

BEIGUI, Alex. Dramaturgia do Imediato: o facebook e a dinâmica do diálogo virtual como forma de presentificação do sujeito no pós-drama. Natal: UFRN; professor adjunto. Ator, encenador e escritor.

#### RESUMO

Para além da “teatralidade” e da “performatividade”, encontramos como modo operacional do diálogo em redes sociais, uma dramaturgia calcada na conectividade. Este trabalho busca apontar os elementos presentes na escrita interativa, assim como os seus modos de relação presencial e não presencial, a saber: dissolução e apagamento da escrita; modos de comunicação (direta e indireta); desvios da função meramente comunicativa da linguagem; arquivo e modos de registro efêmeros; co-participação e mobilidade discursiva. No que diz respeito à comunicação, é importante perceber os modos de atuação dos agentes do discurso em relação à permanência e aos seus processos relacionais de subjetividade.

Palavras-chave: Dramaturgia. Conectividade. Facebook. Processo criativo.

Beigui, Alex. Immédiate dramaturgie: facebook et le dialogue dynamique virtual comme un moyen de présentification le sujet en post-dramatique. Natal: UFRN; professeur, acteur et directeur.

#### RÉSUMÉ

En plus de la «théâtralité» et «performativité», a constaté que le mode de dialogue dans les réseaux sociaux, une connectivité trottoir draturgia. Ce document vise à identifier les éléments présents dans l'écriture interactive, ainsi que leurs modes de visage et non-visage relation, à savoir la dissolution de l'écriture et l'effacement, les modes de communication (directe et indirecte); écarts par rapport à la fonction purement communicative de la langue, le fichier et les modes d'enregistrement éphémère, co-participation et discursiva de mobilité. En matière de communication, il est important de comprendre les modes d'action des agents du discours par rapport à sa permanence et processus relationnels de la subjectivité.

Mots-clés: Dramaturgie. Connectivité. Facebook. Processus créatif.

O texto dramático tem ao longo do tempo sido alvo de constantes reelaborações. Alvo de inúmeras intervenções, sobretudo, após as emancipações conclamadas pelas outras categorias que compõe o fenômeno cênico, a saber: o corpo, o ator, o público, a cenografia, a iluminação etc. Contudo, o texto “escrito” para a cena permaneceu como norteador da escrita cênica. Mesmo quando abolido da cena, a noção de texto continuou subjacente, espécie de iminência parda do horizonte teórico prático dos

processos criativos contemporâneos. Isso ocorreu ora para sua anulação e banimento, ora para o seu resgate advindo das inúmeras reescrituras, por encenadores contemporâneos, de textos clássicos. Neste sentido, faz-se necessário entender que a história do teatro pressupõe um olhar atento sobre a evolução do texto, bem como seus desdobramentos em diferentes tipos de escrituras para a cena, envolvendo não apenas a palavra como condução do sentido, mais também o gesto e a voz como espaços de reconfiguração desse sentido. Em verdade, o texto enquanto categoria fixa, determinado pelo tempo e pelo contexto foi, paulatinamente, libertado das condições de uso e de manipulação da palavra. Dito de outra forma, o tempo do texto foi invadido pelo espaço do texto em múltiplas configurações, apartando-se gradativamente das categorias de gênero e se deixando seduzir pela potencialidade criativa da forma e da não forma, da construção e da desconstrução, da norma e do desvio.

É preciso dizer que o movimento de travessia do verbal para o não verbal ocorreu primeiramente dentro do universo da própria literatura, construindo-se como modo de experimentação dos níveis plásticos e sensoriais da palavra, ação que teve no Concretismo sua melhor expressão. A investigação sobre os índices de “literariedade”, “teatralidade”, “performatividade” e outras categorias postas em movimento na atualidade incide sobre essa capacidade perene de entender os diferentes deslocamentos sofridos pelo texto e, de certa forma, a sua fantasmagoria recorrente no jogo entre presença e ausência, negação e afirmação.

É *myster* um esforço de resistir e não colaborar para falsas sínteses ou reducionismos que colocam, muitas vezes, a crise do drama associada à crise do texto. Aliás, a palavra “crise” aponta, muitas vezes, para a tentativa de circunstanciar diferentes graus de ruptura em um mesmo intervalo de tempo. Isso provoca muitas vezes, a delimitação do problema como efeito de um mesmo movimento, diminuindo o alcance e a complexidade das forças que estão emergindo não como e a partir da “crise”, mas como consequência de níveis diferenciados de investigação sobre a linguagem. A ideia de “crise” alimenta-se também da esfera do inconsciente, algo que acontece apenas pela “pane” em um dado sistema previamente configurado. No entanto, “crise” pode ser entendida também como fim de um processo exaustivo de utilização e permanência de um mesmo material, de um mesmo método, como esgotamento de uso. Parece-nos mais apropriado pensar a crise do drama como esgotamento das formas de representação do texto, como modo de evidenciá-lo muito mais do que como “morte” ou “superação”.

