



Dossiê Escrita Dramática

Apresentação

Dossiê Escrita Dramática

Escrita Dramática: na defesa
do teatro dramático, o termo
que veio para ficar

Paulo Ricardo Berton

Professor Associado III de Literatura Dramática (PPGLit/
UFSC) e Escrita Dramática, Encenação Teatral, História
e Teoria do Drama e Teatro (ART/UFSC), com pós-
doutorado junto ao Wiener Wortstaetten (Viena/Áustria).

E-mail: pauloricardoberton@gmail.com

paulo.ricardo.berton@ufsc.br.

ALGERNON – Mais da metade da cultura moderna depende daquilo que não deveria se ler. (A Importância de ser Prudente/1895, ato I, O. Wilde)

DORN – E ainda mais uma coisa. Em suas obras o pensamento deve ser claro e definido. Deve saber para que escreve, pois de outro modo, se seguir sem metas esse caminho pitoresco poderá ficar desorientado, e o talento, então, será a sua desgraça. (A Gaivota/1896, ato I, A. Tchekhov)

SHALIMOV – Mas assim como a gente precisa comer, a gente também precisa escrever. Mas pra quem? Faz tempo que eu não sei mais. A gente precisa ter uma ideia clara do nosso leitor – o que que ele é? Quem ele é? (Os Veranistas/1904, ato II, M.Gorki)

O título deste dossiê carrega diversas conotações.

A primeira delas está na necessidade premente de se encontrar um termo que contemple a escrita de um texto dramático, uma vez que a palavra 'dramaturgia' já parece ter se esgotado ao ser apropriada por outras áreas do fazer teatral, passando a significar a organização de determinado material estético não-necessariamente textual nem dramático (como atestam as terminologias mais recentes da 'dramaturgia do ator' ou da 'dramaturgia da luz'). O início do alargamento semântico do termo se inicia com o surgimento do dramaturg - a partir das teorizações do drama e do teatro feitas por pensadores do chamado teatro épico, principalmente Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956) - que é na equipe de montagem de um espetáculo teatral, a função que faz a pesquisa histórica, ideológica e estética do texto que irá ser montado por uma dada companhia e fornece subsídios para que o encenador teatral construa a sua concepção com mais propriedade. (Cabe aqui ressaltar que esta observação não tem a intenção de contestar o nome da revista para a qual este dossiê está sendo apresentado, mas ao contrário, de afirmar a escrita dramática como uma das várias formas das dramaturgias contemporâneas.)

Logo na sequência, afirmar a importância e relevância do texto dramático, que por fazer parte da arte da literatura, possui como ferramenta básica e elemento ontológico por excelência, a palavra. Nunca é demais lembrar que de todas as formas literárias, o drama é a única que não se encerra em sua instância textual. O propósito da escrita dramática é o de se materializar seja numa cena ou numa tela, fazendo assim com que a descrição se corporalize em imagens e as falas se transformem em uma linguagem oral. Na esfera teatral, um embate acerca da hierarquia entre as diversas funções que o compõem - e aqui mais uma observação que corre o risco de parecer óbvia, mas que é negligenciada pelo 'contemporâneo', afinal o teatro é por natureza uma arte multidisciplinar, antecipando no tempo em muito a hegemonia que a interdisciplinariedade ocupa no mundo acadêmico/artístico na pós-modernidade - existe desde os seus primórdios. Em relação à tragédia, o filósofo grego Aristóteles já enumerava na sua Poética (c. 335 a.C.) a importância de suas seis partes de forma decrescente, privilegiando a trama (μῦθος). Os primados do autor dramático, do encenador teatral e do ator foram variando ao longo dos séculos, pendendo ora para um lado, ora para o outro. No período histórico em que vivemos, disputadamente intitulado de pós-modernidade, em se tratando de teatro, a palavra perdeu muito de sua força e presença, com a ascensão por um lado do corpo e por outro da imagem. A descrença na política, na imprensa, na veracidade dos discursos na esfera pública, a banalização dos relacionamentos sociais através de textos medíocres acompanhados de imagens esfuziantes, o investimento do pensamento neo-liberal na liberdade irrestrita do indivíduo, a ênfase na subjetividade e nas identidades, todos estes são fatores que se refletem na hipervalorização destes dois elementos na cena teatral. Assim como na dança é o movimento, no cinema é a imagem e na literatura é a palavra, o que faz do

teatro teatro não é nenhum destes recém mencionados, mas a representação, ou seja, o fazer de conta que se é um outro alguém à vista de um terceiro alguém (o público). No entanto, no contexto histórico da pós-modernidade, contaminada pelo poder subliminar da imagem e pela ideologia subjetivista-liberal do corpo, a palavra no teatro precisa adotar uma postura de ataque para que sua presença no quadro estético plural da arte teatral possa se estabelecer.

