

Universidade de Brasília – UnB  
Instituto de Artes – IdA  
Programa de Pós-Graduação em Arte

Laura Alves Moreira

**Dramaturgias Contemporâneas:  
As Transformações do Conceito de Dramaturgia e suas Implicações**

Brasília, DF  
2012

Laura Alves Moreira

**Dramaturgias Contemporâneas:  
As Transformações do Conceito de Dramaturgia e suas Implicações**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção de grau de Mestre em Processos Compositivos para Cena.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Santos Mota

Brasília, DF  
2012

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de  
Brasília. Acervo 1001603.

Moreira, Laura Alves.  
M838d Dramaturgias contemporâneas : as transformações do  
conceito de dramaturgia e suas implicações / Laura  
Alves Moreira. -- 2012.  
110 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,  
Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais,  
2012.

Inclui bibliografia.

Orientação: Marcus Santos Mota.

1. Cia. dos Atores. 2. Teatro (Literatura) - Técnica.  
3. Representação teatral. 4. Atores. 5. Teatro - Dança.  
I. Mota, Marcus Santos. II. Título.

CDU 792.01

Dissertação de mestrado apresentada aos professores:

Professor Dr. Marcus Santos Mota (UnB)  
Orientador

Professor Dr. Stephan Arnulf Baumgärtel (UDESC)  
Membro efetivo

Professora Dra. Nitza Tenenblat (UnB)  
Membro efetivo

Brasília, 30 de julho de 2012

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da  
Universidade de Brasília

Ao meu companheiro Cairo Vitor.

## Agradecimentos

Um agradecimento especial à minha família, ao meu pai Delor Moreira dos Santos, à minha mãe Maria Maura Alves e às minhas irmãs Vidya, Thais e Laís Moreira, por tornarem possível este mestrado me apoiando de todas as maneiras necessárias.

Às amigas Nathália de Carvalho pelo apoio emocional, Natássia Garcia pelo suporte técnico e Natália Lima pelos livros, a minha mais profunda gratidão.

Um agradecimento a Raquel Salles, que, mesmo na distância, torna possível o existir.

À amiga eterna Paula Zimbres e à amiga Maíra Galvão, pela ativa gentileza, fundamental para a conclusão desta etapa.

A Gisele Rodrigues e todos os bailarinos do Núcleo de Dança Contemporânea Basirah que junto comigo participaram do espetáculo Danaides.

E ainda sou grata a todos os professores do departamento pelos *insights* ao longo do processo, por problematizarem e colaborarem.

Um agradecimento especial ao meu orientador Marcus Mota, que me formou e informou a pesquisadora que sou.

## Resumo

A dramaturgia contemporânea não se refere mais a um conceito singular, a arte de escrever dramas, mas antes, abarca todas as artes da cena e suas articulações. Percebe-se que nas últimas décadas o conceito de dramaturgia tem-se expandido, e essa expansão assinala novos paradigmas na criação artística, baseada no questionamento das noções de autoria, na desierarquização das artes e em novos protocolos de criação. A democratização dos processos criativos e o fim da supremacia do texto possibilitam a criação de conceitos de dramaturgia que se baseiam ora em outro conceito de palavra, ora no movimento, na imagem, na sonoplastia. Não encontrando espaço nas definições dramaturgias convencionais, novos grupos, atores, bailarinos e pensadores de teatro vêm cunhando outros conceitos como dramaturgia da cena, dramaturgia do som, dramaturgia da luz, dramaturgia do ator, dramaturgia do corpo, dramaturgia do movimento, dramaturgia coletiva, a dramaturgia colaborativa, a dramaturgia da imagem, entre outros. Nesta dissertação, escolhemos como foco as dramaturgias da cena, do ator e do corpo, por seu papel emblemático nessa expansão no que diz respeito às suas contribuições para a cena contemporânea.

Palavras-chave: dramaturgias, teorias teatrais, protocolos de criação.

## **Abstract**

Contemporary dramaturgy no longer refers to a single concept, the art of writing drama, but rather encompasses all performance arts and their family ties. It is noticeable that in the last decades the concept of dramaturgy has expanded, which marks the ascension of new paradigms of artistic creation based on questioning notions of authorship, on the de-hierarchization of the arts and new creation protocols. The democratization of creative processes and the end of the supremacy of the text make way for the creation of concepts of dramaturgy based either in novel concepts of text, or of movement, image, sound. Finding no space within conventional definitions of dramaturgy, new groups of actors, dancers and thinkers of theater have been carving different concepts such as dramaturgy of the scene, dramaturgy of the sound, dramaturgy of lighting, dramaturgy of the actor, dramaturgy of the body, dramaturgy of movement, collective dramaturgy, collaborative dramaturgy, dramaturgy of the image, among others. For this dissertation, we have chosen to focus on the dramaturgies of the scene, the actor and the body, as we view their role as emblematic within the aforementioned expansion, for their contribution to contemporary drama.

Keywords: dramaturgies, drama theories, creation protocols.

## **Lista de ilustrações**

Imagem 01 – Encenação de O Corno Magnífico – de Meyerhold

Imagem 02 – A bofetada – Exercício de Meyerhold

Imagem 03 – Ensaio Hamlet – Cia dos Atores

Imagem 04 – Meu destino é pecar – Cia dos Atores

Imagem 05 – Danaides: O primeiro embate – Basirah

Imagem 06 – Danaides: Soberbos como cães – Basirah

Imagem 07 – Danaides: Chifres e folhas – Basirah

Imagem 08 – Danaides: As mulheres mostram – Basirah

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	10
<b>Capítulo 1 – Dramaturgia: do drama à cena</b>	
1.1 Dramaturgia e drama.....	16
1.2 Dramaturgia da cena – A mudança no eixo de poder.....	22
1.2.1 Dramaturgia, poder e encenação.....	26
1.3 Dramaturgia da cena – O caso Meyerhold.....	30
1.3.1 Meyerhold e a cena.....	30
1.3.2 Meyerhold e a dramaturgia da atuação.....	36
<b>Capítulo 2 – Dramaturgia do ator</b>	
2.1 Dramaturgia e teatro de grupo.....	41
2.2 A criação coletiva e a morte do autor.....	44
2.3 O teatro colaborativo e a dramaturgia do ator.....	50
2.4 Cia dos Atores – Um estudo de caso.....	55
<b>Capítulo 3 – Dramaturgia do movimento e dramaturgia do corpo</b>	
3.1 Teatro, dança e performance.....	62
3.2 Dramaturgia e dança: da narrativa à organização.....	68
3.3 O dramaturgista na dança.....	74
3.4 Basirah – Um estudo de caso.....	78
3.4.1 O espetáculo Danaides e o mito.....	78
3.4.2 A organização do espetáculo e sua metodologia de criação.....	83
<b>Considerações finais</b> .....	92
<b>Referências bibliográficas</b> .....	97
<b>Apêndice</b> .....	105
<b>Anexo I</b> .....	107

## Introdução

Como o abundante material publicado sobre dramaturgia nos mostra, compreender o conceito de dramaturgia e sua utilização, hoje, não se resume a catalogar novas técnicas de escrita teatral e analisar sua inserção no conceito de drama, embora possa abarcar também esse aspecto, mas significa, surpreendentemente, debruçar-se sobre toda a prática teatral, sua ética e seus procedimentos<sup>1</sup>. Afinal, a expansão que o conceito sofreu nos dois últimos séculos é tamanha que abarca atualmente toda a extensão da atividade teatral e, ainda, pode ser analisada sob a perspectiva das diversas mudanças de paradigmas, de poder, de protocolos de criação, de estética.

Com efeito, o fenômeno da expansão do conceito de dramaturgia permite uma pluralidade de abordagens; este trabalho se propõe a compreender mais aproximadamente as mudanças no eixo de poder e seu consequente impacto nos protocolos de criação, transformações que geram a expansão do conceito de dramaturgia como é apresentado hoje. Assim, a dissertação foi organizada de modo a, em cada capítulo, apresentar uma discussão histórico-conceitual seguida de um estudo de caso.

Para tal, o foco recai em três aspectos da expansão do conceito: a *dramaturgia da cena*, a *dramaturgia do ator* e, por fim, a *dramaturgia do movimento*, ou seja, a dramaturgia como é compreendida pela dança e/ou o teatro-dança. É importante enfatizar o caráter declaradamente exploratório desta dissertação, que se aprofundará em determinados tópicos e deverá, necessariamente, deixar etapas para posterior conclusão, possivelmente para a continuidade da pesquisa acadêmica.

Assim, esta dissertação é fundamentada na problematização do conceito de dramaturgia e, ainda, no levantamento dos novos conceitos como têm sido elaborados por artistas e estudiosos; afinal, o conceito como compreendido anteriormente não dá conta da complexidade da produção teatral contemporânea. Não encontrando espaço nas definições dramáticas convencionais, novos grupos, artistas e pensadores de teatro, ao depararem com a necessidade de teorizar sobre o fazer artístico, propõem novos conceitos de dramaturgia, que ora aparecem como “modalidades dramáticas”, ora como “novas dramaturgias”<sup>2</sup>. Entre

---

<sup>1</sup> Para um estudo mais aprofundado das novas técnicas dramáticas ver CASTAGNO, Paul C. **New Playwriting Strategies: A Language Based Approach to Playwriting**. New York: Routledge, 2001.

<sup>2</sup> Como podemos notar, por exemplo, no caso do II Colóquio de Dramaturgia: Modalidades da Dramaturgia na Contemporaneidade, ocorrido na Universidade Estadual de Londrina – UEL, no ano de 2009, cujo próprio nome acentuava a aceitação acadêmica da amplitude do conceito.

essas modalidades, destacam-se a *dramaturgia do ator*, a *dramaturgia do movimento*, a *dramaturgia do corpo*, a *dramaturgia do som*, a *dramaturgia da luz*, a *dramaturgia coletiva*, a *dramaturgia colaborativa*, a *dramaturgia da imagem* e a *dramaturgia da cena*, entre outras.

O desejo de escrever esta dissertação se inicia com minha afeição pela palavra, que, no início da minha formação em artes cênicas, atraiu-me para os grandes dramaturgos e para as teorias teatrais, apresentando-me um duplo caminho entre prática e teoria, que ora parecia encontrar-se, e ora distanciar-se, no imaginário estudantil. E encontrei nesse espaço o gosto por ambas.

Em meus estudos de dramaturgia e teoria, logo deparei com uma ideia que me trouxe certa estranheza: a ideia de que, de acordo com alguns textos, existiria um modo correto de se escrever uma peça de teatro, existiria o que era chamado de uma “peça bem feita”. Para quem começa sem o peso de uma tradição, nada é ruptura, mas, no meu desejo de compreender a discussão, fui-me atualizando sobre os seus preceitos e seus *a priori*. Iniciei-me em Aristóteles e na teoria de gêneros apenas para compreender o porquê do furor causado por determinadas peças teatrais, o porquê da revolta dos eruditos, do público, dos artistas, ou seja, por quê dialogaram tão intensamente com a sua geração.

Assim, pensar a minha monografia de graduação, propus-me a estudar a dramaturgia de Caryl Churchill (1938) e suas rupturas com a dramaturgia tradicional, essa dicotomia que define que existe o teatro clássico, que segue as ditas regras aristotélicas, e o teatro experimental, que não as segue<sup>3</sup>. Assim, seguindo a terminologia de Lehmann (2007), fui pesquisar o teatro dramático e o teatro pós-dramático, para então analisar as estruturas dramáticas propostas por aquela ousada escritora.

Ao final, após os estudos de drama e dramaturgia, percebi-me perdida ao deparar com a expansão do conceito; se, de alguma maneira, compreendia as discussões sobre a dramaturgia escrita e o seu uso no contexto da cena contemporânea, o conceito expandido me era obscuro. E havia a pergunta: porque o conceito de dramaturgia foi o escolhido por tantos artistas para representar suas práticas, suas dúvidas e suas pesquisas? Porque este e não outro? E o que isso significa, que fenômenos representa?

Assim, esta pesquisa surge da incompreensão e da firme curiosidade diante da profícua cena contemporânea e de seus processos de criação, e, ainda, diante do modo como os artistas definiam sua prática. Sobre o fenômeno que marca a intensificação das publicações sobre teoria teatral no século XX, o pesquisador Marcus Mota (2011, p.3) esclarece:

---

<sup>3</sup> Será examinado mais detidamente no primeiro capítulo.

Como se pode observar, a explosão da teatralidade no século XX fez irromper uma massa de textos relacionados a processos criativos específicos – escritos não destinados a reproduzir prévias distinções e problemas presentes nos manuais de estética. Ao tentar deixar de ser uma província da especulação filosófica (ou, muitas vezes, pseudofilosófica), o campo das artes cênicas viu-se diante de um processo de autorreflexão, procurando explorar novas experiências e novos objetos de pensamento.

Como se pode ver, essa expansão conceitual vem da necessidade de um campo de conhecimento também em expansão que, apenas recentemente, a partir do século XX, assumiu para si a tarefa de escrever sobre sua prática, muitas vezes a partir de problemas concretos relacionados à criação de trabalhos específicos, como exemplificado nos textos de Meyerhold (1874-1940), Brecht (1898-1956), Grotowski (1933-1999) e Barba (1936).

Para aumentar a complexidade dos estudos de teorias teatrais, Marvin Carlson (1997) nos alerta sobre a dificuldade de encontrar teorias do teatro de modo puro, ou seja, normalmente se apresentam em uma diversidade de suportes; são cartas, entrevistas, artigos, diários, anotações de ensaios, listas de exercício, dificultando qualquer tentativa de homogeneizar os textos e buscar uma teoria universal.

O fenômeno que marca a intensa publicação de textos discutindo as especificidades das artes por artistas se acentua ainda mais com a popularização dos cursos de artes nas universidades. Incentivados a escrever e descrever suas práticas artísticas, os artistas possuem maior facilidade para a publicação do material, que antes era disponibilizado majoritariamente em palestras, salas de aula ou na própria prática criativa. Assim, a revisão epistemológica é uma consequência inevitável das novas práticas teatrais associadas ao aumento de publicações na área. Por exemplo, diante da necessidade de conceituar espetáculos não mais orientados pela palavra ou pelo enredo, muitos artistas/pesquisadores não se encontram amparados pelo conceito de dramaturgia tradicional.

Pode-se dizer, então, que nos séculos XX e XXI, o conceito de dramaturgia sofreu intensas modificações. As primeiras tendências dessas transformações parecem ocorrer no seio do texto teatral, com a inserção de elementos épicos e líricos no drama (SZONDI, 2001, p.35), quando a ação teatral foge, direta ou indiretamente, da sua condição dialógica e insere elementos de expressão emocional e/ou distancia-se da ação pela narrativa<sup>4</sup>.

No entanto, as transformações mais radicais do conceito de dramaturgia, neste período, parecem ocorrer a partir dos diálogos com as vanguardas históricas (dadaísmo, surrealismo, expressionismo) e sua pesquisa de elementos performáticos. Seguem, então, um curso que

---

<sup>4</sup> O tópico será abordado mais profundamente no primeiro capítulo.

passa por Bertolt Brecht (1898-1956) e a proposta do teatro épico<sup>5</sup>, e por Antonin Artaud (1896-1948) e suas demandas por um teatro pensado em sua concretude, que satisfaça os sentidos (ARTAUD, p.36, 1999). O conceito transforma-se radicalmente, nos anos 60, com o movimento de contracultura, que nos traz a democratização dos processos criativos, e a *performance art*, cujo conceito se define como tal nos anos 60, mas traz raízes desde, pelo menos, as vanguardas históricas, de influência inegável no teatro do século XX (GOLDBERG, 2006).

Desse modo, a clássica definição de dramaturgia como a “arte de criar dramas” ou ainda como a “arte da composição de peças de teatro” (PAVIS, 2005, p.113), se aplicada aos tempos mais modernos, parece gerar uma série de problemas. Essa definição de dramaturgia sugere a seguinte questão: qual é o conceito de drama que essa definição opera? Se a referência ocorre, como é tradicionalmente o caso, tomando como pontos de apoio o drama renascentista ou o drama burguês, a definição parece excluir, ou não levar em consideração, grande parte da produção dramática dos últimos cem anos.

A associação entre os conceitos de teatro e drama é problematizada por Hans-Thies Lehmann em seu livro *O Teatro Pós-Dramático* (2007). Ele afirma que o teatro existe antes e existirá depois do que ele chama de *drama*, ou seja, da normatividade que definiu o gênero dramático nos últimos cinco séculos. Aqui, há uma espinhosa questão, a que destaca que o conceito de *drama* reduziu consideravelmente o que se compreendia por dramaturgia ao excluir o coro, a dança, a música e a máscara. Assim, o conceito reduziu-se de tal modo que não lhe restou outra alternativa senão a de se expandir.

Talvez se pudesse considerar que o próprio conceito de *drama* se tenha modificado e esteja atualmente brincando, organizando e reorganizando a antiga normatividade existente. Nesse sentido, Lehmann afirma, ainda, que “O impulso para a constituição do discurso pós-dramático no teatro pode ser descrito como uma sequência de etapas de autorreflexão, decomposição e separação dos elementos do teatro dramático.”(2007, p.78). Num claro diálogo com a tradição, a dramaturgia contemporânea tende à reelaboração e à paródia.

Assim, esta dissertação apresenta-se com o seguinte formato: primeiro, situam-se, em momentos históricos específicos, as linhas de forças em que se desenvolvem as percepções que, posteriormente, gerarão determinado conceito, sem, no entanto, desenvolver uma análise historicizante, mas primando pela mudança de paradigmas que esses momentos acarretaram e pelas mudanças nas relações de poder, que são representadas pela erupção desses conceitos. A

---

<sup>5</sup> Teatro criado por Brecht que introduz elementos épicos no drama na tentativa de romper a ilusão e o transe do expectador para aguçar o senso crítico e capacidade de análise do expectador sobre a situação social apresentada. Para maiores informações ver BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

seguir, foca-se um estudo de caso em cada capítulo, que se move do geral para o específico, iniciando-se no caso do internacional Meyerhold para depois percorrer os caminhos da Cia dos Atores, importante grupo brasileiro contemporâneo, e finalizando no espetáculo de dança-teatro *Danaides*, do grupo brasiliense Basirah, do qual fiz parte.

Mais detalhadamente, no primeiro capítulo nos ateremos ao fenômeno no qual o conceito de dramaturgia sai das páginas e invade a cena, discutindo termos como *dramaturgia da cena*, *dramaturgia da imagem*, *dramaturgia da luz e dramaturgia do som*. Associada à ascensão do encenador nos séculos XIX e XX, a cena passa a ocupar mais e mais espaço na elaboração teórica teatral e questiona a hierarquia convencional, que situa a ideia acima da materialidade da cena, o autor antes do encenador. A situação torna-se tão extrema que gera reação nos dramaturgos, que escrevem um manifesto contra o primado dos elementos cênicos em detrimento da palavra que será apresentado nesse capítulo. Veremos, ainda, mais aproximadamente, o caso de Meyerhold, que, em seus escritos e em sua cena, traz os elementos que discutem a fundação da encenação contemporânea.

No segundo capítulo, elegemos o termo *dramaturgia do ator*, que materializa a democratização dos processos criativos e pode encontrar sua representação máxima no que hoje é definido por teatro de grupo. O teatro de grupo associa-se à importância cada vez maior dada à autonomia do ator e sua inclusão no processo de criação da cena e, com isso, à criação de novas terminologias para abarcar novos fenômenos. Conceitos como *teatro colaborativo* e *criação coletiva* estão associados aos novos protocolos de criação da dramaturgia contemporânea, da redistribuição das redes de poder na atividade teatral e, ainda, à inserção de novas técnicas dramáticas, configurando-se, assim, uma prática que desafia os conceitos anteriores de autoria no seio da atividade teatral. Nesse capítulo, nos ateremos ao caso da Cia dos Atores e sua abordagem dramática.

O terceiro capítulo aborda o conceito de dramaturgia como tem sido utilizado pela dança e pela dança-teatro, a partir de conceitos como *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do movimento*, *dramaturgia da dança* ou, ainda, retomando um conceito anterior, *dramaturgia da cena* ou *dramaturgia da imagem*. Esses conceitos apresentam uma mudança no foco racional e verbal dos espetáculos, apresentando o corpo como protagonista e a percepção da dramaturgia como composição. Afinal, como discutir dramaturgia em espetáculos não mais orientados pela palavra, mas pelo corpo? Como discutir composição em espetáculos sem enredo? Aqui, estuda-se o caso do grupo brasiliense Basirah e, mais especificamente, o espetáculo de dança-teatro *Danaides*, que estrou em junho de 2011, do qual participei.

De todo modo, depois de longa tradição que declarava a supremacia do texto em detrimento do espetáculo, do diretor em detrimento da criação pelo coletivo, o “revide”

aconteceu e talvez não tenha ainda terminado. O teatro tem criado e pensado outros conceitos de dramaturgia que não se baseiam na palavra, mas ora no movimento, ora na imagem, ora na sonoplastia e, melhor, reivindicando a coletivização da criação, reavaliando a hierarquia existente na prática teatral.

Pensar esse fenômeno nos leva a catalogar o conceito de dramaturgia e perceber como se dá a fragmentação desse conceito. A proposta de pesquisa aqui apresentada segue o seu percurso na busca de possíveis causas para tal fragmentação e suas implicações; os possíveis significados e os sentidos do conceito de dramaturgia na cena contemporânea, suas contribuições e complicações.

## Capítulo 1 – Dramaturgia: do drama à cena

### 1.1 Dramaturgia e drama

Se nos debruçamos diante do conceito de *dramaturgia*, a primeira definição que nos aparece surge da talvez bastante datada associação de *dramaturgia* e *drama*. A dramaturgia é entendida, nesse contexto, por sua definição clássica como a “arte de criar dramas” ou, ainda, como a “arte da composição de peças de teatro” (PAVIS, 2005, p.113).

Desse modo, essa definição associa-se primeiramente à ideia de composição de um texto escrito em formato dramático, para o teatro, ou seja, um texto composto por diálogos. No entanto, ao se radicalizar o conceito de drama, o resultado será não apenas um texto escrito para o teatro, mas um texto escrito que segue as regras que compõem o drama tradicional, chamado burguês, ou, como definido por Szondi<sup>6</sup>, “absoluto”; com unidades de espaço, ação e tempo. De fato, não se pode negar que o termo *dramaturgia* perpassasse historicamente esses elementos. No entanto, essa explicação não satisfaz a necessidade dos artistas ou a utilização do termo nos séculos XX e XXI, de modo que não contempla nem as experiências estéticas, nem as publicações da área.

Ainda assim, faz-se necessária maior compreensão do termo como definido anteriormente, pois, se o século XX assiste à expansão do conceito de dramaturgia, estes novos conceitos dialogam também com o conceito restrito, ora para assimilá-lo em parte, ora para negá-lo, seguindo a tradição de ruptura das artes<sup>7</sup>.

Se a dramaturgia for vista como a arte de escrever *dramas*, pode-se trabalhar com diversos autores e abordagens. *Drama* é entendido por muitos em seu sentido amplo, como texto escrito para encenação, como é o caso do pesquisador Raymond Williams que, em seu livro *Drama em cena* (2010), denomina *drama* desde as peças teatrais situadas do teatro grego ao cinema de Ingmar Bergman. Já o pesquisador Hans-Thies Lehmann, em seu livro *O Teatro pós-dramático* (2007), associa drama à narrativa em cena, à criação de um microcosmo, quaisquer que sejam as técnicas utilizadas para a construção da cena ou do texto dramático utilizado, e garante que um teatro pós-dramático, ou seja, um teatro que supere o drama, só será encontrado na segunda metade do século XX, quando o teatro trabalha com espetáculos que não se fundamentem no enredo, mas em outros elementos cênicos como a imagem, o tempo ou espaço.

---

<sup>6</sup> Ver SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

<sup>7</sup> Ver PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

No entanto, ao tratar o conceito de *drama* em seu sentido estrito, definido por Peter Szondi (2003) como *drama absoluto*, como ponto de partida, pode-se ver com mais clareza as transformações no conceito de dramaturgia, escrita ou expandida, e o diálogo que estabelece com o seu formato anterior. Assim, percebe-se de modo mais gradual os elementos de renovação aos quais foi submetido e como dialogou com a tradição na construção de uma nova cena.

Vê-se então que, de acordo com Szondi, o conceito de *drama absoluto* se refere à forma dramática que se define no Renascimento. Esta representaria a mudança de mentalidade de sua época, na qual o antropocentrismo se materializaria no teatro com a forma dramática, após a retirada de alguns dos elementos que constituíam a tragédia: o coro, o prólogo e o epílogo, de modo a ressaltar a ação e a força de vontade pessoal que, no embate, transforma situações.

Dessa forma, o drama, como aqui está sendo compreendido, reduziu-se às partes faladas da peça, ao diálogo. Se o teatro grego era constituído de múltiplas atividades cênicas, como partes faladas, dançadas e cantadas, sendo as partes cantadas e dançadas executadas tradicionalmente pelo coro<sup>8</sup>, o drama, valorizando o diálogo, excluiu da obra as intervenções que não ressaltavam a ação, como a expressão dos afetos em formato lírico ou as partes de caráter narrativo, executadas primordialmente pelo mensageiro, coro e corifeu.

Assim, despido de outros elementos, o diálogo reina absoluto e representa a própria metáfora do drama, representa o seu conflito, seu caráter que Szondi define como intersubjetivo. As relações pessoais se refletem no diálogo e por meio dele se apresentam, problematizam-se e se resolvem na ação. O diálogo não é mera conversação, é a própria ação: é um embate, está munido de ação que gera, por sua vez, outra ação; é irrevogável e prenhe de consequências.

Esse é um fator de importância extrema, pois a ação se dá por meio dessa forma dialógica e dialética; ocorre por meio do diálogo, “Isto é, as vontades que se externam através do diálogo visam a influenciar-se mutuamente.” (ROSENFELD, 2002, p.34). Desse modo, o drama absoluto deveria abrir mão dos outros elementos que não correspondem a esse quesito: não mais as divagações sobre sentimentos, reflexões e comentários, função expressiva então desempenhada pelo coro a interpretar o evento e configurá-lo imgeticamente, mas o conflito puro.

Assim, de acordo com Szondi, o drama também necessita de outros elementos para se configurar como absoluto: unidades de ação, tempo e espaço. Essas unidades, como se verá

---

<sup>8</sup> Ver MOTA, Marcus. **Imaginação Dramática: Ensaios e Nótulas, Cursos e Projetos**. Brasília: Texto&Imagem, 1998. p.15.

mais detalhadamente, conferem um senso de obra fechada em si, conduzem o espectador ao esquecimento de se encontrar no teatro.

Esse senso de obra fechada é o que conduz Szondi a declarar: “O drama é absoluto. Para ser relação pura, deve ser desligado de tudo que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. O dramaturgo está ausente no drama.” (2003, p.30). E esse isolamento resulta no que mais tarde será chamado por Antoine (1858-1943) de *quarta parede*<sup>9</sup> no teatro.

Com isso, o drama não é autotemático, não se dá conta da sua condição de drama, não conhece outros espaços e outras possibilidades de ação, senão a que está sendo desenvolvida diante de si. Isso exclui o acaso do drama. As respostas a serem encontradas devem estar dentro da ação desenvolvida, jamais ocorrendo por meio do aparecimento milagroso de um deus, de um viajante ou qualquer outra intervenção que não nasça do seio da ação. Qualquer intervenção do acaso dá ao espectador a sensação de estar sendo manipulado pelo autor, eis que tais intervenções recordam ao espectador o caráter fictício da obra, rompendo o ilusionismo almejado.

Até o ator, nas palavras de Szondi (2003), para cumprir esse teatro, deveria manter invisível a relação ator-papel, com o ator e o personagem unindo-se de modo a constituir o *homem dramático*. O homem dramático, seguindo o exemplo que a estrutura propõe como drama, também deve ignorar a realidade fora da ação, ignorar a presença do espectador, do aparato teatral, compenetrado como está no universo do drama, das ações a serem realizadas naquele espaço-tempo.

Como se viu acima, existe a necessidade de que o drama seja desligado de tudo o que é externo. Para tal, a unidade espacial exerceria a função de narrador<sup>10</sup>, situando o espectador na ação para, logo após, eliminar o espaço da consciência do espectador, direcionando sua atenção somente para a ação realizada no palco. Uma vez conhecido o cenário onde se desenvolve a peça, se este não muda, sua presença se torna secundária e o foco se direciona à ação, ao enredo, à palavra. Agora, se o espaço se modifica continuamente, isso faz o espectador inferir a intervenção de um narrador oculto ou revelado rompendo a simetria temporal-espacial, mecanismo ilusionista a que o drama absoluto aspira.

---

<sup>9</sup> Ao discutir o assunto, a pesquisadora Valéria Maria de Oliveira afirma que “A metáfora da ‘quarta parede’ indica a construção desse jogo que supõe acreditar em uma verdade compartilhada pelos atores no palco. Uma verdade na qual os atores devem crer, para construir um material significativo para a audiência, sem a interferência de elementos artificiais externos à própria cena. O ‘fechamento’ neste espaço simbólico também reforça a consolidação da noção de fazedores como universo particular isolado. Um conjunto que tem suas particularidades e compartilha código e regras próprias.” OLIVEIRA, Valéria Maria de. **Reflexões sobre a noção de Teatro de Grupo**. Dissertação de Mestrado – UESC, Ilhéus, 2005. p. 23.

<sup>10</sup> Ver ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Quanto à necessidade de uma unidade de tempo, Szondi (2003, p.32) explica:

(...) Sendo o drama sempre primário sua época é sempre o presente. (...) Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos. Por este motivo cada momento deve conter em si o germe de futuro, deve ser prenhe de futuro.

A partir desse comentário, pode-se inferir a lógica que resulta na unidade de tempo proposta pelo conceito de drama absoluto. A simetria do tempo vivido na ação e do tempo vivido pelo espectador é o objetivo, chegando-se mesmo a propor que o espetáculo tenha a duração da ação ininterrupta, quesito que esclarece mais ainda a noção de unidade de ação.

A ação é o foco primordial do drama. As unidades de tempo e espaço existem para que todo o enfoque da experiência teatral recaia na ação: a ação deve estar em primeiro plano e esse efeito é atingido no drama pelas unidades de espaço e tempo. Esse talvez seja o real elemento que une diversos teóricos sobre o drama. A teoria define o drama em termos de ação. E não qualquer ação, mas a ação que se orienta para o futuro, a ação que, por sua vez, gera mais ação, a ação realizada por um personagem de forte vontade, capaz de gerar o embate necessário para o desenvolvimento do enredo (GILES in McGUIRK, 1994, p.167).

