

Bene Martins, Fábio Limah & Olinda Charone

**SEMINÁRIOS DE DRAMATURGIA AMAZÔNIDA
MEMÓRIA**



Belém, maio/2017
Bene Martins, Fábio Limah & Olinda Charone
(Organizadores)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Biblioteca do PPGARTES/UFPA

Seminários de Dramaturgia Amazônica – Memória [recurso eletrônico] /
Bene Martins, Fábio Limah & Olinda Charone (Orgs.). Belém:
EditAEDI, 2017
374 p. il.

ISBN: 978-85-65054-50-8

Modo de acesso: www.aedi.ufpa.br/editora

Inclui referências

1. Arte e Teatro 2. Trajetória em Teatro 3. Teatro na Amazônia 4.
Manifestações Folclóricas 5. Tradição Teatral 6. Dramaturgia
Amazônica I. Charone, Olinda (org.) II. Limah, Fábio (org.) III.
Martins, Bene (org.) IV. Título

Todos os direitos reservados por

Editora EditAedi

Rua Augusto Corrêa, 01 – Guamá.

66075-110 – Belém – PA – Brasil

Fones (91) 3201-7613 / 3201-7834

Email: editora.aedi@gmail.com

DRAMATURGIA [S] HOJE: APORTES NUMA PERSPECTIVA AMPLIADA

Felisberto Sabino da COSTA¹⁵⁶
felisberto@usp.br

PARA INICIAR UMA CONVERSA

Como artista visionário, Gordon Craig (1963) nos diz que o primeiro dramaturgo foi um dançarino, que se dirige simultaneamente aos olhos e aos nossos ouvidos. Poderíamos dizer que também fora um músico. Nas palavras de Quignard, “a música atrai o corpo como sua condição vital primitiva” (2013, p. 58). Portanto, compor dramaturgia é elaborar um atrator de desejos, ou seja, um dispositivo no qual trajetórias são articuladas (escritas) por movimentos rítmicos em direção ao imprevisível, ao que não sabemos:

A música atrai seu ouvinte para a existência solitária que precede o nascimento, que precede a respiração, que precede o grito, que precede o sopro, que precede a possibilidade de falar. É assim que a música adentra a existência originária (QUIGNARD, 2013, p. 52).

Tal como a música, a dramaturgia é a ‘condição vital primitiva’ que entoa o nosso desejo e reverbera mundos possíveis. É a escolha que se faz das inúmeras possibilidades que habitam a origem. Poder-se-ia aventar que o primeiro dramaturgo foi um *performer*. Dizer também que foi um artista visual. Ao tecer imagens em câmaras (quase) escuras, tal profissional opera uma dramaturgia visual que plasma narrativas imagéticas ou verbos picturais. O que se pode inferir dessas aventuras do pensamento é que a dramaturgia não se apresenta como um domínio específico do teatro, dado que ela é tessitura e não texto, é desejo que arde no corpo, é parte do (de um) mundo e não a totalidade, é território e não mapa, é terreiro e não edifício e é bando (como as andorinhas) que se organiza numa determinada viagem. Por isso, configura um espaço móvel em que corpos (palavras) são galvanizados num equilíbrio (acordo) instável. Há um

¹⁵⁶ Professor-Associado do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CAC/ECA/USP).

mistério nesse agenciamento que perpassa o pensamento. Aquilo que se revela é luz-sombra, chama-consumação. Assim, a dramaturgia advém das artes da cena, que não se destina apenas à injunção do olhar. É nessa trilha que proponho pensar a dramaturgia contemporânea no quadro histórico que ora habitamos, no qual “o teatro é tentado a expulsar o drama de sua esfera? A ação se desintegra ou esfumaça a ponto de parecer se anular? Quando o teatro se faz dança, instalação, performance?”¹⁵⁷ (DANAN, 2010, p. 5). Quando abole a moldura e agrega o mundo? Embora eu tenha aberto algumas perspectivas para a aproximação ao território dramaturgico, o foco recai – ou pretende recair, pois às vezes escapa – sobre a escrevedura, seja de forma autoral, solitária ou como a que devém outros processos.

MÚLTIPLOS QUADROS POR SEGUNDO

O quadro “*Todos os rios levam a sua boca*”, de Leonilson, pode ser lido como uma paisagem dramaturgica. Ele traz em si imagens-palavras que descortinam tessituras, as quais podemos aproximar da fatura dramaturgica contemporânea. Numa primeira olhadela, seria possível pensar em uma dramaturgia do instante, de um olhar que captura ou promove uma fissura nos fluxos cotidianos. Um desejo que arde na origem, ao começo que contempla todas as possibilidades. Uma boca que canta (escreve) narrativas sinuosas, que se torna música e instaura no observador “o desejo de se jogar na [nessa]¹⁵⁸ água” (QUIGNARD, 2013, p. 17) em direção ao evento inaugural.

