



Bing Bang!!! Dramaturgia é Semiose!!!

Adriana Banana

“Eu gostaria de definir *“dramaturgia”* como um modo de clarificar a significação [grifos nossos] da peça nas diferentes cenas, na sequência dessas cenas e no desenvolvimento de toda a peça. (...) Eu conheço o termo principalmente do texto clássico do teatro onde as peças de autores são encenadas. Lá um dramaturgo trabalha para controlar sua linha de desenvolvimento. Com a dança ou performance o coreógrafo normalmente faz isso ele mesmo” (Lehmen , 2002, p. 105).

Quando o coreógrafo alemão Thomas Lehmen define “dramaturgia como um modo de clarificar a significação das diferentes cenas da peça”, ele indica o problema da significação e indica sua relação com a dramaturgia. Seria o dramaturgo, um “demiurgo”, o olho, que esclarece, controla ou estabelece significados? Ele ainda indica que, na dança, o coreógrafo teria este papel. Mas, o que ele atribui à significação? E o que, na questão da significação e claro, na sua relação com a dramaturgia, é importante para ser discutido em dança?

José Gil, autor de *Movimento Total – Corpo e Dança* (2002), sobretudo no capítulo intitulado “A dança e a linguagem”, defende um tipo de ontologia da dança fundada em um “plano de imanência” (Gil, 2002). O sentido da dança é uma manifestação propriamente efetivada e agenciada pelo próprio movimento dançado em sua presentidade. O nexa da coreografia ou o sentido da dança se dão graças aos “fluxos de energia dos movimentos”, a partir do caráter de continuidade do movimento atribuído ao corpo que dança: “o que se articula no corpo não são unidades discretas de movimento, mas zonas inteiras do espaço” (idem, p. 74). Este plano de imanência na dança se dá na presentidade do movimento dançado, devendo observar duas condições: 1. a fusão do corpo e pensamento formando um só movimento; 2. ao movimento do corpo ser infinito, possibilitando assim, o agenciamento com outros corpos dançantes” (idem, p. 107):

“Porque a dança cria um plano de imanência, o sentido desposa imediatamente o movimento. A dança não exprime portanto o sentido,

Adriana Banana é diretora artística e coreógrafa do Clube=H0r e diretora artística do FID-Fórum Internacional de Dança.

ela é o sentido (*porque é o movimento do sentido*)." (Gil, 2002, p. 79; grifo nosso.)

"Dançar é não 'significar', 'simbolizar', ou 'indicar' significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos esses sentidos nascem" (idem, p. 78).

Gil faz diversas afirmações que podem indicar contradição, se a leitura for ligeira: ele afirma que "dançar não significa", "dança é expressiva e linguagem não", "movimento na dança diz o mundo, e movimento não dançado diz uma função". E que: "O nexa da obra escapa à linguagem porque dança não é uma linguagem" (idem, p. 71); "O corpo dançado torna-se um sistema em que a quase-articulação sintática se resolve numa gramática semântica" (idem, p. 77); "O corpo falaria 'verdadeiramente' na dança" (idem, p. 73).

Para evitar a confusão conceitual e argumentativa, cabe lembrar que sintaxe e semântica, por ele mesmo atribuídas, vêm do domínio da linguagem verbal. Seu argumento para explicar que dança não é linguagem é que esta última é constituída por unidades discretas (monemas e fonemas), e a dança, não: "não há fronteira nítida entre dois movimentos que se articulam", ou seja, o corpo não se movimenta enquanto unidade (não há "gestemas discretos"), pois o movimento envolve o corpo todo.

O filósofo Graham McFee concorda com Gil: "A unidade do significado na linguagem é a palavra, mas na dança, não há tal unidade equivalente" (McFee, 1992, p. 117). Apesar de afirmar a impropriedade da linguagem verbal para associar à dança, Gil se permite fazer analogias como esta: "o corpo 'falaria verdadeiramente' na dança" (Gil, 2002). Ora, dizer que o corpo fala e, mais ainda, que fala 'verdadeiramente', é dizer que o corpo comunica algum conteúdo a um "ouvinte/vidente" (idem, p. 73). Quando ele diz "verdadeira", é como se privilegiasse o entendimento da dança como uma "presentidade", como se a dança, ao ser dançada, estivesse sempre se afirmando intransitiva-

mente, um tipo de "coca-cola, é isso aí". É porque é.

