

A IMINÊNCIA DA CATÁSTROFE:
UMA DRAMATURGIA DO TEMPO EM
UMWELT DE MAGUY MARIN E *THE
DELUGE* DE BILL VIOLA

Resumo



A noção de dramaturgia expandida abarca múltiplas formas de encadeamento de ações, sejam estéticas, políticas ou sociais. Chegamos assim ao sentido lato de organização dramática, quer seja de fatos, imagens ou ações. Através dessa noção, são lembradas a peça coreográfica *Umwelt*, de M. Marin (2002) e a videoinstalação *The deluge*, de B. Viola (2004), que, em nossa visão, organizam o tempo como matéria dramática.

Palavras-chave:

Maguy Marin; Bill Viola; Dramaturgia do Tempo.

A IMINÊNCIA DA CATÁSTROFE: UMA DRAMATURGIA DO TEMPO EM UMWELT DE MAGUY MARIN E THE DELUGE DE BILL VIOLA

JACYAN CASTILHO DE OLIVEIRA (UFRJ)

Jacyan Castilho de Oliveira
- Doutorado em Artes Cênicas pela UFBA. Mestrado em Artes Cênicas pela UFRJ. Profa. Associada da Escola de Comunicação. Departamento de Expressões e Linguagens da UFRJ.
jacyancastilho@gmail.com.

Não há facilidades quando nos dedicamos a mapear tudo o que é abarcado pelo conceito de dramaturgia hoje. Nas tentativas de sua delimitação, deparamo-nos com o fato de que, quanto mais esmiuçamos sua aparição como conceito, mais ele se alarga, o que torna qualquer tentativa de delimitação uma tarefa sisifiana.

Se iniciamos este trabalho com uma breve elucubração sobre o termo, é porque ele será axial no cotejamento que nos propomos a fazer entre duas obras artísticas, diversas no suporte e na linguagem (sendo uma dança contemporânea e outra, vídeo instalação), mas que aqui tentamos aproximar, na análise de suas estruturas, como estratégias criativas similares e que comportam um motivo, ou um tema, reconhecível em ambas: uma certa organização do tempo.

As obras em questão são *Umwelt*, peça coreográfica de Maguy Marin, que teve sua estreia na temporada europeia 2003/2004 e tornou-se uma das *pièces de resistance* do repertório da coreógrafa francesa. Outra é *The deluge*, videoarte que integra

a série *Going Forth by day*, de Bill Viola, criada em 2002, mas que foi apreciada pela autora na vídeo instalação *Rinascimento Elettronico* no Palazzo Strozzi, em Florença, Itália, em 2017. Só poderemos estabelecer contato entre as duas se resistirmos à tentação de encontrar, de saída, pontos de similaridade entre ambas; e se, ao invés disso, tentarmos perceber como foi, em suas formas de organização de diferentes materiais, que as duas obras acabaram se aproximando, na composição e no tema, com impactos semelhantes na percepção do espectador.

Dramaturgia de quê?

O termo “dramaturgia” sempre trouxe, em seu bojo, um conjunto de tensões que remetem, por sua vez, à época na qual são engendradas. O termo passou, assim, por questionamentos e redimensionamentos que, por sua vez, são tanto origem quanto resultado de procedimentos criativos ao longo de séculos de práticas cênicas. São, portanto, anos de embate com a palavra, que deriva do grego *drao*, cujo significado mais imediato é “agir”, e deu origem tanto à “drama” (ação) quanto à “dramaturgia” (arte ou técnica de composição de dramas). Durante a maior parte da história do teatro ocidental, “falar” foi sinônimo de “agir”: a ação dramática foi, desde a concepção dos gregos, construída sobre o discurso oral, a palavra falada. Não seria impróprio dizer que os modos de organização da cena teatral se fundamentaram, durante séculos, na estrutura lógica linear da linguagem verbal, com seus encadeamentos de causa-e-efeito.

