



Dramaturgias intempestivas: anotações sobre dispositivos poéticos – Um artigo escrito a quatro olhos¹

Untimely dramaturgies: notes on poetic devices – Paper written with four eyes

**Felisberto Sabino da Costa e
Vicente Antunes Ramos**

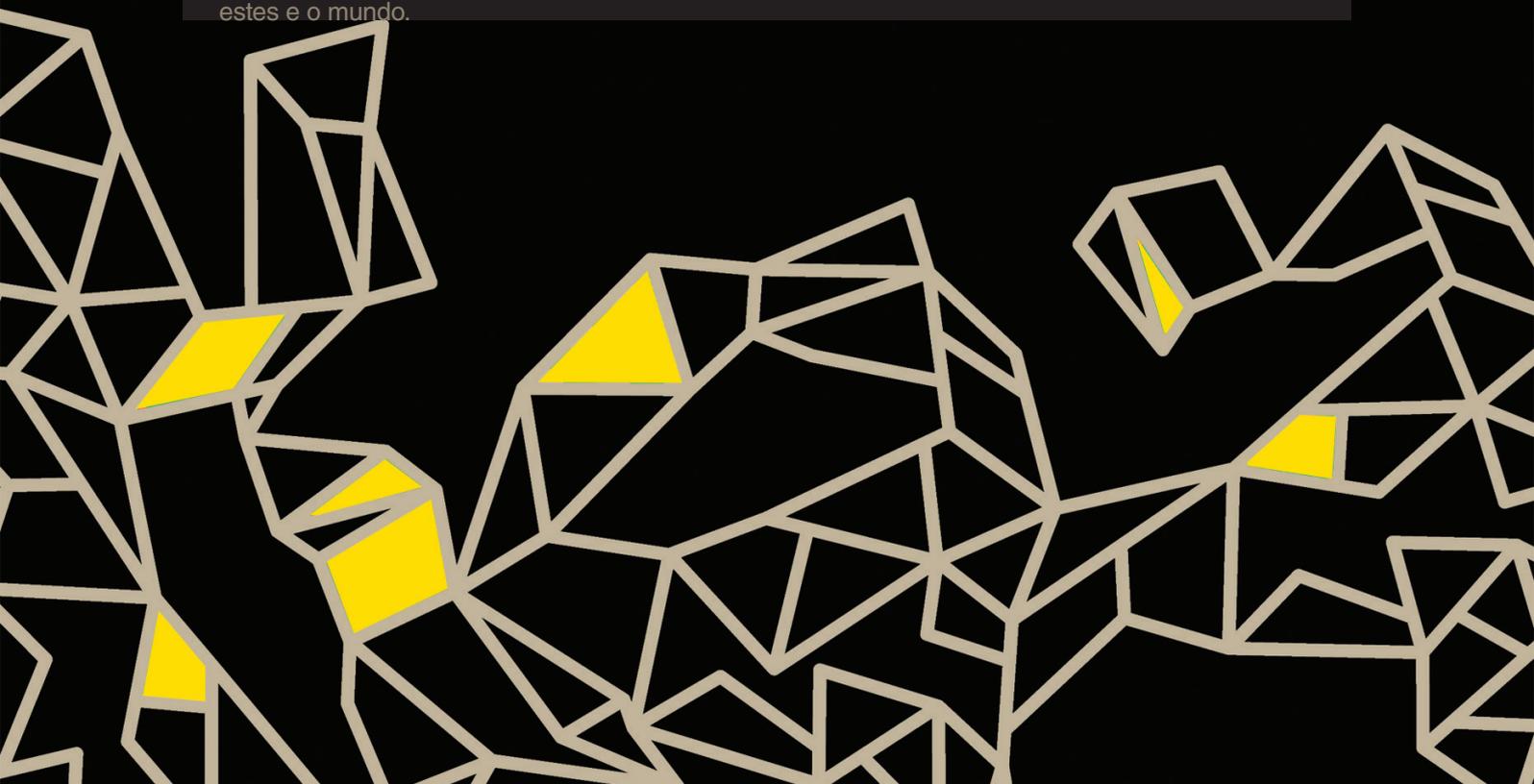
Felisberto Sabino da Costa

Professor pesquisador do Departamento de Artes Cênicas e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP)

Vicente Antunes Ramos

Graduando de direção teatral na ECA-USP

¹ Este artigo foi produzido no/pelo cruzamento dos projetos de fluxo contínuo (professor-orientador) e de iniciação científica (orientando), financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Fundamentalmente, ele se configura como o jogo de olhares entre um e outro, entre estes e o mundo.



Resumo

Neste artigo buscamos explorar a noção de dispositivo dramático focando três possibilidades. A primeira a partir da leitura de obras cênicas já existentes. Compõe a segunda o conceito de dispositivo como base da dramaturgia, e suas implicações inclusive na relação dramaturgia/encenação, elegendo o trabalho de Samuel Beckett como ponto de reflexão. A terceira abarca as possibilidades de dispositivos dramáticos enquanto procedimentos de criação, não mais atrelados a uma obra pronta. Essas perspectivas não encerram de forma alguma as possibilidades do olhar sobre o conceito de dispositivo dramático, mas operam como as histórias de Clarice Lispector – quantos olhares não cabem sobre um mesmo objeto? Quantas histórias?

Palavras-chave: Dramaturgia, Dispositivo, Teatro contemporâneo.

Abstract

In this article we seek to explore the notion of dramaturgical device, focusing on three possibilities. The first one, from the reading of already existing artistic works. The second one, from the concept of device as the basis of dramaturgy, and its implications even in relation to dramaturgy/staging. For that we choose the work of Samuel Beckett as a point of reflection. The third is the possibility of dramaturgical devices as a creation procedure, no longer linked to a ready work. These three choices do not in any way limit the possibilities of looking at the concept of a dramaturgical device, but they operate like the stories of Clarice Lispector – how many interpretations are possible on the same object? How many stories?