O estudo acerca do texto dramático impõe um acompanhamento dos diferentes tipos de diálogos, incluindo o diálogo do texto com as outras categorias do

espetáculo. O diálogo como ferramenta, instrumento da mensagem, aponta para o modo de representação, apresentação e reapresentação da relação entre emissor e receptor, além da inferência das diferentes tecnologias que determinam sua forma como atividade fim. A ação dialógica, desse modo, nunca esteve à parte do instrumental que a coloca em movimento. Pelo contrário, assume diante dessa uma dependência, espécie de simbiose a partir da qual o texto reconfigura-se e atualiza-se *in nilo tempore*.

Pensar o texto na cena contemporânea envolve não apenas uma cartografia híbrida, provinda da tradição dos gêneros literários, como também uma permanente disposição tautológica frente às mutações provocadas pelos meios tecnológicos, através dos quais o diálogo se estabiliza e se estrutura enquanto dispositivo de uma ação. Vejamos um exemplo curto fornecido em *Hipólito* de Eurípedes:

FEDRA: o remédio é unguento ou uma beberagem?

AMA: Não sei. Pensa em curar-te, filha; esquece o resto.

FEDRA: Tenho receios de que já saibas demais.

AMA: Receias tudo, mas de que tens medo agora?

FEDRA: De que reveles algo ao filho Teseu.

AMA: Fica tranquila, minha filha, se é por isso,  
pois cuidarei de tudo da melhor maneira.

*(Voltando-se para a estátua de Afrodite)*

Ajuda-me, deusa do mar, augusta Cípris!

Direi meus planos aos amigos do palácio. (EURÍPEDES, 1991, p. 113).

Talvez, a resistência em pensar o diálogo como instrumento, canal, meio e dispositivo seja uma das principais causas que sustenta afirmações generalizadoras sobre a natureza do drama. Podemos entender a natureza do drama como diálogo entre ação e pensamento, organização sistemática a partir dos meios disponíveis de interação entre o que se quer dizer, o modo como se diz e o efeito do que é dito naquele que escuta, ler ou ver; todavia, podemos também pensar a natureza do drama como a capacidade de artificializar, criar artifícios, dentro dos meios disponíveis, de presentificação de uma subjetividade, o drama como desnaturalização da mensagem.

O drama como trabalho constante sobre a mensagem e seus infinitos modos de interatividade e de conectividade. O texto dramático no século XX é radicalmente alterado pela manipulação da imagem como forma dialógica, substituindo e às vezes suprimindo a palavra e o próprio sentido, mas sem jamais perder o diálogo como dispositivo fundante de sua equação. Mesmo na matriz beckettiana, cujas personagens partem de uma radical ausência de sentido ou de uma aporia fundante, o diálogo resiste como forma de emancipação da linguagem e do código que a desestabiliza.

Vladimir: Elles parlent toutes em même temps.

Estragon: Chacune à part soi.

(*Silence*)

Vladmir: plutôt elles chuchotent.

Estragon: Elles murmurent.

Vladmir: Elles bruissent.

Estragon: Elles murmurent. (BECKETT, 205, p. 121).<sup>1</sup>

Os dois pequenos extratos textuais, ainda que separados temporalmente e contextualmente, demonstram a permanência do diálogo como forma inclusive de registro da tensão entre palavra e imagem, texto e voz, texto e gesto. No primeiro exemplo, percebemos a evocação como modo de epifania. O diálogo opera como modo de adiamento de uma revelação que sustenta toda a ação dramática do texto. No segundo exemplo, constatamos um deslocamento da palavra, nada é revelado em termos de sentido, mas de uma ação corporificada no verbo. Há em verdade um declínio metafórico. Contudo, não se trata, no segundo caso, de uma tentativa de materialização da linguagem, mas de experimentação contínua de sua sintaxe estruturante. A forma dialógica parece perguntar: o que seria do verbo sem um sujeito; o que seria do sujeito, sem um pronome, o que seria do pronome sem uma regência que o singularize. Se no texto de Eurípedes, o diálogo assume a evocação de uma presença, no texto de Beckett, ele parece deflagrar uma ausência. No campo da encenação, as montagens que se erguem sobre a égide da imagem (presença e ausência), como as apropriações de Bob Wilson dos sonetos shakespearianos, o desaparecimento da palavra não implica em ausência de diálogo, pelo contrário, funcionam como intensificação da mensagem, marcas-texto rigorosamente selecionados para realização da referência.

