e das percepções que emergem nas experiências vividas em tempo real. As metáforas atuam na organização das idéias, na instauração de coerências e de nexos de sentidos, nas transmissões e replicações meméticas ocorridas entre dois ou mais corpos/campos, acabando, na maioria das vezes, por formalizar padrões comunicativos específicos, que podem ser relativos tanto a um grupo, que vivencia um dado processo dramaturgico, como a todo um campo disciplinar. Via de regra, estes dois, grupo e campo, estabelecem estreitos vínculos relacionais entre as lógicas que os organizam.

Especificamente em relação aos discursos teóricos no campo da dança, Britto adverte que muitas vezes, quando estes se configuram mal articulados, incorrem no risco de se reduzirem a “adjetivações simplórias - que em nada contribuem para o pretendido esclarecimento do assunto” (2008b, p.111), além de agravarem a crise de inconsistência teórica que há muito assola a dança. Neste sentido, a pesquisadora observa que tais procedimentos, além de se sustentarem sob o pressuposto da interdisciplinaridade, favorecem a perpetuação da condição da dança subjugada à subjetividade, dificultando seu entendimento lógico, dada à ameaça de desintegrar a clássica relação que comumente vincula, incoerentemente, as noções de beleza e emoção à impossibilidade de ser descrita. Para Britto,

⁷³ Ver LAKOFF e JOHNSON: *Metáforas de La Vida Cotidiana* (2009).

os discursos na dança construídos deste modo buscam geralmente “suprir com imagens uma insuficiência de repertório conceitual” (2008b, p.111), procurando muitas vezes estabelecer conexões com outras disciplinas de maior conceitualização científica, o que, segundo uma ótica comum, parece impor ao texto um maior rigor reflexivo e um teor de erudição mais elevado, garantindo-lhes supostamente uma maior credibilidade. Já Lehmann (2007), acrescenta que no campo teatral igualmente se constata uma fase de crise conceitual, mas que esta decorre em boa medida do reduzido repertório conceitual para se perceber novos aspectos deste novo teatro bem como atribuir nomes às idéias que transitam múltiplas e aceleradas no cenário teatral pós-moderno.

Há de se reconhecer que no teatro as metáforas desde Aristóteles ocuparam espaços de excelência uma vez que a construção mimética representativa das ações humanas sempre foi articulada no âmbito da dramatização, seja na produção de textos dramáticos ou mesmo nas encenações. Nota-se ainda que o teatro, diferentemente da dança, há muito já estruturou seus padrões de objetividade, em grande parte pela sua tradição de escrita, embora se saiba que tais padrões são reconfigurados continuamente e que estão sujeitos a passarem por períodos de instabilidade. As problemáticas que decorrem da utilização de metáforas, como se percebe, incidem em certas similaridades entre teatro e dança, mas se pressupõe que estas reverberem distintamente em cada um dos campos, desencadeadas conforme as lógicas que operam em cada um dos campos.

A questão acerca das metáforas no contexto dos discursos teóricos na dança e no teatro é paradoxal. Ao mesmo tempo em que elas atuam na construção dos conceitos e das teorias, elas portam a potencialidade de desencadear grandes equívocos interpretativos. Obviamente que analisar se as metáforas no teatro colocam-se mais bem articuladas no âmbito teórico ou artístico ou mesmo se conquistam maior profundidade reflexiva e significativa que na dança, ou vice-versa, abriria um espaço de discussão diverso do qual é proposto aqui. Contudo, é válido reconhecer que um estudo mais aprofundado sobre os processos metonímicos articulados às construções de sínteses artísticas e teóricas poderia trazer significativas contribuições para ambos os campos, trazendo ainda à luz algumas das disparidades existentes entre discurso teórico e pesquisa artística. Mas aqui a pretensão é outra. O objetivo é apontar alguns aspectos e problemáticas que afetam os discursos teóricos na dança e no teatro a fim de melhor compreender as concepções dramatúrgicas que compõe o quadro dramatúrgico que será apresentado adiante. Certamente este quadro não é uma natureza morta, um objeto inanimado, sem vida, estático e sem movimento. Sob esta ótica, ele pode ser mais bem entendido como um *pleorama*, representativo de um quadro movediço, tal qual as margens de

um rio, quando contempladas de um barco que navega sobre suas águas, fazendo-se escapar ilusoriamente ao olhar do observador. Mesmo considerando que tal analogia isole e distancie o observador de seu objeto de estudo, tal metáfora permite compreender a natureza complexa dos discursos teóricos sobre dramaturgia na dança e no teatro, cuja dinâmica apresenta-se como imagens em movimento. Mas, sobretudo, o que se revela neste pleorama dramático é que as construções teóricas sobre dramaturgia na dança e no teatro organizam-se sob lógicas diferenciadas, a se fazer notar aqui pelo modo como as mesmas questões que os afetam podem decorrer de aspectos distintos bem como resultar no desencadeamento diferenciado de problemáticas, mostrando-se, como já foi mencionado, estreitamente relacionadas às distintas lógicas, que por sua vez organizam-se vinculadas aos processos histórico-culturais relativos a cada campo disciplinar.

Os esforços de Lehmann e de Britto para teorizar acerca dos problemas instalados em seus respectivos campos não se reduzem às implicações da má articulação entre teoria e prática. É perceptível que em suas teorizações subsiste um desejo de compreender a realidade de dos campos em que estão alocados. À parte às problemáticas de cada campo, ambos contribuem com este breve esforço reflexivo, resultando no entendimento da dança e do teatro como ambientes cujas lógicas se oferecem como condições diferenciadas para assimilação de uma mesma idéia.

Para encerrar as questões aqui abordadas acerca das relações entre teoria e prática associada aos discursos acadêmicos, Britto complementa:

Numa dinâmica coevolutiva entre prática e teoria as formulações estéticas na dança contemporânea desafiam mudanças estruturais no pensamento lógico que dá sustentação conceitual à produção intelectual sobre dança, ao mesmo tempo em que por eles são modificadas. Cabe reconhecer num tal processo sua naturalidade irrevogável, para assumir nossa co-responsabilidade pela continuidade da sua complexificação. (BRITTO, 2008b, p. 16)

Lehmann conclui:

A arte é tão pouco ilustração quanto conhecimento de uma objetividade, senão ela seria reduzida àquela duplicação cuja crítica Husserl levou adiante de modo tão rigoroso no campo do conhecimento científico. *A arte tende a apreender gestualmente a realidade, a fim de retroceder com ela até o momento do contato. Suas letras são marcas desse movimento*⁷⁴. (LEHAMANN, 2007, p. 59)

⁷⁴ Citação de Adorno por Lehmann. Segundo o teórico, ela foi extraída de *Ästhetische Theorie* (1970), in *Gesammelt Schriften*, v.7. Frankfurt am Main, 1984, p.245. (LEHAMANN, 2007, p.59)

Neste capítulo, os esforços voltam-se à organização de um quadro dramático composto pelas principais definições correntes de dramaturgia elaboradas nos campos da dança e do teatro nas últimas décadas. O interesse, distinto de traçar uma possível conceituação genérica acerca de uma dramaturgia que abarque teatro e dança, consiste em compreender as definições de dramaturgia elaboradas em cada um dos campos disciplinares para posteriormente discernir em que consiste a especificidade relativa a cada área de estudo. Mais especificamente, compreender o que singulariza e ao mesmo tempo faz distinguir uma dramaturgia na dança de uma dramaturgia teatral e vice-versa. O intento é propor uma diferenciação entre as dramaturgias atualmente praticadas por estes dois campos disciplinares distintos. Para tanto, cabe ainda refletir sobre os pressupostos que nortearão o entendimento acerca das diferentes construções dramáticas elaboradas no teatro e na dança uma vez que o próprio termo dramaturgia já instala polêmicas em ambos os campos disciplinares.

Tal como propõe Britto em seu artigo *O Processo como Lógica de Composição na Dança e na História* (2009, p. 7), o campo da dança pode ser entendido como ambiente de existência de conceitos. Por analogia, conclui-se que o teatro assim também o seja. No entanto, parece ser bastante comum que diante de um novo conceito (idéia/meme) que começa a transitar seja em um ou em outro campo, alguns olhares manifestem interesse por ele, outros o rejeitem, existindo inúmeras formas de olhar, de se aproximar, de questionar, de combater e até mesmo de compreender este novo conceito. Estas ações podem tanto partir do próprio campo em que este novo conceito circula, como de outros campos que com ele estabelece relações de proximidade, um engendrando no outro efeitos fenotípicos estendidos e também instabilidade.

Ao focar especificamente o conceito dramaturgia e as relações teatro/dança, é possível considerar que tal instabilidade possa estar relacionada, dentre muitos aspectos, à busca por uma melhor compreensão do que vem a ser dramaturgia e pela sua redefinição teórica em cada um dos campos disciplinares, dado que emerge em ambos um impulso por uma nova delimitação conceitual. Tal impulso é entendido a partir dos estudos de Dawkins (2007) como um impulso vital que surge como efeito fenotípico estendido, uma consequência da ação de um campo no outro. No que tange a instância dramática, este impulso parece atuar no sentido de promover a construção de diferenciais na compreensão de dramaturgia segundo a lógica de cada campo, impelindo cada um a se assegurar enquanto campo específico no ambiente cultural em que existe. Conforme sugerido anteriormente, este

fenômeno pode ser entendido a partir de uma analogia entre cultura e biologia como processo de especiação.

O compartilhamento de uma idéia de dramaturgia no âmbito prático da dança é observado como algo em construção. Na prática, a dramaturgia mostra-se imbricada com padrões lógico-comportamentais já bastante estáveis, engendrando polêmicas tanto internas, na própria dança, como externas, seja entre teatro e dança, como destes com outros campos coimplicados, reverberando para outras relações. As concepções dramáticas relativas à dança, quando disponíveis em sinopses de espetáculos ou mesmo em entrevistas com criadores em revistas ou sites, muitas vezes emergem com múltiplas abordagens, fazendo-se notar a pluralidade de idéias acerca da dramaturgia no contexto prático da dança.

No que se refere ao âmbito acadêmico da dança, a dramaturgia mostra-se relacionada a uma prática e ao mesmo tempo a uma estrutura compositiva, vinculada ao corpo propositor, comumente entendida como dramaturgia corporal. Ao passo em que a dramaturgia se estabelece em torno de um eixo teórico-prático, organizando-se como uma nova área de estudo, outras áreas interligadas a ela se reorganizam, buscando ajustar-se mutuamente. Ressalta-se a reorganização da área coreográfica, que por vezes conclama autossuficiência no processo configurativo de obras de dança, considerando muitas vezes desnecessário o uso da terminologia dramaturgia para designar uma prática cujas ações dizem respeito à área coreográfica e não à dramática.

Atenta-se ainda para os discursos que articulam dramaturgia e cultura, apontando muitas vezes que os conceitos são constantemente reificados e as afirmações discursivas diferenciam-se a cada novo contexto. Por assim dizer, no campo teatral, em espaços de reflexão, a dramaturgia é comumente associada a um terreno movediço em virtude da diversidade de trabalhos aliada às múltiplas proposições dramáticas existentes.

No teatro, ainda é comum referir-se ao termo dramaturgia como sendo impróprio e não condizente com a nova realidade teatral. De origem grega, a palavra *dramaturgia* agrega os significados *ação* (da raiz drama) e *ofício/trabalho* (do sufixo urgia), tratando-se de uma prática vinculada a um tipo de estrutura específica, cujas regras obedecem ao padrão modelar da dramaturgia convencional e evocam o logocentrismo na ação dramática. A maioria das opções dramáticas atualmente praticadas no teatro não é correlata à lógica do drama, mas composta por várias ações simultâneas e sobrepostas, sem pretensão de evocar sentido no espectador.

Ainda no campo teatral, Lehmann (2007) adverte que as construções teóricas muitas vezes não passam de breves descrições paisagísticas emolduradas sob focos de interesse

variados, em boa medida simplificadas e movidas a produzir efeitos no leitor. Não obstante, nota-se no contexto contemporâneo erguer-se um contrassenso lógico, pois em meio a tantas incertezas que pairam sobre o uso do termo dramaturgia, cada vez mais se ouve falar em dramaturgia, quer seja na dança como no teatro. No entanto, destaca-se o seguinte enunciado:

O que ainda não se ajustou parece ser o entendimento de personagem, que permanece atado à dramaturgia do teatro. Ênfases em olhares, dramatização de gestos – há ainda que se livrar dessas ciladas para que a dramaturgia de dança possa aparecer. De fato, há uma diferença enorme entre “dança teatralizada” e “teatro dançado”, muito mais complexo do que a simples inversão dos termos pode sugerir. Essa diferença mora nos entendimentos de dramaturgia de cada qual. (KATZ, 2009)

Extraído da crítica de Helena Katz acerca do espetáculo *O Beijo* (2009), da Cia. Nova Dança 4, dirigido por Cristiane Paoli-Quito, o enunciado acima citado, já na sua primeira leitura, levanta alguns indícios acerca das dramaturgias de dança e de teatro no que se refere a personagens, à gestualidade, à narratividade, às construções de sentidos, ou a nexos de sentido. É evidente o seu caráter construtivo dentro deste contexto investigativo por apontar pistas para o estabelecimento de diretrizes na busca do discernimento entre os aspectos dramaturgicos relativos a um e ao outro campo, dado que as respostas, ao menos nestes dois campos teórico-práticos, em geral não se encontram prontas.

Embora o enunciado não esclareça quais os entendimentos de dramaturgia em ambos os campos, visto sob uma perspectiva dramaturgica, permite visualizar que no processo relacional da dança com o teatro, no processo de reorganização da dança em torno desta nova idéia “dramaturgia”, as referências acerca da dramaturgia teatral corroboram a construção de especificidades no estabelecimento das diferenças entre ambas, definindo seus limites, o que diz respeito a uma e a outra, suas convergências e divergências. Nesta inevitável relação entre teatro e dança, os referenciais dramaturgicos teatrais, sejam relativos à dramaturgia pós-moderna, mas principalmente os relativos à dramaturgia convencional, por mais que se queira rejeitar, mostram-se fortemente atados a aspectos inerentes à dramaturgia na dança, pois, assim como pôde ser observado, os elementos dramaturgicos pertencentes a uma área de estudo oferecem suporte para análise crítica da outra.

Parte-se, portanto, do enunciado supracitado, aqui visto como uma desaceleração das relações teatro/dança para visualização dos fatores que atuam compondo as atuais fatores condicionantes da interação entre os referidos campos. Em primeiro plano, o enunciado não somente ratifica os pressupostos da existência da dramaturgia na dança e da diferença entre as distintas áreas em questão, como também permite observar a probabilidade de haver

ressonâncias nos discursos acerca do não entendimento de cada qual por pontuar alguns nós no emaranhado dos aspectos que concernem a uma e a outra dramaturgical. Em segundo plano, decorrem outros pressupostos igualmente relevantes para a compreensão das elaborações teóricas acerca das recentes dramaturgias praticadas no teatro e na dança, os quais serão abordados a seguir. Reconhece-se, a princípio, haver a preponderância de alguns fatores no direcionamento dos processos de conceituação, os quais, via de regra, conduzem à formulação de definições localizadas no âmbito de cada teorizador.

Para expandir ainda mais a questão acerca fatores preponderantes no processo de conceituação, retoma-se mais uma vez o espetáculo *O Beijo*, de cuja particularidade sobressaem alguns aspectos a serem mais bem compreendidos em vista de compreender as concepções abordadas no quadro dramaturgical em vista das polêmicas observadas no atual contexto das relações teatro/dança.

