

# APRESENTAÇÃO

Por Verônica Fabrini<sup>1</sup> e Melina Scialom<sup>2</sup>

Apesar do conceito de dramaturgia manter forte conexão com o campo da literatura teatral, é certo que, especialmente depois do desenvolvimento da figura do encenador e do refinamento das múltiplas perspectivas do trabalho do ator no século passado, o conceito vem se expandindo, ou ainda, retomando seu sentido primeiro, ou seja o sentido da *organização das ações*, quer seja no suporte do texto escrito, quer seja na materialidade da cena e seus sistemas de signos. É um movimento natural: quando se refinam os sistemas de signos esses buscam uma autonomia de linguagem. Hoje fala-se na dramaturgia do ator, do movimento, da dança, do espaço, da luz, do tempo... Neste sentido, é interessante examinarmos, numa perspectiva dramatúrgica, as múltiplas linguagens cênicas que vêm sendo produzidas, discutidas e analisadas neste último século.

Como artistas e pesquisadores das artes cênicas temos visto que durante séculos a dramaturgia foi estruturada sobre a linguagem verbal que tinha a “ação dramática” estabelecida sobre diálogos teatrais. Nada mais natural, pois afinal o que a história preservou foram os textos escritos, traduzidos, reescritos, copiados e recopiados à mão, depois impressos, editados, multiplicados, atravessando o tempo e os continentes. A herança de vínculo com o registro escrito por um lado, e a autonomia

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp.

<sup>2</sup> Pesquisadora Doutora – Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Unicamp. Bolsista processo n. 2016/08669-5, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

## APRESENTAÇÃO

da dramaturgia enquanto gênero literário por outro, acabou por identificar uma coisa à outra. Enfim, como mencionado acima, o conceito de trabalho sobre as ações – dramaturgia – se transformou, ampliando-se para um grande leque de opções de fazeres e linguagens. Por isso insistimos que considerar a raiz do conceito e associa-lo a matérias e fazeres contemporâneos é permitir o desdobramento das artes da cena de acordo com seu tempo. Portanto, porque não olharmos para nosso tempo e examinar o conceito de dramaturgia hoje?

A noção expandida do conceito de dramaturgia é explorada pelos autores em artigos que abordam a escrita literária, a teatralidade e a performatividade, buscando os espaços fronteiriços como a performance, a dança, a videoinstalação, os espetáculos participativos, a literatura entre tantas outras possibilidades. Nestes novos espaços e linguagens, tempo, experiência, política, filosofia, tudo é passível de se converter em matéria dramaturgica, com as mais diversas estratégias de *articulação das ações*.

No que tange os artigos presentes nesta edição da Revista Pitágoras 500, Marina de Oliveira em seu artigo *Dramaturgia expandida e seus rastros: questões de historiografia teatral*, traz uma revisão sobre a história do termo dramaturgia com uma contextualização que revela a complexidade que envolve o conceito na contemporaneidade. Esta complexidade pode ser revelada ao dissertar sobre a estética do grupo Oficina (São Paulo, Brasil) ou dos espetáculos de Pina Bausch (Alemanha). Marina coloca que foi com a legitimação do encenador, no final do século XIX, que a dramaturgia e a pessoa do dramaturgo deixaram de ser a principal ordem teatral. Isto quer dizer que o texto passou a ser entendido como um material maleável e aberto à compreensão do diretor e criador da cena. O trabalho e pensamento de Artaud, Brecht, e os processos de criação coletiva e colaborativa emergentes na década de 1960, foram marcos para que o conceito de dramaturgia fosse alargado, fazendo com que

## APRESENTAÇÃO

o texto (literatura ou a escrita para o teatro) passasse a ser somente mais um elemento do fazer teatral, e não a origem a dele. Assim, Marina lembra que para Patrice Pavis, a dramaturgia na contemporaneidade pode inclusive acontecer sem a presença de texto. Isto quer dizer que se torna possível pensar em dramaturgia enquanto uma possibilidade plural: dramaturgia do corpo, do movimento, das imagens, etc.

