




REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

O corpo criador de narrativas teatrais: influências do trabalho corporal na escrita de uma dramaturgia amazônica

Bene Martins
Bárbara Toscano Gibson

Para citar este artigo:

MARTINS, Bene; GIBSON, Bárbara Toscano. O corpo criador de narrativas teatrais: influências do trabalho corporal na escrita de uma dramaturgia amazônica. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 4, n. 53, dez. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573104532024e117

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)



O corpo criador de narrativas teatrais: influências do trabalho corporal na escrita de uma dramaturgia amazônica¹

Bene Martins²
Bárbara Toscano Gibson³

Resumo

Este artigo tem a finalidade de tecer entendimentos sobre *corpo-dramaturgia* num contexto teatral a partir de situações experienciadas na carreira de uma atriz-dramaturga-diretora-pesquisadora que escreve e dirige espetáculos em Belém do Pará desde 2011. A premissa é que o trabalho corporal de artistas pode influenciar diretamente no desenvolvimento dramaturgício, uma vez que o corpo em si é constante criador de sensações, gestos, percepções, narrativas. Buscando expandir a discussão, referenciais teóricos e exemplos concretos são utilizados para examinar conceitos relevantes como textocentrismo, dramaturgia expandida e corporeidades, que auxiliam numa compreensão mais ampla de dramaturgia corporal.

Palavras-chave: Teatro. Dramaturgia. Corpo-Dramaturgia.

The body creating theatrical narratives: influences of bodywork in the writing of an Amazonian dramaturgy

Abstract

This article aims to develop understandings about body-dramaturgy in a theatrical context based on situations experienced in the career of an actress-playwright-director-researcher who writes and directs plays in Belém do Pará since 2011. The premise is that the bodywork of Artists can directly influence dramaturgical development, since the body itself is a constant creator of narratives. Seeking to expand the discussion, theoretical references and concrete examples are used to examine relevant concepts such as text-centrism, expanded dramaturgy and corporeality, which assist in a broader understanding of corporeal dramaturgy.

Keywords: Theater. Dramaturgy. Body-Dramaturgy.




El cuerpo creando narrativas teatrales: influencias del trabajo corporal en la escritura de una dramaturgia amazónica




Resumen

Este artículo tiene como objetivo desarrollar comprensiones sobre la dramaturgia corporal en un contexto teatral a partir de situaciones vividas en la carrera de una actriz-dramaturga-directora-investigadora que escribe y dirige obras de teatro en Belém do Pará desde 2011. La premissa es que el trabajo corporal de Artistas puede influir directamente en el desarrollo dramaturgício, ya que el cuerpo mismo es un constante creador de narrativas. Buscando ampliar la discusión, se utilizan referencias teóricas y ejemplos concretos para examinar conceptos relevantes como textocentrismo, dramaturgia expandida y corporalidad, que ayudan a una comprensión más amplia de la dramaturgia corporal.

Palabras clave: Teatro. Dramaturgia. Dramaturgia Corporal.

1 Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Bruno Sérvulo da Silva Matos. Doutorado e Mestrado em Artes pela Universidade Federal do Para (UFPA). Especialização em Língua Portuguesa a Literatura (FIBRA). Licenciatura em Letras pela UFPA.

2 Pós-doutorado em Estudos de Teatro na Universidade de Lisboa-PT - Apoio CAPES. Doutorado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Graduação em Pedagogia pela UFPA. Professora associada da Faculdade de Dança; do Programa de Pós-graduação em artes (PPGARTES), da Universidade Federal do Pará (UFPA).  behneafonso@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/6379814397024971>  <https://orcid.org/0000-0002-5265-1054>

3 Doutoranda em Artes pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestrado em Artes pela UFPA. Especialista em Teatro Educação pela Faculdade Paulista de Artes. Bacharel em Direito pelo Centro de Universitário do Pará. Técnica em Teatro pela Escola de Teatro e Dança da UFPA. Atriz, Advogada, Dramaturga, Diretora e Professora de Teatro.  babigibson@hotmail.com  <http://lattes.cnpq.br/2118132188795910>  <https://orcid.org/0009-0002-2238-6541>



Introdução

Existem saberes no corpo. Ao conviver no e com o mundo, o corpo *sabe* o mundo. O saber do corpo é imanente, intrínseco, íntimo, ilimitado. Assim como o pensamento, desconhece limites. No campo dramático, o corpo é profunda fonte de material criativo, possibilitando o desenvolvimento de dramaturgias que ultrapassam a palavra escrita e propiciam verdadeiras experiências sinestésicas para todos os envolvidos nas montagens de espetáculos. Com mais de quinze anos de experiência como diretora teatral e dramaturga em Belém do Pará, tais constatações tornaram-se irrefutáveis para mim.

Dirijo atores e atrizes de perfis diversos – experientes, inexperientes, jovens, maduros – contudo, percebo que independentemente das suas características individuais, todos influenciam o meu fazer artístico a partir de algo que, muitas vezes, alimentam instintivamente: seus corpos que criam cenas, encenam em minha escrita, em minha atuação como artista-pesquisadora. Este artigo almeja desenvolver reflexões sobre dramaturgia do corpo, a partir de duas experiências pessoais que demonstram como o trabalho corporal de atores e atrizes é capaz de impactar minhas vivências, enquanto dramaturga-diretora-pesquisadora na capital paraense.