Cristiane Paoli-Quito, diretora do referido espetáculo, atua no âmbito da dança há algumas produções da Cia. Nova Dança 4, companhia da qual é fundadora ao lado da dançarina Tica Lemos, desde quando, em 1996, associa-se ao Estúdio Nova Dança, em São Paulo/SP. Sua formação profissional é no campo do direito, a qual exerce por quatro anos, até que, em 1986, definitivamente insere-se profissionalmente no campo teatral, atuando como diretora de espetáculos produzidos por grupos no Brasil e posteriormente no exterior. No final da década de 80, estuda a poética clownesca com Phillipe Gaulier na França e retorna ao ambiente teatral brasileiro em 1991, associando-se a grupos que enfocam o corpo como principal elemento no trabalho do ator, com os quais realiza espetáculos de Commedia Dell'Arte e outros que utilizam técnicas corporais específicas, em especial, as circenses. Ao longo de todos esses anos de atuação no campo da dança, Paoli-Quito sempre manteve relações com o teatro, dirigindo espetáculos e recebendo diversos prêmios como diretora, em pesquisa de linguagem, em criação. Não diferentemente, na dança, teve projetos contemplados e trabalhos premiados em diversas categorias e em diferentes frentes de atuação, seja como diretora, criadora, pesquisadora, entre outros. No entanto, mais do que simplesmente apresentar a biografia artística de Cristiane Paoli-Quito, a idéia aqui é trazer à luz que há fatores que incidem na constituição dos discursos, assim como nas buscas e práticas artísticas decorrentes da formação e da atuação profissional e que a experiência vivida atua nos processos seletivos, modelando as aproximações e associações estabelecidas pelo sujeito produtor/enunciador do discurso, orientando-lhe a perceptibilidade acerca das

coisas que existem, agindo como filtro das informações que se conectam ao corpo, o reorganizam e dele são emitidas, processadas em meio a uma simultaneidade de múltiplos *input* e *output* ininterruptos (DAWKINS, 2000).

Segundo a diretora do espetáculo, *O Beijo* corresponde à segunda etapa da série-projeto *Influência*, cuja proposta é realizar pesquisa de linguagem sobre gêneros dramáticos⁷⁵. Já a terceira etapa, que abarca a execução do projeto intitulado *Estudos Dramáticos para Influência da Improvisação*, contemplado pelo Prêmio FUNARTE de Teatro Myriam Muniz 2008, corresponde a uma pesquisa que apresenta o paradoxo de ter sido submetida e selecionada por um edital de teatro, mas que, no entanto, parece corresponder a uma pesquisa de dramaturgia inserida no campo da dança. Por assim dizer, tal pesquisa propõe aprofundar a questão do enredo⁷⁶ e suas questões centrais circunscrevem-se ao eixo da história contada e a trajetória de cada personagem, objetivando encontrar os meios de como desenvolver relações paralelas, compreender a relação causa-efeito, a construção do clímax e a condução do desfecho da narrativa. Por outro lado, outros aspectos se evidenciam relacionados às particularidades desta companhia de dança, cujas propostas metodológicas organizam-se sob estratégias configurativas alinhadas à formatação sob a qual se apresenta, a improvisação. Importa ainda ressaltar que de *O Beijo* desprendem-se alguns indícios que apontam para um processo dramático no qual cooperam, a princípio, teatro, dança e cinema em zona de transitividade, pois que os autores/roteiristas, filmes e peças teatrais selecionados para estudo foram, como aponta a sinopse do espetáculo⁷⁷, *De repente num Domingo*, de François Truffaut; *Os Crimes da Rua Morgue*, de Edgar Allan Poe; *Todos os que Caem*, de Samuel Beckett; e *Vestido de Noiva e Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues.

Típico exemplo de uma particular opção dramática, *O Beijo* não somente visibiliza a complexidade e a interdisciplinaridade inerentes à dramaturgia na dança, mostrando uma dramaturgia organizada sob uma lógica em que cooperam minimamente três diferentes formas artísticas, além de evidenciar um processo dramático regido por uma profissional, cuja

⁷⁵ Desde a teorização dos três gêneros por Aristóteles, tanto o drama como a tragédia e a comédia dificilmente se configuraram puros nas produções teatrais do modo como foram originalmente conceituados e posteriormente reinterpretados. Segundo Roubine, “não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (2003, p. 16). De todo modo, os três gêneros constituíram-se em referências para as concepções dramáticas praticadas ao longo do tempo. Até mesmo nos dias atuais os três gêneros não são renegados, mas encontram-se pulverizados nas dramaturgias pós-modernas. Para maior aprofundamento acerca dos gêneros, ver também Pallotini (2005), Lehmann (2007), Ryngaert (1998).

⁷⁶ O primeiro trabalho da série-projeto *Influências*, *Primeiros Estudos* estreou em 2008, resultante de estudos dos filmes de suspense de Alfred Hitchcock. *O Beijo* estreou em maio de 2009 e foi contemplado pela 5ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo (<http://www.arteluralweb.com.br/atualizacao/releases/09/05/sesc.beijo.html>).

⁷⁷ In: http://www.arteluralweb.com.br/atualizacao/releases/09/05/sesc_beijo.html

formação teatral incide nas escolhas inerentes à investigação. Observa-se que os elementos investigados nesta pesquisa correspondem aos mesmos elementos que por muito tempo balizaram os processos dramaturgicos teatrais desde Aristóteles, mais especificamente, os processos dramaturgicos relativos ao drama. Porém, é válido reiterar que, de acordo com Lehmann (2003), o teatro mais recente, o teatro pós-dramático, contrário a se opor radicalmente ao drama, não abandonou seus elementos tradicionais (pessoas, espaço e tempo), mas se reconfigurou no sentido de deslocar as relações entre os personagens para priorizar a relação entre os elementos.

A partir desta breve análise de *O Beijo* entende-se que para se compreender as construções teóricas das dramaturgias praticadas em ambos os campos disciplinares e discernir em que consiste a especificidade relativa a um e a outro campo não basta apreender os conteúdos enunciados, mas compreender o quê e por quem é enunciado articuladamente, por considerar teoria e prática resultantes de um processo interativo e coadaptativo ocorrido em zona de transitividade.

No que se refere aos processos de conceituação, os estudos de Lakoff e Johnson sobre a relação entre linguagem e cognição corroboram o entendimento acerca dos diferentes modos lógico-organizativos na apreensão da realidade, os quais, não obstante, condicionam as construções teóricas relativas ao fenômeno investigado. Resultantes de argumentações elaboradas segundo as percepções e focos de interesse de cada teorizador, as definições, sejam relacionadas à dramaturgia ou a qualquer outro objeto de estudo, apresentam perspectivas e abordagens únicas, dadas pela interdependência entre aspectos teóricos e empíricos, indissociáveis em meio à tentativa de uma aproximação objetiva do sujeito com o fenômeno observado. Em *Metáforas de La Vida Cotidiana* (2009), os referidos teóricos esclarecem que todo conceito comporta uma idéia abstrata e intangível, mas que, no entanto, este pode ser transmitido através da metáforização, recurso do pensamento que se manifesta como uma forma de criação semântica no processo de nomeação, representativo de um ato cognitivo face ao que é nomeado. Segundo os teóricos, toda metáfora somente pode ser compreendida no contexto em que está inserida.

Os estudos de Lakoff e Johnson permitem pensar que na dança, como também no teatro, toda teoria, idéia e/ou conceito são formulados mediante reflexão de uma prática artística, resultante da ação do pensamento sobre a experiência do sujeito/artista com a realidade em que está inserido. Uma construção teórica em dança e em teatro, portanto, pressupõe alguma

experiência vivida em campo artístico, sendo definida segundo a perceptibilidade do sujeito/teorizador, levando, como se aqui conjectura, a uma concepção delimitada por parâmetros que ele, em consonância com a lógica de seu campo, seleciona para elucidar e organizar sua própria teoria e/ou conceito.

Considerando ainda a proposição de Britto de que cada campo disciplinar constitui-se em ambiente de existência de conceitos e apresenta seu próprio regime operativo e validação conceitual (2009, p.7), o sujeito/teorizador, em consonância com a lógica de seu campo, entrecruza teorias e conceitos que nele circulam com teorias e conceitos de outros campos disciplinares a fim de configurar um produto teórico que venha a ser legitimado pelo seu próprio campo, tendo em vista a repercussão da sua produção. É evidente que sua construção teórica tende a contribuir para a configuração de novas sínteses teóricas e artísticas. Contudo, esta ação parte de um esforço cujo propósito é viabilizar condições para a continuidade de suas ações no ambiente que ele mesmo escolheu para atuar e existir, o que, por sua vez, acaba resultando num esforço de seu próprio campo para permanecer vivo e ativo no seu processo coevolutivo com todas as coisas que existem.

Cabe por fim ressaltar que, de fato, como bem posto por Helena Katz em sua crítica feita sobre o espetáculo *O Beijo* anteriormente mencionada, “dança teatralizada” e “teatro dançado” tratam-se bem mais do que a simples inversão dos termos propõe. Tais termos indicam duas coisas diversas, mas que, em geral, mais que simplesmente abrigadas, mantêm-se acondicionadas sob o mesmo genérico artes cênicas, atualmente bem defendidas e justificadas como artes do corpo. Embora assim o sejam, por ambas se valerem do corpo para comunicação de uma idéia, parece haver certa tendência em escarnecer as diferenças entre as distintas lógicas que operam no contexto dessas formalizações, o que pouco contribui para o entendimento das especificidades inerentes à dança e ao teatro. Isto visto sob a perspectiva da complexidade acaba por corroborar a relação hierárquica entre os referidos campos.

Considerando o processo gradual e crescente de especiação da dança e do teatro e a dramaturgia na dança como uma síntese resultante da interação destes em zona de transitividade num contexto coevolutivo, responder à questão genérica “o que é dramaturgia?” não atende o interesse desta investigação, cuja perspectiva é apreender a especificidade deste fenômeno que se inscreve no campo da dança, distinto da dramaturgia teatral. Pressupõe-se que tal pergunta, mesmo que concisa, deva ser formulada aqui com maior precisão, já que, no que tange sua alocação, cada campo, na dinâmica de seu processo histórico-evolutivo, constrói e reconstrói, numa dinâmica de reconfiguração contínua, sob sua própria lógica, sua singular noção de dramaturgia.

Tais considerações, portanto, levam a recolocar a mesma pergunta “o que é dramaturgia?” dentro de outro contexto, agora situado no âmbito de cada campo, que por sua vez pode ser relativado para o contexto de cada teorizador. Deste modo, é possível pensar que “o que cada teorizador define enquanto dramaturgia dentro de seu próprio campo disciplinar?” corresponda a uma questão que mais bem se adequa às perspectivas desta pesquisa. Entende-se que as compreensões de tais teóricos sobre dramaturgia poderão fornecer cada qual uma particular noção de dramaturgia, cuja lógica levará ao entendimento da lógica que organiza as dramaturgias em seu campo disciplinar, dado que ambas interagem mutuamente, construindo-se numa contínua dinâmica coadaptativa. Em outras palavras, a intenção é aproximar de cada uma das concepções de dramaturgia que compõem o quadro dramático e percebê-las como sínteses resultantes da experiência vivida pelos próprios sujeitos teóricos, as quais se mostram intimamente articuladas às suas respectivas lógicas, que por sua vez dialogam com as lógicas organizativas de seus respectivos campos.

Cabe ainda reconhecer que cada uma destas construções teóricas sobre dramaturgia trata-se de uma elaboração conceitual, realizada com o propósito de elucidação do fenômeno dramático, cuja diligência empreendida por cada teorizador resulta no esforço do próprio campo em que este se inscreve. Numa dinâmica de lógicas que se reorganizam implicadas entre si, teorizador e seu respectivo campo constroem cada qual sua própria singularidade. Conclui-se que assim ambos possam permanecer ativos no ambiente cultural em que existem.

2. ALGUMAS DRAMATURGIAS ATUAIS

No contexto contemporâneo as “dramaturgias de” são uma constante. Elas pulverizam-se a cada processo dramático, emergindo cada qual a partir dos processos investigativos do corpo propositor. Tais dramaturgias também podem ser consideradas locais por estarem intrinsecamente articuladas aos processos do corpo propositor inserido no contexto de construção da obra em interação com o ambiente em que se inscreve. Relativas ao ambiente/contexto/espço em que são realizadas, as “dramaturgias de” podem ser observadas no campo teatral a partir da década de 80, conforme aponta Quadros (2008) em seus estudos acerca da função do dramaturgista teatral.

Não obstante, a dramaturga Marianne Van Kerkhoven (1997) relata em entrevista à revista *Nouvelles de Danse* (1997) haver um tipo particular de dramaturgia praticada desde Brecht, observada a partir de meados do século XX, nominada *dramaturgia de conceito*, e refere-se à *dramaturgia de processo* como sendo um tipo de dramaturgia com a qual se identifica. Segundo Kerkhoven, a primeira refere-se a uma prática na qual dramaturgo e diretor definem um conceito antes do início dos ensaios, cujo propósito é estabelecê-lo como um parâmetro seletivo para todas as escolhas inerentes ao processo dramático. Já a segunda refere-se a um tipo de dramaturgia cujos conceitos, metodologia e escolhas definem-se articuladamente, concomitantes ao processo de ensaios.

Em bibliografia especializada em dramaturgia teatral são comuns os termos *do movimento*, *do corpo* e *do ator* agregados à dramaturgia, os quais geralmente trazem poucas diferenças quanto às suas concepções. Estas distintas denominações, não raramente, vinculam-se ao entendimento do corpo como “plataforma semântica”, gerador de significados próprios. De acordo com Pavis (1999), elas visam uma construção corporal não figurativa, situada no intermédio entre a ação narrativa e o movimento abstrato. Observa-se que tais especificações terminológicas - *do corpo* e *do movimento* - passam a transitar na dança a partir da década de 80, permitindo depreender um entendimento acerca das estruturas dramáticas de dança que tangencia as delimitações conceituais teatrais.

Além das dramaturgias acima mencionadas, frequentemente são encontradas outras denominações como dramaturgias *pessoal* e *autobiográfica*, que são abordadas pelo filósofo e teórico italiano Luigi Pareyson em *Os Problemas da Estética* (1997). Segundo o filósofo, elas relacionam-se à investigação dos materiais poéticos pertencentes ao domínio do próprio autor bem como à configuração organizada segundo os processos analíticos relativos à sua biografia

peçoal. De acordo com o referido teórico, na atualidade a pessoalidade vem orientando a opção pela adoção prévia de alguns preceitos e conceitos que fundamentam os processos, os quais procedem do gosto pessoal e das afinidades artísticas, geralmente relacionados à biografia do próprio artista.

Destaca-se também a *dramaturgia de contraste*, abordada pelo dançarino Jochen Schmidt (1998) em seu artigo *Experimentar lo que Commueve al Ser Humano*. Segundo ele, este tipo de dramaturgia é feita da repetição e das variações de um tema central em seu princípio estilístico, procurando atingir “um equilíbrio atrevido e perfeito entre seus bruscos câmbios dramáticos”. O dançarino sugere que este tipo de estrutura dramática é composta por estados corporais opostos, afirmando misturar agitação e tranquilidade, tumulto com solidão, alegria com tristeza, ruído e silêncio, humor e frustração, vida e morte, etc.

Já a *dramaturgia da memória* vincula-se, segundo os estudos de Sanchez (2001), a um tipo de dramaturgia que explora os conteúdos da memória, conferindo unidade à obra. Este estudo trata-se de sua dissertação de mestrado *O Processo Pina-Bauschiano* e refere-se aos processos constitutivos das obras de Pina Bausch, cujos procedimentos, de acordo com a pesquisadora, objetivam a materialização dos conteúdos de vida dos próprios dançarinos, estando eles mesmos presentificados no momento da cena. Ainda sobre Bausch, Raimund Hoghe e Ulli Weiss, assessor dramático e fotógrafo respectivamente, colaboradores da Tanztheater Wuppertal na década de 80, discorrem em *Bandoneon* (1989) acerca da metodologia bauschiana baseada em pergunta-resposta, cujos procedimentos, segundo os autores, eram elaborados de modo a enfatizar a personalidade de cada dançarino, tratando de diferentes questões existenciais, como amor e ódio, medo e compreensão, solidão e companheirismo, repressão e alegria.

