

## Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura

Matteo BONFITTO<sup>1</sup>

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Se por um lado o termo ‘dramaturgia’ remete à arte de escrever textos dramáticos, que implica por sua vez a existência de princípios e regras que devem ser seguidos a fim de que tais textos sejam produzidos, por outro se pode reconhecer uma expansão significativa no uso desse termo ao longo do século XX. Ao relacionar a dramaturgia com os modos de confecção de textos dramáticos, percebe-se que a partir do Simbolismo emergem de maneira mais profunda algumas tensões em relação à representação. Os textos dramáticos se tornam a partir de então não somente a reprodução de uma realidade objetiva, mas passam a ser a representação de ‘realidades’, de mundos interiores, de abstrações, de sonhos, do que é impalpável.

Dentre os fatores que contribuíram de maneira significativa para as ulteriores ampliações da noção de dramaturgia no assim chamado Ocidente, cabe ressaltar o trabalho desenvolvido por Bertolt Brecht, assim como as elaborações feitas por Antonin Artaud. De maneiras diferentes, eles foram determinantes para a consolidação, em âmbito teatral, dessas ampliações. De fato, através do trabalho do artista alemão, a noção de dramaturgia passa a estar relacionada não somente com a escritura de textos dramáticos, mas com a articulação dos diversos elementos que compõem a cena. Emerge então, exemplarmente no caso de Brecht, a figura do

---

<sup>1</sup> Ator, diretor, e pesquisador teatral. Leciona no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp e é co-fundador do Núcleo PERFORMATEatro. Além de inúmeros artigos relacionados com a atuação, publicou em 2002 o livro *O ator compositor* e em 2009 *A cinética do invisível*, ambos pela Editora Perspectiva. E-mail: [matteobonfitto@yahoo.com](mailto:matteobonfitto@yahoo.com).

dramaturgo, ou seja, de um profissional que atua como um ‘escritor da cena’, que articula o texto escrito com todos os outros elementos cênicos. Apesar da diversidade existente em muitos níveis entre o trabalho desenvolvido por Brecht e aquele formulado por Artaud, também no caso do artista francês o fenômeno teatral é considerado em sua complexidade, a partir de uma relação não hierárquica entre os elementos da cena. Dessa forma, ainda que a percepção do teatro seja extremamente diversa entre eles, tanto o trabalho de Brecht como as elaborações de Artaud abriram caminho para o reconhecimento de uma noção de dramaturgia que não está relacionada especificamente com a palavra escrita, mas sim com o funcionamento e a articulação de cada elemento cênico.

Nesse sentido, não é possível deixar de mencionar a influência exercida pelos teatros orientais nesse processo. Como sabemos, tanto no caso da Ópera de Pequim como no caso do Teatro de Bali, a partir dos quais Brecht e Artaud puderam desenvolver aspectos cruciais de suas elaborações e práticas teatrais, os elementos da cena são vistos como autônomos, em termos expressivos. Sendo assim, a palavra, por exemplo, deixa de ser nessas formas espetaculares a matriz semântica privilegiada do espetáculo, que estabelece uma relação de dependência com os outros elementos, tais como o figurino, a cenografia, e a música. Em muitas formas espetaculares orientais, o que vemos é que cada elemento – em contraste com o conceito wagneriano de obra de arte total (*gesamtkunstwerk*) que busca modos de expressão homogêneos e harmônicos – contribui para a construção de uma espécie de organismo composto por várias camadas que se articulam, mas não se reforçam ou ilustram simplesmente. A unidade estética nesses casos é resultante de um profundo jogo de tensões. Sendo assim, graças também à influência exercida pelos teatros orientais, não somente aquele balinês e chinês, mas também o indiano e o japonês, dentre outros, emerge no Ocidente uma noção de dramaturgia vista

enquanto operação através da qual elementos cênicos não convergem para um mesmo ponto, mas são entrelaçados de diversas maneiras, são ‘tecidos’. Surge assim, de maneira mais consistente em algumas culturas do Oeste, a noção de ‘dramaturgia como textura’.

