



Dramaturgia e corpocidade: poéticas do olhar e processos criativos

Dramaturgy And City: poetics of the gaze and creative processes

Dramaturgia Y Ciudad: poéticas de la mirada y procesos creativos

Felisberto Sabino da Costa

Luana Sevarolli Assis

Felisberto Sabino da Costa

Professor-pesquisador do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, coordenador do coletivo "O Círculo" – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena", dramaturgo.

Luana Sevarolli Assis

Discente do curso de Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), dramaturga.



Resumo

Este trabalho, que se vincula à pesquisa desenvolvida em O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena¹, busca discutir o conceito de corpocidade como uma possibilidade dramaturgica, construída a partir da ação e do recorte de enquadramentos com o olhar. O contexto urbano contemporâneo aparece como um convite a transformar-se a partir da presença e da performatividade. Desse modo, o registro da experiência do e no corpocidade configura-se como possibilidade de constituir dramaturgias apontando para a eclosão de diferentes verdades, ao invés de uma única. Interessa-nos o recorte do dramaturgo (e da dramaturgia) que incorpora a urbe como disparadora desses processos. Assim, expõem-se algumas experiências que podem ser referências concretas de práticas e não um modelo a ser seguido. Muito se teoriza sobre como provocar a nós mesmos, artistas-pesquisadores, para que possamos despertar estados potenciais de criação, e essa pesquisa convida a olhar para a experiência na cidade como prática performativa.

Palavras-chave: dramaturgia, corpo, cidade, cena contemporânea.

Abstract

This paper, derived from the research developed in O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena, discusses the concept of corpocidade (body-city) as a theatrical possibility, built from the action and the framing of the gaze. The contemporary urban context emerges as an invitation to transform itself based on presence and performativity. Thus, registering the experiences from and in a body-city configures possibilities to constitute dramaturgies pointing to the eruption of different truths, instead of a single one. Focusing on the playwright (and dramaturgy), who incorporates the city as a trigger for these processes, we present some experiences that can be concrete references, rather than models to be followed, of how this happens in practice. Much is theorized about how we, artist-researchers, can provoke ourselves so that we can awaken potential creative states, and this research invites us to look at the experience in the city as a performative practice.

Keywords: dramaturgy, body, city, contemporary scene.

1 A investigação contou com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo 2021/10433-8) e do Programa Unificado de Bolsas de Estudo da Universidade de São Paulo (PUB-USP), no período de agosto de 2021 a agosto de 2022.

Resumen

Este trabajo forma parte de la investigación desarrollada en O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. Su objetivo es discutir el concepto de cuerpo-ciudad como posibilidad dramática, construida a partir de la acción y el encuadre con la mirada. El contexto urbano contemporáneo aparece como una invitación a transformarse desde la presencia y la performatividad. De esta forma, el registro de la experiencia de y en el cuerpo-ciudad se configura como una posibilidad de constituir dramaturgias que apuntan al surgimiento de diferentes verdades, en lugar de una sola. Aquí nos interesa centrar en el enfoque dramático (y la dramaturgia), que incorpora la ciudad como detonante de estos procesos. Para ello, se expondrán algunas experiencias que pueden ser referencias concretas de prácticas y no un modelo a seguir. Hay muchas teorizaciones sobre cómo provocarnos a nosotros mismos como artistas-investigadores para que podamos despertar estados potenciales de creación, y esta investigación nos invita a mirar la experiencia en la ciudad como una práctica performativa.

Palabras clave: dramaturgia, cuerpo, ciudad, escena contemporánea.

Tudo está aí! Fechemos os olhos para ver

Figura 1



Fonte: FSC.

*A cidade é moderna, dizia o cego a seu filho*²: um corpocidade abriga em si temporalidades habitadas, como ruínas, memórias, estratos ou fluxos

² As duas frases em itálico são da música *Trastevere*, de Milton Nascimento.

(in)visíveis que atravessam corpos e edificações, palavras e gestos, moveres e artes. A cidade porta, em seu corpo, teatros diversos, pois diversos são os lugares de onde se vê. Não apenas o teatro propriamente dito, mas também aquele em que se performam pequenas cenas no e do cotidiano. *Que a cidade é moderna, pensava o filho sorrindo*: não somente por pertencer a nossos dias, mas pelo modo como se constitui: o de ser, de certa maneira, nas e pelas marcações dos tempos do antes, agora e depois. É moderna porque há modos de operar a constante ebulição, no intrincado contemporâneo. Entranhar e estranhar as ações que a cidade performa colocam em jogo a presença e o presente, a urgência da vida em seu modo de conjugar possíveis, ou seja, de unir as coisas diversas.

O *corpocidade*, em suas confluências e transfluências, “nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual. Por assim ser, confluência é a lei que rege a relação de convivência entres os elementos da natureza e rege também os processos de mobilização provenientes do pensamento plurista dos povos politeístas” (SANTOS, 2015, p. 89). Já a transfluência diz respeito às “relações de transformação dos elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se mistura se ajunta. Por assim ser, a transfluência rege também os processos de mobilização provenientes do pensamento monista do povo monoteísta” (SANTOS, 2015, p. 89). Lastreados no cruzamento de ambas, poderíamos tecer cosmologias no *corpocidade*, seja Lisboa seja São Paulo, pois a confluência “é o encontro das vidas, de seres que se compartilham” de modos diversos. Distancia-se de uma perspectiva monoteísta em que se promulga uma única verdade, na qual cabe apenas “um deus, uma certeza, um único jeito de ser”. Em suma, como partilhamos nossas vidas e como nos movemos (SANTOS, 2015). Configurado desse modo, o *corpocidade* desvela sua complexidade, uma vez que a pluralidade seria seu atributo potencial, performando um mundo cosmovisivo com diversos olhares, não apenas um organismo, mas um emaranhado de coisas. As fricções decorrentes dos encontros dos corpos mantêm sua pulsação, e “um dos meios necessários para chegarmos a esse lugar é transformarmos as nossas divergências em diversidades, e na diversidade atingirmos a confluência de todas as nossas experiências” (SANTOS, 2015, p. 91).