As “dramaturgias de” certamente não se encerram aqui. Mas diante da diversidade dramática presente na dança e no teatro no contexto contemporâneo, parece ser impraticável abarcar todas as opções dramáticas que os artistas propositores têm se identificado na atualidade. Elas são múltiplas e geralmente partem de parâmetros investigativos propostos por cada grupo ou corpo propositor, levando cada opção dramática a adquirir um caráter local, transitório, conjuntural e circunstancial.

CAMPO ACADÊMICO

TEATRO

O termo “pós-dramático” propaga-se no cenário teatral por contaminação através da sua inserção em debates, primeiramente na voz do teórico alemão Hans-Thies Lehmann. Lehmann é autor de uma obra significativa acerca do teatro mais recente, intitulada *Teatro Pós-Dramático*, e atualmente é professor titular da Universidade Johann Wolfgang Goethe em Frankfurt am Main (Alemanha) e membro da Academia Alemã de Artes Cênicas, além de ter suas próprias produções artísticas, proferir cursos e palestras em universidades européias e em diversos outros países. Entretanto, a propagação do termo “pós-dramático” no teatro pode ser observada a partir de 1999, após a publicação de seu livro *Teatro Pós-Dramático*, no qual o teórico expande o conceito *pós-dramático*, gerando grande impacto entre as práticas teatrais contemporâneas⁷⁸.

Em *Teatro Pós-Dramático* Lehmann discorre acerca da idéia “pós-dramático” como resultante de um estudo comparativo entre os discursos “pré-dramáticos” - relativos à tragédia ática⁷⁹ - e o teatro mais recente, temática esta que foi amplamente examinada em seu livro *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der Antiken Tragödie*, publicado em 1991. Posteriormente, em seu artigo *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*⁸⁰ (2003), Lehmann reflete sobre a probabilidade de discursar sob uma perspectiva européia (alemã, francesa e inglesa) e, apontando como referência um estudo anteriormente publicado em *Teatro Político* acerca das relações entre o teatro pós-dramático e o político, conjectura a possibilidade de generalizar sobre uma má compreensão do que seja teatro político. Na concepção de Lehmann, teatro político não se dá pela simples veiculação das informações de teor político ou por estes tratarem de temas políticos, mas se configura na *forma*, e, aí sim, política, pelos modos relacionais entre os elementos que o constituem estruturalmente.

De acordo com Lehmann, o processo de reconfiguração das formas estruturais no teatro pode ser observado a partir dos anos 60, quando as relações entre as pessoas deixam de ser

⁷⁸ O teórico cita ainda que o termo “pós-dramático” foi aplicado “de passagem” por Richard Schechner (pesquisador do gênero performance) numa palestra ao referir-se ao happening e às estéticas de Beckett, de Ionesco e de Genet como “drama pós-dramático”, alegando ser devido a estes encenadores utilizarem “o jogo”, ao invés do texto dramático, como matriz geradora de peças teatrais. (LEHMANN, 2007, p. 31, 32)

⁷⁹ Relativa a Grécia Antiga.

⁸⁰ Artigo publicado na revista Sala Preta, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (Brasil).

fundamentais para a percepção da realidade, levando os dramaturgos a não escreverem mais sobre elas. Segundo o teórico, isso acaba por culminar num movimento de reorganização do teatro moderno dramático, o qual se mantinha até então intrinsecamente articulado à dialética da ação na direção de uma síntese, conduzida por personagens, dada a partir da instalação, progressão e resolução do conflito. Assim, o enredo, que era dado pelo texto teatral, principal matriz geradora dos signos nas representações teatrais modernas, desarticula-se enquanto tal, acabando por desierarquizar as relações entre os elementos dramáticos, tornando-os cada qual com sua própria autonomia. Na visão de Lehmann, as unidades dramáticas que os entrelaçavam se explodem, constituindo-se cada qual em uma “categoria de existência própria e que pode ser dramatizada de forma própria e não dentro da unidade que ela costumava se constituir”. (2003, p.10)

Um dos paradoxos do teatro pós-dramático vincula-se à “explosão” da forma dramática. O teatro na sua configuração pós-dramática conserva os principais elementos do drama - pessoas, tempo e espaço – articulando-os distintamente, distanciando-se mas ao mesmo tempo aproximando-se da dramaturgia tradicional aristotélica. Paradigmático por compartilhar a lógica do teatro convencional ainda existente, o teatro pós-dramático, de acordo com Lehmann, evolui da forma dramática, mantendo com ela relações de proximidade muitas vezes não aparentes, apontando que “o que a gente costumava ver como coisas muito experimentais são compostas por elementos tradicionais, coisas que já existiam no teatro” (2003, p.11). Da mesma forma, a relação drama/tensão também sobrevive. Porém a tensão, que antes era conduzida sob a lógica do drama, com conflito e desenlace, é então reorganizada em diferentes graus de tensionamento e conduzida segundo a dinâmica das relações entre elementos dramáticos, reconfigurando-se de modo a solicitar do espectador novos padrões de perceptibilidade face à obra. Para Lehmann, este desmembramento da tensão tende a desencadear problemáticas dos mais variados graus de complexidade, a começar pelos “julgamentos que são pré-julgamentos, pois que os textos e os procedimentos de encenação são percebidos segundo os moldes da ação dramática tensa” (2007, p. 53). Então, Lehmann sugere: mas por que não percebê-los como “qualidades estéticas do teatro como teatro”? Ou seja:

O presente como um acontecimento, a semiótica própria dos corpos, gestos e movimentos dos intérpretes, as estruturas compositivas e formais da linguagem como paisagem sonora, as qualidades plásticas do visual para além da abstração, o decurso musical e rítmico com seu tempo próprio etc. (LEHMANN, 2007, p. 54)

Deste modo, o teatro pós-dramático, o teatro como teatro, organiza-se numa grande tensão relacional composta em diversas camadas preestéticas de dramaturgia - sonora, visual, temporal, espacial, etc - sobrepostas umas às outras, expandidas cada qual de seus elementos constitutivos, e, dentre todas, a dramaturgia do ator, este que se constitui no principal dinamizador nos processos dramatúrgicos e seu corpo no principal signo do novo teatro, que se recusa assumir o papel de significante e portador de sentido, passando a ocupar lugar central enquanto “substância física e gestualização” (LEHMANN, 2007, p. 157).

Destaca-se a percepção de Lehmann a acerca do *teatro dançado*, baseado no ritmo, na música e na corporeidade erótica, mas marcado pela semântica do *teatro falado*, que, de acordo com o teórico, ainda persiste como modalidade significativa do teatro pós-dramático. Ao correlacionar as diferenças entre teatro falado e teatro dançado, o autor aponta que o primeiro sempre ocupou o lugar da produção do sentido dramático bem mais que a dança. Já o teatro dançado “intensifica, desloca, inventa impulsos de movimento e gestos corporais, restituindo assim possibilidades latentes, esquecidas e retidas da linguagem corporal” (2007, p.158). Para ele, teatro e dança apresentam trajetórias evolutivas semelhantes, abandonando a narrativa no período moderno e, posteriormente, no período pós-moderno, desarticulando-se da estrutura psicológica. Porém, no curso do tempo histórico, o teatro culmina no teatro pós-dramático somente após a configuração do teatro dançado. Segundo suas palavras, “o conceito de dança se ampliou de tal modo que distinções categóricas se tornam cada vez mais sem sentido” (2007, p. 158) e, muitas vezes, face a alguns trabalhos teatrais fundados numa perspectiva cinética, torna-se difícil discernir sob qual perspectiva deve-se ajustar o foco perceptivo.

De acordo com Lehmann, o teatro pós-dramático aproxima-se do que Lyotard conceitua como *teatro energético*⁸¹, ou seja, um teatro que se desvincula da concepção “teatro de significado” e institui-se como um lugar de manifestação de forças, intensidades e afetos. Visto sob outro ângulo, observa-se encerrar o modelo convencional de cópia mimética bem como os modelos representativos e entrar em foco uma perspectiva teatral na qual o corpo do ator não é mais dominado pela lógica do drama, mas referencia-se pela sua própria lógica.

Hans-Thies Lehmann nasceu na Alemanha em 1944. Atualmente é um dos mais destacados e atuantes pensadores do teatro contemporâneo. Já teve várias passagens pelo

⁸¹ De acordo com Lehmann, Lyotard discute o conceito *teatro energético* em seu livro *Ästhetik Affirmative* (1982), no qual o referido filósofo “fala de uma idéia de teatro diferenciada, da qual se deve partir caso se queira pensar um teatro para além do drama”. (2007, p. 58)

Brasil para proferir palestras, lançar livros e disseminar informações acerca do teatro pós-dramático.

Patrice Pavis, teatrólogo francês cujo renome o coloca entre um dos mais conceituados analistas contemporâneos do fenômeno teatral, aponta em *Dicionário de Teatro* que dramaturgia, no seu sentido genérico, trata-se da “técnica (ou a poética) da arte dramática que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos” (PAVIS, 1999, p.113). Contudo, para o teórico a noção de dramaturgia no campo teatral evolui a partir do drama grego ao longo do tempo histórico, apresentando as seguintes definições:

Do grego *dramaturgia*, compor um drama. [...] Sentido original e clássico do termo, [...] a dramaturgia é a arte da composição de peças de teatro [...] Até o período clássico, amiúde elaborada pelos próprios autores, tinha por meta descobrir regras, ou até mesmo receitas, para compor uma peça e compilar para outros dramaturgos as normas de composição. [...] Scherer, autor de uma *Dramaturgia Clássica na França* (1950), distingue entre estrutura interna da peça – dramaturgia no sentido estrito – e a estrutura externa – ligada à representação do texto. A partir de Brecht e de sua teorização sobre o teatro dramático e épico, parece ter-se ampliado essa noção de dramaturgia, fazendo dela: A estrutura ao mesmo tempo ideológica e formal da peça. O vínculo específico de uma forma e conteúdo. [...] A prática totalizante do texto encenado e destinado a produzir um efeito sobre o espectador. [...] A dramaturgia, atividade do dramaturgo, consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido. [...] A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 1999, p. 113, 114)

Originalmente publicado em francês em 1996, *Dicionário de Teatro* trata-se de uma obra internacionalmente conhecida e que ganha repercussão no Brasil após sua tradução para o português, publicada em 1999. Em *Dicionário de Teatro*, o autor não se limita em apresentar apenas noções da dramaturgia teatral, mas antes, ciente da necessidade de se definir termos recorrentes utilizados na prática teatral, ocupa-se em construir um amplo instrumental conceitual acerca do conhecimento teatral, sintetizando em verbetes conceitos e aspectos significativos acerca da dramaturgia, da encenação, da estética, da semiologia⁸² e da antropologia da arte dramática.

⁸² Semiologia, de acordo com o dicionário Aurélio, trata-se, na acepção de Ferdinand de Saussure, da ciência geral dos signos, que estuda os fenômenos culturais como se fossem sistemas de signos. A semiologia opõe-se

Nascido em Paris em 1947, Pavis é professor do Departamento de Estudos Teatrais na Universidade de Paris 8 desde 1987, tendo sido professor visitante nas universidades de Mainz, da Coréia do Sul, da Califórnia, de Munich, de Nova York, entre outras, além de ter participado de diversas produções teatrais contemporâneas, apresentando-se principalmente na Europa. Pavis também é membro do conselho editorial de revistas de teatro e de performance, é conferencista e coordenador de workshops realizados anualmente em diversos países espalhados pela Europa e pela América, já tendo tido várias passagens pelo Brasil. É pós-doutor pela Paris 8 e PHD pela Universidade de Lyon, realizando pesquisas acadêmicas em performance e acerca dos problemas da semiologia teatral respectivamente. Além disso, Pavis é mestre em Literatura Moderna e Linguagem e em Alemão e graduado em Alemão e em Literatura Moderna e Linguagens (licenciatura), todos realizados pela Universidade de Paris 10. Também autor de uma extensa obra acerca do teatro e da performance e estudos sobre o teatro intercultural, teoria dramática e encenação contemporânea, Pavis compartilha com seu leitor seu vasto conhecimento acerca de teorias e práticas teatrais configuradas ao longo do processo histórico, não somente inserindo-se em salas de estudo no ensino formal e informal das artes cênicas, como também aproximando o apreciador de teatro daquilo que o seu próprio campo compreende como arte teatral. Seu livro *A Análise dos Espetáculos* é um típico exemplo no qual é possível perceber sua intenção em tornar o leitor mais familiarizado e próximo dos componentes do espetáculo por utilizar uma linguagem de fácil acesso, sem, contudo, tornar-se um reducionista.

Em *A Análise dos Espetáculos* o teórico e professor Patrice Pavis, já no primeiro capítulo, intitulado *O Estado da Pesquisa*, introduz o primeiro aspecto acerca da análise dramaturgica ao propor uma breve correlação entre esta e a semiologia. De acordo com o professor Pavis, a análise dramaturgica é anterior à análise semiológica, de modo que todo espectador tem potencial para analisar a dramaturgia de um espetáculo em algum nível. Para tanto, basta o espectador predispor-se em encontrar no espetáculo pontos de referência. O professor observa que relatar a história é uma manifestação recorrente e, não raro, o espectador ancora-se nos acontecimentos cênicos que mais o marcaram: “Ele localiza, nomeia, privilegia e utiliza este ou aquele elemento, estabelece ligações entre eles, aprofunda um às custas do outro” (2005, p.3). No olhar do professor, isto “facilita uma localização dos materiais utilizados, uma segmentação natural da representação e uma extração dos tempos

à lingüística, dado que esta se restringe ao sistema de signos lingüísticos, ou seja, à linguagem. A semiologia tem por objeto qualquer sistema de signos: imagens, gestos, vestíários, ritos, etc. A semiologia, para os franceses, é correlata à semiótica para os norte-americanos.

fortes ou dos trechos favoritos da encenação” (2005, p.3). Tempo, espaço, personagem, fábula, coerência externa e inter-relações entre aspectos internos e externos à peça teatral são elementos dramaturgicos que, quando analisados, auxiliam na compreensão da realidade encenada (PAVIS, 2005, p. 116).

Assim, ao redimensionar a análise dramaturgica para a instância do homem comum, Pavis desmitifica a dramaturgia e reconhece que uma análise, mesmo que sintética, permite destacar as linhas de força do espetáculo. Ao evocar no espectador a análise dramaturgica de um suposto espetáculo teatral, Pavis incita-o a perceber o espetáculo em sua totalidade, ou então, como um conjunto de sistemas estruturados e organizados de signos, o que para ele nada mais é que um sistema abstrato. De acordo com Pavis:

“A análise dramaturgica ultrapassa a descrição semiológica dos sistemas cênicos. [...] Ela auxilia e integra, numa perspectiva global, uma visão semiológica (estética) de signos da representação e uma pesquisa sociológica sobre a produção e a recepção destes mesmos signos. (PAVIS, 1999, p. 116)

A dramaturgia, de acordo com Pavis, em sua instância última, tem por intenção representar a realidade, seja pela mimese ou não, buscando “figurar um universo autônomo” (PAVIS, 1999, p. 114), de tal modo que aquilo que a dramaturgia decide para si enquanto ficcional, seja para ela verossímil. Pavis acrescenta que a realidade no teatro é e sempre foi fragmentária e que a dramaturgia na atualidade não se ocupa necessariamente com coerência, seja no discurso ficcional ou na forma, e aponta:

“Freqüentemente, uma mesma representação recorre a diversas dramaturgias. [...] alguns espetáculos tentam mesmo retalhar a dramaturgia utilizada, delegando a cada ator o poder de organizar seu texto de acordo com sua própria visão de realidade. Portanto, a noção de *opões dramaturgicas* está mais adequada às tendências atuais do que aquela de uma *dramaturgia* considerada como um conjunto global e estruturado de princípios estéticos-ideológicos homogêneos” (PAVIS, 1999, p. 115)

Em *A Análise dos Espetáculos*, Pavis distingue partitura de subpartitura a partir da metáfora do iceberg. Subdivida em duas instâncias, a dramaturgia comporta um lado visível e superficial e outro invisível e imerso, não revelado, mantendo-se como um segredo sob o domínio do ator. Nas palavras de Pavis, esta última, a “parte imersa do iceberg”, é correlata à *subpartitura* e “trata-se do conjunto de fatores situacionais [...] e das competências técnicas e artísticas sobre as quais o ator/atriz se apóia quando realiza sua partitura” (2003, p. 89). Já a *partitura* é que se faz perceptível ao espectador, da qual o ator é alvo central e principal

objeto que permite ao espectador aventurar-se na identificação dos “signos visíveis e audíveis” da representação.