Keywords: Dramaturgy, Device, Contemporary theater.

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O assassinato”. E também “Como matar baratas”. Farei [faremos] então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me [nos] dessem.
(Clarice Lispector, “A quinta história”)

Aquilo que é necessário dizer/escrever para início de conversa

Artistas, pesquisadores e espectadores, investidos na prática e na teoria das artes cênicas, vêm interagindo ao longo da história com a ideia de

dispositivo, que se apresenta em transformação contínua. Dispositivo e tecnologia, às vezes quase sinônimos, muito embora aqui entendidos de forma distinta, permeiam as ações humanas, e não se constituem algo exterior a elas. Desse modo, nosso trato com o dispositivo dramaturgício não coloca em jogo uma pretensa modernidade ou originalidade, dado que sua presença perpassa a fatura textual ao longo da história, promovendo novos modos de olhar, perceber ou mover o corpo.

Embora a fatura de um dispositivo dramaturgício possa tecer implicações com as ideias de dispositivo concebidas por Deleuze (1990) e Agamben (2009), concentramos nosso interesse na discussão a respeito de um “dispositivo poético” atrelado à ideia de *poiesis*, que se endereça à constituição de um sistema cênico nominado dramaturgia, uma categoria mutante que se traveste e se reinventa a cada período. Nossa proposta remonta aos trabalhos de Sanchez (2016), quando este aborda a noção de dispositivo no campo das artes. Conforme observa:

poderíamos descrever como dispositivos inúmeras propostas artísticas recentes no campo das artes cênicas. “Dispositivo” é, em muitos casos, mais apropriado do que “design de palco”, “encenação”, “ação”, “coreografia” ou “dramaturgia”. Mas “dispositivo” não é apenas um termo que permite descrever o resultado de um processo criativo, também é um conceito que opera na concepção do trabalho artístico de muitos criadores contemporâneos². (Tradução nossa)

As possibilidades aventadas por Sanchez podem ser exploradas de forma exponencial, trazendo à luz outros olhares. De imediato, poderíamos grifar a noção de dispositivo como um “conceito que opera na concepção do trabalho artístico de muitos criadores contemporâneos” (SANCHEZ, 2016). Desse modo, a partir dessa conceituação um tanto ampla, tentaremos lidar com questões da feitura artística contemporânea e problemáticas específicas

2 No original: “Podríamos describir como dispositivos numerosas propuestas artísticas recientes en el ámbito de las artes escénicas. ‘Dispositivo’ resulta en muchos casos más adecuados que ‘escenografía’, ‘puesta en escena’, ‘acción’, ‘coreografía’ o ‘dramaturgia’. Pero ‘dispositivo’ no es solo un término que permita describir el resultado de un proceso creativo, es también un concepto que funciona en la concepción del propio trabajo artístico por parte de muchos creadores contemporáneos”.



desse campo e época. Ao mesmo tempo, podemos ser contraditórios e abraçar regras do passado.

É importante sinalizar que a noção de dramaturgia que exploraremos aqui se expande para outros campos e artes, não se relacionando tanto a um território unívoco. Essa perspectiva está presente na obra de Beckett ao compor dramaturgias que se irradiavam do teatro às telas de cinema e televisão e aos aparelhos de rádio, por exemplo. Atualmente, as possibilidades de trânsito são ainda mais extensas e, mais do que um modelo de dramaturgia, talvez possamos abordar um sistema ou a matéria de uma espécie de argila de onde saltam todas as possibilidades de corpos. Dessa amplidão, elegemos navegar neste artigo pelo território (poroso) do teatro e explorar a dramaturgia até o limite impossível, adentrando as fronteiras e as complexidades de um dispositivo dramatúrgico que envolve o texto, o qual pode ser pensado na acepção com que Lotman (1996)³ veste essa palavra.

Desse modo, trataremos de explorar a noção de dispositivo dramatúrgico a partir da leitura de obras cênicas já existentes. Depois passaremos para a discussão do conceito de dispositivo como base da dramaturgia, e suas implicações inclusive na relação dramaturgia/encenação, elegendo o trabalho de Samuel Beckett como ponto de reflexão. Por fim, iremos olhar para as possibilidades de dispositivos dramatúrgicos enquanto procedimentos de criação não mais atrelados a uma obra pronta. Essas perspectivas não encerram de forma alguma as possibilidades do olhar sobre o conceito de dispositivo dramatúrgico, mas operam como as histórias de Clarice Lispector – quantos olhares não cabem sobre um mesmo objeto? Quantas histórias?

A primeira delas (histórias) – o primeiro olhar – começa assim:

Olhar #1

Da mesma forma que a máquina de escrever alterou a escrita, seu ritmo e sua feitura, bem como a percepção daqueles que passaram a lidar com a

3 O conceito de texto na concepção de Yuri Lotman amplia seu espectro, não se referindo apenas ao aspecto linguístico. Dessa forma, podemos compreender texto como: “ritual”, “cerimônia”, “representação dramática” ou “textos artísticos”. Há ainda a possibilidade da conversão do contexto em texto (formam-se textos com o “ciclo lírico”; “a criação de toda uma vida como uma só obra” e a tendência à desintegração a conversão do texto em contexto). Por fim, partes de um romance tornam-se unidades estilísticas independentes (1996, p. 54).

