



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Dramaturgia: do texto para a cena, da ação para o sentido

Sandra Parra

Para citar este artigo:

PARRA, Sandra. Dramaturgia: do texto para a cena, da ação para o sentido. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0102

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)

Dramaturgia¹: do texto para a cena, da ação para o sentido²

Sandra Parra³

Resumo

Este artigo tem como objetivo tratar da definição de dramaturgia. Para tanto, se debruça sobre a desvinculação do termo à noção de “texto escrito”, e sobre a explosão de significados deste conceito a partir da segunda metade do século 20. O entendimento dessa definição será construído a partir de uma revisão histórica e crítica da literatura de referência, artigos e textos acadêmicos, tanto de autores nacionais quanto estrangeiros. Na sua primeira parte, o artigo centra-se especificamente na origem teatral da noção de dramaturgia; em seguida, trata da expansão da dramaturgia para outras áreas, concentrando-se principalmente na dança contemporânea; e encerra tratando da noção de dramaturgia como estruturação do sentido do espetáculo, a partir de Ana Pais.

Palavras-chave: Dramaturgia. Dramaturgia da dança. Marianne Van Kerkhoven. Ana Pais.

Dramaturgy: from text to scene, from action to meaning

Abstract

This article aims to address the definition of dramaturgy. To do so, it focuses on the detachment of the term from the notion of “written text”, and on the explosion of meanings of this concept from the second half of the 20th century. The understanding of this definition will be built from a historical and critical review of the reference literature, articles and academic texts, both by national and foreign authors. In its first part, the article focuses specifically on the theatrical origin of the notion of dramaturgy; then, it deals with the expansion of dramaturgy to other areas, focusing mainly on contemporary dance; and ends by dealing with the notion of dramaturgy as structuring the meaning of the play, based on Ana Pais.

Keywords: Dramaturgy. Dance dramaturgy. Marianne Van Kerkhoven. Ana Pais.

¹ O presente artigo se origina de pesquisa de doutorado com o título “A Palavra na Dramaturgia do Corpo”, orientada pela Profa. Dra. Holly Elizabeth Cavrell, defendida no Instituto de Artes da UNICAMP em dezembro de 2022.

² Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Danilo Scrivano Furlanete, graduado em Letras-Português pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). <http://lattes.cnpq.br/4724602520775584>

³ Doutora em Artes da Cena pelo programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Mestre em Artes pelo programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes – UFMG. Graduada em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professora efetiva em Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina (UEL). [✉ sandraparra44@yahoo.com.br](mailto:sandraparra44@yahoo.com.br)
<http://lattes.cnpq.br/2725226354354088> [id https://orcid.org/0000-0003-1863-1663](https://orcid.org/0000-0003-1863-1663)



Dramaturgia: del texto a la escena, de la acción al sentido

Resumen

Este artículo pretende abordar la definición de dramaturgia. Para ello, se enfoca en la desvinculación del término de la noción de “texto escrito”, y en la explosión de significados de este concepto a partir de la segunda mitad del siglo XX, la comprensión de esta definición se construirá a partir de un recorrido histórico. y revisión crítica de la literatura de referencia, artículos y textos académicos, tanto de autores nacionales como extranjeros. En su primera parte, el artículo se centra específicamente en el origen teatral de la noción de dramaturgia; luego, se trata de la expansión de la dramaturgia a otros ámbitos, centrándose principalmente en la danza contemporánea; y finaliza abordando la noción de dramaturgia como estructurante del sentido del espectáculo, a partir de Ana Pais.

Palabras clave: Dramaturgia. Dramaturgia de la danza. Marianne Van Kerkhoven. Ana Pais.



Introdução

Tendo sua origem no teatro, o conceito de dramaturgia vem sofrendo diversas alterações desde seu surgimento, no século 18, muito notadamente a partir das alterações da própria noção de obra cênica pelas quais passamos nas últimas décadas. Ao longo desse tempo, principalmente a partir do século 19, a noção de dramaturgia foi sendo vinculada à presença de um texto escrito; em determinado momento, inclusive, confundiu-se com ele, e dramaturgia e texto escrito passaram a ser tratados como uma coisa só. Essa a herança chegou a nós, coexistindo, contemporaneamente, com o teatro que se desvinculou totalmente do texto previamente escrito. Ainda é comum abordar-se a noção de dramaturgia apenas a partir do texto escrito, na formação de atores e atrizes no Brasil, e isso acaba se estendendo para o entendimento sobre o tema de diversos pesquisadores e pesquisadoras da dança⁴.

A primeira pergunta que se coloca, portanto, é por que a dramaturgia, nas artes da cena ocidentais, confundiu-se com “texto escrito para a cena”, a ponto de um ser metonímia para o outro? A partir daí, nos propomos saber: nas criações cênicas que não partem de um texto escrito, o que é a dramaturgia? Dramaturgia, menos escrita, é igual a quê?

Construção histórica da noção de “dramaturgia como texto escrito”

Diferentemente do que se costuma depreender das afirmações de alguns autores de referência (Barba, 2012a, p. 66a; Brecht, 1978, p. 104, 173; Ewen, 1994, p. 197), a ideia de que o teatro se reduz à dramaturgia escrita não vem de Aristóteles, exatamente, mas da leitura que os exegetas modernos fizeram da *Poética* de Aristóteles no século 17 (Berthold, 2001, p. 344a; Roubine, 2003, p. 14). Isso porque há um dado que raramente se leva em consideração: a *Poética* de Aristóteles não é sobre teatro; o teatro (ou, na verdade, o que passamos a chamar de teatro a partir da modernidade), nela, é usado como matéria para a discussão

⁴ Como se pode ver, por exemplo, em Dória (2015), Tourinho (2009), Dala Costa (2009).

(eventualmente, e não exclusivamente), mas não é o tema do documento. O objeto de estudo da *Poética* são as artes miméticas: a epopéia, a tragédia, a comédia, o ditirambo e “a maior parte da aulética e da citarística” (Aristóteles, 1984, p. 443), analisadas a partir dos seus meios, modos e objetos, e classificadas segundo a sua funcionalidade ou efetividade. E esta função, ou efeito a ser alcançado pelas artes miméticas, na visão de Aristóteles, é a catarse.⁵ Sendo a tragédia considerada por ele a forma superior de arte mimética e, portanto, a que melhor poderá propiciar a catarse, ele concentra sobre ela a sua análise, a partir do capítulo VI (com eventuais digressões comparativas com a epopéia).

O que Aristóteles faz, de fato, é tratar o poema escrito para a cena como algo que pode existir em separado da encenação no que diz respeito *especificamente à produção de catarse* (separação que, supõe-se, não acontecia no chamado “período de ouro” da tragédia clássica, no qual os próprios poetas eram responsáveis pela encenação de seus poemas; ver Berthold, 2001, p. 113b); ele diz que o poema pode existir e ser “efetivo” (em termos de provocar a catarse) mesmo sem a sua contraparte prática, a encenação. E o fato de esta efetividade, para Aristóteles, não dizer respeito à arte teatral em si, ou a uma “*tekhné* da encenação”, e sim a um dos aspectos da construção de sua Ética (na qual são centrais as noções de ação e de *caráter*, para as quais concorre a noção de catarse⁶), não é levado em conta pela exegese teatral do século 17.

