

# Poesia concreta, dramaturgia e performance: reflexões para a materialização de palavras e presenças

*Concrete poetry, dramaturgy and performance: reflections for the materialization of words and presences*

*Poésie concrète, dramaturgie et performance: réflexions pour la matérialisation des mots et des présences*

Beatriz Nuali do Nascimento Alves

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

E-mail: [beatriz.nuali@unesp.br](mailto:beatriz.nuali@unesp.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2500-4206>

Isa Etel Kopelman

Universidade Estadual de Campinas

E-mail: [isaetel@unicamp.br](mailto:isaetel@unicamp.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8117-5248>

## RESUMO:

Pensar a dramaturgia, a espacialidade e a materialização cênica a partir do livro-objeto “Viva Vaia: Poesia 1949-1979” de Augusto de Campos, um dos precursores da Poesia Concreta no Brasil. As reflexões contidas neste artigo orientam-se também pelo processo criativo de materialização de alguns poemas da antologia, realizado entre 2020 e 2021 por alunos da graduação em Artes Cênicas da Unicamp, utilizando o livro-objeto como dramaturgia performativa. Nesse processo

---

ALVES, Beatriz Nuali do Nascimento; KOPELMAN, Isa Etel. **Poesia concreta, dramaturgia e performance: reflexões para a materialização de palavras e presenças.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 27, jan-abr. 2023.

Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2023.41364>

324

de criação e transcrição, foram observadas várias intersecções com a *performance art*, o Teatro Performativo, e os Estudos da Presença.

**Palavras-chave:** *Dramaturgia. Poesia concreta. Performance. Teatro Performativo. Estudos da Presença.*

ABSTRACT:

This paper dwells on the dramaturgy, spatiality and scenic materialization from the book-object “Viva Vaia: Poesia 1949-1979” by Augusto de Campos, one of the forerunners of Concrete Poetry in Brazil. The reflections herein are also guided by the materialization of some poems from the anthology through a creative process carried out between 2020 and 2021 by undergraduate students in Performing Arts at Unicamp, using the object-book as a performative dramaturgy. In this process of creation and transcreation, several intersections were observed between performance art, the Performative Theatre and the Presence Studies.

**Keywords:** *Dramaturgy. Concrete poetry. Performance. Performative Theater. Presence Studies.*

RÉSUMÉ:

Cet article s'attarde sur la dramaturgie, la spatialité et la matérialisation scénique du livre-objet “Viva Vaia: Poesia 1949-1979” d'Augusto de Campos, l'un des précurseurs de la poésie concrète au Brésil. Les réflexions ici sont également guidées par la matérialisation de certains poèmes de l'anthologie à travers un processus de création mené entre 2020 et 2021 par des étudiants de premier cycle en arts de la scène à Unicamp, utilisant l'objet-livre comme dramaturgie performative. Dans ce processus de création et de transcréation, plusieurs intersections ont été observées entre l'art de la performance, le théâtre performatif et les études de présence.

**Mots-clé:** *Dramaturgie. Poésie concrète. Performance. Théâtre performatif. Études de présence.*

## Introdução

*Viva Vaia: Poesia 1949-1979*, antologia poética de Augusto de Campos publicada pela primeira vez em 1979, nos traz uma gama inteira de poemas que jogam com as palavras, com o não verbal e com a interface gráfica na poesia, constituindo um livro-objeto que demanda do leitor uma postura ativa: virando-o e revirando-o, aproximando e afastando, abrindo os poemas em dobraduras, lendo em voz alta para escutar as sonoridades, observando os poemas-imagens, e buscando significado em tudo isso. O livro acompanha ainda um CD, com oralizações dos poemas realizadas pelo próprio Augusto de Campos e composições sonoras de Cid Campos, como um imenso lembrete do intento concretista de “esfacelar” o verso e “extrapolar” o papel.

No primeiro momento em que buscamos entender esta obra como dramaturgia, identificamos algumas características que poderiam indicar caminhos para a materialização da cena:

a ênfase na forma e na sonoridade das palavras, o jogo entre seu caráter semântico e seu caráter fenomenal, o gerenciamento espacial do papel em que os poemas estão inscritos, o uso de cores, o uso de imagens, recortes de jornais e dobraduras, a fragmentação das palavras em sílabas e letras, e o uso de diferentes tipografias.

