

Por uma potente dramaturgia microscópica

Prof. Dr. Renato Ferracini (UNICAMP)

Resumo:

Esse artigo busca refletir sobre dramaturgia e materialidade. A dramaturgia é deslocada primeiramente para a construção da cena e não somente do texto dramático. A dramaturgia da cena (ou encenação), então, é pensada primeiramente como tessitura para depois ser redefinida como textura. Essa textura produz uma certa materialidade do corpo dramático colocada aqui como desvinculada da matéria (materialidade dramática é diferente de material dramático). Discute-se, portanto, uma certa materialidade do invisível.

Palavras-chave: dramaturgia, materialidade, corpo, invisibilidade, força

1 Introdução

Há uma imagem comum para se dizer da dramaturgia cênica contemporânea: a de uma tessitura (principalmente Barba). Com essa imagem metafórica a dramaturgia é entendida como o entrelaçamento dos elementos cênicos macroscópicos (música, atores, cenários, figurinos, texto, mídias, disposição do público, etc) que por meio de seus encontros geram tensões, relaxamentos, buracos, saltos, desvios e assim proporcionam um TECIDO, uma TESSITURA em multiplicidade complexa. Esse tecido (ou tecidos) dinâmico flutuante gerado por essas linhas-cênicas, deitadas sobre o tecido complexo do espaço-tempo (que também pode ser agenciado como uma linha de opção dramática) gera o que podemos chamar de dramaturgia cênica. Podemos dizer que optar por uma dramaturgia-tecido pensada dessa forma abre potências para novos encontros e posturas em relação ao próprio fazer cênico:

- 1) Concretude do material: as linhas, cada uma delas, oferece uma matéria concreta de atuação e cada qual também possui a complexidade e multiplicidade semântica e sígnica flutuante já bastante potente em si. Por exemplo, o corpo do ator – enquanto linha de tessitura – já possui em si mesmo – uma multiplicidade complexa de afetos e signos flutuantes com sua técnica e trabalho corporal específico. O mesmo se pode dizer da potência plástica do figurino com as cores e formas que possuem. O encontro concreto – somente como exemplo – do ator com o figurino já gera – somente nessas duas linhas – tensões e potências infinitas de agenciamentos.
- 2) Liberdade de opção de material: há uma liberdade criativa na escolha das linhas que farão parte da ação cênica (seja ela teatro, dança, performance ou qualquer outra). Não há uma linha necessária ou suficiente para realizar a trama. Cada linha

do tecido cênico pode ser suprimida ou mesmo linhas outras podem ser incluídas abrindo-se aí um leque de potencialidade criativa cênica praticamente infinita.

- 3) Isonomia necessária de material: enquanto tecido (formado pela ação ativa do tecer das linhas-cênicas) descarta-se qualquer centro hierárquico, ou seja, não pode haver, dentre as opções, qualquer linha que venha a ser a principal do tecido, mesmo que essa linha “optada” pelo criador cênico venha a ser de uma cor ou textura diferenciada. Todo o conjunto de linhas agrupadas enquanto opção são igualmente importantes para a ação do tecer, ou do fazer o tecido dramático.

A concretude, liberdade de opção e isonomia do material-linha a ser tecido na dramaturgia contemporânea maximizam em muito as formas de experimentação cênica e, de certa forma, proporcionam uma grande dor de cabeça nos conservadores do purismo de linguagem. Pode-se criar uma dramaturgia sem texto, mas também sem atores - alguns espetáculos dadaístas não possuíam atores. Sem espaço físico - vários são os espetáculos realizados na internet com atores de países diferentes que faziam personagens diferentes; estes substituem o espaço físico por um espaço virtualizado. Sem público - Grotowski, no final de sua vida, abdicou da audiência para realizar experimentações práticas com atores e atrizes em um espaço fechado localizado em Pontedera-Itália. Pina Bausch introduz o texto na dança e tece outra potência hoje chamada de dança-teatro, além de se fazer muito comum, hoje, pensar em uma dramaturgia da dança que - quando pensada em termos de tessitura - se faz bastante coerente e potente enquanto novo locus de investigação. Muitos seriam os exemplos atuais e recentes dessa postura dramática em tessitura, mas paro por aqui.

O tecido em dramaturgia também proporciona hibridismos, fusões, invasões e toques de linhas que delimitam as várias linguagens e áreas artísticas. Esse movimento explode e implode as linguagens e assim gera outras formas de criação, o que amplia em muito o que Dickie (1976) chama de “O Mundo da Arte”.