Visando embasar nossas reflexões, utilizaremos referenciais teóricos para investigar como, ao longo dos anos, a centralidade do texto tem se tornado cada vez mais questionável, uma vez que, apesar da sua inegável importância para a concepção cênica, outros elementos – tais como direção, atuação, iluminação, cenografia, figurino, trabalho corporal – são igualmente relevantes. Além disso, tocaremos na evolução dos conceitos dramáticos principais, até adentrar no mais recente, que se refere à dramaturgia expandida.

Textocentrismo e evolução da dramaturgia corporal

A noção de que o texto dramático é uma estrutura imutável, rígida e indelével é objeto de questionamentos há décadas. Porém, na história do teatro moderno, prevaleceu por muito tempo a busca por um drama absoluto, mediante a retomada das leis aristotélicas, com destaque para o conflito, unidades de ação

dramática, interpelação das cenas e interdependência entre os atos. A consequência dessa busca foi a atribuição de um espaço soberano e central ao texto: o chamado textocentrismo (Santos; Souza, 2020).

Destarte, o trabalho principal dos artistas teatrais seria transpor o texto para o palco com o máximo de fidelidade possível à escrita original, com praticamente nulas possibilidades criativas. Como adverte Anne Ubersfeld, “o principal perigo dessa atitude reside certamente na tentação de congelar o texto, de sacralizá-lo a ponto de bloquear todo o sistema de representação e a imaginação dos intérpretes” (2010, p.03-04).

Assinala, também, Jean-Jacques Roubine (1998, p. 45-46):

O problema do lugar e da função do texto dentro da realização cênica é menos recente do que se costuma imaginar e, além e acima das considerações estéticas, ele representa um cacife ideológico [...] vemos assim esboçar-se, ao mesmo tempo, a especialização e a hierarquização das profissões teatrais: a cada um o seu métier, e todos a serviço do texto (e do autor)! Cada um vai trancar-se na sua especialidade: encarnar um personagem, conceber e construir um cenário.

Nos séculos XVII e XVIII, com a maior valoração das leis dramáticas, intensificou-se a reverência ao texto, o que provocou um menosprezo às manifestações populares como a *Commedia Dell'arte*, cuja marca era a liberdade de improviso textual. Porém, segundo Cleise Mendes (2014), a validação da figura do encenador, especialmente no século XIX, contribuiu para desmistificar a ideia do dramaturgo num pedestal inalcançável, cujo trabalho não poderia ser tocado, porquanto o diretor passou a ser visto não como mero estruturador de cenas, mas um legítimo criador, cujas opiniões são expressas em todos os aspectos do espetáculo.

A visão textocentrista, que predominou por muito tempo no fazer teatral, foi questionada por grandes nomes do ramo, como Antonin Artaud, que defendeu a apropriação do texto por parte dos diretores e atores. Consoante Artaud, cada texto tem possibilidades infinitas e deve ser encarado como ponto de partida para criação cênica dos artistas, que podem “investir no potencial imagético das palavras, libertando-se das amarras trazidas pela sujeição irrestrita ao texto e à figura do autor” (Mendes, 2014, p. 16).



Outro grande nome do teatro mundial, Bertold Brecht, propôs uma atuação épica, sugerindo que a representação de visões políticas nos palcos promove reflexões críticas e possíveis mudanças de paradigmas nos espectadores (Mendes, 2014). Sendo assim, dependendo da técnica de encenação empregada, um mesmo texto pode gerar efeitos diversos no público, evidenciando, desse modo, que o texto escrito não é o elemento mais significativo de uma montagem, tampouco deve ser encarado como intocável, mas como um possível disparador de um processo criativo.

Nos anos 60, tornaram-se mais frequentes os processos de criação coletiva, nos quais elementos significativos, como encenação e dramaturgia, são desenvolvidos com a participação ativa do grupo, que costuma trabalhar diretamente em todas as áreas. Nesse contexto, muitos coletivos passaram a criar seus próprios textos no decorrer dos ensaios, ao invés de partirem de obras dramatúrgicas finalizadas previamente (Mendes, 2014).

Nos processos colaborativos, por sua vez, diversos artistas envolvem-se na criação do espetáculo; contudo, as funções específicas são mantidas. O principal agente de criação torna-se o próprio grupo, e as ações dos seus diversos participantes – atores, diretores, dramaturgos – integram-se diretamente, sem se confundirem, mas plenamente amalgamadas (Fischer, 2010). Com o advento dos processos colaborativos e/ou de criação coletiva, os ideais textocentristas tornaram-se ainda mais escassos. Não estamos aqui afirmando a morte do texto, mas chamando atenção para a importância de considerá-lo como um dos muitos elementos que compõem um espetáculo, seja ele com texto de autoria única, ou criado pelos integrantes da proposta, do grupo realizador.

Um ponto interessante a se notar é que, diante da democratização das funções teatrais, relativizou-se, conseqüentemente, a hierarquia das profissões. Quando o texto era ditado como único elemento central de uma montagem, ele determinava o que estaria presente no palco e o dramaturgo assumia, naturalmente, uma posição de grande destaque, inclusive no ponto de vista socioeconômico (Santos; Souza, 2020). Assim, não era incomum que o dramaturgo recebesse uma remuneração financeira muito acima dos diretores, atores e técnicos. Com o advento das produções colaborativas e de criação coletiva, porém,



percebe-se uma tendência de status econômico e social mais equânime entre as profissões da cena.