Outro aspecto fundamental para a construção de uma dramaturgia inspirada na poesia concreta vem de sua *poética constelar*. Os concretistas faziam a distinção entre dois tipos de compreensão: a analítico-discursiva e a sintético-ideogrâmica; esta última era objeto de sua aspiração, pois

abandonava o caráter linear da escrita, a estrutura aristotélica e colocava a perspectiva de uma escrita que fosse apropriada à lógica do “ideograma”. Para os Concretistas, o ideograma seria um motivo visual e fônico que substituiria a ênfase semântica das palavras, e propiciaria significados “elásticos” e variados. O ideograma seria o oposto completo do verso e seu uso possibilitaria uma nova organização linguística: a constelar (AGUILAR, 2005). A organização constelar está pautada primeiramente na não linearidade, na simultaneidade e polifonia; ela possibilitaria “[...] relações de contiguidade, sobreposição, intercâmbio e semelhança”. (AGUILAR, 2005, p. 184), tornando o espaço do poema um local de agenciamento e as palavras/signos em formas materiais de relações.

Durante o processo, foram utilizados diversos procedimentos de criação: declamação, improvisação/experimentação de movimentos e partituras corporais, gravação de áudios, feitura de vídeos com e sem edição (alguns procedimentos influenciados pelo modelo remoto de criação, devido à pandemia de Covid-19) etc.

## Poesia concreta na esteira de uma dramaturgia performativa

A experiência poética expandida das imagens gráficas e objetuais desses poemas concretos, as lacunas/não ditos e as atmosferas que atravessam as imagens e sonoridades, legitimam uma tradução corpórea vocalizada desse livro-objeto, no campo da arte performativa. Se utilizarmos como pressuposto uma das ideias fundamentais do conceito de “arte expandida”, de que as coisas (imagens, objetos, espaços, conexões) podem manifestar teatralidade, emanar presença – e de que os próprios conceitos de teatralidade e arte devem ser questionados, contaminados e expandidos (CABALLERO, 2010) –, então podemos compreender o livro-objeto *Viva Vaia* como uma obra performativa; ela é construída de forma híbrida e reconstruída a partir do olhar e da conexão com seu espectador-leitor, manifestando uma poética relacional.

Nunes (2010) discorre sobre as possíveis intersecções entre a *performance art* e a poesia concreta brasileira, com base no projeto verbivocovisual – palavra, oralidade e visualidade –, um dos fundamentos do Concretismo. Para o pesquisador, exatamente pelo seu caráter interdisciplinar, multirreferencial e articulador de imagem, som, movimento, ritmo, forma e palavra, a poesia concreta pode ser vista como uma *performance*; ela reúne em seu bojo diferentes linguagens, como literatura, artes visuais, *design* e declamação, criando novos possíveis para o fazer poético.

Uma vez que os poemas são textualidades não dramáticas e não foram compostos como textos dramatúrgicos, não há indicações de ações, personagens e rubricas sobre tempo ou espaço, todas essas ausências se extremam também na medida em que não possuem caráter narrativo ou linear; muitos dos poemas – exceto os que compõe o conjunto “O rei

menos o reino” – sequer são em verso; encontram-se dispostos espacialmente de formas diferentes, com cores diferentes, palavras solitárias, letras soltas etc. Alguns, por exemplo, “Olho por olho” (1964), possuem apenas imagens ou ícones.



Imagem 1. Poema “Olho por olho” de 1964 (CAMPOS, 2014, p. 125).

Dessa forma, é possível questionar se o material, enquanto dramaturgia, se localizaria no lugar de *provocar ações* não pelos significados das palavras e circunstâncias propostas verbalmente, mas sim pelas sensações que causa, pelo aspecto de sua forma e pela configuração espacial dos poemas.

Ubersfeld diz que: “‘Ler’ o discurso teatral é, à falta da representação, reconstituir imaginariamente as condições de enunciação, as únicas que permitem promover o sentido [...]” (UBERSFELD, 2005, p. 158-159). Tais condições de enunciação quando se tem em vista a poesia concreta não

se materializam de forma precisa, por haver nela poucos indícios de um contexto tempoespacial, já que os poemas se baseiam no caráter fenomenal do signo/palavra, requerendo um grande exercício de subjetivação dos leitores/fruidores, o que pode levar a entendimentos de enunciações diferentes.

Por não se verificar a presença de um eu-lírico, por exemplo, que possibilitaria a construção de uma personagem, a condição de *performer* exercida pelos intérpretes é sobressaltada. Se utilizarmos como pressuposto as relações entre a *performance art* e a poesia concreta, tecidas por Nunes (2010), vemos que o leitor e, mais adiante, o intérprete, que auxiliaria na materialização da cena, seriam também *performers*, pois atuariam em relação ao livro-objeto, o atualizariam e resignificariam de acordo com seu repertório, com seu “eu”, demonstrando um processo de recriação do poema no momento de sua leitura-experiência.

