



## A Dramaturgia Expandida: um campo aberto de (in)definições

### Expanded Dramaturgy: an open field of (in)definitions

Laura Castro de Araújo<sup>1</sup>  
Candice Didonet<sup>2</sup>

#### Resumo

Alicerçado na trama poética entre duas artistas-pesquisadoras, este artigo apresenta um conjunto de possibilidades para pensar a noção de dramaturgia expandida. Se a criação artística contemporânea desnorteia modos tradicionais de abordagens cênicas, interessa refletir, sob novas e antigas formas de classificação, a importância das ampliações do termo dramaturgia. A partir da crise de categorias na arte, ao longo do século XX, encontram-se qualidades maleáveis e fazeres dramaturgicos ampliados, especialmente, dos elementos constitutivos e disjuntivos da cena contemporânea para além de representações e equações aristotélicas. Portanto, entre definições e indefinições, entendimentos e questionamentos se compõem na própria escrita investigativa deste texto, de natureza dialógica que dilata sentidos e chãos semânticos possíveis para os conhecimentos e fazeres do campo das Artes Cênicas na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Campo expandido. Diálogo poético. Artes cênicas. Contemporaneidade.

#### Abstract

Based on the poetic plot between two artist-researchers, this article presents a set of possibilities for thinking about the notion of expanded dramaturgy. If contemporary artistic creation bewilders traditional modes of scenic approaches, it is interesting to reflect, under new and old ways of classification, the importance of the extensions of the term dramaturgy. Since the crisis of categories in art throughout the twentieth century, there have been malleable qualities and expanded dramaturgical practices, especially the constitutive and disjunctive elements of contemporary scene, in addition to Aristotelian representations and equations. Therefore, between definitions and indefinities, understandings and questions are compounded in the investigative writing of this text, of a dialogical nature which expands meanings and semantic grounds possible for the knowledge and practices of the field of Performing Arts in contemporary times.

**Keywords:** Dramaturgy. Expanded field. Poetic dialogue. Performing arts. Contemporaneity.

<sup>1</sup> Artista e pesquisadora. Professora adjunta do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Doutora em Artes Cênicas e Mestre em Literatura. E-mail: lauracastro@ufba.br.

<sup>2</sup> Artista e pesquisadora. Professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Mestre em Dança e Graduada em Comunicação das Artes do Corpo. E-mail: candicedidonet@gmail.com.

## 1 Fiando definições

### 1.1 Definição

Sem dúvida, o objetivo deste abra-alas não é encontrar um conceito estável e muito bem desenhado do termo “dramaturgia expandida”. A proposta de inicialmente bordar definições cabíveis é criar uma espécie de constelação de possibilidades em vez de partirmos de um campo fixo conceitual. Com isso, criamos chaves de leituras que podem nos fazer acessar trabalhos artísticos diversos ou acessar em nosso próprio diálogo a esfera da pesquisa artística circunscrita no terreno expandido da dramaturgia.

O termo clássico, no entanto, o que se entende tradicionalmente por dramaturgia é passível de definição. Consultando o glossário de Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*, encontramos um *hall* de sentidos para a palavra ‘dramaturgia’. No mais “genérico” deles, ela pode ser entendida como “a técnica (ou a poética) da arte dramática. Algo que procura estabelecer os princípios de construção de uma obra”. Etimologicamente, do grego, o termo significa compor um drama e no seu sentido clássico “a arte da composição de peças teatrais” (PAVIS, 2008, p. 113).

Tanto na acepção mais genérica quanto na mais clássica, o termo pressupõe um conjunto de regras, normas de composição, tendo em vista os elementos constitutivos da construção dramática.

Na primeira visada dessa entrada no dicionário, encontramos algo que se estabelece a partir, sobretudo, de uma concepção tradicional que está, necessariamente, relacionada com textos escritos previamente ao acontecimento cênico. Historicamente, na tradição das teorias teatrais, a *Poética* de Aristóteles se configura como uma das principais obras que estabelece a supremacia do texto sobre a realização cênica, uma perspectiva que, hoje, no contemporâneo, se reconfigura em paisagens pluralizadas.

Notadamente o surgimento de teóricos e o fortalecimento da posição autoral dos encenadores esfacelam essa definição textocêntrica, assim como o surgimento da dramaturgia épica de Brecht, que abrange o texto e, sobretudo, sua encenação. Dentre outras experiências mais radicais de formas dramáticas que se inscrevem fora de um modelo dramático cristalizado como uma forma canônica, podemos citar as obras de Heiner Müller.