Quando se pensa em nossa matriz teatral logocêntrica, que remonta à tradição narrativa greco-romana e judaico-cristã, o termo pode ser entendido como uma noção-chave da cultura e da prática teatral no teatro ocidental, tanto do ponto de vista de palco como da plateia. Nesse sentido, *dramaturgia* seria fruto de uma sociedade fundamentada no *logos* e subsidiada pela palavra escrita [...]. (TORRES, 2016, p.150)

Subsidiada pela palavra escrita, nada mais natural que a primeira e mais usada acep-

ção do termo dramaturgia refira-se à confecção de uma carpintaria textual. Dramaturgia estaria, nessa acepção, intrinsecamente ligada ao texto dramático, ao fazer sobretudo textual, produtor de literatura dramática, aquela praticada por um autor/escritor – ou grupo de escritores, na medida em que a prática cênica passa a firmar a prática da criação coletiva e/ou colaborativa, ao longo do século XX. Esse sentido primeiro dialoga, não necessariamente contrapondo-se, à um “sentido 2”, o de um “fazer ligado menos a textos do que a tessituras, a matérias e sentidos para além da (eventual) dimensão propriamente textual, um fazer afinal coprodutor de cena, de encenação” (GADELHA & CALDAS, 2016, p. 11). É o sentido que “alarga” a noção de dramaturgia para a de espetáculo e representação, fazendo uma distinção, principalmente a partir da década de 1960, como a língua inglesa sempre fizera, entre *drama* (a composição dramática textual, a peça teatral) e *theatre* (a transposição para o palco daquela, por meio de uma operação de encenação) (TORRES, 2016).

As inúmeras dobras que o conceito realizou sobre si mesmo, desde que essa dualidade entre texto e palco foi deflagrada, e especialmente ao longo dos séculos XX e XXI, não serão objetos de estudo neste texto. Basta, para nosso propósito, lembrar que, para o teatrólogo Walter Lima Torres, o substantivo “dramaturgia” passa a demandar, a partir da década de 1980 (fato restrito ao território nacional, segundo o autor) a companhia quase obrigatória de um adjunto adnominal, que lhe dá muito mais que uma adjetivação, verdadeiramente delimita seu campo de operação estética: dramaturgia do ator, dramaturgia do corpo, dramaturgia do gesto, dramaturgia do espaço, dramaturgia performativa, dramaturgia sonora, dramaturgia da cena, entre tantas outras...

No passado, as palavras foram o móvel da ação, as portadoras de uma ideia; hoje as diversas dramaturgias reivindicam outros móveis para essa ação, bem como a manifestação das suas ideias. [...] A noção [de dramaturgia] reafirma sua vitalidade no plural, *dramaturgias*. [...]

Vemos, assim, que não importa muito o nome que seja atribuído para a realização dessa ex-

periência narrativa sustentada pela sucessão de um conjunto de ações. O fundamental parece ser que, para a existência desse conjunto de ações que configuram uma “performatividade expandida”, são necessários modos de operar atinentes ao tempo, ao ritmo, às formas, aos volumes, às texturas, às cores [...]. Não haveria, portanto, *uma dramaturgia*, mas *diversas dramaturgias*, tantos quantos forem os procedimentos de composição reivindicados pelos agentes criativos da cena. (TORRES, 2016, p.160)

Pode-se concordar com o autor que a outrora arte ou técnica de compor dramas ampliou seu campo operatório para um conceito mais amplo, o de “campo semântico de tensões criativas” (*Ibid.* p.162), que comporta, em qualquer um dos casos e através de qualquer um dos procedimentos, em uma organização dramática.

Chegamos, então, ao propósito deste trabalho, que é o de tentar reconhecer uma (dentre as muitas possíveis) organização dramática operada pelos conjuntos de artistas que compuseram as duas obras analisadas aqui. Evidentemente, cada olhar lançado sobre tais obras vai identificar camadas de sentido, oriundas de organizações específicas, e esse estudo é apenas um deles. Nossa intenção é tão somente analisar como os materiais muito específicos em cada linguagem estética, mas até coincidentes, diga-se de passagem – corpos, movimento, espaço, som, temporalidade, dimensões espaciais – foram organizados dramaturgicamente nas duas obras, chegando a resultar, em ambas, o que chamamos aqui de uma “dramaturgia do tempo”. E reconhecer, tanto em uma quanto em outra, como objetivos distintos de criação resultaram em um “espírito da obra” similar que produz, na percepção do espectador, a sensação de iminência de uma catástrofe.