A partir desta introdução a autora chega em sua questão primordial: como esta noção expandida do conceito de dramaturgia muda a historiografia teatral, muitas vezes baseada no estudo de “textos” ou dramaturgias? Ela sugere a migração de uma abordagem objetiva (que faria uma análise de texto) para uma mais especulativa e, portanto, subjetiva, incerta e complexa. Isto se daria através de perguntas que divergem do texto, como por exemplo sobre a política da atuação masculina nas peças, a acústica dos teatros, o tipo de visão que tinham os espectadores e o como movimentavam os atores em cena. Com estas perguntas a aula de historiografia teatral deixa de ter a análise literária como foco principal e expande a análise para outros campos ligados a encenação, criação, recepção e repercussão das peças, fazendo com que os materiais necessários para este estudo também sejam diversificados.

O que seria então uma dramaturgia onde o foco deixa de ser o texto e passa a estar ligado a outros elementos que envolvem a realização de um espetáculo cênico? Jacyan Castilho de Oliveira em *A iminência da catástrofe: uma dramaturgia do tempo em Umwelt de Maguy Marin e The deluge de Bill Viola* propõe uma análise baseada nos elementos temporais de um espetáculo ou obra cênica para conceituar o que chama de “dramaturgia do tempo”. Para desenvolver tal conceito Jacyan explica que o termo dramaturgia possui dois sentidos, o primeiro relacionado à literatura teatral e o segundo ligado a tessituras, matérias e sentidos que estão além da dimensão textual, levando

## APRESENTAÇÃO

a noção de dramaturgia para a de espetáculo ao invés de texto. Seguindo o pensamento de Walter Lima Torres de que haveria não somente uma dramaturgia, mas tantos quantos forem os procedimentos de composição utilizados, Jacyan propõe um olhar sobre o tempo, como uma possível organização dramática de uma obra.

Como lócus de análise, Jacyan se utiliza de obras da coreógrafa Maguy Marin e do artista visual Bill Viola. Ao aproximar o trabalho destes dois artistas Jacyan ressalta a noção de ritmo como um disparador de uma dramaturgia do tempo. Lembrando que o ritmo de uma narrativa (textual) é capaz de construir formas através do fluxo - repetição, transformação, dilatação e condensação - de palavras e ideias. Nas obras de Marin e Viola, o ritmo seria composto através dos mesmos procedimentos de manipulação de fluxo, porém sobre outra matéria, a dos acontecimentos performados como movimentos e gestos. Assim, a composição de fragmentos (de vida) em ritmos de repetições e variações (à moda musical) instaura uma densidade dramática a uma obra de dança ou de vídeo. Com isso o tempo se torna protagonista da obra, possibilitando uma dramaturgia do tempo.

Como outro exemplo de espetáculos que contribuem para expandir o conceito de dramaturgia, o artigo *Acumulação, Repetição, Sobreposição: A festa de largo como partida da arte participativa – Looping: Bahia Overdub* de Isa Etel Kopelman Isabel Thaler Isabella Amaral Soares traz a discussão sobre criação e a recepção um espetáculo participativo de dança onde a presença e participação do espectador consolida o ato performático da peça. Entendendo a peça em questão como um ato performático (Hans Thies Lehmann), uma obra aberta (Humberto Eco), a peça permite ser analisada de acordo com os elementos sugeridos por Jorge Dubatti: o convívio, a poiesis e a expectativa. A peça se consolida a partir de improvisação onde os dançarinos dialogam com uma máquina de som (associada às memórias de

## APRESENTAÇÃO

festas de cultura popular), as sequências de movimento e o público presente (e participante) que transforma cada obra em um acontecimento único. Este diálogo, que acontece em cena e a cada apresentação, compõe o que as autoras chamam de “um ato estético de dramaturgia colaborativa” que quebra as barreiras entre jogo e realidade, fazendo com que a dramaturgia seja em si consolidada na comunhão entre todos os elementos – dançarinos, espaço, sistema de som, espaço e público - presentes na apresentação da obra.

Ainda buscando argumentar sobre a dramaturgia enquanto campo expandido, Eder Rodrigues traz em seu artigo *A frente performática de atuação do dramaturgo na cena contemporânea* uma discussão que aproxima o conceito de dramaturgia do campo da performance para resignificar o termo frente à prática de criação cênica coletiva e colaborativa. Ao estabelecer paralelos entre a dramaturgia e a performance, Eder busca na experiência da criação e na integração das experiências de cada componente do coletivo o que ele chama de uma “dramaturgia do sensível”. Para o autor, o caráter coletivo da gênese do texto teatral nas produções de um coletivo contribui para estabelecer uma pluralidade conceitual ao termo.