Em sua fenomenologia ou faneroscopia (*phaneroscopy*), o filósofo, logicista e semiótico estadunidense, Charles Sanders Peirce (1839-1914), expõe seu entendimento de "presentidade" (*presentness*). Partindo, mas diferentemente, da concepção do filósofo Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) de "estágios do ser". "My trichotomy is plainly of the family stock of Hegel's three stages of thought..." (CP 5.43), Peirce propõe três categorias universais como sendo os modos como tudo do mundo se apresenta: primeiridade, secundidade e terciaridade. A presentidade pode ser associada à "primeiridade" ou à "qualidade de sentimento":

"A categoria do Primeiro é a Idéia daquilo que é tal como é desconsiderando-se tudo mais. Isto é, é uma *Qualidade* de Sentimento" (CP 5.66).

"O presente, sendo tal como é, ignorando completamente todas as outras coisas, é *positivamente* tal como é" (CP 5.44).

Quando a experiência de alguém é uma qualidade de sentimento, a pessoa não identifica o início, o fim ou a continuidade; trata-se de uma experiência não inteligível, da qual não se tem consciência direta. A presentidade, experienciada como qualidade de sentimento, pode ser entendida como uma singularidade. Não tem início ou fim ou continuidade porque acontece e pronto. Uma qualidade de sentimento pode ser imaginada sem qualquer ocorrência, assim como aparece para mim. Seu mero pode-ser se dá sem qualquer realização (CP 1.304). Pode ser entendida como aqueles milissegundos que antecedem aquele momento que você percebe que percebeu algo (ver Katz, 2005). A cognição é de tal modo que, ao relacionarmos com um "som", por exemplo, ele já modificou o estado "neuromotor" de nossos corpos. No momento em que temos consciência de que percebemos aquela qualidade de



sentimento, ela já se modificou. Não é mais a mesma.

“Primeiridade” é o modo de ser da possibilidade qualitativa positiva, podendo ou não se atualizar, qualidade, “é tal como é sem relação a nenhum outro”; “secundidade” é modo de ser do fato real, é reação, “é tal como é em respeito a um segundo mas em relação a qualquer terceiro”; “terceiridade” é lei, generalidade, “é tal como é, em relacionar um segundo e um terceiro” (CP 1.26; 2.242; 5.469; 8.328).

“A terceiridade tem a ver com o futuro. É um modo de ser que consiste no fato de que futuras instâncias de secundidade assumirão um caráter geral determinado. A terceiridade será, assim, o modo da previsão, na medida em que o prever tende para a sua realização, e eventos futuros são, até certo ponto, governados por algum tipo de regularidade ou lei” (Pinto, 1995, p. 57).

O processo no qual os signos crescem e tendem a se generalizar, ou seja, evoluem da primeiridade para a terceiridade, é batizado por Peirce de *semiose*, e tratado por ele como assunto da *semiótica*. Segundo Peirce, não temos chance de conhecer os fenômenos *per si*, neles mesmos. E tampouco por auto-reflexão, porque quando temos consciência deles, já não são mais aqueles que apareceram. O que conhecemos são os signos, e eles estão sempre no lugar desses fenômenos inalcançáveis para nós.

A idéia de verdade fundida numa “presentidade” defendida por Gil não se aplica em Peirce para quem a primeiridade não tem qualquer relação com verdadeiro ou falso. Na primeiridade, ser verdadeiramente seria ser em si mesmo, mas isso constituiria uma contradição lógica, pois ser verdadeiro se dá em relação a algo, e, como a presentidade em si mesma não se formulou ainda em relação a qualquer outro, não é nada a não ser em si mesma. A presentidade de Peirce quando é, já foi, e, enquanto

conhecimento, lei, um enunciado, uma generalidade (noção de terceiridade peirceana) ainda não se formulou. Portanto, dança não se reduz a uma experiência da presentidade: “não podemos, realmente, observar uma qualidade de sentimento em sua pureza; está sempre misturada com outros elementos que a modificam enormemente” (CP 7.530). Uma experiência de primeiridade nos modifica ao mesmo tempo que modifica aquela qualidade de sentimento que acabamos de experimentar. Estamos imersos num mundo de “informações” e nem sempre nos damos conta do que “chega” em nós, mas as informações estão sempre nos contaminando.