Nota-se, assim, uma evolução do conceito de *dramaturgia* no decorrer das últimas décadas. Inicialmente, prevaleceu o sentido mais simples: dramaturgia era a arte da composição de peças teatrais e restringia-se ao trabalho do autor, que organizava a estrutura narrativa da obra, sem abranger a realização cênica do espetáculo (Pavis, 2008). Sobre essa visão “clássica”, explicita a pesquisadora Marina de Oliveira (2018, p. 17):

Considerando-se a visão clássica de dramaturgia, um estudo dramaturgicamente terá a construção dos personagens, a estruturação dos diálogos em direção ao clímax e o posterior desfecho da trama como os principais focos de análise. Nesse caso, a peça escrita é compreendida como uma estrutura fechada em si mesma, completa, apta para ser transposta para a cena, tendo o conflito como impulsionador das ações, responsável pelo aumento gradativo da tensão dramática.

Posteriormente, a partir da representação épica formulada por Brecht, uma segunda acepção de dramaturgia ganhou força, relacionada às duas estruturas de uma peça teatral: formal e ideológica. Levando em conta que, para Brecht, o texto encenado visa produzir um certo efeito na plateia, a dramaturgia “abrange tanto o texto de origem quanto os meios empregados pela encenação” (Pavis, 2008, p. 113).

Finalmente, a mais recente definição compreende dramaturgia de modo mais amplo, expandido: uma comunhão entre o trabalho do dramaturgo e dos demais criadores do espetáculo – encenadores, cenógrafos, atores e demais membros da equipe. Por conseguinte, dramaturgia expandida refere-se:

Ao conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo (Pavis, 2008, p. 113-114).

Dadas as alterações do conceito e da prática, compreende-se o trabalho do dramaturgo não como uma atividade isolada, muito pelo contrário – o escritor teatral nutre-se diretamente da construção coletiva do grupo, enriquecendo-se com a criatividade e interferência dos demais participantes na construção de uma peça teatral. Não pretendemos questionar a validade dos resultados cênicos focados majoritariamente nos textos literários, mas é notável que, a partir de uma



visão ampliada, atualmente é possível falar em dramaturgias (da luz, do som, do espaço, do corpo etc.). Todas essas acepções são muito relevantes na atualidade, mas foquemos agora na dramaturgia do corpo, que enfatiza a importância da presença física como meio de indução narrativa.

Gestos, movimentos, ritmo e expressão corporal são, muitas vezes, mais impactantes numa história do que palavras emitidas. Segundo Lau Santos e Julianna Rosa de Souza (2020), o texto do corpo e o corpo do texto produzem dramaturgias, enquanto Júlio Tavares afirma: “é meu corpo que fala antes mesmo de me utilizar do aparelho fonador pelo qual vou emitindo as imagens acústicas que pronuncio, antes de me tornar consciente do próprio corpo” (Tavares, 2012, p. 54). Dramaturgia do corpo, para o autor, significa:

[...] considerar corpo como síntese/texto que emite, em linguagem não verbal, as mensagens arquivadas a partir das experiências que se cotidianizaram e que, por intermédio dos cines da memória corpórea, se fixaram na situação na qual aquele determinado movimento foi registrado. Isto é, o corpo brinda-nos pelo gesto expresso em linguagem não verbal com aquele movimento que foi criado e elaborado na produção de sua experiência (Tavares, 2012, p.51).

Corroborando essas colocações, Santos e Souza (2020) apontam o corpo como um signo, cujo significante é a estrutura física e o significado é o processo de arquivamento das experiências nessa estrutura. O corpo é, assim, de forma concomitante, matéria orgânica e assimilador de vivências; verdadeiro produtor de histórias e agente discursivo.

Ao criarem personagens, os atores e as atrizes desenvolvem novas identidades temporárias, detentoras de dramaturgias corporais próprias. O corpo não é mero objeto transmissor do texto; ele promove uma autêntica conexão entre o transmissor e o receptor do jogo cênico, uma vez que “a significação corpórea trabalhada, executada e proposta pelo ator pode ser sentida, compreendida e significada pelo espectador, pois ambos possuem um corpo capaz de intensificar essas relações” (Bussoletti, Vargas; 2015, p. 70).

O filósofo francês Michel Bernard não utiliza o termo *corpo*, e sim *corporeidades*, pois o primeiro simboliza, para ele, uma unidade imutável, estável e constante, enquanto o segundo, nas palavras de Paola Secchin Braga, “traria uma visão original, ao mesmo tempo plural, dinâmica e aleatória, como jogo



quiasmático instável de forças intensivas ou de vetores heterogêneos” (Braga, 2018, p.4). A autora prossegue:

Entender o corpo dançante enquanto corporeidade dançante significa entrar em contato com um corpo poroso, quiasmático, atravessado por forças diversas que o modificam, por vetores que constantemente o alteram. Não um corpo dado e estável, mas uma corporeidade em contínua mutação, em eterna adaptação. Uma corporeidade sujeita a sensações diversas e distintas, que se entrecruzam e agem umas sobre as outras, trazendo alterações no seu funcionamento (Braga, 2018, p.05).