Como o outro vocábulo presente no título do dossiê, o dramático também não é de fácil aceitação em tempos líquidos, um termo aquático cunhado pelo filósofo polonês Zygmunt Bauman (1925-2017). O vocábulo 'dramático' já sofre por si só com o entendimento leigo de que ele sugere algo intenso, agitado e histérico, sendo que na acepção científica da palavra é a denominação de um gênero literário, que pode se apresentar, por vezes, exatamente como o contrário da sua denotação popular. Se na cena ele já sofre a pecha de na nomenclatura do pensador inglês Raymond Williams (1921-1988) se constituir como um elemento residual, como argumentado no parágrafo anterior, na academia ele nem um espaço próprio encontra, sendo duramente negligenciado nos cursos de letras e amplamente desprezado nos cursos de teatro, bastando dar uma olhada nos currículos dos bacharelados destas duas áreas do saber nas instituições de ensino superior brasileiras. Para tornar a batalha mais árdua, a própria divisão da literatura em gêneros é colocada em xeque por certas correntes teóricas do século XX, como se um texto dramático não pudesse ser diferenciado de um texto lírico ou de um romance. Um aspecto a ser considerado é a hibridação dos gêneros, uma polêmica que acompanha a história do teatro de forma mais atribulada desde a célebre querela causada pela publicação e encenação do texto dramático *Le Cid* (1636) da autoria do francês Corneille (1606-1684). Outro, que acaba sendo por vezes confundido com o primeiro, é a afirmação relativista de que não existe uma especificidade num determinado gênero literário. (Sem mencionar os subgêneros dramáticos, que são vários e cuja definição é uma decorrência desta mesma discussão teórica que aqui estamos apresentando). Vamos então a ela.

Aristóteles já nos diz [e para o apaziguamento dos anti-aristotélicos e dos decoloniais anti-eurocêtricos, Bharata faz afirmação semelhante em seu tratado sobre o drama e o teatro intitulado *Natyasastra* (c. 200 a.C.– 200 d.C.)] que a tragédia e a comédia, ou seja, o drama, se diferenciam da literatura épica não pelo meio (a palavra), nem pelo tema, mas pela forma. Enquanto que neste último se faz presente a figura de um narrador, no drama quem conta a história são as personagens, entes fictícios que hipoteticamente apagam a voz do autor (mesmo sabendo-se que isto é uma falácia). Assim, na tradição deste gênero literário, temos a presença de atores que representam estas personagens e que através de uma troca discursiva em forma de diálogo (e mais raramente por monólogos ou solilóquios) repassa informações ao público presente no momento da encenação teatral, para que este consiga acompanhar, numa primeira instância, o desenrolar da trama. Não podemos

ignorar que elementos épicos e líricos sempre estiveram presentes no texto dramático, híbrido por natureza, no entanto para que possamos categorizá-lo como dramático – e aqui estamos defendendo a divisão tripartite dos gêneros literários – sua maior parte deve se constituir como tal.

Ao lado deste elemento mediador, que é a personagem, e para que o texto se constitua como dramático, é uma *conditio sine qua non* que existam conflitos. Conforme o filósofo alemão Hegel (1770-1831), o drama se estrutura a partir de vontades opostas das personagens e a busca consciente por um objetivo determinado, cujo ápice vai se dar exatamente no momento de enfrentamento final entre estas duas forças antagônicas e a derrocada de uma delas ou de ambas. A importância do conflito está no fato de que por se materializar na arte da cena, o drama necessita de uma ferramenta formal que mantenha o interesse do público, que ao contrário dos outros gêneros literários, não pode interromper a fruição da obra artística que acontece diante de si no momento presente. Um livro pode ser deixado de lado para ser continuado em algum outro momento; um espetáculo teatral, não. E com isso, corroboramos a máxima de que um texto dramático só se completa no momento de sua encenação.