O homem e seu ambiente

Se o teatro foi, durante muitos séculos, baseado na palavra na qual “falar” era “agir”, na dança desde sempre “mover” é “agir”. A dramaturgia da dança alcança, assim, outras nuances de procedimentos que, no entanto, recaem muitas vezes também em uma dualidade tensiona-

da, a que distribui autoria ao “coreógrafo” e ao “dramaturgista” – termo derivado do alemão justamente para demarcar o espaço de atuação desse pensador cocriador da dança (HERCOLE, 2004). Não entraremos, aqui, na complexidade dessa dualidade, apenas por não ser o foco deste trabalho.

Tal como acontece com qualquer peça coreográfica, o estudo de *Umwelt* (2004), da Cia. Maguy Marin, requer precauções que dizem respeito à natureza ambígua do trabalho na dança e seu contexto, especialmente como uma peça importante que teve bastante repercussão no cenário artístico francês. Além disso, “no momento da sua criação, *Umwelt* criou uma onda de reações e discursos, cuja abundância é quase sem precedentes no campo da dança contemporânea” (PALAZZOLO, 2012, tradução nossa), tal a complexidade dos temas coreográficos (e filosóficos e sociais, inclusive ecológicos) que materializava. Portanto, nossa abordagem sempre será uma aproximação redutora, um em muitos *approachs* possíveis dessa obra, parafraseando Umberto Eco, tão aberta.

Em *Umwelt*, desdobra-se diante de nós um longo decorrer do tempo, ou melhor, de pedaços de tempo: trata-se de um ato contínuo, composto por ações fragmentadas, que se desenrola perante a audiência. No palco, três fileiras alternadas de placas metálicas espelhadas compõem uma espécie de corredor labiríntico. Elas são sacudidas por um vento constante, recortam o espaço e emolduram as aparições dos dançarinos. Estes surgem e desaparecem por entre as placas, sendo também refletidos por elas, mas de maneira algo distorcida, posto que tais placas não são perfeitamente espelhadas e sacodem à ação do vento. As entradas e saídas são precisas, e se figuram como passagens, durante as quais certas ações são executadas; aparições episódicas, fugazes, que compõem um repertório de ações aparentemente banais (morder uma maçã, procurar um objeto no chão com uma lanterna, vestir um chapéu ou um *robe de chambre*, carregar um bebê), ou nem tão banais assim – arrastar um corpo (cadáver?) pelo chão, lançar-se no colo do(a) parceiro(a), lutar com alguém. São fragmentos de vida, entreolhados

por segundos, mas que deixam rastros do passado e reticências quanto ao futuro: o que teria acontecido àquele recorte de vida antes e depois do fragmento que nos é dado ver?

As ações se repetem de modo contínuo, levemente transformadas a cada vez, com sutis trocas de objetos, artefatos, identidades. Antes, vestia-se um chapéu, agora com o mesmo gesto veste-se uma coroa, depois um abacaxi. Esses laivos de mensagem, essas aparições fugazes que criam diferentes sentidos são alternadas entre os bailarinos, em troca de sujeitos que executam a ação e provocam, portanto, novas leituras. Todos parecem alheios ao vendaval que varre o palco. Ainda que descabelados, com as roupas esvoaçantes, tremulamente espelhados no cenário como aparições fantasmagóricas, parecem apenas seguir o fluxo dos acontecimentos diários, cotidianos, pequenas comédias e tragédias da vida: carregar uma planta, trocar um beijo, jogar fora o lixo. Um ritmo constante é mantido em toda a movimentação. Todas as aparições têm a mesma duração, embora nem sempre o mesmo andamento de velocidade. Em uma composição quase minimalista, quase matemática, a pulsação contínua é construída, como um tempo cíclico, regular. Como espectadores, logo percebemos que a rotina das ações está instaurada; habituamo-nos a aguardar que, de tempos em tempos, surjam as figuras que executam o balé da vida cotidiana.