Assim, os contextos contemporâneos das Artes Cênicas prescindem de textos dramáticos, estourando limites entre teatro, dança e a performance com processos colaborativos que embaralham ordens, hierarquias e modos de fazer. Podemos observar estes embaralhamentos quando privilegiadas as criações coletivas que, por mais, diferentes que possam ser, instauram processos colaborativos de criação que apontam contextos dramáticos distintos dos já conhecidos tradicionalmente. Neste sentido, consideramos especialmente a arte da performance que “desnor-teia classificações”. Acentuada pela crise da representação que reverbera nas Artes Cênicas a arte da performance torna-se também responsável por fissurar a ideia de dramaturgia como representação da realidade (FABIÃO, 2009). A dificuldade da teoria dos gêneros artísticos em abraçar todas as obras contemporâneas – a épica, a lírica e a dramática –, no que se refere ao estabelecimento de seus “devidos lugares”, começou a ceder espaços a híbridos, com conclusões, por exemplo, de que “a dramaturgia moderna se afasta do próprio drama” (SZONDI, 2001, p. 27).

Como pensar, então, no que tange a essas definições, em noções mais abertas, das quais possamos nos valer para pensar em dramaturgias expandidas? Como se peneirando essa definição do dicionário, naquilo que transborda a dramaturgia no âmbito do texto, da criação de peças teatrais? Como pensar a dramaturgia a partir de princípios constitutivos, como um conjunto de escolhas éticas e estéticas?

A ação de bordar definições possíveis torna-se o abre-alas deste texto como ação dramática do pensar que nos leva ler e inventar caminhos associados ao escrever, ao fiar, ao costurar. São essas ações consteladas, indicadoras do termo dramaturgia expandida que apresentam maleabilidade das relações conceituais que situam.

Além, e já mutável, o termo “dramaturgia expandida” cria uma nova camada que situa condições para outras funcionalidades e, assim, para além da denominação, aponta explorações e relações. Sobre esse termo, há elementos contextuais e corporais conhecidos previamente. Mas se os termos podem ser categorias convencionais de chamamento e nomenclatura, como podemos discuti-los a partir das experiências que os compõem? A relação das palavras com os termos podem ser campos de ações iminentes para além do pertencimento de nomes?

Se os termos são “importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam” (KRAUSS, 1979, p. 131), como pensar a compreensão do termo linguístico “dramaturgia expandida” que se amplia na perda do lugar fixo de seu

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.**

chamamento? Aqui, o termo vai virando ideia. Interessa pesquisar como abordá-lo nas Artes Cênicas para além de características já conhecidas. Ao ampliar territórios de ação e refletindo como as dramaturgias expandidas atualizam condições do seu uso linguístico, estão sendo geridas e geradas uma gama de diferentes ações artísticas.

Se diferentes ações artísticas desnorteiam classificações e apontam realidades para além de sua representação, o texto passa a ser experiência e a dramaturgia amplia espaços-tempos de seu acontecimento para além, relativizando valores, conceitos, palavras e termos. Essa ideia já tinha sido apontada por Hélio Oiticica inspirada por Yoko Ono: “criar não é a tarefa do artista. Sua tarefa é mudar a ordem das coisas” (FABIÃO, 2015). Para além das definições, o que as dramaturgias expandidas vislumbram? Quais valores e que tipos de experiências artísticas são peneiradas? Aqui pensamos em “trocar tudo” (FABIÃO, 2015), em fazer da correspondência ação dramaturgical das fiações possíveis, em fazer do processo de escrita corpos em reflexão. Caminho para a chegada? As palavras nos aproximam sem encerrar significações. Expandem como grito ecoando encontros possíveis.

## 1.2 Expandida

Expandida e ao fiar ideias que acompanham o termo ‘dramaturgia’ é nome que vem junto, modifica o que instiga a olhar o que já contém e o que pode ser. A palavra ‘expandida’, como um adjetivo que denota características que não deixam o conceito de dramaturgia se encerrar em si mesmo e que permite amplitude de chamamentos. As dramaturgias expandidas provocam interrogações. Como ações de perguntar tornam-se mediadoras das próprias possibilidades que englobam. Dramaturgia expandida? Faz funcionar novos conceitos de dramaturgia? Daquilo que guia, que compõe, que narra? Em sua estrutura nominal e, por mais que venha junto, guarda ex-pandida. Aponta sua importância como campo de conhecimento da dramaturgia e apresenta dimensões conectadas a situações e vivências de acontecimentos cênicos. A palavra expandida como adjetivo e como qualidade que diferencia, multifacetada como porta de percepção para compor um termo. Uma alternativa, uma abertura para outras existências e tempos dramaturgicalos.