Diversos artistas já trataram sobre o tema da morte, tais como Craig, Kantor, ao refletirem sobre a escritura cênica. Semelhantermente aos artistas citados, creio que a tarefa de um dramaturgo é também lidar com a morte. A origem e a morte se interconectam quando postas em vida dramaturgica. A tensão, que se instala na passagem de uma palavra a um gesto e deste a uma imagem, parece trazer como resíduo o desejo fáustico de deter o fluxo do tempo. Contudo, “o tempo é essa impossibilidade de regressão motora e rítmica que ele precipita em seu ‘Ele chegou’” (QUIGNARD, 2013, p. 41). Dramaturgia é um movimento inexorável. Não se

¹⁵⁷ No original: “*Quand le théâtre est tenté d’expulser le drame de sa sphère? Quand l’action se délite et se dénigre au point de se paraître s’anuler? Quand le théâtre se fait danse, installation, performance?*”.

¹⁵⁸ Nas citações que aparecem daqui por diante, os termos entre colchetes são do autor do artigo.

(de)te(é)m, compõe uma passagem (paisagem) paradoxal. Dramaturgia é fluxo, afluições, confluências, caminhos, passagens, rios, mas é também paradouros, poços artesianos ou lagos. É o desejo que se oferece à presença e ausência. Tal como nos diz Gerald Siegmund, é uma ausência compreendida:

[...] como uma força contínua no desempenho cênico e nas suas estruturas simbólicas e representativas, uma força que faz a presença emergir e simultaneamente promove o seu esvaziamento, para fazer a presença da ausência ser sentida (2007, p. 85)¹⁵⁹.

Ausência que joga com o desejo, o lugar em que não estou e me projeto (mergulho) nele. Em seu artigo, Siegmund enfoca a dança, porém tal ausência também pode ser pensada na facção de um texto, enquanto dançar de palavras, ações, moveres diversos. Moveres esses promotores do estranhar que “é capaz de reabrir o espaço ocupado por imagens [e palavras] consumíveis que bloqueiam meu [nosso] acesso ao mundo e ao simbólico, libertando o meu [nosso] desejo em direção ao Outro” (SIEGMUND, 2007, p. 84)¹⁶⁰.

MESTIÇAGENS. HIBRIDAÇÕES. TRANSGÊNEROS DRAMATÚRGICOS

A dramaturgia contemporânea perfaz curvas, desvios e sinuosidades. O diálogo não contempla somente a fala consecutiva. Muitas escrituras põem em jogo as relações com o dentro e o fora do texto, com o leve e o pesado, com a água parada e a turbulência. Partilhando da imagem que Agabem (2009) compõe quando aborda o contemporâneo, poderíamos ler a ação como um fluxo (intervalo) que se situa entre o não mais e o ainda não. Dito de outra forma, ação é um acontecer que busca paragem naquilo que sempre escorre. Se ela ocorre no corpo, fluir é desapegar-se de si – da nossa imaginação – para advir outro.

No quadro de Leonilson, o mistério nos convida a adentrá-lo. *Mystérion*. Calar a boca. *Ministerium*. Trabalho. Adentramos num território em que palavra e imagem são equivalentes,

¹⁵⁹ No original: “[...] as continuing force within the performance and its symbolic and representational structures, a force which at the same time makes presence emerge while all the time emptying it to make the presence of absence felt”.

¹⁶⁰ No original: “It is able to re-open the space occupied by consumable images that block my access to the world and the symbolic by freeing me of my desire for the Other.”

não há hierarquia. Desenhos que nos remetem a palavras icônicas. Palavras que morrem como a fluência do rio:

Que elas [as palavras] têm vida própria e que são, portanto, mortais, é algo evidente para todo aquele que não se prende a um pensamento definitivo, de intenção edificadora [...]. Há, na temporalidade das palavras, um jogo quase poético de morte e renascimento (BAUDRILLARD, 2001, p. 7).

Há, novamente, a morte. A palavra deságua em outro rio e se transforma. Imagem da palavra. Palavra da imagem. Imagem pura. Palavra pura. Dizer e (des)dizer. Escrever. Ato que implica o outro, que convida um a desaguar no outro. O dizer direto do atuante ao espectador, sem a intermediação de um personagem.

