

BALTAZAR, Márcia C. **Dramaturgia como atualização de sentido e/ou como encontro de durações**. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe (UFS). Departamento de Teatro; professora adjunta.

**RESUMO:** A abordagem, decorrência a interlocução dos estudos sobre o Teatro com a Filosofia contemporânea, da dramaturgia do corpo em cena como atualização de sentidos não é nova. Apresentamos o tema do sentido da dança pelo filósofo José Gil, mas o que o texto traz como contribuição adicional às pesquisas em artes cênicas é a conceituação de dramaturgia do corpo e da cena como encontro de durações, tendo como referencial teórico a obra do filósofo Henri Bergson.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dramaturgia da cena. Dramaturgia do corpo. Henri Bergson. Sentido. Duração.

**ABSTRACT:** The studies about contemporaneous theater dramaturgy, based on the connections between Theatre and Philosophy, appoints dramaturgy as the virtuality somehow being brought up-to-date and becoming aware of the body. In this text we show the concepts of the philosopher José Gil about dance dramaturgy and, the additional contribution to research in arts of the scene, the theory, based on Henri Bergson, of dramaturgy as been the meeting of durations.

**KEYWORDS:** Dramaturgy. Body dramaturgy. Henri Bergson. Sense. Duration.

A partir das leituras dos filósofos José Gil, Deleuze e Henri Bergson, podemos pensar a dramaturgia como atualizações de sentidos ou como encontro de durações, e dessa forma contemplar tanto o processo do(a) artista da cena ou de um grupo de artistas durante a criação de um espetáculo; quanto o encontro, ou o acontecimento, durante as apresentações cênicas.

Antes de desenvolver melhor essas afirmações, é necessário esclarecer sobre qual “sentido” estamos falando.

Com a intenção de apresentar o tema e também porque o teatro contemporâneo se aproximou muito da dança, cito algumas reflexões sobre a dramaturgia na dança, na qual o “sentido” tem sido bastante discutido.

Para Jean-Marc Adolphe, conselheiro artístico do Teatro da Bastilha de Paris, “a dramaturgia não é um sentido dado, não é o que a liturgia é do religioso”. Dramaturgia, para além do sentido, é muito mais a “ação do sentido”; é muito mais o reconhecimento da “lógica interna do devir”.

Entre ação e sentido, a dramaturgia tem algo a ver com a “intencionalidade” da representação. Trata-se de “neutralizar” o sentido ou, ao contrário, de exibi-lo? A dramaturgia é autoritária a partir do momento em que pretende monopolizar (ou ocupar) a intenção do sentido. Um grande número de artistas é (ou se crê) intimado a responder: “qual é \_ ou era \_ sua intenção?”. Em outros termos: “o que você quer exprimir?”. Conhecemos a resposta de Merce Cunningham: “o movimento é expressivo em si mesmo”. É, com efeito, necessário justificar o movimento (a ação) por uma intenção que o precederia? [...] As pessoas da área de espetáculos o dizem a sua maneira quando consideram, a propósito deste ou daquele fragmento de uma peça (ou de uma coreografia): “isso funciona” ou ainda, “ça marche” (isso está correndo bem, indo bem). O inglês é mais preciso: “isso trabalha” [...]. [...] Ela (A dramaturgia) tenta captar os fluxos de circulação do sentido. A dramaturgia é um exercício de circulação. Isso supõe um olhar exterior, para se ter uma visão do plano de circulação e não se perder demasiadamente em eventuais obstruções (ADOLPHE, 1997).

Chamo a atenção do leitor para a afirmação de Adolphe sobre a visão exterior necessária para captar os fluxos de circulação de sentido e a relativização de uma certa intenção da dramaturgia.

Alain Neddham, diretor e dramaturgo em teatro e dança, concorda: “Os efeitos de significação não podem ser nem aprisionados, nem evacuados; se há sentido, eles deverão ser fluídos, erráticos, frutos da vontade e do acaso” (NEDDAM, 1997).

Deleuze, em “Lógica do Sentido”, aborda o sentido no campo da linguagem e define o sentido como acontecimento, ou seja, como a diferenciação fazendo-se sentido (ZOURABICHVILI, 2004).