Expandida. Pensar nessa palavra como água congelada. Não deixa de ser líquida, mas, ao resfriar, aumenta o volume. Sua manutenção no estado de expansão nos leva a

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.**

pensar em sua formação: multiforme, cambiante, passível de transformações. Palavra água, choro que cai, sorriso de dar cócegas nos olhos, respiração ofegante, voz que cospe sons, suor que respinga no chão. Palavra corpo, paradigmática. Real. Fabulada. Chuva de granizo. Neve. No limite permanente de situações que provoca e, de escutas que experimenta, é liminar. Como água da saliva, o gesto de passar a língua na boca que umedece a conversa. Implacável e necessária. Dramaturgia expandida em conexão com os sentidos que provoca para além de sua condição dicionária que aponta performatividades em chamados que se expandem a definições ainda a serem ditas, mesmo que já ouvidas e, ainda, sendo experimentadas. Em sua condição verbal, a palavra expandir aponta conotações linguísticas vastas provocando alterações ao ampliar as relações que sugere. Ao acompanhar a palavra dramaturgia, já expandida, desmascara conceitos. Permite ir além, sem perder de vista o ordinário. Água congelada que flui no leito de um rio frio ao nascer do sol.

Aqui pensamos no corpo linguístico que traz sentidos associados à ideia de dramaturgia expandida. Corpo carne, corpo palavra, corpo passível de expor a tensão existente entre gestos artísticos que vêm e vão: fazer, pensar, escrever e viver. Sua existência é ação, seu verbo é volume. “A ideia de um corpo linguístico anularia o conflito tradicional entre corpo e escrita, o desentendimento às vezes radical entre ambas dimensões de nossa identidade e nossa comunicação?” (SÁNCHEZ, 2010, p. 30, tradução nossa). Talvez na própria tensão que provoca esteja a sua abertura, no plural: expandir-se em dramaturgias. O conflito segue existindo e o termo em questão não elimina desafios. Expandida em sua dimensão como palavra traz vozes que materializam suas associações. Nem sempre imediatas, todavia, mediadas pelo desejo de tecer constantes transformações.

A palavra expandida vem sendo usada, cada vez mais, para adjetivar práticas artísticas contemporâneas que aumentam, dilatam, estendem os chamamentos habituais. Por isso, é necessário ter olhos mais atentos a essa palavra que, inevitavelmente, nos convoca a pensar, em primeira instância, no campo expandido das artes.

Notadamente, todo esforço de fixação de uma definição, nesse contexto, acarreta apenas em resoluções momentâneas. Por isso, não partiremos desse falso problema: definir a dramaturgia expandida. O jogo de fixá-la em um contexto único seria um erro no paradigma da expansão. Como ensinou Rosalind Krauss ao pensar o campo ampliado da escultura, chegou um tempo em que conceitos, outrora tão bem definidos, tornaram-se “infinitamente maleáveis” (KRAUSS, 2008, p. 129).

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.**

Esse paradigma de elasticidade de uma categoria, no entanto, não se restringe apenas à escultura. Remetidas a um campo heterogêneo, esticadas e torcidas, as práticas artísticas, desde o surgimento das vanguardas estéticas, estão em constante contaminação, fazendo empréstimos, incorporações, borrando fronteiras, reposicionando entendimentos, realocando elementos, fundando novos modos de criação e produção.

O surgimento da arte da performance e suas inúmeras experiências estéticas abrigadas em seu guarda-chuva é outro abalo e desafio para as definições, além da “extensão da ideia de que todos podem ser artistas”, fazendo emergir novos experimentos com novos chamamentos como o *happening*, a *body art*, a arte conceitual e muitos outros (GOLDBERG, 2012, p. 214).

No entanto, somos herdeiras de uma tradição crítica fundada no historicismo e na evolução das formas do passado tendo, como mapa de análise, genealogias arbóreas, como dispositivo de legitimação, sobretudo daquilo que escapa da curva, aquilo que nos estranha. O esgotamento do paradigma moderno e suas chaves de leitura, segundo Reinaldo Laddaga, nos levam a impasses. Sabemos, por exemplo, ler produções da vanguarda clássica, de Marcel Duchamp a Antonin Artaud, mas, como falar de projetos irreconhecíveis a partir da perspectiva das disciplinas, sobre os quais é impossível precisar sua ascendência, ou seja, a que tradições pertencem (LADDAGA, 2006, p. 11)?