Temos então que Aristóteles não disse que “tragédia é o mesmo que (ou se reduz a) sua poesia escrita”, mas sim que “a poesia escrita para a tragédia pode alcançar seu objetivo (a catarse) mesmo sem a sua encenação”. No entanto, podemos deduzir que, para os exegetas renascentistas, o salto interpretativo de que a tragédia será o mesmo que seu texto escrito tenha ocorrido naturalmente, se considerarmos que o pensamento moderno ainda está sob a égide do conceito de “texto como máxima autoridade”⁷, construído pela hermenêutica medieval. Esta

⁵ Sobre a catarse, sua definição e a impossibilidade de um consenso sobre seu significado, recomenda-se a Apresentação e a Introdução da dissertação de Gazoni, 2006, p. 8-29.

⁶ Ver Gazoni, 2006, p. 13 e ss.

⁷ “O Mediador [Jesus Cristo], tendo dito o que Ele [Deus] julgou suficiente, primeiro pelos profetas, então por seus próprios lábios, e depois por seus apóstolos, produziu a *Escritura dita canônica, a qual tem autoridade suprema*, e para a qual devemos olhar, em todas as matérias em que não podemos ser ignorantes, mas que não podemos conhecer por conta própria”. (Agostinho apud Lopes, 2009, p.4, grifo do autor)

cria uma autoridade que não será contestada, já que o filósofo medieval não *busca* a verdade, mas sim tenta *compreendê-la*, uma vez que a verdade já fora revelada por Deus aos homens (Vasconcellos, 2008, p. 227), e estaria fielmente descrita nas Escrituras.

Antes disso ainda, como aponta Hannah Arendt (apud De Oliveira, 2006, p. 8), serão os romanos os responsáveis por transformar Platão e Aristóteles em autoridades, com o intuito de criar para si, apoiados nesses autores, respaldo em questões estéticas, éticas e políticas:

Ficamos, portanto, como o seguinte quadro: os romanos utilizaram as noções gregas para se autointerpretarem, e com isso modificaram suas próprias concepções políticas; por outro lado, a filosofia grega foi traduzida aos moldes do conteúdo de experiências estrangeiras, as latinas, tão distintas de suas próprias experiências, o que transformou o pensamento grego. Desse amálgama surgiu a Igreja Cristã, fortemente influenciada pela trindade romana de tradição-religião-autoridade, como também pela metafísica grega (De Oliveira, 2006, p.8).

Assim, a este cenário em que Platão e Aristóteles são transformados em grandes autoridades pelos romanos, soma-se o cenário medieval no qual Agostinho, cujo “pensamento assumirá uma autoridade que jamais será contestada” (Vasconcellos, 2008, p. 231), institui a Escritura como autoridade máxima *em si mesma*, sendo ela uma revelação divina. E, por extensão, todos os textos escritos pelas autoridades eclesiásticas, já que eles são ao mesmo tempo herdeiros e representantes dos primeiros apóstolos na Terra (Lopes, 2009, p. 2-3).

Estas informações ajudam a construir o contexto para a afirmação de Alain Rey de que “Graças ao terrorismo da literatura, que se pode observar no Ocidente por volta do final de Idade Média, uma notação se arroga o direito de ser uma obra”⁸ (Couty; Rey, 1986, p. 187b). Ao discutir a natureza “dupla” do teatro (a partir do *duplo artaudiano*), Rey discorre sobre o código teatral e sobre o fato de, a partir da Renascença, a nossa sociedade passar a valorizar a criatividade do autor em detrimento da criação do intérprete. Como ele afirma, no contexto que se

⁸ Grâce au terrorisme de la littérature, repérable en Occident vers la fin du Moyen Age, une notation s'arroge d'être une œuvre. (Tradução da edição brasileira de Pavis, 2008, p. 280a, sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira.



estabelece na modernidade,⁹ uma vez que a obra esteja criada e notada, “não se necessita mais que uma instância intermediária, um transmissor, um mensageiro fiel para tornar efetivo, real, observável, vivente, a comunicação artística”¹⁰ (Couty; Rey, 1986, p. 187a).

Se, como diz Jean-Jacques Roubine, “a *Poética* inaugura uma tradição de desvalorização do espetáculo” (Roubine, 2003, p. 16), é importante termos em mente que essa desvalorização não foi preconizada por Aristóteles, mas se deu pelo contexto da redescoberta deste texto pelos filósofos e gramáticos do século 16, que o transformaram em uma “ortodoxia” e não hesitaram em “extrapolar novos dogmas, até mesmo em substituir Aristóteles onde este não formula nenhuma opinião” (Roubine, 2003, p. 21-22). Assim surgem as famigeradas “unidades aristotélicas”¹¹ que, se foram criadas por um comentador italiano¹², tornaram-se um credo e um dogma no teatro francês a partir do século 18 (Roubine, 2003, p. 22), e se desdobram em uma pletora de regulações que vão manter a criação cênica – a *tekhné* teatral – totalmente sequestrada pelo “autor de teatro”, até pelo menos a primeira metade do século 20.

Aqui, gostaríamos de levantar uma questão, por entendermos que ela não se torna evidente por si mesma pela simples apresentação dos fatos. A exegese teatral realizada sistematicamente desde o século 17 (e ainda presente na contemporaneidade) nos leva a acreditar que a dramaturgia – e, por extensão, o teatro – seja a sinonímia de um texto escrito; que esse texto escrito seria a pedra fundamental ou mola acionadora do evento teatral desde a Grécia Antiga. E isso é um equívoco. Se formos ligar a origem do teatro ocidental ao Teatro Grego, precisamos saber que ele não era centrado no texto escrito. Se, por qualquer motivo (como proximidade ideológica ou continuidade linear da narrativa histórica),

⁹ O texto de Rey nos remete, inclusive, ao fato de que a História, na cultura eurocêntrica, só passa a ser contada como tal a partir do surgimento da escrita; antes disso, tudo, todo e qualquer desenvolvimento tecnológico é considerado como Pré-História.

¹⁰ [...] il n'est besoin que d'une instance intermédiaire, d'un transmetteur, d'un messenger fidèle, pour rendre effective, réelle, observable, vivante, la communication artistique. (Tradução nossa.)

¹¹ Unidade de tempo: todo o enredo deve se desenrolar dentro do prazo máximo de 24 horas; unidade de lugar: todo o enredo deve acontecer em um mesmo lugar; unidade de ação: o enredo deve seguir o curso de apenas uma ação, sem histórias secundárias (Couty; Rey, 1986, p. 49). Destas, apenas a unidade de ação foi de fato preconizada por Aristóteles, no capítulo VIII da *Poética* (Aristóteles, 1984, p. 450).