De acordo com Féral, um dos principais elementos do fazer teatral é a “ação”, o “fazer”. A ação seria então “[...] primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance” (FÉRAL, 2008, p. 201). A pesquisadora coloca ainda que este “fazer” em cena amplificaria “[...] o aspecto lúdico dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que dele participam (performers, objetos ou máquinas)” (FÉRAL, 2008, p. 203, grifos do original). O foco nas ações desconstrói uma atmosfera ilusionista de realidade, numa representação que nega a si mesma. Segundo Féral, “[o] *performer* instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem” (FÉRAL, 2008, p. 203-204). Tal função do *performer*, no processo de materialização cênica utilizando a poesia concreta como provocadora, nada mais é do que usar os vetores de criação que moveram os concretistas; a poesia concreta, ela mesma, opera neste lugar de deslize entre signos e sentidos, desconstrução e reconstrução da linguagem; toda a prática concreta estava imbuída de questões ligadas ao signo.

“A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura” (FÉRAL, 2008, p. 209, grifos do original). Por estética da presença, podemos depreender a valorização dos corpos fenomênicos (fiscalidades), dos *performers* e das ações que por si só significam, e que produzem experiência a partir da relação, em detrimento de questões semânticas ou de significação aprioristicamente.

Durante o processo de performance da poesia concreta, esse lugar do *performer*, se deu, por exemplo, de duas formas:

- 1) No fato de que em nenhum momento durante as experimentações os/as *performers* assumiram figuras ou personagens que não fossem eles mesmos em ação: os poemas pareciam não permitir a criação de uma personagem, mas demandar que o próprio intérprete, com seu próprio corpo e sua própria voz, experimentasse diferentes possibilidades de récita, de ocupar o espaço, de se movimentar, evidenciando um processo de tomada de decisões, de escolhas subjetivas a partir do modo como os poemas lhe afetavam;
- 2) Criando momentos de conversa direta com o público, instaurando um vínculo entre *performer* e espectador e enfatizando aquilo que se manifesta no “entre”, na relação.

No decorrer do processo de experimentação cênica, foi necessário buscar nos poemas concretos qualquer indício ou elemento que possibilitasse a materialização de um tempo, de um espaço, de ações, de actantes/atuantes. Nota-se que há uma grande dificuldade em apoiar-se na base conteudística do material, exatamente por ser a poesia concreta um método da forma, e pelo conteúdo manifestar-se apenas a partir da relação com o espectador-leitor. Para a

materialização das cenas numa possível dramaturgia, foram utilizados primeiramente os recursos ligados ao corpo e à presença dos intérpretes (movimento, voz, emoção, imagem etc.), mediados pela relação virtual que se deu no processo em modelo remoto.

No caso da experimentação de um dos poemas do conjunto, “Poetamenos” (1953), a partir de uma de suas características mais fortes, o uso de palavras grafadas em diferentes cores, os *performers* realizaram em conjunto uma gravação em áudio em que cada um interpretava as palavras escritas de uma cor específica. A cor das palavras do poema, nesta experimentação, sugeriu que não fossem ditas pela mesma pessoa e/ou com as mesma intenções e entonações, supondo uma diferenciação/polifonia de vozes<sup>1</sup>. Somada a esta polifonia, utilizaram-se também da simultaneidade: enquanto um/a recitava as palavras grafadas em uma cor, outro/a recitava as palavras de outra cor ao mesmo tempo e, assim, frases novas iam se revelando aleatoriamente durante o jogo.