De acordo com Rosenfeld (2002), para que essa ação aconteça, o drama deve possuir uma extensão adequada: a peça dramática deve ter o tamanho necessário para que uma ação se complete, para que uma ação possa ser desenvolvida ininterruptamente no curso de tempo do espetáculo. Sendo assim, vários focos de ação, tramas paralelas e multidirecionais vão contra a estrutura dramática, pois rompem as outras unidades, trazendo a descontinuidade que o formato do drama absoluto nega.

Pode-se dizer, seguindo esse raciocínio, que tempo absoluto e espaço absoluto exigem uma ação absoluta, uma ação única. Nesse sentido, tudo no drama absoluto existe para o deslocamento do foco do espectador para a experiência contínua e simétrica entre palco e plateia, para o enredo que se desenvolve na impressão de um segundo mundo.

No entanto, não se pode deixar de notar que existe na análise de Szondi (2003) uma valoração no sentido da pureza de gêneros, em que atribui apenas ao drama absoluto a equivalência de forma e conteúdo proposta por Hegel, proposta dialética que define a obra de arte como aquela capaz de se converter, de manter certa reversibilidade, onde a forma se transforma em conteúdo e o conteúdo em forma. Assim, de acordo com o autor, existiria no drama moderno e nas outras formas dramáticas uma contradição entre conteúdo e forma<sup>11</sup>,

---

<sup>11</sup> Para melhor compreender ver SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.23-28.

contradição que aborda como problemas do texto, constituindo o que ele define como “a crise do drama”.

Desse modo, para Szondi, a forma dramática absoluta seria a única a comportar a experiência teatral bem sucedida, daí a problemática com os elementos de caráter épico/narrativo e lírico/expressivo. Essa miscelânea é prejudicial, na visão do autor, interrompendo a simetria da experiência palco/plateia. Assim percebe-se que a própria definição de drama absoluto oferecida por ele ocorre principalmente na negativa, na negação e no questionamento da forma do que ele define por drama moderno, vendo-o muitas vezes como decadência da forma dramática proposta no classicismo.

Os conceitos e propostas de Szondi a respeito do drama, se, por um lado, são acatados por muitos, por outro, geram discussão e polêmica. Por exemplo, a importância aferida à pureza de gêneros será fortemente questionada por Lehmann, ao afirmar que o teatro pós-dramático é a dissociação entre drama e teatro e, muitas vezes, entre literatura e teatro, não podendo, assim, ser analisado quanto a esses parâmetros<sup>12</sup>.

Steve Giles<sup>13</sup> (1987), por sua vez, questiona a própria definição de drama proposta por Szondi e aponta o que considera uma série de equívocos em suas definições e levantamentos. Explicita, primeiramente, que seu modelo de absoluto não é unicamente associado ao drama, mas se relaciona a qualquer proposta que crie um microcosmo, e que essa técnica foi primeiramente associada ao gênero lírico. O autor afirma ainda que, mesmo no teatro, esse fenômeno não acontece apenas no drama burguês, mas em qualquer espetáculo realista-naturalista. O mesmo ocorre com a ausência do autor, que, diferentemente do que subentende Szondi, pode ser encontrado em vários formatos, como narrativas em que o narrador não coincide com o autor e, ainda, em estruturas poéticas quando autor e eu-lírico não coincidem.

Vê-se também que Giles questiona a necessidade de tais requisitos para a constituição do teatro neoclássico, uma vez que grande parte do teatro renascentista alemão, embora priorize as unidades de tempo e espaço, não os utiliza de modo radical e ainda assim mantém a característica da ação que gera outra ação. O drama alemão seria um exemplo que demonstra não apenas que as unidades não são condições necessárias ou fundamentais para se manter o conceito de ação, mas que mesmo os autores que o próprio Giles utiliza como exemplo, Lessing e Corneille, são flexíveis em relação a tais regras, que apenas serão utilizadas com maior rigidez no teatro dramático francês.

---

<sup>12</sup> LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.75-92.

<sup>13</sup> Ver GILES, Steve. Szondi's theory of modern drama. **British Journal of Aesthetics**. Vol. 27, n. 3, Summer 1987. p. 268-277.

Vê-se, desse modo, que Szondi propõe um modelo idealizado, um modelo controverso que, apesar das válidas críticas, torna-se referência para artistas e teóricos de teatro, razão pela qual seu conceito foi aqui utilizado como o conceito a partir do qual as transformações do século XIX, XX e XXI serão analisadas. Sobre o assunto, a pesquisadora Maria Thais (2009, p.43) considera:

No século XIX surgiu o drama moderno ou, como propõe Szondi, explodiu a crise do drama. A diversidade no tratamento dramaturgico revela, no interior da própria obra, o debate conflituoso com a tradição. Em sincronia com o advento da encenação como arte autônoma, a afirmação do drama moderno não determinou o fim do textocentrismo. Ao contrário, para os primeiros encenadores, responsáveis pela montagem dos novos dramas, o espetáculo teatral articulava-se a partir e em torno de um texto.

Assim, no século XIX, surge o que o Szondi denomina de *a crise do drama*. Essa suposta crise percorre um caminho inverso à construção do modelo; se este se baseou na exclusão dos elementos líricos e épicos do teatro, dos seus aspectos musicais e corporais, inicialmente o drama foi bombardeado pelos mesmos elementos que excluiu. É inegável que a inserção de novas técnicas dramaturgicas modificou a organização de vários aspectos que constituem o teatro, como o surgimento de um novo modo de interpretação a partir da obra dramática de Anton Tchecov. No entanto, mesmo com suas inovações, o texto teatral escrito, a dramaturgia, permaneceu o eixo do espetáculo.

Aqui, pode-se perceber que a primeira expansão do conceito de dramaturgia ocorre no próprio texto dramaturgico e na apropriação e radicalização de técnicas que não mais se restringem às regras do drama absoluto. Ou seja, a crise do drama e a ascensão do encenador ocorrem simultaneamente e iniciam um processo de ascensão da cena que, posteriormente, radicalizará também suas experiências cênicas.

Não seria equivocado dizer que os dramaturgos e artistas de teatro atacaram todas as regras que regem o drama absoluto. Foram escritas peças que exploram cada um dos elementos que deveriam permanecer despercebidos: na questão temporal, com saltos para o passado e para o futuro, *flashbacks*, acentuada aceleração ou lentidão, personagens de diferentes tempos coexistindo; na questão espacial, uma amplitude de espaços, reais e imaginários, a redução de espaço ao mínimo; na ação, tramas paralelas, narrativas fragmentadas, narrativas sem sentido, entre tantas outras técnicas (CASTAGNO, 2001).

O pesquisador Baumgartel (2007), ao discutir o chamado teatro pós-dramático de Lehmann, afirma que:

(...) o termo descreve um conjunto de práticas e estéticas teatrais bem diferentes entre si. No entanto, elas compartilham o impulso de enfraquecer a tríade ação, caráter e imitação ilusionista que formam a base do drama enquanto gênero teatral histórico.

Na esteira deste enfraquecimento, o foco no uso do signo teatral se desloca do aspecto referencial para o aspecto expressivo. (2007, p. 129.)

As experimentações seguem até enfim romperem com a maior regra do drama: a sua necessidade literária e fabular, direcionando-se a um teatro não apenas sem texto, sem palavra, mas, principalmente, sem narrativa, desembocando em um teatro que se recusa a toda forma de literatura. Desse modo, chega-se ao teatro contemporâneo, compreendido e estudado por outros referenciais, até chegarmos à afirmação de Lehmann, que diz “O teatro é reconhecido aqui como algo que tem raízes e premissas próprias, distintas e mesmo hostis em relação às raízes e premissas da literatura dramática.” (2007, p.80).

Na prática, todas as formas se mantêm vivas e coexistem: o drama absoluto sobreviveu no cinema hollywoodiano, às vezes absoluto, às vezes nem tanto. O drama moderno e contemporâneo, com novas técnicas dramáticas, permanece nas salas de teatro e em exclusivas montagens cinematográficas. No entanto, o teatro contemporâneo, tendo artistas direcionando seu discurso teórico, modifica a percepção do campo teatral sobre essas práticas e define seus princípios de legitimidade, sendo que, por vezes, isso não inclui o texto dramático.

## **1.2 Dramaturgia da cena – A mudança no eixo de poder**

Atualmente, nos estudos de dramaturgia, aparece cada vez mais a associação da dramaturgia com a encenação. Obviamente, estiveram sempre ligadas, apesar da frequência com que se esqueceu, nos estudos de dramaturgia feitos por intelectuais das letras e da filosofia, que o texto dramático é, acima de tudo, um roteiro para a cena. Jean-Jacques Roubine aponta que apenas no século XVII se inicia a tradição da sacralização do texto teatral, do teatro falado em detrimento de outras modalidades que, muitas vezes, agradavam mais ao público, como a comédia, o balé, a farsa ou a ópera<sup>14</sup>.

Assim, a valorização do texto e da palavra escrita em detrimento, por exemplo, do corpo, do canto ou da acrobacia, é uma tendência que favorece a elite intelectual e letrada e que afirma não apenas o seu poder, mas a relação de poder do autor/escritor sobre o restante do espetáculo. O autor torna-se, assim, o verdadeiro criador, o gerador da ideia, enquanto os outros participantes se tornam executores, abaixo na escala de importância.

Inevitavelmente, discutir dramaturgia e autoria é discutir poder e como as suas configurações se modificaram ao longo dos tempos. No entanto, é importante frisar que não se

---

<sup>14</sup> Ver ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.

entende que o poder possui um caráter marcadamente negativo e repressor, pois, como afirma Michel Foucault, em seu livro *Microfísica do Poder* (p.8, 1979):

Se o poder fosse simplesmente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, formas de saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.

No contexto teatral, pode-se afirmar que essas relações de poder, porquanto pareçam enrijecidas para o teatro contemporâneo, geraram conhecimento, prazer, e corresponderam a muitas das necessidades de sua época. A importância conferida ao dramaturgo e o teatro centrado na palavra, por exemplo, possibilitou a existência de escritores que deixaram um legado inegável, de Shakespeare a Ibsen, entre tantos outros. No entanto, é também inegável que, a partir do final do século XIX, com a ascensão do diretor/encenador, a cena começa um longo processo de emancipação em relação ao texto e um grande desenvolvimento técnico de seus elementos isolados.

Vê-se, então, que, nas relações de poder criativo, “O advento da encenação atingiu todos os aspectos da cena, que perdeu seu caráter pendular – do ator ao texto ou do texto ao ator.” (THAIS, 2009, p.43). Desse modo, a autoria do espetáculo, que antes era dividida entre o dramaturgo e a *diva*, passa a ser dividida entre o dramaturgo e o encenador/diretor, que adquire a função de harmonizar os elementos dispersos em torno de um eixo comum que ligasse os elementos teatrais; texto, cenografia, iluminação, indumentária, maquiagem, atuação<sup>15</sup>. Dá-se, assim, início ao processo de emancipação da cena que culmina no teatro contemporâneo.

A ascensão da encenação inicia ainda outro processo, o diálogo entre os conceitos de encenação e dramaturgia que, ora se fundem, ora geram uma ampliação da percepção de cada um deles separadamente; dois conceitos que geram outros dois, a *dramaturgia do texto* e a *dramaturgia da cena*, que, posteriormente, serão associados e se ramificarão em conceitos como *dramaturgia do som* e *dramaturgia da luz*.

Para trabalhar com essa especificidade, Pavis propõe em seu *Dicionário de Teatro* (2005, p.131-132) a diferenciação entre escrita e espetáculo. Ou seja, o autor diferencia a escrita cênica em duas: a *escrita dramática*, a interação do texto e seu leitor; e a *escrita cênica*, a materialização desse texto na cena. No teatro contemporâneo, muitas vezes se torna

---

<sup>15</sup> Ver ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998. p. 24.

difícil falar de um espetáculo desvinculado de sua encenação, pois, ainda que tenha gerado e publicado um texto teatral, a cena é hoje um grande referencial<sup>16</sup>.

Assim, a associação de dramaturgia e encenação ocorre principalmente por dois fatores: primeiro, a crescente emancipação vivenciada pela encenação em relação ao texto dramático – ou seja, a encenação pode, muitas vezes, tomar direção diversa daquela proposta pelo próprio texto teatral que normalmente a indica –, que faz surgir a necessidade de especificação na hora da análise de espetáculos; segundo, a mudança nos protocolos de criação do teatro contemporâneo no que se refere à escrita dramatúrgica.

Pode-se dizer que hoje, muitas vezes, é a encenação que gera o texto dramático e não o contrário, ou, ao menos, pode-se afirmar que os dois são construídos simultaneamente, sem a sobreposição de um sobre o outro. Com espetáculos construídos quase que inteiramente em sala de ensaio, muitas vezes baseados na exploração dos elementos cênicos (como o espaço, a sonoridade, a visualidade), tem-se a criação de espetáculos que não têm na palavra ou no enredo o seu eixo de significação primordial, mas nos elementos que o constituem, na cena. Daí o conceito de *dramaturgia da cena*.

Seguindo este raciocínio, Luiz Fernando Ramos<sup>17</sup>(2008) considera que a dissociação do plano dramático e do plano cênico é o ponto central do teatro contemporâneo, o grande passo de que necessitávamos para avançar nas práticas teatrais. Considera a real ousadia, a dramaturgia radical, aquela que pensa um teatro de puro *opsis* (conceito do autor utilizando a palavra grega para se referir à materialidade e visualidade do espetáculo, uma dramaturgia da cena, como ele define).

Já Matteo Bonfitto<sup>18</sup> (2008) trabalha com o conceito proposto por Eugenio Barba (1995, p.68) de dramaturgia como texto, no sentido de tecido, em que a dramaturgia tece todos os elementos da cena. Bonfitto afirma ser mais interessante pensar o teatro contemporâneo e sua dramaturgia como aquela que não mais tem a obrigação de começar pela palavra escrita, mas tem nela mais uma possibilidade de criação, existência e experiência. Ou seja, não há somente a possibilidade da dramaturgia que orienta a encenação, mas também, de forma contrária, ou concomitante, pode a dramaturgia originar-se da/com a encenação. Não mais se vê a

---

<sup>16</sup> Podemos citar aqui o exemplo do Teatro da Vertigem no caso da Trilogia Bíblica que, mesmo possuindo seus textos publicados e assinados por um dramaturgo, foi composto em diálogo íntimo com a cena, seus atores e diretor.

<sup>17</sup> Ver RAMOS, Luiz Fernando. **Dramaturgia da cena ou materialidade do espetáculo**. São José do Rio Preto – SESC SP: Publicação do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, p. 86-89, 2008 (Colaboração).

<sup>18</sup> BONFITTO, Matteo. **Tecendo os Sentidos: A Dramaturgia como Textura**. São José do Rio Preto – SESC SP: Publicação do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, p. 90-91 2008 (Colaboração).

dissociação dos planos de dramaturgia, mas a articulação não hierarquizada entre eles – a tessitura de diferentes planos – gerando um espetáculo.

Pode-se dizer que sempre existiu tensão entre a escrita cênica e a escrita dramática, mas, no teatro contemporâneo, essa tensão polarizou-se ao máximo. Em muitos casos, a escrita cênica parece ser a privilegiada, trazendo à tona o conceito *dramaturgia da cena*. Nicolette (2005, p.58) define que a dramaturgia da cena consiste na “lapidação do espetáculo como um todo e tem por base, agora, o conceito de texto cênico e não mais o de um texto escrito pelo dramaturgo.”

No entanto, apesar da afirmação de que a dramaturgia da cena, em muitos momentos do teatro contemporâneo, ultrapassa a dramaturgia do texto em importância, isso não acontece sem certa fricção. Existem dramaturgos<sup>19</sup> que questionam esse paradigma de supremacia da cena, e dentro dela a supremacia do diretor, e que buscam o retorno de um período fértil do teatro no qual atores e dramaturgos definiam o espetáculo e, com ele, um retorno ao uso criativo da palavra, como no período elisabetano.

O dramaturgo Aimar Labaki nos fala em seu artigo *Eppur si Muove* (2009) que, apesar de os dramaturgos não poderem fingir que as revoluções que se deram no palco não existiram, nem poderem ignorar que escrevem para um ator e um espectador aliados a um teatro contemporâneo, eles devem manter a identidade do drama sem se esquecer de explorar as possibilidades da dramaturgia, abdicando ou não de elementos como o diálogo, os personagens ou a trama.

Em uma linha mais radical, o dramaturgo Michael X. Zelenak, em seu artigo/manifesto *Why We Don't Need Directors: A Dramaturgical/Historical Manifesto* (2003), questiona o raciocínio contemporâneo de que o diretor é condição *sine qua non* do teatro, de que o texto teatral é material cru que se transformará nas mãos do patriarcal e todo-poderoso diretor. O autor nos incita à busca de um teatro em que o aspecto visual não seja o principal aspecto e reflete:

O que fizemos nos 2.300 anos antes do diretor? Como as peças eram encenadas sem diretores especializados e sem mestrado em direção? Antes do século vinte, teatro era o recanto de dramaturgos e atores. Os modos de produção de uma peça estavam nas mãos desses dramaturgos capazes e é hora destes modos de produção serem retomados. É hora de abolir o diretor e devolver o teatro aos seus dramaturgos. Uma colaboração democrática e o re-empoderamento de atores e dramaturgos será muito mais confuso e menos eficiente do que o modelo fascista do “diretor está sempre certo”. Mas, será que realmente precisamos de outra tediosa ou mesmo brilhante interpretação de diretor sobre uma peça? (2003, p.107-108, tradução minha)<sup>20</sup>

<sup>19</sup> No Brasil o escritor, dramaturgo e roteirista Fernando Bonassi e também Paulo Roberto Bertone se alinham a esse pensamento.

<sup>20</sup> “What did we do for 2300 years before the director? How were plays staged without specialist directors and

É importante notar que Zelenak percebe como prática mais democrática e coletiva a relação dramaturgo/atores do que a relação dramaturgo/diretor/atores, e parece ressentir-se do fato de ver textos teatrais interpretados desta ou daquela maneira por diferentes diretores. Pavis esclarece-nos ao dizer que “Seja qual for o estilo, o encenador aparece para desafiar o olhar do autor, auxiliando o espectador a compreender melhor a peça apresentada, propondo-lhe sua própria interpretação da peça.” (2010, p.16).

De fato, a relação entre dramaturgos e encenadores sempre carrega algo de tenso, como se pode ver, por exemplo, no modo por vezes áspero que as encenações de Constantin Stanislavski (1863-1938) foram recebidas por Anton Tchecov (1860-1904) (TAKEDA, 2003). No entanto, apesar das afirmações do dramaturgo, em muitos escritos teatrais ao longo do século XX, diretores e atores relatam a sensação de prisão que o autor/narrativa/palavra gerava nas criações artísticas, e seus experimentos são tão férteis quanto os feitos a partir da palavra; dos cabarés às vanguardas históricas, da performance ao teatro-dança.

De qualquer modo, o dramaturgo não deixa de apresentar um posicionamento a ser considerado, afinal, a figura do diretor como ser absoluto foi e tem sido muito questionada no teatro, principalmente a partir da segunda metade do século XX, o que acarretará a ascensão do teatro de grupo, em que as decisões serão compartilhadas pelo coletivo.

Ainda assim, é inevitável constatar que o poder exercido pelo diretor, ao trazer maior desenvolvimento ao aspecto visual, abriu um leque de possibilidades que a cena contemporânea ainda não se cansou de explorar e que, embora o seu papel seja cada vez menos absoluto, sua contribuição para a cena ainda não se tornou obsoleta.

### 1.2.1 Dramaturgia, poder e encenação

Como foi visto anteriormente, a construção do conceito de *dramaturgia da cena* dialoga com a crescente autonomia que a cena desenvolve em relação ao texto teatral. Esse fenômeno inicia-se no período do final do século XIX ao início do século XX e é marcado pela ascensão da figura do encenador, acontecimento que promove profunda mudança na percepção do que é teatro e das expectativas ao seu respeito.

---

MFAs in directing? Before the twentieth century, theatre was the realm of the playwrights and the actor. The means of producing plays were in the hands of these *dramaturg*-dramatists, and it is time that the means of production be seized back again. It is time to abolish the director and return theatre to the dramatists. Democratic collaboration and re-empowering playwrights and actors will be much messier and less efficient than the fascist model of ‘the director is always right.’ But do we really need another tedious or even brilliant directorial interpretation of a play?”

A dramaturgia da cena é concebida, então, a partir das transformações da encenação e sua produção que ocorreram no século passado, formando uma rede complexa que pode ser estudada de variados modos. Uma das questões que se nos apresenta refere-se à mudança de protocolos de criação, pois, com a emergência do encenador, formaliza-se e intensifica-se a centralização dos processos criativos nas artes cênicas, dando espaço à mão pesada do diretor para sobrepor-se a todas as outras vozes. Esse processo, muitas vezes, torna-se autoritário, com perda de espaço e autonomia na criação pelos atores. Outro aspecto a ser estudado é a valorização e concentração dos aspectos visuais da cena, a valorização de espetáculos plasticamente grandiosos<sup>21</sup>. Pode-se, ainda, pensar essas transformações sob a perspectiva da modificação das estruturas de autoria pela inserção de mais um responsável pela assinatura da complexa obra de arte que é o espetáculo teatral.

Nesse momento histórico, ainda se pode observar o início da configuração, no teatro, do que Bourdieu (1996, p.78) define por autonomia dos campos artísticos. O autor propõe que um campo adquire autonomia quando reivindica definir seus próprios princípios de legitimidade, estabelecer suas próprias regras, com autonomia política e financeira. Ao analisar as artes cênicas, percebemos que somente nos séculos XIX e XX se inicia a autonomia do campo teatral, autonomia que, no entanto, demorará bastante para se consolidar efetivamente e para, de fato, chegar a um momento em que as experimentações artísticas serão reguladas pelo campo e o artista será legitimado por essa independência.

Com a autonomia, o campo polariza-se e define duas estruturas: a estrutura da *arte pura*, cujo ganho principal é o capital simbólico em detrimento do capital financeiro, mas que propõe inovações que constantemente reconfiguram o campo, definindo novas possibilidades, e a *arte comercial*, que atua de modo inverso, com espetáculos que garantem retorno financeiro sem maior preocupação com seu teor artístico e, assim, é caracterizada por elevado capital financeiro e baixo capital simbólico. Esse processo não ocorre de modo estanque, pois é comum que, uma vez que uma inovação artística tenha encontrado validade gradual na recepção, seja assimilada pelas práticas comerciais.

Desse modo, a autonomia do campo teatral como aqui é compreendida inicia-se na Europa, opondo-se ao teatro comercial, defendendo o que Bourdieu define como *arte pura*. Vale considerar, ainda, que o teatro, principalmente nos moldes do século XIX, é uma arte de custo elevado, fator que gera maior dependência política e financeira. Sobre isso, Bourdieu (1996, p.139) comenta:

---

<sup>21</sup> Ver ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998. p.121.

Sem dúvidas porque está mais diretamente sujeito às imposições da demanda de uma clientela principalmente burguesa (pelo menos na origem), o teatro é o último a conhecer uma vanguarda autônoma que, pelas mesmas razões, permanecerá sempre frágil e ameaçada. [...] em 1887 Antoine funda seu *theatre libre*, primeiro empreendimento a desafiar verdadeiramente as sujeições econômicas em um setor do campo em que elas reinam até então sem restrições, e em que acabarão, aliás, por triunfar, já que a tentativa foi abandonada em 1896 por seu diretor, então esmagado por cem mil francos de dívidas.

Apesar das considerações de Bourdieu sobre a fragilidade da autonomia do campo teatral, o exemplo de André Antoine gerou frutos e iniciará um movimento de experimentação cênica que será seguido por outros, sempre em oposição à tradição teatral, ao teatro estabelecido, ao teatro comercial. Ou seja, tal autonomia do campo, no teatro, coincide com a revolução plástica da cena e sua busca por novas possibilidades expressivas, ainda que desafiassem o gosto das grandes multidões.

É importante observar que a dramaturgia foi, em parte, a responsável pela revolução teatral que o século XX presenciou, quando diretores como o Duque de Meininger (1826-1914), Constantin Stanislavski (1863-1938), e André Antoine (1858-1943), recusando-se a se enquadrar nas convenções do teatro de estrelas da sua época, investiram na pesquisa cênica. O caminho de emancipação do campo relaciona-se com a revolução da cena, que, nesse momento, apresenta novas possibilidades técnicas, o que, por sua vez, relaciona-se à dramaturgia. Foi a busca de uma apresentação que melhor representasse o texto dramático que promoveu o entendimento da necessidade de uma outra encenação, mais complexa e visual. Sobre esse momento do surgimento da encenação, Pavis (2010, p.45) comenta:

A encenação, pelo menos aquela consciente de si mesma, surgiu quando parecia ser necessário mostrar no palco de que maneira o encenador poderia indicar a forma de ler uma obra dramática, que se tornou muito complexa para ser decifrada de maneira única por um público homogêneo. A encenação dizia respeito, nessa circunstância, a uma obra literária, e não importa a qual espetáculo visual, ela surgiu em um momento de crise da linguagem e da representação, uma crise como tantas outras que o teatro conheceu.

Essa pesquisa da cena segue um percurso que lentamente emancipa os encenadores, centralizando cada vez mais as decisões criativas e explorando as novas tecnologias que permitem a utilização de outras estratégias cênicas. A pesquisadora Cristiane Layher Takeda (2003) nos afirma que os caminhos seguidos pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM) e seus espetáculos grandiosos é um exemplo claro desse percurso.

Ao discutir a trajetória do TAM, a autora ainda enfatiza o amadurecimento de Stanislavski enquanto encenador, em princípio um tanto tímido com a encenação de Tchecov e suas novas exigências para a cena, mas que, na última peça encenada, *O jardim das cerejeiras*, já se sente tão à vontade que entra em atrito com o autor, já plenamente em posse do seu lugar

enquanto artista encenador. É importante deixar claro que todo texto teatral, e o de Tchecov não é exceção, propõe uma encenação; no entanto, com a ascensão do encenador, essa proposta se torna menos absoluta, vista mais como indicação do que como uma ordem. Aqui, Takeda afirma que o “discurso da cena respeita o autor mas não se submete cegamente a ele e passa a ser articulado não mais como reprodução, mas também como criação.” (2003, p.37).

É importante ressaltar que a cena foi transformada não apenas pelas experimentações realistas. Datam da mesma época os experimentos simbolistas, estilo que contará com importantes nomes como o de Alfred Jarry (1873-1907), Gordon Craig (1872-1966) e o próprio Meyerhold (1874-1940). Assim, a pesquisa sobre a visualidade da cena ocorre em dois âmbitos simultâneos, apesar de a pesquisa naturalista ser mais assimilada pelas artes comerciais. Sobre o assunto, Roubine (1998, p. 26) esclarece:

A recusa da estética naturalista, é bom lembrar, não é posterior ao auge dessa estética [...] Essa concomitância merece reflexão, O naturalismo define, delimita uma área. Automaticamente é criado um outro lado, uma periferia, que o naturalismo se recusou a ocupar, mas que outros artistas optaram por valorizar. E evidente que houve um conflito de doutrina entre o naturalismo e o simbolismo.[...] O naturalismo estava longe de ser uma tradição gasta e poeirenta quando a aspiração simbolista começou a se afirmar.

Desse modo, parece claro que a exploração da cena e de seus elementos que acontece nas artes teatrais é tanto responsabilidade da corrente realista quanto da corrente simbolista. A produção dos artistas que se afastam do naturalismo encontra outros modos de explorar a tecnologia e a teatralidade de sua época enquanto ainda submetidos ao texto, como é o caso de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry.

Mota<sup>22</sup> (2011) nos mostra que a compreensão intelectualizada do drama atinge seu auge na segunda metade do século XIX, com o naturalismo no teatro. O programa naturalista buscou o teatro como forma de denunciar as questões sociais e, assim, propôs a renovação das artes teatrais a partir de uma demanda política. Sua proposta foi fazê-lo por meio da verossimilhança, buscando um teatro que se assemelhasse ao real e, como resultado de excessiva racionalização, perderam-se os elementos teatrais por excelência, os elementos que reafirmam o caráter simbólico do teatro, consolidando sua condição não de realidade cotidiana, mas de realidade apenas possível no teatro. Isso ocorreu por meio da sobrecarga da palavra, para enfatizar o elemento temático. Por fim, destacam-se os atores que, por não estarem munidos de outros recursos pelo dramaturgo, na busca de uma movimentação

---

<sup>22</sup> MOTA, Marcus. **DRAMATURGIAS**: Estudos sobre teoria e história do teatro e artes em contato. Disponível em: <[http://brasil.academia.edu/MarcusMota/Books/1006424/Dramaturgias\\_Ensaio\\_sobre\\_teorica\\_e\\_historia\\_do\\_teatro](http://brasil.academia.edu/MarcusMota/Books/1006424/Dramaturgias_Ensaio_sobre_teorica_e_historia_do_teatro)>. Último acesso: 24 de outubro de 2011.

cotidiana, real, reduzem sua corporeidade, reduzindo também a realidade do palco às palavras do personagem.

A redução da teatralidade a partir da proposta naturalista gera resistências e, talvez, a aversão que se seguiu a um teatro político, verbal e racional, demasiadamente relacionado ao dramaturgo e sua visão de mundo. Sobre isso Mota (2011, p.60) esclarece:

A recusa do programa naturalista ao fim do século XIX vai impulsionar o agudo criticismo do século posterior. Temos, pois, para melhor compreender o século XX, a interdependência entre a refutação de toda e qualquer injunção programático-intelectual à obra dramática e a busca incessante das motivações da própria linguagem teatral. Trata-se da formação de um contexto reativo no qual a definição do que se quer passa pela oposição ao que se nega. A re-teatralização da experiência dramática se faz às expensas do cadáver de seu anti-modelo. Desse modo, não serão surpreendentes as sobreposições, repetições e os radicalismos que sobrevierem, bem como uma altissonante desconfiança de uma abordagem racionalizada da cena por muitos praticantes das Artes Cênicas.

Desse modo, o século XX, em suas primeiras décadas, assiste à ascensão do teatro do diretor/encenador que se legitima como aquele que faz a mediação entre o autor e o ator, como a outra representação de autoridade que, com o texto teatral como eixo do espetáculo, é responsável pela harmonia e coerência de toda a encenação<sup>23</sup>.

Apesar das contribuições que o teatro de diretores trouxe à cena, iniciando a autonomia do campo na Europa, o conceito de dramaturgia não perde seu poder; ao contrário, expande-se do texto dito, da palavra, para toda a encenação, contaminando mais e mais o espaço, a cenografia, a iluminação, o figurino e exigindo, inclusive, novas formas de interpretação. A expansão da dramaturgia para os demais elementos da cena futuramente se mostrará por sua literal expansão, com o surgimento de expressões como dramaturgia do ator, dramaturgia da imagem, dramaturgia do movimento, dramaturgia da luz, dramaturgia do som.