¹² Castelvetro, em seu comentário à *Poética*, de 1570 (Roubine, 2003, p. 21).

decidirmos traçar a origem do nosso teatro a partir do Teatro Medieval,¹³ precisamos saber que ele não era centrado no texto escrito. Se quisermos, por uma manobra radical, identificar o início da História do Teatro no Ocidente à *Commedia dell'Arte* (por ter sido o surgimento da arte teatral como ofício, como profissão), sabemos, com certeza, que ela não era centrada no texto escrito.

E sublinhamos a relevância desta questão por acreditarmos que ela significa que a criação cênica apoiada no trabalho atoral com vistas à encenação pública é a regra na História, e não a exceção. Significa que, a partir da segunda metade do século 20, o que há não é uma “crise da dramaturgia” (Pavis, 2017, p. 206b),¹⁴ como alguns autores apontam tão melancolicamente, mas sim um resgate de procedimentos de criação cênicos. Uma formulação como “Um sobrevoo do estado e dos métodos da dramaturgia atuais, assim como de suas recentes *mutações em inúmeras dramaturgias específicas*, deixa entrever uma paisagem tão rica e variada quanto confusa e atormentada” (Pavis, 2017, 206a, grifo nosso) dá a entender que: 1) existe uma dramaturgia – A dramaturgia, notoriamente a dramaturgia clássica – e outras, inúmeras dramaturgias satélites, derivadas desta e menores que esta; 2) que estas derivações são uma aberração; 3) que, apesar de interessantes, elas estão atrapalhando “o bom andamento dos trabalhos”.

Isto, colocado de maneira tão explícita em um livro de referência, escrito por um autor consagrado da exegese teatral contemporânea, engendra e alimenta uma narrativa de desvalor para as formas de criação cênica que estejam fora dos moldes modernos. E se há uma coisa que os movimentos sociais nos mostraram nos últimos anos foi a importância política de não nos entendermos como “exceção”, mas sim como parte. Nós não somos os estranhos invasores tentando roubar para si um pedaço do território: somos autóctones. Isso tem um impacto significativo no modo como nos colocamos e como cobramos as políticas públicas para as artes da cena. Precisamos rever nossa história, reconstruir nossa

¹³ Após a Antiguidade, durante a Idade Média, o teatro europeu virtualmente desaparece dos registros históricos durante cerca de dez séculos, sobrevivendo apenas no trabalho dos mimos e artistas de feira ambulantes, sendo resgatado de volta aos registros da História, de maneira bastante caótica e peculiar, com os autos medievais, por volta do século 12. (cf. De Alcântara Teixeira, 2009, p. 3-6; Berthold, 2001, p. 185-210)

¹⁴ Confrontar com Sarrazac, 2012, p. 21 e ss., que cita brevemente a “crise do drama” de uma maneira diversa da apresentada por Pavis. “Não seria absurdo pretender que essa crise começou antes de Ésquilo e que ela não tem nenhuma razão de vir a terminar um dia, salvo com a morte do teatro [...]” (Sarrazac, 2012, p. 33, nota 26)

identidade, ocupar nosso espaço.

Este reconhecimento da nossa identidade traz também uma importante contribuição no sentido de ajudar a quebrar a barreira do elitismo que muitas vezes se atribui às artes da cena contemporâneas, e nos colocar no mesmo patamar dos criadores cênicos das chamadas "artes populares" ou de rua, herdeiros em linha direta dos mimos romanos, dos *jongleurs* medievais, dos atores e atrizes de *Commedia dell'Arte*, dos artistas de circo do interior do Brasil, dos palhaços de feira dos grandes centros urbanos. Todos nós, criadores cênicos em pé de igualdade, sem hierarquias.

A explosão do conceito de dramaturgia

A partir da segunda metade do século 20, as artes da cena no Ocidente sofrem uma explosão estética que, por nossa proximidade no tempo, ainda não temos condições de sintetizar e amalgamar em feixes. O surgimento da *performance art* com certeza será ao mesmo tempo detonador e catalisador de muitas dessas mudanças, alterações e revoluções, embora seja naturalmente impossível determinar "qual arte influenciou qual primeiro": podemos apenas lidar com – e viver no – campo de redes tecidas pelas confluências e pelos choques das artes ocidentais.

No que concerne à dramaturgia, suas definições e modos de trabalho, não foi diferente. Na década de 90 do séc. 20, se Hans-Thies Lehmann vai falar em "novo teatro", no contexto do "pós-dramático" e suas relações com o texto escrito em cena (Lehmann, 2007, p. 245), Marianne Van Kerkhoven vai falar diretamente em "nova dramaturgia" (Van Kerkhoven, 1994a, p. 18). As artes da cena se tornam múltiplas em suas estéticas, definições, conceitos, e o campo da dramaturgia, juntamente ao trabalho do dramaturgo e do dramaturgista, se desdobra igualmente em inúmeras possibilidades.

A emergência da performance art no cenário artístico da segunda metade do século 20 vai alterar as percepções sobre a cena, e também sobre suas possibilidades. Como afirma Ana Pais:

Em contraste com o teatro, a performance não segue uma matriz clara:

não conta uma história (não parte de um texto dramático), não utiliza personagens nem actores (mas performers), não representa nem um espaço nem um tempo (usa o espaço e o tempo reais). Ela corta laços importantes com a realidade que a representação tradicional do teatro convoca: a performance não representa o real, apresenta-se a si própria, em tempo e espaço reais. [...] *Esta base não-matricial fundamenta a dramaturgia como modo de estruturação de materiais patente nas artes performativas contemporâneas* [...]. (Pais, 2004, p.46, grifo nosso)

Essa “base não matricial” citada por ela vai se refletir no modo não hierarquizado de trabalho dos coletivos teatrais das décadas de 1960-70, que irá influenciar o surgimento dos grupos de teatro colaborativo nas décadas de 1980-90 (Moreira, 2012, p. 41 e ss.); também pode ser vista na forma como Eugenio Barba apresenta seu trabalho com seus atores e atrizes, sob o ponto de vista das *montagens* (montagem do ator e montagem do diretor) e consequente criação da dramaturgia de um espetáculo (Barba, 2012b, p. 162).

Na dança, a base não matricial potencializa o movimento iniciado pela Dança Moderna, no qual se pede ao bailarino que ele seja não só espiritualmente devotado à excelência técnica, mas que também seja eticamente consciente do mundo em que vive e que faça isso se refletir em sua dança (Cavrell, 2015, p. 133-134; 141; 155-56). Esse movimento derivou para a não significação e o alto formalismo de Cunningham e Nikolais, e então para a explosão da Judson Church – de engajamento, de ausência de significado, de significado que se cria na relação com o público; explosão do espaço, do tempo, e, principalmente, das hierarquias e dos preconceitos estéticos.