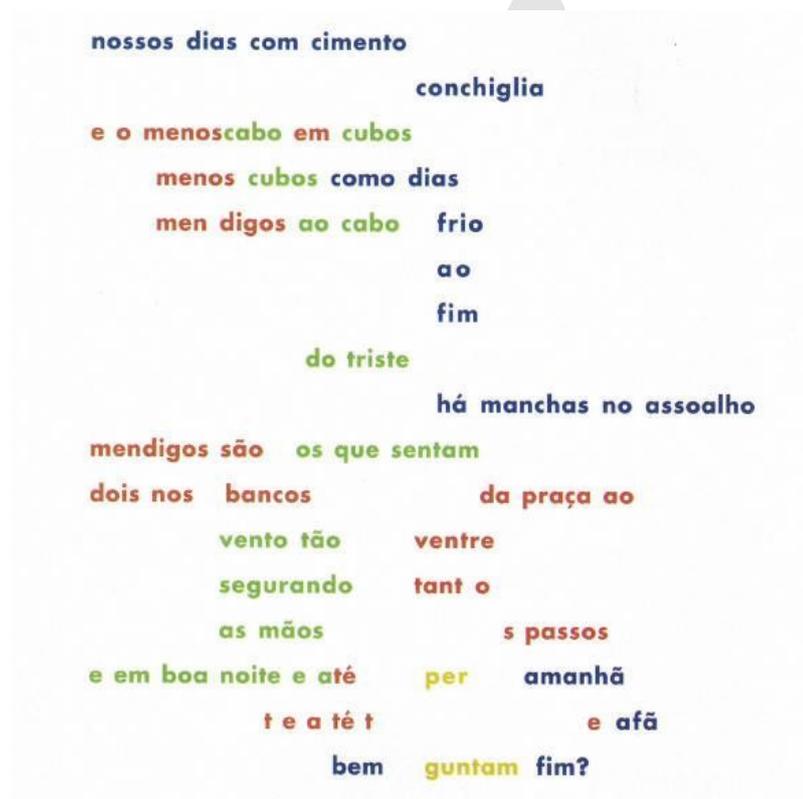


Imagem 2. “nossos dias com cimento” do conjunto “Poetamenos” de 1953 (CAMPOS, 2014, p. 73).

Para “Poetamenos”, foram realizadas também várias experimentações em áudio, explorando as possibilidades vocais no jogo entre graves e agudos, fala e canto, gritos e sussurros, continuidade e fragmentação. Tal jogo já havia sido proposto por Campos no próprio desenvolvimento dos poemas desse conjunto; o autor havia se inspirado na técnica musical “*Klangfarbenmelodie*” de Anton Webern (*apud* CAMPOS, 2014)<sup>2</sup>.

## **A questão da presença na dramaturgia-poesia concreta**

Romagnolli (2014) coloca que o elemento “presença” dentro da cena teatral pode ser utilizado já na construção dramática, se expandindo depois para todos os elementos de cena. Para a autora, o teatro performativo demonstra “[...] uma mudança de foco da representação para a apresentação” (ROMAGNOLLI, 2014, p. 87).

Citando Gumbrecht, Romagnolli diz que o mundo ocidental vive um domínio do sentido e que as tendências modernas e contemporâneas por muitas vezes desconsideram a presença, vivendo um “império” do sentido e um apagamento do corpo e espaço fenomênico, valorizando o corpo e espaço semiótico. Gumbrecht,

[...] defende que a experiência estética é dotada de uma tensão entre componentes de presença e componentes de sentido, cujos pesos relativos oscilam dependendo da natureza da arte e do contexto histórico no qual está inserida, sem nunca se excluírem completamente (GUMBRECHT, 2011 *apud* ROMAGNOLLI, 2014, p. 87).

Há em cena uma constante oscilação entre fenômeno e signo (ROMAGNOLLI, 2014). Em detrimento do “império dos sentidos”, a cena estabelece uma presença única composta de diversas outras – como a da palavra e do corpo, evidenciadas nesta pesquisa –, que significa por si só; reduzir a cena ao que ela “significa” é reduzir todas as possibilidades de relação que podem ocorrer durante a experiência, é desconsiderar aquilo que acontece no “aqui e agora” entre *performers* e espectadores, em seu espaço-tempo compartilhado.

Partindo do pressuposto de que vivemos um “império” de sentido, pode-se relacionar a tentativa dos concretistas na busca por uma nova teoria da forma que valorizasse o corpo fenomênico das palavras com a aspiração por uma experiência estética pautada pura e simplesmente na presença; na presença das palavras, de suas formas, cores, organizações, e a força que ela possui antes mesmo que se pense em seu significado. A presença desta palavra, por si só, seria capaz de suscitar uma rede de pensamentos, sensações e ações; a

palavra poética gera sentidos que a ultrapassam, cria deslocamentos e conexões. Pode-se ainda acrescentar o corpo dos *performers* e sua presença física e energética, que manifesta a palavra por meio de seu movimento, voz e emoção, localizando e contextualizando-a; a presença da palavra é intensificada pela presença do corpo e quando enunciada depende dele.

O dramaturgo Marcio Abreu<sup>3</sup> coloca a palavra como “matéria vibracional”, e que é possível repensar a linguagem a partir dela, não se prendendo às convenções ligadas a ela, nem acreditando ser a palavra uma encarnação suprema da verdade. Diz ainda que a palavra é corpo, pois traz consigo a reflexão de quem fala, como fala, de onde fala e por que fala.