Segundo Zourabichvili, embora Deleuze trate da linguagem nesse livro, o sentido ou o acontecimento não estão circunscritos a ela, mas no **entre** a linguagem e o mundo, na diferenciação paradoxal das significações e das coisas. Deleuze se opõe às significações claras; “Deleuze opõe-se à concepção da significação como entidade plena ou dado explícito, ainda pregnante na fenomenologia e em toda filosofia da ‘essência’ (um mundo de coisas ou de essências não faria sentido por si mesmo, faltaria aí o sentido como diferença ou acontecimento, o único capaz de tornar sensíveis as significações e engendrará-las no pensamento)” (ZOURABICHVILI, 2004: 17).

Para Deleuze (2003) o sentido tem sempre uma lógica paradoxal. Seu primeiro paradoxo é a destruição do “bom senso como sentido único” e a destruição do “senso comum como designação de identidades fixas”. O sentido tem uma relação intrínseca com o não-senso não só porque um termo

*nonsense* mesmo não tendo significação tem sentido, mas, sobretudo, porque é através do não-senso que circula o sentido. O sentido é efeito, é produzido por esse paradoxo com o não-senso, sem a tensão com o não-senso o sentido não existe. O sentido é efeito de superfície e é inseparável dela como a sua dimensão própria. É “efeito óptico”, “efeito sonoro”, “efeito de posição”, “efeito de linguagem”. E, as razões que produzem um sentido e uma significação são diferentes.

Na esteira de Deleuze, José Gil (2005), aborda o sentido na dança. Para esse autor, num paralelo com a linguagem, “os gestos dançados, enquanto quase-signos sobrearticulados e de imediato dotados de sentido, ordenam-se numa coreografia cujo nexos apresenta um sentido, não significações” (GIL, 2005: 93). O gesto dançado é “o movimento em direção a significações” que pode ou não chegar a elas, mas que, no entanto, basta a si próprio como sentido (não tem sentido, mas é o sentido, “no movimento dançado o sentido torna-se ação”). Pela constituição genética e cultural de nossos corpos, os gestos dançados “tendem a constituir-se como signos, mas que, por si próprios, nunca o conseguem por completo (op. cit.: 92).”

José Gil faz uma discussão interessante sobre os limites da dança como uma linguagem pura, pois o corpo é “quase-articulado”, ou seja, não é totalmente articulado em unidades puras de signos como os fonemas e os monemas.

Os limites que impossibilitam o corpo de ser totalmente articulado são:

- a) O que se articula no corpo são zonas inteiras do corpo e não unidades de movimento;
- b) O corpo tem limitações anatômicas e constitutivas;
- c) Cada gesto implica numa sobrefragmentação dos gestos, que faz com que qualquer gesto se decomponha numa infinidade de micro movimentos.

Mas, mesmo não sendo linguagem, o corpo na dança (e podemos também dizer o corpo no teatro contemporâneo) tem a lógica de um corpo que, mesmo não sendo total e puramente articulado, se articula infinitamente e cria sentido. Cada gesto tem o poder de ser, então, ao mesmo tempo singular e comum.

Gil problematiza o sentido na dança e afirma que o sentido está na consciência do corpo que contagia o corpo (não o controla) tornando-o “corpo de consciência” e criando um espaço paradoxal de sentir cinestésico que confunde e mistura a percepção sensorial interna e externa do corpo. A esse espaço, Gil dá o nome de “zona”: o “espaço interior virtual”, o “espaço da consciência do corpo”, o “espaço transcendental (e) artístico”<sup>1</sup>. Nessa zona, o pensamento também é movimento percorrendo o espaço paradoxal do corpo de consciência e assim ação, sensação-percepção e pensamento misturam-se num só ato.

Por corpo de consciência devemos entender a consciência tornada corpo, ou seja, que os movimentos da consciência, uma vez impregnada esta pelos movimentos do corpo, adquirem a mesma plasticidade, fluência e o mesmo *conhecimento imediato de si* (não-reflexivo) que o corpo possui de si próprio. [...] Esta “forma” é a forma de uma força: a mesma que, no corpo de pensamento, acompanha agora a produção de pensamento, e no corpo, a produção do gesto (GIL, 2005: 121).