Toda essa multiplicidade transforma a dramaturgia, nas palavras de Ana Pais, em um *conceito-hidra*, ao qual “[...] cada novo impulso artístico reformula o significado [...], acrescentando-lhe uma nova ramificação, sem contudo anular os sentidos anteriores, ou seja, sem cortar as antigas cabeças” (Pais, 2004, p. 21). Assim, convivem no mesmo tempo-espaço cultural obras com as dramaturgias das mais fragmentadas e multidimensionais, lado a lado com *modus operandi* dramáturgicos oriundos em linha direta do Classicismo francês.

Com o rompimento ou a diluição das fronteiras entre as artes, a dramaturgia começa a ser utilizada como procedimento estruturante em diferentes áreas, para

muito além do teatro. A partir de meados da década de 1980,¹⁵ cria um vínculo bastante íntimo com a dança contemporânea, e dramaturgos/dramaturgistas passam a trabalhar em parceria com coreógrafos e grupos de dança. E, embora “o cerne da atividade do dramaturgista de dança não [difira] da do teatro” (Pais, 2004, p. 65), ela vem derrubar definitivamente a ideia dicotomizadora da dramaturgia como “tradução do texto escrito para a cena”,¹⁶ pois:

Sendo uma arte do movimento, a dança integra a palavra como um material do corpo, como um meio de exploração de limites e contaminação de gêneros. E a necessidade de tradução entre linguagens (coreógrafo/bailarinos ou coreógrafo/público) fenece, porquanto o canal de comunicação é o movimento do corpo no espaço e para tal a dramaturgia só pode contribuir como modo de estruturar sentidos [...], dado que não é ela que transforma ideias em movimento, mas a técnica (Pais, 2004, p. 64).

Nessa mesma época, a noção de texto cênico, ou texto para a cena (texto que não existe independentemente da cena e, portanto, quebra definitivamente com o paradigma aristotélico), surge no trabalho de Richard Schechner,¹⁷ que em seu livro *Between Theatre and Anthropology* descreve os espetáculos cênicos euro-americanos de caráter experimental da seguinte forma:

Não há roteiro preexistente – ou há uma pletora de roteiros (“materiais” ou “fontes”). As palavras não determinam o todo mas estão tecidas em um *texto de espetáculo* que consiste em muitos fios entrelaçados: iluminação, figurinos, cenografia, iconografia (a organização dos artistas cênicos no espaço), a arquitetura teatral, música e assim por diante¹⁸ (Schechner, 1985, p. 20, grifo nosso).

¹⁵ Embora a literatura a respeito do Teatro Físico conecte suas raízes ao trabalho de Rudolf Laban e perceba conexões e similaridades entre o surgimento do Teatro Físico e a Dança Moderna europeia (ver, por exemplo, Romano, 2005, p. 39-40; Tourinho, 2009, p. 58-61), o conceito de dramaturgia só começará a ser utilizado pela dança como “prática consciente” (Van Kerkhoven apud Tourinho, 2009, p. 39) no final da década de 70 do século 20 e, mais consistentemente, a partir da década seguinte. “O primeiro dramaturgo de dança oficial na Europa foi Raimund Hoghe, o qual foi creditado nessa função com Pina Bausch em 1979. Logo depois, outras figuras icônicas da primeira geração se seguiram, tais como Marianne Van Kerkhoven com Anne Teresa De Keersmaecker ou Heidi Gilpin com William Forsythe.” (Cools, 2019, p. 54.)

¹⁶ Dicotomizadora porque parte do pressuposto que “cena” e “texto para a cena” sejam duas coisas diferentes em sua natureza.

¹⁷ Eugenio Barba irá se utilizar da noção de texto, ou tessitura cênica no desenvolvimento de seu artigo sobre “Dramaturgia” no *Dicionário de Antropologia Teatral* (Barba, 2012a, p. 66-71). Segundo Barba, dramaturgia seria tudo o que se relaciona à realização dessa tecelagem, e a tessitura, ou texto, seria a trama (ou entrelaçamento) das ações do espetáculo. (Barba, 2012a, p. 66a)

¹⁸ [...] there is no preexistent script – or there are too many scripts (“materials” or “sources”). The words do not determine everything else but are knitted into a performance text consisting of many braided strands: lighting, costumes, scenography, iconography (the arrangement of the performers in space), theater architecture, music and so on. (Tradução nossa)

Schechner vai afirmar que usa o termo “[...] ‘texto do espetáculo’ no sentido de englobar tudo o que acontece durante um espetáculo, tanto no palco quanto fora dele, incluindo-se aí a participação dos espectadores”¹⁹ (Schechner, 1985, p. 22). E isso se traduz no que Schechner descreve como as sete partes de que um espetáculo se compõe: treinamento, workshops, ensaios, aquecimento, apresentação, desaquecimento e desdobramentos (Schechner, 1985, p. 16; 99).

Todos esse elementos, em conjunto, fazem parte daquilo que Schechner chama de *performance knowledge*, ou “saber do espetáculo”: todo o conhecimento prático necessário para realizá-lo, conjuntamente a todo o conhecimento teórico-filosófico que ele envolve (Schechner, 1985, p. 21). Mas, para além da superação da dicotomia saber prático/saber teórico, essa noção inclui todo o seu processo de preparação e toda a relação que ele cria com seu público, com sua comunidade, além da apresentação em si. Embora na cultura euro-americana tenhamos a tendência de valorizar o conhecimento escrito e, por consequência, a parte escrita de uma peça teatral, um espetáculo é todo o conjunto de sua relação com o mundo.

Marianne Van Kerkhoven, em sua fala ao Festival de Teatro *State of the Union*,²⁰ em 1994, apresenta a ideia de que haja duas dimensões da dramaturgia, ambas intrinsecamente conectadas: uma “dramaturgia de pequena escala” (*minor dramaturgy*), que trabalha com as questões mais localizadas no âmbito da produção de uma obra, ou o que nosso senso comum poderia chamar de “dramaturgia stricto sensu”; e uma dramaturgia de “grande escala” (*major dramaturgy*), que ultrapassa as dimensões da obra em si e diz respeito ao mundo em que essa obra se cria e passa a existir, situando-a em um âmbito social, cultural, político, ecológico. Ela acontece na relação com o público, que é, afinal, o que dá sentido à *minor dramaturgy*. A *major dramaturgy* estará sempre presente no trabalho, quer os artistas queiram isso, quer não; quer eles se deem conta disso, quer não.

¹⁹ [...] ‘performance text’ to mean all that happens during a performance both onstage and off, including audience participation. (Tradução nossa)

²⁰ Festival de teatro que acontece anualmente em Bruxelas, Bélgica.
<https://www.theaterfestival.be/en/activiteiten/grand-opening/>

Nós poderíamos definir a *dramaturgia de pequena escala* como aquela zona, aquele círculo estrutural que se encontra dentro e ao redor de uma produção. Mas uma produção ganha vida através da sua interação, através da sua audiência, e através do que está acontecendo do lado de fora da sua própria órbita. E ao redor da produção está o teatro e ao redor do teatro está a cidade e ao redor da cidade, tão longe quanto podemos ver, está o mundo todo e até mesmo o céu e todas as suas estrelas. As paredes que conectam todos estes círculos são feitas de pele, elas têm poros, elas respiram. Às vezes, isso é esquecido²¹ (Van Kerkhoven, 1994b, §1).