Pelo fato de se tornar concretude, o drama possui certas limitações formais em relação ao texto e também técnicas em relação à cena. O tempo, quando não for conciso, dilata o nível de tensão, e corre o risco de desinteressar o público. O espaço da ação, por sua vez, encontra dificuldades se depender de um certo número de mudanças, uma vez que a arte teatral não possui a capacidade de alteração de espaço imediata que o cinema e a televisão, por exemplo, possuem. Esta mudança, quando acontece no teatro, ou fica na dependência de uma pausa na encenação – os intervalos entre atos – ou do conceito de ‘suspensão da descrença’ do poeta inglês Samuel Coleridge (1772-1834) que admite a dose necessária de liberdade poética para que a troca seja feita à vista do público. A primeira opção acontece quando a estética se aproxima do realismo. A segunda, por sua vez, por não depender da verossimilhança, se dá em montagens de cunho anti-realista.

Em meio a posicionamentos teóricos adversos que refutam a existência de uma técnica na escrita dramática e que esta não pode ser aprendida, e conseqüentemente muito menos ensinada, este campo de saber se vê ameaçado pela irrupção de dois conceitos de caráter hegemônico no universo das artes da cena no presente momento histórico. Um deles advém de uma outra arte cênica que surge na segunda metade do século XX e que se caracteriza basicamente como não-ficcional: a arte da performance. Epistemologicamente próxima das instalações das artes visuais e dos happenings do pintor estadunidense Alan Kaprow (1927-2006), ela foi interessando uma parcela da comunidade teatral até desembocar na ideia de ‘virada performativa’. Reduzindo a complexidade desta discussão, por questões óbvias de dimensão de um prefácio, o elemento performativo a-presenta ao invés de representar, opondo-se assim ao princípio fundador do teatro dramático de criar um universo fictício.

O segundo é um conceito cunhado pelo professor alemão Hans-T. Lehmann (1944-2022), o do teatro pós-dramático. Entendendo o drama como uma forma artística que não dá mais conta dos temas que envolvem a sociedade da passagem do século XX para o XXI, Lehmann desenvolve o pensamento de que o teatro superou a sua ligação com a literatura dramática, utilizando-se de alguns encenadores contemporâneos como suporte teórico.

Acreditando na importância e relevância do texto dramático na construção de um espetáculo teatral, apesar de todas as tentativas detratoras da continuidade e mesmo da existência dele, realizei entre os anos de 2022 e 2023 um estágio pós-doutoral junto a um projeto cultural que advoga da mesma forma o papel propulsor do drama numa montagem teatral. O Wiener Wortstaetten existe desde 2005 e desde então fomenta a escrita dramática na cena europeia de língua alemã a partir de projetos diversos que acompanham o processo de construção de um texto dramático. Por se tratar de uma realidade cultural na qual o drama é respeitado e valorizado, a conclusão da escrita não significa o ponto de chegada, mas o de partida. A partir dela, o texto é publicado, apresentado em festivais de literatura dramática e por fim, seus direitos são comprados pelos teatros para que eles entrem nas suas programações. Esta experiência nos faz acreditar que o texto dramático ainda não morreu e com o propósito de apresentar algumas instâncias de produção e estímulo à escrita dramática no Brasil, surgiu a ideia de formatação deste dossiê.

Assim, temos aqui reunidos artigos que tratam de questões específicas do texto dramático, mas também relatos de experiência do ensino deste métier, tanto na esfera privada quanto da pública.

No subcapítulo do Dossiê intitulado ‘Wiener Wortstaetten: a exuberância do Drama em terras austríacas’, é apresentada uma visão panorâmica deste assim autointitulado projeto transcultural (no qual realizei meu pós-doutorado) que fomenta a produção de textos dramáticos e o seu escoamento nos países de língua alemã através de publicações, seleção em festivais de textos contemporâneos e nas programações dos teatros estatais. Quatro autores nos narram o surgimento e atuação deste projeto, na cidade de Viena, a sua forma de subsistência e a experiência enquanto participantes de duas de suas oficinas: O Tour des Textes e o Drama Lab.