No decorrer das experimentações cênicas com a obra, o corpo dos/as *performers* foi considerado como elemento que vem para congregar com as palavras dos poemas; desta forma, assim como as palavras possuem diferentes cores, diferentes sonoridades e diferentes relações com o espaço, os corpos deveriam experimentar essas mesmas relações. A presença do corpo e movimento nesse trabalho mostrou-se como fundamental, uma vez que o corpo se soma ao papel da palavra, mostrando-se capaz de potencializá-la. Essa capacidade do corpo de sugerir aquilo que é indizível e/ou invisível por meio do movimento, compor atmosferas, trouxe para alguns dos experimentos de cena uma grande influência da dança. Ao longo do processo foram usados como uma das bases para algumas experimentações exercícios e conceitos desenvolvidos por Rudolf Laban<sup>4</sup>, com foco no trabalho a partir da relação entre corpo e espaço. Foram estudados durante o processo a *Labanotation* – ou Método Laban de Estudo do Movimento –, o conceito de *Kinesfera* – Esfera do Movimento – e as 8 Dinâmicas do Movimento: Torcer, Chicotear, Pressionar, Sacudir, Deslizar, Socar, Flutuar e Vibrar.

Algumas vezes tentou-se buscar a equivalência entre a forma do poema e o corpo no espaço:

por exemplo, quando a palavra estava no meio do espaço no papel, *o/a performer* buscava relacionar-se com o espaço físico experimentando movimentos entre o centro e as periferias do ambiente; quando o poema tinha estrutura vertical, *o/a performer* realizava uma pesquisa de movimentação que envolvesse os níveis alto, médio e baixo; ou ainda quando o poema em seu *design* utilizava a tridimensionalidade, *o/a performer* utilizava o espaço em sua profundidade, investigando direções, níveis e planos<sup>5</sup>, remetendo ao estudo da *Kinesfera*.

Para o poema “Cidade” de 1963, o que se tem é uma grande palavra que é união de diversas outras palavras terminadas em “cidade” (atrocidade, capacidade, causticidade etc.); um dos *performers*, apoiado uma vez mais no método Laban, buscou uma plasticidade que se assemelhava à palavra, realizando uma partitura corporal que se modificava de forma contínua e ininterrupta, procurando uma semelhança com a forma como a palavra está grafada no poema, no papel.

Imagem 3. “Cidade” de 1963 (CAMPOS, 2014, p. 115)

Ainda para o poema “Cidade”, nós, enquanto *performers*, realizamos também uma partitura corporal, mas não nos pautamos na continuidade da palavra e sim no conteúdo que o poema me sugeria; na partitura efetuamos movimentos cotidianos e urbanos, colocávamos fones de ouvido, e utilizamos palavras como “avançar”, “recuar”, “abrir”, “fechar” como disparadoras para uma

improvisação, remetendo à caminhada de uma cidadã pela cidade, jogando com ritmos rápidos e lentos; em determinados momentos caíamos, movimentávamos pelo chão e então levantávamos e voltávamos a realizar a partitura.

Essa experimentação com “Cidade” foi captada em vídeo numa sala com azulejos semelhantes aos de calçada e com luzes piscando, o quadro filmado pela câmera era bem fechado e por vezes o corpo saia dele ou se “espremia” nele, a movimentação sugeria um ritmo, e da partitura que nós realizávamos se revelavam novos significados, não somente aqueles que havíamos depreendido do poema: a experimentação se mostrava, então, em seu resultado videográfico, como um novo poema concreto, mas agora cênico.

Já em “Greve” de 1961, o poema sugeria uma composição coral, baseada no elemento de sobreposição e no conteúdo que os/as *performers* reconheciam nele, por se tratar de um poema engajado politicamente, criado nos anos pré-ditadura militar, e envolvendo questões de reivindicação coletiva. O coro realizava com os braços e punhos uma movimentação repetitiva, assim como a palavra “greve” que é repetida durante todo o poema. Esse experimento também captado em vídeo, iniciava com a *voz off* de uma das *performers*, citando artistas como Vladimir Maiakovski e Tarsila do Amaral com suas obras revolucionárias, e por fim citando Augusto de Campos com seu poema, enquanto a câmera filmava um papel escrito “GREVE”; na sequência, a *performer* era enquadrada do nariz para baixo, fazendo movimentos fragmentados, com braços e punhos; movimentos fortes e cheios de tensão corporal, como seria por exemplo em um protesto. Após algum tempo, os outros se juntam a ela, realizando a movimentação ao mesmo tempo e com a mesma intensidade, remetendo à força coral sugerida pelo poema.



Imagem 4. "Greve" de 1961 (CAMPOS, 2014, p. 111).

## A questão da transcrição cênica

Para Ubersfeld, "o teatro é uma arte paradoxal" (UBERSFELD, 2005, p. 1), pois articula em si mesmo o texto e a representação, duas partes que se completam e se contrapõem simultaneamente. Para ela não há equivalência semântica entre as duas partes, há apenas uma intersecção que varia de acordo com a representação. Portanto, torna-se necessário entender este lugar de intersecção, onde se dá uma espécie de "tradução" dos signos.