Tal qual numa partitura musical, o ator a concretiza ao longo do texto espetacular executando a seqüência de sinais - signos e ações cênicas - escolhidos pelo encenador para compor uma dada peça teatral. Assim, o ator executa uma partitura que se decompõe em várias zonas, que para ele são relativas à gestualidade do ator, ao seu olhar, a sua expressividade facial, vocal, etc.

Fazendo-se valer da metáfora do iceberg, Pavis afirma que a subpartitura é que sustenta a parte “visível e emersa” do ator, cujas ações são estruturadas e configuradas por ele, em geral, em comum acordo com o encenador, através da seleção de pontos de apoio e de referência particulares ao ator, sendo estes que vão sustentar seu “corpo pensante”, o que, sob a ótica de Pavis, diz respeito a sua memória emocional e cinestésica (2003, p. 91). São estes pontos de apoio que vão assegurar ao ator sua atuação na cena, executando o que Pavis chama de partitura terminal. Para o teórico, *partitura terminal* refere-se à partitura fixa, a partitura do espetáculo concluído, de modo que o ator, ao executá-la, deve estar ciente de que ela sempre se configura inacabada. Ao definir uma partitura terminal, Pavis também reconhece a existência de uma *partitura preparatória*, que é constituída durante o processo de ensaios, oferecendo-se ao ator como respaldo para atuar experimentalmente no momento do acontecimento teatral.

Como uma composição de cena fortemente conectada à partitura do ator, a dramaturgia, para Pavis, constitui-se numa rede entrelaçada de signos tensionados e arranjados segundo “um percurso de sentido que os une e torna sua dinâmica pertinente” (2003, p. 13). Sumariamente, ela é estruturalmente organizada tendo em vista produzir sentido no espectador.

Renato Ferracini é ator. Mas além de ator, ele é um atuador. Graduado em artes cênicas pela Unicamp, Ferracini inicia em 1993 um processo de aproximação de uma zona fronteira que encampa e entrecruza pesquisa artística e pesquisa teórica, acabando por se tornar um ator-pesquisador, ou um pesquisador-ator, a depender do território, artístico ou acadêmico, em que se posiciona. Interdisciplinares por excelência, cada um destes territórios estabelecem suas próprias fronteiras, cujos limites tangenciam-se e reconfiguram-se continuamente, mantendo-se ambos em estado contínuo de determinação mútua. Neste sentido, o pesquisador, enquanto ator e acadêmico, é aquele quem estabelece as pontes e a dinâmica constitutiva

desses territórios ao inter-relacionar prática e teoria nesta zona fronteiriça, neste espaço paradoxal no qual prevalece a indeterminação e as certezas são constantemente postas em questão, numa dinâmica movida pela dúvida. Assim sendo, numa primeira instância, este é o caso de Ferracini, pós-doutor em teatro e também ator-pesquisador do LUME Teatro – Unicamp (Brasil).

Pesquisador acadêmico de teatro/dramaturgia, o teórico Ferracini destaca em *Fronteiras, Paradoxos e Micropecpções* o que aqui é importante conceituar em vista de uma maior aproximação acerca da sua concepção de dramaturgia: *fronteira*; cuja própria definição é móvel, instável e sujeita à reformulação quando analisada sob as mais diversas perspectivas. Mas a *fronteira*, conforme Ferracini a aponta, é multifacetada: não se trata de uma linha divisória, mas sim de uma zona de vizinhança, de conflito, de experiência, de contágio e de dinamismo, onde não há síntese, “mas, sim, experiência entre duas ou mais partículas ou ações ou afetos em velocidade que criam potência” (2007, p. 2). Fronteira, para ele, é ainda um território de recriação constante, de ação, onde há pressão, agenciamentos e territorializações constantes, constituindo-se em uma zona de devir, que também é virtual, instável, incerta, indiscernível, indeterminada e paradoxal. Fronteira, para Ferracini, é também um espaço em que não existe finitude, onde o território é a própria fronteira em movimento de desterritorialização. Além de ser um conceito abstrato, fronteira ainda diz respeito a um território não acabado, um “espaço-entre”, em constante redefinição.

Inserindo-se num terreno político-ideológico poético, Renato Ferracini atua como ator e pesquisador junto ao LUME desde 1993, já tendo atuado em diversos espetáculos do grupo⁸³, sempre inter-relacionando informações entre arte e universidade, colaborando assim para o refinamento estético dos trabalhos produzidos pelo LUME. Sua pesquisa de mestrado em multimeios, intitulada *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, realizada na Unicamp em 1998, já traz inerente suas buscas acerca da *dramaturgia do ator* (2004a). Neste primeiro momento de mestrado, sua pesquisa é movida na direção de uma sistematização informativa acerca do trabalho técnico-expressivo do LUME, acabando por reunir conceitos que fundamentam o trabalho artístico de seu grupo. Contudo, é sabido que Luís Otávio Burnier (1956 - 1995) - mímico, ator, pesquisador e também fundador do LUME - já havia iniciado tal trabalho em sua tese de doutorado *A Arte do Ator: Da Técnica à Representação* (2001), cuja proposta foi reconceituar *interpretação*, vinculando-a a noção de *representação*.

⁸³ Espetáculos já realizados: “*Taucoauaa Panhé Mondo Pé, Contadores de Estórias, Mixórdia em Marcha-Ré Menor, Afastem-se Vacas que a Vida é Curta, Parada de Rua, Café com Queijo, Shi-Zen 7 Cuias e O que Seria de Nós sem as Coisas que não Existem, estes três últimos ainda em repertório*”. (In: http://www.lumeteatro.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=22&Itemid=37)

Os conceitos que sempre embasaram as pesquisas do LUME apresentam-se desde então em processo de constante atualização, sendo reelaborados posteriormente por Ferracini em *Café com Queijo: Corpo em Criação* (2004b), sua tese em multimeios publicada em 2006, dois anos após a conclusão de seu doutorado na Unicamp.

Trazendo a tradição acadêmica do LUME como referência impulsora para sua ação investigativa teórica e artística, Ferracini, em *Corpos em Criação*, investe na expansão do conceito corpo-subjétil, terminologia que é por ele tomada de empréstimo dos estudos teóricos de Artaud e Derrida, entrecruzados em sua pesquisa. *Corpo-subjétil*, tal qual é definido por Ferracini, refere-se a um corpo paradoxal, inserido em estado cênico, que se diagonaliza, posicionando-se num espaço “entre” as polaridades subjetividade - objetividade (2004b). Ferracini explica melhor:

Corpo-subjétil: corpo-em-arte, corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Nesse sentido, sugiro chamar esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de **corpo-subjétil**. Explico: ao ler uma obra de Derrida, chamada *Enlouquecer o Subjétil*, essa imagem “corpo-subjétil” me surgiu de uma maneira extremamente natural. Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não nem um nem outro, mas ocupa o espaço “entre”. Outra questão é que essa palavra *subjétil* pode, por semelhança, ser aproximada da palavra *projétil*, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um *projétil* que, lançado para fora, atinge o outro e também se auto atinge. Essa aproximação pode ser realizada já que “subjétil” é uma palavra intraduzível, pois, como foi supostamente inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas. . Para maiores detalhes “Café com Queijo: Corpos em Criação”, de minha autoria. (FERRACINI, 2004b)

Ao mesmo tempo, para Ferracini, este corpo-subjétil, diferentemente do corpo cotidiano, se autoinveste construindo linhas de fuga, posicionado em zona de liminaridade, na fronteira, numa zona de experiência muscular e afetiva, na qual o próprio corpo investiga-se enquanto corpo-memória, dotado de uma capacidade autogeradora. O corpo-subjétil corporifica sua própria vivência, que se potencializa ao atualizar e agenciar afetos e sensações, ao respirar e transbordar continuamente micropercepções de seu próprio corpo. Para ele, o corpo-subjétil ainda é o corpo nômade, aquele que se territorializa em constante desterritorialização (2004b; 2007a). O corpo-subjétil constitui-se sobretudo fundado em três pilares conceituais: memória, vivência e virtual, conceituados respectivamente por Bergson, Gardamer e Levy. Com aporte nestes referenciais, o corpo-subjétil, ao se investigar em estado cênico, não interpreta, não representa, mas, sim, *atua* (2008). Para Renato Ferracini, o ator é um atuator.

Fuga! é uma das quatro sínteses artísticas investigadas em sua pesquisa de pós-doutorado, intitulada *Aspectos Orgânicos da Dramaturgia do Ator*. *Fuga!* é composto por corpos de atores, dançarinos e performers, posicionados em *zona de fronteira* – entre dança, teatro e performance -, lugar em que cada um dos corpos “atua, age e afeta um espaço-tempo constantemente recriado, gerando [...] a lógica de atuação” (2007, p.3), dada pelo fluxo das suas “percepções macroscópicas musculares e de movimento e sensações microscópicas afetivas” (2008). Cada corpo com sua própria lógica - o corpo que dança com a sua dança, o corpo que interpreta/representa com sua a interpretação/representação e o corpo que performatiza com a sua performance -, constroem juntos um espetáculo que só vai atingir sua força e plenitude poética e afetiva, ou seja, efetivamente se concretizar, quando o próprio espetáculo diagonalizar a relação de forças entre todos os elementos que o compõem (FERRACINI, 2004b, p. 193).

Para Ferracini, “o processo dramaturgico é rizomático” (2008, p. 2). Nele opera uma lógica que compreende a organicidade do ator como propulsora da construção da obra, que por sua vez é entendida como um todo orgânico. Tal lógica rege tanto o processo criativo como sua forma espetacular, focalizando sua construção a partir das ações físicas e vocais orgânicas dos atuadores; estes que constantemente investigam não em estado cotidiano, mas, sim, com seus corpos-subjéteis. Referenciando-se na concepção “opções dramaturgicas” (2004b) de Pavis, Ferracini acaba por definir dramaturgia como uma estrutura composta por “camadas de significância, sentido e sensações, [...] num espaço “entre” de fluxo e vizinhança de agenciamentos de opções dramaturgicas singulares, sejam elas corpóreas, textuais, imagéticas, espaciais, etc”. (2008, p. 2). Ela parte da organicidade do ator, expandindo-se através do corpo-subjétil para configurar-se num espetáculo orgânico, orientado pela constante investigação das forças o que constituem e o mantém vivo.

DANÇA

Em *O Corpo* (2005), Christine Greiner propõe um paralelismo e ao mesmo tempo um cruzamento entre as dramaturgias do corpo cotidiano e as dramaturgias do corpo artístico, não se referindo exclusivamente à dança, mas abrangendo dança, teatro e performance; mais especificamente, as formas artísticas que utilizam o corpo como principal mídia nos processos comunicativos. O referido livro consta de um generoso estudo acerca do corpo ao trazer uma gama de referenciais sobre o assunto, desde aqueles que já foram amplamente discutidos, e que de certa forma permeiam as atuais construções epistemológicas, aos mais diversos pensamentos contemporâneos inscritos na biologia, sociologia, antropologia, filosofia, ciências cognitivas, etc. Em meio a uma rede informativa que se complexifica a cada ponte associativa, a cada inserção de um novo conceito ou idéia, Greiner insere referências de artistas e pensadores conceituados no campo das artes, como Antonin Artaud, Samuel Beckett, Tadeuz Kantor e Jean Genet (teatro); Joseph Beuyes (performance); Dalcroze e Laban (dança); Feldenkrais e Alexander (educação somática), entre outros, como Gôzô Yoshimasu (literatura/poesia, performance), Franz Kafka (literatura/ficção), Georges Bataille (literatura), Van Gogh (pintura), de modo que todos contribuem para a construção de sua concepção acerca da *dramaturgia do corpo*, mas antes, de modo especial, para a delimitação conceitual de sua proposta acerca do *corpomídia*.

De todo modo, Christine Greiner é doutora pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP (Brasil) e atualmente integra o corpo docente desta universidade, desenvolvendo projetos na linha de pesquisa Cultura e Ambientes Midiáticos, além de coordenar o Centro de Estudos Orientais⁸⁴. Autora de uma obra significativa para o campo das artes, Greiner, além de *O Corpo*, tem estudos publicados acerca da morte, do sexo, do butô e do teatro nô, além de diversos artigos em livros e revistas especializadas em dança e em teatro, destacando-se aqui *Por uma Dramaturgia da Carne* e *A Cultura e as Novas Dramaturgias do Corpo que Dança*; ambos escritos no período em que foi professora visitante no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (Brasil) entre os anos de 1998 e 1999.

O currículo de Greiner é extenso; abarca palestras, seminários e cursos no Brasil e no exterior. Mas anterior a isso tudo se destaca, sobretudo, sua formação em jornalismo, o que, por um lado, parece contribuir para uma leitura fluída de seus escritos e, por outro,

⁸⁴ In: <http://www.pucsp.br/pos/cos/ceorientais/>

potencializar tendência no posicionamento de um foco investigativo orientado para semiótica, conduzindo-lhe a inserir sua concepção acerca da dramaturgia num campo semântico. Estes dois fatores, somados à ênfase dedicada aos estudos do corpo articulados à relação natureza/cultura, conseqüentemente vem favorecer a ratificação da dança como campo de produção de conhecimento específico.

Ao apontar a proposta de corpo definida pela filósofa Sheets-Johnstone, Greiner afirma:

A sua proposta de que o corpo é um modelo ou uma espécie de plataforma semântica pode ser questionada por autores que privilegiam o aspecto de plasticidade do corpo. [...] No entanto, torna-se evidente a partir dos estudos de Llinás, de Lakoff e Johnson, de Sheets-Johnstone, Edelman e Prigogine que a aliança entre natureza e cultura é irreversível para os estudos do corpo. Evidentemente, os focos de atenção variam conforme o interesse da pesquisa, mas é o olhar que atravessa, um campo e o outro, que tem iluminado nossa história. (GREINER, 2005, p. 67)

A concepção de Greiner acerca da dramaturgia articula-se intimamente a sua proposição teórica acerca do *corpomídia*, desenvolvida em parceria com a professora e crítica de dança Helena Katz, publicada no último capítulo de *O Corpo*. De acordo com Katz,

A concepção de Corpomídia se apóia no entendimento coevolutivo dos processos vivos que, quando aplicado ao corpo que dança, recoloca as velhas perguntas da área em outro contexto. Assim, permite novas respostas para questões sobre a universalidade da linguagem da dança, ou as relações entre forma-expressão, racional-emocional, teoria-prática, indivíduo-sociedade e corpo-mente. (KATZ, 2005b)

Para Greiner e Katz (2005), o corpo não é visto como um recipiente ou meio que abriga ou por onde passam as informações; o corpo atua no fluxo das informações que entram e saem, processando-as e reconfigurando-se continuamente em interação com o meio em que existe. Segundo as autoras, as informações que chegam são negociadas com as informações que nele se encontram presentes, sendo o corpo a resultante desse cruzamento. As referidas autoras alertam que a idéia de *mídia* é diversa da noção de mídia como veículo de informação, complementando que corpo como mídia de si mesmo seleciona as informações do ambiente que o vão constituindo ao mesmo tempo em que ele vai constituindo o ambiente, num processo coadaptativo, coevolutivo e de dependência mútua (GREINER, 2005, p. 131). Neste sentido, o corpomídia inscreve-se como um processo evolutivo de comunicação, sendo que neste processo as metáforas são incumbidas de “estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra” (GREINER, 2005, p.44). Em termos cognitivos, Greiner afirma que as metáforas são fundantes nos processos de conceituação e de categorização, colaborando nos

processos perceptivos para a compreensão acerca das coisas que existem, atuando na organização do trânsito entre ação e palavra, tornando a lógica das ações corporais inteligível à compreensão humana, produzindo sentidos, novas possibilidades de movimento e de conceituações.