Como dar conta, criticamente, das emergências, do inesperado, das rupturas? É possível que as respostas continuem no campo do provisório. No entanto, há de se considerar que, desde a década de 1980, o campo das artes, mesmo de modo minoritário, tem buscado abranger-se para além do cânone e seu “limitado alcance geográfico do passado” (GOLDBERG, 2012, p. 287).

A globalização, em todas as suas facetas de conexão e desconexão, na reconfiguração de tempo e espaço, no crescimento exponencial das comunicações, estende a possibilidade de coordenação entre os sujeitos, desembocando em novas formas de vida, em “modos de coexistência”, provocando uma infinidade de fissuras, rasuras e falhas na cultura tradicional das artes (LADDAGA, 2006, p. 67).

Escrevendo desde a América Latina, quem são nossas Medeias, nossos Hamlets? É possível pensar a dramaturgia fora da tradição que lhe funda, longe das similitudes do passado? Como escolher outras genealogias – mais abrangentes – de milhares de anos, de culturas não coloniais? Conseguimos ter uma mirada que escape da linearidade histórica, do cânone? Ou expandiríamos tanto que entraríamos em colapso? Talvez seja necessário,

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.**

para seguirmos, também expatriar a palavra dramaturgia para fora dos limites do Teatro? Ou seria mais adequado dizer, já no campo ampliado das Artes Cênicas, que a própria palavra Teatro, nas suas mais variadas manifestações, hoje, não represa, nos limites de sua fronteira, a dramaturgia?

### 1.3 Dramaturgia / Texto / Escrita / Escritura

É importante nos debruçarmos também sobre a noção de escrita dentro da dilatação do que tradicionalmente entendemos como dramaturgia, isto é, um texto escrito para ser encenado. Não seria necessário, pois, ter em vista também o campo expandido da escrita?

O texto dramaturgicó pode ser visto como algo fixo. Para alguns, pode ser entendido como literatura, para outros, o simples fato de ser escrito com intenção de ser encenado coloca-o em uma irrevogável situação de articulação, mediação e relação com uma futura encenação e, por isso, chamado de dramaturgia, podendo, portanto, ser incessantemente reescrito.

Em uma tradição que podemos chamar de textocêntrica, o Teatro é “o servidor do texto” (ROUBINE, 2003, p. 141). A encenação, nesse sentido, seria como uma espécie de tradução desse texto, que entendemos aqui como equivalente à dramaturgia. O papel do encenador estaria justamente em materializar essa tradução cênica. Se facilmente podemos incorrer na coincidência entre texto e representação, parece que se perde de vista que um texto pode ter infinitas possibilidades de montagens. Outras compreensões seriam em torno da ideia de leitura, isto é, a encenação como leitura de uma dramaturgia-base, ou mesmo como sua transcrição. Na equação de Anne Ubersfeld, teríamos T (texto do/a dramaturgo/a), T' (texto da encenação) e P, a representação:  $T + T' = P$  (UBERSFELD, 2005, p. 8).

Todos esses esforços para definir o lugar da dramaturgia consideram, necessariamente, um texto mais ou menos soberano, enraizado, além de uma ideia de autoria individual, da qual não se pode abandonar por completo. Nesse sentido, diferentemente do campo livre da expansão, temos aqui a imagem da dramaturgia encurralada entre o que ela é, na trama textual, e o que pode ser no futuro da encenação.

Quais fatores e contextos inviabilizam essa equação? É possível pensarmos a dramaturgia para além do texto? Essa pergunta, necessariamente, nos convoca a deixar explicitada a questão de como pensamos a escrita dramaturgicó. Quais são suas

especificidades? Como acessamos deslocar do seu destino previsto nos compêndios de dramaturgia?

Desde o paradigma aristotélico que legitima a dramaturgia, institucionalmente, dentro do campo da Literatura, há uma valorização daquilo que está inscrito dentro do paradigma da escrita alfabética. Essa gramatologia, claramente etnocêntrica, enclausura a dramaturgia nos limites da palavra impressa, das bordas entre significado e significante, da enunciação individual e autocentrada e, sobretudo, de que há uma “escrita primeira” que antecede a fala, a voz, o som, a audição (DERRIDA, 1973, p. 9).