No meio de uma pilha de escombros, em outro lugar do mundo, as pessoas estão chorando, as pessoas estão lutando, as pessoas estão morrendo, as pessoas estão bebendo café, as pessoas estão beijando seus filhos, as pessoas estão comprando um pequeno cachorro e as pessoas oram. Isso é tudo, está tudo junto, está tudo junto. (MARIN, 2004)

Este é o primeiro aspecto que chama a atenção nesta dramaturgia do tempo: a condensação de porções de vida em ações de poucos segundos. É claro que é próprio das artes cênicas, das artes da performance e do vídeo, a manipulação do tempo em camadas pela repetição, pela dilatação, pela suspensão ou pela condensação. Afora quando se propôs a recriar fatias de realidade que propunham a coincidência

entre o tempo vivido na sala (tempo da encenação) e o tempo dramático da ação fictícia (LEHMANN, 2007), o palco sempre foi o lugar propício à fruição de um tempo onírico, no qual, se houver acordo com o espectador, um segundo pode durar horas, e centenas de anos são condensadas em um adereço. “A exigência de que o espectador se desloque de seu tempo cotidiano para um terreno delimitado do “tempo de sonho” estava na base do teatro dramático” (LEHMANN, 2007, p.304). Em *Umwelt*, o tempo de sonho tem duração de segundos, mas cada ação dançada lança vetores na direção do passado e do futuro – portanto, elas dilatam o tempo. Talvez essa forma de condensação do tempo aproxime a dança de Marin de uma dança “dramática”, que sugere a ficção como tônica – não fosse ainda sua predileção pela transposição cênica de clássicos da literatura, desde *May B* (1981), inspirado em Samuel Beckett, a mais de quarenta obras, a maioria inspirada em obras literárias.

Porém, esse tempo cíclico que se instaura é também um tempo “pós-dramático” (LEHMANN, 2007): em primeiro lugar, esses fragmentos de vida são estetizados, não-naturalistas, sem relação explícita de causa e efeito entre si. São minimalistas na forma e no conteúdo, espaciais, pontuais; são ações dançadas. Em segundo lugar, é certo que, para além das “histórias de vida” que o espectador se sintia tentado a criar, ao observar as situações lacunares (como que flagradas em meio ao acontecimento que ele não sabe qual é), existe uma exibição do tempo em si, do tempo partilhado por dançarinos e público: um tempo maquínico, industrial, repetitivo; o tempo distorcido pela repetição, dilatado pela repetição, estetizado pela repetição. Como em outras obras da coreógrafa, especialmente atenta ao ritmo e à dinâmica como elementos composicionais, aqui, a variação na repetição é determinada não só por elementos cinestésicos ou figurativos, mas também por modelos musicais, permitindo escapar tanto da pura diacronia como da pura sincronia (PALAZZOLO, 2012). O que se decalca do fundo da composição é, assim, o tempo. O tempo exibido como tal. Como veremos a seguir, um tempo da degradação.

A iminência do desastre

Mas se o que se passa são apenas esses confetes de vida, tão reconhecíveis e pouco ameaçadores, por que nos inquietamos com essa pilha de escombros que só faz crescer à frente do palco? Aqui, de novo, o tempo é o protagonista, dessa vez da luta agônica do homem com sua inconsciência quanto ao sistema vivo que habita. Em alemão, *umwelt* pode ser traduzido, de forma primária, como “ambiente”; porém o conceito de *Umwelt*, formulado por Jacob von Uexküll, um dos fundadores da moderna pesquisa do comportamento (etologia), é mais complexo: *Umwelt* seria um sistema de percepção, o mundo subjetivo da percepção dos organismos vivos, dos animais e do homem, em relação ao seu meio ambiente e de como eles o compreendem. O pesquisador “entendia todo processo vital como um sistema coerente, em que sujeito e objeto se definem como elementos inter-relacionados em um todo maior” (UEXKÜLL, 2004, p.21); isto é, um sistema de percepção dos seres vivos como inseridos e dependentes do ambiente em que estão imersos. O que isso teria a ver com essa coreografia? Talvez o fato de que, no palco, de quando em quando, um dos dançarinos lança fora, de maneira displicente, algum objeto à guisa de lixo. Aos poucos, o prosclênio inicialmente limpo vai sendo acumulado de detritos, de forma quase inconsciente, descuidada. Ao final, um mar de lixo, produzido pelo tempo da encenação, parece apontar-nos de que forma captamos o mundo e nos inter-relacionamos com ele: não só em se tratando do meio ambiente, mas também da poluição das relações amorosas, familiares, classistas, sociais; vivemos em rota de degradação do planeta.