Poderíamos fazer um exercício de imaginação entre a tela de Leonilson e os gêneros que fluem (se mesclam) num texto contemporâneo. Diante da paisagem, posso recuar, tomar distância e fruir a organização das imagens, uma pletora de rios e acontecimentos que me propõem diversas entradas. As imagens nos lançam para além do recorte enquadrado, enviando-nos à desembocadura, um épico abocanhar em direção ao oceano. Na dimensão de uma peça, seria a eclosão de um território extratexto. Seria a expansão dos acontecimentos, cenas geradas pelas fricções das imagens que rompem a moldura. “A partir do momento em que há cena [paisagem], há olhar e distância, jogo e alteridade” (BAUDRILLARD, 2001, p. 29). A linguagem épica é tomar (revelar a) distância, é mostrar em/a ação a síntese das miríades de imagens, ou seja, ‘mostração’. Ao me aproximar um tanto mais do universo da obra, posso instaurar a esfera dramática, promovendo um recorte espaço-temporal na paisagem que ilumina os sujeitos (rios, lago) constituintes. Componho um diálogo, que é fundado num conflito entre rios-sujeitos ou lago. Um mergulho na ação (fluxo) interior desses ‘personagens’ que se projeta numa exterioridade, afecção que cria um tensionamento motriz. Razão e emoção estão postas em jogo. Aproximo-me ainda mais do quadro e deixo-me ser tragado por um pulsar (tal como a música) de um aspecto ou uma figura do conjunto de imagens. Sensação e sentimento, imersão na obra. Sensibilidade direta com o objeto. Sintetizando o exercício da imaginação, teríamos: recuo/distância (épico); margens/diálogo (dramático) e mergulho/sensação (lírico).

A dramaturgia possibilita um trânsito experienciado no fluir da matéria actante. Como os rios de Leonilson, a dramaturgia contemporânea pode ser parda ou turva. Promove confusão

dos sentidos. Afasta-se de qualquer nomeação convencionada ou porta um nome que a identifica. Algumas dramaturgias operam na visualidade, outras buscam as camadas subterrâneas. Dramaturgias-água que se moldam ao recipiente que as contêm. Sinalizam uma articulação pós-gênero, esfumando o real e o ficcional. Distanciam-se de uma identidade fixa, uma paleta de cores em que branco(a) é possibilidade e não hegemonia. Um rápido olhar nos revela que hibridação, mestiçagem, mistura, mixagem, sampleagem e creolização congregam múltiplos sentidos, não se restringindo à fatura (aos procedimentos constitutivos) das dramaturgias, mas expandindo-se para outros mundos. Não se trata de somente compor estruturas híbridas, mas de se deixar atravessar pelo outro, estranho e diferente, distanciando-se de uma postura corroída por uma imposição que tenta afastar outros aportes dramaturgicos.

UM CAMPO EXPANDIDO

Dramaturgia, dramaturgista e dramaturgismo são possibilidades que se referem aos modos de pensar o 'fazer dramaturgia'. Pavis (2011) e Danan (2010) mencionam duas acepções que o termo dramaturgia apresenta. Uma diz respeito à composição (fatura) de uma obra/texto; a outro, ao movimento do texto à cena, à escritura cênica. No segundo sentido, ela pode estar a cargo de uma pessoa como objeto daqueles que participam do espetáculo, envolvidos por um estado de espírito dramaturgico que permeia todos, como referido por Bernard Dort (1986).

A dramaturgia que ocorre numa acepção expandida, abarca outros campos, busca tessituras que extrapolam o teatral pensado de forma estrita. Sob essa perspectiva, Sanchez (2001) propõe pensar a dramaturgia (e não o texto) como uma costura (uma mediação) de três instâncias: teatral (espetáculo, público), atuação (ator, espectador) e drama (ação que constrói o discurso). Desse modo, falar em dramaturgia na contemporaneidade não se limita ao compositor de textos/obras ou ao ofício do dramaturgista, seja ele interno ou externo ao processo de concepção do espetáculo, e configura um dramaturgismo que suscita questões (perspectivas) que vão além das artes da cena, contaminando outros domínios.