Como o que importa na dança é o movimento, é o fluxo (mesmo o da imobilidade), a dança se torna a explicitação do sentido, o qual, em outros termos, é o puro movimento e sua percepção, ou seja, é o acontecimento deleuziano. Parafraseando Zourabichvili (2004), quando este resume o acontecimento deleuziano; o paradoxo do corpo do(a) bailarino(a) dançante (que cria o sentido da dança) é justamente o movimento “de um ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente”.

O sentido de todas as danças (desde o balé clássico à dança contemporânea) está justamente no movimento de transição. Tal movimento pode chegar a significações, mas na dança não são as significações que causam o sentido. O sentido **pode** causar significações, as quais nunca completam o sentido. Segundo Gil, por ser a arte do movimento, a dança talvez seja a arte de todas as artes, pois o plano da arte é justamente o plano de **movimento** do virtual para o atual.

E Gil prossegue pensando o sentido na dança:

---

<sup>1</sup>Para José Gil, o espaço interior do corpo não é o espaço físico das vísceras e entre os ossos. Embora dependa deste espaço físico, o espaço interior (e exterior) do corpo é um espaço transcendental (GIL, 2005: 139), é um espaço de fluxo de forças.

Mas um gesto dançado não transmite apenas um sentido explícito (ainda que “de transição”). Traduz também um sentido inconsciente. Se considerarmos o conjunto dos gestos do corpo como um sistema, uma posição do corpo traz consigo um contexto espacial, de tal maneira que a posição ganha um sentido por referência às outras posições possíveis, no interior de um campo semântico. [...] Ao mesmo tempo que um sentido presente, um sentido ausente emana também do espaço contextual (por exemplo, toda uma série de comportamentos (posições) de evitação do corpo são traduzíveis como “falta de afeto”) (GIL, 2005: 94).

Esse “espaço contextual” se configura de forma visível, mas é atravessado por forças invisíveis diferentes de sua forma. Há uma defasagem entre o desejo da expressão (forças) e exprimido (forma). Além disso, há diferentes níveis das forças de expressão, dados pelos níveis da consciência do corpo, “o que implica vários planos de imanência possíveis, bem como vários regimes de expressão de sentido” (op. cit.: 80).

Portanto, tratamos o sentido aqui como o *lígamen* do fluxo da ação, da sensação-percepção e do pensamento no corpo do(a) ator(atriz)-dançarino(a), um “corpo de consciência” que também atrai o sentido da dramaturgia da “encenação”. Trato o sentido como acontecimento (DELEUZE, 2003), o qual guarda relações particulares com a percepção e, de certa forma, é uma manifestação, em algum grau, de conhecimento.

Mas como ocorre a transmissão de sentido de um corpo a outro?

Mesmo aceitando o jargão de que “o corpo não mente”, há sempre uma defasagem entre “aquilo que deveria exprimir-se” e o expresso:

Ora, o que se devia exprimir num contexto espacial é da ordem do virtual do qual apenas uma parte se encontra atualizada no gesto do bailarino. Em suma, o sentido do gesto é inconsciente, invisível, e todavia captado pelos outros corpos cujas posições e espaços contextuais são induzidos por essa mesma falha na atualização do exprimido (GIL, 2005: 95-6).

Em suma, o exprimido de um corpo de um(a) bailarino(a), diferente de suas forças de expressão, é **capturado** pelo/no exprimido de outro corpo (de outro(a) bailarino(a) ou do público<sup>2</sup>), que também se configura de forma diferente de suas forças de expressão. O processo de transmissão, ou de contágio, das forças inconscientes é um processo consciente e atual; dá-se

---

<sup>2</sup>“O que vê então o espectador? Se não contempla a dança, é porque ele próprio entra na imanência do sentido do movimento” (op. cit.: 98).

numa “atmosfera”, ou seja, num “meio” no qual transitam as forças osmóticas, que são “forças afetivas”<sup>3</sup>.

Então, que consciência é essa que contagia e deflagra a atmosfera de comunicação de inconscientes, ou em outras palavras, captura outros corpos?

Não é a consciência vigil voltada para o controle e a utilidade das ações nascentes, mas é uma consciência que percebe os movimentos internos do corpo. Como veremos mais adiante, nas palavras de Bergson, essa consciência é a intuição. Assim, instala-se um sujeito consciente que não sabe que é “dirigido” pela virtualidade.