Enquanto isso, no prosclênio, um sistema de polias conecta um fio desenrolado continuamente de uma bobina a guitarras elétricas, fazendo de “arco” nas cordas das guitarras. O som produzido é distorcido e constante. Ele só terminará (e ditará o fim do espetáculo) quando a bobina for desenrolada completamente. O ruído constante, o lixo que se acumula, o vento e a repetição das ações provocam desconforto. Na estreia do espetáculo, em 3 de dezembro de

2004, a tempestade metálica desencadeada pelo músico Denis Mariotte, parceiro de longa data da coreógrafa, provocou a ira de alguns espectadores, que começaram a deixar a sala após 30 minutos do início da peça (PANEGY, 2015). O barulho ensurdecador, a ventania, o lixo que se acumula, embora os dançarinos pareçam ignorar tudo e seguir repetindo as ações cotidianas, embaralham as metáforas sobre um tempo inexorável que não tem possibilidade de retorno (como a bobina que se desenrola), o tecer das Parcas ditando um futuro em que soçobramos no lixo, se não tomarmos, hoje, consciência das ações sobre o planeta. Tudo remete à inconsciência das personagens, como em *O dilúvio*, de Bill Viola, que será objeto de análise mais à frente. Nele, também alheios à uma catástrofe que se anuncia, os seres tocam suas vidas como se não pesasse sobre eles nuvens carregadas de chuva.

Entretanto, há rupturas nesse fluxo. Eventualmente, um dos dançarinos executa a singular ação de fixar o olhar no público. Neste momento, em que ele(a) como que foge do tempo do sonho, do tempo da ação condensada, em que ele(a) demoradamente pausa o espetáculo para evidenciar que sabe que está em público, uma camada de sentido se junta ao conjunto polissêmico: todos, plateia e artistas, se irmanam na consciência de um “tempo partilhado”, como no dizer de Lehmann (2007). O tempo da narrativa, “tempo do drama” (mesmo que fragmentado, circular, não-natural, como neste caso) se rompe para a insurgência do “tempo do texto da performance” (LEHMANN, 2007), isto é, para a instauração do sentimento coletivo da vivência da performance. É possível dizer como Lehmann (*mutatis mutandis*), a respeito do teatro que ele chama de “pós-dramático”:

Configura-se assim um novo fenômeno estético-teatral: ao se utilizar a especificidade do teatro como modo de representação para se fazer do tempo como tal – o tempo como tempo – objeto da experiência teatral, o tempo do próprio procedimento teatral se torna objeto da elaboração e da reflexão artísticas. Esse tempo é utilizado de modo consciente; sua percepção, intensificada e organizada esteticamente. (LEHMANN, 2007, p.306)

Neste caso, poder-se-ia dizer de um tempo autoconsciente, ou, como a feliz expressão em língua inglesa, *selfconscious*. A questão, aqui, é que o tempo marcado pelo som e pela cadência dessas ações, interrompido por essas quebras de fluxo, calcam em nós a percepção de um tempo que escoar. Escoa por entre nossos dedos, escoar imerso nas ações banais, escoar na quantidade de “coisas” que consumimos e na montanha de detritos que produzimos com esse consumo. São as interrupções de fluxo, com o olhar fixo dos bailarinos, que nos fazem também estacar. Nesses momentos, todos se tornam conviventes do mesmo ambiente. O *Umwelt*, como percepção do ambiente, torna-se, então, palpável.

Uma escultura do tempo

De março a julho de 2017, teve lugar no Palazzo Strozzi, em Florença, a exposição *Rinascimento Elettronico*, com obras do videoartista Bill Viola. Nascido nos Estados Unidos, o artista foi um dos pioneiros da videoarte e da videoinstalação na década de 1970, período em que fixou moradia na região da Toscana, Itália, desenvolvendo em Florença alguns de seus primeiros experimentos. A exposição comemorativa dos vínculos do artista com a cidade trazia um didático painel demonstrativo de sua carreira, mas tinha como foco uma robusta videoinstalação, na qual Viola, inspirado em mestres do Renascimento italiano (cujas obras dominam o circuito cultural de museus e igrejas da lendária cidade), tomou algumas de suas obras (especificamente obras de Pontormo, Andrea di Bartolo, Paolo Uccello, Masaccio, Masolino e Cranach), para realizar uma releitura pessoal das mesmas, na mídia em que se notabilizou: o vídeo de longa duração.