No seu verbete sobre “Dramaturgia”, no *Dicionário de Antropologia Teatral* (Barba, 2012a), Barba apresenta a ideia de que a trama da dramaturgia será composta de duas dimensões: *concatenação* (mais ligada à sucessão das ações no tempo) e *simultaneidade* (ligada à presença simultânea de diversas ações, organizadas em profundidade) (Barba, 2012a, p. 66-68). Essa ideia é aprofundada e ampliada em *Queimar a Casa*, quando Barba descreve como ele trabalha com três níveis de dramaturgia:

- o nível da dramaturgia *orgânica* ou *dinâmica*. É o nível elementar, e diz respeito ao modo de compor e tecer dinamismos, os ritmos e as ações físicas e vocais dos atores para estimular sensorialmente a atenção dos espectadores;
 - o nível da *dramaturgia narrativa*: a trama dos acontecimentos que orientam os espectadores sobre o sentido ou sobre os vários sentidos do espetáculo;
 - o nível da *dramaturgia evocativa*: a faculdade que o espetáculo tem de gerar ressonâncias íntimas no espectador. É um nível que todos nós já experimentamos, mas que não pode ser programado de forma consciente.
- [...] A dramaturgia orgânica faz com que o espectador dance cinesteticamente em seu lugar; a dramaturgia narrativa movimenta conjecturas, pensamentos, avaliações, perguntas; a dramaturgia evocativa permite que ele viva uma *mudança de estado* (Barba, 2014, p. 39-40, grifos do autor).

Aqui se vê, de maneira mais formalizada, a ideia de dramaturgia como muitas camadas de sentidos e vivências que se trançam para construir a estrutura, a arquitetura do espetáculo. Ao considerar-se a presença da dimensão sócio-política como uma das camadas ou instâncias da dramaturgia (naturalmente presente

²¹ We could define the *minor dramaturgy* as that zone, that structural circle, which lies in and around a production. But a production comes alive through its interaction, through its audience, and through what is going on outside its own orbit. And around the production lies the theatre and around the theatre lies the city and around the city, as far as we can see, lies the whole world and even the sky and all its stars. The walls that link all these circles together are made of skin, they have pores, they breathe. This is sometimes forgotten. (Tradução nossa)



quando se considera o público e seu mundo como uma das camadas da dramaturgia), as fronteiras dessas camadas podem ser entendidas como móveis ou como porosas, mas sempre conectadas; esta conexão, evidentemente, atravessa e é afetada pela subjetividade do artista cênico.

A dramaturgia processual

Ao desvincular-se do paradigma da narratividade, a dramaturgia passa a se configurar como “um modo de estruturar o sentido global do espetáculo” (Pais, 2004, p. 50). Há uma mudança não só no modo de se pensar a dramaturgia, como na própria função do dramaturgo, que em muitos casos passa a estar presente durante os ensaios, acompanhando o processo de criação; surge mais essa “cabeça da hidra”, em que a dramaturgia passa a ser estruturada durante o processo, e não antes dele, aprioristicamente (Pais, 2004, p. 50).

Um dos principais veículos desse novo paradigma dramaturgício será a *new dramaturgy*, ou “nova dramaturgia”, o nome dado ao panorama de criação cênica “que tem origem nos desenvolvimentos ocorridos no teatro e na dança belgo-neerlandeses a partir dos anos 1980”²² (Cools, 2005, p. 90), e do qual uma das principais personalidades e maior porta-voz foi Marianne Van Kerkhoven.

Guy Cools sintetiza essa abordagem processual comparando-o a duas formas mais tradicionalmente estabelecidas de dramaturgia: o teatro de autor, no qual o papel do dramaturgo continua estando conectado ao texto escrito; e o modelo continental europeu, muito forte principalmente na Alemanha, no qual o dramaturgo trabalha como um “parceiro conceitual” do diretor ou coreógrafo, ajudando-o a encontrar textos, atribuir-lhes leituras e daí traduções dessas leituras para a cena que sejam apropriadas ao conceito do espetáculo (Cools, 2005, p. 89-90). A dramaturgia processual preconizada pela *new dramaturgy*, que tem como característica principal o fato de desenvolver-se juntamente com o processo de criação do espetáculo, será uma “terceira via” que surge como alternativa às duas primeiras.

²² [...] qui trouve son origine dans les développements survenus en théâtre et en danse belges flamands à partir des années 80. Marianne Van Kerkhoven [...] en a été l'une des personnalités marquantes et la porte-parole. (Tradução nossa.)

Como todo espetáculo (e toda dramaturgia) se cria a partir de um processo, cabe aqui um esclarecimento sobre o que se quer dizer por “dramaturgia processual”. Vamos retomar a noção de dramaturgia como estruturação do espetáculo. No “teatro de autor” (para manter aqui as classificações propostas por Cools), o espetáculo se estrutura a partir de um texto previamente escrito; independentemente de o processo de criação e produção se desenrolar de maneira pouco ou muito experimental, a *estrutura* do espetáculo, sua dramaturgia, já está dada, portanto a dramaturgia, neste caso, não é processual. No caso do “espetáculo conceitual”, o diretor/coreógrafo (ou o próprio ator, ou qualquer um dos outros artistas criadores do grupo) tem um tema, um conceito, uma tese que norteia e estrutura toda a pesquisa, a criação dos atores/bailarinos e a encenação como um todo; mesmo que o texto cênico seja escrito ou a coreografia concebida ao longo do processo de criação do espetáculo, seu eixo estruturador (o conceito, ou tese) já está previamente definido, definindo por extensão os contornos e direcionamento de todas as outras instâncias criativas daquele espetáculo; a estrutura está previamente definida, e por isso não é uma dramaturgia processual.

Cabe aqui salientar o fato de que a dramaturgia de um espetáculo ser processual ou não é um juízo de valor; não indica o grau de experimentação, desconstrução ou originalidade do seu processo de criação. É um modo de trabalho, um tipo de processo, e não uma marca de qualidade. Cabe ainda o apontamento de que um espetáculo, mesmo que não tenha uma dramaturgia processual, pode ainda assim ser um espetáculo de caráter experimental – no qual não se sabe, ao se iniciar o trabalho de criação, qual será o resultado final do processo.

A dramaturgia processual, tal como os artistas ligados à *new dramaturgy* vieram a trabalhar e desenvolver ao longo dos anos, é descrita por Marianne Van Kerkhoven da seguinte forma:

O tipo de dramaturgia com a qual me sinto conectada, e que tentei aplicar tanto no teatro quanto na dança, tem um caráter de “processo”: optamos por trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias etc.); o “material humano” (os atores/os bailarinos) é decididamente o mais importante; a personalidade dos “performers” é considerada como o fundamento da criação, ao invés de suas capacidades técnicas. O diretor ou coreógrafo começa a trabalhar

com esses materiais; durante o processo de ensaio, ele/ela observa como esses materiais se comportam e se desenvolvem; é somente no final desse processo que lentamente aparece um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida; esta estrutura final não é conhecida desde o início²³ (Van Kerkhoven, 1997, p. 20-21).