No subcapítulo intitulado ‘Personagens, ou, num drama, quem nos conta uma história’, temos artigos tratando deste elemento basilar do gênero dramático, o responsável pela contação da narrativa ficcional através da sua fala. Somos brindados com um estudo sobre o conceito de identidade nacional a partir da comparação entre Macunaíma e Peer Gynt, personagens icônicas de Mário de Andrade (1893-1945) e Henrik Ibsen (1828-1906); com a importância do espaço dramático na configuração da personagem, a partir de um texto dramático brasileiro contemporâneo, e o potencial crítico decorrente desta correlação dramática; com as reconfigurações da própria ideia de personagem que faz com que o gênero dramático subsista às transformações históricas

reafirmando constantemente a sua importância e relevância; e por fim, a voz como um elemento central na construção desta personagem e a técnica desenvolvida para tal.

O terceiro subcapítulo trata das experiências de formação do autor dramático e promoção do Drama enquanto texto e cena no Brasil, ecoando o relato de Bernhard Studlar sobre o Wiener Wortstaetten e mostrando que existem sim iniciativas elogiáveis deste outro lado do mundo. A prof.^a Elisana de Carli apresenta o eixo de escrita dramática num curso de graduação em teatro de uma universidade federal ao passo que os professores e autores dramáticos Marcos Barbosa e Samir Yazbek apresentam a experiência até hoje solitária da criação e manutenção de uma pós-graduação em escrita dramática numa universidade privada. Por fim, um artigo que trata de forma extensiva sobre a (falta de) publicação de literatura dramática pelas editoras brasileiras.

E o último bloco deste dossier contempla a importância da forma e a especificidade do texto dramático em relação a outras literaturas. Veremos que o drama por ser um gênero híbrido, admite certos 'desvios', como o tratado pelo prof. João Sanches, que vem a ser o da natureza do lírico; também será apresentado de que forma o texto dramático se adapta às novas tecnologias e serve de suporte para a criação de narrativas para games; e last but not least, uma discussão pertinente, que recupera a relevância de autores dramáticos pertencentes à tradição e discute a importância da categorização de uma peça de teatro em relação ao seu subgênero, a partir da influência do contexto histórico-geográfico do autor e a sua percepção de mundo.

Acreditamos que com a publicação deste dossier, o público-leitor possa conhecer alguns conceitos e ideias presentes nesta arte específica de escrita literária, verifique que existe toda uma comunidade acadêmica e artística, tanto em terras brasileiras quanto no além-mar, empenhada na defesa e promoção deste gênero literário e, como consequência, se veja estimulado a conhecer mais deste universo ficcional, lendo textos dramáticos, clássicos e contemporâneos, nacionais e estrangeiros, e indo assisti-los quando de suas concretizações nas diferentes possíveis instâncias que representam os pontos de chegada da escrita dramática, ou seja, no momento de sua montagem teatral, do seu lançamento como um filme ou da sua estreia como uma novela ou série de televisão.



Dossiê Escrita Dramática

Wiener Wortstaetten: a exuberância
do drama em terras austríacas

Dossiê Escrita Dramática

Ein (T)Raum für Dramatiker /
A (Dream)space for playwrights

*Um espaço (onírico) para autores
dramáticos:*

Bernhard Studlar

Coordenador artístico do WIENER WORTSTAETTEN.
Graduação em Escrita Cênica pela Universidade das Artes
de Berlim (2002). Professor convidado do Instituto de
Artes da Linguagem da Universidade de Artes Aplicadas
de Viena (2020, 2021 e 2024).

Tradução: Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.

Zusammenfassung

In diesem Artikel stellt der Autor Bernhard Studlar das transkulturelle Projekt WIENER WORTSTÄTTEN vor, das er seit 2005 in der Stadt Wien, Österreich, koordiniert. Vorgestellt werden die Möglichkeiten, die bei diesem Projekt Dramatikern für die Entwicklung ihrer Werke geboten werden, sowie die entstandenen Partnerschaften mit anderen Akteuren/Institutionen der dramatisch-theatralischen Szene im Kontext des deutschsprachigen Raums sowie des europäischen Kontinents. Darüber hinaus reflektiert der Text aber auch die Schwierigkeiten des Schreibens dramatischer Texte und gibt Einblick in Bereiche Verlagswesen und freie TheaterSzene.

Schlüsselwörter: WIENER WORTSTÄTTEN, Lehre, Dramatisches Schreiben, Theaterstück, Wien.