As obras de Viola são notáveis, em grande parte, também pela dilatação do tempo. São obras que demandam de 10 a 30 minutos de contemplação, que tanto podem ter caráter repetitivo (principalmente na fase inicial, dos experimentos com a então nova mídia audiovisual), quanto constituírem um ciclo com início, meio, fim. São obras que demandam um mergulho visual, uma atenção concentrada e

concedida pelo espectador, pois são densas pictoricamente, com grandes contrastes de claro/escuro, e marcante ênfase na perspectiva. Nessa exposição, a curadoria privilegia as obras em que o foco repousa no corpo e no diálogo da figura humana com elementos e forças da natureza: são obras monumentais, vídeos de grande formato, que demandam um posicionamento espacial do espectador. Embora o suporte seja o de telas planas de vídeo, as obras merecem a adjetivação de “esculturais”, pois perpetraram uma relação de tridimensionalidade para dentro e para fora do quadro. Nelas há, entre outras, referências a mártires que padeceram sob fogo, água, terra e ar; um enorme videoretrato de um bosque (*The path*, 2002), pelo qual, à luz da aurora, figuras diversas seguem uma trilha na floresta, sem sabermos de onde vêm e para onde vão; há alusões ao nascimento e à morte, à velhice, ao primeiro homem e à primeira mulher (aqui representados como Adão e Eva idosos). São exposições puras de fluxo de tempo, convidando à fruição deste que é o senhor de todos nós. Os corpos retratados são consumidos pelos elementos ou resistem à eles, mas o que importa é sempre o tempo da consumação. Um tempo que nós, espectadores, entregamos ao ato de olhar.

Uma das mais impactantes obras é um vídeo de pouco mais de 34 minutos, chamado *The deluge* (*O dilúvio*), de 2002. Pertencente a uma série de cinco painéis intitulada *Going forth by day*, esse vídeo faz alusão a um afresco de Paolo Uccello (c. 1397-1475), até hoje parte integrante (embora em mau estado de conservação) do ciclo de afrescos *Storie della Genesi*, que ornaram as paredes da Capela Verde do Museo di Santa Maria Novella, em Florença. Nessa exposição, *The deluge* é exibido ao lado da cópia da obra que lhe serviu de inspiração, o afresco *Diluviouniversale e recessione delle acque* (c. 1439-1440), de Paolo Uccello. Como é fácil de imaginar, a obra original remete ao episódio bíblico da grande inundação que teria sido deflagrada sobre a Terra, tendo a Arca de Noé como elemento central. O afresco condensa, no mesmo espaço pictórico, de um lado a inundação, com as águas revoltas e os homens em luta; e de

outro, o refluxo das águas, com Noé recebendo o pássaro que lhe traz um ramo de oliveira, sinal de terra firme. A leitura de Viola é contemporânea: a câmera imóvel sobre um tripé fixo focaliza, durante 34' 30", a fachada neoclássica restaurada de um prédio de dois andares. Pode-se ver a abertura central do prédio, com uma escadaria que leva ao segundo andar, o conjunto regular de janelas no primeiro e no segundo pisos, e as pessoas que passam pela calçada.

Se há uma dramaturgia nesta obra, ela emana dessa teia de transeuntes que se cruzam. Como nos exemplos de dramaturgia clássica, há uma sequência reconhecível de exposição do motivo, repetição, aceleração da ação, clímax e finalização. No início, as pessoas cruzam a cena individualmente ou em grupo, em atitude cotidiana, como que seguindo seus afazeres. São executivos, trabalhadores, estudantes, pais com crianças, idosos. Uma massa amorfa de seres urbanos, sem menção à exotismos étnicos, características sociais. Carregam livros, malas, pastas de trabalho. Como em *Umwelt*, de Maguy Marin, são recortes de vida que nos suscitam completar, com a imaginação, as lacunas de narrativa que saltam da tela. Aqui também é traçado um tecido de sentidos esburacado, cheio de vazios, que são demandados ao espectador completar. São flashes de existência que, como no espetáculo de Marin, apontam vetores para o passado e para o futuro – vetores, aliás, bem nítidos espacialmente, para a direita e para a esquerda, para/de onde vêm essas figuras.