(essa) “realidade”; as tecnologias atuais operam deslocamentos nos corpos contemporâneos. O espectador passa a ler (ver) o mundo cênico (e a realidade) de maneira distinta dos atores sociais de épocas anteriores. Como observa Sanchez (2007), o espectador do século XX teve seu olhar contaminado pelo cinema, (arte)fato que gerou implicações na fatura dramaturgical teatral: “A invenção da cinematografia condiciona toda a história da visualidade durante o século XX, lançando as bases para as sucessivas transformações da percepção da realidade e a compreensão da construção da realidade que marcará o século XX” (p. 272). O aparato cinematográfico retorna ao teatro não mais para apropriação da sua linguagem, mas como elemento modificador de sua dramaturgia.

Nessa mesma mirada, Cornago (2004) chama a atenção para a contaminação do paradigma televisivo na constituição de uma parcela significativa da dramaturgia elaborada a partir dos anos 1980 do século passado:

A influência estrutural do cinema na dramaturgia torna-se visível nos anos 1950 e 1960, como no teatro realista norte-americano de Tennessee Williams ou Arthur Miller, cujo acento narrativo ressaltado facilitou o acesso ao cinema; mas a partir dos anos 1960, foi imposto de forma retumbante [...] outro modelo de comunicação diversa que é a televisão, o zero grau de medialidade, e que, por meio das telesséries e outros programas de pequeno formato, seus produtos estelares, proporá um esquema de construção dramático para numerosos autores dos anos 1980 e 1990, familiarizados, por outro lado, com este meio para seu trabalho profissional, como antes disso eles haviam sido, embora em menor grau, com o cinema⁴. (p. 2-3, tradução nossa)

Não tencionamos restringir a noção de dispositivo dramaturgical ao domínio da tecnologia num sentido restrito, mas tão somente sinalizar a ação do tempo histórico na fatura das dramaturgias pensadas enquanto dispositivos

4 No original: “*La influencia estructural del cine en la dramaturgia se hace visible en los años cincuenta y sesenta, por ejemplo, en el teatro realista norteamericano de Tennessee Williams o Arthur Miller, cuyo marcado acento narrativo le ha facilitado el acceso al cine; pero a partir de los años sesenta se impone de manera rotunda, con la eficacia que solo tienen los medios que en algún momento han pasado por transparentes, naturales [...] otro modelo de comunicación diversa que es la televisión, el grado cero de la medialidad, que a través de las teleseries y otros programas de pequeño formato, sus productos estelares, propondrá un esquema de construcción dramática a numerosos autores de los años ochenta y noventa, familiarizados por otra parte con este medio por su trabajo profesional, como antes lo habían estado, aunque en menor medida, con el cine.*”



e as contaminações possíveis resultantes dessas interações, bem como reafirmar a noção de tecnologia como algo que não é exterior a nós, sendo possível, assim, abordar as tecnologias do texto, da dramaturgia ou do corpo. Se o advento da eletricidade ampliou nossa conexão com o mundo, invocando ações no corpo e do corpo, se a arte cinematográfica alterou o modo de pensar e fazer teatro (e ainda altera até hoje), podemos pensar que os dispositivos contemporâneos – sob o influxo da internet e de outras invenções recentes – trazem outros aportes conceituais e conectivos, redimensionando nossa sensibilidade e nossas criações dramáticas.

Nesse sentido, podemos pensar o espetáculo *Gala* de Jérôme Bel em sua relação com o universo dos DJ. O espetáculo estabelece um pacto com o público, baseado na existência de um bloco de notas em que se apresenta para o espectador o nome dos distintos formatos de dança a serem executados pelos participantes. Os atuantes, um grupo heterogêneo composto tanto por dançarinos profissionais quanto por pessoas que não dominam nenhuma técnica de dança, e até por pessoas com deficiências motoras, repetem os mesmos passos de dança – por exemplo, quando o formato de dança descrito é o *ballet*, os participantes devem entrar, caminhar até o centro do palco e realizar uma pirueta, primeiro para a direita, depois para a esquerda.

A estrutura proposta por Bel aproxima-se do universo do DJ tal como evidenciado por Bourriaud, isto é, como modo de concepção artística no sentido em que “a cultura DJ nega a oposição binária entre a **enunciação do emissor** e a **participação do receptor** que esteve no centro em muitos debates da arte moderna” (2009, p. 41). Do mesmo modo, Bel, ao apresentar ao público qual tipo de dança será executado, está rompendo essa fronteira. O set de músicas/danças organizado por Bel e sua equipe dançante engendra um dispositivo no qual atuantes e espectadores são colocados num mesmo espaço, numa tentativa de horizontalizar as relações entre quem dança e quem assiste.

Durante seu set, o DJ lida com discos, isto é, produtos. Seu trabalho consiste em mostrar seu itinerário pessoal no universo musical (sua *playlist*) e em encadear esses elementos numa determinada ordem, cuidando tanto do encadeamento quanto da construção de um ambiente (ele trabalha ao vivo sobre a multidão dançante e pode reagir a seus movimentos). (BOURRIAUD, 2009, p. 39)

Esse parece ser o intento de Jérôme Bel, ou seja, trabalhar com uma “multidão dançante” a partir de um dispositivo na tentativa de horizontalizar a relação entre quem dança e quem assiste, entre profissional e amador – tanto na execução (a dança é performada por profissionais e amadores), quanto no próprio pacto teatral entre quem vê e quem atua. Assim como um DJ, também ele trabalha com produtos (as formas de dança), de modo a construir um espetáculo onde a própria noção de uma forma de dança é colocada em xeque, uma vez que o *ballet* performado por alguém numa cadeira de rodas, por uma pessoa de 75 anos ou por uma bailarina profissional são completamente diferentes entre si, mas mesmo assim não deixam de ser denominados como *ballet*.