“Uma qualidade de sentimento é perfeitamente simples, em si mesma; embora uma qualidade já pensada sobre e portanto misturada com outros elementos, deve ser comparada com outros e analisada. Uma qualidade de sentimento, em si mesma, não é um objeto e não é ligada a nenhum objeto. É um mero tom de consciência. Mas as qualidades de sentimento devem estar ligadas a objetos. Uma qualidade de sentimento, em si mesma, não possui qualquer generalidade; mas é suscetível de generalização sem que perca sua característica; e, de fato, todas as qualidades de sentimento que somos aptos a reconhecer são mais ou menos generalizadas” (CP 7.530).

Em “Peirce, Signs, and Meaning” (1997), Merrell se dedica a apresentar uma perspectiva “neo-peirceana” de significação (Merrell, 1997, p. viii). Para ele, a significação *não é ou está no* objeto, referente, não se reduz a símbolos lingüísticos, nem é algo fixo, determinado, necessário (é possibilidade), *a priori*, completo, unidade, em nenhum tubo condutor entre receptor e emissor, na cabeça de alguém, no crânio ou no “referente”. Não é disponível exclusivamente por extensão, denotação, referência, correspondência e representação. Pode ser contraditória, paradoxal, opaca, vaga e romper com os princípios (lógicos) da não-contradição (o que a tornaria incoerente) e da consistência.

Não haveria lugar mais evidente de indeterminação (vaguidade e generalidade) semiótica que na significação.

Posição semelhante à de Merrell é a do australiano Horst Ruthrof, professor emérito de literatura comparada, inglês e filosofia na Universidade Murdoch (Austrália). Este é ainda mais radical ao enunciar que “não há significado na linguagem”. O que Ruthrof quis dizer é que não há significado em construtos sintáticos e que a linguagem deve estar imersa em signos não verbais para que significados surjam. A semiótica de Charles Sanders Peirce, a lingüística cognitiva de George Lakoff, Mark Johnson e Mark Turner, e a ciência cognitiva de Eve Sweetser e Gilles Fauconier são suas referências. Toda nossa linguagem verbal se restringe aos limites percepto-cognitivos do mundo e o que enunciamos sobre o mundo (de forma verbal) está aí enraizado. Ele co-relaciona a cognição pelo aspecto histórico-evolutivo próprio dos seres humanos (o olho humano é diferente do olho de um escorpião ou de uma mosca, e portanto cada um destes apresenta possibilidades distintas de se relacionarem e representarem o mundo ou, se acharem melhor, de se relacionarem e representarem seu entorno ou ambiente) ao aspecto cultural e social (como microscópios e telescópios) que ampliariam nossas capacidades perceptivas (cf. Ruthrof, 1992, 1997, 2000).

“A mola da semiose está no caráter triádico do signo” (Pinto, 1995, p. 53) e é aí que está a chave para a compreensão da significação em Peirce. Semiose, nome proposto em 1906 por Peirce, identifica o caráter singular e a ação singular dos signos estarem em um fluxo e em ser esse seu campo de investigação possível. Signos e significação são inseparáveis. Signos não seriam signos em seu sentido pleno sem significação. A significação não está no signo em si mesmo, está em nenhum e ao mesmo tempo em todo lugar, está nas interrelações da interação do signo na semiose. A significação está nas translações sgnicas que se realizam no fluxo contínuo da semiose (Merrell, 1997). A semiose

rompe com “a velha idéia de que o passado afetava o futuro, enquanto que o futuro não afetava o passado” (CP 5.382; trad. nossa.). Rompendo com o padrão de causação linear, causa/passado – efeito/ futuro: “a semiose emerge na fronteira entre o que é e o que pode ser, ou o que poderia ter sido” (Deely, 1990, p. 46).