No diz respeito aos conceitos, Greiner aponta que eles nada mais são do que imagens não verbais, padrões mentais representativos da interação do corpo com os objetos externos a ele, como coisas, pessoas, lugares, etc. Estes padrões mentais reconstróem os objetos a partir da memória e da imaginação. As imagens sinalizam os estados do corpo e são “construídas com sinais de cada uma das modalidades sensoriais” (2005, p.73), sendo formadas no fluxo incessante das informações que transitam entre o dentro (corpo) e o fora (ambiente), o real e o imaginado, o visível e o invisível. As imagens constroem o pensamento, que por sua vez é formado por conceitos nesse fluxo de imagens.

Com base neste quadro conceitual, Greiner aponta em *O Corpo* uma possível definição para as diversas dramaturgias do corpo, a qual parece surgir como algo dado a priori através do estabelecimento de uma lógica dedutiva.

Mas como isso tudo se relaciona ao tema da dramaturgia do corpo? Se a dramaturgia é uma espécie de sentido que ata e dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo organizando-se em processos latentes de comunicação. (2005, p. 73)

Em *As Culturas e as Novas Dramaturgias do Corpo que Dança*, Greiner expande esta mesma concepção para abarcar a dramaturgia do espetáculo, apontando: “Se a dramaturgia do espetáculo pode ser entendida como algo ou uma qualidade que o conecta, é provável que para estudá-la, será necessário lançar mão de novas grades teóricas” (GREINER, 1999, P. 69). Ainda neste estudo acerca das novas dramaturgias, Greiner correlaciona dramaturgia tradicional ao teatro textual, apontando uma possível mudança de foco no processo dramaturgício, que se desloca do texto para o corpo a partir da dança-teatro de Pina Bausch, do teatro/dramaturgia visual de Bob Wilson, das investigações de Peter Brook, resultando numa apurada técnica corporal do ator, além de reafirmar as palavras de Bernard Dort⁸⁵ de que a dramaturgia é uma consciência e uma prática; e conclui:

⁸⁵ Bernard Dort foi um teórico e crítico teatral francês, bastante conceituado no cenário teatral contemporâneo. É autor de *O Teatro e sua Realidade* e de *Corneille, Leituras de Brecht*, e fundou junto a Roland Barthes a revista francesa *Théâtre Populaire*, em meados do século XX (LEHMANN, 2007).

A dramaturgia do corpo é mais do que o texto verbal “traduzido” no corpo. Seria uma possibilidade de apresentar um estado de existência. Um estado inscrito na história daquele corpo. Até que ponto a dramaturgia do corpo está relacionada ao ambiente cultural em que se processa, é uma pergunta importante e, ao mesmo tempo, difícil de ser respondida. (GREINER, 1999, p. 67)

A produção teórica de Greiner acerca da dramaturgia sinaliza, grosso modo, um discurso formulado sob uma perspectiva evolutiva com ênfase na interculturalidade, dada possivelmente pela sua aproximação com o butô e formas artísticas orientais afins, seja como dançarina (GREINER, 2005), mas sobretudo como pesquisadora acadêmica. Ressaltam-se em sua trajetória pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado acerca do butô, resultando em pesquisas em Osaka e Tóquio e projetos de intercâmbio entre Brasil e Japão, além da sua atuação como professora visitante no Centro Nichibunken de Kyoto e encontros com temáticas afins, realizados sobretudo na França (CND e Universidade Paris 8) e nos Estados Unidos (Florida International University e School of New World)⁸⁶.

Pesquisadora em dança/dramaturgia, com doutorado pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP (Brasil), Rosa Maria Hércoles é atualmente professora nesta mesma universidade, além de ser dramaturgista de dança. No âmbito acadêmico, ressalta-se seu estudo de doutorado acerca da dramaturgia na dança, cuja preocupação parece ajustar-se à necessidade da própria dança construir um entendimento acerca deste novo pensamento que se faz presente na dança a partir da década de 80 e que a ratifica como área de produção de conhecimento específico (HÉRCOLES, 2004; 2005). Na base de sua pesquisa concentram-se os processos dramaturgicos realizados juntamente com a intérprete-criadora paulista Vera Sala. Para a pesquisadora, estes processos trazem referências significativas para a contribuição com o processo de sistematização conceitual e de delimitação da área dramaturgica na dança. Sua pesquisa preocupa-se com a formulação de uma definição de dramaturgia que aspira ser genérica, sem ser, contudo, apenas uma marca pessoal.

Em *Corpo e Dramaturgia* (2004), Rosa Hércoles refere-se ao termo “dramaturgia do corpo” como algo que não ocorre além da sua própria materialidade e que emerge da exploração de variadas questões temáticas implementadas no movimento, da relação entre as possibilidades corporais e as informações inerentes às questões investigadas ao longo do

⁸⁶ In: http://www.pucsp.br/pos/cos/docentes/christine_greiner.html

processo dramatúrgico, condicionadas às condições perceptivas do corpo. De acordo com a pesquisadora, o processo de construção deste tipo de dramaturgia ocorre concomitante ao processo coreográfico de modo que ambos são formalizados através do movimento, sendo o processo dramatúrgico um espaço vinculado à elaboração de conceitos, estes que se formulam a partir da experiência do corpo no ambiente. Neste mesmo artigo, a pesquisadora discorre acerca dos procedimentos utilizados nas construções de seus trabalhos, cujas propostas, em geral, reúnem estratégias que se estabelecem a partir da exploração de novas competências corporais, viabilizadas sobretudo pela improvisação. Para a pesquisadora, a improvisação é vista como a principal ferramenta investigativa capaz de promover o aumento da complexidade do trabalho, tanto que esta é utilizada em todas as suas etapas, desde a organização inicial dos materiais preexistentes à sua configuração final, “garantindo tanto a preservação do espaço de descoberta quanto a continuidade do processo” (2004, p. 109).

Na concepção da Hércoles, dramaturgia pode ser definida como “um tecido de relações coerentes” (2005, p.18) e ainda como “a criação de algo que, apesar de compartilhar propriedades heterogêneas, apresenta uma organização que se encontra inseparavelmente conectada” (2005, p. 18). Para ela, “a totalidade de uma peça coreográfica se estabelece pela relação de suas partes e não pela simples adição de elementos” (2005, p. 11).

Hércoles explica que a palavra *drama* é originada da palavra grega *drao*, que se traduz por agir (2004, p. 10), e, devido aos diferentes modos de pensar a ação na dança e no teatro, a dramaturgia na dança é entendida diferentemente da dramaturgia no teatro. Para ela, no teatro, a ênfase nos procedimentos de construção da ação dramática deslocou-se da palavra para o gesto. Os modos organizativos da ação dramática e de atuação foram redimensionados, deixando de priorizar o texto e dando preferência à imagem e à expressão física, desarticulando o processo dramatúrgico teatral de uma estrutura construída sob a lógica linear da linguagem verbal, tal qual era visto até a década de 60. Assim, emergiram novos modos de representação cênica da ação dramática. Já na dança, a pesquisadora explica que a construção dramática ocorre pelo movimento e, por isso, “o corpo que dança não encena algo - ele *está* algo” (2004, p. 106), o que ocorre sem a pretensão de agregar teatralidade à dança. Hércoles afirma que uma vez que a ação na dança ocorre pelo movimento, esta inscreve cada composição dramatúrgica numa instância local, intrinsecamente relacionada ao processo, mantendo-se articulada às experiências de cada corpo que dança, o que, visto sob uma perspectiva cognitiva, acaba por se vincular a um “processo de produção sígnica” e, portanto, a um processo de produção de conhecimento (2004, p. 11).

Hércoles ainda observa que a dramaturgia inscreve-se num campo prático, enunciando-a relacionada a uma “atividade que ocorre num contexto colaborativo” (2005, p. 109). Para a pesquisadora, a dramaturgia enquanto prática corresponde a uma “instância da composição coreográfica que cuida das relações que se estabelecem durante o processo de construção e organização da cena” (2005, p. 126), relacionada ao “entendimento, organização e formalização de um processo de implementação de um pensamento no movimento, construído na singularidade da experiência” (2004, p. 119).

Dramaturgista que é, sua tese de doutorado *Formas de Comunicação do Corpo – Novas Cartas sobre a Dança* estrutura-se, como o próprio título anuncia, sob o formato de carta, estabelecendo assim uma relação dialógica com personalidades do campo teatral e da dança, discutindo com elas, numa perspectiva relacional “íntima”, os novos pressupostos que fundamentam a dramaturgia na dança no contexto contemporâneo. Destacam-se Aristóteles, com o qual discute as reconfigurações conceituais acerca de natureza e cultura e suas implicações no campo da dança; Noverre, com quem debate acerca das resultantes do pensamento lógico-cartesiano; Fokine, com quem dialoga acerca da materialidade do corpo e da dança; e Pina Bausch, com quem compartilha uma idéia que há muito assola a dança e a inscreve equivocadamente na dimensão do indizível, não contribuindo para a compreensão da dança/dramaturgia na atualidade.

Preocupada como a exegese científica dos ensinamentos de Klauss Vianna acerca da construção do corpo expressivo na dança, a pesquisadora Neide Neves propõe em sua dissertação de mestrado uma leitura dos princípios técnico-corporais de Klauss Vianna à luz das ciências cognitivas. Estes procedimentos, conforme Neves os aponta, encontram-se em processo evolutivo de sistematização conceitual há praticamente vinte anos⁸⁷.

A pesquisa de Neide Neves pode ser vista, por um lado, como uma resultante de um processo de contaminação vertical dos ensinamentos em dança iniciados por Klauss na década de 50, dado que a pesquisadora não apenas foi sua aluna durante anos, como também compõe a árvore genealógica dos Vianna ao lado de Rainer, filho de Angel e do mestre Vianna, com quem concretizou laços conjugais e artísticos, dedicando-se por anos à sistematização da prática e da didática acerca da técnica desenvolvida por Klauss. Por outro lado, a pesquisa de

⁸⁷ Toma-se como referência histórica o ano de 1990, data da primeira publicação de *A Dança*, “escrito por Klauss Vianna em colaboração com Marco Antônio de Carvalho, por ocasião da bolsa da Fundação Vitae recebida por Klauss”. (VIANNA, 2005, p. 13)

Neves, ao articular um saber de vinte e dois anos de prática e de ensino de dança com teorias científicas, efetiva e contribui para as trocas de conhecimento entre arte/dança e universidade. Atualmente Neide Neves é professora e pesquisadora de dança, doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, onde atualmente prossegue a pesquisa acadêmica *Técnica de Dança como Operador de Processos Comunicacionais entre Corpo e Ambiente*⁸⁸, orientada pela Profa. Dra. Christine Greiner. Já seu estudo de mestrado, também realizado da PUC/SP (Brasil) entre os anos de 2000 e 2004, também foi orientado por Greiner e intitula-se *O Movimento como Processo Evolutivo Gerador de Comunicação – Técnica Klauss Vianna*, dando origem ao livro *Klauss Vianna: Estudos para uma Dramaturgia Corporal*, publicado em 2008.

Assim, *Klauss Vianna* corresponde a uma pesquisa realizada em campo acadêmico e traz informações referentes às “instruções da técnica Klauss Vianna” articuladas à “singularidade do movimento expressivo”. Em sua pesquisa, Neves parte da hipótese de que as instruções atuam como estímulo para a ignição do movimento quando utilizada na condição de alterar padrões limitantes e de ampliar a potencialidade expressiva do corpo (NEVES, 2008, p. 46). A pesquisadora afirma que tais instruções “estimulam a percepção dos diferentes estados corporais e a disponibilidade para o movimento novo; [...] podem promover o acesso a novas conexões neurais conscientes ou não, que resultam no movimento expressivo”, além de serem eficazes para a flexibilização dos padrões anátomo-cinéticos.

Segundo Neves, o tempo do aprendizado do corpo é anacrônico à velocidade em que se processam as atividades da vida cotidiana contemporânea e o que comumente se observa é a repetição de padrões cinéticos e respostas corporais cada vez mais estáveis de modo a ocultar a singularidade do corpo. Neste sentido, Neves entrecruza Damásio (conexões neurais; percepções), Lakoff e Johnson (metáfora) e Edelman (TNGS; mente; consciência; cérebro; processos neurais; movimento) em seu exercício investigativo a fim de compreender os processos seletivos de padrões de movimento para concluir que um trabalho que se propõe construir um corpo disponível para a produção de movimento e de informação – exatamente onde residem os dois eixos centrais da técnica de Klauss: flexibilização do padrão pessoal de movimento e a informação que emerge do movimento (2008, p. 54) – deve estar fundado em quatro pilares fundamentais: o terreno (percepção); os meios (sensação, movimento, imagem mental, conceito); o tempo (atenção, presença); o espaço (ambiente).

⁸⁸ In: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=C500095>

De acordo Katz, “sua pesquisa colabora também para esclarecer temas indispensáveis a quem faz e se interessa por dança” (KATZ apud NEVES, 2008, p.14). Acrescenta-se a isso, a contribuição de Neves para legitimação da dramaturgia no campo da dança, dada pela explicitação do termo dramaturgia no título de seu livro.

Entre tantas contribuições significativas, nota-se, todavia, a não existência de uma definição do que a autora/pesquisadora entende por dramaturgia ou mesmo uma abordagem direta do que vem a ser dramaturgia corporal. De todo modo, no final do último capítulo, Neves constrói um discurso cujas informações se apresentam de modo a oferecer ao leitor uma zona de conexão aberta para se pensar uma possível articulação entre aquilo que se entende por dramaturgia corporal na dança e as construções singulares do corpo instruído pela técnica de Klauss Vianna. Por fim, Neves associa dramaturgia às relações forma/significado e sintaxe/semântica e acaba por articular a idéia dramaturgia à semiótica. A chave de ignição para a compreensão de dramaturgia corporal na dança, tal qual Neves sugere em seu estudo, inscreve-se no entendimento do corpo-pensamento como principal propositor dramaturgic. Contudo, cabe ao leitor, ao artista, ao dançarino e ao pesquisador estabelecerem suas próprias pontes associativas.

CAMPO ARTÍSTICO

DANÇA - DOSSIER DANSE ET DRAMATURGIE

Contradanse é uma associação criada em 1984 em Bruxelas, Bélgica, com o propósito de apoiar e estimular a criação coreográfica na comunidade de dança local. Em vista de se constituir num centro de memória da dança, esta associação fundou em 1990 o Centro de Documentação e de Informação da Dança. Dentre seus objetivos, inclui-se a proposta de contribuir com o trabalho da comunidade de dança na Bélgica no que concerne à análise do pensamento do movimento, do corpo, da composição, dentre outros, além de promover o intercâmbio desta comunidade com outros países do mundo. Este centro reúne acervos de vídeos e de fotos de dança, além de editar periódicos gráficos e digitais⁸⁹ especializados em

⁸⁹ In: http://www.contredanse.org/index2.php?path=content/nos_activites/ndd_info.htm

dança, contendo informações sobre questões temáticas e atualidades, como festivais, criações, publicações, etc.

A revista *Nouvelles de Danse* consiste num periódico que foi desenvolvido de 1990 a 2006 e o *Dossier Danse et Dramaturgie* é a sua trigésima primeira edição, publicada em 1997. Este refere-se a um dossiê temático totalmente dedicado à dramaturgia na dança e coloca-se com o objetivo de propor reflexão sobre as regras dramáticas e o lugar que a dramaturgia ocupa na dança. Ele traz entrevistas e artigos de dramaturgos e dramaturgistas diversos atuantes na dança, cujos discursos revelam sobretudo a existência de múltiplas concepções dramáticas praticadas na Europa; em especial, na França e na Bélgica.

Foram selecionadas algumas concepções dramáticas desta edição em vista da aproximação do entendimento destes artistas acerca do que vem a ser dramaturgia na dança, cujas idéias têm fomentado, deste a publicação deste dossiê, a discussão e a estruturação do pensamento dramático neste campo disciplinar; especialmente, no ambiente acadêmico brasileiro.