Mas podemos e devemos ir um pouco além do tecido e da tessitura mesmo verificando o quanto de potência positiva e bons encontros essa nova postura “dramática em tessitura” provocou e proporcionou no mundo da arte cênica até agora. Acredito que a dramaturgia em tessitura ainda propõe - enquanto conceito, imagem, metáfora e teoria - uma imagem por demais organizada. Um “tecido dramático” pode ser, também, visto como uma organização extremada de fios que se moldam com uma finalidade específica. Isso pode levar a uma idéia que exista uma certa maneira específica de organização desse tecido dramático e mesmo uma certa teleologia de fundo ou mesmo intencionalidade objetiva, mesmo que essa idéia que as liberdades criativas proporcionam seja bastante potente. Para além disso, as linhas organizadas do tecido podem - erroneamente - ser vistas como linhas macroscópicas: uma “matéria simples”, objetivada. Ora, sabemos que a presença - mesmo complexa - ou mesmo a simples organização dessas linhas em nada garante a qualidade e a potência do tecido dramático contemporâneo enquanto força estética. Não é pelo simples mesclar ou inventar novas linhas ou ainda pelo fato de gerar novas formas de compilação desse tecido organizativo que essa potência estética se garante; ou seja, não é tendo “brilhantes idéias” de supressões de linhas ou “puras intuições”

de inclusões, ou “grandes experimentações” de organização do tecido dramaturgício que a potência estética esteja garantida.

A matéria e a concretude dessas linhas não podem somente ser pensadas como um “material objetivo”. A materialidade contemporânea supõe, ou deveria supor, que a concretude passa não somente pela objetividade da matéria, mas principalmente pelas forças que agem sobre ela. Essas forças, apesar de não serem “matéria” possuem, certamente, uma certa concretude e materialidade. A forma estética – ou no nosso caso específico desse estudo – a dramaturgia - gera o que José Gil chama de “formas de força” (Gil) e não simplesmente uma forma objetivada. Ao buscar “jogar” e agenciar o tecido dramaturgício com essas forças podemos gerar então uma TEXTURA dramaturgística (Ramos, 2009)¹. A textura dramaturgística seria, então, o tecido dramaturgístico atravessado pelas forças que sua concretude gera. Enquanto a tessitura pressupõe organização e mesmo uma teleologia, a textura propõe uma certa tatilidade (Ferral) como matéria-material concreta, que vaza da organização linhas-força da dramaturgia. A dramaturgia secreta texturas. Mas o que seria essa materialidade das linhas-força que não se reduz a matéria, mas forma uma textura dramaturgística? Vou partir da reflexão de uma dessas linhas – o corpo do ator – para que possamos buscar lançar pequenas gotas de inteligibilidade nessa questão.

2. O Corpo enquanto materialidade de formas de força

Partamos de um princípio presente no pensamento contemporâneo: a arte do ator ou do agente das artes performativas - seja ator, dançarino ou performer – coloca-se na área de atuação (seja ela cena, instalação, inserção, acontecimento, evento) enquanto materialidade de seu corpo. A materialidade do corpo potencializa o terreno performativo e gera nessa ação possíveis linhas de fuga das relações de representação e de modelos pré-estabelecidos. Podemos verificar essas questões nos escritos potentes do corpo pós-dramático de Lehmann, na performatividade de Ferral, no “teatro energético” de Lyotard. Em outras palavras: no pensamento contemporâneo a materialidade desse corpo-em-arte-performativa de certa forma implode, explode, intensifica, fissa. Ela – a materialidade do corpo - desterritorializa os modelos, os corpos dóceis (Foucault), as doxas, as opiniões estabelecidas, as molaridades engessadas. A potência dessa materialidade não se reduz, portanto, a questões de personagem, linhas de tempo, dramaticidade, tradução emocional ou interpretativa. Atravessa a questão de uma realidade mental inteligível e também de narrativas, ilustrações e percepções organizadas. Materialidade: corpo em sua presentificação potente como intensificação poética a abrir fissuras nas forças estratificadas e gerar nessa ação fluxos libertos e abertos de força. Nesse movimento pode estabelecer campos ou platôs energéticos (Gil) ao potencializar relações em retroalimentação de um afetar e ser afetado. Esse território alimenta uma Zona de Turbulência

¹ A imagem de Textura Dramaturgística me foi apresentada pela primeira pelo pesquisador e amigo Prof. Dr. Luis Fernando Ramos da USP, em uma palestra proferida no III Encontro Latinoamericano de Teatro – Florianópolis – em 2009. Essa palestra está publicada na Revista Urdimento número 13, 2009. Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular.