Pensar a dramaturgia nessa perspectiva leva-nos à expansão de seus operadores, uma vez que não é produzida em um lugar especificamente designado ao teatro. Há que invocar as teatralidades, as pluralidades da cidade denominadas de dramaturgia expandida, ou seja, alargar o conceito, desconstruí-lo, invertê-lo ou operá-lo de outra forma. Não se trata de vestir ações que emergem na cidade, embaladas por um preconceito dramático, mesmo que seja ampliado, mas, naquilo que a cidade performa, a dramaturgia se instaura sem *a priori*, ou seja, sem encaixes para normatizá-la em uma estrutura previamente concebida. Em algumas operações, essa dinâmica alcança articulações que minam até mesmo a ideia de dramaturgia.

O que vemos e o que nos olha

“Toda cidade é uma ruína florestal, toda cidade um dia foi floresta”, observa Krenak (BOM..., 2022, n. p.). O devir-floresta de determinadas urbes surge pelas frestas do concreto a arrebentar calçadas cimentadas e buscar ações para a potência que jaz no subterrâneo. Valendo-nos de uma imagem acústica, diríamos que a dramaturgia de um *corpocidade* não se enforma, nem informa, não é forma, tampouco é forma. São arranjos tramados em seus moveres ao jogar com o circunflexo e o agudo, o aberto e o fechado, uma dramaturgia sempre em fluência e transfluência, a brincar com as temporalidades incrustadas em seu corpo, a performar no agora, o que implica o momento e a junção. Nas ações instauradas pelos corpos dos transeuntes que cruzam territórios citadinos, formam-se constelações em um arranjo em contínuo (des)arranjo, *caminhos de Peabiru*³ modernos que conectam (entabulam) corpos e espaços.

Olhar é também ser olhado pelo *corpocidade*, mover que requer uma atitude radicalmente viva, ação dramática a gerar afetos que são linguagem, não necessariamente língua. Ao tecer considerações sobre um corpo “radicalmente vivo”, Krenak coloca em jogo a percepção do instante como movimento:

3 Peabiru: antigo caminho utilizado pelos povos originários sul-americanos, anterior à chegada dos colonizadores europeus, que ligava os Andes ao oceano Atlântico, na capitania de São Vicente, e passava pela atual cidade de São Paulo. Ao caminhar pelo Pátio do Colégio e pela rua Direita, cruzar o Vale do Anhangabaú e seguir o traçado das avenidas Consolação e Rebouças e alcançar o rio Pinheiros, estaríamos pisando o asfalto e, ao mesmo tempo, a grama que perfazia o caminho iniciado no século XVI.

“As maritacas estão me dizendo que o mundo está existindo agora. A vida está acontecendo agora. Não o céu, como uma recompensa futura, [mas] a vida como ela é” (BOM..., 2022, n.p.). Tal como pássaros que engendram ritornelos em constante atualização, as vibrações do olhar tocam todos os sentidos do *corpocidade*, cuja paisagem rumorosa convida o transeunte a viver o agora.

Como observado por Lívio Tragtenberg, no documentário *Neurópolis orchestra dos músicos das ruas de São Paulo* (NEURÓPOLIS..., 2022), a metrópole paulistana é “a cidade dos nervos”. Na enfiatura de um povo que emerge nas ruas e praças de uma São Paulo cosmopolita – uma urbe moderna, como já dissera Mário de Andrade (1987), nos anos 1920, em Paulicéia Desvairada, a energia que pulsa, por intermédio da música e dos ruídos, rima com a imagética de corpos que compartilham o desvario frenético no século XXI, no agora instaurado por músicos em microespaços que perfuram o fluxo dos passantes. No início dos anos 2000, o compositor Tragtenberg buscou, no corpo nervurado dessa metrópole, paisagens sonoras configuradas por músicas, que, segundo nos diz: “são músicas que estão nas ruas e não na rua” (2022, n. p.). Em outros termos, ele também diria que são músicos das ruas, e não de rua, ao atuarem, principalmente, na região central da cidade, vista como um lugar de passagem. Capturar o olhar dos passantes, uma operação do corpo entabulada por esses artistas, deflagra um corpo maroto, um espírito inventivo, composto por gingas que constelam uma espécie de dramaturgia brincante. Há que provocar, no espectador, um desvio em sua coluna, fazendo com que se interrompa o caminho traçado, que incorpore a manha, o convite ao corpo dançante, mesmo que por alguns instantes. No jogo incessante com os rumores da cidade e os silêncios de toda espécie, os músicos atuam simultaneamente com a música e no espírito da música, possibilitando-os imantar microterritórios de experiência. Ainda como nos diz Tragtenberg, no referido documentário:

Essa música está dentro da cidade e a gente não [a] vê. Elas [as músicas] estão subterrâneas. Então, me veio a imagem dos músculos, dos nervos. [Eles] estão ocultos no organismo humano, lá dentro. E isso é uma imagem que corresponde a essa coisa. De repente, você andando pela cidade passa por um cara tocando lá no centro, e ouve aquilo, passa e não para. Você está ouvindo sons o tempo inteiro, e tem essa coisa subterrânea em vários níveis. (2022, n. p.).

O burburinho da cidade de São Paulo, no momento que foi realizada a pesquisa de Tragtenberg – na qual vasculha a presença do *corpus* “música das ruas”, principalmente, nas artérias do centro velho –, cavaqueia com a zona histórica de Lisboa, em 2022, que se apresenta como lugar de passagem, bem como de paragem do turismo, no qual tudo se profissionaliza, até as pessoas que buscam conhecê-la: o turista “profissional”, aquele que não vagueia o olhar, que detém um roteiro de atrações esquematizado, para e segue ávido ao próximo passo. Como em outros sítios, há em Lisboa uma cidade programada que é superposta à cotidiana, caminhos e lugares demarcados, porém, em meio ao intenso ecoar dos transeuntes nesse traçado, são possíveis rotas de fuga ou andanças a praticar espaços que escapam do mapa estabelecido. Há igualmente estratégias de corpos por parte daqueles que fazem arte nas ruas, ao buscarem criar espaços de encontro, como as escadarias do elevador da rua Santa Justa, convertidas numa espécie de teatro a céu aberto, tecido com o intenso fluxo turístico, com aqueles e aquelas visitantes “que viajam sem trégua num mundo estranhado em Museu” (AGAMBEN, 2007, p. 65).