### **1.3 Dramaturgia da cena – O caso Meyerhold**

#### **1.3.1 Meyerhold e o texto dramático**

Ao nos dedicarmos ao estudo de dramaturgia da cena, percebemos que Meyerhold é um excelente estudo de caso, pois, além de ter sido um encenador único, explorou vários aspectos da encenação, não se restringindo apenas à sua visualidade. A sua pesquisa integrando o teatro, a música e o corpo do ator apresenta uma percepção bastante completa dos diversos elementos que um encenador deve trabalhar. Enfatiza-se, ainda, que as metamorfoses que

---

<sup>23</sup> Estamos falando sobre a Europa, no Brasil o teatro moderno tem seu início marcado apenas no ano de 1949, com a estréia de Vestido de Noiva.

encontramos em sua obra esclarecem os caminhos que o conceito de dramaturgia percorrerá ao se expandir.

De fato, o artista apresenta em seus escritos e espetáculos um percurso e uma abordagem do texto teatral que o teatro contemporâneo seguirá quase como um todo, que parte de uma dramaturgia textual, avança para a cena e termina no trabalho do ator, antecipando muitas discussões que serão retrabalhadas ao longo do século XX.

Pavis, em seu livro *A Encenação Contemporânea*, nos previne que o conceito de encenação se modificou e que até hoje é utilizado com significados diferentes, podendo referir-se à passagem de um texto dramático para o palco ou, ainda, e bastante rapidamente, opondo-se ao seu sentido primeiro, definindo-se como “a obra cênica, o espetáculo, a representação, em oposição exatamente ao texto ou à proposta escrita para o jogo cênico.” (PAVIS, 2010, p.32). Ou seja, a encenação muda de perspectiva em relação ao texto teatral; se, em um contexto, existe para servi-lo, no outro, se utiliza dele como deseja, muitas vezes preterindo-o, representando um sistema de sentido em si.

Seguindo esse raciocínio, pode-se dizer que, em sua primeira etapa profissional, a percepção de Meyerhold sobre encenação contempla a primeira descrição de Pavis, ou seja, compreende a encenação como a transcrição de um texto dramático para a cena, inserida no contexto de um teatro de repertório. Esse caminho de teatro de repertório se consolida realmente no Teatro de Arte de Moscou, lugar em que o jovem Meyerhold permanece entre os anos de 1889 a 1902, quando sai por divergências de diversas naturezas: as principais ocorrem pelo descontentamento com a reforma administrativa ocorrida no ano anterior e os crescentes conflitos sobre a validade dos caminhos percorridos pelos dois diretores, Stanislavski e Dântchenko<sup>24</sup>.

Meyerhold sai do TAM em 1902 e, no mesmo, ano monta sua própria companhia de teatro, a *Cia do Drama Novo*, que atua de 1902 a 1906, e cujo nome se associa ao teatro simbolista. No entanto, o que se vê é um teatro de repertório tradicional, muitas vezes o mesmo repertório encenado por Stanislavski, que também incluía um pequeno número de peças simbolistas, embora o jovem diretor tenha encontrado um sucesso relativamente maior do que seu professor, ao se arriscar nessa seara<sup>25</sup>.

Embora o nome da companhia se refira às práticas simbolistas e defina, de alguma forma, o projeto artístico do grupo, não há ainda as aspirações materializadas na cena. No

<sup>24</sup> Para mais informações ver ABENSOUR, Gerald. **Meyerhold ou a invenção da encenação**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 97.

<sup>25</sup> Ver PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: Entre a tradição e a vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Organização Fatima Saadi. Tradução Claudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/Letra e Imagem, 2006. p.13.

entanto, não se deve desconsiderar nem essa aproximação tímida com o simbolismo, nem seu novo grupo, pois cada um desses elementos desempenhará um papel no amadurecimento do artista, uma vez que nela se inicia um período de experimentação como encenador e, na outra, a aproximação de uma nova dramaturgia.

Se a primeira fase criativa de Meyerhold se associava ao teatro de repertório tradicional, o rompimento com o TAM e a aproximação da dramaturgia simbolista representam a primeira transição de Meyerhold enquanto criador no caminho de uma segunda etapa criativa, etapa essa que só se consolida realmente no experimento do Teatro-Estúdio da Rua Povarskaia em 1905, e que se caracteriza pela percepção de que a dramaturgia modifica a cena, e que, ao se modificar o repertório, novas possibilidades estéticas, interpretativas e cenográficas se apresentam.

De acordo com esse raciocínio, Meyerhold comenta, em um artigo escrito em 1907 e publicado em 1912, em uma coletânea de artigos com o nome *Sobre o Teatro*:

Li em algum lugar que a cena cria a literatura. Isso não é assim. Se a cena influencia a literatura, é somente por um motivo: ela retarda um pouco seu desenvolvimento, criando uma plêiade de escritores reunidos em torno de uma tendência dominante. O novo teatro nasce da literatura. (MEYERHOLD in THAIS, 2009, p.212)

Como se vê, nesse momento, é íntima a relação de Meyerhold com o texto escrito, embora nesses mesmos escritos se contradiga e mencione a ideia da não observância da supremacia do texto teatral. Talvez sua abordagem já comece a se diferenciar das demais.

Meyerhold compreende que o texto dramático, sendo um roteiro para a cena, pode renová-la, daí sua busca incansável por dramaturgos contemporâneos e pela dramaturgia simbolista. Como já se disse, a segunda fase do artista se inicia realmente nos experimentos do Teatro-Estúdio da Rua Povarskaia, vinculado ao TAM no ano de 1905, com maior autonomia da cena a partir de novos textos teatrais.

O Teatro-Estúdio chega com uma proposta ousada, a de buscar meios de concretizar na cena as inovações do drama simbolista, patrocinado pelo TAM<sup>26</sup>. Se, por um lado, essa experiência fracassa, é um momento conturbado na política russa, por outro, é também um momento único na cena teatral de então. Afinal, um teatro sem preocupações com retorno financeiro do público, com um tempo longo para a pesquisa e um espaço para fazê-lo, é novidade em uma arte tão dispendiosa quanto o teatro.

O teatro simbolista, no entanto, não modifica as estruturas do teatro de Meyerhold apenas a partir do texto teatral e das imagens insólitas que propõe, mas apresenta ao autor um

---

<sup>26</sup>Ver THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.22.

conceito que lhe será caro durante toda a carreira, a questão do teatro e da musicalidade. O enfoque na música vem do teatro simbolista e se torna um meio de deslocar a palavra falada do foco da cena, trazendo um novo instrumento de apreensão e, assim, abrindo as possibilidades da dramaturgia.

Dono de uma extensa cultura musical, estudou música durante toda a vida, tendo sido, inclusive, diretor de ópera dos Teatros imperiais, Meyerhold transforma a música no parâmetro pelo qual desenvolve suas teorias sobre o ator, sobre o espaço, sobre direção e sobre o texto no teatro. Desse modo, já em um dos espetáculos do Teatro-Estúdio, o poema simbolista *A Morte de Tintagiles*, de Maeterlinck, o mais radical dentre os montados, ocorre a exploração da cena que escapa às práticas de então e que, ao recusar a referência ao real, se apoia na musicalidade e antecipa a pesquisa do encenador que amadurecerá nos vinte anos seguintes. E Meyerhold não busca apenas a musicalidade da cena, mas a musicalidade do texto teatral e a musicalidade da interpretação, definindo para esse espetáculo um ritmo marcado e lento, povoado de pausas e silêncios.

No entanto, se a musicalidade se torna parâmetro de outros elementos, a própria música aparece no espetáculo com tratamento diferenciado; nas palavras de Piccon-Vallin:

A música não é, portanto, nem fundo, nem ilustração, ela não está ligada a uma emoção pontual dos personagens. Ela é, ao mesmo tempo, cenário sonoro, permitindo à imaginação do espectador precisar, aprofundar as sugestões de lugar fornecidas pelo cenário – e personagem coletivo, na medida em que ela exala o rumar das vozes humanas, o gemido das almas e sugere a aproximação da morte e o medo místico que ela inspira. (PICCON-VALLIN, 2006, p.15)

De fato, esse trabalho desenvolve novas possibilidades para a cena. Algumas serão revistas posteriormente, mas outras serão assimiladas como parte de seus recursos artísticos. Um exemplo de nova abordagem desenvolvida nesse trabalho seria a rejeição de uma interpretação com parâmetros intimistas em prol de uma interpretação com parâmetros externos, formais. Em uma de suas regras para os atores dessa peça, orienta à necessidade de “viver a forma e não somente as emoções da alma” (ABENSOUR, 2011, p.114).

No plano cenográfico, utilizava um palco vazio onde se encontravam apenas painéis pintados. Foi, ainda, um espetáculo concebido para penumbra, o que desagradou Stanislavski imensamente, pois não se podia ver os rostos dos atores. No entanto, a proposta era exatamente essa, que os atores não aparecessem por seu aspecto psicológico, mas sim em seu aspecto plástico, como silhueta: o ator como cenário, compondo o espaço. No aspecto vocal, há um texto trabalhado mais por suas alturas e ritmos do que pelo significado das palavras.

A fase criativa seguinte de Meyerhold diz respeito à autonomia da cena, que se materializa no que se pode compreender como uma horizontalidade referente a todos os

elementos que constituem a cena, na qual nenhum se sobrepõe ao outro em importância, dirigindo o foco para a cena em si, que se torna o elemento central. Aqui há uma mudança na relação do diretor com a música, que se torna a grande metáfora pela qual desenvolve sua cena, dirigindo um espetáculo como um maestro dirige uma orquestra e exigindo de cada participante a precisão de um instrumento.

De fato, ao explorar o teatral no teatro, Meyerhold muitas vezes constrói sua cena em oposição ao teatro naturalista, e essa reatividade o acompanhará por toda a sua carreira<sup>27</sup>. Por ter participado do expoente cênico máximo da Rússia, o TAM, possui muita intimidade com suas técnicas e seus artificios. Em seus escritos, considera longamente os aspectos cênicos, apontando o que percebe como suas falhas fundamentais na abordagem da cena e das interpretações. Critica o excesso de palavras, a falta de corporeidade dos atores e ainda questiona a abordagem do diretor sobre a encenação, argumentando que as grandes montagens realistas, ao impedir os jogos alusivos, pela literalidade com que eram encenadas, de alguma maneira perdiam o espírito do texto apresentado, pois “A ambição de mostrar tudo, custe o que custar, o medo do mistério, das meias palavras, fez do teatro uma simples ilustração do texto do autor.” (MEYERHOLD in THAIS, 2009, p.207).



Imagem 1– *O cornudo magnífico*, estreado em 1922.

<sup>27</sup> BATCHÉLIS, Tatiana. Stanislávski e Meyerhold (tradução de Noé Silva) In: CAVALIERE, A; VÁSSINA, E. (orgs.). **Teatro russo: Literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 25-62.

Como podemos ver na foto acima, em suas pesquisas cênicas, o artista buscava se afastar da estética naturalista e propunha uma outra forma de encenar. Em diálogo com o construtivismo russo, a peça *O Cornudo Magnífico* apresenta um cenário tão estilizado quanto a sua movimentação, uma real redução do maquinário teatral naturalista, construindo um espaço que traz uma sensação de fábrica para o palco. O cenário se reduz ao mínimo e as interpretações se ampliam, atingindo o corpo todo, como em uma dança rítmica, plástica, um corpo também construindo o espaço, um corpo que se apresenta na materialidade e não na psicologia. Desse modo, nessa foto percebemos que, se o teatro naturalista se espelhava na realidade, o teatro de Meyerhold se encaminhava a uma “áspera negação da realidade, não para a fusão do teatro com a vida mas, ao contrário, para uma delimitação violenta, acentuada, entre teatro e a vida, ou, mais exatamente, para a violenta sensação da diferença entre a verdade da arte e a verdade da vida cotidiana. (BATCHÉLIS, 2011, P. 42)”

Assim, Meyerhold compreende a complexidade da obra teatral, que depende de várias variantes para se compor, e busca não desconsiderar nenhum de seus aspectos. Isso significa que se pode estudar sua cena a partir de diferentes enfoques. Por exemplo, se seu trabalho musical é fundamental e muito foi escrito a respeito, também a importância que confere ao espaço é grande, sendo conhecido como um dos primeiros dramaturgos a se associar com artistas plásticos para a construção de cenários, e que, além disso, sempre atribuiu papel central ao trabalho do ator e sua formação, consumindo nesse aspecto muito de seu tempo e de suas pesquisas.

Em texto escrito em 1927 chamado *Informe sobre O Inspetor Geral*, que comprova essa abordagem, Meyerhold define o espetáculo pelo que chama de realismo musical, pois é somente possível alcançá-lo através da música. Ele afirma:

Vimos que seria preciso compor o espetáculo segundo todas as regras da composição orquestral, onde cada parte do ator não soasse em separado, que seria preciso incorporá-la necessariamente na massa dos grupos de papeis-instrumentos, entrelaçar este grupo uma orquestração bastante complexa, distinguir nesta estrutura complexa o caminho dos *leitmotive* e fazer soar em uníssono, como numa orquestra, o ator, a luz, o movimento e até o objeto que estava em cena. (MEYERHOLD in CAVALIERE, 1996, p.75)

Se, já em seus escritos sobre as encenações do Teatro-Estúdio, trabalha com a música como a metáfora de toda a prática teatral, esse fato se intensifica ao longo dos anos. A pesquisa da música em cena não se restringe à produzida por instrumentos ou pela sonoplastia, nem se resume à sua relação vocal (que é intensa, uma vez que o artista altera o ritmo e a variação de altura na busca de uma fala orientada pelo ritmo, pela forma mais do que pelo sentimento), a pesquisa busca uma movimentação rítmica, a compreensão da organização do

próprio espetáculo como música. A música se torna o elemento estruturador da cena como um todo, de tal forma que, ao se ler um texto dramático, o artista buscava encontrar “a estrutura musical do texto” (MEYERHOLD in CAVALIERE, 2006, p.63).

A relação de Meyerhold com o texto dramático e com a dramaturgia se transforma ao longo do tempo e, em princípio, parte de uma percepção bastante tradicional de dramaturgia como literatura e espetáculo. Depois, sua pesquisa toma outros rumos, a dramaturgia se torna o que possibilita uma nova cena e, por fim, emerge um Meyerhold que, cada vez mais concretamente, percebe que o texto teatral é apenas mais um dos elementos para a criação cênica, dividindo o espaço com a cenografia, a iluminação e o ator, resultando na emancipação da cena – a dramaturgia da cena.

Finalmente, vale sublinhar que, em seu processo, Meyerhold depara com o que posteriormente será denominado *dramaturgia da atuação*, quando, então, sua atenção se desloca cada vez mais para o ator e suas possibilidades, e, assim, se interessa mais pela mímica e acrobacia do que pelo teatro falado, mais pela plasticidade do corpo do ator do que por seu discurso.

### 1.3.2 Meyerhold e a dramaturgia da atuação

Em princípio, a evolução da cena de Meyerhold encontra-se associada ao texto dramático; primeiro, de modo mais simplificado e, posteriormente, pela compreensão da possibilidade de uma cena que independa dele. No entanto, uma de suas maiores contribuições para a cena foi o resgate do corpo do ator e de sua autonomia enquanto parte atuante da cena, introduzindo no teatro o que se poderia chamar de uma dramaturgia da atuação. Nas palavras de Piccon-Vallin (2006, p.29):

Procurando, pelo desenvolvimento da encenação, estabelecer tanto o valor artístico do teatro – contestado ardorosamente por algumas pessoas no início do século – quanto a autonomia desta arte em relação à literatura (o “drama-livro”), ele [Meyerhold] descobre paralelamente todas as dimensões da arte do ator, que não deve nem reproduzir, nem imitar, nem recriar, porém *criar*. Em seu novo teatro, encenação e atuação respondem a uma mesma exigência e respondem uma à outra.

De fato, suas maiores questões perpassaram a encenação e a atuação, e a questão do ator está presente em todos os seus escritos, embora o grau de importância ao longo do tempo

encontre avanços e recuos. Sua obra como um todo insere o ator no foco, gerando mal estar em uma comunidade que compreendia o teatro como transliteração do drama literário<sup>28</sup>.

A busca pela autonomia do ator é algo presente desde que o jovem Meyerhold atuava no TAM. Já nesse período, se incomoda com o papel restrito reservado ao ator; sentia seu processo de criação e reflexão limitado, como se pode ver em sua carta para Nemiróvitch-Dântchenko, em 17/01/1899, na qual Meyerhold se queixa sobre Stanislavski: “Esperei assumir uma parte ativa na discussão sobre *Hedda Gabler* que estava agendada para hoje. Só que não houve nenhuma discussão. [...] Queremos também *pensar* enquanto atuamos. Queremos saber *por quê* estamos atuando, *o quê* estamos atuando.” (MEYERHOLD in TAKEDA, 2003, p. 98.).

Posteriormente, sua preocupação com o trabalho de ator se modifica, se amplia; não quer apenas um ator mais consciente intelectualmente, mas ainda um ator mais maduro corporalmente, mais consciente do todo e da sua função dentro da encenação. A ênfase no trabalho do ator com a palavra correspondia à sua precária corporeidade, sendo esse, talvez, o grande aprendizado do encenador com o espetáculo *A Morte de Tintagiles* pelo Teatro-Estúdio: a compreensão de que faltava material humano para o seu teatro, pois os atores de sua época, com os seus vícios de um teatro de literatura, mais ou menos naturalistas, não possuíam a flexibilidade corporal e vocal para o novo teatro.

Assim, a briga contra a literatura no palco não se restringe ao campo da encenação, mas se estende à ideia de que a atuação se resume a proferir um texto teatral, à ideia de que o trabalho do ator se resume à voz e ao trabalho de texto. No ano de 1914, Meyerhold lança uma chamada ao dizer “Abaixo o ator gramofone! Aquele ser falante em cuja boca se põe um texto como se põe um disco num gramofone. O elemento dramático em cena é, antes de tudo, a ação, a tensão da luta. As palavras aqui não passam [...] dos harmônicos da ação.” (MEYERHOLD apud PICCON-VALIN, 2006, p.28.). O seu enfoque na ação e na tensão da cena situa a palavra em um plano secundário. O teatro de Meyerhold se encontra, pois, com a palavra, mas a tira do centro do espetáculo.

Essa percepção o encaminha a duas direções; a primeira é a pesquisa do teatro popular, especificamente o da Comedia dell’Arte e da acrobacia, e a segunda é um projeto pedagógico

---

<sup>28</sup> Ver o artigo O ator poeta in PICCON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro**: Entre a tradição e a vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Organização Fatima Saadi. Tradução Claudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/Letra e Imagem, 2006.

de educar, formar, enfim, atores capazes de se relacionar com o corpo de outras maneiras, e nesse projeto encontramos sua pesquisa em biomecânica<sup>29</sup>.



Imagem 2 – A punhalada: uma das fases do estudo de biomecânica. Moscou, final dos anos 1920. N. Kustov e Z. Zlobin.

Meyerhold ainda pesquisa o corpo a partir de duas perspectivas, uma delas se refere ao corpo como elemento cênico, o corpo plástico, o corpo como cenário, como mais um elemento a ser utilizado pelo encenador, e a segunda se baseia em uma nova interpretação, no estudos de possibilidades não verbais para a interpretação do ator.

Em artigo datado de 1909, publicado no livro *Sobre o Teatro* (1913), verifica-se que, com a exploração da cena, fica cada vez mais claro que o corpo é um elemento cênico, um entre tantos. Já se inicia, assim, o deslocamento da atividade verbal como o eixo do ator e o início da valorização da potência do corpo, que pode se apresentar em sua inteireza, exploração que posteriormente será ainda mais valorizada.

Nesse momento, o encenador, apesar de reconhecer a necessidade de se colocar em primeiro plano a iniciativa criativa do ator, compreende que este deveria dialogar com as artes permanentes, pois o ator “não é o único elemento que faz a ponte entre o poeta e o público. Aqui, ele é apenas um dos meios de expressão, nem mais nem menos importante que todos os outros, e é por isso que precisa saber tomar o seu lugar entre os meios de expressão.” (MEYERHOLD in THAIS, p. 247, 2009).

<sup>29</sup> Ver THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectiva. 2009.

Assim, ao igualar a importância do ator a todos os outros elementos, Meyerhold, em sua exploração da encenação, compreende que os elementos podem ser manipulados solitariamente, divididos e reconstruídos, e, nessa divisão, o ator é um elemento que receberá atenção especial.

De fato, nos anos 1920, Meyerhold afirma que se percebia acima de tudo como um professor do movimento para o palco, um professor de ator, de modo que, no auge de seu reconhecimento profissional, antecipando Grotowski nessa discussão, afirma:

Eliminando a palavra, o figurino do ator, o palco cênico, o edifício teatral e os bastidores, dedicando-se somente ao ator e a sua arte do movimento, o teatro continuará sendo teatro: o ator comunicará o seu pensamento ao espectador por meio do seu movimento, do seu gesto, da sua mímica. (MEYERHOLD in Thais, 2009, p.399)

Em alguns momentos de sua pesquisa, Meyerhold trabalha com esse conceito, o ator solitário no palco, que, sem poder usar como recurso a encenação nem a palavra, deveria procurar dar vazão a uma narrativa ou situação apenas com seus recursos corporais<sup>30</sup>, principalmente como recurso didático e, em suas experiências com o teatro de Cabaré, com suas cenas curtas e ausência de regras.

No entanto, Meyerhold nunca abandonou por completo o texto teatral e a encenação, e, nesse contexto, necessitava de um ator não apenas capaz de trabalhar com o corpo, mas um ator que entendesse suas propostas para a cena, que fosse capaz de participar do seu projeto. Para tal, mais uma vez – vale ressaltar o papel da música –, a percepção de ritmo possibilitaria ao ator não apenas novas possibilidades de movimento, mas também o muniria de mais instrumentos para compreender a cena, sendo um instrumento do diretor para controlar os atores em cena. De acordo com Meyerhold, nos anos por volta de 1925:

Uma vez que precisávamos impedir a anarquia na interpretação do ator, aquilo que se chama ‘ação interior’, quando de repente o ator faz qualquer coisa que lhe passa pela cabeça, nos propusemos, então, à tarefa de uma autolimitação no espaço cênico, como se faz nas partituras musicais. Ali cada compasso está separado por um pequeno traço. Em cada compasso, há uma nota que se canta ou se toca, ou durante a qual se silencia. (MEYERHOLD in CAVALIERE, 1996, p.17)

Talvez seja exatamente nesse ponto que encontramos a maior contradição de Meyerhold no que diz respeito ao trabalho do ator. Se, desde o início da sua carreira, reclamava o direito do ator de pensar enquanto atuava, e, posteriormente em sua carreira, buscava um novo ator,

---

<sup>30</sup> De 1908 a 1917 Meyerhold experimenta cenas de cabaré, por sua agilidade e ausência de regras de uma tradição ver, THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto*. São Paulo: Perspectiva. 2009, p. 53-57.

por outro lado, como fica claro na citação acima, encontrava-se o desejo do controle total da encenação, controle este que perpassava o corpo do ator.

Assim, encontra-se essa duplicidade em Meyerhold; por um lado, pode-se dizer que as suas contribuições não se restringiram à percepção da importância da cena, mas alcançaram também os processos de autonomia do ator, muito estimulados por suas práticas e escritos, e a busca de outras técnicas com que o ator pudesse dialogar e treinar o seu corpo, por outro lado, no entanto, em sua prática encontramos crescentes tendências autoritárias em relação aos próprios intérpretes, buscando de algum modo que se adequassem aos modelos culturais que a revolução russa e a primeira guerra exaltavam, que, nas palavras de Ladouceur, seriam os de “soldados ou trabalhadores das fábricas. (2004, p.125)” No entanto, é inegável seu legado no sentido da instrumentalização do ator.

Para finalizar, vê-se que, em seus escritos teóricos, Meyerhold não utiliza os termos *dramaturgia da cena* ou *dramaturgia do ator* propriamente ditos, mas que trabalha as principais ideias que geram estes conceitos. Discute, assim, os fundamentos da cena e a emancipação do ator quase sessenta ou setenta anos antes da expansão do conceito. Desse modo, quando essa expansão ocorre, é simplesmente a constatação de uma prática que já circula entre grupos e estudiosos do teatro, inspirados também por seus modelos, seus conceitos, seus princípios. Meyerhold participa, radicaliza essas experiências, trazendo uma cena que vale por si mesma e se torna o exemplo de um ator que busca sua poética, apresentando um modelo em que nem o diretor nem o ator são meros mensageiros da voz do autor.

## Capítulo 2 – Dramaturgia do ator

### 2.1 Dramaturgia e teatro de grupo

Como visto anteriormente, os séculos XX e XXI assistem à mudança do conceito de *dramaturgia*, expansão que assinala uma nova maneira de pensar o texto dramático, a cena, o ator e a suas relações de poder. Após a expansão do conceito do texto dramático para a cena, o próximo passo talvez tenha-se dado em relação ao ator, sua interpretação e sua autonomia criativa, ou ao menos autonomia que se pode ter em uma arte coletiva e interativa como o teatro.

De qualquer modo, essa discussão, como afirma Roubine (1982), trata de poder, nasce de uma antiga hierarquia que habita as artes e que define a quem cabe o *status* de criador, separando quem cria de quem executa, discussão que explicita uma cadeia de importância. No entanto, ao longo do século XX, com a gradual valorização do ator e de seu trabalho, muitos se debruçaram sobre a difícil tarefa de verbalizar, decodificar, atribuir um método a aspectos da criação teatral que foram historicamente associados à intuição e à inspiração, ou seja, aspectos percebidos como subjetivos que escapavam à possibilidade de ser tomados como técnicos, como é o caso da performance do ator<sup>31</sup>.

Assim, abundaram os estudos e investigações que dizem respeito a novos métodos de interpretação, perpassando desde as técnicas mais subjetivas e emocionais às mais objetivas e físicas, variados tipos de treinamentos, ampla aproximação do trabalho do ator com a dança; pesquisas que, qualificando o ator tecnicamente e estimulando seu caráter criador, conferiram-lhe maior autonomia artística<sup>32</sup>. Todas essas pesquisas são, simultaneamente, a razão e a consequência da mudança de paradigma que liberta o ator da sua função única de reproduzir ideias alheias e o insere como objetivo em si, sua corporalidade, sua musicalidade, sua presença, como centro da criação. Não que se tenha modificado, necessariamente, o trabalho do ator em si, que, em muitos contextos, modificou-se, em outros, não. Porém, modificou-se, principalmente, a percepção daquilo que é, fundamentalmente, o trabalho do ator, sua relação com a autoria e sua função no espetáculo teatral.

Desse modo, estabelecida no campo da percepção coletiva a importância do trabalho do ator e de sua técnica, criou-se o cenário adequado às mudanças subsequentes, o que se

---

<sup>31</sup> Ver DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. Guimarães: Guimarães Editora, 2000. Aqui o autor discute longamente a ideia, comumente aceita em sua época, de que o trabalho do ator baseava-se exclusivamente em inspiração, e questiona a validade dessa teoria.

<sup>32</sup>Ver ASLAN, Odete. **O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

materializou com o chamado *teatro de grupo*, que, afinal, viabilizou a consolidação do novo comportamento. Com efeito, diz-se genericamente que, na primeira metade do século XX, encontra-se a ascensão do diretor, que se confunde com a figura do encenador; e que, na segunda metade do mesmo século, encontra-se a ascensão de trabalhos coletivos, de trabalhos que assinam não só a encenação, mas também a própria criação dramaturgica, formando o que hoje chamamos de *teatro de grupo*.

Não é de se espantar que a primeira revolução teatral do século XX aconteça nas primeiras décadas, diretamente associada ao espírito inconformista das vanguardas históricas e que a segunda revolução aconteça nos anos 60, revigorada pelas chamadas neovanguardas, que renovam seu espírito de recusa, mantendo-se, assim, fieis à tradição da ruptura inaugurada no início do século XX.

Nos anos 60, o teatro encontra novos paradigmas contra os quais se rebelar e o teatro de grupo rebela-se contra o teatro excessivamente racional, naturalista, contra paradigmas burgueses, e ainda, contra autoritarismos, muitas vezes representados pelas figuras do dramaturgo e do diretor.

Na atualidade, uma das possíveis definições de *teatro de grupo* é a que o compreende por “[...] manifestações teatrais que se definem pelo uso do treinamento do ator, pela busca da estabilidade do elenco, por um projeto de longo prazo e pela organização de práticas pedagógicas.” (CARREIRA, OLIVEIRA, 2004). Esse conceito costuma encontrar sua polarização no que chamamos de *teatro de diretor*, o teatro no qual o modelo de criação se mantém fiel às práticas do início do século XX definidas pela ascensão do encenador, ou seja, trabalha-se em um modelo de hierarquia definido em que o poder de decisão se coloca, incontestável, na mão do diretor e se caracteriza, também, por um elenco rotativo, que, muitas vezes, encontra-se para realizar um único trabalho e se pulveriza, cada um em busca de novas oportunidades.

No entanto, vale notar que é uma relação complexa a do diretor e do teatro de grupo, e que se apresenta, em sua origem, de modo menos polarizado do que nos parece à primeira vista. Valéria Maria de Oliveira<sup>33</sup> (2005) situa na ascensão do diretor o retorno a estruturas grupais estáveis, pois, com foco na pesquisa da linguagem teatral, muitos optaram por um elenco mais ou menos constante. Temos nesse modelo o caso de André Antoine (1858-1943) e seu Théâtre Libre, e ainda Constantin Stanislavski (1863- 1938) no Teatro de Arte de Moscou.

---

<sup>33</sup> Ver OLIVEIRA, Valéria Maria de. **Reflexões sobre a noção de Teatro de Grupo**. Ilhéus: UESC, 2005. Dissertação de Mestrado

O retorno a estruturas estáveis de grupo, que se inicia sob a tutela de um forte diretor, futuramente irá gerar crescente valorização do grupo, onde o diretor, que, muitas vezes, não será eliminado inteiramente, não mais reinará absoluto, uma vez que deverá, sim, prestar contas a um coletivo. Surgem, assim, novos paradigmas para o teatro de grupo, que, no teatro contemporâneo, encontrará as mais diversas combinações de autonomia dos atores e soberania dos diretores. Sobre o teatro contemporâneo, Carreira (2009, p. 8 – aspas do autor) comenta:

A predominância da direção foi paulatinamente deslocando a autoria do texto dramático do centro dos processos de criação. A cena, não como transcrição do texto dramático, mas como resultado da experiência concreta criou o espaço no qual, atores e diretores tem uma presença fundamental na hora da produção de sentidos do espetáculo. O próprio fato de que se tenham multiplicado as acepções do termo ‘dramaturgia’, surgindo inclusive expressões como “dramaturgia do ator”, indica que os deslocamentos de sentidos que experimenta o teatro implicam na transformação, não só de suas formas de criação, mas também da própria noção de teatro, onde talvez o diretor – aquele ser quase onipresente – perca inevitavelmente espaço.