A CIDADE I

A cidade se apresenta não apenas como o local da cena, mas como o espaço gerador de dramaturgias, possíveis costuras artísticas, entre outras. O fato de a cidade constituir material de dramaturgia não é exatamente uma novidade, porém, no nosso tempo, a forma de abordá-la e enfrentá-la adquire outros contornos. Questões como espaços público e privado, zonas de exclusão, trânsito de identidades, táticas e controle sobre o cidadão, multidão e diferença, contraposição a matrizes heteronormativas e corporeidade, afinidade ou identificação são, por exemplo, tanto material (ficção) e matéria (realidade) da cena. Esta se constitui na e a partir da cidade. Logo, a dramaturgia traz à luz o visível e o invisível, as superfícies, as espessuras e os subterrâneos das cidades. A paisagem urbana da metrópole propõe múltiplas entradas, começos (escolhas) que se configuram como atos políticos. O artista visual Eder Oliveira, ao mergulhar o seu olhar para compor suas paisagens na cidade de Belém, nos diz: “fui buscar o anônimo na classe popular, na base da pirâmide, o caboclo que tem traços de negro, de índio e do colonizador branco”. São “imagens ‘impuras’, nunca posadas”, prenes da fricção dramaturgic revelada no (e pelo) espaço da pintura e cidade grande, a qual “não tem espaço para todo mundo” (*apud* MARTÍ, 2014, p. E1). O cerne da dramaturgia é o espaço (territorialidades), seja na cena ou na cidade.

Em seu artigo sobre a dramaturgia no campo expandido, Sanchez cita o arquiteto Toyo Ito quanto à implicação da cidade com as concepções dramaturgic na sociedade burguesa. Se, no século 19, a sala de estar era o espaço burguês por excelência da cena e da vida cotidiana, a partir dos anos 1980, novas configurações foram sentidas nesse dispositivo. Conforme Ito (2000), habitamos duas cidades: uma como objeto material, que é uma presença sustentada por objetos físicos, e, frente a isso, há uma cidade como fenômeno. Uma cidade virtual como acontecimento, que não se pauta pela ordem de tempo e espaço estáveis tal como se verifica em uma cidade como objeto material. Tampouco há hierarquias, com uma expansão topológica quanto ao espaço e ao tempo, colocando em questão o fixo/estático (2000, p. 116). Na cidade como fenômeno, ainda conforme o arquiteto, o corpo se embriaga e se dissolve na sua

constituição imagética. Habitá-la é realizar colagens, trafegando de um lugar a outro, transitando entre a ficção e a realidade.

A partir dessas questões que o arquiteto postula, aproprio-me de sua escritura para elaborar um rápido exercício dramaturgico, uma partitura de ações que desenha o transitar de *una muchacha nómada en las calles de Tokio*. Ao longo de um dia, a garota se desloca pela cidade de Tóquio – poderia ser também Belém –, e perfaz em seu trajeto, na ‘cidade material’/‘cidade fenômeno’, uma colagem (dramaturgica) dos fragmentos do espaço urbano: a sala de refeições é o restaurante; o seu armário é a *boutique/shopping*; o corpo é esculpido na academia; o jardim é o clube esportivo; a sala de estar é o café-bar ou o teatro. Conforme Ito (2000), os fragmentos da casa são realizados estrategicamente nos espaços comerciais e se exportam à casa, que se converte numa colagem de espaço simulado. Comportar como atores ou senão atuar como espectadores. Espaço fluido de ida e volta, entre ficção e realidade. Desse modo, compor dramaturgias é realizar fissuras neste dispositivo visível/invisível que flui incessantemente, é tecer ocupações nos espaços esvaziados pelo capital, é criar objetos táticos para não ser tragado pelo caudal do consumo.

A CIDADE II

Em suas paisagens, as cidades compõem dramaturgias da contradição, nas quais, por exemplo, ‘enclaves fortificados’ são pretensas ilhas conviviais, condomínios que se travestem de *malls* com seus espaços *gourmet*, *fitness*, *deck*, *hall* social, salão de jogos, saunas, quadras esportivas e garagens privativas. A linguagem híbrida desse apelo sinaliza o *status* (estrato) a que se aspira. As arquiteturas da gentrificação promovem a afluência dos (novos) ricos a regiões degradadas, transformando-as em espaços saneados e homogeneizados. Por outro lado, os excluídos dessa ordem, organizados em coletivos, instalam-se em edifícios vazios, compondo dramaturgias da ocupação, nas quais ocupar o vazio é revelar a presença daquilo posto à margem. Aquilo que não é visível e cruza a cidade de todas as formas embute, na leveza aparente dos objetos (das coisas), um peso, tal como já afirmaram Calvino (1990) e Donna Haraway:

Nossas máquinas são feitas de raios de sol e elas são, todas, leves e simples, porque não passam de sinais, de ondas eletromagnéticas, de uma secção de espectro, um fragmento da imensa dor humana que é infligida cotidianamente em Detroit ou Cingapura (2009, p. 44).