Em Peirce, a significação emerge no processo de profusão e crescimento (não de quantidade, mas de diversidade) dos signos, ou seja, emerge na semiose. O interpretante do signo é a sua significância:

“Tome como um exemplo de um Signo uma pintura de uma época. Normalmente, há muito em um quadro que só poderia ser entendido em virtude da familiaridade ou conhecimento com os costumes. O estilo das roupas, por exemplo, não é parte da significação, i.e. declaração formalista da pintura. Somente nos diz qual é o seu tema objeto. Sujeito e Objeto são a mesma coisa exceto por diferenças triviais, desimportantes... Mas aquilo que o escritor objetivou em apontar para você, presumindo que você tenham todas as informações colaterais requisitadas, isso é dizer justamente a qualidade de um elemento simpático da situação, geralmente uma bem familiar – algo que você provavelmente nunca esteve tão claramente ciente antes – isto é o Interpretante do Signo, — sua “significância” (CP 8.179).

O que Helena Katz defende em *Um, Dois, Três. A dança é o Pensamento do Corpo* (2005) é que dança se formula como pensamento, como signo, em sua terceiridade. Sem aludir à questão da significação, o que fica claro é que dança enquanto pensamento é uma hipótese que se formula enquanto um “hábito” ou generalização sensório-motora. Que fique bem claro que hábito sensório-motor não é algo privativo a um e um único sujeito para ele mesmo. O pensamento não é algo privado e claro, uma vez que depende de um interpretante e ocorre no contínuo temporal.



É importante ressaltar que pensamento, para Peirce, é algo público, não é um pacotinho na cabeça de alguém e nem é imanente, porque na lógica necessária à caracterização de uma terceiridade, o signo deve ser mediado. De acordo com Katz, a significação em dança não pode ser entendida como expressão (algo de dentro para fora) de um conteúdo ou mensagem (seja na compreensão dicotômica “razão” e “sentimento”, por exemplo) a ser captada pelo público. Significação em dança é terceiridade no seu sentido mais amplo de incerteza e vaguidão, mas é dinâmica e pública.

É, ainda, importante esclarecer que o escopo da semiótica de Peirce é muito mais abrangente que apenas o signo linguístico. O semioticista Thomas Sebeok (1920-2001) foi um dos responsáveis em expandir a semiótica para outras esferas que não apenas a lingüística (por isso, é importante separar bem a semiologia baseada em Ferdinand Saussure (1857-1913) e seus herdeiros da semiótica peirceana), propondo a “biossemiose” (antropossemiose, zoosemiose, fitossemiose) e a “fisiossemiose” (condensação inicial dos sistemas estelares e seu desenvolvimento em sistemas planetários, subplanetários – ou seja em cosmo-semiose) (Sebeok, 1991; Deely, 1990). Aonde quer que hajam signos, há semiose e semiótica.

“Dança é um esquema muito redundante e estilizado da cultura física de um povo, é ela mesma a incorporação do modo de vida único e particular de um povo – sua cultura no sentido mais abrangente do termo. Dança é a metafísica da cultura” (Thomas, 1993, p. 8).

Muitos acadêmicos ligam a significação em dança, desproporcionalmente, a explicações de gênero, raça e história. A antropóloga feminista e dançarina/coreógrafa, Ann Cooper Albright, com uma dezena de livros já publicados ou sob sua organização, vem se dedicando a pensar o corpo que dança como representação ideológica sob o contexto do gênero, raça e cultura. Todas essas questões podem ser visua-