Braga se refere a *corporeidade dançante*, mas estendemos o raciocínio para uma corporeidade também *teatral*, pois uma de suas principais características é a possibilidade de criar ficções a partir de sensações corporais – sensações essas que a habitam e desdobram. Portanto, corporeidade pode ser compreendida como “produtora de desdobramentos, de ficções criadas a partir das sensações” (Braga, 2018, p.06).

As relações de corporeidade são, segundo Bussoletti e Vargas (2015), modos contundentes dos atores sensibilizarem os espectadores. Tal sensibilização pode estimular o público a buscar experiências artísticas para além das telas, porquanto a relação ao vivo, que conecta corpos de quem ocupa o palco e da plateia, é um diferencial sinestésico das artes cênicas.

Permitam-nos, agora, quebrar a dupla autoria da escrita e me inserir no diálogo, utilizando minhas experiências pessoais para levantar questões. Como mencionado anteriormente, o texto do corpo e o corpo do texto produzem dramaturgias. Chamo-me Bárbara e pesquiso dramaturgias escritas por mulheres amazônicas no Doutorado em Artes da Universidade Federal do Pará desde 2023 – sob orientação da professora-pesquisadora Bene Martins, com a qual escrevo este texto. Trabalho como diretora teatral-dramaturga há quase quinze anos, sou atriz há quase trinta, e, examinando minha carreira, percebo diversas ocasiões em que tal máxima materializou-se na minha frente – *corpos produzem dramaturgias*.

A seguir, narro duas ocasiões em que artistas da cena, por meio de seus trabalhos corporais, impactaram profundamente minha carreira na dramaturgia e, de muitas formas, modificaram o modo como enxergo o mundo. Desbravo os fios da minha memória para relatá-las a seguir.



O saber do corpo que me tornou dramaturga

Uma tarde chuvosa. Uma pequena sala de ensaio. O final da disciplina *Dramaturgia* no Curso *Técnico de Formação em Ator*, da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. O ano era 2009 e eu tinha dezenove anos, tendo iniciado minha carreira de atriz ainda na infância, naquela mesma casa. Os alunos avidamente vestiam os figurinos de seus personagens, ansiosos para compartilhar suas criações com a turma. A professora havia sugerido que escolhêssemos uma cena impactante de uma dramaturgia e mostrássemos nossa versão para os colegas. Na época, eu era obcecada pela série de televisão *The Tudors*, então, decidi adaptar para teatro o momento da coroação de Ana Bolena. Estava me olhando no espelho, admirando meu vestido longo amarelo, quando ouvi alguém falar em tom de surpresa: “O Lucas chegou!”.

Eu não podia acreditar. O Lucas chegou? O Lucas? Chegou? Sim. Era verdade. O Lucas havia chegado e, de imediato, meus olhos se encheram de lágrimas porque o *Lucas. Havia. Chegado. Você não sabe quem foi o Lucas, mas eu gostaria muito que soubesse.* O Lucas foi um menino brilhante que impactou muito a minha vida e hoje, quinze anos depois, pesquisando *Dramaturgia* no Doutorado em Artes, naquela mesma casa, onde nos conhecemos, na Universidade Federal do Pará, orientada pela mesma professora que ministrou a disciplina *Dramaturgia* no Curso Técnico, Bene Martins, percebo que ele foi o maior mestre que tive. O meu amor por *Dramaturgia* sempre existiu, mas foi naquela tarde chuvosa, com a chegada do Lucas, que eu me tornei dramaturga.

Corri para a porta da Escola. Lá estava ele, muito magro, apoiando o corpo cansado na mãe, malmente conseguindo se manter em pé. No início do ano letivo, Lucas era um jovem rapaz cheio de energia, inteligentíssimo, o melhor aluno da classe. A professora mencionava um autor, e ele o conhecia, *ah, sim*, havia lido todos seus livros. “Acho que esse menino leu todos os livros já escritos”, eu pensava. Vinte anos, apenas, e seu olhar já carregava a energia de milhares de obras literárias. É difícil explicar, mas certas pessoas *carregam e transparecem* histórias nos olhos. Eu jamais vou esquecer os olhos do Lucas e as histórias que eles contavam.



No meio do ano letivo, abruptamente, o Lucas parou de frequentar as aulas. Era estranho ver sua cadeira vazia, porque ele era extremamente assíduo. Então, veio a notícia. O Lucas está internado. Não sabemos o que é. Parece que semana que vem ele volta. Não. Não voltou. É grave. É câncer.

Como assim, câncer? O Lucas tem vinte anos. Ele está realizando o sonho de ser ator. Ele vai ser professor de teatro, tenho certeza. Ele leu todos os livros, imagina o professor estupendo que se tornará! Um ano a mais que eu. Um menino. Um *menino*. Tudo bem, ele vai se tratar, se curar e rir de tudo isso. Você não conheceu o Lucas, mas eu gostaria que soubesse o quão bem-humorado ele era. Quando fiquei sabendo do diagnóstico, mandei uma mensagem pedindo que me explicasse melhor o que estava acontecendo, e ele respondeu “o negócio é o seguinte, Bárbara, minhas células são *indie rock*, elas se reproduzem fora do sistema”.