Analisando possíveis procedimentos de materialização do texto cênico, pode-se notar que, ao se inferir que durante a materialização da cena ocorre uma "tradução" de signos textuais em signos performativos, é preciso levar em consideração diversos fatores que influenciam esse processo bastante amplo e complexo. Ainda que pareça, *a priori*, apenas uma questão de ordem terminológica, é preciso enfatizar que a escolha de palavras neste momento pode nos abrir campos maiores de compreensão.

Abordando a questão do ponto de vista literário, pode-se utilizar como exemplo as próprias traduções que os poetas concretistas fizeram de poemas internacionais para o português brasileiro. Esse procedimento, ainda que opere *intra* linguagem e não *entre* linguagens, como é o caso do teatro, demonstra reflexões bastante pertinentes. Gessner (2016) coloca que, no processo de tradução da poesia concreta internacional, uma grande dificuldade se encontrava no fato de que a significação do texto era um aspecto secundário, e que estava diretamente ligada à “forma” do texto. Assumindo que o processo de tradução literária ocorra na esfera do “significado”, da “significação”, do “conteúdo”, como seria possível traduzir uma “forma” para outra língua? Ou melhor, como seria possível traduzir um “conteúdo” que é indissociável de sua forma?

Diante desse desafio elaboraram uma nova prática de tradução: a *transcrição*, esta desenvolvida a partir de algumas teorizações do poeta norte-americano Ezra Pound. O principal objetivo da *transcrição* é a recriação do texto original na língua de chegada, ou seja, explorar os recursos articulados na língua de partida e reproduzi-los analogamente na língua de chegada (GESSNER, 2016, p. 143-144).

A transcrição seria então uma denominação para um processo criado por Haroldo de Campos; uma prática sem delimitação conceitual. Logo, para Gessner, há nesse processo “[...] algo que sempre ‘escapa’” (GESSNER, 2016, p. 147), e seria exatamente esse “algo” o motor desse tipo de tradução; o processo de assimilação do “intraduzível”, daquilo que está fora do campo da linguagem. Dessa forma, para ele, esse tipo de tradução traria perdas, mas seria ao mesmo tempo imbuído de um aspecto crítico.

Aplicando-se a prática da transcrição para o contexto teatral na intersecção texto-cena, no campo entre linguagens, veremos que ela é capaz de possibilitar soluções para a materialização da poesia concreta, pois não prioriza a esfera da significação, mas sim o caráter estético e as ressonâncias da poesia no corpo e percepção dos *performers*. Portanto, o teatro poderia se apropriar de uma lógica semelhante, traduzindo a poesia para o corpo, movimento e ações cênicas; uma vez que os três aspectos da transcrição, a

tradução, a criação e a crítica (GESSNER, 2016), também estão presentes no processo criativo teatral, os *performers* se apropriaram do material de partida, a antologia *Viva Vaia*, e realizaram uma transcrição que levava em consideração as reverberações dos poemas, suas vivências pessoais e o contexto em que vivemos, criando uma nova obra.

Desse modo, torna-se possível inferir que a transcrição é um procedimento não exato, e que perpassa pela criatividade e criticidade de um/a tradutor/a, envolvendo sem dúvidas seu repertório e subjetividade; o/a tradutor/a, enquanto intérprete, então, filtra o material, na busca de sua essência formal – de sua forma –, e a traduz deixando um pouco de si mesmo/a no resultado final. Mas, quanto de si, de sua bagagem, de suas escolhas criativas influenciam seu processo? Quanto de seu projeto artístico e posicionamento no mundo se amalgamam a esse trabalho? Esse envolvimento subjetivo já reforça por si só o caráter performativo envolvido nesse processo de compreensão do livro-objeto como dramaturgia e sua materialização. Dort (2013) afirma que a encenação não é uma mera “tradução” do texto dramático. Em sua fala, “tradução” é entendida como uma ilustração vazia do texto, sem crítica, pouco criativa ou pouco investigativa dos subtextos e não ditos do material. A encenação não deveria ser um amontoado de signos; o processo de escrita cênica deveria ser mais crítico e complexo do que simplesmente a conversão das palavras do texto em signos performativos.

A questão essencial nesta discussão é a figura do ator em cena: “[s]e encenar é converter em signos, atuar é deslocar esses signos, estabelecendo, em um espaço e tempo definidos, o movimento, ou mesmo, a deriva, desses signos” (DORT, 2013, p. 54). Dort afirma ainda que o ator, em conjunto aos demais elementos de cena – luz, figurino, cenografia, som etc. –, constituem uma “representação emancipada”, possuindo autonomia entre si e estabelecendo uma cena polifônica, sobre a qual seriam feitas interpretações e reflexões por parte dos espectadores.