[...] a própria consciência muda deixando de se manter no exterior do seu objeto para o penetrar, o desposar, impregnar-se dele: a consciência torna-se consciência do corpo, os seus movimentos enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com a sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se uma espécie de “corpo da consciência”: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial (GIL, 2005: 109).

Trata-se de uma “consciência esburacada”, termo que Gil toma de empréstimo do dançarino Steve Paxton, criador do método Contato-Improvisação. Uma consciência que percebe as atualizações do virtual no corpo, ou nas palavras de Gil, uma consciência impregnada de inconscientes, a qual cria o plano de imanência da dança.

Essa consciência dilatada é o início da formação da atmosfera, “porque é ela que abre a consciência ao corpo, deixando que este se abra aos outros corpos” (op. cit.: 119).

Percebemos então, parafraseando Maria Cristina F. Ferraz (2007), que à “consciência transvalorada” de José Gil, corresponde também uma noção transvalorada do inconsciente.

Vemos então de que modo José Gil produz um conceito de inconsciente desumanizado, e por assim dizer, exteriorizado, um conceito de inconsciente além do humano (demasiado humano), além da matriz hierarquizante do organismo e da cisão interior/exterior. E isso em vários sentidos: como inconsciente não mais remetido aos roteiros de subjetivação ordenadores (e banalizadores) dos

---

<sup>3</sup> “[...] a atmosfera é um regime de forças que se instaura entre os corpos, um meio de forças afetivas, invisível, porém não menos paradoxalmente palpável em sua presença. Tecida por uma ‘poalha de pequenas percepções’ (expressão que remete a Leibniz), a atmosfera, que tem a densidade, textura ou viscosidade das forças e movimentos secretados pelos corpos, os impregna e contamina, ‘pondo-os em contato direto (p. 153)’” (FERRAZ, 2007:101).

imprevisíveis rumos dos afetos; inconsciente revertido sobre a pele, interface interior-exterior, espaço contínuo de fluxo de energias libertadas da clausura e fixação dos e nos órgãos; como inconsciente deflagrador de atmosferas, que impregnam os próprios objetos, liberando suas forças. A comunicação, por sua vez, ultrapassa o plano dos sentidos forjados e compartilhados, para remeter ao que se passa entre os corpos, no espaço atmosférico que estes secretam (FERRAZ, 2007: 102).

Portanto, quando José Gil fala de inconsciente, está falando claramente de virtualidades. Tanto o espaço quanto as coisas são impregnadas de virtual e é o virtual que “liga” ou dá “sentido” não só à dança quanto a todas as artes<sup>4</sup>. Assim, a arte é comunicada no movimento do inconsciente se atualizando, do virtual tornando-se consciente, que nunca é completamente expresso por palavras ou interpretado por signos e nem totalmente atualizado.

É dessa forma então que Gil fala da comunicação entre corpos na dança (e, por consequência, em todas as artes) e Bergson fala da simultaneidade das durações quando somos tomados pela intuição.

Passemos agora ao pensamento de Bergson:

A duração é um conceito que está intimamente relacionado à consciência dos seres vivos e à “vida interior”. Para entendermos a duração, Bergson baseia-se na vida interior própria a cada ser vivo e a compara a uma frase ou a uma palavra.

Na verdade, quando articulo a palavra “conversação” tenho presente no espírito não somente o começo, o meio e o fim da palavra, mas ainda as palavras que a precederam, mas ainda tudo o que já pronunciei na frase; caso contrário, teria perdido o fio de meu discurso (BERGSON, 2005 (b): 143).

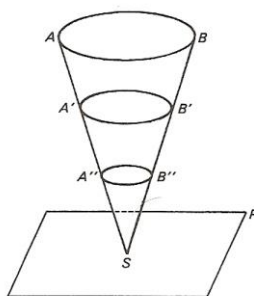
Assim, a duração da vida interior é ao mesmo tempo a memória que se contrai ao falar “conversação” e a memória que é lembrança porque sem ela tudo seria recomeço. Segundo Deleuze, a duração é “um devir que dura”, é “mudança que é a própria substância”. A duração é a passagem do virtual ao atual com memória.