A profusão de corpos, em meio a essa outra cidade que se sobrepõe à Lisboa, em viagem de negócios ou turística, rastreia a superfície roteirizada, toca sua pele sem entranhar-se nos nervos que a subjaz. Há, nesse rastreamento, um burburinho subcutâneo que passa despercebido⁴. Há tentativas de raqueamento em que se buscam explorar formas não previstas pelo sistema urbano normatizado, fissuras pelas quais as zonas não contidas no mapeamento irrompem como o devir-floresta, a experimentar a dramaturgia expandida de seus territórios. Há a possibilidade de suscitar nessas ações “uma espécie de cartografia corporal, que parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta” (JACQUES, 2010, p. 114).

4 Em São Paulo, poderíamos ainda pensar na música advinda dos fluxos dos rios e córregos que foram enterrados. Embaixo do asfalto, há corpos-rio com suas veias e artérias.

Breves rumores da mirada

A cidade abre possibilidades para realizar performances e teatros sem espectadores, bem como ações que envolvem os corpos em teatralidades performativas, manifestações, assembleias e falas públicas ocupantes do espaço urbano, em que podem ser vislumbradas as políticas de aliança como enfrentamentos coletivos. Esses acercamentos que escapam da dramaturgia consolidada eclodem no *corpocidade*, tensionando seu espaço-tempo, constituindo maquinações dramatúrgicas em seu fluxo cotidiano. Em relação à política de aliança dos corpos, conforme observa Butler (2019, p. 81), “as praças e as ruas não são apenas suporte material para a ação, mas são, em si mesmos, parte de qualquer consideração sobre uma ação pública corporal que possamos propor”. Sob essa perspectiva, poderíamos pensar uma dramaturgia a formular poéticas do tempo e lugar, na qual os corpos se encontram em confluência e transfluência. “E essa performatividade não é apenas a fala, mas também a reivindicação da ação corporal, do gesto, do movimento, da congregação, da persistência e da exposição à possível violência” (BUTLER, 2019, p. 84). A coreografia (ou talvez coreodramaturgia) é compactuada nas diferenças, perfazendo constelações de corpos, tessituras actantes físicas e imagéticas, ao se valer de aparatos tecnológicos. Nessa configuração, a dramaturgia opera em redes interconectadas, em que “a mídia não apenas reporta a cena, mas é parte da cena e da ação; na verdade, a mídia é a cena ou o espaço em suas dimensões visuais e audíveis estendidas e replicáveis” (BUTLER, 2019, p. 101). Corpo-físico e imagem-corpo, ao atuarem em espaços interconectados, podem ser detectados por organismos de controle privados e públicos, exigindo operações para driblar tais sistemas de captura. Recorrendo mais uma vez a Butler (2019):

O que os corpos estão fazendo na rua quando estão se manifestando está fundamentalmente ligado ao que os dispositivos e as tecnologias de comunicação estão fazendo ao ‘relatar’ o que está acontecendo nas ruas. São ações diferentes, mas ambas exigem o corpo. [...]. Não apenas a mão de alguém deve teclar e enviar, mas o corpo de alguém passa a estar em risco quando essa mensagem e esse envio são rastreados. (2019, p. 103).

Nessas “fábulas” contemporâneas, do sujeito que age enquanto “relata,” seguir o rastro adquire outros modos de operação e apresenta sentidos que dialogam com a dramaturgia ampliada. É assim, por exemplo, o que pode acontecer com o grafite, a pichação ou afixação de cartazes de imagens ativistas nas paredes e nos muros da cidade, como se fossem tatuagens temporárias dispostas nessas peles. Atuando nos rumores do tempo, os dispositivos imagéticos buscam se conectar a uma comunidade, ao convidar à ação. Em julho de 2022, na cidade de Lisboa, cartazes intentaram capturar o olhar dos transeuntes por meio de dispositivos visuais, de modo a gerar um espaço tensionado como vasos comunicantes.

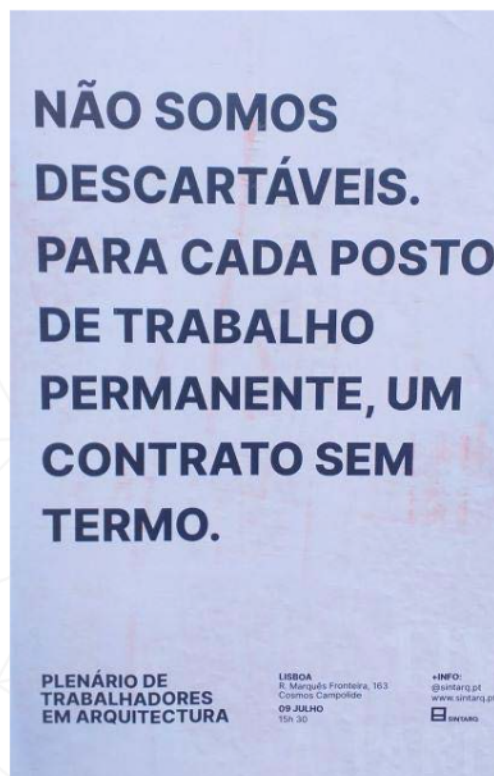
Figura 2



Fonte: FSC.