Na citação acima, ao se referir à autonomia de atores e diretores, Carreira relativiza a polarização – que se configurava ainda mais presente nos anos 70 do que na atualidade – que se dá entre teatro de grupo e teatro de diretor. Diz que hoje os atores e diretores possuem, sim, espaço na criação de cena, e que o diretor, por mais centralizador que seja, já não ocupa o lugar de poder das décadas anteriores. Mas, o importante é a constatação do deslocamento de sentido que encontra reverberações, ainda hoje, quando o diretor, ainda exercendo a sua função hierárquica, encontra no ator um criador ativo do sentido da cena, e esse fenômeno se fortalece verdadeiramente com a ascensão do teatro de grupo.

O teatro de grupo configura-se como um dos grandes fenômenos da prática teatral do século XX, pois amplia as possibilidades de criação ao permitir aos atores e atrizes um espaço de experimentação e construção de um novo paradigma de trabalho, um espaço que confira maior autonomia ao coletivo. Esse fenômeno se configura como mais uma mudança no eixo de poder que o século XX assiste, e não é sem certa ironia que se percebe que foi necessário que o ator perdesse seu brilho de estrela e o renunciasse ao diretor para que um trabalho de grupo se configurasse, trabalho que em momento subsequente lhe “devolveria” esse poder.

Não se trata, no entanto, de um caminho temporal linear, pois a valorização dessa prática tem momentos de grande adesão e momentos de fragilidade, e os próprios grupos apresentam percepções heterogêneas e diversos posicionamentos estéticos. No Brasil, por exemplo, os anos 1960 e 70 marcam a ascensão e o fortalecimento do teatro de grupo, mas o modo como realizam suas produções – o que entendem como fundamental, como definem seus protocolos de criação – não poderia ser mais diferente.

Os anos 60 possuem uma sofisticada dramaturgia, privilegiando um teatro focado na palavra, no enredo, na música, e apresentando à cena nacional nomes como Augusto Boal (1931-2009), Oduvaldo Viana Filho (1936-1974) e Ariano Suassuna (1927). Esse teatro se caracterizou por seu forte cunho político, explorando a cena de modo a focar a discussão dos problemas sociais do país; aqui encontramos o *Teatro Arena* (1953), o *Teatro Oficina* (1958), o *Centro Popular de Cultura* (1961) e o *Teatro Opinião* (1964), entre outros.

Já o teatro dos anos 70, por sua vez, possui um perfil político mais libertário, mais experimental, corporal, menos aguerrido, com caráter mais vanguardista e menos intelectualizado, destacando como metodologia de trabalho a *criação coletiva*, realizada pelos grupos de teatro *Asdrúbal que trouxe o Trombone* (1970), *Ornitórrinco* (1977) e *Mambembe* (1976), entre outros.

Os anos de 1980 são marcados pelo convívio de teatro de grupo e teatro de diretor, com ênfase maior nos encenadores e uma tendência estetizante da cena, com diretores como Antunes Filho (1929) e Gerald Thomas (1954), enquanto nos anos de 1990 o teatro de grupo novamente se sobrepõe e pode-se observar o nascimento e a ascensão de muitos dos grupos que são referência do teatro nacional, como Galpão (1982), Lume (1985), Cia dos Atores (1988) e Teatro da Vertigem (1991)<sup>34</sup>.

No entanto, apesar de o trabalho do teatro de grupo ter tido vários formatos, foi nos anos 70 que se radicalizou a experiência do coletivo e o questionamento das estruturas de poder. Mesmo sendo atravessado pelo estigma de amadorismo, foi a partir das *criações coletivas* que o teatro pôde amadurecer um novo modo de trabalhar em grupo que, com os seus acertos e desacertos, trouxe contribuições que permanecem no teatro contemporâneo. Afinal, os processos de criação coletiva são considerados os antecessores dos *processos colaborativos* que, nos anos 90, vão trazer ainda mais inovações para a cena brasileira.

## 2.2 A criação coletiva e a morte do autor

Os anos 1970 possuem uma característica toda especial que merece ser analisada, ao se estudar o teatro no Brasil. O teatro de grupo, que começa a se firmar com as companhias amadoras nos anos 50, explode em um teatro político e engajado que se pretende popular e musical e que, ao final dos anos 1960, início dos anos 70, infelizmente, será quase completamente desarticulado pela ditadura militar por meio do Ato Institucional número

---

<sup>34</sup>Para um panorama mais detalhado ver FISHER, Stela. **Processos Colaborativos e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010. p.48.

cinco, o AI-5, que, em 1968, concedia ao Presidente da República direitos extraordinários e suspendia diversas garantias constitucionais (FILHO, 2006).

O teatro que permanece no Brasil a partir da segunda metade dos anos 70 teve de lidar com as diversas restrições que o regime militar lhe infligiu e divide seu espaço com algumas tendências principais; um teatro comercial, com um processo uniforme de produção para a execução disciplinada de um texto teatral, muitas vezes comédias de costume; e um outro, que não possui a mesma politização e nem pode-se posicionar com a assertividade da década anterior, mas que busca no grupo um novo teatro, “também disposto a anular hierarquias internas e dissolver o limite das especialidades, marcando a diferença com relação ao modo dominante de produção e criação.” (GARCIA in DIAS, CORDEIRO, OLINTO, 2006, p.221) Esse é o teatro que trabalha com o que chamamos de *criação coletiva*.

Os processos coletivos constroem um teatro que segue as tendências mais anarquistas do movimento de contracultura e do movimento hippie, um teatro que, seguindo a tendência internacional, radicalizou os processos coletivos no teatro brasileiro. Assim, os anos 1960 e 1970 trazem a ascensão do teatro de grupo por meio do que foi chamado de o “Teatro Novo”, de acordo com Oliveira:

O teatro Novo se definiu a partir das atividades de grupos tais como o Living Theatre, o Teatro Campesino, o Bread and Puppet Theatre, San Francisco Mime Troupe, e das propostas de Peter Brook, do Teatro-Laboratório de Grotowski, do Open Theatre, e finalmente do Odin Teatret de Eugenio Barba. Estes constituem os principais exemplos europeus e norte americanos [...] Os pontos comuns entre os grupos do “Teatro Novo” foram:

- a) Progressiva resistência ao texto dramático, em favor de uma elaboração dramática que nasça, e se desenvolva no seio do grupo em estreito contato com o desenvolvimento dos trabalhos cênicos realizados para o espetáculo.
- b) Crítica à figura, e ao papel do diretor, com o objetivo de conquistar uma concepção cênica coletiva, ou seja, do grupo.
- c) Resistência ao naturalismo como estilo teatral e, em particular, ao chamado método stanislavskiano como técnica de atuação.
- d) Interesse crescente pelo trabalho do ator, para o qual se trata de elaborar um novo método, mediante exercícios e sessões sistemáticas de laboratório.
- e) No plano dos conteúdos, os elementos comuns do “Novo Teatro” estavam acerca, sobretudo, da área política cultural e da nova esquerda americana e dos radicais (2009, p.14 –aspas da autora).

Esse teatro se torna modelo para muitos grupos que buscam outros paradigmas de produção, de modo que os princípios de cooperativa e a organização de práticas de longo prazo são uma resposta à conformidade estética e às práticas autoritárias do teatro de diretor. São, também, uma resposta as práticas autoritárias exercidas politicamente no Brasil e no mundo.

Em meados dos anos de 1970 no Brasil, essas influências geram o primeiro *boom* de teatro de grupo que trabalha com técnicas de *criação coletiva*, como mostram os grupos de

teatro *Asdrúbal Trouxe o Trombone, Ornitorrinco, Vento Forte, Ó Nóis Aqui Traveiz e Mambembe*, entre tantos<sup>35</sup>. São grupos diversos em repertório e qualidade de encenação, mas que se propõem a trabalhar com modelos de criação similares, a partir do improviso, da experiência pessoal, da experimentação de novas possibilidades cênicas e da cooperativa, coletivizando a criação, os lucros e a vida.

É a partir dessa década, também, que se intensificam a tradução e a publicação de livros da área, trazendo novo fôlego à pesquisa teatral brasileira, não apenas nas universidades, mas nas práticas teatrais como um todo. As publicações teatrais eram espaços até então dominados por jornalistas e/ou teóricos do teatro, como Décio de Almeida Prado, Bárbara Heliodora, Sábato Magaldi, Anatol Rosenfeld e Yan Michalski, e se concentrava na crítica de peças e análise textual. No entanto, nos anos 60, começam a ser publicados autores/artistas internacionais com outras propostas e problemáticas relacionadas as práticas teatrais, sua atuação, encenação, organização e não apenas a sua literatura e teoria.

*A Preparação do Ator*, de Stanislavski, será publicado em 1964; *Em Busca de um Teatro Pobre*, de Grotowski será publicado, em 1971; *O Teatro e seu Duplo*, de Artaud, será publicado em 1985. São obras fundamentais e de grande impacto nas práticas teatrais brasileiras, por situarem o ator no centro do processo criativo e por confirmarem a desconfiança do teatro de grupo às práticas do teatro comercial, já definido, através de algumas conceituações propostas por Bourdieu (2010, p.186), como um teatro que não prioriza pesquisa de linguagem, mas se concentra em retorno financeiro imediato.

Para o contexto das *criações coletivas*, a relação com a teoria teatral não pode ser vista de modo uniforme, pois varia de grupo para grupo. *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, por exemplo, possui uma atitude quase anti-intelectual, mas não é esse o caso do *Ornitorrinco*, que dialoga com teóricos e dramaturgos como Brecht, Strindberg e Jarry, sempre atualizando-os a partir de improvisos e releituras, sempre enfatizando o direito coletivo de decidir sobre a obra toda<sup>36</sup>.

Se os processos democráticos, em nível nacional, mostravam-se inviáveis naquele contexto, as vivências artísticas coletivas seriam baseadas nas práticas coletivas. Sob o duro regime militar, floresce um teatro com certo descaso pelas regras, hierarquias e divisões,

---

<sup>35</sup> Ver NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. **Revista Sala Preta**, n.2, 2002. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/salapreta/sp02.htm>>. Acesso em: dezembro 2011.

<sup>36</sup>Ver FERNANDES, Silvia. O trombone de Asdrúbal e as “atrações” do Ornitorrinco: Em busca de uma linguagem no Brasil dos anos 70. In: SILVA, Armando Sérgio da (Org.). **J. Guinsburg: Diálogos sobre o teatro**. São Paulo: EdUSP, 2002. p.37-46.

situando na própria vivência artística e no modo de produção a real crítica política de seu tempo.

Sobre as práticas dos grupos que trabalharam com Criação Coletiva, Décio de Almeida Prado comenta:

Em vez de desmembramento de funções de qualquer empresa comercial bem organizada, esses conjuntos propõem-se a criar coletivamente, durante os ensaios, ao sabor das improvisações de cada interprete. Texto e espetáculo nascem assim, lado a lado, produtos do mesmo impulso gerador enunciando não experiências e emoções alheias, mas vivências específicas do grupo. O encenador, neste caso, é menos mestre que agente catalítico, nada impedindo que seja auxiliado por um escritor, desde que este renuncie aos seus antigos privilégios e aceitando trabalhar em equipe e para equipe. (1988, p.129)

Prado aponta que, nesse contexto, o diretor de teatro encontra, de modo geral, sua função esvaziada, se vista a forma como exercida anteriormente. No entanto, essa definição negativa talvez não seja a adequada, pois o que encontramos talvez seja mesmo uma expansão de sua atividade. O diretor, nesse contexto, embora menos absoluto em sua vontade, depara com a tarefa de articular as vontades coletivas, de considerar e sintetizar as opiniões propostas e até mesmo divergentes em um todo organizado, de acordo com o ideal do grupo. Afinal, o fundamental seria que o resultado mantivesse a característica do grupo e, assim, fosse de fato uma criação de todos.

Essa prática descentralizadora realiza-se com o acúmulo de funções, em que todos os artistas se responsabilizavam por todas as áreas da criação: cenários, figurinos, sonoplastia, marcações espaciais e até composições de músicas eram pensadas, concebidas e realizadas pelo grupo. E, se por um lado, perdia-se o hábito de trabalhar com profissionais especializados, por outro, ampliava-se a apropriação dos atores em relação a cada aspecto do espetáculo, trabalhando a formação de um artista mais completo, cujas habilidades não se restringem à atuação.

Seguindo essa linha de raciocínio, ao analisar o lugar do ator no teatro coletivo dos anos 70, especificamente nos grupos *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e *Ornitórrinco*, Silvia Fernandes (in SILVA, 2002, p.43) pondera:

Percebe-se que o trabalho do ator em ambos os casos sofreu uma mudança de eixo. Em primeiro lugar porque o ator deixa de ser um especialista na arte de interpretar personagens. Resultado de um novo processo de trabalho, não é mais o encarregado da representação de uma personagem, desenhada por um texto e dirigida por um encenador, mas aquele que adapta ou cria textos, imagina, concebe e as vezes executa cenários e figurinos, organiza marcações, compõe músicas. Enfim, deixa de ser apenas um ator, se entendermos essa função como aquela do criador que metamorfoseia na personagem, consubstanciando a representação.

Com a ênfase no grupo, revela-se questionada a noção de autoria e talvez nesse exemplo encontrem-se os fundamentos para a famosa discussão sobre *a morte do autor*, que data da mesma época, uma vez proposta nos anos 60. Para pensar esse fenômeno, Barthes (1988) nos coloca duas questões acerca da autoria: a primeira, ao dizer que todo texto não é senão “um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura.” (p.69). Ou seja, que todo o texto é uma criação cultural, é de todos, pois “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; a segunda, é que, todavia, há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor.”(BARTHES, 1988, p.70).

Desse modo, Barthes, ao enfatizar que um texto é uma produção cultural, diminui a importância dada à pessoa que escreve, ou, ainda, afirma que se torna irrelevante quem escreve, já que escrever é perder a identidade. A partir dessa reflexão, pode-se registrar que, se é coerente afirmar que toda produção teatral, não apenas na criação coletiva, pode ser considerada um tecido de citações, também é notável que, nos processos de criação coletiva, esse aspecto se torna mais evidente, mais marcado, e será enfatizado pelo fato de que muitas vezes a dramaturgia, elaborada coletivamente, será assinada com o nome do grupo e não com o nome de uma pessoa.

Isso se dá porque, na criação coletiva, a dissolução do autor se torna uma questão consciente, fato discutido, enfatizado e, inclusive, desejado, tornando-se objetivo do grupo um trabalho onde cada individualidade possa reconhecer a criação como sua, cada integrante acrescentando um fio que, ao final, não será uniforme, mas múltiplo, de todos, da cultura, inclusive.

A criação coletiva percebe essa necessidade e dialoga com esses conceitos, como evidenciado na fala de Hamilton Vaz Pereira, diretor do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone*:

Na criação de um espetáculo pra gente, ficou importante não deixar na mão de um ator ou de um diretor a cabeça geral do espetáculo. A primeira atitude, então, era abolir o autor: o grupo seria o autor da transação. Essa descentralização do autor e do diretor tem a ver com um caminho próprio do grupo em acreditar que se as pessoas estão dentro de um esquema de produção pra se sustentar, pra comer as custas de seu próprio trabalho, elas deveriam ter uma capacidade maior de imaginar, de querer, de produzir arte, ou produzir teatro. Somos várias sensibilidades dentro de um espetáculo e não a sensibilidade de um autor ou de um diretor a quem todo o grupo está filiado. (HAMILTON apud FERNANDES in SILVA, 2002, P. 42)

Cada aspecto, cada pessoa do teatro contribui para a formação de um texto que se unifica no público. E essa percepção de autoria difusa é, muitas vezes, apresentada pela expansão do conceito, quando todos os elementos que compõem a cena reivindicam uma

dramaturgia e, como Barthes, que enfatiza a função no receptor, pode-se chegar, no limite, até a conceituação de uma *dramaturgia do espectador*.

Desse modo, os caminhos se transformam quando o público não mais vai assistir à peça de um autor, nem a sua releitura por um diretor e seu posicionamento diante de uma obra, mas à obra de um coletivo que, ao se propor a apagar as fronteiras de autoria, insere todo o grupo nesse espaço, dialogando também com as reflexões de Foucault sobre autoria.

Foucault, aliás, debruça-se sobre essas questões em sua palestra *O que é um autor?*, ao perguntar quem é o autor, o que é um autor, o que significa um autor e seu nome, e assim problematiza a questão:

[...] um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si. [...]o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação seja de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de ter um nome de autor, o fato de que se poder dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*. (2009, p. 273-274)

Assim, Foucault, ao trazer essa discussão, apresenta a noção de que o nome do autor traz certa qualidade para um discurso, apresenta uma filiação, torna a obra homogênea, é o eixo central que atenua ou explica as contradições presentes na obra. Posteriormente, Foucault explicita seu entendimento de que o que foi chamado de morte ou apagamento do autor não se refere a uma morte direta do sujeito, mas sim a um suposto apagamento do indivíduo no ato da escrita. Mais ainda, da necessidade do apagamento do sujeito em prol das formas próprias do discurso.

Foucault (2009, p.279) enfatiza que o apagamento do autor nos permite pensar no que denomina de *função autor*, que, na sociedade ocidental, foi problematicamente associada a um indivíduo, mas que o transcende, já que essa função é uma construção social que objetiva, entre outros aspectos, organizar discursos, dar-lhes importância.

Assim, o teatro de grupo, especialmente a criação coletiva, é talvez a representação maior da *função autor*, já que, afinal, sinaliza que a autoria, se não é uma pessoa, pode ser exercida por um coletivo, como construção declarada. Essa abordagem enfatiza que a função autor já não se localiza em uma individualidade, mas em toda a comunidade que a produz.

De fato, como afirma Foucault, ao autor se associa um status que, enquanto ideia, é caro à sociedade ocidental. No teatro, isso não se dá de modo diverso. A autoria, aqui representada pela expansão do conceito de dramaturgia, busca o espaço de homogenizar a obra, de assumir a função central da figura que a unifica, singularmente e em conjunto. A diferença é que, nos anos 70, esse espaço foi gradativamente ocupado não por uma pessoa, mas pelo grupo.

### 2.3 O teatro colaborativo e a dramaturgia do ator

Nos anos 90, ocorre o segundo *boom* de teatro de grupo no Brasil, fato que, além de seus aspectos ideológicos, como a priorização de um teatro de grupo, maior possibilidade de pesquisa e amadurecimento estético pela continuidade, marca importante estratégia para a sobrevivência artística, principalmente do teatro realizado fora do eixo Rio - São Paulo, de grandes produções e patrocínios privados, que possui no trabalho coletivo maior possibilidade de apoio nos editais públicos<sup>37</sup>.

Pode-se dizer que, como característica geral, todos os trabalhos de um teatro de grupo são munidos de grande interdependência. No entanto, entre os possíveis modos de trabalhar coletivamente e produzir teatro, destaca-se o que foi denominado de *processo colaborativo*, prática que tem-se tornado cada dia mais comum no Brasil.

Esse modo de produção desperta interesse pelo alto grau de autonomia que concede ao ator e por ser considerado uma metodologia que se desenvolveu a partir da revisão de alguns aspectos dos processos de criação coletivas, que se intensificam nos anos de 1970. Sobre processo colaborativo, Fischer considera:

Conceitualmente, entende-se por processo colaborativo o procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática ao considerar o coletivo como principal agente de criação e aglutinação de seus integrantes. Essa dinâmica propõe o esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral, embora com imprescindível delimitação de áreas de trabalho e delegação de profissionais que a representam. (FISCHER, 2010, p.61)

No teatro colaborativo, como nos processos de criação coletiva, todos participam da montagem em todos os seus aspectos. No entanto, diferentemente da criação coletiva, existem funções delimitadas, diferenciadas, distribuídas pela habilidade e interesse: diretor, ator, figurinista, cenógrafo e dramaturgo. Essas funções, entretanto, são diluídas e sempre abertas a discussões e opiniões, muitas vezes abertas até à participação direta de membros inicialmente

<sup>37</sup> Ver COSTA, Iná Camargo. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. *Revista ArtCultura/UFU*, Uberlândia, 2007, v. 9, n. 15. p. 17-29. Disponível em: <[www.artcultura.inhis.ufu.br/](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/)>.

não designados à atividade. Isso gera no grupo maior senso de autoria sobre o total da criação e, mesmo que as assinaturas sejam diferenciadas em funções, em última instância, tudo pertence ao grupo.

No entanto, se, por um lado, esse modo de trabalho produz maior autonomia artística e maior compreensão do todo, possibilitando ainda maior viabilidade de retorno financeiro, pela versatilidade do artista, por outro, isso não ocorre sem riscos para a obra. Gilberto Gawronski, em artigo sobre o processo criativo de *Meu destino é pecar*, desenvolvido nos moldes de processo colaborativo com a Cia dos Atores em 2001, critica a tendência contemporânea da multifunção dos atores:

Não resta dúvida de que são atores criadores, mas a necessidade muitas vezes de interferência no trabalho da equipe de criação tira o elenco do seu envolvimento com a atuação propriamente dita. Vivi no processo de *Meu destino é pecar* uma perda muito grande de energia, que, na minha visão, não faz parte do trabalho do ator. [...] Quando um ator da companhia exerce, além da função de atuar, outra atividade de criação, fica difícil ausentá-lo de todo o processo exaustivo que é o de surpreender o intérprete com os elementos da cena, pois ele está presente na própria metodologia de trabalho, que sempre me parece extremamente instigante no processo teatral. Isso não cabe única e exclusivamente no caso da cia, mas também quando atores são os produtores de seus espetáculos. (GAWRONSKI in DIAS, CORDEIRO, OLINTO, 2006, p.187)

Se, nas criações coletivas, o risco se dava pela falta de profissionalização dos artistas envolvidos nos elementos técnicos, nos processos colaborativos os riscos são outros, e devem ser levados em conta. São riscos que, por sua vez, tendem a ser negligenciados pela crítica teatral, que, pelo trabalho muitas vezes renovador proposto pelas companhias que trabalham com essa metodologia, esquecem-se de que existem igualmente trabalhos ineficazes, que se perdem nos processos de criação.

Gawronski observa mais adiante, em seu texto, que, ao escolher essa metodologia de trabalho, o artista se insere em “trágica dualidade”, pois, enfatiza, ao se aproximar do seu ofício, exercendo mais funções, dele se afasta, por uma impossibilidade de investir mais tempo e energia na atuação. Assim, o que gera maior autonomia artística e apropriação da obra de arte pode exaurir e dividir a atenção dos atores da sua função principal e, ainda, atrapalhar as estratégias da direção no sentido de instigar a criatividade dos intérpretes.

Apesar das implicações positivas e negativas desse tipo de processo, é inegável a qualidade dos trabalhos de muitos grupos que se utilizam dessa metodologia, inclusive a qualidade do espetáculo ao qual o autor se refere, *Meu destino é pecar*. Em verdade, todo processo criativo tem seus próprios riscos, e, muitas vezes, é preferível o de se exceder,

experimentando novas estéticas e procedimentos de criação, do que o risco de não ultrapassar as linhas do seguro e previsível.

De qualquer modo, a divisão de funções não é o único elemento que caracteriza os processos colaborativos. Nesse sentido, Garcia afirma:

O mais interessante do chamado processo colaborativo não é a definição das especialidades que se mantêm sem diluição no processo de criação coletiva, mas o fato de que a composição do grupo, a cada processo de criação, altera-se para encontrar a composição justa, necessária para aquele trabalho em particular.” (GARCIA in DIAS, CORDEIRO, OLINTO, 2006, p. 229)

Garcia enfatiza ainda que o *colaborativo* dos processos colaborativos não se restringe somente às pessoas no pequeno círculo do grupo teatral, mas que é comum que esse círculo se abra para a associação com diferentes diretores, dramaturgos, preparadores vocais e corporais, e até atores, ampliando as possibilidades de atender às demandas de um espetáculo específico e de renovar as técnicas e experiências do grupo.

Exemplos desse modo de trabalho não faltam. O Grupo Galpão e o Lume trabalham frequentemente em parceria com diretores e atores. A Cia dos Atores trabalhou com uma variedade de dramaturgos e atores, além de preparadores e uma equipe técnica, que, muitas vezes, sofre ainda maior variação e colaboração. Essas experiências de colaboração têm sido, inclusive, cada vez mais estimuladas por meio dos editais públicos, não apenas na colaboração entre profissionais, mas entre grupos.

No que diz respeito a riscos e dramaturgia, os processos colaborativos, diferentemente daqueles das criações coletivas, costumam trabalhar com a presença de um dramaturgo para elaborar o material dos atores em um texto dramático de maior eficácia. Afinal, a grande crítica que se fez às criações coletivas dos anos 70 era a falta de eixo dramático, o que colocava o espetáculo em risco de cair no caos ou perder-se na falta de forma. De todo modo, a chave desse processo criativo encontra-se em não mais distanciar a cena do texto, não mais privilegiar um sobre o outro, mas, principalmente, associar sua construção, de modo que não haja precedência, com um dramaturgo para eliminar as arestas.

Ainda falando de dramaturgia, o processo colaborativo tende à construção dos próprios textos e, quando esse não é o caso, produzir uma real apropriação do texto dramático, com a liberdade de criar junto e a partir dele. Assim, trabalha-se na criação ou reelaboração do texto dramático a partir de discussões e exercícios, com a colaboração de um dramaturgo que se envolve nos ensaios e que tem por função não apenas organizar o material produzido pelos atores, como na criação coletiva, mas também propor, organizar, fundir, suprimir, eliminar.

É importante frisar que o dramaturgo também possui autonomia de criação e está em pé de igualdade com os outros artistas do processo, ou seja, se não é o único criador, isso não significa que não seja criador também. Sobre a função do dramaturgo, Nicolete esclarece:

Tudo que é produzido em sala de ensaio é devidamente apreciado, discutido e registrado pelo dramaturgo até um ponto que se julgue ‘satisfatório’ quanto aos propósitos originais. O dramaturgo, que pode ou não estar presente em tempo integral, intervém com ideias, encaminhamentos e sugestões de texto/cena, transforma as sugestões dos atores – que, muitas vezes, podem não ter estrutura dramática – em núcleos de ação; elabora a síntese de elementos que se repetem ou que são similares; insere dados, promove a unidade textual, sem as ‘amarras’ da quase obrigatoriedade de conservar o material individual criado pelos atores o que, veremos, é uma das principais características da criação coletiva. (NICOLETE, 2002)

Para a construção do material a ser utilizado, o dramaturgo assiste aos ensaios e, a partir das propostas de cena e texto dos atores, começa a desenvolver um texto que será escrito e reescrito de acordo com as opiniões do grupo e das necessidades da cena, mas que tem sua versão final dada pelo dramaturgo em vista da função que detém no grupo.

No processo colaborativo, a *função dramaturgo* sofre uma transformação considerável, ao ter de dialogar diretamente com as vontades do coletivo, direcionando muitas vezes o foco para o trabalho do ator nos vários níveis da criação, seja na elaboração da cena, seja na elaboração do texto. Isso configura um novo modo de criação.

Os processos que geram o que hoje é chamado de dramaturgia do ator ou o conceito de ator-criador já se mostram consideravelmente ativos nos anos 60, apresentando não apenas outro modo de trabalho do ator, mas outro modo de perceber o ator e seu trabalho dentro do contexto criativo. E o conceito ora é utilizado para se referir aos novos modelos de trabalho do ator, ora para se referir ao novo modo como é percebido.

O conceito, aliás como todos os conceitos da dramaturgia expandida, pode ser questionado no que tange à sua precisão semântica, pois é usado de modos diversos. Para De Marini, dramaturgia do ator significa que este será responsável por sua “invenção e composição, que tem por objeto as ações físicas e vocais.” (DE MARINI *apud* STELZER, 2010, p.8). Assim, não seria necessário trabalhar ativamente na composição da dramaturgia, para trabalhar com dramaturgia do ator. Na mesma linha, André Carreira, em artigo já citado, registra que esse conceito não se refere apenas a criações como as compreendidas no teatro de grupo pois mesmo atores que atuam com diretores tradicionais têm adquirido maior autonomia criativa.

De fato, esse aspecto deve ser considerado, pois seria realmente coerente afirmar que atores que não trabalharam com esse modelo específico não poderiam ser considerados atores-

criadores? Será que é possível dizer que uma atriz como Cacilda Becker (1921-1969) não foi uma atriz-criadora?

Ainda assim, esse processo se acentua nos trabalhos de grupo e, mais ainda, nos processos coletivos e colaborativos, e talvez tenham sido de fato grandes responsáveis pela divulgação dos novos modos de trabalho do ator, como enfatiza Freitas (2010,p.4):

Com estas novas experiências colaborativas, a concepção de dramaturgia passaria a ser utilizada, a partir dos anos 1980, enquanto processo de composição artística, que designaria não apenas as funções do autor do texto, mas também as da constituição da ‘escrita cênica’, da qual participaria o diretor e sua equipe de criação, incluindo o ‘ator-criador’, um importante elemento deste processo, no que passou a se denominar ‘dramaturgia do ator’.

O termo *dramaturgia do ator* vem sendo utilizado não apenas em espetáculos que pressupõem a autonomia do ator e forte colaboração no processo de organização e criação da cena, mas representa a própria mudança de compreensão da autoria da cena. O ator torna-se o elemento central para a criação do espetáculo no momento em que ele relaciona a sua escritura poética com os outros elementos teatrais. O importante é descobrir os dispositivos de que o ator dispõe para criar teatralidade.

Eugenio Barba diferencia o que define como *montagem do ator* e *montagem do diretor*. A montagem do ator não necessariamente depende da presença de um diretor ou de um texto teatral, é um espaço livre onde o ator se utiliza do domínio de seu material pré-expressivo e de suas matrizes codificadas para investigar variações dessas matrizes no tempo e no espaço e diversas formas de conectá-las, organizando e aprimorando seus códigos de representação.

Mais tarde, será função do diretor organizar esse material disponibilizado pelo ator. Barba ainda define dramaturgia como o trabalho de ações ou sequências organizadas de ações (1995. P.68). A partir dessas definições, compreende-se que, se um ator define o conjunto de ações de uma cena, sua partitura contribui também para a dramaturgia do espetáculo, tornando-se ele mesmo autor.