Assim, as dramaturgias da contradição compõem paisagens em que o *high tech* e a miséria criam espaços de fricção, notadamente, nas metrópoles de alguns países asiáticos, americanos e africanos. São cidades (super) povoadas por dispositivos (humanos e eletrônicos) de todas as espécies, sob o primado da invisibilidade. Segundo Calvino, a pulverização da realidade se estende aos seus aspectos visíveis. “O conhecimento do mundo se transforma em dissolução da compacidade do mundo, na percepção do que é infinitamente minúsculo, móvel e leve” (1990, p. 20). Já Haraway pontua que “as máquinas modernas (...) estão em todas as partes e são invisíveis” (2009, p. 43). Lidar com o invisível na dramaturgia é tornar presente (emergir) essa invisibilidade de alguma forma, pôr em relevo essas questões.

ESCRITURA I

O território da ação supera a aceção binária, que está assentada na ação e não ação. Para além dos aportes da dramaturgia, “certos dualismos têm sido persistentes nas tradições ocidentais: eles têm sido essenciais à lógica e à prática da dominação sobre as mulheres, as pessoas de cor, a natureza, os trabalhadores, os animais” (HARAWAY, 2009, p. 90). Retornando à dramaturgia, observa-se que a ideia de ação envolve diversas formas de afetos e múltiplas possibilidades de constituição, superando a postura que a dimensiona contraposta ao drama. Não levar em conta, de forma estrita, a sua etimologia – ação dentro de um sentido único proveniente dos gregos (ou a eles atribuída) – tem sido testada por dramaturgos. Dizer que Beckett propõe um teatro da não ação é tomar como contraparte a ideia de ação aristotélica, por exemplo. Os conceitos de ação, movimento e outros mais, na contemporaneidade, formam desenhos dramaturgicossingulares que podem atuar em rede e não somente a partir de um centro irradiador. A ideia de ação pode advir da escultura, da música, da dança, do próprio teatro e de outros campos que compõem um território de distintos afetos. Dessa forma, ação qualifica

um determinado campo da dramaturgia, mas não toda dramaturgia. Em Butes, Quingard invoca Aristóteles quando aborda a ação:

Aristóteles acrescenta: que não seja mais possível àquele que lançou a pedra recuperá-la, não impede que ele tivesse o poder de não lançá-la nos ares. O princípio da ação está nele, e não no tempo enquanto meio no qual a força arrasta depois de surgida. Não é o 'princípio da ação' que está nas mãos daquele que vai lançar a pedra, mas o próprio 'começo' (2013, p. 42).

Desse modo, ação se torna um pressuposto (um dado) e não o 'princípio' para compor uma dramaturgia, dado que o princípio é o 'começo'. Talvez seja por isso que sempre queiramos voltar à origem, pois de lá emergem todos os possíveis e a escolha de um deles conduz os outros para o escuro. Se a estrutura for linear, almejaremos a sua reversibilidade; mas se for múltipla, buscaremos outros fragmentos primordiais. Lepecki cita que “a tensão em que atua a dramaturgia é a que existe entre um terreno confuso de dispersão como ponto de partida e um terreno de coesão fragmentária como ponto final” (2001, p. 172). Tal dispersão que poderíamos entender como confusão, tal como postada no quadro de Leonilson: ‘todos os rios levam a sua boca’. Um ‘texto’ é um [acon]tecer, e tudo acolhe: uma narrativa, uma fábula, uma história, uma sensação, uma experiência, uma intensidade e, ao mesmo tempo, nada disso, buscando outra coisa. Falar de dramaturgia é arquitetar sínteses. Ao mesclar as origens grega e latina, síntese se torna complexidade, uma espécie de vestimenta de banquete, justaposição, composição literária ou musical, mistura. Portanto, é compor um traje para um corpo ou um prato que maravilha os sentidos.

ESCRITURA II

A multiplicidade caracteriza igualmente os modos de elaborar escrituras. Os processos colaborativos propõem estabelecer uma horizontalização das funções, meandros que levam à boca (cena). No seio dos nominados coletivos, a facção dramatúrgica é realizada em variados matizes. Nem sempre a pretendida democracia se verifica de fato, o que não invalida as tentativas e as práticas efetivas nesse processo. Percebe-se uma gama no fazer/trabalho do dramaturgo/dramaturgista, que tanto pode estar interno ao processo do grupo, como pode

exercer a operacionalização da dramaturgia (a crítica interna do processo), situado fora do coletivo. No primeiro caso, invocamos a prática de Brecht; no segundo, a de Lessing.