---

<sup>4</sup>Por conta desse movimento da captura e de outramento, o próprio espaço carrega-se de forças, lugares magnéticos, de territórios de atração ou de ameaça. Como o espaço secretado pelos corpos é atmosférico, impregna também os objetos no espaço objetivo, conferindo inconsciente às coisas. Ou melhor: trazendo à tona o inconsciente das próprias coisas” (FERRAZ, 2007:102).

A duração bergsoniana pode ser simbolizada como o cone no qual, em seu vértice, todo o nosso passado se contrai em nosso presente. Então, a duração tem dois fluxos: o da distensão do passado e o da contração do presente. Esses fluxos só se comunicam por meio do mundo material, onde a ponta do cone toca a extensão.

Figura 1: cone bergsoniano



Fonte: BERGSON, 2006(b).

Na figura acima, P é o plano da extensão, S é o ponto onde todo nosso passado se contrai no presente através de nosso corpo e nossas ações e os cortes AB, A'B', A''B'' são níveis de distensão do passado ou níveis de memória e consciência.

O que é que se distende, a não ser o contraído \_ e o que é que se contrai, a não ser o extenso, o distendido? Eis por que há sempre extensos em nossa duração e sempre há duração na matéria. Quando percebemos, contraímos em uma qualidade sentida milhões de vibrações ou de tremores elementares; mas o que nós assim contraímos, o que nós "tensionamos" assim é matéria, é extensão. Nesse sentido, não há por que perguntar se há sensações espaciais, quais são e quais não são: todas as nossas sensações são extensivas, todas são "voluminosas" e extensas, embora em graus diversos e em estilos diferentes, de acordo com o gênero de contração que elas operam. [...] e a matéria nunca está suficientemente distendida para ser puro espaço, para deixar de ter esse mínimo de contração pelo qual ela participa da duração, pelo qual ela é duração (DELEUZE, 1999: 70).

No entanto, a duração bergsoniana não é apenas relacionada à vida interior de cada ser vivo, ela é múltipla também. Quando entramos em contato com nossa própria duração por meio da intuição, também entramos em contato com uma multiplicidade de durações (fluxos) internas (os) e externas (os) a nós mesmos.



“Quando estamos sentados à beira do rio, o escoamento da água, o deslizamento de um barco ou o vôo de um pássaro e o murmúrio ininterrupto de nossa vida profunda são para nós três coisas diferentes ou uma só, como se queira [...]”. Bergson, aqui, atribui à atenção o poder de “repartir-se sem dividir-se”, de “ser uma e várias”; porém, mais profundamente, ele atribui à duração o poder de englobar-se a si mesma. O escoamento da água, o vôo do pássaro e o murmúrio de minha vida formam três **fluxos**; mas eles são isso apenas porque minha duração é um **fluxo** entre eles e também o elemento que contém os dois outros. (DELEUZE, 1999: 63, negrito meu).

Segundo Bergson, há sempre uma triplicidade fundamental dos fluxos: o fluxo de nossa vida interior, o do movimento voluntário (ex.: vôo de um pássaro) e o do movimento no espaço (ex.: escoamento da água). Mas a percepção de três fluxos ou de um só vai depender de nossa atenção que resgata do espaço a matéria para a reflexão da continuidade da duração. Só percebemos um só fluxo pela intuição.

E o que é a intuição bergsoniana?

Intuição significa, pois, primeiramente consciência, mas consciência imediata, visão que quase não se distingue do objeto visto, conhecimento que é contato e mesmo coincidência. É também consciência alargada, pressionando a borda do inconsciente que cede e que resiste, que se desvenda e que se oculta: por via de rápidas alternâncias de obscuridade e de luz, ela nos faz constatar que o inconsciente está lá (BERGSON, 2005 (b): 169).