Andar pelas ruas de Lisboa, deparando-se com questões sobre moradia, contratos precários de trabalho, salários estagnados, supressão de direitos e genocídio do povo Yanomami, são dizeres que se conectam com São Paulo e outras cidades e comunidades do mundo. Visando enfrentar a política orientada pelo capitalismo neoliberal contemporâneo, são ações capazes de mobilizar corpos e gerar microespaços de resistência tecidos entre indivíduos, que podem atuar isoladamente ou em possíveis ações corais, não como um coro grego uníssono, mas com corralidades polimórficas formadas por corpos singulares. Em uma outra perspectiva, seguir o rastro liga-se à memória, à ação de rastrear o tempo-espço, de (per)seguir os rumores nos estratos dos corpos, como também de edificações, ruas, becos e calçadas (no sentido de passeio pedonal e de estreita rua-ladeira íngreme lisboeta).

Figura 3



Fonte: FSC.

A ação de rastrear a memória pode se converter numa operação dramática, como aquela elaborada num *podcast* do Teatro do Bairro Alto, que é também uma proposta para um *áudio-tour*⁵. Por intermédio de um texto escrito e narrado pelo escritor cabo-verdiano Joaquim Arena, a performance corpóreo-sonora pode ser realizada de forma coletiva ou individual. De posse de um mapa, no qual há indicado um roteiro que abrange parte da região da zona de São Bento, em Lisboa, o caminhante perfaz uma geodramaturgia da memória, visitando lugares que enredam estratos da infância-juventude de Arena, vivida naquela Lisboa, “marcada por gentes do continente africano e das ilhas” (DITO..., 2022). O navegante adentra um universo urbano, que, em sua aparente neutralidade, desvela ações nas linhas do tempo da colonização portuguesa⁶: o outrora bairro

5 O “passeio-áudio” foi baseado no texto “A melancolia dos eléctricos”, escrito pelo autor para o projeto *ReMapping Memories Lisboa – Hamburg: Lugares de memórias (Pós)coloniais*, “onde [é discutida] a relação das duas cidades portuárias com a colonialidade.” Entre outros logradouros, são apontados no programa: Bifurcação Calçada do Combro/Rua Poço dos Negros; Rua das Gaivotas, em frente do nº 19, a casa onde viveu Joaquim Arena quando criança; Esquina Rua Poço dos Negros / Rua de São Bento; Travessa da Peixeira e Rua da Cruz dos Poiais, 62-64. In: Programa do Passeio-Áudio Literário por São Bento. Lisboa, jul. 2022.

6 Para os negros que chegaram a São Paulo, no período da colonização portuguesa,

do Mocambo habitado por escravizados, a fossa que havia em um cruzamento de ruas em que escravizados mortos não batizados eram jogados, ou imigrantes cabo-verdianos que aportaram em São Bento nos anos 1960. Voz e música entrelaçam a cidade na trilha e, conforme Arena (DITO..., 2022), ao “deambularmos pelas ruas, sentimos que nossas existências se completam.” Essa região lisbonense engendra um território também habitado por pessoas oriundas “ainda além da Tapobrana”⁷, ou seja, imigrantes indianos e nepaleses que trilharam o caminho inverso das navegações coloniais, turistas de diversas nacionalidades, corpos transeuntes como ‘uma fúria grande e sonora’ a consoar vozes e falares de mundos. Uma vez que “saber habitar a memória é um dom”, conforme nos diz Joaquim Arena, a referida geodramaturgia tecida por sua fala consubstancia tempos e espaços. No corpo-memória do autor, a voz, “a escutar a sirene de um eléctrico dobrando a esquina,” evoca *um bonde fora e dentro dos trilhos*⁸ do tempo ao mesmo tempo.

Figura 4 – Calçada do Combro: bifurcação onde se inicia o tour



Fonte: FSC.

a aventura começa no coração dos navios, tumbeiros abarrotados na dura travessia atlântica. Ao aportarem, eram convertidos em “peças”, perfazendo a dramaturgia de mercantilização dos corpos expostos como carne no mercado.

7 Esta frase entre parêntesis e a seguinte foram retiradas de *Os Lusíadas* (CAMÕES, 2011, p. 15, 16).

8 Referência ligeiramente modificada de um verso da música “Trastevere”, de Milton Nascimento.

Ancorada na memória, a entrelaçar rastros do corpo e da cidade, como se fora um viajante que traz em seu corpo as viagens empreendidas, a experiência dramatúrgica de Arena distingue-se daquela trabalhada em “Remote Lisboa” – áudio-*tour* realizado por Rimini Protokoll, em 2014. A partir de um modelo criado em Berlim – “Remote X”⁹ –, o grupo alemão replica um programa dramatúrgico base (e busca aclimatá-lo em cada cidade), destinado ao percurso com um grupo de 50 pessoas portando fones de ouvido. Enquanto em Joaquim Arena é o próprio autor quem dá voz a sua história, a estrutura engendrada pelo Rimini Protokoll apresenta duas vozes sintéticas ficcionais que “posicionam” o grupo de “espectadores” nos trajetos, como as que ouvimos em aparelhos de localização. Conforme Kaegi e Karrenbauer, em “Remote X,” *“The encounter with this artificial intelligence leads the group to perform an experiment on themselves. How are joint decisions made? Who do we follow when we are guided by algorithms?”* (2021, n. p.)¹⁰. Ao trazer questões sobre a estrutura da experiência dramatúrgica, o autor Stefan Kaegi observa que o “*audiotour* pode ser um subgênero do teatro, mas é diferente da experiência que temos no museu, que é só instrutiva. Não queremos informar. Não falamos de fatos, mas de um potencial futuro desses lugares” (*apud* SANCHEZ, 2013, n. p.).