Indo talvez ainda mais longe, pode-se verificar que, no limite, esse processo denominado dramaturgia do ator surge como consequência direta da ascensão do trabalho de grupo em que, com relações de poder flexíveis e os atos criativos divididos, cada participante pode denominar-se autor seja de um texto, de uma cena ou de uma partitura de movimentos. Assim, a dramaturgia do ator surge de uma experiência de grupo em que todos assinam a responsabilidade artística e criativa de compor um espetáculo.

A dramaturgia do ator é um conceito que vem sendo utilizado pelos artistas e pesquisadores brasileiros para falar de um fenômeno relativamente recente no qual o ator se configura como o centro do processo criativo. Visto por essa perspectiva, cria-se um espaço de

grande autonomia, o que não significa necessariamente que o ator será o único a tomar decisões, ou seja, não significa que não se divida o poder de decisão com um grupo de trabalho, ou que não se reporte a um diretor.

Assim, discutir o conceito de dramaturgia do ator significa abordar a questão sob outras perspectivas, e aqui destaco dois aspectos: primeiro, analisar o processo que leva o conceito de dramaturgia a se expandir e, segundo, talvez mais importante, discutir os caminhos que nivelam a hierarquia teatral e que induzem o ator a se colocar ativamente como criador e não apenas assumir o papel de interpretar a criação de outrem.

## 2.4 A Cia dos Atores – Um estudo de caso

Fundada em 1988, sob a direção de Enrique Dias, a *Cia dos Atores* é um dos grupos de teatro mais emblemáticos da cena contemporânea brasileira, e talvez seja também um dos grupos responsáveis pela renovação e exploração de novas possibilidades estéticas e dramáticas. De fato, como próprio nome do grupo enfatiza, a Cia é um grande exemplo da autonomia dos atores, onde o conceito de dramaturgia do ator não apenas é associado ao grupo, com frequência, mas é escolhido pelos próprios integrantes para descrever sua prática<sup>38</sup>, tornando-se, assim, um estudo de caso adequado.

A Cia dos Atores se insere nos mais novos modos de criação da cena e, embora a maior parte do grupo se sinta mais confortável dentro do conceito de processo colaborativo, alguns acham que, em determinados espetáculos, como no caso da peça *A bao qu*, o processo tenha-se aproximado mais dos moldes da criação coletiva<sup>39</sup>, demonstrando que a flexibilidade exigida nos processos criativos desafia quaisquer necessidades de conceituação. No entanto, talvez o ponto fundamental seja simplesmente o fato de que os intérpretes ocupam um lugar de destaque na elaboração da cena, como explicitado nas palavras do ator Marcelo Valle:

Na trajetória da cia é bastante comum que nós, os atores, estejamos envolvidos diretamente na criação da dramaturgia. É uma característica marcante do nosso trabalho, que sempre nos confere bastante autoridade na cena. Muitos espetáculos foram concebidos a partir de improvisações e exercícios. Em muitos ensaios discutimos trajetórias, elaboramos conceitos e definimos falas. E mesmo em outros, em que o texto era o ponto de partida, nos sempre o antropofagizávamos no processo de apropriação, fragmentando e rearrumando as cenas, inserindo conceitos e criando diálogos. (VALLE in DIAS, CORDEIRO, OLINTO, 2006, p.98)

<sup>38</sup> Vemos no livro **Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores** artigos de Enrique Diaz, Silvia Fernandes e Fábio Cordeiro que se utilizam dessa terminologia para refletir sobre a Cia.

<sup>39</sup> Ver DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio, OLINTO, Marcelo. **Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. Depoimentos, p. 209-214

Se na Cia dos Atores encontram-se os principais elementos que constituem a formação do que aqui se definiu por *processos colaborativos*, como um grupo estável, com forte autonomia dos artistas, onde se trabalha com funções definidas e abertas, emerge um elemento pouco usual, que talvez defina a estética do grupo: um diretor que, sendo ator, também atua nos espetáculos. Esse fato caracteriza um grupo que possui um ponto de vista que privilegia a função *atoral* e também um diretor que compartilha as angústias dos atores nos processos criativos. Atores dentro da cena e atores fora da cena, atores criando a cenotécnica e atores dirigindo atores.

Como resultado, não apenas os modos de criação são compartilhados, mas ainda evidencia-se um grupo que privilegia o trabalho do ator nos espetáculos em detrimento, muitas vezes, da narrativa ou literatura. Sobre estas questões, Fernandes pontua:

Ja não se trata da criação coletiva dos grupos, nem tampouco da escritura autoral dos encenadores. É evidente que Diaz faz parte de uma companhia em que também é ator, demarcando um território de escolhas de encenação sem deixar de compartilhar os meios de criação da performance.(...) Paradoxalmente, a autoria coletiva é garantida pela delimitação de funções claras, e caminha *pari passu* com uma autoria individual que aparece, por exemplo, na composição original de cada ator, reconhecido por uma marca própria, sem que por isso deixe de funcionar como um dos enunciadores do coletivo.” (FERNANDES in DIAZ, CORDEIRO, OLINTO, 2006, p. 42.)

O aspecto mais paradoxal do tipo de metodologia que é o processo colaborativo: a criação é simultaneamente individual e coletiva. Se, por um lado, é verdadeiro que esse método de trabalho esvazia a discussão de autoria, ou mesmo a expande ao infinito, seria igualmente simplista desconsiderar a mão forte e a liderança que a direção de Diaz exerce no grupo.

Esse aspecto é de tal modo acentuado que Silvia Fernandes (2010), ao descrever a Cia dos Atores em outro artigo, apresenta o que considera ser as duas características fundamentais do grupo: primeiro, a importância dada ao intérprete, ao ator; e, segundo, o caráter estético de seus espetáculos, que se organiza na figura do diretor Enrique Diaz. É como se a companhia acumulasse as duas revoluções dramáticas anteriores, o ator e o encenador, de modo que à dramaturgia textual se acrescenta a dramaturgia da cena e a dramaturgia do ator, sem, no entanto, ocupar um local de centralidade.

Outro aspecto importante a ser enfatizado nesse tipo de processo criativo é o fato de que, com tantos colaboradores, talvez não seja o caso de definir de quem é a voz, quem é o autor. Ao examinar, por exemplo, a ficha técnica de um espetáculo do grupo como *Melodrama*, pode-se ver, considerando-se apenas os tópicos relacionados aos aspectos textuais e orientadores, que Enrique Diaz assina a direção e concepção; Filipe Miguez atua como

dramaturgo; Filipe Miguez e Enrique Diaz são os roteiristas; e Elena Soárez e Isabel Muniz Lyra atuam como colaboradoras no roteiro. Se acrescentado o fato de que tudo foi definido, como destacado na fala de um dos atores, a partir de improvisos, exercícios e cenas propostas pelos atores que, nas palavras de Fernandes citadas acima, deixam sua “composição original”, talvez seja mesmo impossível de falar de autoria, de um criador único. Talvez, pensando nas palavras de Cordeiro,<sup>40</sup> a pergunta seja: *Como surge este autor, através de que condições?* (2006, p.127).



Imagem 3

---

<sup>40</sup> CORDEIRO, Fábio. Processo, colaboração e identidade na Cia dos Atores. In DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio, OLINTO, Marcelo. **Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p. 125-137.

No que diz respeito às condições que permitem essa rede de autoria e à metodologia de trabalho, recorre-se aqui ao pesquisador José da Costa,<sup>41</sup> que, ao estudar as novas dramaturgias produzidas pelo teatro contemporâneo brasileiro, entre eles a *Cia dos Atores*, explicita o formato de criação que permite uma contribuição mais democrática de seus participantes.

Costa reflete que apenas a partir do experimentalismo dos anos 60 se constrói um teatro que rompe com o sequenciamento hierárquico das criações, procedimento que nivela os criadores e até possibilita a maior inserção de colaboradores, uma vez que se trata de intervenção em um material que ainda não está fechado, concluído. Explica Costa que a organização do antigo teatro – onde primeiro se aproximava do texto do autor, para depois chegar-se à concepção do encenador e, por fim, ao trabalho dos atores – materializa a hierarquia criativa e a mantém, de modo que a substituição desse procedimento que ele chama de *trabalho conjugado*, por si só, amplia possibilidades e gera uma nova cena. Aponta então as características desse teatro construído coletiva e simultaneamente:

“De fato, o trabalho conjugado (da dramaturgia, da realização cênica e da atividade dos atores) na criação teatral participativa, compartilhada e processual gera, frequentemente, uma cena fortemente ambígua e incerta (quanto a referência ao mundo e à história), muitas vezes priorizando o trabalho físico do ator, a imagem cênica, a sonorização do espetáculo e sua dinâmica espacial. O produto textual é quase sempre uma dramaturgia desdramatizada (porque construída fora dos padrões dramáticos da progressão da tensão, da priorização dos diálogos como canal de veiculação de informações dos personagens bem definidos e diferenciados entre si etc.) e problematicamente narrativizada, porque, entre outras razões, a posição do narrador ou foco narrativo não se constitui como um lugar e uma atualidade temporal mais ou menos seguros de onde se olha e comenta o mundo. (COSTA, 2009, p.29-31)

Assim, explicita-se um novo modo de abordar a criação artística e a escrita de textos teatrais: o trabalho conjugado. Nessa abordagem, Costa define e descreve a metodologia e as consequências que os novos processos criativos trazem para a dramaturgia contemporânea. Destaca que existe certa equivalência entre forma e conteúdo, em que uma define o outro e vice-versa. Assim, reitera Costa, modificando-se o processo, modifica-se o resultado.

No entanto, não se pode recair na explicação simplista de que é possível encontrar uma metodologia que dê conta de todas as montagens. Cada processo possui sua especificidade que deve ser considerada, pois, como afirma Cordeiro, “[...] o processo de criação da Cia seria

---

<sup>41</sup> COSTA, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil: Criações compartilhadas e presença diferida**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

constituído pela flutuação de procedimentos, que se renovam a cada trabalho, em função do universo temático ou ficcional escolhido.” (2006, p.125)



Imagem 4

De modo geral, parece que a metodologia de trabalho, para a criação, segue um caminho que se desenvolve a partir de aulas corporais e pesquisa teórica, mas o modo como isso é articulado varia de espetáculo para espetáculo. Esses dois aspectos, o intelectual e o corporal, estão sempre presentes, mas a criação da cena, na Cia dos Atores, sempre passa pelo lúdico, pelo jogo, pela provocação física. Especial atenção o grupo dá ao aspecto corporal dos atores, em certos momentos construindo verdadeiras cenas de dança no palco<sup>42</sup>.

A partir de um modo colaborativo de trabalho, o grupo vem construindo dramaturgias próprias, produzindo um teatro coletivo cujas obras apresentam, como principais características, a multirreferencialidade, a multiplicidade de tratamentos estilísticos dentro do mesmo espetáculo, um certo desrespeito pela narrativa e pela ficção. Nas palavras da atriz Drica Moraes, “a irreverência é o traço que permeia toda a obra.”(2006, p.119)

<sup>42</sup>Como podemos ver pela afirmação de Silvia Fernandes “Dessa união de dança e teatro [refere-se ao espetáculo *A morta*] originam-se as mais belas passagens do espetáculo, em que os corpos em estado de urgência desencadeiam situações de poesia cênica, musical e coreográfica. E provam que a categoria adequada para dar conta do teatro contemporâneo não é mais a ação dramática, mas a situação cênica, responsável por uma dinâmica particular de estados teatrais. (FERNANDES in DIAZ, CORDEIRO, OLINTO, 2006, p. 51)

De acordo com Silvia Fernandes (2010), um outro aspecto do trabalho do grupo se dá pela forte aproximação com a *arte da performance*, na qual as figuras dos atores se mostram presentes e o artificialismo da cena é explicitado, num jogo de aproximação emocional e afastamento. De fato, esse jogo é proposto ao espectador por meio de variadas técnicas dramáticas e jogos cênicos, como, por exemplo, com a técnica de coringamento, que impede o espectador de se aproximar demasiado de um personagem de modo a confundí-lo com uma pessoa. Quando a aproximação emocional acontece, as regras do jogo mudam, gerando um estranhamento que afasta<sup>43</sup>. É claro que essa aproximação e afastamento são apresentados ao público por diversas técnicas; o vídeo, a música, o coringamento, o humor etc.

Ao estudar a Cia dos Atores, vê-se que sua pesquisa não se restringe à linguagem, o que correria o risco de se transformar num produto hermético. Ao contrário, dialoga com o público, com a atualidade; nas palavras de Enrique Diaz (2006, p.26-27):

A discussão da Cia sempre passou por aí, por um eterno duelo entre a pesquisa e a chegada ao público. O lugar das buscas, das novas formas, de um ofício permanente de ler a realidade e, conseqüentemente, alterar as formas e os objetos para essa leitura, de procurar os temas, o que está em questão, hoje?, e como?, a pertinência das perguntas e o corpo-a-corpo com as ideias na cena, com os nossos corpos na cena, com as possibilidades que o estatuto do teatro oferece, é isto que nos leva a fazer. Por outro lado, com quem? Pra quem? Onde está o público, hoje, a cada momento? Que espaço o teatro pode e dever ter na vida da cidade, do país, do mundo? Onde se entrelaçam o tecido social e os discursos artísticos? Como continuar dizendo que a arte é parte deste tecido, desta costura? A discussão não termina.

A atenta leitura das questões levantadas por Diaz permite compreender melhor seu discurso artístico, como sua cena se apresenta, sempre parecendo querer tirar o público de seu conforto estético sem, no entanto, perdê-lo de vista. Tudo isso ocorre incluindo ao máximo seus atores. A cena contemporânea aceita de bom grado a colaboração de vários participantes na criação de uma nova linguagem, e, quanto mais se dá espaço ativo de criação, maior é a autonomia e a maturidade artística de seus participantes. O grupo se torna um espaço de aprendizado dos artistas em direção à inteireza da obra teatral, aprendizado que o processo colaborativo, com suas tênues fronteiras, incentiva.

Para finalizar, ressalte-se a fala da atriz Susana Ribeiro, que parece resumir o que se espera de um grupo de teatro com alto nível de autonomia de atores: “Com a Cia aprendi a ser autora, aprendi a dialogar com a direção, no sentido não só de propor coisas, mas de ter um

---

<sup>43</sup> Vemos essas técnicas sendo utilizadas, por exemplo, nos espetáculos *Ensaio.hamlet* e, ainda, *O meu destino é pecar*, entre outros.

olhar de fora, esse olho a gente desenvolveu juntos e ele está em todo o espetáculo. É o símbolo da nossa união.” (2006, p.116).

## Capítulo 3 – Dramaturgia do movimento

### 3.1 Dança, teatro e performance

No século XX, muda-se muito o que é considerado fundamental para o teatro. O texto teatral recua em importância e poder e, gradativamente, outros elementos que compõem o teatro parecem adquirir o foco da pesquisa cênica, configurando-se como o centro do espetáculo. Após a ascensão da cena e do trabalho do intérprete, deparamos com um caminho que retoma um antigo relacionamento entre teatro e dança, e esse relacionamento será o responsável pela utilização do conceito de dramaturgia dentro do universo das artes do corpo.

Assim, não é necessário muito esforço para nos encontrarmos com a realidade de que as fronteiras que separam a dança e o teatro, de fato, são bastante questionáveis; e percebe-se que não foram estáveis, variando conforme o momento histórico. No entanto, vale ressaltar que o século XX, com suas inúmeras mudanças de protocolos e paradigmas artísticos, consolidou sua integração, culminando na associação entre dança e dramaturgia. Desse modo, ao nos aproximarmos das questões de dramaturgia na dança, é inevitável a comparação com o teatro, afinal, foi a partir dessa relação que a dança interagiu com o conceito. A dramaturgia de teatro e dança, Marianne van Kerkhove, ao falar de dramaturgia da dança, aponta algumas questões e considerações:

Há uma diferença entre dramaturgia de Teatro e de Dança? A primeira parte geralmente de um texto, a segunda de uma música; a primeira trabalha com palavras que ‘significam’; a segunda, com movimentos e sons dos quais não se pode mais do que ‘suspeitar a significação’. Os materiais são diferentes, a história das duas disciplinas é diferente e, entretanto, há semelhanças entre o trabalho do dramaturgo no Teatro e seu trabalho na Dança(...). Em Teatro, conta-se frequentemente histórias; frequentemente os textos em Teatro têm um caráter ‘narrativo’. Um desenrolar linear com um início, um meio com complicações e um final onde tudo se resolve. A Dança conheceu todo um período onde ela tentava ser narrativa. (...) desenvolver e contar histórias parece ser uma necessidade do homem a fim de dominar o mundo/a vida. As histórias se referem frequentemente a mitos, a situações primitivas. Mas, como são recontadas, elas nos aprisionam dentro de clichês, de estereótipos, de uma causalidade inelutável, de estruturas narrativas e de desfecho. A Dança possui uma grande qualidade de abstração. (KERKHOVE apud LEONARDELLI, 2011, p. 2)

Talvez sua percepção de teatro esteja mais ou menos assíncrona com parte da produção contemporânea, afinal, muito do teatro atual se desvincula de narrativas, mas é interessante observar que, ao discorrer sobre o assunto, Kherkove explicita que as duas artes partem de pressupostos diversos para sua criação. A partir dessas afirmações, fica claro que essas disciplinas possuem caminhos historiográficos próprios, mas também que, em determinados momentos, se encontraram, e que o tratamento dramatúrgico tem similaridades, mesmo que a

(ou o que se entende por) dramaturgia do corpo e a dramaturgia teatral trabalhem com materiais diferentes.

De fato, ao seguir os caminhos que concebem essa associação, vê-se que houve momentos em que essas artes se aproximaram, sendo percebidas como uma, ou, ainda, como artes associadas, como podemos ver ao estudar, por exemplo, o teatro grego<sup>44</sup> e as pesquisas de Wagner sobre a arte total<sup>45</sup>, e houve outros momentos em que uma linha clara os separava, como no Renascimento.

O neoclassicismo europeu, no século XIX, acentuou as definições e reduções do que seriam os gêneros artísticos, de modo que teremos espetáculos inteiramente de dança, a arte do corpo, e espetáculos de teatro, a arte da palavra, afastando-se de uma longa tradição que integrava o corpo e a palavra. No entanto, essa rigidez seria logo recusada, pois um dos movimentos artísticos mais contestatórios e anarquistas da história se aproximava, conhecido por *vanguardas históricas*.

As vanguardas históricas, com sua forte característica iconoclasta, retomam a tradição de aproximar as artes teatrais da dança com suas experimentações interartísticas, muitas vezes por meio da arte da performance. Encontra-se, assim, uma mescla entre as várias artes, gerando combinações diversas; balés futuristas, a música do ruído de Marinetti, o teatro físico e acrobático de Meyerhold, os recitais performáticos do Cabaré Voltaire e muitas outras experimentações de fronteira, com o intuito de se descobrir novas formas e novos olhares<sup>46</sup>.

A tradição nas artes, principalmente a partir das vanguardas, torna-se a tradição de ruptura. Sobre a relação da vanguarda e da dança moderna, a pesquisadora Giselle Rodrigues (2006, p.14) comenta:

Contextualizar formalismos e rejeitar rigores foi um dos objetivos da dança moderna no início do século XX, período do surgimento das chamadas Vanguardas Históricas. As vanguardas artísticas na literatura, música, teatro, poesia, dança e pintura também buscavam novas formas de manifestação da arte, resultando no aparecimento dos movimentos e ou escolas Impressionistas, Simbolistas, Cubista, Futurista, Construtivista, Dadaísta, Expressionista, Surrealista e Bauhaus, além da *Ausdrucksanz* e da Nova Objetividade. Esses movimentos artísticos desdobraram-se em manifestações adaptadas as práticas locais, numa atividade ampla que acabou por desempenhar o papel primordial na cultura no século XX. Tal cultura estabeleceu uma espécie de tensão com as formas de arte até então aceitas como representantes da tradição.

<sup>44</sup> Ver MOTA, M. **A Dramaturgia Musical de Ésquilo**. Brasília: EdUnB, 2008.

<sup>45</sup> Ver DUDEQUE, Norton. O drama Wagneriano e o papel do Adolphe Appia em suas transformações cênicas In: **Revista Científica/FAP**. Ano IV, vol. 4, n.1 Curitiba, 2009. p.1-16. Disponível em: <[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev\\_cientifica4/artigo\\_Norton\\_Dudeque.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Norton_Dudeque.pdf)> Acesso em: fevereiro 2012.

<sup>46</sup> Ver GOLDBERG, RoseLee. **A Arte de Performance**: Do Futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Como pode-se perceber, os movimentos inseridos nas vanguardas históricas estabelecem um movimento de oposição à tradição estabelecida, que contesta delimitações. Dentre os movimentos que, na dança, que buscaram um diálogo com o teatro, talvez o mais fecundo tenha sido o da dança expressionista alemã, que atingiu seu momento mais expressivo entre 1920 a 1930, fazendo parte de um movimento ainda mais amplo conhecido como dança moderna alemã.

A dança moderna alemã inicia e fortalece a tradição, no século XX, de a dança se associar ao teatro, representando uma importante tendência que consolidará, posteriormente, o uso do conceito de *dramaturgia da dança* ou *dramaturgia do movimento*. Desse modo, o expressionismo na dança cria uma escola, um movimento, que, seguindo sua genealogia artística, concebe o que chamamos de dança-teatro. Sobre isso, Pavis comenta:

Dança-teatro (expressão traduzida do alemão Tanztheater) é conhecida, sobretudo através de P. BAUSCH, porém tem sua origem no Folkwang Tanz-Studio, criado em 1928 por K. JOOSS que foi professor de BAUSCH e proveio ele próprio da Ansdrukstanz, a dança expressionista alemã. A esta corrente da criação coreográfica contemporânea pertencem igualmente JOHANN KRENİK e seu teatro coreográfico, R. HOFFMANN e G. BOHNER, na França M. MARIN, os quais apesar de não utilizarem este termo, são conhecidos como coreógrafos abertos à teatralidade e favoráveis à descompartimentação das artes cênicas. (PAVIS, 1999;p. 83).

Vê-se, assim, que, desde o seu início, o expressionismo é associado às artes cênicas como um todo. Ao falar de Isadora Duncan (1877-1927), bailarina americana considerada uma das precursoras da dança moderna alemã, Kurt Joss (1901-1979), também bailarino expressionista, afirmava que ela era “a profética e toda poderosa iniciadora de uma **dança teatral**, que proclamava, em meio a uma sociedade de damas de espartilho e de cavalheiros barrigudos, a beleza do corpo e de seus movimentos naturais.” (In Apud SILVA, 2002, p. 289, grifo nosso). Vê-se, também, essa tendência ao apresentarem as propostas de Rudolf Laban (1879-1958). Sobre ele, Silva (2006), ainda, afirma que “trabalhava com **a integração de linguagens cênicas**, fazendo com que seus alunos dançassem sobre palavras e frases poéticas compostas por eles mesmos, favorecendo uma referência interna e pessoal do aluno.” (2006, p. 292, grifo nosso).

Poderíamos dizer que os elementos que propõem uma maior aproximação entre a dança expressionista alemã e o teatro foram, entre outras razões, os questionamentos dessa modalidade de dança contra uma concepção da dança como arte puramente técnica e virtuosa. A dança expressionista, ao se afastar da tradição da virtuosidade, busca a expressão de sentimentos individuais do intérprete, a busca da pulsão íntima dos bailarinos. Soma-se a esse fator o momento histórico em que se situavam; afinal, nada mais natural do que inserir elementos dramáticos e expressivos pela vontade de incluir na arte corporal não apenas os problemas

sociais e econômicos de sua época como a ascensão do nazismo e a pobreza, mas, mais ainda, os sentimentos dos intérpretes sobre o que acontecia. Um dos casos mais emblemáticos é o caso da bailarina Mary Wigman (1886-1973), que, desolada, compõe espetáculos para exprimir sua angústia e revolta com a situação de seu país<sup>47</sup>.

Assim, seguindo a estrutura genealógica que vai de Laban a Pina Bausch (1940-2009), encontramos uma série de artistas da dança que unificam as artes do espetáculo, como Mary Wigman e Kurt Joss. A última integrante dessa cadeia de artistas, Pina Bausch, populariza, como diz Pavis(2005), o que chamamos de dança-teatro, reafirmando uma nova modalidade ou conceito dentro das artes do espetáculo<sup>48</sup>.

De fato, ao longo do século XX, importantes artistas seguiram a tendência de aproximar o teatro e a dança, tendência que reavalia o que se entende por dança e o que se entende por teatro, transformando as duas artes. Além da linhagem do expressionismo alemão, encontramos essa opinião reforçada também por muitos artistas do teatro que se unem à tradição antiga de entender o ator também como um artista do corpo, o que, como vimos, foi o caso de Meyerhold em 1920. Sobre essa concepção, o diretor dinamarquês Eugênio Barba (1995) afirma:

A tendência de fazer uma distinção entre dança e teatro, característica de nossa cultura, revela uma ferida profunda, um vazio sem tradição, que continuamente expõe o ator rumo a uma negação do corpo e o dançarino para a virtuosidade. Para o artista oriental esta distinção parece absurda, como teria sido absurda para artistas europeus em outros períodos históricos, para um bufão ou um comediante do século XVI, por exemplo. (BARBA, 1995, p. 12).

Não estiveram sempre separados; aliás, existiu sempre uma tensão entre as especificidades de suas habilidades e suas muitas afinidades, entre seus usos em contextos diversos e seus usos no mesmo contexto. Na história, estas modalidades aparecem em um movimento contínuo de aproximação e afastamento.

Vê-se, desse modo, que, no início do século XX, as artes em experimentação se influenciaram mutuamente, criando, entre outras modalidades de artes, o que conhecemos como dança moderna. No entanto, a história das artes encontra outro momento de grande desenvolvimento e irreverência, outro movimento interartístico e iconoclasta. Aparece, na segunda metade do século XX, o movimento de contracultura, quando as artes mais uma vez

<sup>47</sup> Ver RAMOS, Tarcísio dos Santos. **A tecelagem das margens:** Porque tão solo, dança e dramaturgia. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p.38.

<sup>48</sup> PARTSH-BERGSOHN, Isa. A dança teatro de Rudolph Laban a Pina Baush. Tradução de Ciane Fernandes. **Revista Digital Arte&**. Ano II, n. 1, abril, 2004. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/03.htm>>. Acesso em: abril de 2012.

conhecem o frescor encontrado nas vanguardas históricas, com as quais dialogam intensamente, e a arte da performance reaparece com força total.

Esse retorno intenso das experimentações entre as artes gera o desenvolvimento de novos conceitos na dança que, juntamente com o desenvolvimento das artes plásticas, a performance e a *body art*, influenciou o teatro, que começa a se sentir confinado ao reino da fábula e da racionalidade absoluta. Esse encontro apresentou grande potencial criativo, produzindo reavaliação e renovação em cada uma destas áreas artísticas.

Os anos 1960 trazem um período de constituição artística variado em que se situa, na concepção de Banes (1980), o nascimento da dança pós-moderna. A pesquisadora comenta, ainda, sobre as variadas raízes que constituíram o pensamento da dança pós-moderna:

As fontes fora da dança foram igualmente importantes para os conceitos revolucionários dos coreógrafos pós-modernos, que encontraram estruturas e atitudes performáticas na nova música, cinema, artes visuais, poesia e teatro – especialmente nos Happenings, Performances, no Fluxus (grupo neo-Dada), onde as fronteiras entre as formas artísticas estão borradas e novas estratégias formais de construções artísticas abundavam. Repetição; estruturas ilógicas; eventos simultâneos; o primado da visualidade no teatro; barulho na música; objetos reais emergindo de pinturas; e os detritos do mundo cotidiano que proveram material para os Happenings podendo ser traduzidos por jovens coreógrafos para a linguagem da dança (1980, p.9, tradução nossa)<sup>49</sup>.

Pode-se notar, apenas pelas citações selecionadas, as semelhanças de pesquisa entre as vanguardas históricas e o movimento de contracultura, como acontece nos anos 1960, e, ainda, que é quase uma impossibilidade pensar a dança pós-moderna dissociada da performance e/ou do teatro. Assim, Banes enfatiza a integração entre os artistas de diferentes especialidades, pois era comum, como nas vanguardas, uma forte participação dos artistas em modalidades que não são as suas originais. Coreógrafos participavam dos *happenings*, poetas e pintores participavam de espetáculos de dança, de modo que a interação não se limitava ao plano intelectual, mas abrangia a experiência, a vivência direta. No que diz respeito à influência da performance no tangente à dança e demais artes do palco no século XX, Pais (2010) reflete:

(...) o surgimento da *performance* e a interdisciplinaridade que dela emerge, também oferece estimulantes desafios para as artes de palco, particularmente na concepção do que são os materiais cênicos e das suas possibilidades de utilização. A *performance* abre um universo de questionamento e flexibilidade que exige um trabalho

<sup>49</sup> *But sources outside dance were equally important for the revolutionary notions of the post-modern choreographers, who found structures and performance attitudes in new music, film, the visual arts, poetry, and theater – especially in Happenings, Events, and Fluxus (a neo-Dada group), where the borders between the art forms were blurred and new formal strategies for art-making abounded. Repetition; alogical structures; simultaneous events; the primacy of the visual in theater; noise in music; real objects surfacing in paintings; and the detritus of quotidian world that provided material for Happenings could all be translated by the young choreographers into dance terms.*

dramatúrgico na estruturação dos sentidos do espetáculo e uma procura de outras lógicas de organização dos materiais, deixando as suas marcas bem visíveis na diversidade das práticas contemporâneas. (PAIS, 2010, p.80)

Vemos, assim, que a dança pós-moderna não apenas compartilha princípios fundamentais com a arte da performance, como o seu caráter interartístico, uma linguagem de soma, interdisciplinar, como ainda foi marcada estruturalmente por essa relação. Indo mais além, pode-se dizer que o que compreendemos como performance hoje foi sendo construído e experimentado juntamente à dança pós-moderna, dividindo com ela seus primeiros espaços de construção. É o caso da Judson Church, em Nova Iorque, onde muitos artistas se reuniam para discutir direitos humanos e liberdade de expressão por meio das artes. O Judson Church Theater se torna um grupo emblemático, que transforma o que se entende por dança, performance, seus conceitos e espaços (BAIOCCHI; PANNEK, 2007, P.49).