Podemos estabelecer também uma relação sobre aquilo que Bourriard fala de “itinerário pessoal”. Um DJ em seu set estabelece uma dramaturgia sonora (uma sequência de músicas) a partir de sua personalidade, de seu gosto, de sua intuição. A isto Bourriard chama “itinerário pessoal”. De modo semelhante, podemos pensar que a dança de cada um dos participantes também engendra essa noção na medida em que parece dizer “este corpo dança essa linguagem desse jeito”. A resposta a isso é de ordem pessoal – e a dramaturgia é composta pela trajetória dessas personalidades, formando uma espécie de “itinerário pessoal” não de uma pessoa (o DJ), mas do grupo que compõe a obra.

Nesse sentido, o que nos interessa frisar aqui é que isso tudo só é permitido pela criação de um dispositivo dramaturgico. Isto é, a dramaturgia do espetáculo responde a certo conjunto de regras – como a enunciação do tipo de dança a ser performada pelos atuantes, ignorando sua “capacidade” de executá-las – e a esse conjunto damos o nome de dispositivo. Como a pedra fundamental que sustenta o espetáculo, construído em torno da ideia de que qualquer um pode dançar qualquer tipo de dança, o dispositivo elaborado em *Gala* aproxima palco e plateia, amadores e profissionais, artistas e público.

Devemos aqui fazer uma distinção entre as noções de “dramaturgia” e “dispositivo”. Dramaturgia é o texto que organiza a cena, de modo semelhante a um projeto arquitetônico: ele não é o prédio em si, apenas o plano. Já por dispositivo procuramos apreender o modo de operar do espetáculo, como a pedra fundamental referida anteriormente – se a dramaturgia é a receita do bolo, talvez o dispositivo possa ser entendido como o modo de preparo.



O dispositivo não está necessariamente restrito ao campo dramaturgico. Em manifestações cênicas como *Cavalo-marinho* e *Bumba meu boi* o dispositivo poético não está na dramaturgia, mas, sim, na máscara. Ela perpassa a dramaturgia, o mover dos corpos, o jogo com os objetos e a atuação do brincante. No *Cavalo-marinho*, por exemplo, as máscaras não dizem respeito somente ao objeto, mas também ao jeito do corpo e aos trajes da figura, organizando-se como um corpo-máscara. É nesse sentido que podemos pensar em **dispositivo**, por ser aquilo que dispõe sobre, que organiza. Nesse caso, a máscara.

Olhar #2

É claro que podemos pensar que o texto teatral tem importante papel histórico na noção de **dispositivo** aqui abordada. Isto é, a noção de texto como organizador do espetáculo só foi contestada com o advento da arte da encenação no século XIX. Além disso, até hoje se entende o texto teatral como algo que é ativado somente quando vai para a cena, como se só estivesse completo quando enunciado.

No entanto, quando nos debruçamos sobre certos escritos de Samuel Beckett, essa noção de dramaturgia enquanto dispositivo cênico parece ir além do que a relação entre texto e palco. Ao longo de sua produção dramaturgica, Beckett foi radicalizando os dispositivos poéticos até chegar em *Souffle*, experiência minimalista que pode ser enquadrada como peça no teatro ou de teatro, para o conforto daqueles que assim o desejarem. Em outras criações textuais, como *Ato sem palavras I* e *Ato sem palavras II*, a noção de dispositivo revela sua potência pela experimentação de processos de ativação da cena. Tal como observa Sagayama, em *Ato sem palavras I* “o fio que conduz o drama, que em geral compõe uma trama invisível, tecida pela causalidade de ações, encontros e diálogos, faz a subjetividade entrar em tensão com os dispositivos cênicos” (2015, p. 3). A ação acontece num espaço desértico, no qual o som de um apito/assovio chama a atenção para os objetos que irrompem na cena pendurados por fios. Cada vez que soa o apito, o dispositivo beckettiano é acionado. O aparecimento dos objetos – jarro d’água, cubos, cordas, tesouras, pequena árvore com poucos galhos – ativa não apenas as

ações da figura em cena, mas todo o espaço. Nos dizeres de Sagayama, “o dispositivo articulado revela o aspecto material da cena, o corpo encena a falência, a impossibilidade de transpor a gravidade, de ser impotente frente ao dispositivo cênico que não permite o alcance do jarro” (2015, p. 3).

Há peças nas quais Beckett, ao compor um dispositivo, flerta com a tecnologia, tal como acontece em *A última gravação de Krapp* (*Krapp's last tape/ La dernière bande*), cuja ação (fala) do personagem é operada pelo movimento de sua mão na tecla do gravador. Essa operação coloca em tensão o Krapp da atualidade (cênica) e um “outro Krapp”, um corpo-voz registrado (gravado) numa fita tempos atrás, uma espécie de ausência que perturba o presente. O trabalho do ator em cena não é “falar as palavras do autor”, como costuma ser em espetáculos teatrais de alguma forma mais “convencionais” (podemos pensar no próprio Beckett em *Esperando Godot*, por exemplo), mas, sim, **ativar** as palavras do autor, literalmente “dar play” nelas.

Ativação e dispositivo são palavras que andam juntas. Podemos dizer que o ator que performa em *A última gravação de Krapp* **ativa** o texto beckettiano, da mesma forma que o dançarino de *Gala* **ativa** o texto (que aqui não é entendido literariamente) construído por Jérôme Bel e sua equipe quando dança um *ballet* “errado” em frente a uma placa que diz que aquilo é *ballet*⁵.

Voltando a Beckett, observamos que em *Comédia* (*Play/Comédie*) um homem e duas mulheres rememoram a história de um triângulo amoroso. O diálogo entabulado pelas três cabeças, cujos corpos estão encerrados (enterrados) em vasos, é tecido pelo movimento da luz. É por meio do atravessamento das falas que a operação de luz configura o ritmo (compondo a dramaturgia), trazendo à tona aquilo que jaz nas profundezas desses corpos-iceberg. Dessa forma, em *Comédia* a performance da luz, que dispara e interrompe as vozes, é fundante no jogo dramático no qual se coloca em fricção a memória, o presente, a presença e o passado. A operação da luz é a regra de jogo fundante do espetáculo, o dispositivo que norteia tudo.