A partir dessas considerações feitas acima, pode-se dizer que a noção de dramaturgia como textura envolve camadas que são produzidas pelos elementos que compõem o fenômeno teatral e suas inter-relações. Eugenio Barba, por exemplo, se refere a três níveis de dramaturgia que agem simultaneamente uns sobre os outros, mas que podem ser trabalhados separadamente:

- dramaturgia orgânica ou dinâmica, que envolve a composição dos ritmos, das ações físicas e vocais dos atores, e dos dinamismos que agem por sua vez sobre o espectador em nível nervoso, sensorial;

- dramaturgia narrativa, que entrelaça os acontecimentos, as personagens, e orienta os espectadores em relação ao sentido do que estão vendo;

- e a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa, que emerge quando o conjunto do que é mostrado consegue evocar algo diferente, inesperado, gerar ressonâncias íntimas no espectador, como quando do canto e da música se desenvolve, através dos harmônicos, uma outra linha sonora. Essa é a dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário ou recôndito do espetáculo, específico para cada espectador.<sup>2</sup>

Várias foram as tentativas feitas, desde o início do século XX, de se estabelecer as camadas expressivas que compõem o fenômeno teatral, as quais seriam mais tarde referidas como dramaturgias. Bastaria pensar em Meierhold e sua ‘composição paradoxal’, nas ‘atrações’ eisensteinianas, nos ‘esforços’ labanianos ou nos ‘dinamo-

---

<sup>2</sup> A descrição feita acima dos três níveis de dramaturgia elaborada por Barba é uma combinação das definições referidas em BARBA, Eugenio. *Il prossimo spettacolo*. L’Aquila, Textus, 1999, pp. 16-17, e em BARBA, Eugenio. *Queimar a casa. Origens de um diretor*. São Paulo, Perspectiva, 2010.

ritmos' de Decroux. Depara-se hoje, de maneira recorrente, com análises sobre diferentes dramaturgias, tais como a dramaturgia dos objetos, a dramaturgia da música e de sonoridades, a dramaturgia do espaço, a dramaturgia do figurino, a dramaturgia do ator, dramaturgia do espectador,... Cada elemento possui seu próprio modo de funcionamento, e ao mesmo tempo, quando em contato, eles se transformam mutuamente. Dessa forma, é interessante notar como Barba subdivide os diferentes níveis de dramaturgia existentes no fenômeno teatral, ao seu ver. É possível, assim, associar a dramaturgia orgânica com o que ele, influenciado por Meierhold, denominou de nível 'pré-expressivo'; a dramaturgia narrativa com o desenvolvimento de histórias e tramas; e a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa com os momentos em que o fenômeno teatral produz ocorrências expressivas não imediatamente decodificáveis, não reduzíveis a signos, e que geram por sua vez ressonâncias perceptíveis no espectador. Porém, a partir de um exame mais atento, pode-se identificar problemas e questões de difícil resposta nessa elaboração.

Por exemplo, uma vez que tais níveis agem uns sobre os outros, como se dariam as articulações entre a dramaturgia orgânica e a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa? Esses processos se dariam somente em termos de recepção, ou também em nível de produção, no ator? No caso da dramaturgia narrativa, ela envolveria especificamente a produção de histórias e tramas ou estaria relacionada também com os níveis de produção actancial, que antecederiam tais formalizações?<sup>3</sup> Além dos aspectos apontados acima, é possível reconhecer outros, mais complexos, que estão envolvidos na elaboração já mencionada. Quando Barba afirma que a

---

<sup>3</sup> O termo 'narrativa' utilizado aqui não se refere somente aos processos de construção de histórias ou tramas, mas também a tudo o que está envolvido no processo de constituição de tais histórias e tramas, suas motivações mais recônditas, os valores culturais implícitos em cada caso, etc... Para mais informações sobre essa concepção de narrativa, ver COBLEY (2001).

dramaturgia narrativa orienta os espectadores em relação ao sentido do que estão vendo, o que ele quer dizer por ‘sentido’ nesse caso? Ele utiliza esse termo como sinônimo de ‘significado’, ou ele se refere a territórios semânticos mais auto referenciais? No que diz respeito à dramaturgia orgânica e à dramaturgia evocativa, elas estariam relacionadas somente com a apresentação, ou também com o nível de representação? Qual seria a importância das sub-partituras nesses casos?