Assim, na dramaturgia processual, ou *process-oriented*, não há um tema definido previamente; não há um texto, um poema, um assunto ou uma mensagem, nem mesmo uma técnica ou método pré-estabelecidos, que criem um norte ou um recorte para o material que vá ser explorado ou produzido nos ensaios. Há os ensaios, os encontros; e, à medida que os atores e bailarinos trabalham com os materiais, vão-se desenhando suas possibilidades, vão surgindo caminhos.

Para contextualizarmos melhor este ponto de vista, é importante entendermos que muitos dos dramaturgos ligados à *new dramaturgy* se colocam contra o ponto de vista de que o dramaturgo deva ser considerado como um “olhar de fora” (*outside eye*).²⁴ Myriam Van Imschoot (em diálogo com as ideias de André Lepecki) fala da tradição dramatúrgica, inaugurada com Brecht, que transforma o dramaturgo em um “olho”, em uma “mente que vê” e então organiza os textos e conceitos para o “corpo” dos atores/bailarinos: “[...] o dramaturgo (o olho) como o ponto de concentração do poder e do conhecimento, à disposição do coreógrafo, o qual (se estendermos a metáfora) é percebido como sendo inteiramente corpo – um corpo cego e desinteligente, esperando para ser iluminado pela visão e pelo discurso”²⁵ (Van Imschoot, 2003, p. 63).

Nesse sentido, o processo de criação será entendido como um “corpo” do

²³ La sorte de dramaturgie avec laquelle je me sens liée, et que j'ai essayé d'appliquer tant dans le théâtre que dans la danse, a un caractère de “processus”: on choisit de travailler avec des matériaux d'origines diverses (textes, mouvements, images de film, objets, idées etc.); le “matériel humain” (les acteurs/les danseurs) est décidément le plus important; la personnalité des “performers” est considérée comme fondement de la création plutôt que leurs capacités techniques. Le metteur en scène ou le chorégraphe se met au travail avec ces matériaux; pendant le processus de répétition il/elle observe comment ces matériaux se comportent et se développent; c'est seulement à la fin de ce processus qu'apparaît lentement un concept, une structure, une forme plus ou moins définie; cette structure finale n'est pas connue dès le début. (Tradução nossa)

²⁴ Para um aprofundamento sobre essa discussão, recomendo Bauer, 2015, p. 32-38 e Cools, 2019.

²⁵ [...] the dramaturg (the eye) as the locus of power and knowledge, put at disposal of a choreographer, who (if we extend the metaphor) is perceived as being all body—a blind and dumb body, waiting to be illuminated by sight and speech. (Tradução nossa)

qual o dramaturgo faz parte, e faz parte integralmente: ele não é um aporte puramente intelectual e/ou crítico; sua intuição e sua subjetividade deverão estar conectadas às dos outros artistas envolvidos, assim como com o trabalho, e a serviço dele. O dramaturgo não será um observador distante, mas vivenciará o processo criativo tanto quanto os outros artistas ligados a ele – apenas em uma função diferente.²⁶

É importante também, nessa contextualização, mantermos em mente a ideia de que na *new dramaturgy* entende-se que a dramaturgia se dá em camadas interconectadas, no sentido da *minor dramaturgy* e da *major dramaturgy*. Da mesma forma a presença e a participação dos atores e bailarinos: eles não são apenas “uma camada”, ou um específico composto de camadas – corpo físico, técnica, emoção etc. Sua presença é sempre política (Stalpaert, 2009, p. 123-124); mais que isso, sua presença é sócio-político-econômica-sensível (Cools, 2005, p. 94).

Dramaturgia como componente estrutural

A despeito da ruptura de fronteiras estabelecida a partir do final do séc. 20 e da consequente perfusão da noção de dramaturgia entre as artes, há ainda uma certa tendência entre artistas e pesquisadores a ligar-se a prática dramaturgical exclusivamente ao campo do teatro, e como algo que “se adiciona” (ou não) ao processo criativo. Neste caso, “dramaturgia” será identificada ao “drama” – e aqui, especificamente, o drama moderno, de contornos, causalidade e narrativa lineares. É um ponto de vista sobre o drama que, embora enfatizado principalmente pela indústria do entretenimento (teatral, televisiva e cinematográfica), não faz mais sentido sequer para o teatro contemporâneo.

Como exemplo há o artigo, citado em mais de uma dissertação ou tese sobre o assunto, de Paulo Paixão (2010), que apresenta a dramaturgia como algo pertinente e interessante apenas ao teatro, ou no máximo à dança-teatro alemã, devido à sua conexão histórico-geográfica com a origem da dramaturgia,

²⁶ Vide Cools, 2019, p. 56; Heatfield, 2010, p. 112; Bauer, 2015, p. 33; Profeta, 2015, p. 14-18.

formulada por Lessing no século 18.²⁷

De acordo com Paixão, a presença do dramaturgo em processos de criação em dança estaria associada à ideia de dramaturgia como uma função que atribui *status* ao processo criativo e à obra que dele decorre; vinculado a isso, o dramaturgo é apresentado nesse texto como uma figura de controle e poder dentro do processo criativo (Paixão, 2010, p. 208b). Esse *status* e esse poder, segundo o artigo, decorreriam, em parte, da ideia de que a “dramaturgia na dança surja para reforçar, evidenciar, facilitar a leitura das projeções de subjetividade que a ação corporal delibera na audiência, uma vez que a dramaturgia pode ser associada a uma trama dramática” (Paixão, 2010, p. 209a). Como se vê, o autor se baseia em uma ideia de dramaturgo e dramaturgia vinculados ainda aos postulados do Classicismo francês que, embora cultivados na era moderna e ainda presentes na contemporaneidade, foram ultrapassados na produção cênica contemporânea, inclusive graças às contaminações e compartilhamentos entre as diversas artes da cena.

A este ponto de vista, que relega o trabalho de dramaturgia a um território limitado aos moldes da teatralidade moderna, podemos contrapor a ideia, apresentada por Rosa Hercoles, de que “coreografia (relações espaço-tempo) e dramaturgia (relações forma-sentido) são fenômenos inseparáveis e simultâneos que ocorrem no corpo que dança, enquanto ele dança” (Hercoles, 2018, p. 90). A autora critica determinados processos didático-pedagógicos adotados por algumas escolas de dança que reforçam um ponto de vista dualista, tratando a materialidade do corpo e aquilo que ela expressa como coisas distintas. “Talvez essa tradição elucidie o porquê, até os dias de hoje, a dramaturgia é pensada, por alguns, como algo que posteriormente se adiciona à coreografia (erroneamente, restringida à simples sucessão de passos); ou, ainda, que ela é concernente à organização da cena e não à do movimento” (Hercoles, 2018, p. 91).²⁸

²⁷ Curiosamente, ao descrever o surgimento da “ditadura coreográfica” (Paixão, 2010, p. 209b) na França do século 17, e o lugar de poder sobre os corpos e sobre a própria arte da dança que daí decorreram, o autor não questiona o uso ampliado da noção de coreografia em diversas culturas, nem afirma que ela deveria se limitar à França e suas colônias.