Os movimentos de descentramento do texto na cena são inúmeros e acontecem há muitas décadas. No entanto, vale a pergunta: como esses movimentos demandaram o repensar a dramaturgia, ou seja, transbordá-la para uma ideia de escrita específica, anterior e individual? Faz-se necessário estender primeiro o próprio conceito de escritura para além da palavra, que faz emergir um entendimento multidimensional da tessitura da cena contemporânea:

Há, agora, a tendência a designar por ‘escritura’ tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; [...] e a partir daí tudo que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também escritura pictural, musical, escultural etc. [...] Tudo isso para descrever não apenas o sistema de notação que se anexa secundariamente a tais atividades, mas a essência e o conteúdo dessas atividades mesmas. (DERRIDA, 1973, p. 11)

Livres da asfixia do entendimento da escrita nas cercas do alfabeto e da palavra gráfica, é possível avistar, com mais clareza, escrituras da cena contemporânea, em que valem as fraturas e as descontinuidades, as narrativas simultâneas e as paisagens visuais, a diluição dos gêneros, a autoria coletiva, sem hierarquias texto-ator-narrativa. Uma pluralidade que, sem dúvida, afronta o “logismo linear aristotélico-cartesiano” de uma cena do hipertexto em que se descortinam sobreposições e caminhos imprevistos de memórias, citações, narrações e textos diversos.

Essa escritura permeia outra narratividade apoiada nas associações, nas justaposições, na rede, numa não-casualidade que altera o paradigma aristotélico da lógica de ações, da fabulação, da linha dramática, da matização na construção de personagens. [...] Opera-se uma nova cena que incorpora a não-sequencialidade, a escritura disjuntiva, a emissão icônica, numa cena de simultaneidades, sincronias, superposições, amplificadora

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.**

das relações de sentido. (COHEN, 2004, p. XXV)

As novas formas de construção na cena contemporânea colocam novos contextos que nos fazem revisar o que entendemos, historicamente, por dramaturgia. Como diz Sánchez, para além de uma prática verbal, há uma linguagem da imagem, do corpo, dos ritmos, capazes de desenvolver as mesmas funções verbais (SANCHÉZ, 2010, p. 28). Ao mesmo tempo em que, para além de um entendimento de dramaturgia como notação, como a representação gráfica da cena, como pode ser entendida também a coreografia e a partitura musical, muito mais é pensar numa dramaturgia do corpo vivo que mantém vínculos de naturezas diversas, como a “mediação” de um fluxo incessante de imagens, como um modo de organização, de nexos, de ligação (GREINER, 2005, p. 73). Tendo em vista, porém, que alargar o entendimento da dramaturgia é, necessariamente, admitir que ela se constitui na rede de relações complexas e mutáveis – pontos e nós – como tudo que é vivo.

#### 1.4 Focos de interesse

Pensar a dramaturgia em relação às Artes do Corpo parece trazer à tona a tensão existente na busca de definições ampliadas para o termo dramaturgia expandida. Nas Artes do Corpo temos visto e têm sido colocadas, cada vez mais, dramaturgias experimentais que acolhem metodologias ligadas a processos de criação de obras de dança, performances ou intervenções urbanas.

Ainda assim, a (in)existência da dramaturgia aponta questões. Interessadas em cutucar a complexidade existente em dramaturgias que possam partir da pesquisa de movimento em que os textos se compõem como os próprios gestos, ou então, a partir das dramaturgias tecidas nas relações espaciais ligadas a outros sítios de interação de acontecimentos artísticos, pensamos duas perguntas sugeridas por Lepecki (2010): qual a função da dramaturgia e como se dá a presença de uma pessoa ligada a essa labuta?

De antemão, avisamos que não teremos respostas e que continuaremos fiando. São conversas nutridas pelo desejo-ensejo dramaturgicamente de costurar este texto a um modo de pensar a própria escrita que aqui se apresenta. Não está pronta, se dispõe a errar e criar expectativas. Expectativas que talvez não sejam contempladas no desenrolar deste texto. Gostaríamos, então, de propor a insistência (do pensar, do duvidar, do tecer) como uma ação ligada às duas perguntas colocadas anteriormente. Não saber qual a função da

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.**

dramaturgia insiste na permanência de algumas ações sugeridas como: propor, aconselhar, intervir, dar ideias, assistir, questionar etc... Será que essas ações indicariam a presença de uma pessoa ligada à labuta da dramaturgia e que pode assumir outro nome, com uso frequente de colaboradora ou colaborador?