Marianne Van Kerkhoven é a primeira dramaturga entrevistada neste dossiê temático, declarando de imediato a sua dificuldade em definir esta prática. A dramaturga refere-se à dramaturgia como uma espécie de poesia, uma maneira de aproximar dança e realidade, e posteriormente, com outras palavras, conclui tratar-se de composição, como algo relacionado a estruturas:

Trata-se de controlar o todo, de pesar 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. (KERKHOVEN, 1997, p. 1).

Dramaturga belga, Kerkhoven sempre atuou profissionalmente como dramaturga no campo teatral, até que em 1997 inicia um processo colaborativo com Anne Teresa De Keersmaeker, diretora da Cia. Rosas (Bélgica), realizando cinco produções consecutivas com a companhia de 1985 a 1990. Apesar de considerar restrito seu conhecimento acerca desta prática no campo da dança, afirma identificar-se com um tipo particular de dramaturgia nominada *dramaturgia de processo*, que pode ser entendida como uma estrutura que se define ao longo do processo de ensaios, condicionada à seleção dos materiais e à elaboração conceitual que ocorrem no processo de construção da obra. Referindo-se, portanto, à

dramaturgia local, localizada no âmbito da obra, a dramaturga relata existir outro tipo de dramaturgia muito comum entre a prática de dramaturgos alemães desde Brecht chamada *dramaturgia de conceito*. Esta se refere a um tipo de procedimento no qual diretor e dramaturgo elaboram um conceito a partir da interpretação de um texto, antes do início do processo de ensaios, o qual se constituirá na base para o critério de todas as escolhas dos materiais que comporão o trabalho. A dramaturga reconhece este método distinto do método utilizado na dramaturgia de processo, pois comporta a idéia de um processo no qual tanto a metodologia quanto os objetivos do trabalho são previamente definidos.

Baseando-se no trabalho que desenvolve com a coreógrafa belga, Kerkhoven faz uma breve abordagem acerca da perspectiva multidisciplinar na dança, afirmando em primeira instância que a multidisciplinaridade não está necessariamente vinculada à materialidade da dança ou a sua abstração, e observa haver na atualidade a possibilidade de existir um refluxo conservador tanto na dança como no teatro. Segundo a dramaturga, há um processo no qual é possível observar a dança retomando a abstração e o teatro, o texto. Contudo, para Kerkhoven, a dramaturgia praticada no contexto contemporâneo é distinta da dramaturgia dramática, tradicional, pois ela não está relacionada a qualquer doutrina ou a aplicação de regras, tal como esteve condicionada até o período moderno. Para Kerkhoven “é mais ao inverso disso: é procurar uma rota pela qual se chega a estruturar todo o material que chega sobre a mesa trabalhando numa produção e tentar, sobretudo, não fazer hoje o que já se fez ontem”; e para posicionar-se, complementa seu discurso com as palavras de Bernard Dort: “a dramaturgia é uma consciência e uma prática”.

Nesta entrevista, Kerkhoven refere-se ainda ao “inventário de formas” que se pode produzir a partir da aproximação entre dança e distintas formas artísticas, que pode se efetivar em diversos níveis interacionais: os textos podem fornecer parâmetros para construção parcial ou total da obra, ora fundir-se com a música, ora serem adaptados, falados, gravados, projetados sob o formato de imagens ou simplesmente projetados, ora podem ser utilizados em analogia com o movimento. A dramaturga relata que tais interações podem muitas vezes expandir cenas inteiras e até narrativas completas, e ainda, em alguns casos, até mesmo produzir histórias. Para ela, as narrativas configuradas aos moldes aristotélicos, com começo, meio e fim, geralmente são produtos do teatro e raras na dança. Kerkhoven conclui: “a dança não é o meio mais adequado para se contar histórias” (1997, p. 3).

Para Jean-Marc Adolphe, dramaturgo também presente nesta edição, a palavra dramaturgia é fonte de mal entendido, pois que se origina da arte teatral e está relacionada à composição das peças teatrais, cuja lógica evoca o sentido das ações, determinando procedimentos distintos aos utilizados na dança. Para ele, o que diferencia a dramaturgia na dança da dramaturgia teatral é a dialética entre ação e sentido. A lógica no teatro evoca o sentido das ações ao mesmo tempo em que evoca a ação do sentido, tornando-se autoritária por monopolizar o sentido numa instância intencional. Já a dança não comporta esta mesma lógica, pois ela não se ocupa com a intencionalidade neste nível; ela preocupa-se com o que precede o surgimento da ação, atribuindo mais ênfase ao movimento. Neste sentido, Adolphe cita as palavras de Cunningham de que “o movimento é expressivo em si mesmo” (CUNNINGHAM apud ADOLPHE, 1997, p. 9), acrescentando que este não demanda qualquer intenção precedente. Para ele, dramaturgia provém do grego *drao*, que significa agir, o que na dança significa movimento, concluindo que a dramaturgia é a própria coreografia.

Jean-Marc Adolphe concebe dança como matéria que se propaga invisivelmente, trabalhando por ela mesma. A dança trabalha o corpo no tempo-espaço ao mesmo tempo em que trabalha a percepção. Neste sentido, a dramaturgia na dança “é o estudo desse trabalho múltiplo, desse entrelaçamento de matérias”, visíveis e invisíveis, que não pode ser reduzido a um materialismo qualquer, pois procura captar os fluxos de circulação de sentido. Para Adolphe, a *dramaturgia do movimento* é “um exercício de circulação” e talvez consista em “reconhecer a organicidade dessa lógica interna” (ADOLPHE, 1997, p. 9)

Para Jean-Marc Adolphe, a dramaturgia existe na relação entre público e corpo que dança, constituindo-se numa resultante do tensionamento entre as forças visíveis e invisíveis que entram em jogo no momento investigativo do movimento e da sua inscrição no espaço, cujo intuito é a testabilidade da relação entre estas forças e não a sua demonstração ou provação. A dramaturgia, para Adolphe, é uma área multidisciplinar, que entrecruza outros conhecimentos na medida em que se reflete acerca do que se deseja iluminar, investigar, perceber, colocar em jogo e testar.

Nascido em 1958, Jean-Marc Adolphe é jornalista, especializado em dança e em teatro e também crítico e analista da política cultural. Em 1995, fundou *Les Éditions du Mouvement* em Paris, onde dirige até hoje a revista *Mouvement*, uma revista acadêmica interdisciplinar. De 1994 a 2001, atuou como assessor e diretor artístico de festivais e de teatros, incluindo o Théâtre de la Bastille, em Paris. Como muitos dizem, Jean-Marc Adolphe é um observador afiado dos processos de criação artística contemporâneos e interessa-se pela relação

arte/política, o que o levou a escrever seu livro *A Crise da Representação*, publicado em 2003. Adolphe também é autor do livro *Pina Bausch: Delahaye* e de vários textos e artigos publicados em revistas acadêmicas.

Nathalie Schulmann é dançarina, professora e pesquisadora de dança, além de ser especializada em pedagogia e reconhecida na França pela sua atuação no campo de estruturação e valorização do ensino de dança, inserindo-se como profissional no campo da análise do movimento corporal. Para ela, a noção de interpretação não se restringe ao dançarino profissional, mas é a fonte de toda a aprendizagem artística. Atualmente, Nathalie Schulmann integra a equipe pedagógica do RIDC – *Recontres Internationales de Danse Contemporaine*⁹⁰, em Paris/França, e em *Nouvelles de Danse* apresenta uma perspectiva dramaturgical na qual o dançarino é recolocado no centro da dramaturgia. Diante disso, a pesquisadora considera necessário reconhecer o que funda a especificidade do dançarino enquanto alguém que dança em meio à pluralidade técnica-corpórea que ele porta na atualidade. Mais especificamente, de acordo com Schulmann, é preciso reportar à velha pergunta: “o que é o ato de dançar?”

*Atuar*⁹¹ é a palavra-chave que identifica uma mudança de paradigma. Conforme aponta a pesquisadora, o dançarino atua como intérprete e criador, seja no processo coreográfico, como no espaço-tempo de sua atuação em face ao público. Mas Schulmann também reconhece que até mesmo a palavra “interpretação” já não mais se adequa a este novo comportamento, pois o dançarino não tem mais por tarefa explicitar ou tornar compreensível a intenção da obra nem do coreógrafo e por isso não precisa mais se colocar em defesa ou a serviço de nenhum deles. Seu corpo é o próprio objeto investigado e seu “movimento dançado” torna-se cada vez mais específico, dado pela pesquisa conceitual e verticalização teórica articuladas no seu fazer artístico, o que o possibilita refletir acerca das questões que se aplicam ao movimento que executa, construindo maior autonomia. Neste sentido, o modo operativo do dançarino não se vincula à virtuosidade técnica, mas situa-se nas escolhas pessoais realizadas na instantaneidade da obra, levando-o a se posicionar politicamente num jogo de risco que lhe propicia condições para reconstruir continuamente sua corporalidade. Assim, o dançarino cria tensões contínuas nas relações que estabelece com os elementos que

⁹⁰ In: <http://www.ridc-danse.com/ridcsite/ridc.html>.

⁹¹ Schulmann refere-se a esta terminologia, ressaltando a sua utilização por Dominique Dupuy. Dupuy é professor do Centre Nationale de La Danse, onde ministra aulas integrando a prática de pilates à dança, seja na área de interpretação, de criação e de pedagogia.

compõem a cena, sendo que este modo de operar o afeta, assim como também afeta o espectador, que é desestabilizado e inserido na ação, levando-o a configurar mentalmente uma cena que é construída numa zona intersticial, fundando o que Schulmann chama de “espaço poético” (1997, p. 13). Schulmann define *espaço poético* como um lugar onde ocorre o fluxo entre o real e o mental, dentro e o fora, o visível e o invisível, consciente e inconsciente. De acordo com a pesquisadora, este artifício utilizado pelo dançarino na sua atuação refere-se a um modo operativo específico vinculado às escolhas inerentes às tomadas de risco, acabando por deslocar ambos, dançarino e espectador, de seus códigos habituais perceptivos. Atuar, segundo essa ótica, demanda procedimentos diferenciados, cujos princípios, traçados a partir da lógica corpórea do dançarino, leva à organização específica na qual os elementos dramáticos não são objetos privilegiados na composição, mesmo que concorram para a homogeneidade da obra.

Carolyn Carlson não declara se faz ou não dramaturgia, mas afirma fazer poesia. Como ela mesma diz, sua abordagem é poética e sustentada por uma filosofia de dança orientada para a espiritualidade. É desta forma que a coreógrafa Carolyn Carlson coloca-se no palco, na vida, no site e também nesta entrevista concedida ao professor de dança e também professor de yoga francês Laurent Dauzou, compondo a trigésima edição da revista *Novelles de Danse, Dossier Danse et Dramaturgie*. Peculiar pelo caráter poético, emocional e espiritual que a coreógrafa atribui ao seu próprio trabalho, esta entrevista é ainda paradigmática por propor pensar acerca da expansão da dramaturgia a partir da idéia de personagem.

Mas contrário ao que muitos pensam, Carlson diz que não encarna personagens (no sentido espiritual do termo). De acordo com suas palavras, ela dança, os torna carne. Seu aprendizado em dança - assim como fala, “crescida na dança” - desde os seus vinte e dois anos de idade com o mestre Alvim Nikolais, na Califórnia, garantiu-lhe uma formação técnica fundada no movimento abstrato, favorecendo a construção de hábitos e de comportamentos em dança que a possibilitam vivenciar hoje um processo coreográfico que emerge ora da textura um lenço, ora da leveza de um chapéu, ou da energia que vibra da cor de um vestido, não havendo disciplina nem regras para a escolha desses elementos. Mas para ela também não existe o acaso; existem, sim, encontros e afetos, como algo que se aproxima, despertando-lhe o foco, o corpo, a idéia coreográfica. Não importa o que seja: um presente, uma jóia guardada, uma bolsa ou uma sandália.

A concepção de Carlson acerca de personagem, como ela mesma diz, não se vincula à rotulação ou à idéia de personagem tal qual é comum se ver no teatro dramático; mas, sim, à descoberta de suas múltiplas faces. Cada personagem promove um encontro consigo mesma e com a sua própria poesia ao evocar pessoas e, através delas, uma autoevocação. Neste sentido, como uma espécie de objeto-pele-personagem, os elementos utilizados no processo coreográfico a auxiliam para evocar sua própria memória, e assim, através do movimento, contribuem para expandir o caráter de suas peças coreográficas.

Segundo Carlson, os procedimentos partem, via de regra, de uma aproximação poética do tema, em especial, por meio da sua própria produção de desenhos e de poesias, e destes, para o estabelecimento de associações entre os elementos que lhe vestem e o que lhe é do âmbito pessoal. Sua busca é encontrar ressonâncias em si mesma e assim criar pontos de referência. Ao mover-se pelo espaço, trabalha a percepção de seu movimento, constituindo seu trabalho num processo individualizado, muitas vezes solitário, vinculado ao físico, emocional, psíquico e espiritual.

No que se refere à relação obra/espectador, Carlson propõe a criação de um espaço de compartilhamento, onde ocorrem conexões entre dançarino e espectador, realizadas num espaço de desejo e de necessidade, implicadas à criação. À parte à espiritualidade ser uma constante, como ela mesma aponta, seus trabalhos caracterizam-se em boa medida pela opção por temáticas e enfoques coreográficos cujos enfoques não abordam problemáticas cotidianas, pois que para Carlson toda opção está vinculada ao foco de atenção e de intenção do coreógrafo, de modo que este pode selecionar as informações que lhe constroem e que o movem na realização de seu trabalho, bem como enfocar e enfatizar aspectos consoantes a estas realidades, ou não. Não obstante, Carlson não privilegia o produto e, sim, o processo, por considerar este último um espaço de autodescoberta no qual estão coimplicadas arte e vida, possibilitando assim o encontro consigo mesma. Para ela, esta é uma busca que não é apenas dela, mas que é comum a todos. Carlson refere-se a todos como “viajantes do tempo”.

3. CORPO E CENA

Tendo como objeto de estudo a dramaturgia na dança, esta investigação reúne estudos que permitem compreender a idéia dramaturgia como um meme, uma unidade viral procedente do teatro, instalada e replicada no campo da dança, resultante dos processos relacionais entre dança e teatro, configurados em zona de transitividade. Síntese transitória destes processos, eminentemente contaminatórios, a dramaturgia consolida-se na dança através de um processo cumulativo de microrreconfigurações estruturais contínuas ocorridas ao longo do tempo e emerge no contexto contemporâneo compartilhando com o teatro um conjunto de características comuns. Os princípios organizativos relativos à dança e ao teatro, contudo, são regidos por lógicas diferenciadas e resultam em padrões discursivos e comportamentais específicos, assim como em singularidades próprias dos corpos e de seus respectivos campos interligados. Os princípios e lógicas comportamentais que delimitam cada um dos campos mostram-se diretamente coimplicados, não são estáticos, mas dinâmicos, e reconfiguram-se continuamente de acordo com as aproximações, transmissões e replicações meméticas ocorridas com outros campos/corpos/lógicas com os quais se relacionam nos contextos culturais em que existem.

Como atividades cognitivas do corpo, teoria e prática, interagem em zona de transitividade e resultam em sínteses teóricas e artísticas. Focalizam-se aqui as concepções dramaturgicas que compõem o quadro dramaturgico anteriormente elaborado com o propósito de compreender a especificidade relativa à dramaturgia na dança, distinta da dramaturgia teatral, reconhecendo dança e teatro como ambientes cujas lógicas organizativas oferecem-se como condições diferenciadas para assimilação de uma mesma idéia. Cada concepção dramaturgica refere-se a uma elaboração teórica organizada por uma lógica que atua consoante à lógica organizativa do campo no qual se inscreve. Ambas as lógicas interagem e reconfiguram-se numa dinâmica coadaptativa contínua. Os discursos referentes às concepções dramaturgicas podem ser compreendidos como argumentações resultantes de um modo de pensar, de elaborar e de apresentar perspectivas sobre dramaturgia. Neste sentido, entende-se que suas ênfases argumentativas, portanto, permitirão visualizar a especificidade relativa à dramaturgia em cada um dos campos.