5 Haveria um eco aqui do famoso quadro de Magritte *Ceci n'est pass une pipe?* Se Magritte chama a atenção para o fato de uma representação de um cachimbo não ser um cachimbo, poderíamos dizer que Bel se utiliza da noção do que é um *ballet* de modo semelhante, ainda que com resultados distintos? Ao colocar alguém visivelmente incapaz de realizar um passo de dança com a técnica que é requerida, estaria Bel dizendo *isso é um ballet [c'est un ballet]*?

Já em *Cadeira de balanço (Rockaby/Berceuse)*, uma voz imperativa atua como disparadora das falas. Sentada numa cadeira, uma figura atualiza acontecimentos, perfazendo a fricção entre passado e presente. A articulação do ritmo, mantida pelo balançar da cadeira, integra esse dispositivo que é constituído igualmente pelas rubricas, gerando um sistema operado por duas vozes.

Cadeira de balanço, gravador, operação de luz são formas como a dramaturgia beckettiana lidou com a noção de dispositivo. Conforme observado por especialistas na obra do dramaturgo, o uso preciso das rubricas ativa o “mecanismo” da cena. Sob essa perspectiva, o pesquisador Luiz Fernando Ramos (1999) observa que a palavra e a rubrica como “poética” da cena são constituintes intrínsecos da dramaturgia beckettiana, o que faz de Beckett autor de dispositivos cênicos e não literários. “Mais do que sugerir ações acessórias, algumas rubricas indicam ações fundamentais para que se consume o arco de ação proposto pelo dramaturgo” (RAMOS, 1999, p. 65). Parece claro aqui que a função da dramaturgia começa a se confundir com a da encenação, pela complexidade do dispositivo proposto. Segundo Ramos, “a rubrica sofisticou-se como instrumento de controle e operação” já que Beckett “passa a escrever pensando na encenação, sem intermediários” (1999, p. 76). Desse modo, o texto de Beckett é receita e modo de usar, projeto e mecanismo, dramaturgia e dispositivo.

A partir da fricção entre dramaturgia e dispositivo, o professor e dramaturgo Joseph Danan opera a distinção desses conceitos a partir do experimento *Roaming monde*, peça curta (45 minutos) de sua autoria. O dispositivo por ele concebido reside na encenação, que acontece como um jogo entre os elementos constituintes e o espaço. A peça apresenta situações nas quais dois personagens falam por intermédio de celulares. Embora a estrutura remetesse a uma conversa com o uso de celulares, os atores utilizavam dois microfones de mão sem fio, compondo uma relação dialogal. Ambos dividem o mesmo espaço cênico, mas cada qual está num lugar distinto, o que os conecta é a situação temporal estabelecida. Durante a peça, há somente um momento em que eles se encontram. Encenada no México e em outros lugares da França, a peça tem como princípio de base “pensar o espaço e as condições de enunciação” (DANAN, 2010, p. 64). Na Cidade do México, por exemplo, ela foi

encenada num grande museu abandonado. Conforme Danan, durante muito tempo ele evitou falar de encenação a propósito dessa experiência, pois “tinha a impressão de ter essencialmente colocado em ato um dispositivo, no interior do qual os atores detinham uma grande liberdade de movimentos e de jogo” (loc. cit.). Ainda segundo o autor, a indicação para os atores era de serem o mais próximo deles mesmos, “não tanto enquanto indivíduos [...], mas como atores se movendo naquele espaço”, tomando para si “o menos possível de produção mimética” (2010, p. 65).

Aqui a noção de dispositivo se aproxima da de performance, das regras de jogo que os atores têm de operar. Podemos pensar em outro exemplo contemporâneo, que parece dialogar com este: a performance *A gente se vê por aqui* de Nuno Ramos. Nela dois atores em um palco italiano, confinados por 24 horas, recebem em tempo real, por intermédio de fones de ouvido, o texto da programação da TV Globo e têm a tarefa de repetir esse texto, como que o transmitindo à plateia. O dispositivo é simples e, da mesma forma que o espetáculo de Danan, parece conferir aos atores um extenso campo criativo.

Nesse sentido, devemos nos voltar para a dança-teatro de Pina Bausch. Ao explorar um procedimento dramaturgico nominado “método das perguntas”, na busca pela precisão do processo criativo, Bausch (2000) termina por organizar um procedimento que se constitui como dispositivo:

Mais tarde, quando fizemos o *MacBeth* para o teatro de Bochum, surgiu o método das perguntas. Como eu não pudesse chegar aos atores com um lema coreográfico, tendo de começar por outra parte, lhes formulei então perguntas que fazia a mim mesma. As perguntas existem para abordar um tema com toda a cautela. Esse é um método bem aberto e, no entanto, preciso. Pois sempre sei exatamente o que procuro, mas sei com meu sentimento, não com minha cabeça. Por isso nunca se pode perguntar de maneira muito direta. Seria grosseiro demais, e as respostas, demasiado banais. (p. 12)

A coreógrafa observa que das muitas perguntas lançadas aos dançarinos restam, após longo processo de trabalho, poucas na “fixação” da estrutura: “cada detalhe sofre um sem-número de metamorfoses, até que por fim encontra seu lugar correto” (BAUSCH, 2000, p. 12). As perguntas disparam o processo e compõem as regras do jogo, instaurando um dispositivo dramaturgico



que invoca a materialidade (espacialidade) da cena, a tessitura dos elementos que compõem o cenário, o figurino e a música e, claro, a dramaturgia.

Aqui Bausch se distingue radicalmente de Beckett, Danan e Ramos, pois parece aferir na proposição de dispositivos a possibilidade de criação. Desse modo, o que interessa não é tanto o dispositivo enquanto espetáculo (resultado), mas sim como possibilidade criativa.

