

## DRAMATURGIAS EM IMPROVISACÃO: Protocolos de Criação nas artes da cena.

Profa. Dra. Marina Elias<sup>1</sup> (UFRJ)  
Profa. Dra. Ligia Losada Tourinho<sup>2</sup> (UFRJ)

### **Resumo:**

*O contexto pós-moderno propõe uma dramaturgia não somente escrita no papel, mas inscrita no espaço tempo. A(s) dramaturgia(s) contemporânea se estrutura através de protocolos, paradigmas e paradoxos referentes à poética de cada artista. As dramaturgias em improvisação são inscritas pela pluralidade das corporeidades improvisadoras, que se propõem não a improvisar para gerar dramaturgias (do corpo, texto, espaço etc.), mas que vão improvisar dramaturgias como um fim em si: um fluxo dramatúrgico improvisacional como linguagem cênica. Os improvisadores são a própria linguagem na qual a dramaturgia será inscrita: trata-se menos de uma composição e mais uma decomposição coletiva de memórias, imaginações, pensamentos, movimentos, técnicas e afetos em dramaturgias. São configurações de códigos (ações, gestos, palavras, sons etc.) que geram estruturas, que poderão desenhar dramaturgias.*

**Palavras-chave:** Dramaturgias, Improvisação, Protocolos de Criação, Corpo, Cena.

### **Introdução**

O presente artigo é fruto do diálogo entre as pesquisas de Doutorado “Cartografia de um Improvisador em Criação”, de Elias (2011) e “Dramaturgias do Corpo: Protocolos de Criação das Artes da Cena” de Tourinho (2009), pesquisadoras do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro e fundadoras do Grupo de Pesquisa em Dramaturgias do Corpo da UFRJ. Um dos principais focos do Grupo de Pesquisa tem sido trabalhar as múltiplas dramaturgias da cena, sendo a improvisação enquanto estrutura dramatúrgica um dos principais contextos investigados pelo grupo.

As discussões contemporâneas sobre o campo das dramaturgias estão ocupadas em discutir a

---

#### **1 Autor(es)**

**Marina ELIAS, Profa. Dra.**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Departamento de Arte Corporal  
E-mail: marinaelias@hotmail.com

#### **2 Autor(es)**

**Ligia TOURINHO, Profa. Dra.**  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)  
Departamento de Arte Corporal  
E-mail: Ligia.tourinho@gmail.com

complexidade do tema, não há uma busca atual em restringir a palavra dramaturgia em um único significado, fazendo sentido dessa forma a abordar o tema no plural, considerando sua multiplicidade de possibilidades. A origem da palavra dramaturgia vem do grego e tem como significado “compor um drama”. Pallottini (2005) define drama como ação, sem maiores complicações. Abrindo o *Dicionário Aurélio* encontramos a definição: “composição dialogada”. Dramaturgia seria a arte de compor dramas, peças teatrais.

As Artes da Cena são de natureza polifônica. Em cada encenação é possível identificar as linguagens que possuem maior importância na enunciação do espetáculo. Por outro lado, é indiscutível a importância da linguagem verbal nas artes espetaculares, principalmente na Arte Teatral entre os períodos do Renascimento e Naturalismo. A linguagem verbal por muito tempo garantiu a instauração do drama, da ação na dramaturgia. O drama surge da primeira necessidade humana em manifestar suas tensões interiores e se relacionar com o mundo. Surge **corporificado** nos rituais, aos poucos assume sua forma pura nos diálogos e passa a ser materializado pela escrita. Passa a depender da trama e da palavra, cristaliza-se no papel. **Com a associação do drama à palavra escrita e falada, a dramaturgia passa a ser associada à literatura, não mais ao corpo em movimento, não mais ao ritual, mas através das tensões criadas pela palavra dita, que antes foi lida no livro.**

Desde a Antiguidade há um reconhecimento do valor da obra do poeta. Como afirmava Aristóteles, a potência de uma tragédia poderia ser sentida através da leitura. Há um reconhecimento da linguagem verbal como extremamente relevante para a construção dos espetáculos. Porém, é curioso ressaltar que mesmo Aristóteles afirmava **que uma boa encenação mais dependia do cenógrafo e dos outros aspectos da encenação do que dos escritos do poeta.**

Com a Idade Média instaura-se uma retórica do corpo, **o corpo em movimento como potência de linguagem.** Durante o Renascimento, com a publicação das obras da antiguidade, a Arte Poética de Aristóteles adquire status de modelo de dramaturgia. Aos poucos o homem começa a ganhar status de centro do universo. A razão ganha força nas questões da humanidade e sem dúvida a linguagem verbal é a que melhor representa esse momento. No teatro não poderia ser diferente, os modos de fazer dramaturgia dessa época são ancorados em uma linguagem verbal e causal.