A palavra colaboração nos faz propor um jogo linguístico performático presente em seu desdobramento. Traz materialidade corpor(e)al e da função da dramaturgia, consistência ética e visibilidade estética: co-laboração. Co-labo-ração. Colabor-ação. Será que nessa brincadeira silábica podemos nos aproximar da presença em performance dramaturgista? Talvez pelas matérias sensíveis que tocam dentro dos processos de criação ligados às Artes do Corpo, sua existência nunca estará dada. Já que sua ação pode (não) chegar pela palavra escrita-dita, será que romperá condutas já conhecidas trazendo, ainda mais, complexidade à sua função?

La complejidad del término performance y la imposibilidad de una definición estable me parecen atributos positivos. Performance acarrea la posibilidad de desafío, incluso de auto-desafío. Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar. Además, el problema de intraducibilidad, es un bloqueo necesario que nos recuerda que ‘nosotros’ – ya sea desde nuestras diferentes disciplinas o desde nuestros idiomas o ubicaciones geográficas – no nos comprendemos de manera simple o transparente [...] (TAYLOR, 2015, p. 55)

Aqui continuaremos fiando e o fiar nos aponta para outro verbo em jogo performático: desafiar. Ao desafiar a relação que se aponta entre dramaturgia e performance desponta “[...] a prática dramatúrgica como um exercício de interrogação e composição que tradicionalmente tem mediado a difícil relação entre escrita e ação física” (LEPECKI, 2010, p. 166). Esse autor relata, em suas próprias tentativas dramatúrgicas, uma pista importante para aproximar as dramaturgias expandidas com foco de interesse nas Artes do Corpo: os processos de atualização e os processos de pensamento estabelecidos nas relações de interrogar e compor entre a escrita e a ação física. Ainda que a escrita possa escapar de ser entendida como um sistema de representação universal e a ação física de ser apenas uma interpretação ou re-representação, seriam os processos de atualização e pensamento que se aproximam de práticas dramatúrgicas que podem ser compreendidas em seus significantes expandidos.

Seria, então, a dramaturgia em si um exercício de performance? E a presença dramaturgista pode se configurar em ameaça ao que está em processo de experimentação e criação artística? Encontramos, aqui, outra oportunidade para nosso jogo silábico performático. Ameaça: som de assar.

## 2 Dramaturgiz

Instaurar a materialidade das palavras. Palavras que se movimentam, como pensamentos, como tempos. Escrever com giz no chão. Deixar que, como tentativa, algumas palavras instaurem espaços pelos próprios desenhos que criam. Cada letra, pela junção desordenada de palavras, cria outras maneiras de acionar a corporalidade da escrita. Às vezes uma palavra só dança ou desenha linhas desordenadas no espaço como ânsia de grifar um chão comum. Uma dramaturgia de escrever com giz no chão. Um chão caseiro, cansado, subterrâneo, cimentado, afundado como fosso no quarto andar para baixo. Um chão da cidade de Salvador-Bahia-Brasil no bairro Dois de Julho na rua da Faísca, no prédio Faísca. No chão do fosso arquitetônico, fosso fosse dramaturgiz.

Dramaturgiz começou como brincadeira e foi se tornando um estudo de escrita, performance quase invisível depois que a primeira chuva caiu, apagou tudo e não tínhamos nenhum registro em imagem, quase não lembrávamos das palavras que ali estiveram. Uma certa poética do desaparecimento se instaurou em um espaço cotidiano: a força da chuva que cai e lava, leva o que foi escrito. Chuva apagou quase como borracha exercitando o desapegar. Chuva acentuou a efemeridade dessa ação. A escrita que fixava, mas também se perdera no tempo. Restaram rastros do giz empapados com água empoçada do chão de cimento ocre do fosso. A mistura do giz com a água formou uma película que deixou tudo ilegível e nos fez perguntar: o que a escrita instaura para ler? O que o giz ap(r)ontava em sua materialidade?

Essas perguntas permanecem sem respostas, como todas as outras deste texto.

A ideia dessa experiência como uma dramaturgia se colocava, primeiramente, em uma encruzilhada de pesquisas. De um lado, uma estudante do Programa de Pós-Graduação em Dança, de outro, uma ligada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Uma artista do corpo e uma artista da palavra cujo encontro fazia esquentar as perguntas de cada investigação, fazendo-as derreter. Daí a aparecer, da Faísca, uma partilha comum.

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.**

A proposta era de que a criação do texto fosse a partir de uma experiência, movida pela própria ação da escrita. Ir à cena, portanto, tendo em vista o texto como devir e não como comando prévio. Trocar de lugar: fundar ali, no chão, uma experiência efêmera de dramaturgia. Uma relação provisória, uma poética de esquecimento das palavras e perenidade do experimento como aquilo que mais nos interessava naquele momento: a encenação da própria escrita.