²⁸ “Cabe ressaltar que uma coisa é abordar a coreografia e a dramaturgia isoladamente para fins do desenvolvimento de estudos que promovam o reconhecimento de suas especificidades, outra é separá-las como ocorrências não relativas à materialidade do corpo em movimento.” (Hercoles, 2018, p. 90-91)

A relação dramaturgia-coreografia proposta por Hercoles remete à relação concatenação-simultaneidade-dramaturgia proposta por Barba (2012a, p. 66), sendo concatenação o desenvolvimento das ações no tempo; simultaneidade, a presença de várias ações, ao mesmo tempo, no espaço (coreografia: espaço-tempo); e dramaturgia, a tensão ou dialética que se estabelece entre esses dois polos, gerando aí o trabalho das ações (dramaturgia: forma-conteúdo).

Ou seja: independentemente da área das artes da cena de que estejamos falando, a dramaturgia estará sempre presente na *própria construção* da obra cênica, enquanto essa construção acontece; não é “adicionada depois” – ainda que a maior parte do trabalho, da artesanaria da dramaturgia, possa vir a ser feita nos estágios mais avançados da produção da obra. Se temos que dramaturgia, a partir da definição de Ana Pais, é *estruturação do sentido da obra*, essa estrutura pode ser mais simples ou mais complexa, mais coesa ou menos coesa, mas nunca unilateral, nem como um ponto concentrado de poder na mão de um “autor”.

Da estruturação da ação para a estruturação do sentido

Ana Pais cita sua entrevista com a dramaturgista neerlandesa Fransien Van der Putt, em que ela coloca as diferenças entre a posição do coreógrafo e do dramaturgista; e como este último pode tensionar, em um sentido positivo, as proposições do primeiro, criando alteridade e riqueza de sentidos: “[...] sua pergunta constante ao espetáculo é: ‘como é que esta composição organiza minha percepção?’” (Pais, 2004, p. 53). Janine Brogt, dramaturga da companhia *Toneelgroep Amsterdam*, investe de maneira mais vertical na prática da dramaturgia como desenho do sentido (*design of meaning*), e “institui a dramaturgia como um desenho ou mapa do sentido, atenta a seus efeitos no espectador” (Pais, 2004, p. 54).

Assim temos, a partir dos anos 1980, um cenário no qual, como sintetiza Ana Pais, a dramaturgia “nem sempre se resume ao trabalho com texto [...]”; pelo contrário, cada vez mais se configura como um modo de estruturação de sentido essencial no espetáculo” (Pais, 2004, p. 64). Como diz Jan Joris Lamers²⁹, citado

²⁹ Jan Joris Lamers é um ator, diretor, cenógrafo e artista gráfico neerlandês que, à época da publicação do artigo, fazia parte do grupo *Maatschappij Discordia*, de Amsterdam.

por Marianne Van Kerkhoven no início de seu texto *Le Processus Dramaturgique*:

A “dramaturgia”, como a chamamos recentemente, é com certeza a base de toda criação artística, quer seja para encenar uma peça ou para dar um concerto. Nós lidamos o tempo todo com dramaturgia, mesmo quando não estamos nos ocupando dela. Assim que sabemos em que consiste a dramaturgia, nós a vemos em toda parte e a encontramos em toda parte. Ela é um continuum³⁰ (Van Kerkhoven, 1997, p. 19).

Isto posto, retornamos à questão que abre este artigo: o que é dramaturgia? Dramaturgia, menos escrita, é igual a quê?

A resposta a essa pergunta é simples. “Dramaturgia, menos escrita” é igual a: dramaturgia. Porque dramaturgia não é sinônimo de texto escrito para a cena, não se reduz a ele, nem tem sua principal expressão nele. Esta é apenas uma herança do Classicismo que ainda estamos em vias de superar.

Além disso, entendemos que, tal como a afirmação de Jan Joris Lamers tão bem sintetiza, a dramaturgia não é um item opcional do espetáculo. Independentemente de se ter um dramaturgo vinculado ao espetáculo ou não, esse espetáculo terá dramaturgia – porque ele terá tanto relações espaço-tempo quanto relações forma-sentido. Van Kerkhoven e Schechner (e, por extensão, Barba) concordam³¹ que esta estrutura será tridimensional (ou multidimensional) e deverá incluir o espectador e seu contexto nessa estruturação, não se limitando a uma criação “portas adentro” do espetáculo. A dramaturgia existe, é concebida, composta, estruturada em uma determinada época, e em uma determinada sociedade; ela fala a alguém – mesmo que seja com mestres ou referências ou histórias do passado que se atualizam na sua confecção.

E, se a relação que um espetáculo cria com seu entorno e sua comunidade são constituintes da construção do espetáculo, conseqüentemente essa relação intrínseca – estrutural – com o público que o assiste será fundamental na elaboração de sua dramaturgia. A arquitetura dramaturgical de uma peça não

³⁰ La “dramaturgie” comme on appelle depuis peu de temps, est bien entendu à la base de toute création artistique, qu’il s’agisse de monter une pièce ou de donner un concert. Nous nous occupons tout le temps de dramaturgie, même lorsque nous ne nous en occupons pas. Dès que l’on sait en quoi consiste la dramaturgie, on la voit partout et on la trouve partout. C’est une continuité. (Tradução nossa.)

³¹ “Concordar”, aqui, não no sentido de uma conversação direta, mas no sentido de apontarem para a mesma direção, “pôr em concordância”.

deveria ser pensada apenas das bordas do espaço cênico para dentro. Ela sempre se constituirá – quer os artistas envolvidos tenham consciência disso, quer não – na relação com o público para o qual se apresenta e no ambiente criado por todas as obras com as quais ela tenha contato. Quanto mais rico esse ambiente, essa relação, mais rica a dramaturgia.

Esta linha de raciocínio também nos afasta, paulatinamente, da definição tradicional de “dramaturgia como organização de ações de um espetáculo” (Barba, 2012a, p. 66a). Essa definição apresenta um ponto problemático, dado que ela não engloba, por exemplo, espetáculos de dança ou de teatro que escolham não trabalhar com ações, ou cujo foco, ou eixo estruturador, não sejam ações. Também não esclarece o funcionamento de pensamentos dramaturgícos como dramaturgia da luz, dramaturgia do espaço, dramaturgia do movimento etc. já que nenhum desses elementos é ação ou propõe ação em si.³²

Assim, aproximamo-nos cada vez mais da definição de dramaturgia como modo de *estruturação do sentido do espetáculo*, tal como Ana Pais coloca. Uma estruturação que não simplesmente se dá a ver, e que também não simplesmente organiza internamente seus elementos de composição, seus temas ou eventualmente sua narratividade. Na estruturação do sentido, ou no modo de organizar a percepção, a dramaturgia inclui como matéria de trabalho a alteridade, a complexidade, o risco do jogo cênico. É uma forma de pensar a dramaturgia que considera de maneira equivalente, mas não uniforme, a percepção e os sentidos tanto do artista da cena quanto do público e, sendo assim, compele a um engajamento ético na criação da cena.