Olhar #3

Passamos agora a um terceiro olhar, no intuito de contemplar o dispositivo dramaturgicó como possibilidade de criação de dramaturgia. Assim, entendemos o dispositivo aqui como uma espécie de regra do jogo que pauta o improvisado dos atores. Sua intenção é a criação de matéria textual a ser retrabalhada posteriormente pelo dramaturgo, de modo a chegar ao texto em sua forma final. Desse modo, poderíamos apresentar um esquema em três fases:

Dramaturgo – Dispositivo → Atores

Dispositivo – Atores → Matéria textual

Matéria textual – Dramaturgo → Texto

Durante a primeira fase, o dramaturgo propõe um dispositivo para os atores que, num segundo estágio, é **ativado** (novamente o par dispositivo/ativação) pelos atuantes a partir das regras do jogo, de modo a produzir matéria textual (textos improvisados). A terceira fase se desenvolve quando o dramaturgo colhe a matéria textual produzida e lhe dá uma forma, transformando-a num texto a ser lido e/ou encenado. Poderíamos pensar na encenação desse texto como a quarta fase do processo.

É claro que quando falamos de uma escrita em processo, a apresentação de uma versão do texto deve ser amplamente discutida e testada pelo grupo. Assim, podemos afirmar que o texto escrito (com falas e rubricas) cumpre o papel de dispositivo, na medida em que, ao testar o caminho proposto, dramaturgo e grupo possam vislumbrar novas possibilidades e assim reelaborá-lo ou reescrevê-lo. No entanto, entendemos que existe uma diferença sutil entre essa ação e aquilo de que queremos tratar aqui, neste terceiro olhar, pois este é mais aberto à criação de matéria textual por parte dos atores, e essa matéria tem menos pretensão de ser uma forma final, servindo mais como material

bruto ao dramaturgo ou como espécie de mapa por onde seguir. Assim, a noção de dispositivo dramático surge aqui como possibilidade de criação, como ferramenta da dramaturgia.

Para que essa discussão não fique abstrata, tentaremos analisar três dispositivos dramáticos que foram elaborados especificamente para três processos distintos: (*.dentro*), *Assim se fazem as paredes* e *Tem coisas que não brilham na luz*⁶.

(*.dentro*) – uma escrita dramática

O processo partiu de um recorte muito claro: o filme *Dente canino* de Yorgos Lanthimos, o qual retrata uma família de cinco membros (o Pai, a Mãe e os três filhos), que vive em uma casa de onde apenas o Pai pode sair. O *plot* inicial e a conformação das personagens foram mantidos na peça, muito embora o enredo seguisse por outros caminhos. É importante frisar isso porque ali se estava lidando com uma situação dramática clara, com figuras estabelecidas.

Durante o processo, diversas versões de texto foram apresentadas conforme o espetáculo realizava aberturas até sua versão final. Para rediscutir o arco dramático sugerido e tentar entender quais situações se revelaram consistentes, de todas as que haviam sido levantadas, coube à dramaturgia elaborar cartões com as situações que aconteciam na peça. Cada qual compunha uma cena com acontecimentos dramáticos, congregando início, desenvolvimento e epílogo. Vejamos um exemplo:

Cartão: Gato / Alerta!

Os filhos jogam alerta! com a mãe.

A bola cai para fora. *Agora vocês vão ter que esperar o pai chegar.*

O pai entra em cena, se suja de sangue falso, rasga a própria camisa.

Entra na casa.

Foto de horror.

Conta do gato. *Se vocês permanecerem dentro, estarão protegidos.*

Traz arames farpados para cercar o muro, proteger a casa.

Os filhos instalam os arames.

⁶ Os dois primeiros, concebidos respectivamente em 2016 e 2017, são de autoria de Vicente Antunes Ramos. O terceiro, realizado em 2017, é da dramaturga Júlia Pedreira.



É possível observar que o cartão sugere um desenvolvimento. Há ações que devem ser cumpridas (“jogar alerta!”, “derrubar a bola”, “entrar na casa”, “falar do gato” e “instalar os arames”). Existem falas que devem ser ditas (em itálico), e o desenvolvimento é cronológico. A partir daí a cena segue como um improviso, falas são testadas e cabe à dramaturgia anotar o que é interessante ou não, de modo a criar uma nova cena. O dispositivo se assemelha à análise ativa de Stanislávski (1998) (KNEBEL, 2016), procedimento criado pelo diretor-pedagogo russo para os atores se apropriarem do texto mediante ações físicas que devem exercer em cena. A diferença, no entanto, é que se Stanislávski estava preocupado em fazer com que os atores se apropriassem de uma cena já escrita, a proposição da dramaturgia nesse caso era elaborar uma nova cena. É interessante fazer esse paralelo, pois os atores haviam realizado a análise ativa de uma cena a ser escrita – e já estavam, portanto, familiarizados com as ações a serem realizadas.

Esse dispositivo dramático requer diversos pontos a serem propostos. Exige que o grupo já tenha algum grau de consciência das figuras que estão em cena; demanda da dramaturgia a proposição de um arco de acontecimentos, em suma, o estabelecimento de uma lógica dramática. E aí está seu limite: e se o processo não estiver lidando com um material dramático? E se a pesquisa se der em outro campo? E se a dramaturgia não puder propor uma curva de acontecimentos? E se a intenção for criar outro tipo de texto, como um monólogo, por exemplo? Assim, tentaremos a seguir discutir outro dispositivo dramático, de um outro processo de escrita.