A dança pós-moderna teve um espaço fértil nos Estados Unidos da América e, diferentemente da dança expressionista, não buscava vincular o movimento a uma narrativa ou expressão individual dos sentimentos, mas a expressão do corpo em, sim, a busca da *dança esvaziada*, a partir das propostas do bailarino Merce Cunningham (1919-2009). Sobre a pesquisa de Cunningham, nos anos 50, Silva (2005, p. 437) comenta:

A técnica desenvolvida por Cunningham tem como principal característica a diversidade rítmica, a musicalidade interior de toda a evidência nascida da separação de dança e música, a coisificação pelo espaço/tempo/movimento/objeto/acaso, e a concentração nesses elementos da cena de dança reflete-se no gesto/ação cunninghamianos. Sua obra é fundada no conceito de indivíduos que se movem e se reúnem, sem representarem, em cena, heróis, emoções, estados de ânimo, mas, sim, apenas indivíduos.

Cunningham, como vimos, dissocia a dança da narrativa e da expressão emocional dos seus intérpretes, em clara oposição à dança romântica, de modo que o corpo e seu movimento apresentam significação intrínseca. Assim, os estudos apontam que Judson Church, junto com as ideias de Cunninham, foram os principais pontos de partida para a construção, nos Estados Unidos, do que se entende hoje por dança pós-moderna, que, muitas vezes, possui essa abordagem simultaneamente focada na presença do corpo e no desconhecimento em relação a ele<sup>50</sup>.

Desse modo, chega-se aos anos 80 com uma maior aproximação da dança e do teatro, possibilitando trocas não apenas estéticas e visuais, mas também trocas no plano conceitual, o que possibilitaria a apropriação pela dança do conceito de dramaturgia, modificando-o para

---

<sup>50</sup> Banes (1980), Silva (2005) e Rodrigues (2006)

melhor abarcar sua utilização em contextos com afinidades e dissonâncias. Sobre a utilização do conceito de dramaturgia da dança, Ramos considera que:

O termo (dramaturgia da dança) passa a ser utilizado e investigado com maior profundidade somente no final do século XX, quando a diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch traz, em 1979, dramaturgos como Raimund Hoghe para compor sua equipe. Bausch esteve sempre aliada com o teatro, e a palavra (ainda que construída sob outras bases em seus espetáculos) e a teatralidade estiveram presentes na maior parte de suas criações, colaborando com o texto espetacular. Após o *boom* da dança holandesa e belga no final dos anos 1980, a discussão se amplia, chegando ao Brasil apenas recentemente. O movimento, entendido como ação na dança, principalmente até o período moderno, era o guia dessa tessitura. (Ramos, 2008, p. 13)

Vemos que Ramos atribui a Pina Bausch a popularização do termo *dramaturgia da dança*, não apenas por sua divulgação do termo *dança-teatro* que, por si, poderia justificar a utilização do termo da arte associada, mas o faz enfatizando a aproximação da diretora com um dramaturgo, prática que, de fato, torna-se mais e mais comum na atualidade.

A partir de Pina Bausch, a dança-teatro se afirma enquanto modalidade interartística, tornando-se símbolo de uma fecunda união entre a dança e o teatro. E pode-se dizer que hoje muitos artistas, ao refletir sobre sua prática, se apropriam de conceitos e práticas que o emblemático trabalho de Pina Bausch propõe, incluindo a associação com dramaturgos e a integração entre as artes do espetáculo. Para tal, muitos utilizaram o conceito de dramaturgia, dessa vez não associados à narrativa, mas à composição do espetáculo, sem excluir a encenação do conceito e, obviamente, posicionando o corpo de modo privilegiado na prática.

Assim, temos a dança contemporânea relacionando-se com o conceito de dramaturgia de modo criativo e experimental, construindo, ela também, muitos conceitos para que possam analisar o próprio trabalho. A dança cria novos conceitos para discutir uma dramaturgia não narrativa, muitas vezes não associada com a palavra (ainda que o teatro-dança não a exclua completamente) e que possa abarcar os procedimentos contemporâneos relacionados à criação coletiva e colaborativa de espetáculos, mesmo quando efetivamente contando com a presença de um diretor/coreógrafo.

### **3.2 Dramaturgia e dança: da narrativa à organização**

Ao estudarmos a utilização do conceito de dramaturgia no âmbito da dança percebe-se que os principais conceitos que encontramos são os conceitos de *dramaturgia coreográfica*, *dramaturgia da dança*, *dramaturgia do movimento*, *dramaturgia do bailarino* e *dramaturgia do corpo*. É importante enfatizar que, do mesmo modo que o conceito de dramaturgia expandido aparece sendo utilizado de modo variado e significando diversas práticas dentro das

artes teatrais, tal fenômeno se repete na sua utilização na dança. Assim, apesar de haver uma linha que direciona o que os artistas pesquisadores entendem por determinado conceito, ele está longe de encontrar uma unanimidade de uso no contexto da dança.

Embora Ramos (2008) afirme, como vimos na citação acima, que a dança apenas se apropria realmente do conceito de dramaturgia após Pina Bausch inaugurar a prática, hoje bastante comum, de ter como parceiro um dramaturgista, existem pesquisadores que discordam dessa afirmação. Se pensamos a dramaturgia como um elemento de organização de um espetáculo de dança, este, de fato, independe da coreógrafa alemã. Apesar disso, não se pode negar que a dança-teatro e a aproximação das áreas tenham popularizado esse uso.

Nesse contexto, encontramos o pesquisador Guilherme Schulze (2007), que apresenta um conceito de dramaturgia na dança que antecede a dança-teatro. Schulze afirma que o conceito de dramaturgia coreográfica possui raízes mais longínquas. O pesquisador, que o utiliza para conceituar a própria obra, afirma:

O uso da expressão *dramaturgia coreográfica* é relativamente frequente quando se trata da análise de espetáculos nos quais existe uma narração cronológica de fatos ou eventos, como no caso dos balés típicos do período Romântico francês do século XIX. (2007, p.1.)

Assim, para Schulze, a aproximação de dança e dramaturgia ocorre de modo bastante literal no conceito de *dramaturgia coreográfica*, significando coreografias vinculadas a uma narrativa. De fato, ao se apresentar um espetáculo de dança que segue um enredo, e o romantismo entende a dança como “a narração gestual de temas anedóticos baseados na literatura, na mitologia ou em ideias de imaginação novelesca” (BARIL in apud SILVIA, 2005, p. 437)”, a associação com o conceito de dramaturgia não aparece como uma grande surpresa.

Nesse sentido, Noverre, em suas *Cartas sobre a dança*, nos fala do *balé da ação* que, em clara aproximação ao conceito de drama, entende que a ação da dança, do corpo, deve narrar uma ação dramática, um enredo. Nesse sentido, a utilização do conceito de dramaturgia apenas substitui a palavra pela ação corporal. Noverre ainda expande o conceito de ação corporal, de modo que seria composta por coreografia e pantomima, uma vez que apenas a coreografia era considerada insuficiente para transmitir a emoção (KATZ, 2010, p.2). Desse modo, ao discutir composição de espetáculos na dança, é considerado por muitos autores como o primeiro dramaturgo da dança<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Entre os autores que percebem Noverre dessa forma estão Tarcísio dos Santos Ramos, Ligia Losada Tourinho e Rosa Hercoles. Ver Bibliografia.

Ainda assim, podemos dizer, é recente uma reivindicação consistente da dança em relação ao termo *dramaturgia*, unindo-se a uma discussão que permeou todo século XX e adentra o XXI. Levando-se em conta a relação entre dança e dramaturgia no romantismo, não é surpresa notar que uma das principais abordagens do conceito hoje dialoga diretamente com o conceito de drama, no qual as palavras seriam substituídas pelo movimento. A partir dessa concepção, os pesquisadores Júnior e Nunes comentam:

Precisa-se compreender que “dramaturgia do movimento” refere-se a um procedimento de composição não literário; encontrado numa zona cinzenta, um espaço de intersecção de duas expressões artísticas de onde é possível extraí-lo – a dança e o teatro. Se partimos do sentido elementar de dramaturgia como composição de um drama, conclui-se que a dramaturgia do movimento é a composição dramática de um deslocamento. E, sendo assim, se, movimento no sentido físico é a variação espacial de um objeto ou ponto material no decorrer do tempo, a dramaturgia do movimento é a composição dramática de um deslocamento. (JUNIOR; NUNES, 2006/2007, P. 1)

No entanto, vale notar que, do mesmo modo que o conceito de dramaturgia encontra dissonâncias no que diz respeito à sua utilização no teatro, o mesmo ocorre na dança. Temos pesquisadores que entendem o conceito de modo mais restrito; Adolphe coloca que “a coreografia é, intrinsecamente, a dramaturgia da dança” (In Apud SIRIMARCO, 1997, P.2). No entanto, outros pensadores atribuem à dramaturgia algo mais do que a coreografia, compreendendo-a como toda a encenação do espetáculo, com similaridades com o que entendemos no capítulo 1 por uma dramaturgia da cena.

A dramaturgia, então, para eles, se referiria ao espetáculo de dança como um todo, entendendo a coreografia como parte de uma estrutura que abarca vários aspectos tais como a iluminação, o figurino, a música e outras tecnologias. Nesse sentido, deparamos com mais um importante aspecto que é o de seleção de materiais inerente à organização, pois “Há um campo de possibilidades existente onde algumas dessas possibilidades se tornarão mais coerentes do que outras para serem selecionadas. Onde, dependendo do recorte delimitado por um conjunto de circunstâncias, outras possibilidades nem serão acessadas.” (VELLOSO, 2010, P.3)

Nessa percepção, a dramaturgia é exatamente o que organiza, seleciona e exclui os diversos elementos. Sobre isso, a pesquisadora Marila Velloso (2010) reflete:

Em comum a diferentes formatos de construção dramática em dança, está o corpo e a dramaturgia corporal e do movimento, que se delinea junto às outras relações estabelecidas, ou não, em um estudo de composição. O que significa dizer que a ideia de dramaturgia da dança não envolve apenas o corpo, mas, também, as correlações que circundam e compõe o todo de uma peça ou trabalho artístico. (VELLOSO, 2010, p.2)

Seguindo essa linha de raciocínio, Pais (2010) afirma que o conceito de dramaturgia hoje pode ser entendido como “modo de estruturação do sentido do espetáculo.” Dessa maneira, entende-se “o discurso dramaturgic como modo de apresentação, constituindo um ponto de cruzamento entre materiais cênicos, por meio da criação de relações de sentido no tecido da representação.”(PAIS, 2010, p.79)

No entanto, existe mais a ser discutido no que se refere ao uso do conceito de dramaturgia. Schulze (2007), em seu artigo *Notas para uma dramaturgia coreográfica*, aponta uma interessante reflexão ao dizer que “Este artigo trata da dramaturgia coreográfica como forma de abordar tanto os processos criativos da dança como sua encenação (2007,p.1).” De fato, no contexto contemporâneo, o conceito tem servido para discutir não apenas a coreografia e a encenação, mas, muitas vezes, explicitar os protocolos de criação utilizados na sua construção. O conceito refere-se também ao processo de criação de um determinado espetáculo, de modo a explicitar e discutir os seus referentes de organização a partir do conceito de dramaturgia escolhido para descrevê-lo.

Exatamente no que se refere aos protocolos de criação, encontramos certas críticas ao uso do conceito na dança. Paixão (2010), em seu artigo *Quando o drama se apodera da dança*, apresenta uma série de apontamentos sobre a aproximação da dança e da dramaturgia, problematizando e levantando alguns pontos para reflexão. Compreende que a utilização do conceito gera certo automatismo e uniformização, o que pode ser uma perda em uma experiência múltipla como a criação artística.

Se por um lado a aproximação com o teatro, talvez, represente uma ampliação das possibilidades da criação em dança e mesmo um passo no sentido de retomar a hibridização anterior, por outro é importante atentar para o dispositivo racionalista de nomear, separar e dar poder que a ideia de dramaturgia pode deliberar. (...) distintos processos criativos que obtiveram êxito, realizados por artistas diferentes, em lugares bem distintos do mundo são colocados numa rede de lógica racional e dela é deduzida, de modo simplista, certa especialidade rara e desejável. Um saber estruturar, um dar sentido, um escrever a dramaturgia. Isso faz com que tal especialidade se torne desejável e poderosa no mundo da dança. Nesse sentido, em alguma instância, se generaliza também os processos criativos e se automatiza a prática de criação artística e os resultados expressivos na dança. (2010, P.6)

Paixão discute, ainda, o que poderíamos chamar de um certo colonialismo associado a esse termo, uma vez que parece que a dança, a partir da relação com a dramaturgia, escolheu certos modelos bem sucedidos de criação, no caso, o modelo belga e alemão da associação com um dramaturgo, e os elegeu como o modelo desejável de criação, o que poderia diminuir consideravelmente os processos criativos possíveis.

Como exemplo, apresenta diversos grupos de dança com variados procedimentos criativos, onde cada grupo parte de seus próprios e diferentes pressupostos sobre como se fazer

arte e qual é sua função, o que se perderia com a institucionalização do conceito de dramaturgia na dança, sua associação com um dramaturgista e o que considera a institucionalização de uma metodologia de criação. Reflete que é na diversidade de procedimentos que encontramos a singularidade das obras artísticas e termina com a afirmação de que considera que os neologismos envolvendo o conceito de dramaturgia no referente à dança são mais prejudiciais do que benéficos.

Esse talvez seja um ponto de vista a ser considerado, e nos alerta a importantes armadilhas que toda metodologia traz em si; a concepção de ser a única existente, no entanto, talvez seja demasiado pessimista, pois artigos de dramaturgistas da dança que falam sobre seus processos criativos, sugerem que estão cientes desses perigos de generalização e enquadramento. São pensadores que se posicionam de modo a enfatizar a singularidade de cada processo e que descrevem as variações dos seus trabalhos a partir da abertura encontrada no grupo e das necessidades da criação<sup>52</sup>.

Para finalizar esta discussão conceitual, resta abordar o conceito de *dramaturgia do corpo*. A necessidade de especificação ocorre porque esse conceito não é apenas utilizado no sentido de movimentação no espaço ou organização do espetáculo, embora, às vezes, seja apresentado com essa função, mas representa também a tendência da expansão do conceito que enfatiza o processo de criação, ou, ainda, enfatiza o elemento fundante da obra, o corpo no centro do processo criativo, como afirma Paixão:

E ainda, sobre qual seria o papel do corpo numa dramaturgia de dança, destaco: o material humano seria decididamente o mais importante, considerado como fundamento da criação; o corpo, com sua lógica própria seria o que forneceria sentido para a construção dramaturgica. (Paixão 2011, p.2)

Como Paixão nos aponta, em uma dramaturgia relacionada a dança, seja ela do movimento, da dança ou do corpo, o corpo está situado como elemento organizador, o que fornece elementos e sentido, mas é importante notar que esse corpo tem sido revisitado e revisto. Muito do que se encontra sobre dramaturgia do corpo tem sido usado não apenas para apresentar outro conceito de espetáculo, organização e narrativa, mas, também, para a explicitação de um novo conceito de corpo.

A percepção do corpo na dança e no teatro, mudou também nas últimas décadas, pois perdeu o seu caráter unitário, seja vinculado a um conceito de indetidade que se transforma radicalmente na contemporaneidade, seja vinculado à perda de uma sólida e única formação do

---

<sup>52</sup> Ver por exemplo os artigos de Soter (2010), Pais (2010) e Saadi (2010).

bailarino<sup>53</sup>. O que temos é um corpo que se transforma com a compreensão da contemporaneidade, o corpo híbrido e não identificado, um corpo que nos aparece em cena não mais como veículo de uma mensagem, mas como um significante em si, como uma energia construída a ser compartilhada, variações de gestuais possíveis, matéria sujeita a extremos de movimento e intensidade. Sobre a percepção do teatro contemporâneo no que tange ao corpo, Lehmann (2007) descreve:

A realidade das próprias tensões corporais, livre de sentido, toma lugar da tensão dramática. O corpo parece desencadear energias até então desconhecidas ou secretas. Ele é exposto como sua própria mensagem e ao mesmo tempo como um elemento profundamente estranho a si mesmo (p. 339).

Dessa maneira, o corpo nas artes da cena aparece com um novo status, uma nova possibilidade de exploração. A partir dessa nova possibilidade, o conceito *dramaturgia do corpo* aparece, muitas vezes, de modo diferenciado da utilização de *dramaturgia do movimento*.

O conceito *dramaturgia do corpo*, no entanto, aparece às vezes de modo indefinido, como se autoexplicativo, talvez referindo-se ao que Paixão coloca como a lógica própria do corpo construindo dramaturgias. Um exemplo seria a pesquisadora Domenici (2009), ao discorrer sobre danças populares e a necessidade de outros referenciais conceituais para tratá-las, aborda de modo curioso o conceito de dramaturgia do corpo:

É outro, portanto, o potencial do estudo do corpo dos brincantes populares. Como procurei indicar brevemente neste artigo, os resultados mais profícuos são obtidos quando os parâmetros de investigação são, não mais passos e coreografia, mas aspectos tais como estados corporais e metáforas, configurações não- coreográficas de dança e dramaturgias que emergem do corpo. (p.16)

Poderíamos supor pelo contexto assinalado se tratar das inúmeras possibilidades de significação que podem surgir a partir de uma movimentação corporal, organizadas dramaturgicamente pelo espectador. Mas isso significaria que o espetáculo não possui organização formal, o que não é o caso das manifestações tradicionais. Resta-nos entendê-lo como um espetáculo no qual temos o corpo no centro da manifestação, de forma que é ele que organiza o espetáculo.

O que temos, de fato, representado pelo conceito de dramaturgia do corpo é não apenas um novo conceito de espetáculo, mas um outro conceito de corpo. Como afirma o pesquisador

---

<sup>53</sup> Ver LIMA, Dani. Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural. In: SOTERS, S. e PEREIRA, R. (Org.). *Lições de dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 81-108.

Tomazzoni, “A dança não precisa de mensagem, de história ou mesmo de trilha sonora. O corpo em movimento estabelece sua própria dramaturgia, sua musicalidade, suas histórias, num outro tipo de vocabulário e sintaxe. (TOMAZZONI, 2005, p. 2)” Podemos talvez pensar que uma dramaturgia do corpo reflete sua autonomia em relação ao que se entende por espetáculo, um corpo que não mais serve de suporte para as imagens, mas um corpo que em si as apresenta.

Podemos perceber, ao se analisar a história da dramaturgia e da dança, que os muitos conceitos de dramaturgia encontrados na dança se relacionam com necessidades diferentes, mas que se relacionam no que tange à necessidade de novos conceitos para novas práticas artísticas. Assim, percebe-se que a discussão sobre dramaturgia é apropriada para a dança porque se relaciona diretamente com sua busca por um outro tipo de espetáculo, por um outro tipo de técnica, por um outro tipo de espaço e de organização do espetáculo que, não mais baseado em uma narrativa, exigiu novos conceitos que pudessem definir essa nova forma de organização espetacular.

### 3.3 O dramaturgista na dança

A figura do chamado dramaturgista ou dramaturgo no contexto da dança é recente e apresenta mais uma forma de entendermos a colaboração nos processos criativos. O termo específico *dramaturgista* se refere ao contexto teatral alemão, quando o dramaturgo e crítico de teatro Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) é convidado para exercer a função de dramaturgista, que foi criada para ele, no Teatro Nacional de Hamburgo, entre 1767 e 1769. O escritor tinha a responsabilidade de assessorar na elaboração das diretrizes da companhia, na seleção do repertório e, ainda, de assistir ensaios e tecer comentários sobre tudo o que julgasse importante<sup>54</sup>.

Bertolt Brecht (1898-1956) amplia essa função e faz com que o trabalho, que primeiramente se assemelhava a uma função de crítico teatral e comentador, torne-se mais engajado no processo criativo. O que Brecht entende por *dramaturg* é menos conectado com roteiros e textos e mais conectado com a materialidade do teatro, com o evento ao vivo, com uma disposição a materializar as ambições em cena. De acordo com Turner e Behrndt:

O uso de Brecht da colaboração do *dramaturg*, na prática, dividia as várias funções exercidas entre um número diferente de pessoas, de modo que os *dramaturgs* algumas vezes se ocupavam de pesquisa, algumas vezes com trabalho de arquivo,

<sup>54</sup> Ver SAADI, Fátima. Dramaturgia/dramaturgista. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p.101-127.

outras com imprensa e educação, algumas vezes com os ensaios de produções específicas. [...] Este seria o *dramaturg* como parte da equipe de produção, o *dramaturg* oferecendo suporte para a direção e colaboração prática. (2008, p.99, tradução nossa)<sup>55</sup>

Essa função, desde então, ampliou-se em responsabilidades e tornou-se relativamente comum no teatro alemão, se instalando lentamente em outros países. No Brasil, é apenas a partir dos anos de 1980 que encontramos suas primeiras menções e tímidas práticas no teatro, sendo ainda mais conhecida pelo termo em seu original alemão, *dramaturg*. Sua tradução, “dramaturgista”, começa a ser realmente utilizada no Brasil somente na década de 1990, quando sua prática amplia-se lentamente.

De acordo com Ramos (2008), Pina Bausch inaugura a prática de trazer a dramaturgia para dança no ano de 1979, ao convidar o dramaturgo Raimund Roghe para compor sua equipe, acentuando o caráter híbrido da sua compreensão e conceituação da própria obra. O pesquisador, então, considera a coreógrafa responsável pela difusão posterior do termo aplicado à dança, pela importância de sua obra para o teatro e a dança contemporâneos, que se torna uma referência para as artes. De fato, em um curto período de tempo, já nos anos 1980, esse hábito se institui na Bélgica, aumentando gradativamente seu alcance em muitos países, inclusive o Brasil.

Na dança, atualmente, como no teatro, encontra-se com frequência cada vez maior a função de dramaturgista; no entanto, seu papel dentro do processo criativo difere um pouco do papel do dramaturgo nos processos teatrais de criação colaborativa. Pela escolha da dança de, muitas vezes, não utilizar a palavra como elemento expressivo, sua função adquire certas especificidades em relação ao trabalho e pode se tornar um assunto complexo definir seu papel exato. Sobre isso, Sirimarco reflete:

[...] visto que a figura do dramaturgo, em dança, era concentrada no papel do próprio coreógrafo. Ainda hoje é frequentemente evasiva a definição do papel de um dramaturgo em relação a uma obra coreográfica. “Quais são seus métodos de trabalho, materiais, responsabilidades?” Essas são algumas das questões frequentes que permeiam a discussão sobre o fazer desse profissional, que crescentemente aparece nas fichas técnicas das obras coreográficas, sob o título de: dramaturgo ou dramaturgista. (SIRIMARCO, 2011, p. 2)

O conceito de dramaturgista e sua função nos espetáculos, assim como o próprio conceito de dramaturgia, apresenta-se de modo fluido, e talvez possamos refletir que essa

---

<sup>55</sup> *As we have seen, Brecht's own use of the dramaturg, in practice, divided the various functions of the role between a number of different people, so that dramaturgs were sometimes concerned with research, sometimes with archival work, sometimes with press and education, sometimes with rehearsals for specific productions. [...] This is the dramaturg as part of the production team, the dramaturg offering directorial support and practical collaboration (original).*

indefinição ocorra por variadas razões. A primeira delas derivaria, talvez, do caráter único e não repetível de cada processo criativo, fato a que os dramaturgistas parecem estar atentos, o que torna sua função variada, singularizando-se em cada montagem específica, de acordo, inclusive, com a abertura de diálogo e trabalho que o grupo oferece ao dramaturgo. Desse modo, Sirimarco não se engana ao definir como evasivo o que se entende como o trabalho do dramaturgista em um espetáculo de dança.

Na tentativa de elucidar essas questões, Ana Pais, em seu artigo *O crime compensa ou o poder da dramaturgia*, apresenta algumas possibilidades, separando-as em dois setores principais; o do trabalho com materiais e o da sua colaboração nos ensaios. No que diz respeito aos seu trabalho com materiais, a função do dramaturgista seria a de fundamentar a pesquisa, ampliando as possibilidades de escolha para o coreógrafo. Isso ocorre por meio de: pesquisas sobre o contexto histórico, análises de texto, edição e adaptação (caso haja um ou mais textos fundantes) e, ainda, a apresentação de novos materiais como livros, filmes, textos filosóficos, mitos, ciência, artes plásticas e o que mais for conveniente para a montagem.

Já em sua colaboração nos ensaios, ele se torna realmente um interlocutor do coreógrafo, devendo questionar e contribuir para a estruturação e organização de sentidos. Sobre sua experiência e função junto à Lia Rodrigues Companhia de Danças (LRCD) como dramaturgista ou *dramaturg*, Silvia Soter explica:

Já aí havia algo semelhante ao trabalho de crítica que eu fazia em *O globo*. Porém, essa análise não acontecia depois da obra já pronta, e sim durante seu próprio desenvolvimento. Em diálogo constante com os artistas. O que trazia, afinal, podia ou não fazer sentido para eles, os artistas são soberanos. E muitas vezes, ao combaterem o meu ponto de vista, conseguia encontrar um jeito mais justo de tratar aquilo que queriam. E da forma que queriam. O *dramaturg* é, de algum modo, um crítico. Um crítico que injeta essa crise num processo ainda em curso. Além disso, constatei, os artistas também podem ter a crítica como importante recurso em seus processo de criação. (SOTER, 2010, p. 131)

Sendo uma crítica, uma injetora da crise no trabalho, a *dramaturg* se torna um olho menos viciado, mais distanciado e mais capaz de problematizar, nas palavras da pesquisadora. Muitas vezes, ela comenta, é ao demonstrar o que se vê ao coreógrafo que este adquire consciência de se o que deseja está sendo ou não de fato apresentado em cena, daí sua importância no processo criativo.

Sobre outra razão que torna a definição da função do dramaturgista delicada em um processo de dança, Saadi (2010) ainda aponta: “A dificuldade de compreender a atividade do dramaturgista deriva do seu aspecto multidisciplinar, que perpassa todas as áreas envolvidas na preparação de um espetáculo.” Assim, a variedade de aspectos envolvendo o dramaturgista pode se tornar um desafio para as definições; seus espaços de interferências poderiam abarcar

da encenação à atuação. Mesmo quanto ao levantamento de materiais teóricos, estes variam imensamente, de literatura e artes aos materiais de filosofia e sociologia, por exemplo. Além de participar das diversas áreas do espetáculo, como afirma Saad, o dramaturgista participa ainda das diversas etapas da montagem, de onde, podemos inferir, vem o caráter processual da função do dramaturgista. Assim, seu trabalho é melhor exercido ao participar do processo como um todo, em longo prazo, de modo a garantir maior eficácia na colaboração.

Sobre o assunto, Pais reflete, ainda, que:

A vasta e diversificada lista de atribuições pode ser vista tanto como uma consequência da especialização (à medida que cada vez mais estreitamos o âmbito da nossa atividade, há profissionais especializados em determinadas tarefas) quanto como resultado da evolução do conceito de dramaturgia e da amplitude das exigências feitas ao dramaturgista contemporâneo. Ele é pertinente como uma presença menos retórica e mais orgânica no processo criativo: é um colaborador, um Outro, prefigurando um ontologia da alteridade. Queremos dizer com isso que a imagem que propomos do dramaturgista na atualidade se baseia na sua contribuição como sujeito histórico e cultural, como indivíduo com saberes e instrumentos próprios e diferentes do diretor ou do coreógrafo. (Pais, 2010, p. 82)

O que se apreende dessas afirmações é que o dramaturgista se torna, desse modo, um interlocutor com conhecimento especializado em relação ao coreógrafo, podendo contribuir e apresentar pareceres que não necessariamente se encontram no cabedal teórico do profissional da dança. Pais enfatiza também que o caráter do dramaturgista da dança não mais se assemelha à figura toda poderosa do dramaturgo do século XIX, mas que estabelece uma relação horizontal de trabalho, configurando-se mais um dos criadores do espetáculo. O dramaturgista, assim, se despiria do espaço de dono da verdade autoral e se configuraria mais um colaborador do espetáculo que auxilia no processo de escolha, enquadramento e composição do material disponível.

Discordando deste ponto de vista, o pesquisador Paulo Paixão questiona a necessidade da presença de um dramaturgista no espetáculo de dança e argumenta:

Dramaturgia é um termo sofisticado que dá prestígio ao trabalho do interlocutor do artista. Esse termo também cria uma nova rubrica dentro da folha de pagamento de um projeto de produção para criação artística da dança. Que bem poderia ser chamado de assistente ou consultor, sem o mesmo charme que tem o nome dramaturgo. Uma vez que o trabalho que se costuma chamar de dramaturgia da dança nem sempre passa por questões relacionadas a saberes do teatro e ainda, que as pessoas que assumem o papel do dramaturgo de dança não têm formação teatral, considero a utilização do termo demasiadamente deslocada e, em muitos casos, inapropriada para o trabalho que assim se denomina. Do ponto de vista que tento aqui defender, ressalto que é perigoso achar que todo e qualquer projeto de criação em dança necessite do trabalho de um dramaturgo, bem como crer que todo e qualquer trabalho de interlocução com o coreógrafo possa ser chamado de dramaturgia. (Paixão, 2010, p.6.)

Seguindo essa linha de raciocínio, há quem discorde que as relações de poder estão bem resolvidas; a pesquisadora Leonardelli nos revela que existe uma “(...) urgência em se atentar para o delicado e precário equilíbrio hierárquico que parece acompanhar as relações entre dança e dramaturgia tanto quanto desta última com o teatro.” (2011, p.3) Sugere, portanto, que a associação com o conceito de dramaturgia pode ainda apresentar os combatidos traços de autoridade e predominância.

Ao que parece, no entanto, essa função de utilização ainda irregular na dança tem mostrado resultados fecundos e não apresenta sinais de que irá desaparecer. Aliás, a tendência parece ser a oposta, a popularização de seu uso. Afinal, ao se reconhecer o caráter coletivo das artes da cena, pode-se atribuir pouca importância ao nome dado ao interlocutor de um diretor, considerando apenas ser mais eficaz um que apresente uma qualificação maior e mais diversificada.

### **3.4 Basirah – Um estudo de caso**

#### **3.4.1 O espetáculo Danaides e o mito**

Após seguirmos a trajetória de Meyerhold e sua dramaturgia da cena e o grupo brasileiro de teatro *Cia dos Atores* e sua metodologia de trabalho voltada para o ator, iniciamos o estudo de caso do Núcleo de Dança Contemporânea Basirah, no qual participamos do processo criativo do espetáculo *Danaides*, que estreou em maio de 2011, para discutir um pouco o processo de criação de um espetáculo de dança e sua relação com os conceitos de dramaturgia.