Aos poucos, percebemos que os mesmos atores repetem algumas ações; que estas vão gradualmente incorporando elementos estranhos, como mudanças de partes de uma casa, pilhas de livros, uma grande casinha de bonecas, muitas malas, pastas com muitos papéis que, eventualmente, são derrubados no chão. O ritmo dos passantes se acelera, como se estivessem com pressa de chegar em algum lugar, talvez fugir de uma tempestade que se avizinha, carregando móveis e partes da casa ou do escritório. No entanto, nada na composição da imagem alerta para essa tempestade: a iluminação não muda, não há presença de vento, o quadro não se modifica. O que nos aponta a iminência de uma catástrofe é a repetição e a aceleração

das passagens. Já começam a ocorrer pequenas corridas, uma sugestão de perseguição policial, tropeços e quedas dos transeuntes, que agora começam a formar pequenos grupos de pessoas apressadas, visivelmente em fuga, em trânsito, em mudança, até em pânico, deixando cada vez mais os objetos para trás (remetendo, nessa analogia, ao mar de detritos de *Umwelt*). Pela escadaria, vez ou outra alguém desce, abandonando em fuga o edifício. No entanto, quando a situação já se apresenta claramente caótica, o último grupo dos habitantes (trabalhadores?) daquele prédio tenta fugir pelas escadas, mas é tarde demais: a inundação explode por trás da fachada, fazendo a água escorrer violentamente pelas escadas, como se uma comporta tivesse sido aberta, derrubando em sua fúria os últimos que fugiam. Temos, nitidamente, a percepção de que é tarde demais: os habitantes daquele lugar – agora, sabemos, um local de trabalho, talvez um escritório – haviam perdido o *timing* de sua fuga, foram insensíveis aos sinais da catástrofe que se avizinhava. As figuras humanas são varridas – ou melhor, lavadas – da tela, e durante alguns minutos apenas jorra muita água de dentro do prédio, estourando os vidros das janelas. Inicialmente abundantes e furiosas, as águas vão baixando de volume e força de maneira gradual, até cessarem completamente. Como não haviam se represado em nenhum lugar do quadro/tela/vídeo, temos a percepção de que escoaram para longe. Lentamente, a cena volta ao normal. Não há destroços, não há traços de tragédia. O arco dramático completa sua volta. Vida que segue.

Identificamos nas estruturas dramáticas de *Umwelt* e *The deluge*, a despeito das linguagens diversas, o mesmo efeito de condensação dos acontecimentos que Pierre Le-Queau (2000) chama de “pacotes” de repetição. Para o autor, “a repetição é o motor da narrativa”, desde as narrativas de vida (entrevistas) até as narrativas estetizadas (LE-QUEAU, 2000, p.4). São os movimentos de ida e volta da lembrança – ou da ficção – que urdem a tessitura do ato narrado, como “o movimento da lançadeira sobre o tear do tecelão” (*ibid.*). Toda narrativa produz voltas sobre si mesma; essa é sua dinâmica interna. Quem narra vai lançando fios cujas pontas vai

atar logo adiante; retrocede e avança no tempo cronológico; repete com variações; transforma o que já foi narrado; insinua e depois deixa desaparecer fatos, personagens, ações. À maneira de um tecelão, portanto, o narrador trança os fios de forma consciente, mas não necessariamente sistemática. A estes pacotes de repetição, Le-Queau denomina “episódios”. Uma narrativa é produzida no ritmo de articulação dos episódios. “Aqui a noção de ritmo é fundamental e descreve bem a dupla ação da repetição, que é o ritmo mesmo de uma narrativa: fazer fluir e construir formas no fluxo”. (QUEAU, 2000, p.5).