Neste ponto, chegamos a um componente da cena até então pouco analisado: o espectador:

Atualmente, pela emancipação progressiva dos seus diferentes componentes, a representação se abre para a ativação do espectador e se reconecta com o que é talvez a vocação do teatro: não de encenar um texto ou organizar um espetáculo, mas de ser uma crítica em processo de significação. A interpretação reencontra todo o seu poder. Enquanto construção, a teatralidade é o questionamento do sentido (DORT, 2013, p. 55).

Sendo assim, a materialização da dramaturgia seria algo como a construção de um espaço de relação e o compartilhamento de uma experiência entre *performers* e espectadores, que demanda não só um posicionamento crítico, mas também uma abertura a tudo aquilo que não diz respeito apenas ao significado das coisas.

## **A questão da poética tecnológica na cena concreta**

Augusto de Campos experimentou intensamente com seus poemas a relação entre a poesia e a tecnologia, uma vez que esta última se revelava um meio genuíno de “romper” com o verso, objetivo principal do movimento. Na vontade de “extrapolando o papel”, a poesia concreta se mostra como um multiestimulador de ações performáticas, de cenas; muitos de seus poemas foram oralizados em performances realizadas pelo próprio autor<sup>6</sup>, recriados em audiovisual, transformados em canções ou projetados em espaços arquitetônicos. Sem dúvidas, a tecnologia se mostra como grande potencializador da experiência que Augusto de Campos queria proporcionar.

No que se refere à cena, observamos uma equivalência no posicionamento do diretor canadense Robert Lepage, que apresenta um ponto de convergência entre sua poética e o pensamento de Campos, colocando-se a favor da multidisciplinaridade e da apreensão de

uma poética tecnológica na cena. Féral diz que: “[p]ara Lepage, com intuito de estar de acordo com sua época, o teatro deve dar conta da evolução dos modos de narração, dos modos de percepção e compreensão do mundo” (FÉRAL, 2008, p. 204).

Atualmente, com as restrições da copresença decorrentes da pandemia mundial de Covid-19, artistas envolvidos no fazer teatral buscam, enquanto componentes de uma arte do convívio – que requer “aglomeração” e interação com o outro e com o espaço, uma arte majoritariamente presencial –, soluções para a manifestação da presença, da materialidade e do coletivo em espaço virtual, onde impera a imaterialidade, a individualidade e a ausência.

Embora o modelo remoto seja uma das principais dificuldades que intervém nos processos de pesquisa e criação teatral no presente, é possível assimilar as tecnologias digitais e lógicas da linguagem audiovisual como parte da poética para as cenas que estão sendo desenvolvidas; tal prática de intersecção com o cinema ou com a *internet* está longe de ser novidade para o teatro ou para a performance, no entanto, nesse momento ela se encontra em ênfase.

Para o processo de materialização da poesia concreta enquanto dramaturgia, essas experimentações envolvendo as tecnologias na cena demonstraram simultaneamente um grande desafio e potencial dramático, uma vez que o próprio movimento concretista possuiu anseios de experimentações com novas mídias. Grande parte do processo criativo se deu de forma remota, utilizando para as experimentações plataformas digitais, áudios e vídeos gravados e editados. O jogo entre telas, *internet*, plataformas digitais, música eletrônica, edição de vídeo, projeção imagético-luminosa, foram recursos que auxiliaram a composição da cena visto que contribuíam com o projeto de extrapolar o papel, extrapolando também o espaço da performance, expandindo-a pela rede e dialogando com o contexto em que vivemos atualmente.

Dentro dos intentos contemporâneos há ainda uma expansão da noção de evento presencial e compartilhado, que passaria a envolver criadores e públicos não presenciais, mas que de alguma forma possuem interação com a cena; isso caracterizaria fenômenos como os que Renato Cohen chamou de telepresença (COHEN, 2009 *apud* GARROCHO, 2009).

## **Considerações finais: palavras, presenças e compartilhamento**

No compartilhamento do acontecimento teatral, o espectador processa, ele mesmo, as informações que lhe são dadas. É errôneo acreditar que ele é passivo no processo de comunicação –

o espectador faz o espetáculo mais que o encenador. Ele pode se identificar ou se distanciar; ambos exigem investimento psíquico e intelectual (UBERFELD, 2005).