A dramaturgia plasma um mapa de uma possível cidade na “real” Lisboa, operando uma espécie de deslocamento controlado, um caminhar por trilhos induzidos, em lugares específicos da cidade, embora possa ser operados neles conflitos e reflexões, conforme proposto pelo dramaturgo. Tal como acontece com o “passeio-áudio”¹¹ anterior, a dramaturgia opera um aparente paradoxo: abre ao caminhante um mundo citadino, mesmo que seja parcial,

9 O encontro com essa inteligência artificial leva o grupo a realizar um experimento em si mesmo. Como são tomadas as decisões conjuntas? Quem seguimos quando somos guiados por algoritmos? (tradução livre) O áudio-*tour* foi desenvolvido por Rimini Protokoll, em 2013, em Berlim. Recriado em várias cidades do mundo, o modelo se conforma a distintos contextos citadinos, mantendo, porém, determinadas chaves dramatúrgicas, tais como a recorrência dos lugares que expõem conflitos e reflexões. Em São Paulo, o *tour* se inicia no cemitério da Quarta Parede, zona leste da capital, seguindo, entre outros lugares, para um hospital, uma loja de departamentos, metrô, Praça da Sé, catedral e finalizando no Edifício Martinelli, arranha-céu icônico localizado no centro da cidade.

10 “O encontro com essa inteligência artificial leva o grupo a realizar um experimento em si mesmo. Como são tomadas as decisões conjuntas? Quem seguimos quando somos guiados por algoritmos?” (Tradução livre)

11 Terminologia utilizada no Programa do Teatro Bairro Alto - TBA

e simultaneamente o isola, em certa medida, com os fones de ouvidos. Se, por um lado, na concepção elaborada pelo Teatro do Bairro Alto, o caminhante pode realizar a experiência quando lhe aprouver, em “Remote Lisboa” o horário de início é previamente demarcado e deve-se seguir a roteirização proposta quando ela acontece. Por outro lado, de posse de mapa e do roteiro sonoro com “a voz literária do escritor cabo-verdiano”, há a possibilidade de ir e voltar ao passeio, caso aconteçam rotas de fuga na caminhada. Ao recortar determinada situação cotidiana “em que ela pode aparecer graças ao efeito de enquadramento através do qual inscrevo o que olho” (FÉRAL, 2015, p. 87), a teatralidade salta aos olhos do caminhante durante a operação das propostas em questão – quer pelo olhar que vagueia e enquadra determinado “estado de coisas” no fluxo da cidade, deslocando a sua “naturalidade”, quer pela condução dos narradores, ao interromper a narrativa e promover no espectador uma mirada que teatraliza a si mesmo ou a outrem.

Figura 5 – Eléctrico n. 28. Calçada da Estrela:
“Descendo e subindo na linha do olhar”



Fonte: FSC.

Um possível problema do áudio-*tour* e de outros modelos de peças contemporâneas que “conduzem” o espectador diz respeito a se converter em um procedimento dramático a ser replicado com variações de temas, por exemplo. Outra questão que se apresenta seria o possível controle do dramaturgo quanto à poética do olhar exercida pelo espectador. Às vezes, indicações imperativas tornam o experimento uma bula a ser seguida, sob o risco de advir efeitos colaterais. Por fim, ressaltamos as que acabam funcionando como simples operação mimética e não como experiência viva do corpo e da cidade. Em alguns casos, dir-se-ia a liberdade do olhar conduzido. Da mesma forma, tal questão pode ocorrer com a escrita automática, procedimento difundido entre processos criativos de dramaturgia que resulta em simples técnica, replicação de um método ou muleta para a escrita. Nesse sentido, as criações citadas não deveriam ser observadas como modelos a serem seguidos ou replicados, dado que nosso pensamento sobre dramaturgia, conforme referido, tem como olhares fundantes a multiplicidade e os moveres de corpos dramáticos que abarcam múltiplas possibilidades. Errâncias que não temem o erro.

A ação de ver a cidade

O imaginário que comporta uma noção limitante de como ocorre o trabalho do dramaturgo, em que se pensa num sujeito que dispende horas escrevendo, sentado frente à escrivaninha, a tentar encaixar ideias em um molde qualquer, não chega a negar a corporeidade do dramaturgo que ali também está em jogo. Numa perspectiva politeísta, que conjura diversos fazeres, a criação artística pode ser intensificada quando se amplia o fazer dramático ao invocar o corpo e a cidade. Tal como observa o escritor Marcelino Freire, “a rua é quem dá a voz à minha literatura o tempo inteiro. Eu vou lá e capturo e compactuo. Escrevo porque não estou surdo” (2022, n. p.). Dessa forma, tramar dramaturgias é pactuar acordos necessários a afinar os ouvidos, a (des)afiar o olhar cindido: o que se vê e o que se perde. Nesse “paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29), a potência do teatro – lugar onde se vê – talvez não esteja tanto apenas no visível, mas na parte que se perde, na ruína que fascina o aguçar a visão, a ação que vocaliza o corpo que vive

e morre incessantemente. Ainda seguindo o processo de escritura de Freire, ele nos diz que: “Eu escrevo de ouvido. (...) Eu escrevo com o corpo inteiro. Nunca conto uma história, eu ‘componho’ uma história” (2022, n. p.). Dessa forma, fabular implica tanto contar quanto compor. Dir-se-ia também um jogo de corpo(s) e um exercício da escuta.