lizadas na forma dos corpos, todos esses contextos estão ‘embodied’. Seguindo esta linha, ela assume existir um “self” portador de identidades subsumidas em questões de gênero, cultura e raça representadas nos corpos que dançam (Albright, 1997). Sua análise sobre os corpos da Cia Ringside, de Elizabeth Streb, à Louise Lecavalier, em particular analisando sua atuação em “*Infant c’est Destroy*”, ilustra a grande tendência em lidar com a significação de forma reducionista, um pacote de descrições como: “Hipermasculina” e se “parece com uma estrela masculina do heavy metal”, são algumas das descrições de Louise Lecavalier. Como feminista, Albright defende que há uma libertação da representação tradicional do corpo feminino como o frágil e delicado no caso da coreógrafa Jennifer Manson, mas, no caso de Louise, ela estaria fazendo o contrário, reafirmando o velho modelo machista porque não haveria intencionalidade quando está dançando. Para promover diversidade, vale lembrar uma das imagens e momentos mais “paradigmáticos” na dança, que é o de Louise sustentando um homem acima dela (*Solo #1*), e que se tornou recorrente em inúmeros trabalhos de Édouard Lock, o coreógrafo com quem Louise trabalhou até iniciar um percurso seu. Certa vez, Locke declarou que se tratava mais de uma ilusão, a de que um é sustentado pelo outro, já que o esforço físico em estar suspenso por outro exige muita destreza física, tratando-se, portanto, de um trabalho cooperativo entre as partes e a favor da ação de sustentação.

Roger Copeland se alinha com Albright quando fala sobre Trisha Brown, Yvonne Rainer e Lucinda Childs e “outras coreógrafas pós-modernas analiticamente-inclinadas”:

“Elas reafirmam os tradicionais privilégios masculinos ao invés de rejeitá-los. Elas não celebram o natural, o maternal ou o holístico. Elas se esforçam para criarem movimentos ‘objetivamente’, não por conectarem a algum – por si só maternal – instinto interno.” (Copeland in Thomas, 1993, p. 148).

Cynthia Novack também compartilha com os autores já citados uma análise da dança, do corpo que dança e dos espetáculos e de todo o seu entorno (processos de patrocínio, ensino, etc...) estacionada em perspectivas de gênero. Sobre o corpo da bailarina, Novack explica que são os “estereótipos de gênero os quais perpetuam representações das mulheres como criaturas frágeis e sustentadas por homens poderosos” (Novack in Thomas, 1993, p. 39). Ou seja, a esta representação o corpo da bailarina estaria submersa em uma agenda ideológica, política e culturalmente já “con”-formada. E Copeland: “a relação teatral entre o performer e o público é análoga às relações entre homens e mulheres” (in Thomas, 1993, p. 144).

Helen Thomas resume: “Dança é a metafísica da cultura”. E Ted Polhemus ilustra:

“Enquanto a cultura física deve ser vista como uma cristalização – um encarnamento dos níveis mais profundos e fundamentais do que significa ser um membro de uma sociedade em particular, dança deve ser vista como o segundo estágio desse processo – um esquema, uma abstração ou estilização da cultura física” (Polhemus in Thomas, 1993, p. 7).

Peirce é importante aqui, com a citação de nota de rodapé 8. Ele defende que há informações colaterais e que há necessidade de termos familiaridade com o assunto em questão. Informações culturais, sociais ou políticas não são os significados em si mesmo, mas participam de uma obra como informações colaterais.

Ao adotarem conteúdos culturais, de gênero ou históricos, estão propondo entender significação seguindo o modelo em que a dan-

ça representa uma determinada cultura, ou um posicionamento histórico, ou que gênero produz significação política. A questão não está no afirmar que a dança ou os corpos tenham traços de sua história (num sentido amplo); o problema surge quando a significação em dança se torna um pacote ou um contêiner onde são depositados diversos “conteúdos” ou “representações” culturais.