Vejo muitas semelhanças entre a intuição bergsoniana e a caracterização de José Gil (2005) do “dançar inconscientemente consciente” ou da “consciência esburacada” (termos de Steve Paxton) ou da consciência porosa, ou da consciência do corpo que se torna corpo de consciência, zona, awareness:

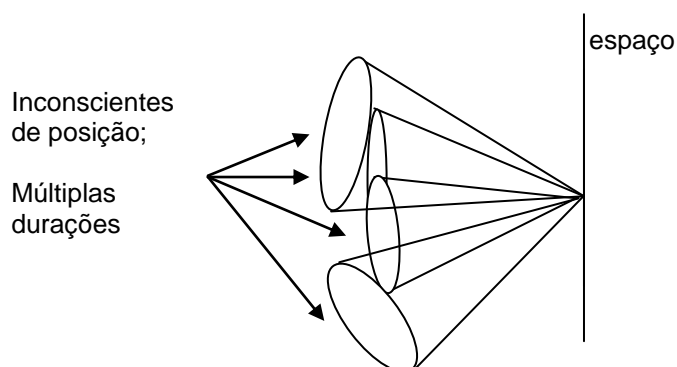
a) a consciência de si dissolve-se ou mais exatamente, entra em processo de dissolução. Incapaz de se centrar unicamente sobre si, vê o seu centro (o eu) dividir-se e deslocar-se numa multiplicidade de outros centros (pontos de contemplação); b) perde as suas propriedades que, segundo a tradição (filosófica) definiam a sua essência própria: a clareza, a distinção, a auto-suficiência, a autonomia, a reflexividade. [...]; c) podemos dizer, por referência a tais propriedades, que a consciência do corpo é uma consciência “obscura e confusa” [...]. No entanto, por outro lado, adquiriu poderes de um outro tipo que a tornam apta para apreender muito mais profundamente o seu “objeto” (o corpo) (GIL, 2005: 129).

Associando o termo intuição como sendo a “consciência inconsciente” e seguindo o pensamento de Bergson, a intuição nos faz conhecer/experienciar sem reflexão o impulso vital de tudo que é vivo, ou seja, por meio dela mergulhamos na consciência geral do movimento de diferenciação do virtual em atual (na atualização da duração)<sup>5</sup>.

Segundo Deleuze, a **atenção** dá à duração suas verdadeiras características, ou seja, de certa divisão e de simultaneidade de fluxos. Segundo José Gil, a atenção no fluxo do movimento do corpo possibilita a **comunicação** de fluxos múltiplos da duração única do tempo atual (presente que se atualiza).

Essa multiplicidade de fluxos da duração em um só, desencadeado pela intuição, é o *lígamen* de todas as artes e, no caso de minha questão específica, é o *lígamen* da dramaturgia.

Figura 2: Encontro de durações



Ou seja, por meio da duração, representada pela imagem do cone bergsoniano, Bergson nos mostra que o presente além de ser memória-lembrança é memória-contração. Assim a passagem da duração pessoal para a duração ontológica (o lugar da arte) está na extensão, no tempo atual, na sensação, ou na micro-percepção e no corpo de consciência, como diria José Gil.

A consciência não se abre apenas “para frente” para centrar num objeto que, na percepção, deve aparecer em “carne e osso”. Temos de considerar um outro tipo de abertura (aquela que tem estado

<sup>5</sup> Para maiores esclarecimentos sobre os conceitos de Henri Bergson ver BALTAZAR (2014).

sempre em causa ao longo deste livro): “para trás”, em direção ao corpo e já não diretamente em direção ao mundo.

[...]

Aqui reside a primeira grande diferença desta abertura “por trás”, pelo seu lado noturno, da consciência ao mundo: é com as forças e a energia do mundo que ela se conecta, antes de “perceber” os seus objetos.

A consciência do mundo abre-se ao mundo graças ao corpo. Por sua vez, o corpo abre-se e multiplica as suas conexões com o mundo.

Este mundo é o das forças e das pequenas percepções. Através dele, a consciência dá-se um campo imenso, um campo infinito que cobre o sentido e engloba todo o pensamento. É a força de contágio, que doravante religa a consciência ao mundo, que vai permitir toda a arte (GIL, 2005: 142-3).

A duração tem um caráter “reflexivo”. Mas é uma reflexão paradoxal porque aponta para frente e para trás, ou seja, é a ação impregnada de memória.

A duração é a experiência em dois sentidos: tanto como sabedoria quanto como fato. Mas também a duração é a condição da experiência porque esta se faz no movimento do virtual ao atual. A duração não é nem totalmente atual, nem totalmente virtual. A duração está no entre da experiência<sup>6</sup>.