Resumo

Neste artigo, o autor Bernhard Studlar apresenta o projeto transcultural WIENER WORTSTAETTEN, que coordena na cidade de Viena, Áustria, desde 2005. São apresentadas as oportunidades que este projeto oferece aos autores dramáticos para o desenvolvimento das suas obras, bem como as parcerias que têm surgido com outros atores/instituições da cena dramático-teatral no contexto da área de língua alemã e do continente europeu. Além disso, o texto também reflete as dificuldades de se escrever textos dramáticos e fornece informações sobre a publicação de peças e a cena teatral independente.

Palavras-chave: WIENER WORTSTAETTEN, Ensino, Escrita dramática, Texto dramático, Viena.

Über das Autorentheaterprojekt WIENER WORTSTÄTTEN

Eine Entwicklungsgeschichte von
2005 bis in die Zukunft

Ich erzähle Ihnen nichts neues, wenn ich schreibe, dass der Beruf des Autors ein relativ einsamer ist. Im stillen Kämmerlein sitzen seit Jahrhunderten die Dichter und Denker und erschaffen ganz allein ihre Werke. Manche (wenige) davon gehören später zur so genannten Weltliteratur.

Erstaunlicherweise ist dieses klischeehafte Bild des Schriftstellers auch heute noch in vielen Köpfen präsent. Der Maler Carl Spitzweg schuf 1839 das dazu passende Gemälde „Der arme Poet“.

Seitdem ist einiges Wasser die Donau entlang geflossen. (Sie verzeihen die Metapher, ich komme aus Wien.) Was sich nicht geändert hat, ist der Umstand, dass viele Autoren in prekären Verhältnissen leben. Aber einige Umstände sind heute, im Jahre 2024 glücklicherweise doch anders. Was sich für den Beruf des Dramatikers in den letzten 30 Jahren geändert hat, möchte ich auf den nächsten

Seiten aus meiner eigenen, sehr persönlichen Perspektive betrachten und erläutern, warum es seit bald 20 Jahren das Projekt WIENER WORTSTAETTEN gibt.

Als ich Ende der 1990er Jahre nach Berlin gegangen bin, um dort an der Universität der Künste „Szenisches Schreiben“ zu studieren, war es die einzige Möglichkeit im gesamten deutschsprachigen Raum, um sich auf akademischem Level mit dem Schreiben für die Bühne zu beschäftigen. Die Ausbildung dauert vier Jahre und man studiert und analysiert ausschließlich Texte oder Übersetzungen von Texten, die für die Bühne geschrieben wurden oder gerade werden – also die eigenen bzw. die der Kommilitonen. Die Bewerbung für den Studiengang Szenisches Schreiben ist nur alle zwei Jahre möglich. Es werden maximal 10 Studierende pro Jahrgang aufgenommen. Innerhalb dieser exklusiven Gruppen und gemeinsam mit den Dozenten, die alle selber Erfahrung als Dramatiker haben, entsteht ein sehr intensiver Austausch über die Theaterstücke, an denen geschrieben wird. Heutzutage würde man sagen, die Studierenden befinden sich allesamt in einer literarischen, dramatischen Blase, welche nach Beendigung des Studiums von einem Tag auf den anderen platzt. Und plötzlich stehen alle wieder ganz allein da.

Für einige mag dieser Zustand angenehm sein (das Modell „Armer Poet“), für andere jedoch entsteht sehr rasch das Bedürfnis, aus diesem Vakuum zu entkommen und nach anderen Möglichkeiten des Austauschs mit Kollegen zu suchen. Ich zählte nach Ende meines Studiums definitiv zu zweiterer Gruppe, nicht zuletzt deshalb, da ich während meines Studiums begonnen hatte, mit einem zweiten Autor als Duo zu schreiben. Mit meinem Schweizer Kollegen, Andreas Sauter, verbindet mich seitdem eine produktive Co-Autorenschaft, aus der mehr als zehn Theaterstücke hervorgegangen sind. Aber das nur als Randnotiz und mögliche Anregung: falls Sie die Einsamkeit des Schreibens nicht ertragen, probieren Sie es doch mal zu zweit!