Seguindo com Peirce, se chega ao que ele chama de “informação colateral”, necessária à significação sem, no entanto, ser parte da significação. Portanto, estamos defendendo que o que é geralmente atribuído à significação, em dança, não é significação, mas apenas informação colateral:

“O signo cria algo na Mente¹ do Intérprete,² no qual algo, o qual tenha sido criado pelo signo, tenha sido, em uma forma mediada ou relativa, também criada pelo Objeto do Signo, embora o Objeto seja essencialmente outro que o Signo. Essa criatura do signo é denominada de Interpretante. É criada pelo Signo, mas não o Signo *qua member* de qual seja o Universo a que este pertença; mas foi criado pelo Signo em sua capacidade em lidar com a determinação do Objeto. É criado em uma Mente (o quão real esta mente deve ser real nós ainda veremos). Toda aquela parte do entendimento do Signo no qual a Mente Interpretante precisou de informação colateral está fora do Interpretante. Por “observação colateral” eu não quero dizer conhecimento dentro do sistema de signos. O que é ajuntado ou somado não é COLATERAL. É, pelo contrário, o pré-requisito em ter qualquer idéia significada pelo signo. Mas por obser-

¹ “Mente” para Peirce não deve ser entendida de forma tradicional: não é fenômeno individual, mas público.

² “Intérprete” em Peirce não deve ser entendido como uma pessoa ou sujeito nem no sentido literário de interpretar. É uma instância da semiose, está no sentido de Interpretante enquanto mediação de um segundo e um primeiro.



vação colateral, eu quero dizer é com aquilo que o signo denota. Então, se o Signo de uma sentença como “Hamlet era louco”, para entender o que isso significa deve-se saber que homens, algumas vezes, comportam-se nestes estados estranhos; deve ter conhecimento de que existem ou ter lido sobre eles; e será ainda melhor se alguém conhece especificamente qual é (e não esteja direcionado pela presunção) a noção de insanidade que Shakespeare tinha. Tudo que é observação colateral não é parte do Interpretante. Mas ajuntar diferentes assuntos como o signo os representa como relacionados – isso é o principal [isto é, força] da formação do Interpretante” (CP 8.179).

Dramaturgia é semiose

Marianne Van Kerkhove é dramaturga teatral e de dança, sendo colaboradora da coreógrafa do grupo Rosas, Anne Teresa De Keersmaecker (ambas são belgas). Para Marianne, dramaturgia não se trata de “uma doutrina, uma teoria ou aplicação de regras”, “tanto no teatro quanto na dança, tem um caráter de processo”, mas “tem sempre a ver com estruturas” e “do controlar o todo” (Kerkhove, 1997). Concordamos com ela sobre o caráter de processo e com o sentido de estruturação, se entendermos esta como organização; mas não concordamos com a idéia de controle. Processo não pode ser pensado como controle, pois se trata de um contínuo temporal. Não há controle sobre o processo, ele escapa dessa determinação, já que não se trata de uma ação mecânica entre causa e efeito. Além disso, processo é temporalidade. A idéia de controlar tem sentido de possibilidade de manipulação, de um agente ativo, autônomo ao processo, e, portanto, teria o poder ou a força de modificar sua direção e variáveis. Todavia, a única direção que podemos afirmar de um processo é o de sua continuidade temporal, além de, claro, fazermos previsões e propormos probabilidades, hipóteses sobre um possível estado “fi-

nal”. Ao longo de um processo, muitas variáveis e informações desviantes interferem nas suas direções e relacionamentos.

Rosa Hercoles dedicou sua tese de doutoramento à compreensão do que seria uma dramaturgia em dança e quais seriam os critérios envolvidos neste processo:

“tais critérios não se encontram determinados *a priori*, mas sim, surgem do conjunto de opções estéticas e conceituais que todos os profissionais envolvidos numa composição, coreográfica ou teatral, realizam ao longo do processo criativo. Ou seja, *dramaturgia* [grifo nosso] de agora não cabe em definições por escola, estilo, etc, uma vez que *se constrói no tempo real da criação – afinal, ela se constitui em um de seus parâmetros*” (Hercoles, 2005, p. 10; grifos nossos).