Se a escritura resulta do agrupamento, no qual o dramaturgo está mergulhado, como provocador (ou supervisor) das ações concebidas pelos integrantes, o procedimento pode gerar uma criação coletiva, no sentido em que a tessitura é desenhada por todos. Pode também resultar um trabalho mais autoral, em que o dramaturgo (in)veste uma característica singular, apropriando-se do material e dele fazendo uma obra autônoma. Vale ressaltar que não há um modelo único com relação aos processos de escritura, elas se configuram mediante projetos acordados. Pode haver um determinado programa para a sua constituição, mas não necessariamente um *modus operandi* no qual se pauta. Logo, no universo de um processo colaborativo, poderíamos dizer que se dão processos colaborativos de escrituras, em que ‘co-(e)laborar’ a dramaturgia é articulá-la de modos distintos, tanto na fatura (levantamento) do material quanto na sua formalização. Grosso modo, poderíamos assim resumir: há o processo colaborativo que envolve as funções quanto ao espetáculo, nessas, advêm formas internas de colaboração, como já dito sobre a dramaturgia, ou seja, trata-se de um procedimento que é gerado em camadas.

A escritura contemporânea caracteriza-se ainda por uma prática autoral em composições dramáticas individuais, as quais podem estar vinculadas a um grupo ou serem desenvolvidas num trabalho solitário (autônomo). Em alguns casos, poderíamos falar de um dramaturgo, que é o articulador do processo de encenação, ou de um encenador-dramaturgo, o qual atua como criador do texto e, eventualmente, como dramaturgista, tal como vem exercendo, em alguns trabalhos, Márcio Souza, no Teatro Experimental do Sesc (TESC) de Manaus. Essas combinações, entre outras, despontam na ambiência contemporânea.

Quanto à finalização de uma escritura textual, podemos pensar em ‘texto anterior’ (ou pré-texto), no sentido da obra que o encenador, em parceria com um dramaturgista ou conjugando em si as duas funções, trabalha a sua passagem à cena. Outra possibilidade se caracterizaria como ‘texto-posterior’ (pós-texto), cuja escritura é feita após a fatura cênica, dramaturgia gerada na cena que é configurada como texto posteriormente. No primeiro caso, temos uma proposta desenhada, um material de jogo a ser trabalhado junto com os demais; no

segundo, uma espécie de posta em texto da experiência. Porém, isso não inviabiliza convertê-lo num ‘pré-texto’ para outra possível montagem.

A presença autoral vem se desenvolvendo (transformando) em paralelo à aparente prevalência das práticas colaborativas. As demandas de uma autoria em coletivos, ou no coletivo, geram uma série de processos que aportam escrituras de diversas feições e modos operacionais. O fato (talvez, o feito) é que a dramaturgia contemporânea se posiciona como parte do processo, seja colaborativo ou de autoria individual, distanciando-se de uma prática em que o autor/dramaturgo permanece (quase) alheio. Em “*Quem matou Sam*”, autoria de Paulo de Moraes e Maurício Arruda Mendonça, três personagens com apelido Sam (uma juíza, um palhaço e um enfermeiro) se entrelaçam numa estrutura, de base realista, que se torna mais complexa à medida que pontos de vista sobre um assassinato vêm à tona. Encenada por Paulo de Moraes, a peça ganha corpo na ambiência da Cia Armazém de Teatro, no Rio de Janeiro. Já “*Beije minha Lápide*”, de Jô Bilac, autor de textos como “*Limpe todo o sangue antes que manche o tapete*” e “*Rebu*”, foi concebida em colaboração com os atores e a direção. O cenário, um cubo de vidro, deu origem à peça, resultando numa escritura criada a partir de um objeto. Mário Bortolotto é um autor com uma parcela significativa de sua dramaturgia vinculada ao grupo Cemitério de Automóveis. O paraense Dênio Maués, em “*Escandinavos*”, compõe um trabalho autoral, o qual envereda por uma estrutura contaminada pelo romance, e diferentemente dos três autores citados, integra um grupo composto apenas por dramaturgos. Seja individualmente ou em associação a um coletivo, a dramaturgia contemporânea brasileira demonstra sua vitalidade e multiplicidade de abordagens, trazendo temas que tocam nossos corpos em todos os sentidos. São dramaturgos (poetas) contemporâneos, são filhos do teatro.

Contrariamente ao pipocar veiculado na *web*, as dramaturgias *pop-up* não fazem parte de uma tentativa de *phising*. Não buscam convencer alguém a divulgar informações confidenciais, sejam financeiras ou pessoais. As janelas abertas por essas dramaturgias criam vírus anti-*pop-up*, no sentido em que a sua tarefa é contaminar janelas que se abrem na tela-mundo ao consumo desenfreado, à venda indiscriminada, à transformação de todas as coisas em mercadorias. A dramaturgia caracteriza-se pela ruptura da normalização e dos discursos bem-intencionados. O espocar põe em xeque o cheque *pop-up*. Ela rechaça a pletora de imagens

esvaziadas e as palavras etiquetadas, não são propagandas, mas aberturas ao imprevisível. É um procedimento épico que interrompe a naturalização do mundo.