A própria noção de diálogo narrativo ou de uma influência da estrutura épica no texto dramático requer um olhar mais cuidadoso sobre uma suposta ausência de diálogo, justificada pela contaminação de um gênero por outro. A questão é mais complexa. Mesmo em textos de matrizes semelhantes, como as que nos possibilita aproximar Ionesco de Beckett, bem como distanciá-los por inúmeras razões da matriz clássica da tragédia, detectamos aspectos a partir dos quais o diálogo permanece de modo diferenciado chamar atenção para suas transformações ao longo da evolução do drama, extrapolando não apenas sua adequação aos gêneros e também a sua condicionante na construção das personagens. A CENA 1 de *A Cantora Careca*, nesse sentido, é exemplar:

SRA. SMITH: O peixe era fresco. Eu lambi os beijos. Repeti duas vezes. Não, três vezes. O que me dá vontade de ir ao banheiro. Você também repetiu três vezes. Porém, na terceira vez, você pôs menos que nas duas primeiras vezes, ao passo que eu pus mais, muito mais. Esta noite eu comi melhor que você. Como é que foi isso? Geralmente,

---

<sup>1</sup> Vladmir: Todas falam ao mesmo tempo. Estragon: Cada uma consigo mesma. (*silêncio*). Vladmir: Melhor, Cochicham. Estragon: murmuram. Vladmir: sussurram. Estragon: murmuram.

you are who you eat. If you have something that is not missing to you is appetite. (UNESCO, 1993, p. 14).

Even though we know that the narrative model that underpins the theater of Bertolt Brecht contains numerous elements of medieval drama, epic theater finds its strength in the transformation of dramatic dialogue into narrative dialogue, intensifying the relationship between objectivity and subjectivity in the construction of landscapes both visual and auditory. The problem of the referent and of referentiality accompanies this transformation at the same time in which it recovers the narrative structure, dilating in detail the minutiae of the action and placing the condensed structure of the drama in question. In truth, it is not a matter of crisis, nor of contamination of one genre by another, as already affirmed above, but of a subjectification of dialogue, supported in complex relationships of communicability, interactivity and connectivity.

Theatrical dinner at the end of the millennium elaborates a project of manipulation of the text in its different modalities, specializing its dialogic form via tools that are each time more sophisticated, which on the one hand conceals the use of the tool and on the other, paradoxically, makes it more evident: conceals, while apparently negating the text and evidencing the technical structure of dialogue. The investigation regarding the transformations of dialogue in the dramatic text obeys extraliterary factors, passing through more extensive questions of order of language and of post-humanist aspects present in the forms of subjectification of reality (SANTAELLA, 2008). Thinking of the vocalization of the text as a means of alteration of the effects of meaning by the part of the spectator allows us to place "theatricality" under two aspects widely diffused: the plane of textual analysis and the plane of scenic analysis. The first is always anticipated as the unfolding of literary genres, of their hybridization; the second, as the analysis of the images that result from the tension between the text and the dinner (voice, actor, etc.). The objective of this work points to a broadening of the modes of perception of the relationship between the plane of the enunciated and the plane of the enunciation, of the content and the form, that is, it aims at a greater attention to the means, tools, instruments through which the senses are operationalized for beyond the theatrical and/or literary context.

This effort is justified not only by the change with which the dramatic text has been reappropriated by the dinner, but also and, above all, by the appropriation of dialogue as a form of representation and subjectification of the subject in other contexts beyond the dinner. Dialogue should be thought of as an effort of giving form to what is not in the structure of language, within the limits of duration and permanence. Dialogue in flux (ARANTES, 2008) and beyond the dramatic or literary structure. This requires an approximation with the forms of processes and relational aesthetics, depending on its evolution from



tecnologias anteriores, da reescrita de seus formatos (curtos, longos, cantados, musicados, elípticos, etc.), bem como de seus cortes e espaços de escrita. Trata-se de pensar a mensagem no conjunto de seus materiais e meios.

As redes sociais, nesse sentido, cooperam para a emergência de um novo modelo de forma dialógica, envolvendo não apenas os processos de imersão como os processos de remixabilidade, criando uma espécie de *infodrama* ou *virtual drama*, a partir de um modo de presença e/ou ausência, *on line/off-line*, estabelecendo assim um espaço diagonal em cartografias previstas. Desse modo, as identidades podem ser alteradas, armazenadas em bancos de dados. A partir do diálogo, é possível interagir com outros *selves*, criar estados relacionais fora e dentro da estrutura de representação. O diálogo digital como forma dramática aponta para um campo recente do discurso, de sua digitalização e de sua ordem simbólica, “telemática” ou “cibernética” para utilizar termos caros a Walter Zanini (2009). A partir da estrutura do diálogo em rede, é possível pensar o texto, para além do verbal e do não verbal, forma multidimensional do texto em seus diferentes fluxos e estados de circulação. A próxima etapa da pesquisa, trabalhará com os extratos textuais retirados das caixas de mensagens de voluntários e de discentes de Iniciação Científica, vinculados à pesquisa, a partir dos quais procuraremos estabelecer as relações acima apontadas.

## Referências

EURÍPEDES. **Medéia, Hipólito, As Troianas**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

IONESCO, Eugène. **A cantora careca**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas-SP: Papyrus, 1993.

BECKETT, Samuel. **Em attendant Godot**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1952.

SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila. (Org.). **Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir**. São Paulo: Educ, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

ZANINI, Walter. “A arte telemática: a interatividade no ciberespaço”. In: DOMINGUES, Diana. (Org.). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

**ARTE DA CENA:  
A PESQUISA EM  
DIÁLOGO COM  
O M U N D O**

**VII Reunião Científica  
da ABRACE**

27 a 29.outubro.2013  
UFMG - Belo Horizonte