Hercoles concorda com Kerkhove acerca da impossibilidade em prever o resultado final ou em fixar a priori qual será a “dramaturgia” de uma criação. Mas a sugestão de pensar dramaturgia como um parâmetro, o da organização, é preciosa para nossa argumentação, tendo em vista que Hercoles trabalha com o pensamento proposto por Peirce (semiótica e fenomenologia). Na teoria de sistemas, organização é um dos parâmetros sistêmicos que surge “se um sistema, a partir de uma determinada composição, desenvolve sua conectividade, tornando-se progressivamente estruturado, com integralidade e funcionalidade” (Vieira, 2008, p. 40). Organização refere-se “à coerência sistêmica que dá sentido às partes, constituindo o substratum de toda significação” (idem, p. 40-1). Jorge de Albuquerque Vieira, astrofísico, vem se dedicando a uma compreensão abrangente do conhecimento, conectando ciência-filosofia-arte através de uma abordagem semiótica e da complexidade. De acordo com Jorge, a visão sistêmica possibilita relacionar teor de coerência de um sistema ao conceito de significação, tendo “em comum o fato de envolverem sistemas em interação” e “os processos de semio-

se “são processos que lidam com as coerências sistêmicas” (Vieira, 2005).

O modo de ser da dramaturgia é ser processo e, portanto, ser alimentada por uma cadeia de interpretantes (Deely, 1990, p. 46). Assim, não pode ser um tratada de forma apriorística pois, “quando o futuro exerce influência sobre eventos no presente, temos aí a semiose” que “emerge na fronteira entre o que é e o que pode ser, ou o que poderia ter sido” (idem). Pensar dramaturgia enquanto semiose é mergulhar em incertezas e surfar no abismo da dúvida. Até a noção de um dramaturgo se modifica, já que este passa a ser um colaborador

do processo, ele não é mais o sujeito responsável por emanar a dramaturgia em uma peça.

A pergunta que não quer se calar é: por que pegar emprestado um termo consolidado pela tradição teatral, dramaturgia-dramaturgo, quando o próprio coreógrafo em dança já exerceria um papel de mediador da configuração organizativa neste processo de produção de significações, ou seja, de semiose, na dança?

“De fato eu não quero usar a palavra dramaturgia; é uma noção fixada terrível e tradicional” (Lehman, 2002, p. 108).

Referências bibliográficas

- ALBRIGHT, Ann Cooper. *Choreographing Difference – The Body and Identity in Contemporary Dance*. Hannover and London: University Press of New England, 1997.
- COPELAND, Roger. Feminism and the Critique of the Visual. In: THOMAS, Helen (Ed.). *Dance, Gender and Culture*. London: Macmillan Press: 1993.
- DEELY, John. *Semiótica básica*. São Paulo: Ática, 1990.
- GIL, José. *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- HERCOLES, Rosa. *Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança*. Tese de doutoramento defendida na PUC-SP, 2005.
- _____. Corpo e dramaturgia. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 1*. Caxias do Sul: S. Nora, 2006. 2ª Edição.
- KATZ, Helena. *Um, Dois, Três. A dança é o Pensamento do Corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005, p. 195-205.
- LEHMEN, Thomas. In *Why all these questions? - The Mouson-Springdance dialogue, Frankfurt*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland, 2002.
- MCFEE, Graham. *Understanding Dance*. London and New York: Routledge, 1992.



- MERRELL, Floyd. *Signs Becoming Signs: Our Perfusive, Pervasive Universe*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- _____. *Peirce, Signs, and Meaning*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- _____. *Sensing Semiosis. Toward the Possibility of Complementary Cultural "Logics"*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- NOVACK, Cynthia. Ballet, Gender and Cultural Power. In: THOMAS, Helen (Ed.). *Dance, Gender and Culture*. London: Macmillan Press: 1993.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Massachusets: The Belknap Press of Harvard University, 1978. 8v.
- RUTHROF, Horst. *Pandora and Occam: on the limits of language and literature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- _____. *Semantics and the Body: Meaning From Frege to the Postmodern*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- _____. *The Body in Language*. London: Cassell, 2000.
- POLHEMUS, Ted. Dance, Gender and Culture. In: THOMAS, Helen (Ed.). *Dance, Gender and Culture*. London: Macmillan Press: 1993.
- SEBEOK, Thomas A. *A Sign is Just a Sign*. Bloomington and Indianápolis: Indiana University Press, 1991.
- THOMAS, Helen (Ed.). *Dance, Gender and Culture*. London: Macmillan Press: 1993.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.
- _____. *Ontologia: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