As manifestações contemporâneas operariam não na esfera da “significação” apenas, mas na esfera do “acontecimento”, da ativação dos sentidos, do compartilhamento de uma experiência que possui uma duração temporal e instaura uma espacialidade comum. Os poemas pesquisados e experimentados em cena durante este processo criativo manifestam uma grande esfera política e, como dito anteriormente, se as palavras são geradoras de pensamentos e de ação, estes poemas são, portanto, mobilizadores, multiestimuladores, sem serem ilustrativos, verborrágicos ou mal didáticos.

Por consequência, o espectador ganha um grande papel, pois é com ele e para sua percepção que a experiência se dirige, reforçando seu caráter performativo. Para o teórico argentino Jorge Dubatti, a experiência teatral se daria apenas num espaço em que a expectativa – tempo-espaço em que se dá a percepção do espectador – ocorre por meio de uma experiência convival, na qual se estabelece uma relação dialógica entre ator e espectador (ROMAGNOLLI; MUNIZ, 2014).

A elaboração dramaturgica sobre a poesia concreta relembra a urgência na compreensão das formas, das palavras, das coisas, das sensações, da movimentação dos corpos, da relação entre as pessoas e os espaços comuns, em uma espacialidade que modifica o que nela está contida e modifica-se a si mesma. Revela um esforço importantíssimo em não deixar as palavras se desgastarem, se esgarçarem, se esvaziarem; mantê-las como motor de ação e mobilização. Nos impele a uma atmosfera de criação questionadora de convenções, padrões e significações rígidas. Demonstra a carência de se propor espaços de fricção entre realidades, e o reconhecimento extremamente importante da presença física para estabelecimento de uma experiência compartilhada.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 135-148, 2010.
- CAMPOS, Augusto de. **VIVA-VAIA: Poesia 1949-1979.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- DORT, Bernard. A representação emancipada. Tradução de Rafaella Uhiara. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 47-55, jun. 2013.
- FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 197-210, 2008.
- GARROCHO, Luiz Carlos. Materialidade cênica como linguagem. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 4, n. 7, p. 198-206, 2009.
- GESSNER, Ricardo. Transcrição, Transconceituação e Poesia. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 36, n. 2, p. 142-162, ago. 2016. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2175-79682016000200142](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682016000200142). Acesso em: 13 abr. 2021.
- NUNES, Roberson de Sousa. A performance verbivocovisual da poesia concreta brasileira. *In:* VI CONGRESSO DA ABRACE, 2010. **Anais [...]**, v. 11, n. 1, [s. l.: s. n]: 2010.
- ROMAGNOLLI, Luciana E. Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro em Vida. São Paulo, **Sala Preta**, v. 14, n. 2, p. 85-94, 2014.
- ROMAGNOLLI, Luciana E.; MUNIZ, Mariana de L. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 251-261, 2014.
- UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

## NOTAS

- 
- 1 Essa diferenciação de vozes já havia sido realizada por Caetano Veloso em sua oralização do poema “dias, dias, dias” do conjunto “Poetamenos”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MpXwgmMQ5c>. Acesso em: 29 abr. 2021.
  - 2 “[...] ou aspirando à esperança de uma *KLANGFARBENMELODIE* (melodiadetimbres) com palavras como em WEBERN: uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor [...]” (CAMPOS, 2014, p. 65).
  - 3 Na ocasião de um curso (*DRAMATURGIAS do hoje e do amanhã*) oferecido pela Cia. Brasileira no ano de 2020 e ministrado pelo dramaturgo.
  - 4 Rudolf Laban (1879-1958) foi um dançarino, coreógrafo e teatrólogo nascido no Império Austro-Húngaro, considerado um dos maiores teóricos em dança do século XX e pai da dança-teatro, responsável pela criação de um sistema de notação do movimento amplamente conhecido como *Labanotation*.
  - 5 Em certo aspecto, a relação corpo-movimento-espaco remetia aos elementos de composição visual utilizados na obra de Oskar Schlemmer, o “Balé Triádico” de 1922. Esta obra é referência como parte do movimento da Bauhaus, que por sua vez foi uma grande influência para os Concretistas, que se utilizavam recorrentemente dos fundamentos do *design*.
  - 6 Por exemplo: “Poesia é risco” performance realizada no 11h Festival (1996), por Augusto de Campos, Walter Silveira e Cid Campos, jogando com a declamação e utilizando música, projeções e outros recursos eletrônicos; os próprios autores chamaram esse acontecimento de “evento verbivocovisual”. Disponível em: [http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1713108/Poesia\\_e\\_risco\\_by\\_Augusto\\_de\\_Campo\\_Cid\\_Campos\\_and\\_Walter\\_Silveira\\_11th\\_Festival](http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1713108/Poesia_e_risco_by_Augusto_de_Campo_Cid_Campos_and_Walter_Silveira_11th_Festival). Acesso em: 29 abr. 2021.