Vinda de uma experiência de 14 anos pelo pioneiro grupo de dança contemporânea de Brasília EnDança, a diretora e coreógrafa Giselle Rodrigues funda o grupo Basirah no ano de 1997, que se torna um grupo emblemático na produção de dança e divulgação da arte na cidade<sup>56</sup>. Com uma companhia de formato flexível porém estável, e com uma produção de doze espetáculos ao longo dos quinze anos de trajetória, o Basirah fez sua primeira audição no ano de 2010, de modo que ingressamos no grupo com o objetivo de realizar apenas um espetáculo.

O espetáculo utiliza como provocação inicial um mito grego relacionado às filhas de Danaos, daí o nome das moças e do espetáculo, *Danaides*. A partir da colaboração do pesquisador e dramaturgo Marcus Mota, que realizou a função de dramaturgista nesse

---

<sup>56</sup> Para conhecer um pouco mais sobre a história da dança na cidade de Brasília ver CUNTO, Yara de; MARTINELLI, Susi. **A História que se Dança**: 45 anos do movimento da dança em Brasília. Brasília: Fundo de Apoio à Cultura, 2005.

espetáculo, entre outras razões, por sua especialidade em estudos clássicos, tivemos, em um primeiro momento, acesso a todas as referências e citações do mito, de Homero a Ovídio, abrangendo um espaço relativo à antiguidade grega e latina.

Os mitos gregos apresentam-se não apenas em múltiplas versões, que variavam de acordo com as cidades em que eram contados, mas múltiplas interpretações que variam com o tempo e com os valores específicos de cada região, de modo que qualquer tentativa de generalização ou, ainda, de valoração absoluta pode ser contraproducente ao nos debruçar sobre um material mítico. A problemática de estudar a mitologia grega em canais não especializados encontra-se exatamente aí, pois geralmente deparamos com uma versão que, eleita, torna-se, presumidamente, a verdadeira e única<sup>57</sup>.

Com isso em mente, vemos que o mito das Danaides nos chega, principalmente, por meio da peça grega *As Suplicantes*, escrita por Ésquilo em 463 a.C., que, muitas vezes traz certa homogeneidade para a nossa percepção do mito. No entanto, nesse trabalho, estudamos várias versões, assim como artigos e obras inspiradas nele, como a composição de Ovídio e a peça de Ésquilo. O dramaturgista, nos processos iniciais de ensaio, não apenas disponibilizou o material de leitura como também conduziu duas explanações seguidas de discussão sobre o tema.

O mito grego inicia-se com o rei egípcio Belos, parente de duas divindades, Poseidon (o rei era filho dele com a ninfa Líbia) e Zeus (Líbia era filha de Io com Zeus, sendo assim, o rei seria neto do deus). O enredo desenvolve-se quando o rei gera dois filhos: Danaos, que, por sua vez, é pai de cinquenta filhas, e Egito, que também gera cinquenta filhos. Egito deseja casar seus filhos com suas primas, que negam o casamento. Aqui, vemos que as razões para tal negação variam; alguns enfatizam a submissão das mulheres ao pai, que se envereda em uma luta de poder entre irmãos. Dentro dessa perspectiva, outros citam uma razão religiosa: o oráculo teria alertado Danaos que, caso consinta no casamento, sua vida correria perigo.

Existem também explicações que enfocam as mulheres e suas vontades. A primeira explicação se refere ao aspecto de amazonas da descrição dessas mulheres, justificando, assim, sua recusa ao contato com todos homens, outros, ainda, enfatizam a relação dos afetos, não desejavam **esses** homens. Na descrição de Ésquilo, os varões são apresentados como violentos, desagradáveis. “Com a sua arrogância sem limites, o seu coração ímpio e enfurecido, de uma impudência canina, são inteiramente surdos à voz dos deuses. (ÉSQUILO, 1968, p. 50)”; assim, elas temem o estupro, e a resistência ao encontro amoroso não estaria presente no contato com outros homens, que poderiam ser considerados como possíveis maridos.

---

<sup>57</sup> Ver LUCAS, José Maria. **Mito Y Tragedia II: Las Danaides o la Armonía entre los Sexos.**

Aqui, nos aproximamos do núcleo do mito, pois as mulheres, não querendo se casar com seus cinquenta primos, buscam de toda forma fugir de tal destino, tentando diversas estratégias que falham. Primeiramente, realizam uma batalha em solo egípcio, que perdem; depois, fogem para Argos e se instalam no altar de Zeus como suplicantes, reclamando asilo na cidade (possuem direitos porque sua ancestral divina, a vaca Io, que concebe um filho de Zeus, era da terra de Argos); o rei Pelasgo finalmente lhes oferece abrigo, mas seus primos chegam e realizam uma guerra para casar-se com elas<sup>58</sup>.

A peça *As Suplicantes* inicia-se com a chegada das mulheres e seu acolhimento pela cidade e termina com a violenta entrada de seus primos, mas o mito continua com a perda da guerra e a obrigatoriedade das mulheres em se casar. Não obstante, na noite de núpcias, comandadas pelo pai, quarenta e nove mulheres assassinam seus quarenta e nove primos, com exceção de Hipemnestra, que tem piedade de seu primo Linceu. Aqui também o mito apresenta variações; alguns dizem que Linceu respeitou-lhe a virgindade, em outra versão, a moça se enamora e, em outra, foi o temor e a piedade que lhe conduziram a ação. Revoltado com a atitude da filha, o pai a coloca em julgamento pela cidade de Argos, que a absolve.

Ao fim, as versões também variam; em uma delas, as mulheres e seu pai estabelecem jogos e escolhem outros companheiros, com quem voluntariamente se casam, finalizando um ciclo sangrento. Em outra versão, Linceu se vinga de Danaos e suas filhas, assassinando-as e lhes cabe uma punição no reino dos mortos: são condenadas a encher vasos de água que se esvaziam, retomando a versão do inferno grego do trabalho repetitivo e, mais uma vez, associando as mulheres com água.

Como podemos ver, esse mito apresenta uma série de possíveis abordagens, muitos elementos que poderiam ser enfatizados separadamente, apresentando inúmeros caminhos que podem ser tomados. Uma vez que cada mito apresenta uma variada gama de possibilidades de abordagens temáticas, Mota disponibilizou-nos o que definiu como *mitemas*, ou seja, os temas encontrados nesse mito, a partir do que organizou uma tabela:

SITUAÇÕES	CONCEITOS
Danaos/Egito	Parentesco/poder
Fuga do Egito	Invenções de técnicas/saberes/mar

<sup>58</sup> Para uma análise ainda mais minuciosa do mito e suas variações ver BONNER, Campbell. A Study of the Danaide Myth. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol.13, 1902. p.129-173. Department of the Classics, Harvard University. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/310344>>. Acesso em: fevereiro 2011.

Soberania em Argos	Manipulações/política
Luta com os filhos de Egito	Guerra/violência
Acordo/bodas	Etiologia casamento
Assassinatos	Rituais subvertidos
Recusa Hipemnestra	Grupo/individuação
Julgamento	Legitimação/cultura oral
Amímone	Remitologização
Novas bodas	Duplicação/fim do ciclo
Competições/vingança Linceu	Duplicação/continuidade do ciclo

Nesse espetáculo, talvez, os principais *mitemas* abordados tenham sido os referentes a violência/guerra; rituais invertidos (as bodas que se tornam ato fúnebre); grupo/individuação (as escolhas do grupo e as escolhas individuais, que divergem desse grupo), especificamente quando esses temas podem ser abordados a partir das discussões de gênero.

De fato, parece ser impossível abordar tal mito sem nos enveredarmos nas questões de gênero que ele propõe. Nele, as mulheres apresentadas invertem nossas expectativas no que diz respeito ao que pensamos ser considerado feminino; são assassinas, tomam uma postura radical para se livrar da violência que sofrem.

É importante enfatizar que, mesmo que em algumas obras o caráter sentimental pareça configurar-se no centro da questão, existe acentuado em praticamente todas as versões do mito o caráter ambíguo dessas mulheres, o caráter atlético, violento e amazônico, opondo-se àquele considerado o adequado as mulheres: fracas, submissas e passivas. O poeta grego Melanípides (IV a. C), em fragmento de sua obra *As Danaíades*, as descreve deste modo:

**16 - Melanípides (IV a.C.)** Fragmento de *Danaíades*

Mas elas nem carregam as censuras reprovadoras dos homens,  
nem possuem o temperamento das mulheres.  
Antes se exercitam na condução  
de carros em bosques ensolarados,  
muitas vezes sentindo no coração  
o prazer da caça,  
e buscando o sagrado incenso que traz lágrimas  
tâmaras perfumadas  
e delicadas sementes de canela da Síria.

Essa citação é apenas um exemplo das muitas citações da força das mulheres, sua aproximação com a natureza e a caça. Lucas (1991, p. 52) afirma que poderia-se supor, com bastante credibilidade, uma participação ativa das danaídes nas duas guerras perpetradas contra seus primos, não estando afastadas do combate como se esperava das mulheres gregas.

Ao ler desavisadamente a peça *As Suplicantes*, podemos nos enganar com a fragilidade colocada pelas mulheres naquele momento do mito ao vermos extensos cantos de lamento; no entanto, com um olhar um pouco mais atento ao seu contexto geral, percebe-se que o espetáculo se organiza, muitas vezes, a partir da oposição criada entre as mulheres que se lamentam pelo seu destino de mulher e que imploram abrigo, e o que se sabe que farão depois. Muitas vezes, ainda, o dramaturgo explora a suposta fragilidade do grupo, demonstrando que, mesmo nela, existe mais do que se pode parecer. Bachvarova (2001) enfatiza esse aspecto ao afirmar:

Quando a persuasão não funciona, o coro recorre a ameaças, clamando que preferem morrer a se casar, que se matarão ali mesmo, no templo, no altar, enforcando-se nas estátuas dos deuses. Elas a previnem contra a vingança de Zeus, que protege os suplicantes; a única arma dos suplicantes, a ameaça de que sua morte poluirá o local, é poderosa. Somente então Pelasgo consente em apresentar o caso delas diante da assembleia argiva. (2001, p. 52, tradução nossa.)<sup>59</sup>

Assim, Ésquilo propõe, nesse espetáculo, um jogo com a audiência, em que a fragilidade do grupo intensifica ainda mais seu contraste com a ação extremada que será realizada na peça ou peças seguintes<sup>60</sup>, quando a ação se desenvolve e as mulheres se livram dos seus perseguidores.

Já no início da peça, na entrada do coro, encontramos outro importante exemplo dessa ambiguidade feminina que nos é oferecida pela análise de Mota, pois vê-se que, junto com as súplicas, encontramos outros vestígios de sua agressividade:

Aquelas que solicitam ajuda e abrigo são as mesmas que pedem para que *Zeus envie para o alto mar os barcos rápidos da multidão violenta de homens nascidos do Egito. E que lá, entre tempestades e ventos, tendo deparado com a crueldade do mar, que morram!*<sup>61</sup> Essa parte final dos anapestos repercute na agressividade do agrupamento de mulheres, agressividade que atravessa a entrada do coro. Há uma sinistra conjugação entre a repulsa ao casamento e a recorrência à morte, perfazendo conúbio entre violência e confrontações. Elas recusam o casamento e se projetam como potenciais assassinas, o que o resto da trilogia vai explorar. De vítimas da violência, elas se tornam perpetradoras de violência. (2008, p.245)

<sup>59</sup> *When persuasion doesn't work, the chorus resorts to threats, claiming that they are ready to die rather than marry, that they'll kill themselves there in the temple at the altar by hanging themselves from the statues of the gods. They warn him of the vengeance of Zeus who watches over suppliants; the suppliants' one weapon, the threat that their death will pollute the site, is a powerful one. Only then does Pelasgus consent to make their case before the assembled Argives.*

<sup>60</sup> Existe uma discussão em torno de *As Suplicantes* ser a primeira peça da trilogia ou a segunda. Normalmente, porém, é situada como a primeira. Ver WINNINGTON-INGRAM, R.P. The Danaid trilogy of Aeschylus. **The Journal of Hellenic studies**, vol.81, 1961. p.141-152. The Society for the Promotion of Hellenic studies. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/628084>>. Acesso em: abril 2010.

<sup>61</sup> Grifo nosso, para enfatizar a citação em meio a citação. Os trecho é encontrado na peça *As Suplicantes*, de Ésquilo, nos versos 30-36.

Assim, aliando-se à peça composta por *Ésquilo*, o espetáculo proposto pela companhia Basirah discute o status dessas mulheres, mulheres contemporâneas e míticas, em sua relação com o coro masculino, esse grupo de homens também contemporâneos e míticos que tanto repúdio lhes causa. Em um espetáculo que associa o mito e imagens oníricas com discussões cotidianas, *Danaides* se compõe construído a partir de imagem e movimento, em um espetáculo que dialoga com a dramaturgia da cena pelo aspecto visual, com a dramaturgia dos atores pela atenção ao intérprete e com a dramaturgia da dança pelo foco no corpo e seu movimento e composição.

### 3.4.2 A organização do espetáculo e sua metodologia de criação

Um espetáculo contemporâneo, ao ser construído, dialoga obrigatoriamente com todas as descobertas artísticas e protocolos de criação presentes em seu tempo, para seguir ou refutá-los. Assim, a dança não pode se furtar do processo de desierarquização que as artes como um todo sofreram na segunda metade do século XX, demonstrando que a democratização dos processos criativos encontrados nos processos teatrais dos anos setenta, com a criação coletiva, encontra eco nos processos da dança, que valoriza cada vez mais um trabalho ativo do intérprete na construção do espetáculo.

Seguindo essa tendência, o espetáculo *Danaides* foi organizado a partir de cenas, de imagens e movimentos que foram construídos contando com intensa participação dos intérpretes, configurando o que entendemos hoje por dramaturgia da dança ou do corpo, pois “(...) a dramaturgia do corpo é resultado de um trabalho que permanece em constante processo de criação entre a coreógrafa e seus *intérpretes colaboradores*.” (COCCARO, 2011, p.2. Grifo da autora.)

Desse modo, se é apurado enfatizar o papel central da coreógrafa em sua atividade, tanto de organização do espetáculo quanto de elaboração das cenas e coreografias, vale explicitar que muitas das cenas foram compostas a partir da proposição e interação dos bailarinos, ainda que devidamente estimulados pela coreógrafa. Desde o início do processo criativo, já durante o processo seletivo, além dos exercícios preparatórios e coreografias coletivas, foi pedido para os intérpretes, normalmente após uma discussão teórica ou algum momento explanatório sobre o mito ou algum outro elemento do mito, que trabalhássemos individualmente cenas que seriam apresentadas para o coletivo.

A produção desse material permitiu ao grupo maior integração, bem como uma ampliação do entendimento das inquietações estéticas e temáticas que o trabalho mobilizava em cada participante, ora gerando um certo desconforto, ora descortinando possibilidades

inesperadas. Foram trazidas imagens poéticas, depoimentos pessoais estetizados e ainda discursos mais politizados. De fato, com um grupo de 15 bailarinos e atores no palco, nada mais natural que essas experimentações se apresentaram bastante variadas.

Muitos dos elementos das cenas individuais foram colocados no palco de modos diversos; alguns foram multiplicados para que todo o grupo fizesse parte, outras cenas foram fragmentadas e suas partes pulverizadas ao longo do espetáculo, alguns materiais foram transformados e, ao final, apareciam apenas com pequenas semelhança ao material original, outros contribuíram mais para a fixação do conceito do espetáculo do que qualquer outra coisa e, como não poderia deixar de ser, muita coisa se perdeu, pela falta de qualidade e criatividade ou divergência com a linha composicional do espetáculo.

Tal abordagem, que favorece o intérprete criativo, não surpreende quem está familiarizado com o percurso da companhia de dança Basirah, pois, desde 2006, ao fazer do processo criativo do espetáculo *De água e sal* o tema de sua dissertação de mestrado, a coreógrafa Giselle Rodrigues vinha pesquisando os processos criativos de colaborações coletivas, como ela mesma denomina, e os modos pelos quais o condutor do processo pode estimular o intérprete a se situar como criador. Sobre o próprio trabalho e suas inquietações, em sua dissertação, a diretora se posiciona:

As infinitas possibilidades apresentadas no universo da dança contemporânea me levam a refletir sobre que tipo de formação irá se delinear para o intérprete da dança, e se nela se incluirá um trabalho sobre a cabotinagem performática. Parece não ser possível se trabalhar apenas na dimensão física, mas buscar incluir o todo que envolve o corpo do dançarino. Nesse sentido, essa pesquisa busca trazer uma visão de corpo pelas relações que estabelece consigo mesmo e com o mundo.(...) Nessa perspectiva foi preciso entender o conceito da dança que estávamos nos propondo fazer. A dança que sinalizo está mais relacionada à ideia da presença de um corpo em cena, que realiza ações físicas, sem necessariamente se prender ao passo de dança, e que se expressa na tentativa de comunicação e elaboração de um discurso, se valendo de variedade de formas, em pausas, em qualidades diversificadas de tônus muscular, em voz, em emoções, em olhares e também em movimentos soltos ou combinados, no passo ou no simples gesto. (2006, p. 42)

Na montagem de *Danaides* foram pesquisados elementos diversos dos trabalhados pela diretora no espetáculo *De água e sal*, afinal, no seu mestrado, seu trabalho se debruçava quase que inteiramente sobre o trabalho do intérprete e como seria possível manter no palco a mesma intensidade encontrada nos trabalhos pré-expressivos, não sendo esse o foco do espetáculo aqui analisado. No entanto, podemos encontrar nessa pesquisa elementos que o elucidam, como uma abordagem de trabalho que empodera o bailarino/ator e a vontade de discutir por meio da dança a relação com o mundo.

No que diz respeito a essa montagem, vimos que o espetáculo *Danaides* se desenvolve a partir do mito homônimo, e trabalha a partir de duas oposições marcadas, de dois eixos que

encontram em sua organização certa tensão. A primeira ocorre pelo enfoque nas relações de gênero, as oposições encontradas em situações que exploram as dificuldades encontradas entre homens e mulheres, tensão temática favorecido pelo mito. Para materializar essas discussões enfocadas pelo grupo, o espetáculo trabalha com o elemento coral encontrado na peça escrita por Ésquilo, de modo que temos um coro de mulheres e um coro de homens. E, a partir da participação de nove mulheres e cinco homens, as cenas demonstram suas respectivas forças e, posteriormente, seu antagonismo.



Imagem 5. Foto de Mila Petrillo, companhia baSiraH

O outro elemento de tensão que encontramos no espetáculo refere-se a elementos estéticos, os elementos visuais estetizados foram mais valorizados, talvez para contrapor a violência temática. No entanto, para se adequar à amplitude de imagens que o mito propõe, a coreógrafa, em sua composição, aborda dois níveis estéticos diversos; em uma extremidade visual do espetáculo, deparamos com a construção de uma cena mais conectada com a contemporaneidade, mulheres e homens reconhecíveis, em situações que habitam o nosso cotidiano ou ao menos remetem a ele, em situações que, ainda que estetizadas, dialogam diretamente com o prosaico, como podemos ver na imagem abaixo, que apresenta o coro masculino na cena de número 11, denominada *Soberbos como cães*.



Imagem 6. Foto de Mila Petrillo. Companhia baSiraH.

Em um outro extremo da composição, pode-se encontrar elementos oníricos, simbólicos, imagens poéticas que, algumas vezes, parecem ter saído de um quadro surrealista e que passeiam entre o grotesco e o sublime; são imagens belas e estranhas que geram apreciação e/ou desconforto.



Imagem 7. Foto de Mila Petrillo. Companhia baSiraH.

Em relação à organização do espetáculo, percebe-se que segue um fluxo que, se não narra o mito propriamente dito, relaciona-se com ele de modo mais ou menos linear, e talvez se possa organizar os espetáculos em algumas cenas que se agrupam. A primeira parte do espetáculo pode ser composta pela apresentação mais ou menos separada dos dois grupos que irão relacionar-se posteriormente, o coro feminino e o masculino. As cenas se alternam na construção das imagens que introduzem ao espectador a visualidade do espetáculo e já antecipam a tensão que encontraremos ao longo do espetáculo.

As cenas da primeira parte poderiam ser nomeadas deste modo:

1. Todas as mulheres – o trote das amazonas
2. A dança das danaides
3. A invasão do espaço – o som dos navios
4. Jogos masculinos
5. Três mulheres – Chifres e folhas
6. Caminhada 1

Em um segundo momento, deparamos com a interação entre esses dois grupos, são interações que explicitam a ambiguidade das relações. São cenas que apresentam alguns extremos presentes nas relações, que ora aparecem divertidas ora violentas, ora explicitamente humilhantes, ora suaves ou irônicas, encontrando seu ápice na humilhação do coro feminino pelo coro de homens. As cenas aqui poderiam ser nomeadas da seguinte maneira:

7. Texto e improviso – As ordens masculinas
8. A dança solo
9. O primeiro embate
10. O jogo dos casais que rodam
11. Soberbos como cães
12. Caminhada dois

Seguindo o fluxo mito e do espetáculo, vê-se que o terceiro momento ocorre com a gradual mudança no eixo de poder, em cenas que apresentam as mulheres gradativamente mostrando o seu poder e dominando os sujeitos que as subjugaram nas cenas anteriores. São imagens que apresentam certa preparação para o que está por vir; essas cenas seriam:

13. As cadeiras
14. Os homens
15. A mulher e os cachorros
16. Corrida das mulheres
17. Improviso n. 2
18. A festa
19. O balão e a costura

Ao final do espetáculo, como não poderia deixar de ser, o grupo de mulheres se organiza e conclui-se o aprisionamento do coro de homens e seu conseqüente extermínio, com a exceção de um dos rapazes que compõem o coro.

20. 3, 6, 9 – A caça dos homens
21. O cerco
22. Saltitantes
23. O casal e o assassinato
24. Os duetos
25. O pandeiro – ritual de morte
26. Facões
27. As mulheres mostram

Vemos na sequência das cenas que, apesar de o nome invocar o mito diretamente, não se trata de encená-lo, ou seja, não é nem a transposição do mito, nem um espetáculo criado a partir do cotidiano; a proposta se encontra nessa ambigüidade, nessa tensão. O espetáculo não é construído a partir de uma única origem, de um único texto, de uma única referência; suas referências, assim como suas cenas, seguem a tendência contemporânea segundo a qual “a percepção simultânea e multifocal substitui a linear sucessiva.” (LEHMANN, 2007, p. 17). Muitas coisas são apresentadas em cada cena, trazendo certa fragmentação. O fragmento é a possibilidade de uma multiplicidade em cena, de várias referências que se encontram e formam outro todo, diferente da profundidade encontrada no teatro dramático.

Durante todas as etapas da criação, os intérpretes foram estimulados a opinar, a sugerir, mesmo em atividades que não se relacionavam diretamente com sua área de expertise, seguindo, assim, um modelo de criação que não se distancia demasiado do processo colaborativo, ainda que inserido no contexto da dança, pois, como afirma Araújo, sobre a função dos participantes:

Se o dramaturgo e o diretor necessitam sempre transitar do fragmento para o todo, porque seria diferente com os atores? Esse modelo de ator que mergulha cegamente em um personagem, se alheando (*sic.*) do discurso geral da peça nos parecia obsoleto e limitador. Todos os integrantes, apesar de comprometidos com determinados aspectos da criação, precisariam engajar-se numa discussão de caráter mais generalizante. Em outras palavras o ator não criaria apenas o personagem nem o iluminados criaria apenas o seu projeto de luz, , mas todos eles, individual e conjuntamente, criariam a obra cênica total levada ao público. (ARAÚJO, 2011, p.133-134)

De acordo com esse modelo de criação, fomos todos instados a discutir assuntos gerais do espetáculo, e, ao deparar com o mito das danaiades, o que imediatamente nos intrigou foi a atualidade do tema e a pergunta que nos mobilizou para o trabalho foi: *Quem são as danaiades*

*hoje?* Quem são as mulheres que, em um contexto de violência, recusam-se à submissão e preferem matar a serem violadas, agredidas, assassinadas? Seguindo a tendência nacional e bastante atual, o antigo mito apresenta homens que não se contentam com a recusa amorosa das mulheres, recorrendo à violência.

Os dados comprovam: de acordo com a pesquisa da socióloga Eva Blay (2000), 60% das mortes violentas de mulheres (incluindo balas perdidas, latrocínios) são cometidas por maridos, amantes e namorados, e, entre os casos de agressores conhecidos, 91,5% foram cometidos por homens que tiveram relações íntimas com a vítima no passado ou desejavam ter. Blay nos mostra ainda que, em 1998, o número de assassinatos cometidos por mulheres é representativamente muito inferior ao cometido por homens e que representou 3% da violência do país. E esse número revela um aumento em relação aos anos anteriores em função de envolvimento em tráfico de drogas. Assim, a pergunta é: quem são essas mulheres que constituem a exceção à regra; quais mulheres assassinaram seus companheiros e em que contexto? Blay explica:

Neste quadro da violência há também agressoras. Quantas e quem são estas assassinas que provocaram manchetes de jornais? As autoras de homicídios podem ser divididas em pelo menos dois grupos. O primeiro é composto de agressoras semelhantes às encontradas desde o século passado, que repetem antigas histórias de desespero e impotência homicida, adolescente de 16 anos, que envenenou seu bebê e se suicidou; a mãe, sozinha e sem condições de manter os 5 filhos, que tentou matá-los, conseguiu com dois deles e depois tentou o suicídio; há também a mulher que matou para defender a filha de um estuprador, seu próprio companheiro; ou aquela que ameaçada de morte, aproveitou-se de um momento de sono do companheiro embriagado, matou-o. E assim por diante. São assassinas mas as motivações diferem das masculinas. Foram movidas pelo total desamparo, abandono, e até mesmo legítima defesa da própria vida e da vida dos filhos e filhas.

Assim, este estudo pretende mostrar que as motivações das assassinas eram diferentes das masculinas para a violência e que, muitas vezes, representam um ato de desespero para se livrar do contexto de violência em que se encontram inseridas. Grande parte da violência feminina hoje é uma forma de defesa em relação a uma violência anterior. O caso interessa a este trabalho por se tratar de um contexto de violência existente já na antiguidade e que talvez, desde aquela época, eventualmente desencadeava uma reação igualmente violenta das mulheres envolvidas. No entanto, o potencial para a violência dessas mulheres interessa inclusive pela dramaticidade: são situações extremas que combinam com as necessidades teatrais.

É dramaticamente interessante observar mulheres que se recusaram a seguir o fluxo tradicional, que recusaram os estereótipos de feminilidade divulgados por novelas e revistas femininas e que preferiram uma ação radical em lugar de esperar serem elas mesmas vítimas,

como tantas outras. E talvez seja essa a razão pela qual o mito das *Danaides* se torna tão fascinante, por ser um relato de mulheres que não correspondem às expectativas desse conjunto de regras denominado feminilidade e por dizerem não à condição de vítimas e, portanto, tornarem-se agentes da violência.

Dentro desse contexto, já no início da montagem procurei histórias reais em jornais *online* que pudessem ser utilizadas na encenação, e foi nesse encontro entre a ficção e a realidade, entre o antigo e o contemporâneo, que busquei situar conceitualmente a apresentação proposta para o grupo. Uma vez apresentada a pesquisa à coreógrafa, ela me incentivou a apresentá-la ao grupo juntamente à cena que foi gerada a partir dela.

Essa pesquisa posteriormente gerou a produção de um texto, quando eu e mais duas atrizes, Camila Guerra e Luara Learth, a expandimos, reunindo imagens encontradas nas fontes das *Danaides* e em relatos de jornal, bem como trechos ouvidos por amigas e conhecidas, até relatos que simplesmente surgiram das pessoas ao nosso redor ao saberem da nossa pesquisa. O texto se caracteriza pela mistura de imagens poéticas e de um vocabulário oral; as imagens mais elaboradas e um linguajar baixo e insultante se encontram para formar um texto de forte impacto, texto que passeia entre a primeira, a segunda e a terceira pessoa.

Este texto foi falado por todas as três na cena 7, denominada *texto e improviso: as ordens masculinas*. A cena se iniciava depois da segunda caminhada das mulheres, quando o palco era dividido pelas atrizes/bailarinas. Segue assim:

*Soberbos como cães, que nada temem e tudo ameaçam. Como garantir a minha segurança? Peguei a arma e cheguei bem perto da boca, quem é que gosta de ter dono? Apontei a arma e ele disse: atire se você for mulher, você não passa de uma vagabunda. Golpeei tanto que o cabo quebrou e me cortou a mão. Pra onde essa onda de males vai nos levar? Vem comigo cadela! O dia que minha mulher levantar a mão pra mim arranco a cabeça dela com um facão, quieta! Quietinha! Tu não me escapa, mulher. Anda peste, pode gritar vagabunda. Ninguém te ouve, ninguém te quer. Pelos cabelos, anda. Não me morda, cobra. Presa dos seus tristes pensamentos, a voz do rouxinol perseguido pelo gavião amanhecia o dia sentada no sofá com medo de dormir, pra não amanhecer morta. Gritos agudos, pesados soluços e lágrimas. Para de olhar pro meu peito, porra, meu rosto é mais em cima! Ele ordena que ela queime o que escreve, ignore o que sabe e não veja o que olhe. Vai embora pra sua casa. Vai embora vai, vai embora pra sua casa! Depois de tanto pedir pra ele sair eu não tive mais força pra dizer não, a natureza é um espetáculo de comedores e comidos.*

Ao final do texto tínhamos a entrada do ator Paulo Vitor Gandara, que tinha como papel ordenar ações humilhantes e sempre variadas que seriam executadas pela mulheres. As ordens eram por nós desconhecidas e deviam ser obedecidas até que, uma por uma, desistíssemos de obedecê-las e saíssemos do palco. Ao longo das ações, continuávamos o texto iniciado, não necessariamente para ser ouvido pelo público inteiramente, apenas para ser captado parcialmente, ora como imagem, ora como ruído.



Imagem 8. Foto de Fabíola Aquino.

#### 4. Considerações finais

Investigar a expansão do conceito de dramaturgia nos conduz à pesquisa da arte teatral com um todo. O conceito, como foi visto, é utilizado hoje por bailarinos, atores, diretores, coreógrafos, iluminadores, sonoplastas e dramaturgos; uma rápida passagem ao site da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE), pode não apenas comprovar esse fato como apresentar outras tantas utilizações e propostas. Como vimos ao longo desta dissertação, são conceitos diversos forjados para tratar de assuntos diversos ou, ao menos, para, dentro de um mesmo processo, enfatizar outros elementos.