Com a evolução industrial e tecnológica, as duas grandes guerras mundiais e as mudanças sócio-econômicas geradas antes, durante e após esse período, o mundo se transforma e as encenações se modificam junto com ele. A linguagem causal já não faz mais tanto sentido quanto antes. O mundo adentra em outras lógicas. O indivíduo começa a ser entendido enquanto corporeidade, a existência de Deus se apresenta como algo possível de ser questionado. O drama moderno começa a não fazer tanto sentido enquanto estrutura. Surge a reateatralização e especialmente com Brecht a dramaturgia começa a sofrer profundas mudanças – surge o teatro Épico e os conceitos de encenação e montagem.

Segundo Helbo (1989) as encenações da contemporaneidade são muito mais um teatro de didascálias do que de textos. Muitos conteúdos para além dos verbais e das causalidades passam a poder ser estruturantes de dramaturgias. Aos poucos, as dramaturgias passam a tratar de conteúdos da linguagem corporal e do movimento e não apenas de diálogos. **As dramaturgias passam a ser a estruturação de elementos diversos e híbridos que constituem a encenação, ultrapassam os limites do papel e sustenta-se no corpo e no espaço, no indivíduo em contexto.**

As dramaturgias contemporâneas apresentam como possibilidade questões para além do drama e do texto. A abertura de novas possibilidades **não significa oposição** ao que foi estabelecido em outros tempos. Dizer que existem dramaturgias para além do drama e do texto escrito para ser encenado **não significa bani-los das encenações contemporâneas e sim, ampliar os modos de fazer.**

Como afirma Pavis (2003), texto e representação não possuem mais uma relação causal, podem se apresentar como conjuntos independentes que se relacionam. Talvez seja a hora de apresentar um pouco mais de sutileza e equidade entre eles. Não voltarmos à hegemonia do texto e do drama, mas, por outro lado, reconhecermos que o texto também é um componente importante das encenações pós-modernas e que o drama em sua acepção adjetiva também o é.

## **Dramaturgias: Protocolos de criação em improvisação**

O *work in process* é um dos movimentos que propõe uma mudança de paradigma no que diz respeito à construção e estruturação da cena contemporânea, pois é uma linguagem que se caracteriza nesta relação de obra aberta gerada através de uma dinâmica sistêmica que relaciona percurso/processo, obra e produto. Outros movimentos e discussões também nos levam a refletir sobre esta desassociação do conceito de dramaturgia do texto dramático, peça escrita. Como exemplo, podemos citar alguns movimentos artísticos e conceitos: a modificação do entendimento de corpo, em especial pelo conceito de corporeidade; o desenvolvimento dos estudos do corpo em movimento e do paradigma das pesquisas de movimento, reunindo princípios, procedimentos e métodos diversos; os movimentos do Teatro Épico, Happening, da Performance, da Antropologia Teatral, da Dança-teatro, do Teatro-físico, do Teatro Pós-dramático; a evolução da dança cênica - do Balé à pós-modernidade, ampliando os modos de fazer, ensinar e encenar a dança; o surgimento dos conceitos de *dramaturgia do corpo*, *dramaturgia do espaço*, *dramaturgia do ator*, *dramaturgia da dança*, *dramaturgia da forma*, *dramaturgia do quadro*, etc.

Lehmann (2007) afirma que, a categoria adequada para o novo teatro é a de estado ou situação, trazendo como características dos traços estilísticos do teatro pós-dramático: a simultaneidade, o jogo com a densidade dos signos, a corporeidade, a irrupção do real, o acontecimento/ situação.

Assim, o teatro se afirma como processo e não como resultado pronto, como atividade de produção e ação e não como produto, como força atuante e não como obra. Subsiste aqui um tema explorado na modernidade. A passagem do teatro para a celebração, o debate, a ação pública e a manifestação política – em suma, para o acontecimento (LEHMANN, 2007, p.170).