É esta, sempre, a noção que tentamos construir aqui, ao aproximar duas obras de suporte tão distinto, como a ação dançada no palco e a ação dançada na tela. A noção de uma dramaturgia do tempo, de repetição e transformação, de dilatação do tempo (na história) e condensação do mesmo (na cena). Se tomássemos um fragmento de qualquer obra, ele em si traria o sentido lacunar de uma “fatia” de vida. Se tomarmos o conjunto de fragmentos, vemos que é o ritmo das repetições, ou variações (à moda musical, em que um tema sofre variações a cada vez que é apresentado, sem perder sua essência melódica) que instauram uma nova densidade dramática. É-nos revelado um conjunto polissêmico que somente a regularidade do fluxo, e suas interrupções conscientes, puderam compor.

Por tudo isso, reiteramos, nesta conclusão, que uma dramaturgia do tempo implica na intenção de trazê-lo para primeiro plano, atribuindo-lhe um protagonismo na obra. Toda composição traz, em seu bojo, uma organização temporal (tanto quanto plástica); mas aquela que elege o tempo como material dramatúrgico principal depende dele para chegar à sua completude semântica. As obras de Maguy Marin e Bill Viola nos mostram como isso pode ser feito engenhosamente, de forma a demandar também do espectador uma fruição demorada e prazerosa.

REFERÊNCIAS

GADELHA, Ernesto; CALDAS, Paulo. **Dança e dramaturgias[s]** (Org. e Introdução). Fortaleza, São Paulo: Nexus, 2016, 312p.

HERCOLE, Rosa. Corpo e dramaturgia. **HUMUS 1** (Org. Sigrid Nora). Caxias do Sul: S. Nora, pp.103-112, 2004.

LE-QUÉAU, Pierre. **O ritmo e os efeitos da narrativa**. Palestra proferida no GIPE-CIT (UFBA) em 7 de junho de 2000. Original reproduzido. Salvador, 2000, 6p.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac-Naify, 2007, 440p.

MARIN, Maguy. Maguy Marin et Umwelt. EN SCÈNES - **le spectacle vivant en vidéo**. Disponível em <<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00887/maguy-marin-et-umwelt.html>>. Acesso: 20 de novembro de 2017.

PALAZZOLO, Claudia. “Entrer, d’un pas, dans le flux de ce monde – Une lecture d’Umwelt de Maguy Marin”. AGON – revue des arts de la scene, nº5, 2012. Disponível em: <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2420#tocto1n1>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

PANEGY, Rick. “Vents contraires”. RICK&PICK, 2015. Disponível em: <<http://www.ricketpick.fr/2015/12/17/spectacle-critique-umwelt-de-maguy-marin>>. Acesso em 15 dez. 2016.

TORRES, Walter Lima. **Ensaio de cultura teatral**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016, 304p.

UEXKÜLL, Thure Von. “A teoria da Umwelt de Jacob von Uexküll”. **GALÁXIA** nº 7, pp. 19-48, abril 2004. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica –USP, 2004.

VIOLA, Bill. **Rinascimento Elettronico**. Programa da exposição. Firenze, Palazzo Strozzi, 10 mar. a 23 jul. 2017.

Abstract

The notion of expanded dramaturgy encompasses multiple forms of linking actions, whether aesthetic, political or social. Thus, we come to the broad sense of dramaturgical organization, whether it be facts, images or actions. In this paper we remind the choreographic piece *Umwelt* by M. Marin (2002) and the video installation *The Deluge* by B. Viola (2004), which, in our point of view, organize time as matter of dramaturgy.

Keywords

Maguy Marin. Bill Viola. Dramaturgy of Time.

Resumen

La noción de dramaturgia expandida abarca múltiples formas de encadenamiento de acciones, sean estéticas, políticas o sociales. Llegamos así al sentido lato de organización dramática, ya sea de hechos, imágenes, acciones. A través de esta noción se recuerdan la pieza coreográfica *Umwelt* de M. Marin (2002) y la videoinstalación *The deluge* de B. Viola (2004), que, en la visión de esta autora, organizan el tiempo como materia dramática.

Palabras clave

Maguy Marin. Bill Viola. Dramaturgia del Tiempo.