Por fim, deve-se ainda ressaltar que a dramaturgia formulada pelos coletivos teatrais é um rio que envolve outros na fatura do território cênico. Em muitos casos, discorrer sobre um processo de encenação é abordar a composição de seminários, de publicações, de *workshops*, de ações políticas numa determinada comunidade, cujos trabalhos poderíamos pensar como ‘dramaturgia expandida’, dado que a costura de todo esse material é que resulta a voz (a boca) do(s) autor(es). Assim, todos os rios levam à dramaturgia, seja fluxo seja lago.

ESCRITURA III

As dramaturgias contemporâneas abraçam e rechaçam a fábula. Das múltiplas maneiras de narrar/contar, emergem histórias que nos atravessam sob diversos influxos. A riqueza do nosso tempo reside na possibilidade da fruição de uma história e/ou na experimentação de intensidades que agem sobre o sujeito, e de dramaturgias que buscam na materialidade da cena o substrato que move o espírito do espectador. Algumas dessas residem numa apropriação cênico-dramatúrgica do pensamento deleuziano. Tais experiências se assentam na duração e no arranjo de elementos dramatúrgicos tomados em sua percepção real e imediata. Dispositivos cênicos que invocam a palavra, o espaço, a luz e se endereçam não exatamente “ao logos, mas aos sentidos” (LYOTARD, 2015).

Quando se distancia da fábula, o jogo com o espectador pode não contemplar a memória como suporte para a fruição da cena. O que sucede numa cena não necessariamente depende da ação mnemônica do espectador quanto ao evento antecedente. Afastamo-nos de uma linha do tempo, da consecutividade das ações, e adentramos nas geografias das simultaneidades, potencializando o aspecto sensível. Dramaturgia que se organiza como corpo composto por intensidades móveis, e não por partes (remontando à ideia de um corpo sem órgãos).

ESCRITURA IV

A sensibilidade direta com aquilo que nos é dado para vivenciar convoca uma dramaturgia da impermanência, que se esvai (e ao mesmo tempo permanece) na intensidade e consumição postas em jogo, no fogo que tanto advém da combustão quanto do movimento da chama.

ESCRITURA V

A escritura de um texto (uma peça) traz algo que envolve sedução. Existe um trabalho que é dado a ver (passar por uma experiência) e outro que faz parte desse e atua (ou permanece) num terreno não visível. O escuro não tem exatamente relação com o esconder para não ser visto, mas sim com a ausência que perpassa o que é visto. Uma espécie de convite para mais alguém ou além. É nessa perspectiva que podemos ler parte da dramaturgia cênica de Roberto Alvim, suscitando entradas no jogo que problematiza a hierarquia da visão, da miríade de imagens inócuas a que estamos submetidos. A imagem que a pessoa não vê faz com que ela se mova, na tentativa de perceber a ausência de um rosto. Corpos se convertem em silhuetas atuando num espaço que perde os limites visíveis. Sob esse aspecto, escrever tem certa relação com a sedução. Engendrar arquiteturas dramatúrgicas para capturar (de modo estranhado) o espectador (a pessoa). Tal como nos diz Baudrillard (2001), a sedução é um jogo com o desejo:

A sedução é um desafio, uma forma que tende a perturbar as pessoas no que se refere à sua identidade, ao sentido que esta pode assumir para elas. Elas aí reencontram a possibilidade de uma alteridade radical (p. 25).

ESCRITURA VI

Podemos ainda pensar na matéria que recusa ser expressa como dramaturgia, naquela que brota liberta de todas as amarras.

ESCRITURA VII

Dramaturgia de código de barras

Citação dramaturgica a partir da arquitetura de Toyo Ito.

A arquitetura [Dramaturgia] é a criação de um dispositivo que produz fenômenos. Não se trata de existir como tal fenômeno, mas de que a própria substância produza e garanta os fenômenos. Uma arquitetura [uma dramaturgia] deve ser um dispositivo que produza paisagem, que faça visível o fluir das coisas invisíveis, como o ar, e que indique a atuação humana [...]. Uma arquitetura [dramaturgia] como um sistema que não possua nenhuma expressão morfológica por si mesma e que, sendo sumamente simples, possa emitir diversos significados (ITO, 2000, p. 130).