Não raras vezes, ouvimos dizer que a dramaturgia contemporânea expulsou a fábula do teatro. Quanto a isso, tendemos a partilhar dos dizeres de Sarrazac, quando afirma que “a fábula está sempre no coração do espetáculo, mas ela não está mais ordenada nem visível em toda a sua extensão, nem completa” (2017, p. 9). Sob a nossa perspectiva, a fábula não se restringe apenas à ação de contar ou à mostraçãõ do contado, poderia ser aquilo que opera tal como as ações de um recém-nascido: um brincar com o corpo, uma “fala” que não conta, antes encanta. O que conta nesse processo não é necessariamente o relato, mas a relação, a experiência advinda do (en)cont(r)o, o encantamento. “Daí, o fato de que a fábula, conjunto de ações acabadas numa peça, não procede mais a uma concatenação de ações, como na forma aristotélico-hegeliana, aparecendo agora em pedaços, dispersa, disseminada no texto” (SARRAZAC, 2017, p. 10) e, até mesmo, ignorando-se os pedaços disseminados no texto. Seguindo ainda o que nos diz Sarrazac, os dispositivos de enunciação das dramaturgias moderna e contemporânea, caracterizadas pela desconstrução da forma canônica do drama, são mais complexos (2017, p. 10). Ao tentarmos buscar uma imagem no *corpocidade* para alcançar a complexidade posta, diríamos que a fábula contemporânea não se pauta pelo traçado projetado, que indica os caminhos (ações) a serem trilhados, tal como fora estabelecido por um urbanista. A dramaturgia seria, nessa proposição, “uma cidade *transumante*”, a qual se insinua “num texto claro da cidade planejada e visível” (CERTEAU, 1994, p. 172). A fábula contemporânea, ao conectar-se mais ao aspecto *transumante* da cidade do que a sua organização demarcada de espaços e lugares, invoca as encruzilhadas, as dobras que nos surpreendem ao virar uma esquina, e não segue, de forma estrita, um traçado estabelecido, mas o que também poderia vir a acontecer.

O teatro tem sido acometido, cada vez mais, pela performance, pela vida cotidiana, pelas experimentações *on-line* e por outras artes sonoras e visuais. A dramaturgia, ao estar aberta a ser trilhada, pois é caminho, o faz como

os pedestres que transformam as ruas em espaços, os quais subvertem os lugares geométricos traçados pelo poder, ao deflagrarem modos de criação que consigam habitar e se apropriar de espaços contemporâneos. O simples ato da presença gera estados de espírito intensos, considerando que vivemos um período de redescoberta, desde que uma pandemia mundial desprogramou o nosso modo de viver. Porém, há vírus inoculados na dramaturgia que não a abalam negativamente, antes a perturbam de forma viva. Ao buscarmos o agora, como as maritacas evocadas por Krenak, os tempos se conjugam. O material sensível com o qual o sujeito trabalha – e com o qual o dramaturgo cria – se torna potencializado por meio da experimentação desse *corpocidade*. Cabe então pensar de qual forma o dramaturgo pode lidar com a materialização de seu universo simbólico.

O advento das cidades rompe com a ideia de um espaço “natural”, dado que elas são criadas e movidas pela ação humana. O corpo é parte integrante do espaço urbano, e a presença de diferentes corpos em espaços distintos modifica a experiência subjetiva. A relação pode ser tão íntima que, em seu possível encontro, ações sociais, políticas, estéticas e sensíveis seriam geradas nesse terreiro-cidade, o qual chamaremos, a partir de agora, “a *corpocidade*”, perfazendo um exercício de transfluência propícia à subversão de imperativos.

O que vemos só vale – só vive – pelo que nos olha

Alguns poetas praticavam, antes do século XX, caminhadas na natureza, ações que pretendiam expandir a conexão entre corpo e mundo, de modo a liberar a mente e ir ao encontro do desconhecido. Essa postura, no entanto, coloca o escritor num lugar que não passa pela interferência humana, distanciando-se do que é entendido como dramaturgia, ação que invoca o ser humano, não como o centro do mundo, mas partícipe do cosmo. A *corpocidade* permite uma experiência dramatúrgica, em que cidade e sujeito afetam-se mutuamente; um jogo que implica olhares de ambos os corpos:

Lugar de biologia, das expressões psicológicas, dos receios e fantasias culturais, o corpo é uma palavra polissêmica, uma realidade multifacetada e, sobretudo, um objeto histórico. [...] E, do mesmo modo que a língua, o corpo está submetido à gestão social tanto quanto ele a constitui e a ultrapassa. (SANT'ANNA, 1995, p.12).

Um corpo altera o espaço na medida em que um e outro estão submetidos às ingerências da “gestão social”. Além disso, cada corpo é uma materialidade carregada de símbolos políticos, culturais e estéticos. Portanto, o indivíduo que ocupa a cidade a altera de maneiras distintas, já que a experiência é diferente para cada qual. As configurações que se estabelecem transformam o espaço, gerando uma diversidade de experiências subjetivas enquanto trânsito, troca ou fluxo, possibilidades essas que decorrem da ampliação de sentidos e que podem estimular a criatividade do artista. Charles Baudelaire (2010) dizia que o poeta deveria ter um olhar infantil e curioso sobre o mundo e transformava o caminhar em potência poética, mascarando as fronteiras entre arte e vida. O trânsito experiência-criação será mais fluido ao tensionar os limites entre ambas, por intermédio do olhar presente e criativo do escritor. No momento em que as fronteiras se embaçam, assume-se que o artista se torna poroso ao abrir-se às potencialidades que as esferas afetivas da *corpocidade* oferecem. As artes cênicas, ao longo do tempo, têm construído essa ponte entre a realidade e seu valor simbólico. Desse modo, é válido considerar que a *corpocidade* pode se tornar a chave para a construção de um material sensível comum, apropriado e capaz de prover ao dramaturgo – e, posteriormente, ao possível espectador – a compreensão e a deglutição dos processos de sujeito em moção, em um mundo em movimento. Ao nos defrontarmos com a cidade, enquanto dramaturgos, o aflorar das sensações até então recalçadas, tal como o devir-floresta referido, perfura a conformidade, perfazendo a matéria bruta e rica a ser experimentada. Nessa relação, como observado, não há modelos ou formas para que possamos comer o potencial que jorra do subterrâneo da *corpocidade*.

Processos aproveitados e processos induzidos

Torna-se pertinente, nesse momento, discorrer sobre processos induzidos e processos aproveitados, a título de ilustração. O que aqui é denominado *processo aproveitado* pode ser concebido como uma vivência ocasional na cidade – seja cotidiana ou extraordinária –, a qual resulta na criação de um dispositivo dramatúrgico (em formato de texto, vídeo, áudio etc.). A princípio, não há a intenção de que a experiência tenha um resultado artístico, porém, através da sensibilidade do dramaturgo, o potencial da situação

é identificado e trabalhado. Esse tipo de ação depende de um estado de presença que, na relação entre o corpo e a cidade, seja capaz de dialogar com elementos que afetam o sujeito ideológica ou sinestesicamente, a partir de um olhar atento à realidade citadina. Dessa maneira, será possível enxergar o que está ao redor como possibilidades inspiradoras para a produção de um discurso artístico-estético.