Hoje, eu percebo o quão fora do sistema o Lucas inteiro era. Ele estava em outro nível, parecia ser de outro planeta, um planeta onde as pessoas respiram teatro, leem incessantemente e conseguem fazer piadas – talvez na tentativa de suportar o inevitável – diante de situações difíceis. Eu tinha esperança, vai ficar tudo bem, ele vai se curar e rir de tudo isso, mas, naquela tarde chuvosa de 2009, no final da disciplina *Dramaturgia*, a qual ele havia acompanhado apenas o início, eu vi. Eu senti. Ele estava ali para, dramaticamente, fechar a cortina do próprio ato.

Poucas palavras foram trocadas. Certas coisas não cabem em palavras. Ajudei-o a colocar o figurino, uma roupa simples – calça preta, blusa branca. A mãe o apoiava, porque suas pernas não tinham forças, mas a alma dele estava mais forte do que nunca. Ele me abraçou e agradeceu. Eu não conseguia dizer nada. Nada. As palavras nunca me faltaram, porém, naquele dia, descobri que certas emoções e sentimentos não cabem em palavras.

Juntos, fomos até a pequena sala de ensaio, onde todos aguardavam. Ele disse algo no ouvido da mãe que assentiu e sentou-se. Todos sentados, somente ele em pé, e eu vi a transformação corporal mais impactante que já presenciei. A postura ficou ereta. Os membros pararam de tremer. Ele olhou fixamente para frente e, forte, começou a declamar a Cena I do Ato III de Hamlet:



Ser ou não ser – eis a questão. Será mais nobre sofrer na alma pedradas e flechadas do destino feroz ou pegar em armas contra o mar de angústias – e, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir; Só isso. E com o sono – dizem – extinguir dores do coração e as mil mazelas naturais a que a carne é sujeita; eis uma consumação ardentemente desejável. Morrer – dormir – Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo! Os sonhos que hão de vir no sono da morte quando tivermos escapado ao tumulto vital nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão que dá à desventura uma vida tão longa. Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo, a afronta do opressor, o desdém do orgulhoso, as pontadas do amor humilhado, as delongas da lei, a prepotência do mando, e o achincalhe que o mérito paciente recebe dos inúteis, podendo, ele próprio, encontrar seu repouso com um simples punhal? Quem aguentaria fardos, gemendo e suando numa vida servil, senão porque o terror de alguma coisa após a morte – o país não descoberto, de cujos confins jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade, nos faz preferir e suportar os males que já temos, a fugirmos para outros que desconhecemos? E assim a reflexão faz todos nós covardes. E assim o matiz natural da decisão se transforma no doentio pálido do pensamento. E empreitadas de vigor e coragem, refletidas demais, saem de seu caminho, perdem o nome de ação (Shakespeare, 2019, p.51 – Trad. Millôr Fernandes).

Quantas vezes essa cena ganhou vida nos maiores palcos do mundo? Quantos atores e atrizes repetiram a frase mais famosa da história da dramaturgia – “ser ou não ser: eis a questão” – ao longo dos séculos? Quantas plateias se emocionaram diante da história trágica do príncipe da Dinamarca? Quantos foram Hamlet? Inúmeros. Infinitos. Ninguém como o Lucas. Naquela tarde chuvosa, naquela sala de ensaio, naquela escola de teatro, em Belém do Pará, Hamlet materializou-se de modo tão transcendental que o próprio espírito de Shakespeare se levantou para admirar.

Pela primeira vez, presenciei um corpo tornando-se dramaturgia e uma dramaturgia tornando-se corpo. Lucas falava em morrer, dormir, só isso, e cada fibra do seu corpo cansado contava uma história, centenas de histórias, que misturavam passado, presente e futuro. O tempo parou. Naquele momento, não havia doença, não havia fim. Naquele instante, eu entendi que o teatro é a arte do passado e do porvir, do eterno, e que o eterno dura, efemeramente, um segundo. Hamlet eternizou-se em Lucas, Lucas eternizou-se em Hamlet, e os dois viraram um só corpo cênico!

Naquela tarde chuvosa, eu *vi* e *sentí* um corpo-dramaturgia. Lucas me presenteou, foi minha inesquecível lição do quanto pode um corpo, movido pela



arte-vida. Shakespeare não conheceu o Lucas, mas, na pequena sala de ensaio, o jovem rapaz que falava em morrer, dormir e talvez sonhar, *tornou-se* aquelas palavras na nossa frente. Ele não contava uma história, ele *era* a história, e o fio transcendental que conecta todos os atores desde os primórdios do teatro o manteve de pé, com vigor, por vários minutos, enquanto as palavras de Shakespeare tornavam-se vivas diante dos nossos olhos. Morrer. Dormir. Talvez sonhar.

Nós, dramaturgas, somos, acima de tudo, contadoras de histórias, e o Lucas, ao contar toda sua história em alguns minutos, vestindo preto e branco, vestindo *Hamlet*, tornou-se, naquela ocasião, o maior professor que já tive, o mais pungente olhar que tocou a quem estava presente. Um corpo que não só contou uma dramaturgia, como *tornou-se* dramaturgia. Assim como a obra de Shakespeare é eterna, eterno também é o Lucas.