Quando examinado a partir do viés performático, o modus operandi do dramaturgo é tensionado, fazendo com que os territórios e fronteiras de seu ofício sejam descentralizado, fazendo com que o processo criativo em si (ao invés da figura do dramaturgo) passe a ser responsável pela mobilização de conceitos, significados e ideologias presentes no trabalho. Esta perspectiva propõe um redimensionamento do papel do dramaturgo como um agente fronteiro que passa a “articular, provocar e dinamizar o espaço destinada à experimentação de poéticas coletivas”. Assim, o autor sugere a passagem da “primazia textocêntrica” para o espaço da “experiência da artesanaria teatral”. Tal transposição aponta para uma ressignificação de dramaturgia enquanto

## APRESENTAÇÃO

ato de se construir, reintegrando a participação dos performers no espaço autoral. Neste ato integrativo, o dramaturgo adota a função de performer, assumindo a responsabilidade de “explorar, provocar e reunir estruturas de suporte para a obra, fruto de uma rede corporativa que se retroalimenta nas instancias do sensível, do artístico e do social”.

Já o dramaturgo, encenador e iluminador da UFBA, João Sanches, em *Dramaturgia dos possíveis: desvios do espetáculo A persistência das últimas coisas*, (texto do argentino Juan Crespo e sua direção) indaga sobre as estratégias dramaturgicas na cena contemporânea a partir da dupla autonomia, a do gênero literário e da materialidade cênica, considerando a perspectiva ampliada de dramaturgia, na qual o texto é mais um dos elementos em jogo com outros sistemas de signos. Para o autor, trazendo para a discussão BernadDort e Sarrazac, há uma mútua provocação entre texto e cena, deslocamentos, confrontos e combinações impossíveis entre sistemas de signos, acionada pelo devir cênico, pela força e pelas virtualidades cênicas da obra, ampliando ao limite a abertura do texto, deixando-se conduzir pela multiplicidade e indeterminação de sentidos, enfim um “teatro dos possíveis”. Tal dramaturgia, comenta o autor, tende a gerar subjetividades políticas, visto que se alimenta “da combinação discordante das vozes de uma época” (Sarrazac, 2002). Sanches analisa a dramaturgia de Crespo em *A persistência das últimas coisas* sublinhando justamente este recurso polifônico, explicitando a multiplicidade de vozes e discursos sobre o fracasso de um vínculo amoroso entre Frederico e seu ex-namorado, assim nomeado no texto. Esta estratégia – a nomeação de um, e não do outro – abre o texto, pois não nomeado, o ex-namorado pode ser parte da subjetividade de Frederico. O recurso da memória, das possíveis versões de uma lembrança sem que nenhuma delas se afirme como verdadeira, é outra estratégia que acentua tanto a circularidade temporal, quanto a multiplicidade de perspec-

## APRESENTAÇÃO

tivas, fazendo com que a progressão dramática se dê pela sobreposição de hipóteses que nunca se anulam. Dois outros pontos evidenciam-se como estratégia dramática: o uso de interrupções e o desvio a qualquer construção psicológica de personagem, optando pela *mimesis* de discursos e não de pessoas, gerando um “diálogo de monólogos”.

O autor avança em sua especulação apontando também para uma dimensão lírica, apoiado nos estudos do drama lírico de Gleise Mendes, uma vez que esse também se desenvolve de forma circular, gerando ocorrências que se acumulam, mas não se encadeiam. A mistura de gêneros, os fluxos de pensamento, os significados relativos e a convocação dos leitores/espectadores, encenadores e atores para a efetiva construção de sentidos possíveis seriam, para o autor, estratégias frequentes na dramaturgia contemporânea.