Assim se fazem as paredes – criação de monólogos

A proposta partiu do estudo de conceitos arquitetônicos como forma de entender a disputa pelo espaço urbano na cidade de São Paulo. A partir desse tema tão amplo, foram traçadas hipóteses que vieram a ser investigadas. No entanto, parecia claro para a dramaturgia que não se lidaria com o estabelecimento de uma situação dramática ficcional, que daria conta de toda a discussão ambicionada. Trabalhou-se, então, como aquecimento para a composição textual, um exercício de fluxo. Os atores, deitados e de olhos fechados, deveriam começar a se movimentar a princípio com micromovimentos, aumentando sua amplitude e, ao mesmo tempo, descrevendo seu dia até chegarem

ali, no momento do ensaio. A esse exercício de fluxo a dramaturgia adicionou uma regra: “Em vez de descrever seu dia até aqui, descreva um espaço em suas minúcias. Descreva tudo aquilo que é invisível nesse espaço, mas que mesmo assim está lá.” Criou-se assim um dispositivo dramatúrgico. Os atores descreviam o ambiente e simultaneamente se movimentavam. Aos poucos, solicitou-se que os atores parassem o processo até que só restasse um deles entoando seu texto sobre o espaço e o que estava lá, mas não podia ser visto. A atriz que restou passou a discutir com os fantasmas da casa que descrevia. Transcrevemos a seguir um trecho de seu monólogo, confusamente anotado em um caderno de processo, e que veio a dar forma a uma cena do texto:

Atriz: Vocês tão falando, cantando, vocês estão aqui há tanto tempo e eu acabei de chegar, eu não consigo cantar, mas eu ouço a melodia de vocês. (*escuta em silêncio*). (*assustada*) Vocês pararam de cantar?

Nesse caso, o dispositivo era bastante perceptível para os atores, propunha um exercício de fluxo textual com um objetivo preciso: descrever o invisível naquele espaço. Descrever era sua ação textual, a tarefa a ser cumprida. O dispositivo tinha, no entanto, certos limites. Não havia a possibilidade de, a partir dele, criarem-se diálogos – ele encerrava os atores em si mesmos. A matéria textual que estava sendo produzida só poderia dar origem diretamente a um monólogo.

Tem coisas que não brilham na luz – a cena como possibilidade de discussão

Foi a partir de uma versão de *O declínio do egoísta Johann Fatzer*, texto incompleto de Bertolt Brecht organizado por Heiner Muller, que partiu o processo de criação. O texto interessava como possibilidade de criação de outro texto, e não como algo a ser representado enquanto tal. Assim, tentava-se ver em Brecht possibilidades de diálogo com o contexto social do Brasil atual. O grupo se voltou para a história recente do país, em busca de uma matéria concreta com a qual dialogar. Nesse sentido, elegeu-se a figura do ex-presidente Lula como ponto de partida.

Desse modo, quatro atores se dispuseram em raias verticais, uma para cada. Todos tinham em mãos a mesma fotografia de uma assembleia de 1978,



na qual Lula aparece no centro, cercado por milhares de operários que deliberavam a continuidade da greve dos metalúrgicos do ABC. Cada um dos atores tinha um objetivo a cumprir, de modo a criar um texto que tivesse embates dialógicos:

Ator 1	Ator 2	Ator 3	Ator 4
Descrever a imagem.	Narrar o encontro com Lula.	Descrever Lula, contar a sua história etc.	A partir de outra imagem (a de um homem andando sozinho numa rua), discordar dos outros, oferecendo outro ponto de vista.

A cada repetição, o procedimento era alterado ao longo do processo. É importante notar que os atores não tinham um lugar preciso de onde se fala (uma vez que, nesse ponto do processo, as figuras ainda não eram claras para eles), e nem estavam sozinhos com suas ações, seus objetivos. Desse modo, era necessário que eles se escutassem, tentassem intervir na narrativa um do outro, discordassem, debatessem num nível mais complexo da ação discursiva a ser realizada.

A cena que se criou por intermédio desse dispositivo tinha caráter iminentemente discursivo. Aproximava-se de uma assembleia, onde um tema (a figura do Lula) era debatido. Dessa maneira, o dispositivo não foi capaz de auxiliar na criação de ações dramáticas, no sentido do que os atores faziam em cena. Desse modo, teve que se buscar sustentáculo em dispositivos de outra ordem (cênicos, jogos de atuação) para a cena existir. Não foi como a cena de (*.dentro*), que nasceu praticamente pronta – com ações delimitadas –, tampouco como o monólogo de *Assim se fazem as paredes*; a cena que veio a surgir era dialógica, como o tema, uma discussão a respeito de determinada figura histórica, parecia pedir.

Desse modo, é importante frisar que ao configurar um dispositivo há diversas maneiras de proceder, e cada uma delas exige algo diferente daquele que escreve. Cada tipo de cena requer a elaboração de um novo dispositivo. O que intentamos aqui não foi criar um manual, mas apenas fazer um relato de caso(s). Como sempre, em arte não existem receitas. O que existem são caminhos, e o que buscamos é o relato de um caminho que pôde ser partilhado, pois nos três exemplos analisados os atores eram, de certo modo, codramaturgos das cenas que vieram a ser escritas.