Hoje, posso afirmar que foi essa (des)construção, esse preparo/mergulho do corpo dramaturgicamente posto em cena que persigo e tento exercitar no meu corpo de atriz e passar para as pessoas que frequentam minhas aulas de preparação para atores/atrizes. Estar em cena é estar/ser o momento vivido, teatral e visceralmente falando.

O tempo não é linear, dizem os cientistas. Presente, passado e futuro convergem em *loopings* inexplicáveis. Assim, Lucas permanece vivo naquela tarde chuvosa, naquele texto sobre morte, sono e sonhos. Mas, eu não esqueço. Eu não esqueço o corpo curvado com dificuldade, agradecendo os aplausos dos/as amigos/as. Eu não esqueço do olhar de despedida. Do último abraço. Não esqueço a coragem, o desapego, a força e o amor ao teatro que Lucas nos passou, ao escolher aquele texto tão denso, tão verdadeiro para despedida das pessoas que, ele sabia, comungavam das suas concepções sobre dramaturgia. Lucas enfatizou, cenicamente, que dramaturgia é vida.

O corpo do Lucas, que tornou viva a dramaturgia de Shakespeare, desencarnou algumas semanas depois. Em outra disciplina, uma que o Lucas sequer iniciou, outra professora pediu que escolhêssemos uma cena de Hamlet para contar uma história. Eu escolhi a cena do Lucas. Para mim, *aquela* cena é do



Lucas, porque ninguém a contou melhor do que ele.

Ao falar em morrer, dormir e sonhar, ao repetir o trecho de uma das obras mais aclamadas do mundo, falei nele e naquele corpo que se eternizou numa história. Agora, fico a imaginar o quanto doeu em sua alma ou o quanto de preparo espiritual esse jovem ator tinha para *shakesperianamente* nos dizer adeus ou até breve, quem sabe, além de nos passar as sábias palavras de um texto teatral e nos demonstrar as potencialidades corpóreas de um ator.

O saber do corpo que escreve dramaturgias

Em 2022, *A Liga do Teatro*, meu grupo fundado em 2017 e no qual assino direção teatral e dramaturgia, ofereceu seu primeiro workshop em Belém do Pará. O plano era realizar uma adaptação para os palcos da série *teen* de sucesso *Heartstopper* e, para nossa grata surpresa, pessoas de várias faixas etárias se inscreverem – de 16 a 60 anos. A história trata de temas impactantes, como bullying, distúrbios alimentares, aceitação da sexualidade, não-binarismo, dentre outros.

Durante uma conversa em roda com os alunos, pedi que relatassem como a trama retratava aspectos que eles viviam no cotidiano: muitos mencionaram os desafios de fazer parte da comunidade LGBTQIAP+; alguns aludiram a situações de violência psicológica nas escolas; uma moça falou sobre anorexia ainda na infância. Notei que a participante mais velha, Mariluz Vidonho, de 60 anos, ficou atenta o tempo todo, mas não pediu a palavra. Ao final da conversa, perguntei: alguém mais gostaria de falar? Ela finalmente levantou a mão.

Um tanto tímida, aquela senhora ofereceu um depoimento que impactou profundamente não só nossa montagem artística de *Heartstopper*, que intitulamos *Encontros*, mas a minha carreira como dramaturga. Mariluz narrou aspectos experienciados na adolescência, os quais ficaram guardados, desde então, numa incômoda caixinha em sua memória. Ela sonhava ser bailarina; contudo, sempre fora considerada gorda, segundo os padrões estéticos vigentes, então, abandonou seu maior desejo muito cedo. Sentia vergonha de ver seu corpo nos tutus de ballet; foi a última das amigas a começar a namorar, porque não se achava digna de



amor; evitava usar o banheiro da escola, porquanto as colegas riam, bravejando alto que as fezes de pessoas gordas eram insuportáveis. Odiava o corpo. Sempre odiara.

Quando ouvi palavras tão fortes, deprimentes e desumanas, me senti intensamente tocada e sabia que deveria incluir a experiência de vida da Mariluz na dramaturgia que estava escrevendo. Ela havia sido escolhida para interpretar a mãe de um dos protagonistas e, na cena final do espetáculo, participava de uma bela cena em que o filho desabafava sobre sua recém-descoberta bissexualidade. Encontrei o momento ideal para que as experiências de vida da atriz se tornassem conselhos da personagem. Escrevi:

MÃE: Filho, nada importa mais do que a sua felicidade. Nada. E *nós* somos responsáveis pela nossa própria felicidade, sabe? Demorei muito tempo para entender isso. Na época da escola, minhas amigas todas começaram a namorar antes de mim e eu achava que, por ser gorda, não merecia ser amada. Eu tinha vergonha de tudo, até de usar o banheiro com outras pessoas, porque sempre me sentia motivo de chacota. Tinha vontade de dançar, mas não queria colocar a roupa de bailarina porque tinha receio que me julgassem. Eu sinto que perdi tanto tempo, filho, me preocupando com a opinião dos outros, tentando me encaixar, me diminuindo para caber numa caixinha insignificante. Eu só encontrei um amor quando passei a *me* amar, assim mesmo como sou, gorda, desajeitada. Mas demorou muito tempo. Já você, encontrou tão cedo. Muitos passam a vida toda procurando o que você tem com o Charlie, querido, um laço tão puro e verdadeiro. Não desperdice a chance de ser feliz ao lado de quem ama. Jamais tenha vergonha de ser quem você é.