Com a pós-modernidade, percebemos novas possibilidades de compreensão das dramaturgias e outros modos de documentação, registro e estruturação das encenações que não se restringem à escrita e análise de peças. Cohen (2004) atribui o procedimento criativo *work in process* a uma série de expressões contemporâneas. Este tipo de procedimento delineia uma linguagem com especificidades na abordagem dos fenômenos da representação, produzindo outras formas de recepção, criação e formalização que opera com um leque de variáveis abertas, partindo de um fluxo de associações, através de uma rede de interesses/ sensações/ sincronidades, para confluir, de forma processual, em um roteiro/ *storyboard*.

O *work in process* está associado a paradigmas emergentes da ciência e do campo de linguagem, propondo uma desconstrução dos sistemas clássicos de narrativa (construção

aristotélica, uso de trama, personagens, desenlace, causalidades). Cohen (2004) associa este tipo de procedimento teatral a outro modo estrutural de encenações que difere da escrita, análise e montagem de peças. Este outro modo organizacional utiliza-se de sincronicidades, aleatoriedades, linguagens “irracionais”, *leitmotives*, dentre outros procedimentos possíveis.

Na atualidade, a dramaturgia passa a ser um campo de investigação presente nas Artes da Cena que abarca essas tantas possibilidades. **O processo de estruturação cênica está diretamente atrelado à poética daquele que cria a obra artística, na figura do diretor, coreógrafo, de quem assina a concepção.** As dramaturgias contemporâneas se manifestam como *protocolos de criação* dos artistas responsáveis pela autoria dos espetáculos.

Em sentido restrito, a palavra protocolo significa algo que se pré-dispõe a pôr algo pronto a ser utilizado através de recursos a ele atribuídos. É a padronização de leis e procedimentos que são dispostos à execução de uma determinada tarefa. Todas as áreas do conhecimento possuem seus protocolos, que são diversos entre si, de acordo com cada procedimento. As dramaturgias com caráter de processo parecem ser um tipo de modo de fazer dramaturgia que se propõe a elaborar uma obra cênica através de recursos atribuídos ao processo de criação. Ou ainda, parece ser a padronização de leis e procedimentos dispostos à execução de uma determinada tarefa artística, espetáculo. **A perspectiva atual das dramaturgias contemporâneas parecem dizer respeito a protocolos de criação.** Para cada processo podem ser adotados protocolos distintos. Não há como assumir um formato fixo de protocolo.

Múltiplas podem ser as formas de se estabelecer a(s) dramaturgia(s) de um espetáculo. E o texto dramático, indiscutivelmente, é tido como uma possibilidade tão quanto qualquer outra. As dramaturgias contemporâneas, desterritorializadas do texto, possuem característica polifônica, têm como uma das principais linguagens o movimento. **O texto do espetáculo é este texto que se constrói na própria materialidade da obra.**

A dramaturgia tem sempre algo a ver com estruturas: trata-se de “controlar” o todo, de “pensar” a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/ bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, os métodos, etc. Resumidamente, trata-se de composição. A dramaturgia é o que faz “respirar” o todo (Kerkhove: 1997, s/ p).

Para Kerkhove (1997), o que vem sendo chamado de dramaturgia atualmente refere-se à base de toda criação em Artes Cênicas. Para a dramaturga, “nos ocupamos todo o tempo da dramaturgia, mesmo quando nós não nos ocupamos dela. A partir do momento em que se diga em que consiste a dramaturgia vemo-la por toda parte”. (KERKHOVE, 1997, p. s/n). Posiciona-se contrária às definições dadas à dramaturgia como conjunto de regras, teoria e doutrina e se apóia na definição formulada pelo dramaturgo Bernard Dort de que “a dramaturgia: é uma consciência e uma prática”. Kerkhove (1997) cita dois tipos de processo de criação dramaturgical: um primeiro, o qual chama de dramaturgia de conceito, quando a estrutura é definida previamente pelo dramaturgo e pelo encenador. Um segundo tipo, com o qual se identifica uma dramaturgia com caráter de “processo”, em que a dramaturgia é construída ao longo da obra e a partir da multiplicidade de vozes, o material humano dos artistas que participam do processo e de uma variedade de materiais de diversas origens como: textos, movimentos, imagens de filmes, idéias, objetos, etc.

Este modo de fazer dramaturgias com caráter de processo abre um campo múltiplo de

possibilidades, tanto quanto artistas existirem e criações fizerem. **Os modos de fazer variam tanto quanto os artistas da cena forem capazes de inventar e criar, passam a ser particulares de cada obra, de cada criador e seu contexto.** Os artistas podem estabelecer modos de fazer comuns a várias criações ou completamente diversos entre cada uma delas. Todos esses modos de fazer são dramaturgias.