extremamente dinâmica no espaço “entre” atuador e público no qual se intensificam os Figurais (Lyotard) e as Figuras (Deleuze). Esses, em dinâmica, geram as vibrações (sensações) que afetam, atravessam e implodem os signos – significantes e significados – a serem “lidos” em um encadeamento lógico de figurações, modelos e/ou representações. A materialidade faz o signo flutuar, pairar sobre a sensação, tornando-o instável. Convém, então, reforçar que “a sensação é vibração” (Deleuze: 2007, 51). O campo de forças em atravessamento - esse platô vibrátil (invisível) do corpo - é justo o campo das sensações que atravessa o plano das percepções – e, portanto, o plano de síntese de consciência delas. É nesse sentido que a “[...] a obra de arte é um ser de sensação [...]” (Deleuze e Guattari: 1992, 213) ou, o que dá no mesmo, um ser de vibração. O corpo-em-arte-performativa (em arte, em obra de arte) é, assim, um “corpo vibrátil” (Rolnik: 2006) que transborda, dilui, faz vacilar (em planos de força) o corpo perceptivo ou o corpo material em sua própria materialidade.

Resta problematizar o que seja essa “materialidade” detentora da capacidade potente de fissura e reorganização dos sentidos e instauração de sensações outras e campos de vibração. O primeiro equívoco seria tratar a materialidade do corpo somente como o material corporal fisiológico tecnificado em ação. Essa materialidade postulada não pode ser reduzida tão somente à sua camada de organização mecânica. A ordem fisiológica, obviamente, é uma camada, uma ordem de grandeza, um território de potência dessa materialidade do corpo em arte performativa, mas obviamente não pode se reduzir a ela. Materialidade não é o material e não se reduz ao objeto. Ao mesmo tempo essa materialidade não pode estar somente vinculada a relações abstratas ou em afirmações verticais de subjetividades ou imposições de presença por parte do atuador. A materialidade do corpo também não se reduz, absolutamente, a uma suposta “materialização” de força física, adestramento técnico ou ainda em memória pessoal traduzida em “ação” ou em “emoções corporificadas”. Materialidade também não é a objetividade do pensamento, ou ainda “o músculo do pensamento” ou mesmo o pensamento traduzido em ação. A materialidade postulada por esse pensamento contemporâneo, portanto, não se reduz nem ao objeto, nem à tradução subjetiva seja ela de qualquer ordem. Ela os atravessa, os intensifica e os desconstrói.

A materialidade potencialmente poética do corpo talvez tenha como premissa o seu atravessamento por forças e potências que não se reduzem nem a seu aspecto fisiológico-mecânico e nem a seu aspecto abstrato subjetivo com sua horda de significações, traduções, ilustrações, modelos e “euzinhos sobrepassantes”.² O corpo, portanto, é um subjétil (nem sujeito, nem objeto, mas sujeito e objeto) atravessado por forças potentes e invisíveis sejam elas de ordem molar (social, cultural, histórica, econômica) sejam elas de ordem física (o tempo enquanto força de memória, espaço enquanto força de volume ou o tecido espaço-tempo enquanto força de texturização que produz o peso, a fluidez, as dinâmicas). Também é atravessado por forças singulares/coletivas que detonam processos de subjetivação, ou ainda, forças vitais

2 “ Esse fundo, essa unidade rítmica dos sentidos, só pode ser descoberta ultrapassando-se o organismo. □h (Deleuze:2007, 51)

que produzem vontades (não de “euzinhos”, mas de potência - Nietzsche) e desejos (não de faltas, mas de produção - Deleuze). Forças vitais, essas, potencializadoras de linhas de fuga, reorganizações, desorganizações, desterritorializações, desautomatizações e revetorizações do mapa corpóreo. É nesse sentido que o corpo-sem-órgãos (CSO) - enquanto processo - atua e ao mesmo tempo deixa-se atuar justamente nessas forças positivas de desterritório e não na impossível desorganização fisiológica de órgãos molares. Chamar essas forças de campos ou platôs de energia que transbordam e/ou atravessam o corpo fisiológico e material pode fazer bastante sentido. O corpo, portanto, é um mapa, um campo de forças em atravessamento dinâmico.

As forças, por princípio, são relacionais. Assim, o mapa corpóreo de forças somente pode ser potencializado na relação com outro mapa corpóreo de forças. O corpo material - transbordado e atravessado por forças - somente se potencializa e se intensifica na relação com o outro e por ser esse mapa de invisibilidades não pode mais ser definido por sua subjetividade individualizante, mas pelo grau de potência que ele produz enquanto mapa de forças em relação de alteridade; alteridade, essa, a ser potencializada no encontro com o outro ou no encontro com o redimensionamento de suas próprias forças. E “o que é esse grau de potência? É um certo poder de afetar e ser afetado³. [...] Mas jamais sabemos de antemão qual é nossa potência, de que afetos somos capazes. É sempre um questão de experimentação” (Pelbart: 2008, 33 – grifo meu). Ou ainda:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afetos, como eles podem ou não compor-se com outros afetos, com os afetos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou para ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (Deleuze e Guattari: 1997, 43).