Em paralelo, tem-se o que será referenciado como *processos induzidos*, os quais consistem basicamente na criação de circunstâncias que evocam estados e provocam o dramaturgo artisticamente de maneira intencional. Quando se fala em dramaturgia, às vezes, há uma névoa que encobre o trabalho do dramaturgo e, portanto, é criado um mito de uma inspiração divina, que vem ao encontro do artista no momento da criação. Entretanto, acreditamos que seja mais relevante buscar em si próprio o impulso criativo: o corpo atua como lugar da divindade para que sejamos sujeitos ativos e responsáveis por nossa própria criação. Uma prática bastante discutida, atualmente, abordada nas teses de Veloso (2017) e Boito (2018), é a caminhada pela cidade nas suas mais diversas configurações. Ambas as autoras colocam o caminhar pela urbe como ação performativa. Porém, especificamente na segunda pesquisa, essa ação resulta no que a autora chama de “textos encarnados”, os quais carregariam inevitavelmente a vivência do corpo que os escreveu. Boito parte das caminhadas na natureza, nas quais artistas acreditavam estabelecer uma conexão entre o ser humano e sua própria essência. Resgata, em seguida, práticas dos artistas *flâneur* do século XX para construir uma ideia de escrita performativa, que surge no contexto urbano e muito tem a ver com a *corpocidade*. Afirma que o discurso presente nos textos encarnados está carregado de ações, evocadas a cada leitura que se faz deles, assim como ocorre na poesia. A intenção é buscar lugares desconhecidos, dos quais a palavra possa emergir. Já na tese de Veloso, são apontadas maneiras de realizar percursos na cidade – com fones de ouvido, rotas predeterminadas, flanando sozinho ou em grandes multidões. Talvez o mais interessante seja a possibilidade, por ela apontada, de essas experiências resultarem em registros fotográficos, audiovisuais, plásticos ou escritos, os quais devem ser pensados enquanto potenciais dispositivos dramatúrgicos.

A passagem do concreto ao simbólico pode ser induzida a partir de programas performativos, os quais são roteiros de ações que guiam uma prática

performativa a partir de um objetivo. Pensar essas ações concretas a serem realizadas é o primeiro passo para desprogramá-las. Executar algo que é cotidiano, de maneira planejada e com verdadeiro estado de presença, implica uma dissecação atenta dessas ações. Ao perceber os automatismos por meio da prática performativa, abre-se espaço para criar mundos, sentidos e percepções. Os programas organizam a experiência a ser realizada, o que é bastante eficaz quando se deseja uma tessitura dramatúrgica como resultado.

Os programas podem resultar em dramaturgias corporais – que organizam sequências de gestos –, sonoras, escritas, dentre inúmeras outras possibilidades. Nessa medida, cabe destacar duas práticas valiosas quanto à transposição da experiência a um objeto artístico. A primeira delas é a elaboração progressiva dos pensamentos a partir da fala. Heinrich Von Kleist defende, em seu livro, que uma boa maneira de tornar algo inteligível é falar a seu respeito: “no momento em que me atrevo a começar, à medida que a fala avança, o espírito se molda na necessidade de também achar o fim para o início, aquela ideia confusa para a completa clareza (...), o conhecimento se elabora frente à frase” (VON KLEIST, 2021, p. 76). A fala automática pode, dessa forma, integrar um programa performativo, não necessariamente vinculado a uma fábula no sentido de contar uma história. A segunda prática é a escrita automática, que é um procedimento comum na corrente surrealista, assim como a deambulação, que consiste em caminhar sem rumo, se perder e se encontrar a partir da intuição. O objetivo dos surrealistas era buscar meios de acessar o inconsciente e fomentar, por exemplo, a busca da palavra na esfera do desconhecido.

Por fim, sublinhamos a presença do objeto como potencialidade para a elaboração de programas performativos. Isso ocorre de modo similar nas ações de Eleonora Fabião, ao desenvolver programas em que a cadeira é um operador dramatúrgico na *cidadecorpo*, ou da artista visual Adriana Varejão, ao propor um programa performativo – *Suturas, Fissuras, Ruínas* –, no qual compõem as seguintes ações: comprar um azulejo branco, pintar o azulejo da cor mais próxima a sua pele que possa encontrar, fazer um furo no meio do azulejo, sair pela rua e ver o mundo através desse furo, quebrar o azulejo em alguma parte do caminho e, por fim, recolher os cacos e jogar cada um deles numa rua diferente. Ao articular objeto, corpo e cidade, a artista elabora um programa dramatúrgico que coloca em jogo não somente o visível, mas a perda ou a

ruína. O que nos mobiliza não é tanto o que vemos ou fazemos com o azulejo, mas o que deixamos (ou deixaremos) de ver nessa operação. Se, como nos diz o dramaturgo português Armando Nascimento Rosa, “há coisas que acontecem no teatro que não acontecem em lugar nenhum mais” (2011, p. 141), poderíamos também dizer que há coisas que acontecem nas ruas que não acontecem em lugar nenhum mais. O que torna os programas performativos, ao invocar a *corpocidade*, é trazer a nossos olhos as possibilidades que acontecem em lugar nenhum mais. Poderíamos ainda pensar nas ações engendradas por Hélio Oiticica no *Programa Parangolé* e em *Delirium Ambulatorium*; ações igualmente em estreito diálogo com a *corpocidade*. Este último processo criativo se relaciona “sobretudo, à ideia de *jogo*, presente na abordagem lúdica do espaço urbano que toma a cidade como um labirinto” (LOPES, 2012, p.129). Ao propor um delírio, Oiticica sinaliza uma operação que toca de forma radical o processo de dramaturgia:

Etimologicamente, o termo delírio tem base no latim *delirare* (de – fora; *lirare*, lira – sulco do arado). Referindo-se aos indivíduos que se afastam da normalidade. Isto explica o facto pelo qual ao longo da história o delírio englobou vários significados além das perturbações do pensamento (CORREIA, 2014, p. 49).