Durante o processo criativo a intuição permite pensar que tudo é possível. O rigor do coreógrafo e do bailarino/ ator está em ver qual aspecto do todo é possível, é coerente e verossímil dentro de um contexto estabelecido. Passa do improvável ao provável, do possível ao feito. Este processo de estruturação se chama dramaturgia (LANG: 2000, s/ p.).

Essa escrita que se configura mais como uma **inscrição no espaço tempo**, está muito bem descrita na Carta aos Atores que Novarina (2005) escreve após assistir um ensaio de seu texto *Ateliê Voador*. Carta aos Atores é um desabafo de um autor que vê autores que escrevem não com as mãos, mas com todos os “buracos do corpo”. Novarina diz que o ator escreve com um *Corpo com Orgãos*, buscando imprimir uma idéia de viceralidade à escrita dramaturgica, um corpo que é capaz de vazar os automatismos e códigos ordenados do organismo

[...] seu corpo profundo, interior **sem nome**, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente (quimo, linfa, urina, lágrimas, ar, sangue), tudo isso que, pelos canais, pelos tubos, as passagens de esfíncteres, desaba nas encostas, volta a subir apressado, **transborda**, força as bocas, tudo isso circula no corpo fechado, **tudo isso que enlouquece, que quer sair, fluxo e refluxo**, que, de tanto se precipitar nos **circuitos contrários**, de tantas correntes, de tanto ser levado e expulso, de tanto percorrer o corpo todo, de uma porta fechada à boca, de tanto, acaba encontrando um ritmo, encontra um ritmo de tanto, decuplica-se pelo ritmo – o ritmo vem da pressão, da repressão – e sai, acaba saindo, **ex-criado**, ejetado, jaculado, material (NOVARINA, 2005, p. 20-21. Grifos nossos).

Novarina diz que livros são escritos por autores dramaturgos do texto, **mas que dramaturgias de textos quando encenadas não são livros**, são durações, e por isso são escritas por corpos em ação.

Um espetáculo não é um livro, um quadro,

um discurso, mas uma **duração**, uma dura prova para os sentidos: isso quer dizer que dura, cansa, que todo esse barulho é duro para nossos corpos. Tem que sair de lá exaustos, tomados por uma gargalhada inextinguível e maravilhosa. (NOVARINA, 2005, p. 15. Grifo nosso).

**O encontro entre dramaturgia e improvisação** existe há muitos anos como um procedimento metodológico de criação cênica. **Improvisa-se para gerar**: para gerar ações físicas, para gerar partituras coreográficas, para gerar relações e conflitos e inclusive para gerar textos. Mas além deste improvisar para gerar dramaturgias, podemos pensar outra possibilidade neste encontro que trata de um lugar fronteiro da improvisação nas artes cênicas que é o lugar da improvisação como linguagem espetacular, ou seja, improvisar dramaturgias como uma finalidade em si.

Discutir dramaturgia(s) em um contexto de improvisação como linguagem, diz respeito a reconhecer o próprio improvisador como linguagem dramática. As acepções de dramáticas neste caso dizem respeito à concretude da cena, ao conjunto de **presenças** que definem o espetáculo enquanto matéria, às *atualidades* e *virtualidades*, estabelecendo um entendimento transdisciplinar que transpassa diversos campos do saber. É o caso dos *Viewpoints* (Bogart e Landau, 1995) e do *Contato improvisação* de Steve Paxton, bem como de sistemas improvisacionais contemporâneos como o *Jogo Coreográfico* de Ligia Tourinho (Tourinho, 2009), a *Zona do Improvado* de Marina Elias (Elias, 2011), o *Campo de Visão* de Marcelo Lazzaratto (Lazzaratto, 2011), entre tantos outros. Todos estes sistemas improvisacionais promovem um espaço de construção dramática enquanto linguagem cênica, ou seja, ao passo que a composição é realizada, também é simultaneamente compartilhada com o público. **A composição dramática torna-se a própria obra. Obra literalmente processual, não escrita, mas inscrita no espaço tempo pelas “presenças corporeidades atuantes”**.

As dramaturgias em improvisação, afetadas pela efemeridade e complexidade de uma apresentação que ocorre no instante da própria criação, fazem reverberar fluxos criativos que jamais se repetirão. Dramaturgias inscritas pela pluralidade das corporeidades improvisadoras, que se propõem **não** a improvisar **para** gerar dramaturgias do corpo, do texto, do espaço ou da encenação, mas que se lançam ao exercício de **improvisar dramaturgias como uma finalidade em si**: um fluxo dramático improvisacional como linguagem cênica.