A formulação de tais questões não tem como objetivo minimizar a importância dessas elaborações feitas por Eugenio Barba. O ponto aqui é reconhecer que a ampliação do conceito de dramaturgia, cujo processo é associado nesse ensaio à emergência gradual da noção de ‘dramaturgia como textura’, envolve muitos aspectos ainda obscuros, que ainda são constantemente formulados e reformulados. Apesar de eficaz, tal noção vai na contracorrente do imediatismo. Ela envolve o reconhecimento da produção de ocorrências expressivas que cobrem, em sintonia com elaborações presentes nesse ensaio, um *continuum* que vai do mais ao menos referencial, e que abarca desde os códigos cotidianos mais facilmente reconhecíveis até a produção de intensidades. Por outro lado, cabe ressaltar aqui a potencialidade relacionada à noção em questão. De fato, a dramaturgia vista como textura, ao reconhecer a complexidade que pode permear o trabalho do ator, resiste de maneira mais consistente às modelizações e às reduções teóricas, mantendo assim abertas as possibilidades de elaboração e de invenção.

A partir das observações feitas acima, relacionadas a priori ao trabalho do ator e ao teatro, é possível nesse ponto questionar em que medida a noção de ‘dramaturgia como textura’ pode ser relacionada ao trabalho do performer, que, como já observado, é frequentemente dissociado da representação e da ficcionalização.

Um ponto favorável à elaboração em questão está associado ao fato dela considerar a produção de ocorrências expressivas que

cobrem um *continuum* que vai do mais ao menos referencial. Sendo assim, a noção de dramaturgia como textura, ao admitir um entrelaçamento de camadas produtoras de sentido, não abriria a possibilidade de reconhecimento de uma dramaturgia desvinculada da representação e da ficcionalização? Em sintonia com as tendências dramatúrgicas gerais da performance apontadas por Fabião,<sup>4</sup> a dramaturgia como textura se dá nesse caso através da articulação não de fatos e ações que remetem a histórias e tramas, mas de qualidades expressivas, de estados, de forças e fluxos que intensificam o acontecimento em processo, gerado pelo contato direto entre performer e público: uma ‘dramaturgia do inefável’.

#### BIBLIOGRAFIA CITADA:

- BARBA, Eugenio. *Il Prossimo Spettacolo*. L’Aquila, Textus, 1999, pp. 16-17.  
 \_\_\_\_\_. *Queimar a Casa. Origens de um Diretor*. São Paulo, Perspectiva, 2010.  
 COBLEY, Paul. *Narrative*. London, Routledge, 2001.  
 FABIÃO, Eleonora; “Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. In: *Sala Preta*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, n. 8, 2008.

**Abstract:** This paper analyses a concept of contemporary playwriting that involves a text created by the scene, called “playwriting as texture”.

**Keywords:** contemporary playwriting; contemporary scene; “playwriting as texture”.

---

<sup>4</sup> 1) deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais; 2) aproximação e fricção de elementos de distintas naturezas ontológicas; 3) acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos; 4) aguda simplificação de materiais, formas e ideias num namoro evidente com o minimalismo; 5) aceleração ou desaceleração da experiência de sentido até seu colapso; 6) aceleração ou desaceleração da noção de identidade até seu colapso; 7) o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias, em exibir o seu tipo ou estereótipo social; 8) o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados; 9) o curto-circuito entre arte e não-arte; 10) o estreitamento entre ética e estética; 11) a agudez conceitual; 12) o encurtamento ou a distensão da duração até os limites extremos; 13) a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte; 14) a amplificação dos limites psicofísicos do performer; 15) a ampliação da presença, da participação e da contribuição dramatúrgica do espectador. In: FABIÃO, Eleonora; “Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, In: *Sala Preta*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, n. 8, 2008, p. 238.