Sobre o assunto, Tourinho (2009) reflete:

A dramaturgia contemporânea é um tema em construção. Passa por uma revisão de definições, pelo surgimento de novos termos e é, na verdade, uma reflexão em processo, sobre o que está sendo feito nas Artes da Cena a partir de meados do século XX até os dias de hoje. Ela rompe com a lista de obrigatoriedades iniciada no renascimento, legitimada no drama moderno e instaura sua “bandeira anarquista”: Os diversos tipos de estruturação cênica passam a ser considerados dramaturgias e, desta forma, todas as Artes da Cena passam a possuir dramaturgia(s). (p.75)

No entanto, talvez a pergunta que permaneça seja: *Por que fomentar a manutenção do conceito de dramaturgia ao se refletir sobre elementos que, muitas vezes, parecem tão distantes desse conceito enquanto literatura?* Sem dúvida, os novos conceitos de dramaturgia possuem aspectos que se aproximam e se distanciam desse conceito, e a busca de seus pontos em comum e de seus elementos em desacordo geram resultados válidos de teorização e práticas. No entanto, mais do que corroborar com seu uso ou condená-lo, o caminho mais interessante parece-nos ser o de compreender os elementos geradores de tal fenômeno e, se possível, captar seus desdobramentos na cena contemporânea.

Talvez uma resposta possível à pergunta sobre a manutenção do conceito refira-se ao fato de que o conceito de dramaturgia possui, nas palavras de Bourdieu (1996), grande *capital simbólico*, sendo, assim, um elemento legitimador de novas práticas e referências. Desse modo, emprestar o conceito a uma prática teatral confere-lhe a importância que anteriormente foi atribuída à palavra escrita e ao texto teatral pelos séculos de formação da cultura ocidental.

É inegável que tal expansão gera certo desconforto para uma parcela da comunidade artística acostumada a pensar a dramaturgia como literatura e drama, mas vale frisar que a expansão do conceito de dramaturgia está intimamente ligada à redução que o conceito sofreu

com a ascensão do drama burguês, no renascimento<sup>62</sup>, de modo que, com regras tão definidas, tudo torna-se revolta. A expansão possui, então, um caráter iconoclasta, no sentido de desafiar as tradições e, muitas vezes, encontrar sua afirmação na negação das práticas vigentes. Desse modo, na construção desses novos conceitos, encontramos uma oposição, dramaturgia contemporânea x dramaturgia clássica, revendo as práticas de poder no seio do teatro, pois poder é uma prática e, ao mudar os protocolos de criação, interferimos também na forma com que essa rede opera. Sobre as características de poder, Foucault pondera:

Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou uma conquista que se apodera de um domínio. Temos, em suma, que admitir que esse poder se exerce mais do que se possui, que não é ‘privilégio’ adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados. (Foucault, 1977, p. 29).

A ascensão da cena e do encenador já movimenta as redes de poder associadas às práticas teatrais do século XX. Vinculada ao conceito de dramaturgia, representa a percepção de que a materialidade da cena, longe de ser mero empecilho ou meio de materialização da ideia do autor, possui suas próprias especificidades e possibilidades. A percepção de que a materialidade da cena é, em si, material criativo, abre um mundo de possibilidades inexploradas.

Vê-se, ainda, que a emancipação da cena representa mais do que o desenvolvimento de determinados aspectos do teatro, ou do desenvolvimento de determinadas estéticas, mas representa a própria emancipação do campo artístico. Inaugura-se, então, um espaço de autonomia e pesquisa que, no momento que o teatro necessitava buscar outras possibilidades, gerou independência.

Sobre o assunto, Mota (2011, p. 65) reflete:

A emergência do encenador está diretamente relacionada com a mudança de nossas concepções de obra de arte, sempre associadas com a literatura, com a escrita. O efetivo modo de ser da encenação ilumina o além-texto, a presença irrefutável de um contexto de produção de sentido. A facticidade do que não é só linguagem e estados mentais torna-se determinante. A dramaturgia defronta-se com esse intervalo entre obra e realização. A materialidade e suas irremediáveis contingências saltam aos olhos não só como dificuldades e apêndices à ideia artística.

---

<sup>62</sup> Ver SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Uma outra possibilidade de responder à questão anteriormente colocada baseia-se no antigo hábito de pensar o texto teatral como matriz da cena, de modo que, definido outro conceito de dramaturgia, define-se, a partir daí, o elemento central da criação teatral, seja ele concreto ou metafórico, o que já sugere o protocolo de criação utilizado.

Por exemplo, se é estabelecido que a matriz de um espetáculo encontra-se na cena, não na política, na literatura, no ator, na filosofia, pode-se trabalhar com um conceito como o de dramaturgia da cena; se o elemento é a música, trabalha-se com o conceito de dramaturgia da música; quando se pretende realizar espetáculos que trabalhem com uma dramaturgia metafórica, ou seja, não relacionada diretamente a elementos da técnica teatral, mas relacionada a um sentimento, uma ideia ou uma imagem, impõe-se a construção de outras dramaturgias, como a das tensões, da memória ou dos sonhos. Assim, essa se torna a metáfora legitimadora da prática teatral, e se vê que casos de utilização da dramaturgia como metáfora da produção artística têm sido cada vez mais frequentes.

Seguindo um raciocínio menos unificado do que o anterior, encontra-se, ainda, o que, por vezes, é chamado de modalidades dramatúrgicas. A ideia, que hoje em dia é bastante aceita, é a de que cada elemento da cena estabelece sua própria narrativa e, assim, escreve sua própria dramaturgia na cena, cada elemento tecendo um fio da grande dramaturgia final. Sobre essa tessitura, Barba (1996, p.68) explica:

Numa representação, as ações (isto é, tudo o que tem a ver com dramaturgia) não são somente aquilo que é dito e feito, mas também os sons, as luzes e as mudanças no espaço. (...) Todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço, são ações. Tudo o que trabalha diretamente com a atenção dos espectador em sua compreensão, suas emoções, e sua cinestesia, é uma ação.

Aqui se encontra a percepção de que, em uma dramaturgia da cena na qual não somente o texto é considerado produtor de ação, cada elemento do teatro não apenas dialoga com, mas de fato é, agente da narrativa. Ou seja, todos os elementos da cena compõem sua narrativa, de maneira própria, de modo que as transformações que a luz sofre em um espetáculo, sua mudança ou estabilidade, narram, fazem parte da narrativa total do espetáculo, possuindo este uma fábula ou não. Na dramaturgia da cena, cada elemento é um fio não hierarquizado do tecido que, por fim, resultará no espetáculo teatral.

A dramaturgia do ator segue a linha da apresentação do protocolo de criação e eixo de trabalho do espetáculo e, assim como o dramaturgia da cena, surge de um processo mais longo e complexo, embora seu aparecimento seja relativamente recente nos textos acadêmicos. O fenômeno que assinala o surgimento do conceito de dramaturgia do ator configura uma discussão que faz parte de todo o século XX. A pesquisa amadurece, de fato, nos anos 1960 e

lentamente se insere na comunidade artística, de tal forma que modifica não apenas o trabalho do ator, mas, ainda, o que atores e diretores esperam do trabalho de criação de um ator.

No Brasil, uma série de publicações instiga essa pesquisa, assim como a compreensão do ator como o centro da atividade criativa de representação, como Mota aponta, principalmente, aparece nos livros *A preparação do Ator*, de Stanislavski, publicado em 1964; *Em Busca de um Teatro Pobre*, de Grotowski, publicado em 1971; e *O Teatro e seu Duplo*, de Artaud publicado em 1938. E, em 1995, tem-se a primeira publicação de *O Dicionário de Antropologia Teatral*, de Eugenio Barba e Nicola Savarese. A obra de Barba e a de Grotowski são muito importantes para a construção posterior do conceito de dramaturgia do ator, uma vez que ambos situam a importância do ator no processo criativo e produzem outros sentidos de dramaturgia.

Essas são publicações que questionam os parâmetros do teatro convencional e que propõem uma nova abordagem dos artistas diante da criação, questionando o lugar do ator como intérprete de um texto, como o meio pelo qual a ideia se desenvolve e situando-o também como gerador de discurso. Os próprios conceitos de treinamento e laboratório serão fundamentais para a descoberta de novas possibilidades cênicas. Eugenio Barba é um nome importante não apenas pelo seu trabalho como diretor e suas inovações da cena, mas pelo material escrito e amplamente utilizado pela universidade brasileira no que se refere à utilização e expansão do conceito de dramaturgia. Seu conceito de dramaturgia como “ações em trabalho” (1995, p.64) será fundamental para o teatro e a dança.

O conceito de dramaturgia do ator, por fim, constitui-se como mais um aspecto da expansão do conceito, e apresenta mais um deslocamento no eixo de poder e criação. Em seu processo de expansão, o conceito primeiramente se distancia dos conceitos que inserem a literatura dramática como fundamento do espetáculo e situa a cena e sua visualidade como elemento central. Na sequência, abre-se o caminho ao ator e a seu trabalho. E, na continuidade, chega ao corpo e sua dramaturgia.

Talvez sejam esses aspectos que direcionarão a atenção da comunidade artística para o tópico seguinte desta dissertação, a dramaturgia do corpo. A dramaturgia do corpo enquanto conceito vem de uma associação entre teatro e dança que se consolida no século XX e segue as principais tendências de expansão da ideia da desvinculação do teatro da palavra escrita e do texto dramático. Vemos, desse modo, que a dramaturgia do corpo trabalha principalmente com o conceito de dramaturgia como organização dos variados elementos do espetáculo a partir de parâmetros relacionados ao corpo e sua movimentação, evidenciando uma linguagem que pretere o uso da palavra e o desenvolvimento de um enredo.

No entanto, a dramaturgia do corpo apresenta outro elemento que vale ser enfatizado, pois apresenta uma nova forma de pensar o corpo para a dança e para o teatro. Um corpo que possui significação em si, pelo seu movimento, e que gera uma narrativa, ainda que não narre; um corpo que, enfim, desenvolve no palco suas próprias significações.

De fato, como vimos, o conceito de dramaturgia apresenta e discute muitos dos elementos encontrados na cena contemporânea e enfatiza novos modos de pensar as artes do espetáculo. Discute as relações de poder: todos querem ser autor e, objetivamente, o são; os protocolos de criação, qual elemento é considerado fundamental para determinado espetáculo e como isso transforma o seu processo criativo, a mudança em relação ao aspecto visual do espetáculo e aos elementos técnicos que o compõem, abrangendo um amplo leque de debate.

Assim, a conceituação de dramaturgia é uma discussão sobre como cada elemento que compõe a arte teatral é percebido atualmente, e são debates que ocorrem com ou sem seu uso, assim como existem pensadores e artistas que o elegem como metáfora principal e outros que discutem, muitas vezes, os mesmos pontos, porém a partir de outros conceitos.

## Referências bibliográficas

- ABENSOUR, Gerald. **Meyerhold ou a invenção da encenação**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ABREU, Joana. **Teatro e Culturas populares: Diálogos para a formação do ator**. Brasília: Editora Dulcina, 2010.
- ABREU, Luis de Alberto de; NICOLETE, Adélia. Processo Colaborativo. In: **Dicionário do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ASLAN, Odete. **O ator no século XX: evolução da técnica, problema da ética**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BAIOCCHI, Maura; PANNEK, Wolfgang. **Taanteatro: Teatro coreográfico de tensões**. Rio de Janeiro: Azougue Cultural, 2007.
- BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers: post-modern dance**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. São Paulo/Campinas: Hucitec, Ed. da Unicamp, 1995.
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 65-70.
- BATCHÉLIS, Tatiana. Stanislávski e Meyerhold. In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena (Org.). **Teatro russo: Literatura e espetáculo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 25-62.
- BEHRNDT, Synne; TURNER, Catty. **Dramaturgy and performace**. Hampshire/New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. As fronteiras e os territórios das linguagens artísticas\* Sentidos e sensações: os poderes da pessoa em cena. In: **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009. p. 77-88.
- BLAY, Eva A. **Assassinato de Mulheres e Direitos Humanos**. São Paulo: 34, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no brasil** (quatro séculos de teatro no brasil). São Paulo: EdUSP, 1986.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.
- CASTAGNO, Paul C. **New Playwriting Strategies: A Language Based Approach to Playwriting**. New York: Routledge, 2001.
- CAVALIERE, Arlete. **O inspetor geral de Gogol/Meyerhold: um espetáculo síntese**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_; VÁSSINA, Elena (Org.). **Teatro russo**: Literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CORDEIRO, Fábio. Processo, colaboração e identidade na Cia dos Atores. In: DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio, OLINTO, Marcelo (Org.). **Na companhia dos atores**: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p.125-140.

COSTA, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil**: Criações compartilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

CUNTO, Yara de; MARTINELLI, Susi. **A História que se Dança**: 45 anos do movimento da dança em Brasília. Brasília: FAC, 2005.

DIAZ, Enrique; CORDEIRO, Fábio; OLINTO, Marcelo. **Na companhia dos atores**: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

DIAZ, Enrique. Em companhia. In: DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio, OLINTO, Marcelo (Org.). **Na companhia dos atores**: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p.21-34.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. Guimarães: Guimarães, 2000.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.

ÊSQUILO. **As Suplicantes**. Lisboa: Editorial Inquérito, 1968.

FERNANDES, Sílvia. O trombone de Asdrúbal e as “atrações” do Ornitorrinco: Em busca de uma linguagem no Brasil dos anos 70. In: **J. Guinsburg: Diálogos sobre o teatro**. Organização de Armando Sérgio da Silva. São Paulo: EdUSP, 2002. p.37-46.

\_\_\_\_\_. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

\_\_\_\_\_. O discurso cênico da Cia dos Atores. In: DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio, OLINTO, Marcelo (Org.). **Na companhia dos atores**: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p.41-64.

FILHO, José Fernando Marques de Freitas. **Com os Séculos nos Olhos**: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979. Brasília: UnB, 2006. Tese de Doutorado.

FISHER, Stela. **Processos Colaborativos e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

\_\_\_\_\_. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

GARCIA, Silvana. Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo. In: DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio, OLINTO, Marcelo (Org.). **Na companhia dos atores**: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p.219-234.

GAWRONSKI, Gilberto. Meu destino é pecar: o exercício do ator no trabalho da Cia dos Atores. In: DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio, OLINTO, Marcelo (Org.). **Na companhia dos atores**: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p.183-190.

GILES, Steve. The irredeemability of change: Action and structure in the plays of Anton Chekhov. MCGUIRCK, Bernard (Ed.). **Redirections in Critical Theory: Truth, Self, Action, History**. New York: Routledge, 1994. p.166-196.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte de Performance**: Do Futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LADOUCEUR, Jacqueline Robin. **Constructing the ‘Revolutionary’ Performer**: Democracy and Dictatorship in the Theater of V. E. Meyerhold, 1898-1922. New Haven: Yale University, 2004.

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

LIMA, Dani. Corpos humanos não identificados: hibridismo cultural. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.). **Lições de dança 4**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003. p. 81-108.

MOTA, Marcus. **A Dramaturgia Musical de Ésquilo**. Brasília: EdUnB, 2008.

\_\_\_\_\_. **Imaginação Dramática**: Ensaio e Nótulas, Cursos e Projetos. Brasília: Texto&Imagem, 1998.

\_\_\_\_\_. **DRAMATURGIAS**: Estudos sobre teoria e história do teatro e artes em contato. Disponível em: <[http://brasil.academia.edu/MarcusMota/Books/1006424/Dramaturgias\\_Ensaio\\_sobre\\_teor\\_a\\_e\\_historia\\_do\\_teatro](http://brasil.academia.edu/MarcusMota/Books/1006424/Dramaturgias_Ensaio_sobre_teor_a_e_historia_do_teatro)>. Acesso em: 24 de outubro de 2011.

NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto – dramaturgia em processos colaborativos**. São Paulo: ECA-USP, 2005. Dissertação de mestrado.

OLIVEIRA, Valéria Maria de. **Reflexões sobre a noção de Teatro de Grupo**. Santa Catarina: UESC, 2005. Dissertação de Mestrado.

PAIS, Ana. O crime não compensa ou o poder da dramaturgia. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p.78-100.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_, Patrice. **A Encenação Contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RAMOS, Tarcísio dos Santos. **A tecelagem das margens: Porque tão solo, dança e dramaturgia**. Belo Horizonte: UFMG: 2008. Dissertação de mestrado.
- REBOUÇAS, Evil. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- RODRIGUES, Giselle. **De água e sal: Uma abordagem de um processo criativo em dança**. Brasília, 2006. Dissertação de Mestrado.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Introdução às Grandes Teorias do Teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- SAADI, Fátima. Dramaturgia/dramaturgista. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. p.101-127.
- SÁNCHEZ, Lícia Maria Moraes. **A dramaturgia da Memória no Teatro-Dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SILVA, Soraia Maria. O expressionismo e a dança. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 287-359.
- \_\_\_\_\_. O pós-modernismo na dança. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (Org.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.429-472.
- SOTER, Sílvia. Um pé dentro e um pé fora: passos de uma *dramaturg*. In: NORA, Sigrid (Org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010. P.128-148.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TAKEDA, C. L. **O cotidiano de uma lenda**. Cartas do Teatro de Arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- THAIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- TOURINHO, Ligia Losada. **Dramaturgias do Corpo: protocolos de criação das Artes da Cena**. Campinas: Unicamp, 2009. Tese de Doutorado.
- VALLE, Marcelo. Um olhar sobre a comicidade. In: DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio, OLINTO, Marcelo (Org.). **Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p.97-106.
- WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

## Periódicos

BACHVAROVA, Mary R. Successful Birth, Unsuccessful marriage: Aeschylus' Suppliants and Mesopotamian Birth Incantations. **NIN - International Journal**, 2001, vol. 2, n.1, 2001. p. 49-90.

BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. Um teatro contemporâneo como laboratório da fantasia social: alguns apontamentos acerca do teatro chamado pós-dramático. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas /Universidade do Estado de Santa Catarina**. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Florianópolis, 2007, vol. 1, n. 9. p.129-134. Disponível em: <[http://gpceid.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2007/urdimento\\_9.pdf#page=129](http://gpceid.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2007/urdimento_9.pdf#page=129)>. Último acesso em: maio de 2012.

BLAY, Eva. Assassinadas, não assassinas. **Revista Qualidade de Vida**. Universidade de São Paulo. 2000, Ano 2, n. 17. Disponível em: <[http://nemgeusp.weebly.com/uploads/6/1/5/7/6157532/assassinadas\\_blay.pdf](http://nemgeusp.weebly.com/uploads/6/1/5/7/6157532/assassinadas_blay.pdf)>. Último acesso em: maio de 2012.

BONFITTO, Matteo. Tecendo os Sentidos: A Dramaturgia como Textura. São José do Rio Preto – SESC SP: Publicação do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, p. 90-91 2008 (Colaboração).

BONNER, Campbell. A Study of the Danaide Myth. *Harvard Studies in Classical Philology*, vol.13, 1902. p.129-173. Department of the Classics, Harvard University. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/310344> > Acesso em: fevereiro 2011.

CARREIRA, André; SILVA, André. Pensando uma Dramaturgia de Grupo. **Revista da Pesquisa**, CEART – UDESC. 2008, vol. 3, n. 1, ano 5. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas.htm](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas.htm)> Acesso em: fevereiro 2012.

\_\_\_\_\_. Teatro Contemporâneo: de Stanislavsky a Bob Wilson. **Revista Porto Cênico**. Santa Catarina, 2009, n. 1, ano 1. Disponível em: <[http://www.portocenico.com.br/wordpress/?page\\_id=39](http://www.portocenico.com.br/wordpress/?page_id=39)>. Acesso em: fevereiro 2012.

\_\_\_\_\_; OLIVEIRA, Valéria M. de. Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas. **Revista Teatro Transcende**, 2005.

COCCARO, Luciane Moreau. Os malditos e a arquitetura de gestos: um olhar para o Terpsí. **Sala Preta/USP**. São Paulo, 2011, vol. 11, n. 11. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/354/369>>. Último acesso em: março de 2012.

COSTA, Iná Camargo. **Teatro de grupo contra o deserto do mercado**. **Revista ArtCultura/UFU**, Uberlândia, 2007, vol. 9, n. 15, p. 17-29. Disponível em: <[www.artcultura.inhis.ufu.br/](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/)>.

DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. **Cadernos do GIPE-CIT/UFBA/PPGAC**, Salvador, 2009, n. 23. p.7-18.

DUDEQUE, Norton. O drama Wagneriano e o papel do Adolphe Appia em suas transformações cênicas In: **Revista Científica/FAP**. Curitiba, 2009, ano IV, Vol. 4, n.1, p.1-16. Disponível em: <[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev\\_cientifica4/artigo\\_Norto](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_Norto)>

n\_Dudeque.pdf>. Acesso em: fevereiro 2012.

FREITAS, Nanci de. O Teatro da Zona de Risco. **Revista Polêm!ca**. Rio de Janeiro, 2010. v. 9, n. 2, p. 13-24. Disponível em: <[http://www.polemica.uerj.br/edicoes\\_antteriores.php](http://www.polemica.uerj.br/edicoes_antteriores.php)>. Acesso em: dezembro 2011.

GARCIA, Silvana. Dramaturgia nos processos coletivos de criação – uma introdução. **Revista Folhetim: Dramaturgia Hoje**. 2009, n. 28, Teatro do pequeno gesto.

GILES, Steve. Szondi's theory of modern drama. **British Journal of Aesthetics**. 1987, vol. 27, n. 3. p. 268-277.

HERCOLES, Rosa. Epistemologias em movimento. In: **Sala Preta/ USP**. São Paulo, 2010, vol. 10, n. 10. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/333>>. Acesso em: Abril 2012.

JUNIOR, Milton de Andrade Leal; NUNES, Juarez José Nascimento. Na busca das origens da dramaturgia do movimento. In: **Revista da pesquisa**, CEART-UDESC. Vol. 2, n. 2, 2006/2007. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Milton%20-%20Juarez.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Milton%20-%20Juarez.pdf)>. Acesso em: abril 2012.

KATZ, Helena. Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança. In: **Sala Preta/ USP**. Vol. 10, n. 10, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/337/336>>. Acesso em: abril 2012.

LABAKI, Aimar. Eppur si muove. **Revista Folhetim: Dramaturgia Hoje**. 2009, n. 28, Teatro do pequeno gesto.

LEONARDELLI, Patrícia. **Corpo memória, cena-palavra: dramaturgia e depoimento pessoal**. In: Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba: ABRALIC, 2011.

LUCAS, José Maria. Mito Y Tragedia II: Las Danaides o la Armonía entre los Sexos. **Epos: Revista de filologia**. 1991, n.7. p. 47-66. Disponível em: <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Epos-564B11B1-F17C-52F9-045E-9EDE3844B03D&dsID=PDF>>. Acesso em: abril 2012.

MOSTAÇO, Edélcio e CARLI, Thaís Antônio. No Limite do Teatro – A Criação Coletiva no Living Theatre e No Asdrúbal Trouxe o Trombone. **Revista da Pesquisa**, CEART-UDESC. 2011, Vol. 4, n.1. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/nolimitedot.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume4/numero1/cenicas/nolimitedot.pdf)> Acesso em: novembro 2011.

MOTA, Marcus. Por uma abordagem não agonística das teorias teatrais: o caso de Meyerhold. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**. 2010, vol. 7, ano VII, n. 3. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/vol24marcus.php>>. Acesso em março 2011.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico. **Revista Sala Preta**. 2002, n. 2. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/salapreta/sp02.htm>>. Acesso em: dezembro 2011.

OLIVEIRA, Valéria Maria de. “Teatro de Grupo: pensamentos sobre este local de pertencimento”. **Revista Porto Cênico**. Edição N°1, ano 1. Santa Catarina, 2009. Disponível em: <[http://www.portocenico.com.br/wordpress/?page\\_id=39](http://www.portocenico.com.br/wordpress/?page_id=39)>. Acesso em: fevereiro 2012.

PAIXÃO, Paulo. Dramaturgia da dança: Quando o drama se apodera da dança. In: **Sala Preta/ USP**. São Paulo, 2010, vol. 10, n. 10. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/332>> Acesso em: abril 2012.

PARTSH-BERGSOHN, Isa. A dança teatro de Rudolph Laban a Pina Bausch. **Revista Digital Arte&**. 2004, ano II, n. 1. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/03.htm>>. Acesso em: abril 2012.

PEREIRA, Elvina Maria Caetano. O tecido da cena. **Artefilosofia**. Ouro Preto, 2006, n.1. p.139-147. Disponível em: <<http://www.raf.ifac.ufop.br/sumarios-n1.html>>. Acesso em: novembro 2011.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro**: Entre a tradição e a vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Organização Fatima Saadi. Tradução Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/Letra e Imagem, 2006.

RAMOS, Luiz Fernando. Dramaturgia da cena ou materialidade do espetáculo?. São José do Rio Preto – SESC SP: Publicação do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto, p. 86-89, 2008 (Colaboração).

RAMOS, Tarcísio. **Dramaturgia na dança-teatro ou Dramaturgia de bordas**. In: Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa em Pós-graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: Abrace, 2008.

SCHULZE, Guilherme. Notas para uma dramaturgia coreográfica. in **Moringa Teatro e Dança** Vol. 2, junho 2007.

SIRIMARCO, Gisele. **Experiência e sentido: Composição dramática na dança contemporânea**. In: Anais da VI Reunião Científica da Associação Brasileira de Pesquisa em Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre: Abrace, 2011.

STEGEMANN, Bernd. After Postdramatic Theater. Translated by Matthew R. Price Theater 2009 39(3):11-23; DOI:10.1215/01610775-2009-002

TOMAZZONI, A. Esta tal de dança contemporânea. **Aplauso Cultura em Revista**, 70, Dezembro de 2005. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2006/04/17/esta-tal-de-danca-contemporanea/2992>>. Acesso em 10 de março de 2011.

VELLOSO, Marila. Dramaturgia na dança: Investigação no corpo e ambientes de existência. In: **Sala Preta/ USP**. São Paulo, 2010, vol. 10, n. 10. Disponível em: <<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/334>>. Acesso em: abril 2012.

WILSON, Adrian. Foucault on the Question of the Author: A Critical Exegesis. **The Modern Language Review**, Vol. 99, n. 2. p. 339-363.

WINNINGTON-INGRAM, R.P. The Danaid trilogy of Aeschylus. **The journal of Hellenic studies**. 1961, vol. 81. p.141-152. The Society for the Promotion of Hellenic studies. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/628084>>. Acesso em: abril 2010.

ZELENAK, Michael X. Why We Don't Need Directors: A Dramaturgical/Historical Manifesto. **Theatre Topics**. 2003, vol. 13, n. 1. p. 105-109.

## Apêndice

Fugindo desesperadamente como bezerra perseguida por um lobo minha filha, vc tem alguém pra ligar? Se você denunciar esse cara e depois voltar pra casa com ele, ele vai te matar. Sete anos casado ele me aparece dizendo que queria trazer uma namorada pra morar com a gente. A menina é um vaso lacrado que tem de ser arrombado pela força, Treze anos! Ele também tinha tirado a virgindade da minha irmã de 10 anos na nossa cama, a possuiu sobre a forma de um touro! Já tinha apontado a arma pra mim, vivia judiando de mim direto. As mulheres tem medo em excesso, excesso leva a excesso! Começou a brigar comigo, a vida dele era só me ofender, me maltratar, no meio da rua em qualquer lugar, fazia terror. Como poderia ser pura a ave que outra ave devora?

Dessa vez quando ele veio peguei uma pexeira pra me defender. Dolorosa penetração, o ferrão. Dores maiores, dores sonhadas, Vai embora vai, vai embora pra sua casa! Deu um murro no meu nariz fiquei toda suja de sangue, soberbos como cães, que nada temem e tudo ameaçam. Como garantir a minha segurança? peguei a arma e cheguei bem perto da boca, quem é que gosta de ter dono? Apontei a arma e ele disse, atire se você for mulher, você não passa de uma vagabunda golpeei tanto que o cabo quebrou e me cortou a mão Pra onde essa onda de males vai nos levar?

Vem comigo cadela! O dia que minha mulher levantar a mão pra mim arranco a cabeça dela com um facão, quieta! Quietinha! Tu não me escapa, mulher. Anda peste, pode gritar vagabunda. Ninguém te ouve, ninguém te quer. Pelos cabelos, anda. Não me morda, cobra Presa dos seus tristes pensamentos, a voz do rouxinol perseguido pelo gavião amanhecia o dia sentada no sofá com medo de dormir, pra não amanhecer morta. gritos agudos, pesados soluços e lágrimas. Para de olhar pro meu peito, porra, meu rosto é mais em cima! Ele ordena que ela queime o que escreve, ignore o que sabe e não veja o que olhe. Vai embora pra sua casa. Vai embora vai, vai embora pra sua casa!

Depois de tanto pedir pra ele sair eu não tive mais força pra dizer não, a natureza é um espetáculo de comedores e comidos. Ele sabia que eu não queria. Ai ai maldito tomara ver-te morto! isso me rasgou por dentro. Já estava num lugar onde não tinha mais espaço para delicadeza era bicho buraco; cú, buceta, boca. Eu era um bife! Não pega em mim, não me segura.

Se eu te pego num canto, te meto três dedos, te arranco esse short torado e de toro com a minha vara. Começo a gozar dentro, mas dá tempo de tirar e jorrar na sua cara. Raça maldita! Fecho o zipper, e vou embora, ávido de combates, movido pelo rancor, pra você não pensar que é melhor que uma punheta. Quem me dera poder enfiar a cabeça no nó fatal e enfocar-me antes que um homem ponha as mãos em meu corpo! Vai embora pra sua casa!! Não tive

duvida de apertar o gatilho, foi com faquinha de serra que eu tava, eu ia so dar um susto nele. Quem é que gosta de ter dono? *Putinha nova que nem vc não tem coragem pra nada*, Como se éguas fossemos, eu não quero gerar isso. Riu da minha cara e veio chegando pra perto, foi ele levantar a mão e eu enfiei a pexeira. Os pedaços do corpo foram fritos em óleo e colocados no saco sem maridos, dessas que comem carne crua. Foi com o funil que botei, derramei agua quente no ouvido dele, depois que eu envenenei e queimei ele. Eu nao vi onde pegou.

Mesmo avisada pelo porteiro de que o marido estava ensanguentado no hall, saiu em alta velocidade. Parecem estrangeiras, sempre sem lugar entre nós, sem lei que as ampare, em estado de choque, repetindo que havia matado o próprio marido. Rosanita negou participação no crime e disse que o marido cometeu suicídio. Quando o socorro chegou Marcson já estava morto. Maria não fugiu. Eu não queria gerar isso! Eu matei mesmo, Quem é que gosta de ter dono? Quando eu matei eu já estava meio morta, tinha me matado tantas vezes que nem dá pra contar. Era a vez dele mesmo, negro bucho que o cuspiu para fora e voltaria a devorá-lo, a morte é a maior justiça. E se tivesse que matar eu matava de novo.

**Anexo I**