Ao pensar o próprio improvisador como linguagem dramática, Novarina contribui mais uma vez quando diz que o ator:

[...] **não executa mas se executa, não interpreta mas se penetra** [...] Não constrói seu personagem mas decompõe seu civil ordenado, suicida-se. Não se trata de composição de personagem mas de **decomposição de pessoa, decomposição de homem ali sobre o palco**. É a verdadeira carne do ator que deve aparecer, [...] o que eu quero é que cada corpo mostre a doença que vai levá-lo (NOVARINA, 2005, p. 21. Grifos nossos).

Não há tempo para refazer ou repensar as dramaturgias geradas em improviso. Elas são compartilhadas ao passo que são criadas e co-criadas pelo público ali presente. Neste contexto **os**

**improvisadores são a própria linguagem através da qual a dramaturgia será escrita**, ou ainda, **na qual** a dramaturgia será inscrita. Esta escrita será menos uma composição e mais uma **decomposição coletiva de memórias, imaginações, pensamentos, movimentos, técnicas e afetos que farão gerar dramaturgias**. O entendimento dessa diversidade de possibilidades nos leva à hipótese de que a dramaturgia contemporânea se estrutura através de protocolos, paradigmas e paradoxos referentes à poética de cada artista e suas obras. As dramaturgias, os elementos fundantes e estruturais de uma obra, podem, portanto, ser compreendidos como **protocolos de criação**.

A dramaturgia improvisada se faz a partir da configuração coletiva ou singular de **códigos** (de movimento, ações, gestos, palavras, espaços, sons etc.). Estes códigos geram **estruturas**, que por sua vez podem desenhar **narrativas e dramaturgias**. Em contexto de improvisação, a dramaturgia do texto tende a se configurar mais como um lugar de comunicações sensíveis e perceptíveis do que lógicas e racionais. O sentido não é dado pela necessidade do discurso lógico e elaborado.

Em improvisação (ou não), não reduzir a dramaturgia ao texto também nos provoca a diluir a ideia de comunicação atrelada ao texto dramático ou narrativo. Uma dramaturgia de um texto cênico não precisa prender-se ao significado, não precisa necessariamente comunicar algo, nem conter um posicionamento social, político ou histórico.

[...] **acabaremos um dia mudos de tanto comunicar** nos tornaremos enfim iguais aos animais, pois os animais nunca falaram, mas sempre comunicaram muito bem. Só o mistério de falar nos separava deles. No final, nos tornaremos animais: domados pelas **imagens**, emburrecidos pela troca de tudo, regredidos a comedores do mundo e a matéria para a morte. O fim da história é sem fala (NOVARINA, 2003, p.13. Grifo nosso).

As dramaturgias do corpo e da palavra em improvisação não querem significar de antemão nada. Não são instrumentos de comunicação:

[...] Nem instrumentos nem utensílios, **as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento**: a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. As palavras que você diz estão mais dentro de você do que você. Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala; ela é o pano, a textura, a tessitura, o tecido, *a matéria do nosso espírito*. [...] **Falar não é comunicar**. Falar não é trocar nem fazer escambo - das idéias, dos objetos-, falar não é se exprimir, designar, esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco, uma sombra falada: falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder (NOVARINA, 2003, p.14. Grifos nossos).

Mas o fato da palavra não precisar significar ou comunicar um sentido nas dramaturgias em improviso, não significa que esta responsabilidade seja transferida para o movimento. Da mesma forma o movimento não tem um sentido ou significado dado de antemão. **O sentido do movimento é o próprio movimento do sentido**” (Gil, 1999, p. 10). A dramaturgia não é improvisada centrada **nem na palavra nem no movimento**. Convidamos o leitor a pensar o processo de improvisação de dramaturgias como um processo de **decomposição do sujeito** a partir de cinco forças que cartografam um improvisador em criação: Pensamento, Memória, Imaginação, Movimento e Técnica. São forças constituintes do sujeito e que são convocadas neste contexto de criação de dramaturgias como uma finalidade em si. Podemos pensar que este processo de decomposição ocorre através de um encadeamento rizomático entre estas forças. São pedaços de imaginação, sensações de memória, fluxos de pensamento e movimento, convocados por uma técnica/ poética, que configuram dramaturgias no território da improvisação. *“eis na hora o escultor e a escultura. Realiza seu trabalho de dramaturgo em concomitante atuação da sua arte, ocupa-se na mesma hora da criação e da encenação”* (GRAVEL, in Elias 2011).