Em processos coletivos, colaborativos ou partilhados, o dramaturgo atua comumente com os atores, perfazendo o caminho inverso de um autor dito de gabinete e buscando na parceria os procedimentos que o processo requer. A fixação do texto advém posteriormente, nasce a partir da relação, do jogo entre autor(es) e intérpretes. Poderíamos dizer que atua na perspectiva de um pós-texto, na medida em que a fixação da sua escritura, quando houver, se dá no final do processo. Conforme observam Lemieux, Pilon e Isaacsson (2016) em relação ao cinema:

Quando assistimos a filmes antigos, vemos pessoas que estão mortas. Todos aqueles que atuam naquele filme estão mortos. É como assistir a um objeto que é rígido. Enquanto que, na arte viva, os atores em cena são todos orgânicos, não são absolutamente fixos. Eles estão no momento presente. Eles são mais do que vivos na verdade. O ator sobre a cena representa a vida. E ele deve insuflar um pouco de sua vida, de sua presença nos atores virtuais, que têm algo a menos do que ele. Porque eles estão de certa forma, mortos. Eles são filmados, então, algo se fixou. (p. 363)

No processo de escrita a partir da relação com os atores, a ideia do acontecimento no corpo (presente) traz a possibilidade de o dramaturgo capturar esse movimento na escrita, dotando-a com um traço de oralidade, com a ação do corpo. Isso não significa que não se possa atingir esse estado de escrita de outro modo, mas na relação proposta essa forma de atuar é fundante: a fatura pela ação compartilhada, pelo jogo entre dramaturgo e atores. O dramaturgo joga com a fala e não com a palavra, joga com corpo do ator, com o momento. Nesse sentido, a fixação escrita distancia-se do registro morto, conforme mencionado. A relação não passa apenas pela imagem, talvez transite mais pela imaginação. É importante observar que nesse processo há a valorização do ensaio (tomado em mais de um sentido) e da ideia de processo como elementos fundamentais da escrita.

Em lugar de um final

Como visto, a ideia de dispositivo pode ser pensada em distintas perspectivas. Não se trata de submeter o dispositivo a uma dramaturgia ou vice-versa. Mais do que simples procedimentos ou regras, dispositivos poéticos



são operadores, ativadores da cena. São procedimentos e pensamentos, con-signações e ideias. Lastreados nos dizeres de Sanchez (2015), poderíamos afirmar que os dispositivos poéticos possibilitam uma experiência estética que invoca atuante e espectador na desestabilização do usual, do já visto.

Quando Zizek nos convoca a “imaginar a ideologia como um tipo de filtro, uma moldura,” ao “olhar a mesma realidade comum através dessa moldura, tudo muda. Não é que a moldura adicione algo de verdade, é apenas que a moldura abre o abismo da desconfiança” (O GUIA..., 2012). Dessa forma, poderíamos nos munir dessas observações, no campo do dispositivo poético, e pensá-lo como a moldura que “abre o abismo da desconfiança” sobre a realidade (loc. cit.). Dispositivos dramáticos conformados precisam ser vistos sob suspeição, dado que devem se pautar por matéria pulsante em constante mutação. Apropriando-nos da fala de Sanchez (2015), diríamos:

[Como] algo que participa da profanação alterando momentaneamente as condições de enunciação, tornando visível o escondido, cometendo atos de sabotagem seletivos, reorganizando as peças até o absurdo, detendo temporariamente o funcionamento do mecanismo, invertendo o sentido das linhas ou das expressões produzindo maquetes efêmeras, entendidas como objetos de observação ou como experimentos de subjetivação alternativos. (2015, p. 326)

Nosso olhar não busca certezas absolutas; pautamo-nos nesta escrita pela eclosão de dramaturgias intempestivas, pois no momento em que estas se manifestam, trazem o dado da atualidade, dialogam com o tempo que as precede e, ao mesmo tempo, lançam o olhar para o futuro. Afinal, “o atual não é o que somos, mas aquilo em que vamos nos tornando, o que chegamos a ser, quer dizer o outro, nossa diferente evolução” (DELEUZE, 1990, p. 160). Isso é apenas o começo da conversa, assim, “falhar outra vez. Falhar melhor” (BECKETT, 1996).

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUSCH, P. Dance senão estamos perdidos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 27 ago. 2000, p. 11-13.

- BECKETT, S. Worstward Ho. In: _____. **Últimos trabalhos de Samuel Beckett**. Tradução Miguel Esteves Cardoso. Lisboa: O independente; Assírio & Alvim, 1996.
- BOURRIAUD, N. **Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CORNAGO, O. El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. **Arbor**, Madrid, v. 177, n. 699/700, p. 595-610, 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/EzwG2S>>. Acesso em: 5. nov. 2017.
- DANAN, J. **Qu'est-ce que la dramaturgie?** Paris: Actes Sud Papier, 2010.
- DELEUZE, G. ¿Que és un dispositivo? In: _____. **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161.
- KNEBEL, M. **Análise-ação. Prática das ideias teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- LEMIEUX, M.; PILON, V.; ISAACSSON, M. 4D Art: corpos reais e virtuais, uma realidade aumentada. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 352-373, 2016.
- LOTMAN, I. M. **La semiosfera. Semiótica de la cultura y del texto**. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. t. I.
- O GUIA pervertido da ideologia. Direção: Sophie Fiennes. Produção: Sophie Fiennes, Martin Rosenbaum, Jim Wilson, Katie Holly. Roteiro: Slavoj Zizek. [S.l.]: P. Guide LTD/Blinder Films LTD. Disponível em: <<https://goo.gl/nSjqrD>>. Acesso em: 1º nov. 2017.
- RAMOS, L. F. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- SAGAYAMA, M. Terá sido: a voz. O sujeito, a voz, a imagem e o corpo no teatro de Samuel Beckett. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 66, p. 163-180, dez. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/W9GPt4>>. Acesso em: 7 nov. 2017.
- SANCHEZ, J. A. De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. Dossier: presentación o re-presentación? **Estudis Escènics**, Barcelona, n. 32, p. 270-280, 2007.
- _____. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. Tradução Luciana Eastwood Romagnolli. **Questão de Crítica**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 65, p. 322-327, ago. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/PesxC9>>. Acesso em: 3 nov. 2017.
- _____. Dispositivos poéticos III. **Parataxis 2.0**, [S.l.], 22 maio 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/2Lf992>>. Acesso em: 3 nov. 2017.
- STANISLÁVSKI, C. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

Recebido em 24/03/2018
 Aprovado em 01/05/2018
 Publicado em 29/06/2018