Aber zurück zur Situation der Dramatiker. Natürlich hat man als junger Autor im deutschsprachigen Raum gewisse Möglichkeiten, und zwar gar nicht mal so wenige. Es gibt Wettbewerbe, Festivals, Bühnenverlage interessieren sich ebenso wie die Dramaturgien der Theater, ja sogar der eine oder andere Regisseur. Was all diese Möglichkeiten jedoch gemeinsam haben, ist der Umstand, dass es in erster Linie immer um, wie ich es nenne, Verkaufssituationen geht. Nicht der Text steht im Mittelpunkt des Interesses, sondern was damit erreicht werden kann. Ein fundamentaler Unterschied. Nicht, dass ich etwas dagegen habe, wenn meine Stücke auf Bühnen gespielt werden, verstehen Sie mich nicht falsch, das gehört zum Geschäft und ist wunderbar, aber die ernsthafte, inhaltliche Auseinandersetzung mit Themen, mit Theaterformen und Ästhetiken, mit Rhythmus und Sprache bleibt im Theater-Business allzuoft auf der Strecke. Dafür fehlt im Alltag der Stadttheater nicht nur die Zeit sondern auch der Raum.

Und genau so einen Raum wollte ich mit den WIENER WORTSTAETTEN schaffen, einen Ort, an dem einander Autoren auf Augenhöhe begegnen und sich austauschen. Ein Ort, an den Regisseure, Schauspieler und Dramaturgen

eingeladen werden, um mit den Autoren über ihre Werke zu sprechen, um sie schon während des Schreibprozesses zu begleiten, sie zu befragen und zu unterstützen. Eine Begegnungsstätte der dramatischen Künste. Ein Labor, in dem sich Autoren mit ihren Bühnentexten ausprobieren können, ohne den Zeitdruck eines Abgabetermins. Ein Ort, an dem das Handwerk des Schreibens geehrt und gefeiert wird. Den Namen dafür leitete ich von der Wiener Werkstätte ab, einer berühmten Produktionsgemeinschaft bildender Künstler und Designer aus Wien, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegründet wurde und der unter anderem Josef Hoffmann und Koloman Moser angehörten.

100 Jahre später stellte ich mir die Frage: Was wären ideale Arbeitsbedingungen für einen Dramatiker?

Zusammen mit dem Regisseur, Hans Escher, entwickelte ich ein Konzept, das wir 2004 bei den Förderstellen der Stadt Wien eingereicht haben. Erfreulicherweise war man damals neugierig auf unser Konzept und andere frische Ideen junger Theatermacher, es war die Zeit einer sogenannten „Theaterreform“ der freien Szene Wiens. Diese Neugier der Kulturpolitik und unser überzeugendes Konzept haben 2005 zur Gründung der WIENER WORTSTAETTEN, eines im deutschsprachigen Raum auch heute noch einzigartigen Projekts, geführt.

In einer Kurzfassung könnte man folgendes sagen: Die WIENER WORTSTAETTEN wurden 2005 von Dramatiker Bernhard Studlar und Regisseur Hans Escher als interkulturelles Autorentheaterprojekt gegründet. Die Entstehung neuer Texte für die Bühne stand von Anfang an im Mittelpunkt des Projekts, ebenso wie die Auseinandersetzung mit gesellschaftlich wichtigen Themen und die Vernetzung zwischen Autoren. Über die Jahre entstanden eine Vielzahl neuer Dramen und szenische Projekte sowie Produktionen (Uraufführungen) neuer Theaterstücke.

Was hat es mit dem damals von uns verwendeten Begriff der „Interkulturalität“ auf sich?

Nun, wir stellten damals fest, dass eine Vielzahl von Künstlern aller Sparten aus dem ehemaligen Jugoslawien sowie generell aus den Balkanstaaten in Wien lebten, darunter auch einige Schriftsteller, deren Werke auf den Bühnen dieser Stadt jedoch nicht zu sehen waren. Heute würde man in unserem Kulturraum sagen, dass wir versucht haben, die diversen Kulturen Wiens hör- und sichtbar zu machen. Damals (2005) wurden wir erstaunt gefragt, wie wir diese Autoren finden wollen? Wir waren damals gewissermaßen Vorreiter, denn heute ist es gängige Praxis im Wiener Kulturleben, Vielfalt und Diversity zu integrieren. Und das ist gut so.