Na primeira vez em que Mariluz leu o texto, chorou por muitos minutos, assim como as demais pessoas do grupo. Eu a assegurei de que somente incluiríamos o trecho se ela assim desejasse, e a atriz respondeu: “Precisamos incluir. Se uma jovem moça naquela plateia ouvir minhas palavras e odiar um pouco menos seu corpo, terei cumprido um propósito de vida”. E assim foi feito. Todas as vezes em que apresentamos *Encontros*, a cena da mãe era a que mais emocionava o público e muitas moças abraçavam Mariluz ao final, identificando-se com a situação e sentindo-se um pouco mais confiantes.

Tal experiência fez com que eu compreendesse mais conscientemente como a relação dos atores e atrizes com seus corpos impacta a minha escrita dramaturgica. Desde então, no início de cada processo, sento-me em roda com os integrantes e faço perguntas que envolvem suas vivências corporais. As respostas

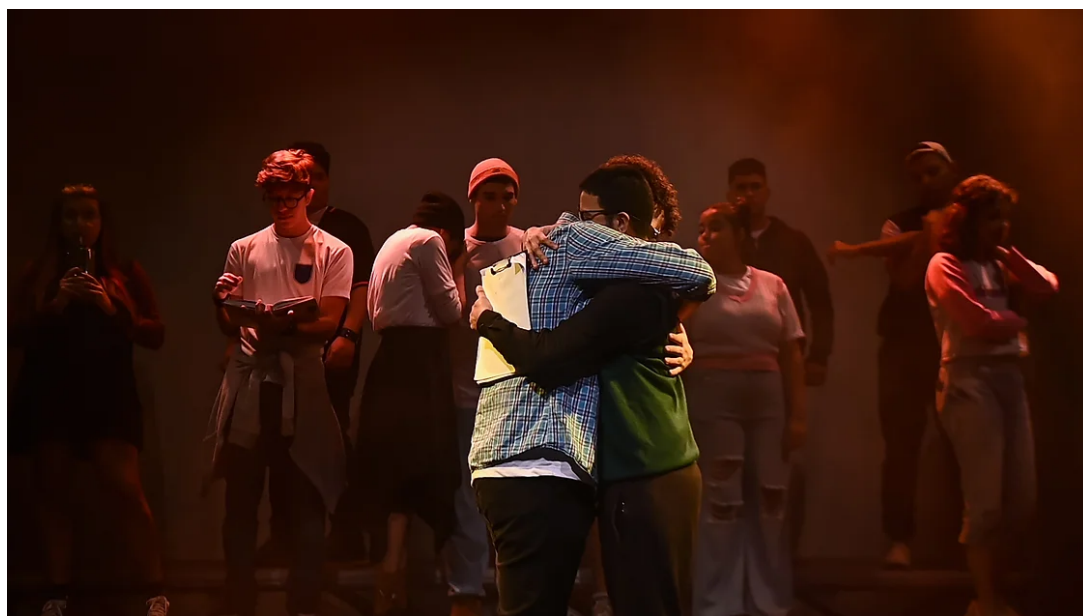
são registradas num caderno – diário de bordo – que utilizo para consulta no desenvolvimento dos meus textos para cena. Dividirei algumas dessas preciosas anotações com vocês.

Quais diferenças você sente entre seu corpo cotidiano e corpo cênico?

Victor Azevedo, 30 anos, bailarino e ator:

A maior diferença que sinto está na atenção. Quando estou no palco, estou focado, concentrado de forma diferente. É uma atenção física, corporal, intencional. No cotidiano, minha concentração é automática, pouco trabalhada. No teatro, é como se a minha atenção se expandisse da mente para o corpo inteiro. Consigo até mesmo enxergar com as costas. Tento não contar somente com os sentidos mais óbvios, como a visão, mas procuro desenvolver uma percepção diferente do meu corpo e dos outros colegas de cena. Também existe uma diferença na quantidade de energia. Quando eu estou em cena, sinto-me como um catalizador de energia. Existe uma quantidade enorme de energia que meu corpo consegue produzir e externar. No cotidiano, o foco está em cumprir tarefas: acordar, caminhar, produzir, trabalhar. Já meu corpo cênico se ocupa de uma tarefa muito mais interessante: contar histórias.

Figura 1 – Espetáculo Encontros, da Liga do Teatro (2022). Foto: Bruno Fadul



Quais sensações corporais são mais marcantes no palco?

Luiza Imbiriba, 30 anos, bailarina e atriz:

No palco, em cena, me sinto viva. Ultimamente, me sinto em dormência, mas a cena me dá uma dose de vida toda vez, me sensibiliza. Sinto todo o meu corpo e as extensões dele que se transbordam. Sinto a gota do

suor, o fio de cabelo arrepiado, a respiração do outro e a minha. Isso me nutre muito. Sinto algo quente no estômago, uma sensação boa, e uma espécie de luz emana de dentro para fora. Essa sensação causa um preenchimento e felicidade enorme. E é essa sensação que me faz voltar aos palcos e me dá certeza do fazer cênico.