Obviamente que as concepções dramaturgicas que compõem o quadro dramaturgico não reproduzem os discursos originais do modo como foram elaborados por seus teorizadores. Diferentemente, as concepções dramaturgicas foram apresentadas sob forma de textos

reelaborados dos discursos originais, submetidos a uma “filtragem dramaturgica” orientada no sentido de atender o propósito desta investigação. De todo modo, as informações selecionadas foram organizadas de modo a preservar, ou perder menos, as qualidades em relação aos referenciais, realizadas com o desvelo de não subverter as matrizes discursivas. Assim, o quadro dramaturgico abarca seis concepções dramaturgicas elaboradas em âmbito acadêmico, comportando três concepções de dança e três de teatro, e inclui quatro concepções inscritas no âmbito prático da dança, selecionadas a partir da edição *Dossier Danse et Dramaturgie*, da revista belga *Nouvelles de Danse*. O critério de seleção privilegiou a abordagem temática relacionada à abrangência perceptiva de cada teorizador, bem como sua aceitação e penetração no contexto cultural através dos processos de difusão, focalizando, em especial, o ambiente acadêmico e artístico brasileiro.

A partir deste quadro dramaturgico, percebe-se que as concepções de dramaturgia de dança e de teatro apresentam ênfases argumentativas diferenciadas. Em primeira instância já é possível reconhecer que nas elaborações teóricas de dramaturgia no campo da dança há prevalência da ênfase no corpo, sendo que nas construções teóricas relativas ao teatro predomina a ênfase na cena. Identifica-se *corpo* e *cena* como fatores distintivos na organização das sínteses dramaturgicas elaboradas na dança e no teatro respectivamente, constituindo-se nos principais diferenciais que engendram as singularidades relativas às dramaturgias em cada um dos campos. As lógicas do corpo e da cena conduzem os processos dramaturgicos na sua instância básica, modelando distintamente as dramaturgias de dança e de teatro, cada qual em seu respectivo campo disciplinar.

Ainda no contexto geral das concepções dramaturgicas, abarcando teatro e dança, é possível observar que a dramaturgia é entendida em ambos os campos como uma prática vinculada à composição de uma estrutura, abrangendo processo e configuração, de forma que a dramaturgia, na sua configuração final, é entendida como processo. Ou seja, o construto dramaturgico não se refere a uma composição fixa e acabada, mas a uma estrutura que está em contínuo processo investigativo e sujeita a contínuas reconfigurações. Esta estrutura é composta por elementos que geralmente são definidos ao longo do processo dramaturgico e visa ser executada em face ao espectador. As relações entre performer (dançarino e ator) e espectador concentram foco de atenção e de interesse investigativo, dado que o principal objetivo é a intensificação da ação comunicativa do corpo artístico. Os construtos dramaturgicos de teatro e de dança não são elaborados com interesse em propor soluções ou engendrar sentido no espectador, mas realizados com o propósito de questionar, investigar e promover o deslocamento de padrões perceptivos habituais. Eles visam à construção de

coerência externa, ou seja, são elaborados com o propósito de estabelecer uma estreita conexão com o contexto cultural em que se inserem.

O corpo pronuncia-se como instância cognitiva predominante nos processos dramáticos em ambos os campos, tornando-se perceptível tanto nas concepções de dança como nas concepções teatrais a ênfase na lógica cognitiva do corpo artístico. Em ambos os contextos, enfoca-se a singularidade e a materialidade do corpo, sendo o corpo entendido como propositor dramático e sua lógica como condutora do processo dramático e expansora da dramaturgia. Observa-se, porém, haver divergência entre os modos de perceber e de focar o corpo em cada um deles, bem como existir dissensão entre seus respectivos modos operativos.

No teatro, segundo as concepções que compõem o quadro dramático, o corpo é entendido tanto como catalisador do processo dramático, assim como um dos elementos que integram a composição da cena, compondo o construto dramático junto aos demais elementos estruturais. Nas dramaturgias teatrais, o corpo também pode assumir a dimensão de opção dramática e, assim, como opção dramática corpórea, ele estabelece relações com outras opções dramáticas no tempo-espaço presencial da cena. Estas outras opções dramáticas podem derivar do texto, de imagens, do espaço, da luz, etc., sejam quais forem os elementos selecionados para compor o construto dramático.

Nenhuma das concepções inscritas no campo teatral aborda o construto dramático como sendo uma estrutura rígida e estática, mas, sim, flexível e dinâmica, descrevendo-o como uma estrutura que é construída ao longo do transcurso na cena. Deste modo, todas as opções dramáticas que compõem um determinado construto dramático teatral relacionam-se na cena de modo a tecer uma rede de tensão que vai sendo estabelecida na medida da necessidade de se destacar certos aspectos no fluxo da obra, tendo em vista a concretização de seus objetivos. Estes aspectos geralmente são previamente selecionados no processo dramático, em espaço de ensaios, tendo como objetivo serem levados à cena de modo a possibilitar novos agenciamentos de sentido, salvo casos em que eles são construídos no tempo-espaço presencial da cena, sem prévia elaboração.

Já as concepções dramáticas de dança elaboradas no âmbito acadêmico enfocam o construto dramático expandido do/no/pelo corpo, elaborado de acordo com as relações que este estabelece com o ambiente em que se insere. Todas as concepções de dança referem-se à dramaturgia como sendo uma estrutura organizada segundo a lógica cognitiva do corpo que dança, articulada à construção de sentidos e à percepção dos estados corporais. Elas enfatizam a materialidade e a singularidade do corpo propositor, rejeitam a idéia de corpo como produto

acabado, assim como se contrapõem à idéia de um corpo recipiente no qual as informações são simplesmente depositadas. De modo geral, as concepções de dança elaboradas no âmbito acadêmico entendem o corpo segundo a idéia de corpomídia, um corpo em estado permanente de comunicação, um signo mediador de informações, um corpo em processo, que se reconfigura ininterruptamente de acordo com as trocas informativas que estabelece com o ambiente em que se insere. Corpo e ambiente são vistos implicados entre si, construindo-se continuamente através de constantes ajustes mútuos.

Tal como ocorre no teatro, o processo dramatúrgico na dança é engendrado pela lógica do corpo propositor, assim como o construto dramatúrgico também pode ser elaborado de modo processual em espaço de ensaios ou no tempo-espaço presencial da cena. Porém, diferentemente das concepções teatrais, nenhuma das concepções de dança reconhece o corpo que dança como uma das opções dramatúrgicas que compõem a cena, como também não enfatiza outros elementos, exceto o espaço/ambiente, com as quais este corpo possa vir a se relacionar em cena. Todas as concepções de dança inscrevem prioritariamente a dramaturgia no âmbito corporal, de modo que é possível pensar que a dramaturgia na dança é entendida no âmbito acadêmico correlacionada a uma idéia de estrutura organizada exclusivamente pela lógica do corpo que dança a partir da sua proposição de interação com o ambiente cênico.

Em relação às concepções dramatúrgicas inscritas no âmbito prático da dança, observa-se não haver consenso quanto a um único entendimento de dramaturgia na dança. Embora todas as concepções apontem o corpo como principal agente nos processos compositivos e sua lógica como organizadora do construto dramatúrgico, elas demonstram haver discordâncias sobre o que vem a ser este novo “pensamento dramatúrgico” que se legitima na dança nas últimas décadas. Os discursos mostram-se coerentemente argumentados segundo a lógica de cada teorizador e em geral ocupam-se com a descrição de estratégias utilizadas na construção de corporalidades, enfocando sobretudo o processo como espaço de descoberta e de produção de novos sentidos. Enquanto uns teorizadores admitem a existência da dramaturgia na dança (Kerkhoven e Schullmann), outros preferem chamá-la de coreografia (Adolphe) ou de poesia (Carlson).

No que tange os processos contaminatórios, observa-se que entre as concepções de dança inscritas no âmbito acadêmico, pronuncia-se a replicação da idéia/meme *corpomídia* (corpo como mídia de si mesmo) através de uma rota de transmissão memética vertical supostamente dada pela relação entre orientador e orientando, comumente estabelecida no âmbito dos processos de pesquisa acadêmica, nos cursos de pós-graduação. Assim como na dança, observa-se entre as concepções teatrais a ocorrência da ação contaminatória de memes,

ressaltando-se o meme *opção dramaturgica*, evidente nas concepções de Ferracini e de Pavis, e o meme *camadas dramaturgicas*, presente nas concepções de Ferracini e de Lehmann. Dentre as transmissões meméticas ocorridas no âmbito das relações teatro/dança, destacam-se os memes *espaço entre* e *atuar*, presentes nas concepções de Ferracini (teatro) e de Schulmann (dança). Reconhece-se a idéia de Bernard Dort (teatro), acerca da dramaturgia ser uma prática e uma consciência, sendo replicada nas concepções de Kerkhoven (dança) e de Greiner (dança), além da paradigmática idéia de *personagem* sendo replicada não apenas entre teatro e dança, como também no âmbito da própria dança, transmitida através da relação professor/aluno, via rota vertical, tal qual foi relatada por Carolyn Carlson (dança) a partir das suas relações com Alvim Nikolais, seu professor de dança por vinte e dois anos. Ainda no âmbito da dança, ressalta-se a idéia de *fluxo de sentido*, explícito tanto na concepção de Jean-Marc Adolphe como na proposta de Greiner e Katz acerca do corpomídia.

As concepções de dramaturgia que compõem o quadro dramaturgico permitem compreender a especificidade da dramaturgia na dança, distinta da dramaturgia teatral, bem como constatar que os processos relacionais são eminentemente contaminatórios, quer seja no que se refere às relações teatro/dança ou mesmo às relações estabelecidas no âmbito de cada campo disciplinar. Os memes são transmitidos e replicados segundo a lógica de cada corpo/campo e incidem em padrões discursivos e comportamentais específicos.

Em última instância, obviamente que não poderia deixar de ser mencionado o meme mais relevante presente nas concepções que compõem o quadro dramaturgico, do qual deriva o objeto de estudo desta pesquisa, que é a própria *dramaturgia*. Como “unidade” viral, o meme/idéia *dramaturgia* migra do teatro para a dança, sendo replicado neste campo disciplinar, resultando numa compreensão de dramaturgia distinta da qual é compreendida no campo teatral. Assim, entende-se que as dramaturgias elaboradas na dança distinguem-se das dramaturgias elaboradas no teatro e suas diferenças são engendradas nos processos dramaturgicos, em zona de transitividade. Os processos dramaturgicos na dança e no teatro são regidos por lógicas organizativas distintas, sendo que na dança opera a lógica do corpo, e no teatro, a lógica da cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre arte é como dançar sobre arquitetura.

Autor desconhecido

Compreender a dramaturgia na dança sob a perspectiva evolutiva implica entendê-la como um pensamento vivo, que se conecta, interage e coevolui numa dinâmica coadaptativa contínua com todas as coisas que existem no ambiente cultural em que ela se inscreve. Segundo essa ótica, prever qualquer tendência evolutiva da dramaturgia na dança parece ser uma especulação sem sentido, do mesmo modo que se supõe ser impraticável identificar sua suposta origem, dado à imprevisibilidade, à não linearidade e à simultaneidade das múltiplas trajetórias que incidem no fluxo da continuidade histórica.

Inscrita no campo da dança, esta pesquisa buscou compreender a especificidade da dramaturgia na dança, distinta da dramaturgia teatral, sob uma perspectiva coevolutiva entre teatro e dança, reunindo estudos que permitem compreendê-la sob diversos prismas. Em primeira instância, importa destacar que a dramaturgia na dança emerge no contexto contemporâneo como uma macroconfiguração dinâmica e complexa, composta por componentes matricialmente indiscerníveis, constituindo-se numa resultante transitória de um processo cego, sem autoria de um suposto mentor nem identificação de início e perspectiva de fim, decorrente de processos cumulativos de microrreconfigurações estruturais contínuas ocorridas ao longo do tempo. Estas microrreconfigurações são produzidas no âmbito dos processos relacionais entre dança e teatro, que são eminentemente contaminatórios e ocorrem em zona de transitividade. Sob esta perspectiva, a dramaturgia na dança pode ser entendida como uma resultante transitória de processos cooperativos entre teatro e dança ocorridos ao longo do tempo, inseridos em zona de transitividade.

Os processos contaminatórios configurados em zona de transitividade instauram-se somente na existência de condições favoráveis para a aproximação entre duas ou mais instâncias que apresentem afinidades conectivas. É em zona de transitividade que todas as

coisas se misturam, se afetam e se definem mutuamente, não obedecendo a um sentido linear nem a uma relação hierárquica de quem contamina quem no âmbito das relações. É ainda neste lugar em que ocorre a construção de sínteses, sejam teóricas ou artísticas, ou ainda, como aqui é entendida, a própria idéia/meme/síntese “dramaturgia” configurada sob a lógica da dança. É também em zona de transitividade que são engendradas as singularidades nos campos e nos corpos que neles cooperam para a produção de sínteses, bem como a construção de especificidades e aumento das suas respectivas taxas de complexidade.

O estudo da dinâmica de compartilhamento de características e de contaminação entre teatro e dança ocorrida em zona de transitividade permitiu compreender a dramaturgia como uma idéia, um meme, ou ainda, como uma “unidade” viral transmitida do teatro e instalada na dança, sendo replicada neste campo disciplinar, de forma que ela também pode ser entendida como fenotípico estendido da dança. Uma vez configurada na dança, a dramaturgia engendra redefinições conceituais e reconfigurações dos padrões comportamentais no âmbito do teatro/dramaturgia, fenômeno reconhecido como efeito fenotípico estendido da dança no teatro, e este, por sua vez, engendra efeito fenotípico estendido na dança, e, assim, numa dinâmica contínua e de efeitos não planejados, ambos os campos redefinem-se sincronicamente em processo de adaptação mútua. Ainda foi possível constatar que dança e teatro constituem-se em ambientes cujas lógicas organizativas oferecem-se como condições diferenciadas para a assimilação de uma mesma idéia, sendo a idéia dramaturgia entendida diferentemente em cada um dos campos, correlata às lógicas que os organizam.

Em resposta ao objetivo principal desta pesquisa, reconhece-se *corpo* e *cena* como fatores distintivos das dramaturgias na dança e no teatro respectivamente. As lógicas do corpo e da cena operam no âmbito dos processos dramaturgicos, atribuindo ênfases distintas às dramaturgias em cada um dos campos. As dramaturgias de dança são correlatas à lógica cognitiva do corpo que dança, referindo-se estritamente à dramaturgia corporal. O corpo que dança é entendido como propositor dramaturgico, que opera tanto no âmbito do processo dramaturgico como no tempo-espaco presencial da cena com o propósito de intensificar sua ação comunicativa na sua interação com o espectador. Cada opção dramaturgica de dança (e de teatro) pode ser entendida como fenotipo estendido do(s) corpo(s) propositor(es).

Cabe ainda ressaltar que a condição transitória e processual da dramaturgia na dança mostra-se vinculada às múltiplas relações de diferentes naturezas e escalas de tempo que ocorrem simultâneas e ininterruptas, incidindo na continuidade de seu processo reconfigurativo no fluxo do tempo. Seus modos de continuidade neste campo disciplinar são correlatos aos modos relacionais estabelecidos com outras formas artísticas e campos do

conhecimento, articulados aos múltiplos condicionantes que atuam nos contextos nos quais ela se inscreve. Sua condição de permanência na dança está diretamente relacionada ao sucesso adaptativo de seu design para estabilizar-se como padrão, o que se mostra condicionado a sua aceitação e penetração no ambiente cultural, fortalecidas pelos processos difusores de informação. As idéias sobre as relações entre corpo, dança e dramaturgia articulam-se no âmbito dos processos relacionais, em zona de transitividade, e propagam-se no tempo de modo não planejado.