*Experimentação filosófica e ato político no teatro de Gabriel García Márquez*, escrito pela dupla AndreLuis de Oliveira e André Luís Gomes, ambos vindos da literatura, apresenta o único texto do escritor colombiano escrito para o teatro: *Diatriba de amor contra umhombre sentado*. A ação, pode-se dizer, se passa em tempo real: Graciela, falando a seu marido enquanto se prepara para a celebração de suas bodas de prata. Mas logo na rubrica inicial, o autor adverte: o marido é um manequim; permanece imóvel, sentado, lendo um jornal. Essa materialidade cênica já denuncia o drama, pois nós – a plateia – a ouvimos, mas seu marido não. E aqui é importante notar que embora seja literatura dramática, é a materialidade cênica, ainda que virtual, que tenciona o conflito dramático: o marido é um manequim e manequins não ouvem nada! O marido não ouve? Ou não responde? Ele está lá e permanece, afirmando a situação de um casamento falido, mas que, no entanto, se mantém. Por meio dessa estratégia dramática, extremamente cênica e já apresentada na rubrica inicial, mudo e estático, o marido afirma-se como

## APRESENTAÇÃO

presença de uma violência silenciada que pressiona a diatribe da esposa. Diatribe: discurso violento ou injurioso, discussão arrebatada, mas no caso, a uma só voz.

Os autores analisam este monólogo partindo de uma leitura cênica – uma proto-cena – fato que vai evidenciar justamente o ponto de passagem entre as duas linguagens, a literária e a cênica, uma “encenação da leitura”. Em cena, a atriz/personagem, com o texto ora em mãos, ora colado sobre poucos objetos da cena, é uma presença que faz lembrar sua origem, a palavra escrita, ao mesmo tempo em que evidencia o fazer teatral. A atriz/personagem fala para uma plateia que a vê e a escuta – um ato performativo em si – enquanto o marido, com o rosto coberto pelo jornal, a ignora. O monólogo, sublinham os dois Andrés, é um grande solilóquio, um diálogo consigo mesmo, típico da convenção teatral, momento de busca do herói que exterioriza um debate de consciência. Mas o que torna esse solilóquio “diatríbico” singular é justamente a estratégia altamente teatral do marido representado por um manequim, fazendo com que o discurso da protagonista se feche sobre si mesma.

Os autores do artigo prosseguem lembrando que se trata de uma diatribe de amor, uma injúria de amor e lançam mão da leitura de Marilena Chauí sobre Espinosa (Chauí, 2011) para esclarecer a tensão, o conflito da cena, entre o conatusespinosiano, ou seja, o esforço para desvencilhar-se de um obstáculo externo, e o desejo que se realiza num campo de forças de antagonismos. Os autores ainda destacam outra rubrica do escritor colombiano que pede que a situação se dê com “o estrondo de uma vasilha que está sendo despedaçada contra o solo”. Essa evidencia do instante, dada por essa rubrica, irá também estressar o lidar com a temporalidade, essa fundamental matriz dramática. O tempo presente da vasilha que se despedaça num estrondo é que vai mover todo o tempo passado da relação posta em revista pela memória de Graciela. É justamente nesse jogo com o tempo que



## APRESENTAÇÃO

o drama se contamina com a dimensão épica e a narrativa das memórias criam a tensão voltada para o futuro.

Em *Necronarrativa teatral: necropolítica como pulsão criativa de narrativas ficcionais para cena*, o ator e dramaturgo e doutorando em Dramaturgia na UFBA, Aldri Anunciação, faz uma minuciosa leitura da necropolítica do filósofo camaronense Aquili Mbembe como estratégia dramática na escrita da trilogia teatral intitulada *Trilogia Necronarrativa do Confinamento*, de sua autoria, tensionando morte, vida e liberdade, abordando a “máquina institucional de morte” (Mbembe, 2016). Leitura fundamental se pensarmos no recente assassinato da vereadora do Psol, Marielle Franco, afirmando uma dramaturgia comprometida com grave crise política-social que assola não só o Brasil, mas todo o complexo contexto geopolítico, com o avanço do fascismo em escala global. Alarmante e iluminador quando o autor, recorrendo ao filósofo, sublinha que a “máquina da morte” necessita formatar o personagem do inimigo ou quando aponta o estado bélico como estado permanente e a paz como estado de exceção.