O que o seu corpo te diz no palco?

Paola Pinheiro, 28 anos, bailarina e atriz:

É como se eu mergulhasse no palco, sem perceber. Fico tão focada, concentrada, presente, que o tempo nem parece existir. Tudo no meu corpo corre no ritmo do palco, eu sinto como se estivesse num outro lugar. O que marca muito é o sentimento quando termina o espetáculo. O corpo se encontra num êxtase que não tem como explicar em palavras. O corpo todo está vibrando, todas as células, coração acelerado e, ao mesmo tempo, um alívio, uma calma, uma certeza. Desde que senti isso, sei que o palco é o meu lugar.

Qual é a memória corporal mais marcante vivida num palco?

Larissa Imbiriba, 52 anos, bailarina e atriz.

No meio de ensaios, descobri que estava grávida, e a sensação de atuar carregando minha filha no ventre é uma das mais mágicas que já senti. Usar a energia que reverbera no corpo para contar uma história para o público provoca uma sensação muito grande de liberdade.

Figura 2 – Espetáculo Dois Garotos de Liverpool, da Liga do Teatro (2023). Foto: Bruno Fadul



Guardo dezenas de belos depoimentos como os descritos e posso afirmar

que, qualquer criação dramaturgica que me proponho a desenvolver nutre-se intensamente deles. Minhas dramaturgias nunca são rígidas, uma vez que as criações desenvolvidas pelos atores durante os ensaios impactam diretamente no desenvolvimento das cenas e, muitas vezes, até mudam os desfechos das histórias. Mariluz, Víctor, Luiza, Paola, Larissa... Lucas! *Eterno Lucas*. Estes e vários outros artistas com quem tenho o privilégio de trabalhar não só me fazem compreender aspectos fundamentais do tema dramaturgia corporal como me permitem *exercitar-viver a minha dramaturgia corporal*.

Figura 3 – Espetáculo Autocrítica, da Liga do Teatro (2024). Foto: Bruno Fadul



Ao cair das cortinas

O corpo – seja por gestos, posturas, transformações – é capaz de comunicar emoções profundas e complexas que as palavras, por si só, não são capazes de integralmente transmitir. Podemos redigir inúmeros parágrafos sobre vulnerabilidade, por exemplo, mas uma movimentação corporal de encolhimento orgânica tende a ser mais potente e viabilizar uma compreensão mais ampla acerca desse sentimento.

A dramaturgia corporal transcende as palavras e, por esse motivo, conecta-se diretamente com o público, oferecendo narrativas multifacetadas, repletas de

nuances, que costumam suplantar a convencionalidade dos diálogos. Além disso, expande as possibilidades de interpretação das obras, pois convida o público a estar mais ativo na experiência teatral e a, momentaneamente, participar das construções de significados cênicos. Esses breves momentos de interação com o público, são dispositivos que nos movem a continuar com processos no fazer cênico.

O corpo é um dos mais importantes veículos de comunicação e a dramaturgia que advém das suas expressões é uma celebração da fisicalidade humana, apta a gerar experiências teatrais impactantes, memoráveis e intensas. Por meio do presente artigo, não pretendemos esgotar qualquer discussão sobre dramaturgia corporal, mas, pelos breves relatos de uma ainda jovem atriz-diretora-dramaturga-pesquisadora interligados aos de seu grupo, A Liga do Teatro, buscamos contribuir, de algum modo, com a convicção dos leitores acerca das potencialidades criativas do corpo dramaticamente lançados ao exercício e atuação nas artes cênicas, nos palcos.

Referências

BRAGA, Paola Secchin. Dramaturgia no corpo. *Poiésis*, Niterói, v. 19, n. 32, p. 121-134, 2018. Acesso em: 20 ago. 2024. DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.1932.121-134>.

BUSSOLETTI, Denise Marcos; VARGAS, Vagner de Souza. Dramaturgia da corporeidade do ator: propostas e reflexões. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria, vol. 8, n.4, p.65-87, 2015. Acesso em: 15 ago. 2024. DOI: <https://www.redalyc.org/pdf/3370/337038443005.pdf>.

FISCHER, Stela. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*. São Paulo: Hucitec, 2010.

MENDES, Cleise Furtado. Dramaturgia, Mito e História. *Repertório*, Salvador, v.1, n. 23, p.37-45, 2014. Acesso em: 10 ago.2024. DOI: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/12754>.

OLIVEIRA, Marina de. Dramaturgia expandida e seus rastros: questões de historiografia teatral. *Pitágoras 500*, Campinas, v.8, n. 1, p.14-23, 2018. Acesso em: 17 ago. 2024. DOI: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8651505>.

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



ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTOS, Lau; SOUZA, Julianna Rosa de. *Experiências e estéticas afrodiáspóricas: o corpo, a dança e o canto como procedimentos de criação de Ifo Alapini*. In: TAVARES, Julio Cesar de (org). *Gramáticas das Corporeidades Afrodiáspóricas: perspectivas etnográficas*. 1 ed. Curitiba: Appris, 2020, p.159-177.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. L&PM: Porto Alegre, 2019.

TAVARES, Julio. *Dança de Guerra: arquivo e arma - elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira*. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Recebido em: 20/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024