Em toda experiência há um fluxo de sentido justamente porque o sentido é acontecimento e é paradoxal: ao mesmo tempo que se projeta, também resiste (“ainda-aqui-e-já-passado, ainda-por-vir-e-já-presente” (ZOURABICHVILI, 2004:19)) e essas duas forças são serialmente decomponíveis em si em forças de projeção e resistência infinitamente.

Pensemos também dramaturgia como experiência. Sendo assim, poderíamos dizer que o segredo da dramaturgia está na consciência. Esta consciência impregnada de virtualidades de que falam Bergson e José Gil. Consciência esburacada, a consciência que não sabe que é “manipulada” pelo virtual e que está umbilicalmente ligada a ele. No limite, a intuição da duração da vida interior de cada um. Por isso, há várias dramaturgias num mesmo “espetáculo” ou mesmo numa mesma “ação da performance”; mas se há o paradoxo do sentido (até mesmo o sentido do não senso) e se há arte, é porque nos ligamos ao virtual.

Pensemos dramaturgia enquanto duração: a passagem do uno-múltiplo (experiência pessoal) para o múltiplo-uno (o todo da experiência) se dá pela percepção/sensação atenta do presente (tempo atual), o qual é a

---

<sup>6</sup>A questão norteadora das obras de Bergson foi o estudo das condições da experiência.

contração de todo o passado ou, em outras palavras, é a contração atual de toda virtualidade.

Portanto, o conceito de duração bergsoniano é extremamente adequado para conceituarmos a dramaturgia do teatro contemporâneo porque a duração é sempre, por um lado, substância, extensão, espaço e percepção e; por outro, é continuidade, tempo e virtualidade se atualizando. A duração é um misto de espaço e tempo e é através dela que, segundo Bergson, há a osmose de virtualidades entre os corpos.

A partir de Bergson e Deleuze, podemos dizer que a criação e percepção do novo enquanto sentido caracteriza-se como um encontro de durações.

Dessa forma, creio que, se pensarmos a dramaturgia como o encontro de durações impulsionado pela nossa atenção consciente e porosa em nossa própria duração, temos um conceito de dramaturgia que dá conta da dramaturgia do(a) artista da cena, dramaturgia como atualizações/escolhas da equipe de produção e dramaturgia como percepção do público.

Com relação à dramaturgia do(a) artista da cena, se há “sentido” para si próprio no que se faz, há dramaturgia. Como exemplo de dramaturgia do(a) artista da cena, podemos pensar num solo e cito José Gil, que considera o solo na dança como “a forma minimal de comunicação de movimentos”.

Aqui, tudo se joga na formação da consciência do corpo, quer dizer, na comunicação ou na osmose entre o corpo e o espírito do bailarino. Uma vez que há secreção de um espaço do corpo (produto da reversão do inconsciente do corpo em direção ao exterior), há sempre um outro (ou outros) virtual (ou virtuais) no corpo do bailarino. Movimentos que delineiam **gestos emocionais** (talvez devêssemos escrever: gestos amodais, altamente abstratos), segundo diferentes regimes de afetos ou de sensações. Em suma, há uma multidão de bailarinos virtuais num corpo que, ao dançar, esboça os múltiplos gestos atuais. Mais simplesmente: uma multidão de sensações diferentes reúne-se em cachos de gestos, como se de múltiplos corpos de bailarinos tratasse (GIL, 2005: 123).

Com relação às atualizações, ou escolhas, que a equipe de produção realiza para uma “encenação” podemos pensar nessas escolhas de duas formas. Ou como escolhas racionais, fruto da inteligência e que não deixam de ser atualizações; ou como escolhas intuitivas, que são atos que não passam por uma representação intelectual. Isto é, uma escolha pode não ser fruto da inteligência, embora sempre possa ser interpretada pela inteligência após ter

sido realizada. As escolhas podem saltar a lógica da inteligência e serem “intuitivas” (Bergson), não se conectarem à lógica de um discurso, mas à lógica do figural (Lyotard), à lógica das sensações e dos sentidos (Deleuze).

Assim, se pensarmos a dramaturgia como a passagem do virtual ao atual, ou como os atos (atualizações) da equipe de produção, essa ideia também é contemplada no conceito de dramaturgia como o encontro de durações dos criadores na produção de um espetáculo, por exemplo. Nesse caso, o sentido vai depender do grau de consciência investido em cada ato. Se a consciência estiver vigil e voltada para a utilidade, o sentido estará na lógica do possível e da inteligência, ou seja, será signo; mas se a consciência estiver impregnada de inconsciente, a lógica será a da diferenciação do virtual em atual.