³² Barba propõe uma noção particular de ação, afirmando que “ações são, inclusive, todas as relações, todas as interações dos personagens entre si, ou entre eles e as luzes, os sons, o espaço. Tudo o que age diretamente sobre a atenção do espectador, sobre sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia também é ação” (Barba, 2012a, p. 66b, grifos do original). Ou seja, não apenas ações humanas, atos com intencionalidade, mas também no sentido mais amplo de “algo que acontece” e “força que se manifesta”, como no caso da “ação do tempo”, ou “ação dos elementos da natureza” etc. Podemos, no entanto, questionar se a ação estaria (como Barba coloca) nos sons, nos ruídos, nas luzes, nas variações de luz, de ritmo, de intensidade, ou na pessoa que os propõe, intencionalmente, no momento da criação; ou na pessoa que os mantém, intencionalmente, como parte da obra a ser apresentada ao público. Essa definição extrapola e se distancia da definição, e subseqüentes discussões apresentadas sobre o tema, que se encontram na *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, na qual se lê, no verbete *Action*: “[...] uma ação, em algum sentido básico, é algo que um agente faz e que foi ‘intencional sob alguma descrição’, e muitos outros filósofos concordam com ele que há um vínculo conceitual entre ação genuína, por um lado, e intenção, por outro” (Wilson; Shpall, 2016, p. 1-2.) [(...) an action, in some basic sense, is something an agent does that was ‘intentional under some description,’ and many other philosophers have agreed with him that there is a conceptual tie between genuine action, on the one hand, and intention, on the other. (Tradução nossa.)]

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BARBA, Eugenio. Dramaturgia. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator*: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012a. p. 66-71.

BARBA, Eugenio. Montagem. In: BARBA, E.; SAVARESE, N. *A Arte Secreta do Ator*: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012b. p. 160-166.

BARBA, Eugenio. *Queimar a Casa*: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BAUER, Bojana. Propensity: pragmatics and functions of dramaturgy in contemporary dance. In: HANSEN, Pil; CALLISON, Darcey (org.). *Dance dramaturgy*: modes of agency, awareness and engagement. Hampshire: Palgrave MacMillan, 2015. p. 31-50.

BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAVRELL, Holly Elizabeth. *Dando corpo à história*. Curitiba: Prismas, 2015.

COOLS, Guy. De la Dramaturgie du Corps en Danse. *Jeu – mettre en scène aujourd'hui*, n. 116 (3), p. 89-95, 2005. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/24810ac>.

COOLS, Guy. Sobre Dramaturgia da Dança. *Cena*, Porto Alegre, n. 29, p. 53-63, 2019. Disponível em : <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/97634/55068>.

COUTY, Daniel; REY, Alain. *Le Théâtre*. s/l.: Bordas, 1986.

DALA COSTA, Aldiane Aparecida. *Razão e emoção na criação de uma dramaturgia do corpo em dança teatral*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DE ALCÂNTARA TEIXEIRA, Eliane. O Milagre Medieval: Gil Vicente e William Butler Yeats. *Revista Pesquisa em Debate*, edição 10, v. 6, n. 1, jan./jun. 2009. Disponível em: http://www.pesquisaemdebate.net/docs/pesquisaEmDebate_10/artigo_2.pdf.

DE OLIVEIRA, Davison Schaeffer. Hannah Arendt: a origem da noção de autoridade. *Revista Ética e Filosofia Política*, v. 1, n. 9, 2006. Disponível em: https://www.ufjf.br/eticaefilosofia/files/2010/03/9_2_davidson.pdf.

DÓRIA, Gisela. *Composição e produção de sentidos: dramaturgias na dança contemporânea*. 2015. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1994.

GAZONI, Fernando M. *A Poética de Aristóteles: tradução e comentários*. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HEATHFIELD, Adrien. Dramaturgy Without a Dramaturge. In: BELLISCO, Manuel; CIFUENTES, María José; ÉCIJA, Amparo (ed.). *Repensar la dramaturgia: Errancia y transformación – Rethinking dramaturgy: Errancy and transformation*. Múrcia (ES): CENDEAC, 2010. p. 105-116.

HERCOLES, Rosa. As Dramaturgias do Movimento. In: *Revista do Laboratório de Dramaturgia – LADI – UnB – vol. 8, ano 3, 2018, p. 88-99*.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático*. Cosac & Naify, 2007.

LOPES, Dawisson Belém. Da Cruz às Espadas: a autoridade política no pensamento medieval ocidental. *Revista Ciências Humanas*, v. 2, n. 1, 2009.

MOREIRA, Laura Alves. *Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

PAIS, Ana. *O Discurso da Cumplicidade – dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri, 2004.

PAIXÃO, Paulo. Dramaturgia da dança: quando o drama se apodera da dança. *Sala Preta*, São Paulo, v. 10, p. 205-211, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57442/60424>.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PROFETA, Katherine. *Dramaturgy in Motion: at work on dance and movement performance*. Madison: University of Wisconsin Press, 2015.

ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1985.

STALPAERT, Christel. A Dramaturgy of the Body. *Performance Research*, v. 14, n 3, p. 121-125, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13528160903519583>.

TOURINHO, Lígia Losada. *Dramaturgia do corpo: protocolos de criação das Artes da Cena: diálogos entre artistas*. 2009. 2v. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

VAN IMSCHOOT, Myriam. *Anxious Dramaturgy. Women & Performance: a journal of feminist theory*, 13:2, 2003. p. 57-68, DOI: 10.1080/07407700308

VAN KERKHOVEN, Marianne. On dramaturgy. *Theaterschrift*, v. 5, p. 8-34, 1994a. Disponível em http://repo.sarma.be/PDF/Theaterschrift_5_6_On_Dramaturgy.pdf

VAN KERKHOVEN, Marianne. The Theatre is in the City and the City is in the World and Its Walls Are of Skin. *State of the Union speech, 1994 Theater Festival*, Bruxelas, 1994b. Translated by Gregory Ball. Disponível em: <http://sarma.be/docs/3229>.

VAN KERKHOVEN, Marianne. Le Processus Dramaturgique. *Nouvelles de Danse*, v. 31, p. 18-25, Bruxelas, 1997.

VASCONCELLOS, Manoel. A razão diante da fé e da autoridade no pensamento medieval. *BIBLOS*, v. 21, n. 2, p. 225-237, 2008.

WILSON, George; SHPALL, Samuel. Action. In: ZALTA, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edição Inverno 2016. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/action/>

Recebido em: 30/06/2023

Aprovado em: 08/09/2023