O giz como material escolhido traz indícios de memórias de vida, que nos conectavam à infância no momento em que aprendemos a ler e a escrever, algo das brincadeiras que compartilhamos até hoje e algo do suporte da escrita que nos permitia extrapolar a folha do papel. Naquele momento, as folhas de papel, os bloquinhos de anotações e também os espaços de escrita em moldes de folha A4 nos acompanhavam nas redações de dissertação e tese instigando a necessidade de realizar microperformances em tempos de estudos acadêmicos em ebulição. O giz também trazia um indício do que compartilhávamos: um despertar para nossas mulheres, sendo mãe, sendo professoras. O giz colorido nos fazia sujar as mãos e pensar em tanta coisa... O giz materializava escritas em processos, mesmo que nossas palavras voassem para lugares de poesia, de devaneio, de ansiedade, de fuga ou amadurecimento.

Muito tempo depois nos encontramos para ver e ouvir juntas uma conferência do artista chileno Alfredo Jaar que fotografou uma escola logo depois de ser devastada por um tsunami no Japão. As únicas coisas que permaneceram intactas foram os quadros daquele colégio e, neles, ainda foi possível avistar alguns rastros de escritas com giz. Talvez aquilo tenha comprovado os indícios de que essa ação tão simples de escrever com giz no chão acendia e acende questionamentos. Poderíamos pensar na própria dramaturgia da vida, na qualidade efêmera do existir, nos passos grifados de nossas existências que, levados como as escritas do chão de giz, passam como as coisas do viver.

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo; o espaço, o tempo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. (FABIÃO, 2008, p. 237)

Com a fala emprestada de Fabião, pensamos neste exercício de dramaturgiz como um instaurador de performance em dramaturgia expandida. Dramaturgiz talvez tenha sido justamente o nosso encontro, a centelha da encruzilhada que pôs fogo na experiência entre performance e dramaturgia, encontros esses que tornam possíveis o bordado de **Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

definições e indefinições inscritos nesse manto dialógico. Ecos escritos a giz, turbinados com poéticas de esquecimento ativadas pela chuva. Sobre a chuva pensamos o quanto ela traz metáforas para os questionamentos da vida: considerando todo o seu processo água até chegar em seu momento pingo. Chuva deságua. Céu com nuvens. Chuva cai e voa na direção do vento. Lava e leva. Chuva como palavras pingos. Chuvas que, no chão, ressoam sol. O giz e a chuva como elementos dramáticos nos fizeram deslocar muitos conceitos em relação aos nossos lugares como artistas e definições que tangenciam a “arte”, a “cena”... Talvez por sua proximidade com a vida e com aquilo que dá sentido à existência mais imediata do viver, o giz e a chuva se fizeram circuitados e misturados ativando outros chãos possíveis. Giz e chuva, ação e escrita, palavra-pedra-cimento, nosso conjunto de escolhas éticas e estéticas.

Dramaturgiz aparece ainda, no largo dessa experiência de duas, como uma dramaturgia que desdobra em um texto posterior. Sendo, portanto, elo, vínculo com o acontecimento anterior, da memória do corpo, do rastro da ação, uma série de textos avulsos que foram produzidos sem a intenção de remontar uma cena nem indicar novas ações, mas como materialidade, decantação da ação.

Postadas em um *blog*, elas figuram agora como portadoras da experiência, escrita emergente, profanadora da ordem, da primazia do texto alfabético. E, ainda assim, uma dramaturgiz, uma dramaturgia do efêmero, tato de tudo que sobra, relevo daquilo que permanece. Uma escrita posterior como uma possibilidade permanente, e sempre nova, de refazer o caminho, de reviver tudo que não permaneceu.

dedos zeram o cronômetro, embora o instante nunca pare de pulsar, passar no corpo da gente feito fluxo, imprimindo gesto. prefiro as frases curtas. quase ideográficas. como pedra. como um ovo. .... quebro todos eles. ....  
entre dois corpos, dois pontos:  
folha em branco espacial  
p e r e n e  
p e r i c l i t a n t e  
sempre, já mais periclitante.  
rasteiras que riscam o corpo da gente, feito giz  
você escreve frases muito longas, ela me disse. é o tempo do pensamento que se dá no correr da frase. às vezes longo, às vezes logo.

plantar girassóis  
imediatamente. feito um troço que pega fogo.

alguém falou de reticências no meio da noite?  
não me lembro.  
amo esquecer.  
fica só o ilegível

e o resto uma mancha branca de Qboa. que não sai, nunca, feito  
queimadura. derramou vida ali

(...)  
nunca deixou de ser tempo difícil.  
enquanto isso  
*she flys*  
nos barquinhos de papel da invenção  
essa loucura que habita sempre, todos nós,  
escritores da experiência;  
nunca deixou de ser tempo difícil enquanto tempo nascimento-re-  
nascimento-re-nascimento-re-na-cimento-cimento-renasce. sa vida corre  
num barquinho para um eterno esquecimento.