Esta pesquisa ainda permitiu observar a dramaturgia como uma área em crescente expansão na dança ainda pouco explorada academicamente. Presume-se que este fato esteja relacionado à atual expansão da dramaturgia na dança associado à sua recente consolidação como área de conhecimento científico no cenário acadêmico brasileiro. Faz-se notar o reduzido escopo teórico sobre a dramaturgia na dança, o que faz emergir a necessidade de sistematizar informações que impulsionem novas investidas teóricas em dança/dramaturgia. Por um lado, pode-se dizer que esta necessidade ocorre também devido à ampliação das possibilidades de interlocução da dança com outros campos do conhecimento e da sua atuação na dinâmica dos processos culturais; por outro lado, esta necessidade se faz ainda em virtude processo de especialização da própria área dramaturgical, uma vez que esta se concretiza na interação entre prática e teoria, conforme este estudo veio demonstrar. Os escritos teóricos de Aristóteles, Noverre, Laban e Stanislavski, assim como as concepções dramaturgical atuais elaboradas em campo acadêmico da dança e do teatro que compõem o “pleorama dramaturgical”, além das concepções selecionadas do *Dossier Danse et Dramaturgie*, indiciam teoria e prática como formas não isoladas e não excludentes entre si, mas que se formulam mutuamente, formalizando-se sob diferentes lógicas organizativas, uma alavancando e adaptando-se a outra, em contínuo processo coevolutivo.

A dramaturgia, como um pensamento vivo, oferece-se à dança como uma fonte dinâmica e inesgotável de pesquisa. São várias as possibilidades de desdobramentos e de aprofundamento desta investigação. Dentre elas, destaca-se a relevância de um estudo acerca dos processos de formulação conceitual através da prática dramaturgical com enfoque nos processos metonímicos, entrecruzando metáforas e processo de singularização das dramaturgical na dança, assim como um estudo comparativo entre dramaturgia e coreografia que busque compreender suas respectivas especificidades.

REFERÊNCIAS

ADOLPHE, Jean-Marc. Necessidade e Utopia. **Obscena**: Revista de Artes Performativas. n.10, 2008. Disponível em: http://revistaobscena.com/images/stories/pdf/revista_obscena_10.pdf. Acesso em: 10 set. 2009.

_____. A Dramaturgia é um Exercício de Circulação para Manter um Mundo à Parte. **Nouvelles de Danse**, Dossier Danse et Dramaturgie. n.31. Bruxelas: Contradanse, 1997.

AGRA, Lúcio. Performance como Ação de um Coletivo: Relato de um Experimento. **Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. ECA/USP, 2009.

ALEXEI, Yuri. **O Teatro Ídiche**. 2005. Disponível em: <http://yurialexei.multiply.com/journal/item/193>. Acesso em: 05 nov. 2009.

AMOROSO, Daniela Maria. **Dançando com as Máquinas**: Um Olhar para o Corpo na Dança e a Tecnologia na Sociedade através de um Espetáculo de Dança-Tecnologia. 88f. Dissertação (Mestrado em Política Científica e Tecnológica). Instituto de Geociências – Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2004.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2005. 150 p.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 174p.

BANNERMAN, Henrietta. Graham. Dancing for Laughs: Martha Graham and Comedy, 2003. In: **Ballet Dance Magazine**. Disponível em: <http://www.criticaldance.com/features/2003/marthagrahamcomedy200309.html>

BARBA, Eugênio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Campinas: Hucitec, 1991. 298 p.

_____. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas, SP: Hucitec, 1995. 272 p.

BASTOS, Helena. O Corpo é a própria Raiz da Dança. **Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. ECA/USP. 2009.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor**: As Ações Físicas como Eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo, SP: Perspectiva, 2002. 204 p.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. Corpocidade: A Arte enquanto Micro-Resistência Urbana. **Fractal**: Revista de Psicologia, v.21, n.2, mai/ago 2009.

BRITTO, Fabiana Dultra. Processo como Lógica de Composição na Dança e na História. **Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. ECA/USP, 2009.

_____. Corpo e Ambiente: Co-Determinações em Processo. ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 4, 2008a, Salvador/BA. **Anais Eletrônicos**. Salvador: FACOM/UFBA, 2008a. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14401-04.pdf>. Acesso em: 30 mai.2008.

_____. **Temporalidade em Dança**: Parâmetros para uma História Contemporânea. Belo Horizonte, MG: FID Editorial, 2008b. 167 p.

_____. **Duração e Permanência da Dança**. Curitiba, PR: Pollen – Mondo Paper. 2004.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator**: Da Técnica à Representação: Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001. 313 p.

CARLSON, Carolyn. Nós Somos Todos Viajantes do Tempo. **Nouvelles de Danse**, Dossier Danse et Dramaturgie. n.31. Bruxelas: Contradanse, 1997.

CARVALHO, Maria Rosário. Imagens, Representações, Conexões, Equivalências: Variações sobre o mesmo Tema? **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. São Paulo, SP: Annablume : Salvador : JIPE-CIT, 2000.

CAVALLI-SFORZA, Luigi Luca. **Genes, Povos e Línguas**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003. 335 p.

COHEN, Renato. **Working in Progress na Cena Contemporânea**: Criação, Encenação e Recepção. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004. 135 p.

COMBS, Marianne. **What Does a Dramaturg Do, And What Are So Many Doing Here?** Disponível em: <http://minnesota.publicradio.org/display/web/2006/07/19/dramaturgs/>. Acesso em: 10 set. 2008.

CORRADINI, Sandra. Entrecorpos: O Corpo na Fronteira entre Dança e Performance. **Anais da VI Bienal de Arte e Cultura da UNE – Mostra de Ciência e Tecnologia**, Salvador/BA, 2009. Disponível em: <http://corpomidia.blogspot.com/>. Acesso em: 06 nov. 2009.

_____. Entre a Dança e a Palavra: A Elaboração de Sentidos no Processo de Construção da Obra Coreográfica Partes sem Roteiros. **Anais do IX Congresso Internacional da APCG - Processo de Criação e Interações: Crítica Genética em Debate nas Artes Performativas e Visuais**, Vitória/ES. Belo Horizonte: C/ Artes, 2008. Disponível em: <http://impulscriativas.blogspot.com/2009/05/entre-danca-e-palavra-elaboracao-de.html>. Acesso em: 06 nov. 2009.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2005. 173 p.

DAWKINS, Richard. Extended Phenotype – But not too Extended. A Reply to Laland, Turner and Jablonka. **Biology and Philosophy**, n.19, Netherlands: Kluwer Academic Publishers. 2004. p. 377–396.

_____. **O Relojoeiro Cego: A Teoria da Evolução contra o Desígnio Divino.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2001 p.

_____. **Desvendando o Arco-Íris.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2000. 416 p.

_____. **O Gene Egoísta.** São Paulo, SP: Companhia das Letras. 2007. 540 p.

DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade.** São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1977. 410 p.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação,** 2007. São Paulo, SP: Annablume. 196 p.

FERRACINI, Renato. Atuar. VI Reunião Científica da Abrace. **Anais do V Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas,** Belo Horizonte, MG: Editora da UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.renatoferracini.com/meuslivros>. Acesso em 19 jun. 2009.

_____. Fronteiras, Paradoxos e Micropercepções. **Artes Cênicas sem Fronteira.** Guararema, SP: Anadarco Editora, 2007a, v. 1, p. 07-134.

_____. Preparação do Atuator: Limite, Virtual, Memória e Vivência. VI Reunião Científica da Abrace. **Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas,** Belo Horizonte/MG: Editora da UFMG, 2007b. p. 522-525. Disponível em: <http://www.renatoferracini.com/meuslivros>. Acesso em 19 jun. 2009.

_____. **Corpos em Fuga, Corpos em Arte.** Campinas, SP: Hucitec, 2006. 319 p.

_____. **Aspectos Orgânicos da Dramaturgia do Ator.** Projeto Jovem Pesquisador, 2004a.

_____. **Café com Queijo: Corpos em Criação.** 315f. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas/SP, 2004b. Disponível em: <http://www.renatoferracini.com/CafcomQueijoCorposemCricao.doc>. Acesso em: 26 mai. 2008.

_____. O Corpo Cotidiano e o Corpo-Subjétil: Relações. III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2003, Florianópolis. **Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.** Florianópolis, SC: IOSC - Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 2003a. v.1. p.85-88. Disponível em: <http://www.renatoferracini.com/meuslivros>. Acesso em 19 jun.2009.

_____. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003b. 300 p.

FRIDMAN, Luís Carlos. **Vertigens Pós-Modernas: Configurações Institucionais Contemporâneas.** Rio de Janeiro, RJ: Relume Dumará, 2000. 100 p.

GREINER, Christine. **O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares.** São Paulo, SP: Annablume, 2005. 152 p.

_____. Por uma Dramaturgia da Carne. **Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.** São Paulo, SP: Annablume, Salvador, BA: GIPE-CIT, 2000. 364 p.

_____. Uma Breve Reflexão sobre o Lume e seu Japão Revisitado. **Revista Sala Preta**, n.5. 2005. p 129 – 132. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/sp05.htm>. Acesso: 12 set. 2009.

GROTOVSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. 3 ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1987. 208 p.

GUINSBURG, Jacó. Uma Cena Soviética: O Teatro Ídiche de Estado. **Revista USP**, n.24. 1995. p. 94-110.

_____. **Diálogos sobre Teatro**. 2 ed. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. 314 p.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 16 ed. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2007. 352 p.

HÉRCOLES, Rosa Maria. **Formas de Comunicação do Corpo – Novas Cartas sobre a Dança**. 138f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de Estudos Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP. 2005. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/~tde_busca/arquivo.php?codArquivo=518. Acesso em: 31 ago.2008.

_____. Corpo e Dramaturgia. **Húmus 1**. Caxias do Sul: Sigrid Nora, 2004. p. 105-111.

HOGHE, Raimond; WEISS, Ulli. **Bandoneon: Em que o Tango pode ser Bom para Tudo?** São Paulo, SP: Attar Editorial, 1989. 119 p.

HUNZICKER, Frederick Magalhães. **Do Chapéu ao Casamento: O Processo Criativo de um Espetáculo de Commedia Dell'Arte**. 142f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2004.

KATZ, Helena. O Beijo encerra Trilogia de Improviso e Suspense. **O Estado de São Paulo**, São Paulo/SP, 11 jun. 2009. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz41245076393.jpg>. Acesso em 31 ago. 2009.

_____. O Corpo e o Meme Laban: Uma Trajetória Evolutiva. 2006. **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo, SP: 2006. p. 51-60

_____. **Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo**. Belo Horizonte, MG: Helena Katz, 2005. 273 p.

_____. 2005b Programa de Ensino PUC/SP - Faculdade de Comunicação e Filosofia. <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz101178117904.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2008.

KERKHOVEN, Marianne Van. O Processo Dramatúrgico. **Nouvelles de Danse**, Dossier Danse et Dramaturgie, n.31. Bruxelas: Contradanse, 1997.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo, SP: Summus, 1978. 272 p.

LAKOFF, George; JONHSON, Mark. **Metáforas de La Vida Cotidiana**. 8 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009. 286 p.

LEAL, Patrícia. **As Relações entre a Respiração e o Movimento Expressivo no Trabalho de Chão da Técnica de Martha Graham**. 406f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo, SC: Cosac Naify, 2007. 437 p.

_____. Teatro Pós-Dramático e Teatro Político. **Revista Sala Preta**, n.3, USP, 2003. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/departam/cac/salapreta/sp03.htm>. Acesso: 18 ago.2009.

LEPECKI, André. **Exhausting Dance**. New York, EUA: Routledge, 2006. 150 p.

_____. Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. **Rethinking Dance History: A Reader**. New York, EUA: Alexandra Carter. 2004. p. 170-181.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Dramaturgia de Hamburgo**: Seleção Antológica. Lisboa, PT: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006. 206 p.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. 5 ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1989. 151 p.

MALLET, Roberto. **Notas sobre o Conceito de Ação Dramática**. 1998. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_notas.html. Acesso em: 20 abr 2009.

MANNING, Susan Annete. **Ecstasy and the Demon: The Dances of Mary Wigman**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006. 353 p.

_____. An American Perspective on Tanztheater. **TDR 30**, n.2. vol. 30, 1986.

MARKARD, Anna. **The Green Table**: Labanotation, Music, History, and Photographs. New York, EUA: Routledge, 2003. 413 p.

MILLER, Jussara Correa. **A Escuta do Corpo**: Abordagem da Sistematização da Técnica Klauss Vianna. 129f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, Campinas/SP, 2005.

MOMMENSOHN, Maria. Apresentação. **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo, SP: Summus, 2006. p.15-25.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: Cartas sobre a Dança. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006. 400 p.

MOURA, Rosa. Movimento Pendular e Perspectivas de Pesquisas em Aglomerados Urbanos. **São Paulo Perspectiva**. Vol.19 n.4. 121-133. out/dez, 2005.

PALLOTINI, Renata. **O que é Dramaturgia**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2006. 136 p.

_____. **Dramaturgia**: A Construção do Personagem. São Paulo, SP: Ática, 1989. 116 p.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. 3ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997. 246 p.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos**: Teatro, Mímica, Dança, Dança-Teatro e Cinema. São Paulo, SP: Perspectiva: 2005. 323 p.

_____. **Analyzing Performance**: Theater, Dance and Film. USA, Michigan: Editions Nathan, 2003. 343 p.

_____. **Dicionário de Teatro**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1999. 483 p.

PINKER, Steve. **Tábula Rasa**: A Negação Contemporânea da Natureza Humana. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004. 684 p.

QUADROS, Magali Helena. **Buscando Compreender a Função do Dramaturgista**. 94f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis/SC, 2007.

RAMÍREZ, Jose Manoel Ortecho. **Fábulas Mutantes na Floresta Pós-Moderna**: Perspectivas da Narratividade Dramática na Contemporaneidade. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). ECA/USP – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2004.

RENGEL, Lenira. Fundamentos para Análise do Movimento. **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. 2006. São Paulo, SP: Summus. p. 121-130.

_____. **Dicionário Laban**. 2 ed. São Paulo, SP: Annablume, 2005. 124 p.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2003. 228 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1998. 252 p.

SANCHEZ, Licia Maria Morais. **O Processo Pina-Bauschiano como Provocação à Dramaturgia da Memória**. 212f. (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2001.

SCHMIDT, Jochen. Experimentar lo que Commueve al Ser Humano: Treinta años de teatro danza en Alemania. **Teatro Danza Hoy**. Seelze: Kallmeyrschee, 1998.

SCHULMANN, Nathalie. Paradoxos do Intérprete e de suas Interpretações. **Nouvelles de Danse**, Dossier Danse et Dramaturgie, n.31. Bruxelas: Contradanse, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. 24ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2008. 370 p.

_____. **A Criação de um Papel**, 12ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2007. 288 p.

_____. **Construção da Personagem**. 2 ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997a. 400 p.

_____. **Manual do Ator**. 2 ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997b. 211 p.

TAPER, Bernard. **Balanchine, a Biography**. Berkeley: University of California Press. 1996. 458 p.

TELLES, N. CARNEIRO, A. **Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas**. Rio de Janeiro, RJ: E-Papers Serviços Editoriais, 2005. 226 p.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da Modernidade**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998. 431 p.

VENDRAMINI, José Eduardo. A Commedia Dell'Arte e sua Reoperacionalização. **Trans/Form/Ação**. 2001, vol.24, n.1, pp. 57-83. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732001000100004&lng=en&nrm=iso>.ISSN 0101-3173. Acesso em: 17 nov. 2009.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo, SP: Summus, 2005. 155 p.

VIERA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e da Arte: Formas de Conhecimento – Arte e Ciência, uma Visão a partir da Complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

_____. **Organização e Sistemas, Informática da Educação: Teoria e Prática**. Programa de Pós-Graduação em Informática da Educação. Vol. 3, n.1. Porto Alegre, UFRGS, 2000. p. 11 – 24.