O delírio, performado como sintonia (ou sinfonia) de corpos e mundos, atua “de fora do sulco do arado” e, tal como “um bonde fora dos trilhos”, extrapola o sulco do arado na terra ao buscar moveres que irrompem outras realidades. Há uma ranhura a ser seguida, mas há também a loucura necessária que perfaz a operação estética, algo que há de acontecer no corte do arado: a dramaturgia. O poeta Mário de Andrade nos diz que: “Quando escrevi Paulicéia Desvairada não pensei em nada disto. Garanto, porém, que chorei, que cantei, que ri, que berrei (...) Eu vivo!” (1987, p. 76). O desvario não está só na Paulicéia, mas também no escritor, um jeito de corpo que o possibilita brincar, dançar e cantar com as palavras: “Gingam os bondes como um fogo de artifício, sapateando nos trilhos” (ANDRADE, 1987, p. 95). Poderíamos citar que os estratos espaço-temporais da memória operantes em uma metrópole contemporânea formulam geodramaturgias que trespassam os corpos, rompem o sulco do arado. Sejam operações miméticas ou que delas se distanciam, as referências elencadas neste trabalho não esgotam a profusão da *corpocidade*, apenas sinalizam processos que buscam não

um *locus* a ser levada uma experiência, mas a própria *corpocidade* como lugar da experiência.

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos

É no cotidiano posto como experiência política da e na vida que o acontecimento corpo pode ser vislumbrado como ação dramática, ao com-pactuar com a cidade e a criação artística. “Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que os atualizam” (JACQUES, 2010, p. 113). Sob essa perspectiva, o dramaturgo indica usos possíveis, mas também pratica experiências, operando como um propositor e não como detentor das ações. Há que ter como horizonte a singularidade mediada pelo coletivo e saber que compor dramaturgias é também configurar ruínas, já que o lugar de onde se vê traz em sua concepção a poética do olhar vista como perda. O autor, ao com-pactuar dramaturgias, sabe que não é *questão de ter, mas de ser*, de olhar a voz do corpo em seus moveres. Desse modo,

abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível), não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. (...) A modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. **Tudo está aí.** (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34, grifo nosso).

Figura 6



Fonte: FSC.

Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Mário. "Pauliceia desvairada." In: **Poesias Completas**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. p. 59-115.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BOITO, Sofia. **Escritas performativas**: textualidades criadas por corpos e espaços. 2018. 238f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- BOM PARA TODOS! Uma nova forma de pensar, com Ailton Krenak. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (60 min). Publicado pelo canal Gustavo Conde. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N0sL-JZ0rmA>. Acesso em: 3 jul. 2022.
- BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**. Notas para uma teoria performativa da assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Lisboa: O Belo e o Monstro, 2011.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CORREIA, Diogo Telles. A evolução conceptual do delírio desde a sua origem até à modernidade. **Revista Psilogos**, vol. 12, n. 2, 2014. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/psilogos/article/view/6991>. Acesso em: 18 jul. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Dito e feito #37**. Locução e texto de: Joaquim Arena. [S. l.]: Teatro do Bairro Alto, 2022. *Podcast*. Disponível em: <https://teatrodobairroalto.pt/pt/evento/joaquim-arena>. Acesso em: 30 jun. 2022.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FREIRE, Marcelino. Algo em mim quer dar vexame. [Entrevista concedida a Márcio Renato dos Santos]. **Cândido**, n. 128, mar. 2022. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Entrevista-Marcelino-Freire>. Acesso em: 19 abr. 2022.
- JACQUES, Paola Berenstein. Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas. In: BRITO, Fabiana Dutra; JACQUES, Paola Berenstein. **Corpocidade, Debates, Ações e Articulações**. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 106-119.
- KAEGI, Stefan; KARRENBAUER, Jörg. Remote X. **Rimini Protokoll**, Berlin, [3 dez. 2021]. Disponível em: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>. Acesso em: 30 jun. 2022.
- LOPES, Ana Carolina Fróes Ribeiro. **A cidade sob a poética do andar**: deambulações de Hélio Oiticica. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2012.

- NEURÓPOLIS** orchestra dos músicos das ruas de São Paulo. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (25 min 39 s). Publicado pelo canal Comunicação e Multimeios Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QpZwIJFNTY0>. Acesso em: 8 jun. 2022.
- ROSA, Armando Nascimento. Entrevista com o dramaturgo português Armando Nascimento Rosa. [Entrevista concedida a Rosana Baú Rabello]. **Desassossego**, v. 3, n. 6, dez. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/2851>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- SANCHEZ, Marco. Peça leva público a passeio inusitado por São Paulo. **Deutsche Welle**, 25 nov. 2013. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/peça-leva-público-a-passeio-inusitado-por-são-paulo/a-17253564>. Acesso em: 25 jul. 2022.
- SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Apresentação. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. (org.). **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 11-18.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos**. Modos e Significados. Brasília, DF: INCT, 2015.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- TRASTEVERE**. [S. l.: s. n.], 18 set. 2015. 1 vídeo (4 min 25 s). Publicado pelo canal Milton Nascimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTgCCJnOghE>. Acesso em: 7 jul. 2022.
- VELOSO, Verônica Gonçalves. **Percorrer a cidade a pé**: ações teatrais e performativas no contexto urbano. 2017. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- VON KLEIST, Heinrich. **Sobre a fabricação gradativa de pensamentos durante a fala**. São Paulo: Hedra, 2021.

Recebido em 05/12/2022

Aprovado em 21/06/2023

Publicado em 31/08/2023