(...)  
dramaturgiz  
entro apaixonadamente no quintal. retiro o sapato, faço t-ocas. toco com  
minha palma da mão suja de giz cada uma delas. pulo que nem  
amarelinha. quintal-adrento-a-fora. depois desenho - demoradamente -  
uma janela tão grande que possa me caber

(...)  
*e a outra moça o corpo-giz, e a outra moça uma pichadora, e mais outra, mais  
outra, uma desenhista, o pingo, a pigmento, um tatuador, uma professora de  
poema, o a(u)tor, mais outra, outro, uma poeta, duas, mais e mais e mais.  
Saio da janela, desenho uma linha muito grande;  
depois borro com os pés.  
desenrolo fios.  
o filho desenrola o novelo.*

*filho -----fio condutor-----do-----tempo.*

*desenho outro fio com os dizeres em letra muito cursiva, tão fio de cursiva.*

*escrevo o princípio da VOZ com um z muito vazado.  
depois  
MUDO CONVITE*

*e em seguida despejo uma sacola de giz.*

*desenho o princípio do acaso e paro. sento para observar. é a última frase.  
(CASTRO, 2021).*

**Figura 1: Registro Dramaturgiz**



Fonte: Arquivo pessoal das autoras.

### **3 O que permanece é a impermanência**

Este artigo poético-dialógico é um esforço de desenhar um campo de possibilidades de entendimentos da noção de dramaturgia em seu campo expandido. Cotejamos, neste sentido, uma série de definições e indefinições, oferecendo chaves possíveis de leitura para o porvir.

Propondo na própria escrita e no desenrolar de seus formatos modos de compreensão, apontamos questões para chaves de leitura e nos questionamos: como serão instaurados campos expandidos de experiências dramáticas? Revelar o exercício, demonstrar o inacabado e a dúvida. Essa pergunta nos motiva a dar vazão ao que nos instiga como ponto de partida para a escrita deste texto na compreensão de sua porosidade.

Como nos ensina Gilberto Gil, o que permanece é a impermanência. A única certeza é a constante transformação de tudo. Por isso, entregar a dimensão reflexiva ao próprio dever dela mesma é não estar convencido de nada (OLIVEIRA, 2015). Como dramaturgiz, é na impermanência do tempo que se faz a dramaturgia da vida, expandindo como tentativa, nossas efêmeras passagens pelo existir.

**Dramaturgia em foco, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.**

## Referências

CASTRO, Laura. **oarmarinho**. Disponível em: [www.oarmarinho.blogspot.com](http://www.oarmarinho.blogspot.com). Acesso em: 15 jan. 2021.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo, Perspectiva, 1973.

FABIÃO, Eleonora. Definir performance é um falso problema. **Jornal Diário do Nordeste**, Fortaleza, 7 set. 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Troco tudo**. Ações Eleonora Fabião. Tamanduá Arte: Rio de Janeiro, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, PPGAC-Universidade de São Paulo, v. 8, p. 235-246, 2008.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. **Revista Gávea**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 87-93, 1985.

LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergencia**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

LEPECKI, André. No estamos listos para el dramaturgo: algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. In: BELISCO, Manuel; CIFUENTES, María José (Org.). **Repensar la dramaturgia: errância y transformación**. Múrica, Espanha: Centro Párraga; Centro de Documentação y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010. p. 163-200.

OLIVEIRA, Ana; GIL, Gilberto. **Disposições amoráveis**. Rio de Janeiro: Editora Iyá Quim, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SANCHÉZ, José A. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, Manuel; CIFUENTES, María José (Org.). **Repensar la dramaturgia: errância y transformación**. Múrica, Espanha: Centro Párraga; Centro de Documentação y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010. p. 19-58.

**Dramaturgia em foco**, Petrolina-PE, v. 5, n. 1, p. 34-50, 2021.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Assunto Impreso Ediciones, 2015.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Submetido em: 25 jan. 2021.

Aprovado em: 08 abr. 2021.