Aldri nos apresenta seus três textos, três obras-objetos de estudo nas quais a ficção literária apresenta-se como versão dramática da necropolítica de Mbembe, numa dramaturgia plasmada no cruzamento entre história e ficção a qual o autor nomeia como necronarrativa teatral. No primeiro deles, *Namíbia, não!* (Prêmio Jabuti de Literatura em 2013), aborda a mortandade da juventude negra no Brasil por meio da criação de uma situação ficcional na qual sucessivas medidas provisórias do governo brasileiro encerralam cidadãos “de melanina acentuada”, que deverão ser capturados e enviados de volta a um país da África como forma de reparação social. No segundo, *O Campo de Batalha: A Fantástica História de Interrupção de uma Guerra Bem-Sucedida*, uma futurística III Guerra Mundial é subitamente suspensa quando as munições não podem ser

## APRESENTAÇÃO

distribuídas inimigas iniciam uma inusitada aproximação. No terceiro texto da trilogia, *A Mulher do Fundo do Mar: Versão Guerra da Síria*, dramaturgiza o confinamento solitário de uma ex-refugiada da guerra da Síria que após cair de um dos botes em fuga pelos mares mediterrâneos, passa a habitar as profundezas do mar, onde encontra seu duplo, a mulher-espelho, com a qual empreende uma busca para além das memórias superficiais das versões oficiais.

O artigo, no jogo entre os conceitos de Mbembe de necropolítica /necropoder e a criação ficcional, desenha estratégias dramáticas nas quais a ficção ganha a contundência do real, no sentido de uma realidade condensada, paradoxalmente viral e vital. Da criação das personagens às situações dramáticas, o autor evidencia a urgência de se pensar uma dramaturgia contemporânea incrustada no duro tecido da realidade, sem abrir mão da liberdade e da poesia ficcional.

Finalizando essa edição, Thales Mendonça traz o imaginário seresteiro com o texto *Manifesto seresteiro, seresteiro manifesto e um roteiro para performance de um cancionista*, parte de sua pesquisa de doutoramento. Trata-se de uma reflexão ensaística seguida de um roteiro-desmontagem no qual as canções traçam uma dramaturgia lírica-musical e a seresta é abordada como performance a partir da experiência subjetiva compartilhada, como “parceira da lua”, ou do pensamento noturno, como diria Bachelard. A canção como dramaturgia evoca as figuras dos rapsodos, bardos e trovadores, explicitando a matriz oral do narrar/cantar/contar e conseqüentemente o ato performativo em si (Zumthor). O formato de roteiro indica tanto a flexibilidade performativa quanto o sentido estabilizador da escrita. O caráter dramático, no entanto, reside na articulação entre as canções e no modo como o autor as coloca num campo paradoxal, tencionando nas canções a linearidade relativa do dedilhado com a circularidade das batidas, ou ainda te-

## APRESENTAÇÃO

maticamente, ao “torcer” a seresta, desviando e torcendo o mal de amor, tema tradicional do seresteiro. Encontramos no roteiro, como mencionado a respeito das estratégias dramáticas contemporâneas, o jogo entre os gêneros musicais, trafegando entre o samba, o tango ou a valsa, a multiplicidade de pontos de vista e uma construção não linear, que evolui em espirais. O autor finaliza o artigo tecendo analogias entre o seresteiro e sua amada, compositor e a musa, processo criativo e sua relação com a *anima*, no sentido junguiano do termo. O roteiro, cujas canções podem ser acessadas *online* em seu canal do Youtube pelo link nomeado como Manifesto Seresteiro Pitágoras, inicia-se com uma canção ao pai, mestre seresteiro do doutorando aprendiz, percorre amigos, amores e desamores e termina com a mãe, imagem icônica da *anima* geradora.

Com estes artigos, esta edição da Pitágoras 500 traz exemplos de pesquisas de artistas-pesquisadores brasileiros que tem investigado as reverberações do conceito de dramaturgia no âmbito das artes cênicas. Ao discutirem fazeres que dialogam com diferentes linguagens artísticas, eles demonstram que a dramaturgia extrapola os limites do próprio fazer teatral e penetra em campos diversos, se tornando uma prática compartilhada e plural que acontece no encontro, sempre instável, dos elementos que compõe a experiência teatral/cênica/artística.