Segundo Bergson, quando as escolhas são intuitivamente executadas, colocamo-nos no plano da duração e surgem as grandes invenções e a arte. Aqui, há a ligação direta e instantânea entre virtual e atual, há o realmente novo, que logo após se contamina com algum grau de representação para se comunicar. A criação intuitiva pode ocorrer em relâmpagos da intuição, como pode se estabelecer num fluxo de duração impulsionado pela intuição.

Finalmente com relação à dramaturgia como o “sentido” que cada um do público cria; com as noções que desenvolvemos, podemos explicar o porquê mesmo em dias em que não acontece o “teatro” para o(a) artista da cena, às vezes, acontece para alguém do público que se colocou num grau de percepção que lhe impulsionou tal acontecimento. Mas, também explicamos como ocorre a “captura” do público pelo(a) artista da cena quando este se transforma num “corpo de consciência” (GIL, 2005).

Enfim, creio que podemos pensar a dramaturgia do teatro como a **consciência do fluxo de criação** entre a ação, a sensação/imagem e o pensamento. Como trato de uma criação humana, a dramaturgia dura e é saturada de sentido.

## Referências

ADOLPHE, Jean-Marc. A Dramaturgia é um exercício de Circulação para manter o Mundo à parte. *Nouvelles de Danse*. Tradução Cassia Navas, Bruxelles: Contredanse; n. 31, 8-10, 1997. (Mimeo).

BALTAZAR, Márcia C. Relações entre o agir, o sentir e o pensar no ato criativo: uma análise bergsoniana. **Revista Sala Preta**, v. 14, n. 2, p. 95-107, São Paulo, 2014.

BERGSON, Henri. **Durée et Simultanéité**. 4 ed. Édition du Centenaire. Paris : Presses Universitaires de France, 1922.

BERGSON, Henri. **As duas fontes da moral e da religião**. Tradução Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005 (a), 398p.

BERGSON, Henri. **Bergson**\_Cartas, conferências e outros escritos. Tradução Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2005 (b). (Coleção Os Pensadores).

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (a).

BERGSON, Henri. **Matéria e memória** - ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (b), 291p.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon, lógica da sensação**. Tradução Roberto Machado *et al.* Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Transcrição do vídeo. Realização: Pierre-André Boutang. Paris: Éditions Montparnasse, 1988-1989. Versão brasileira, Ministério da Educação: TV Escola. Tradução e Legendas: Raccord [commodificações].

DEWEY, John. A arte como experiência. *In*: DEWEY, John. **Dewey**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, n. 8, ECA/USP, p. 197-209, São Paulo, 2008.

FERRAZ, Maria Cristina F. **Filosofia e dança contemporânea** – do movimento ilusório ao movimento total. SINAIS SOCIAIS. Rio de Janeiro: SESC, a. 2, v.04, 86-105, mai- ago 2007.

GIL, José. Corpo. *In*: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Casa da Moeda, v.32, 201-266, 1995.

GIL, José. **Movimento total**. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LANGER, Susanne. The dynamic image: some philosophical reflections on dance. *In*: SORREL, W. (ed.). **The dance has many faces**. New York: World Publishing, 1951/196/1992.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Süssekind. São Paulo: CosacNaify, 2007, 437 p.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e teatro político. *In*: GUINSBURG, J.; FERNANDES, Silvia. **O pós-dramático**. São Paulo: Perspectiva, 233- 254, 2009.

LYOTARD. **Discurso, figura**. Tradução Josep Elias e Carlota Hesse. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1979, p. 9 – 42.

NEDDAM, Alain. Uma dramaturgia do inapreensível. **Nouvelles de Danse**. Tradução Cassia Navas, Bruxelles: Contredanse, n. 31, 15-18, 1997. (Mimeo).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SARRAZAC, Jean- Pierre. A invenção da teatralidade. **Revista Sala Preta**, v. 13, n. 1, p. 56-70, São Paulo, jun. 2013.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Raquel Imanishirodrigues. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ZOURABICHVILI. François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.