É dessa forma que o corpo contemporâneo somente pode ser experimentado na potência de um encontro que produza diferenças: diferenças do/no encontro; diferenças no/do corpo enquanto reestruturação de seu mapa de forças. Atuar enquanto materialidade do corpo é mergulhar o próprio material corporal (enquanto ossos, nervos, músculos mas também enquanto ritmo, dinâmica na textura tempo-espço) nesse platô de invisibilidades, nesse fluxo “energético” e fazer potencializar aí fluxos de forças estancadas ou mesmo fazer criar aí outros fluxos e novas linhas nas quais velhas forças possam encontrar canais de escoamento. Importante dizer que essas forças “escapam” na própria matéria mergulhada nesse plano. A invisibilidade (das forças) flui, navega e se materializa na macro-visibilidade (do corpo material). A materialidade do corpo-em-arte-performática faz vazar e concretiza forças no/do próprio corpo material na experiência do encontro. Materialidade enquanto explosão de potência e fluxo de forças no encontro e jamais somente como exposição material corporal na imposição de uma tradução subjetiva.

³ “ [...] o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu. □h (Deleuze e Guattari: 1997, 21)

Estar em materialidade presente é estar em estado de criação – portanto em estado de geração de diferença (de si, do outro e da própria zona de turbulência gerada pela relação diferencial si-outro). E para manter-se nesse estado é necessária a contínua experimentação da “apresentação” e da “escuta” desses campos de força em atravessamento. Um deixar-se afetar para ação e não somente a realização mecânica da ação per si.

A criação é este impulso que responde a necessidade de inventar uma forma de expressão para aquilo que o corpo escuta da realidade enquanto campo de forças. Absorvida no corpo como sensações, tais forças acabam por pressioná-lo para que as incorpore e as exteriorize. As formas assim criadas [...] são *secreções* do corpo. Mais precisamente elas são secreções de suas micropercepções. Elas interferem no entorno na medida em que fazem surgir possíveis até então insuspeitáveis. É nestas circunstâncias que tais formas se fazem “acontecimentos”. (Rolnik: 2006, 1).

É nesse ponto que podemos falar de uma materialidade que potencializa “formas de uma força” ou “formas invisíveis” (Gil: 1996, 54). Essas formas, longe de serem abstratas, são as atualizações das forças em “secreções de corpo”. O conjunto – em zona de turbulência instável - dessas “formas” em potência e em intensidade gera o que Gil chama de nuvem: “concreção movente e móvel, submetida a transformações imperceptíveis; assim como o sentido apreendido nos gestos do bailarino, a forma de nuvem é geralmente instável e efêmera. (Gil: 2004, 99).

Aqui adentramos em um terreno fértil de pensamento. A experiência (estética) não como organização de percepções conscientes de uma obra ou um corpo-em-arte-performativa, mas como fluxo de micropercepções em nuvens efêmeras que são apreendidas pela sensação em afeto. A materialidade elogiada da contemporaneidade se territorializa na intensificação de seu próprio material e no deixar-se afetar pelos planos de vibração de sua diferença recriada para gerar experiências de fluxos de formas de força que essa mesma materialidade faz secretar. Uma secreção que encobre a tessitura organizada da dramaturgia criando uma camada de tatilidade numa, agora, TEXTURA dramaturgicamente.

Como fazer para essa cobertura de textura entrar por entre os buracos do tecido dramaturgicamente? A resposta a essa pergunta, creio, somente pode ser dada dentro da aventura da criação, no seio da prática experimental de trabalho de cada artista e de cada grupo.

3. Referências Bibliográficas

- DELEUZE, GILLES. *Lógica da Sensação*. Equipe de Tradução: Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed., 2007
- DELEUZE, GILLES e GUATTARI, FELIX. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro : Editora 34, 1992
- DELEUZE, GILLES e GUATTARI, FELIX *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* Volume 4. Trad: Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GIL, JOSE. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa : Relógio D’água

XII Congresso Internacional da ABRALIC
Centro, Centros – Ética, Estética

18 a 22 de julho de 2011
UFPR – Curitiba, Brasil

Editores, 1996

GIL, JOSE. *Movimento Total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

PELBART, PETER PÁL. *Elementos para uma cartografia da grupalidade*. In *Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea*. Organização Fátima Saadi e Silvana Garcia . São Paulo : Itáú Cultural, 2008.

ROLNIK, SUELI (Org.). *Uma terapeuta para tempos desprovidos de poesia*. Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.