ESCRITURA VIII – ENTRE A MURTA E O MÁRMORE

Por fim, é possível conceber uma dramaturgia no Brasil alimentada pela perspectiva ameríndia, que não se deixa solidificar, inverte paradigmas, não se contém e não se amolda. Há um transbordamento do território que ela cria. Portanto, são dramaturgias que se configuram na diferença:

entre um ser que está sempre em constante transformação, em deformação contínua, como um vegetal. E outro que é uma pedra que é estática. Quer dizer, você dá a forma de fora. E a forma, uma vez dada de fora, é imposta sobre a matéria. Há uma separação nítida entre forma e matéria. E o outro no qual a forma e matéria estão imbricadas, e que – no fundo – a árvore sempre ganha. Porque por mais que o jardineiro esteja cortando – ao menos que você corte as raízes – a árvore vai continuar a tomar o seu próprio rumo. E na verdade o que se fez com a maioria dos povos foi cortar a raiz. Arrancaram eles pela raiz como forma a fazê-los parar de mudar. Isto é, deixar de ser eles mesmos, transformá-los em estátuas de mármore. E isso é um pouco a história da formação do povo brasileiro. Só que não deu muito certo, tanto é que o povo brasileiro continua inconstante, inconfiável, mutável, rebelde. Em boa medida. Não completamente. Mas ainda estamos muito longe de sermos disciplinados, ordeiros e obedientes como os povos europeus (VIVEIROS DE CASTRO, in AUGUSTO, 2014).

Ao compor dramaturgia, é preciso desenhar artifícios para escapar ao ‘olhar inexorável da medusa’ (CALVINO, 1990, p. 16). Uma possibilidade é o exercício da escuta, que implica o corpo e o além do corpo. É devir música. Talvez como dizem Pardo e Morey, em “*As vozes da água*”: “às vezes a escritura ocupa o segundo tempo de um movimento (...) no qual a escuta se

entrega ao primeiro tempo. A escritura pode então assumir uma disposição ou instalar-se no intervalo que desenha esse ouvido tensionado num entre” ¹⁶¹ (2011, p. 89). A tensão entre o corpo e o mundo constitui o espaço para a criação de outros possíveis mundos, em que a escuta se faz dramaturgia.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AUGUSTO, D. *Eduardo Viveiros de Castro: uma entrevista*. 2014. Disponível em: <<http://danielaugustoblog.com/2014/09/15/eduardo-viveiros-de-castro-uma-entrevista/>>.
- Acesso em: 23 mar. 2015
- BAUDRILLARD, J. *Senhas*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CRAIG, G. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcadia, 1963.
- DANAN, J. *Qu'est-ce la dramaturgie?* Paris: Actes-Sud Papiers, 2010.
- DORT, B. *L'état d'esprit dramaturgique*. In: *Théâtre/Public*, no 76 – Dramaturgie. Genevilliers: Théâtre de Genevilliers, 1986.
- HARAWAY, D. J. *Manifesto Ciborgue. Ciência, Feminismo e Tecnologia no Final do Século XX*. In: TOMAZ, T. (org.). *Antropologia do cyborg. As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- ITO, T. *Escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Librería Yerba/Caja Murcia, 2000.
- LEPECKI, A. *No estamos listos para el dramaturgo*. In: BALESCO, M.; CIFUENTES, M. J.; ECIJA, A. (Orgs.) *Repensar la dramaturgia/Rethinking Dramaturgy*. Madrid: CENDEAC – Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte, 2001.

¹⁶¹ No original: “A veces la escritura ocupa el segundo tiempo de un movimiento binario en el que la escucha se entrega al primer tiempo. La escritura puede entonces asumir una disposición o instalarse en el intervalo que dibuja ese oído tensado en un entre”.

- LYOTARD, J. F. *O dente e a palma*. Tradução de Humberto Issao Sueyoshi e Tatiana Toledo. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57471/60466>. Acesso em: 23 jun. 2015.
- MARTÍ, S. *Sobre políticas*. Folha de São Paulo (Ilustrada), São Paulo, out. 2014, p. E1-5.
- PARDO, C.; MOREY, M. *Las voces del'água. (Posfácio)*. In: QUIGNARD, P. *Butes*. Madrid: Sextopiso, 2011.
- PAVIS, P. *Dicionário do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- QUIGNARD, P. *Butes*. Tradução de Verônica Galindez Jorge. São Paulo: Dobra Editorial, 2013.
- SANCHEZ, J. A. *Dramaturgia en el campo expandido*. In: BALESICO, M.; CIFUENTES, M. J.; ECIJA, A. (Orgs.) *Repensar la dramaturgia/Rethinking Dramaturgy*. Madrid: CENDEAC – Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte, 2001.
- SIEGMUND, G. *Experience in a space where I am not: staging absence in contemporary dance*. In: BURT, R.; FORSTER, S. L. *Discourses in dance*, vol. 4, issue 1, 2007.