A prática de dramaturgias improvisadas enquanto linguagem espetacular no teatro e na dança ganha força nas últimas décadas no Brasil, fazendo com que este tipo de espetáculo venha se inscrevendo como um espaço artístico possível e potente na contemporaneidade. Começamos a nos deparar com um crescente número de experimentações, a exemplo de espetáculos baseados em jogos ou sistemas próprios (de um artista ou companhia) de improviso, como é o caso de “Amor de Improviso, dirigido por Marcelo Lazzaratto (Cia Elevador de Teatro Panorâmico – SP), “Jogo Coreográfico”, dirigido por Ligia Tourinho (RJ), “Caleidoscópio”, dirigido por Marcio Ballas (Cia do Quintal – SP), “Área de Risco”, por Zélia Monteiro (Nova Dança - SP), “Sobre Nós”, por Mariana Muniz (BH), “Qual é a música?”, de Paula Águas (“RJ), “Coreológicas”, de Isabel Marques (SP), “Nada Contra” da Cia Teatro do Nada, de [Claudio Amado](#) (RJ), “Improvisos”, de Diogo Granato (SP), entre tantos outros. São espetáculos que possuem uma dramaturgia cênica que macroperceptivelmente nunca se repete e que, em sua maioria, são também interativos, sofrendo interferência direta do público na criação das dramaturgias da encenação.

## Conclusão

As dramaturgias da cena em improvisação nos levam a pensar em um devir improvisador, um ator em condição de vir a ser ator, encenador, dramaturgo, cantor, músico, bailarino e assim por diante. O improvisador não é o centro, não porque haja outro elemento mais importante que ele na improvisação, mas porque **não há um centro**, uma entidade, não só na improvisação, mas na arte e na vida. **O improvisador não é uma entidade, ele é uma força, e enquanto força relaciona os elementos do jogo**. Se é possível uma síntese; **o improvisador é uma força relacional rizomatizada na imanência e em devir. O improvisador em criação é ele próprio imaginação, pensamento, técnica, movimento e memória**. Ele se tridimensionaliza e é tridimensionalizado nestas forças. A sensação, a percepção, o entendimento, tudo o que acontece não acontece na respiração, no olhar, no corpo, ou no pensamento. Acontece nele: e isso não significa ser centro, mas indica o paradoxo do fenômeno. O *devir improvisador* considera o improvisador sob o paradigma espinosista de sujeito: **o improvisador se define como um grau de potência, por sua vez definido pelo seu poder de afetar e ser afetado na cena**. Se ele é capaz de afetar e ser afetado, isso lhe confere o poder da ação, do jogo, do encontro; *da abertura dos canais, da abertura dos buracos novarinianos*, permite que se torne poroso, permeável, para promover o *trânsito livre* entre atravessamentos e afetos.

Por fim, além de configurarem uma possibilidade de linguagem cênica, as dramaturgias de encenações improvisadas se estabelecem como um potente procedimento pedagógico de criação e estruturação de composições convocando um espaço de discussão, aprofundamento e legitimidade



nas artes da cena na contemporaneidade.

## **Referências Bibliográficas**

BOGART, Anne. LANDAU, Tina, *The ViewPoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIAS, Marina. *Cartografia de um Improvisador de Criação*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes. Unicamp, 2011.

HELBO, A. *Teoría del Espectáculo: El Paradigma Espectacular*. Aires: Editorial Galerna, 1989.

KERKHOVE, (org.). *Dossier: Danse et Dramaturgie. In: Nouvelles de Danse*. Bruxelles: Contredanse, 1997.

LANG, P. *Dramaturgia Del Bailarín*. México: INBA/ Cenidi-Danza/ Escenología, 2000.

LAZZARATTO, Marcelo Ramos. *Campo de Visão - Exercício e Linguagem Cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

LEHMANN, H. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NOVARINA, V. *Carta aos Atores e Para Louis de Funès*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

TOURINHO, Lígia Losada. *Dramaturgias do Corpo: Protocolos de criação das Artes da Cena*. Campinas, SP: [s.n.], 2009.

PALLOTTINI, R. *O que é Dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense s.a., 2005.

PAVIS, P. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Ed. Perspective, 2003.