An die 100 Autoren aus über 20 verschiedenen Herkunftsländern haben seitdem im Kontext der WIENER WORTSTAETTEN gearbeitet. Was sie miteinander verbunden hat, war neben der Liebe zur Dramatik die gemeinsame Sprache ihrer Texte. Denn ganz egal, woher sie kamen, ob Türkei, Syrien, Bosnien, Iran oder Slowakei, ihre Texte schrieben sie alle auf deutsch. Und auf Deutsch haben

sie auch miteinander über ihre Stücke diskutiert. Die literarische Sprache als verbindendes Element zwischen den Kulturen.

Initiativen wie der seit 2007 von uns ins Leben gerufenen exil-Dramatikerpreis wurden zum Sprungbrett für namhafte Autoren wie Ibrahim Amir, Olga Grjasnowa, Alexandra Pâzgu oder Sasha Marianna Salzmann, um nur ein paar zu nennen. Selbstverständlich nahmen aber auch „originale“ Wiener bzw. österreichische Autoren, wie zum Beispiel Ewald Palmeshofer, Gerhild Steinbuch oder Robert Woelfl, an unserem Projekt teil, denn der Austausch sollte sich nicht nur auf literarischer sondern auch auf soziokultureller Ebene stattfinden. Ein weiteres Ziel des Projekts war und ist die langfristige, aufbauende Förderung von Theaterautoren. Das bedeutet, dass wir mit einigen Autoren nicht nur eine Saison (= ein Jahr) lang an ihren Stücken gearbeitet haben, sondern einige immer wieder zu Projekten eingeladen haben bzw. bei Bedarf für Textbesprechungen zur Verfügung gestanden sind.

Struktur der WIENER WORTSTÄTTEN

WORTSTATT I – ist das gedankliche Zentrum. Ein regelmäßiges Meeting aller beteiligten Autoren unter der Leitung von Bernhard Studlar. Dabei wird das szenische Material von jeweils einer Autorin/einem Autor diskutiert. Diese Meetings dienen der Analyse und Inspiration, sowie der Stoffentwicklung. Aufgabe von WORTSTATT I ist es, in permanenter Auseinandersetzung mit den Texten der anderen Autoren zu stehen, Austausch und Informationsbörse zu sein, Anregungen zu sammeln und sich mit neueren Strömungen zeitgenössischen Theaters auf theoretischer Ebene auseinander zu setzen. Auf praktischer Ebene geht es um die Entwicklung des eigenen Schreibens und um das Lernen durch den Fortschritt der anderen Autoren.

WORTSTATT II – In diesem workshop-ähnlichen Arbeitsabschnitt, der jedem Autor einmal im Jahr zur Verfügung steht, geht es darum, das vorhandene szenische Material in der Praxis zu überprüfen. Zusammen mit einem professionellen Team (Regie, Dramaturgie und Schauspielern) werden die Texte auf ihre Wirksamkeit bzw. Spielbarkeit erprobt. Wichtigster Unterschied zum gängigen Probenprozess: nicht der Autor arbeitet der Regie und den Schauspielern zu, sondern umgekehrt, die Schauspieler und die Regie arbeiten für und mit dem Autor.

(Anmerkung: wortstatt I und II sind nicht öffentlich.)

WORTSTATT III – Am Ende einer Saison werden die Theaterstücke als geprobte szenische Lesung und/oder Inszenierung der Öffentlichkeit präsentiert. Dies erfolgt einerseits als Eigenproduktion oder in Kooperation mit anderen zumeist Wiener Theatern.

An diesem Grundgerüst, diesem Leitfaden für die Zusammenarbeit mit Autoren hat sich seit Beginn wenig geändert. Aktuell werden beispielsweise

diese drei Ebenen der Stückentwicklung im Rahmen unseres „Drama Lab“ genützt, einem Format, das seit dem Jahr 2022 im Mittelpunkt des Projekts steht.

Es ist mir an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass die WIENER WORTSTÄTTEN keine Ausbildungsinstitution sind. Bei uns kann man Schreiben nicht lernen, aber wir bieten Autoren die Möglichkeit, ihr Schreiben zu verbessern.

Publikationen

Grundsätzlich gibt es zwei Möglichkeiten, Theaterstücke sichtbar zu machen. Die erste und wohl beste ist die der Inszenierung. Die zweite ist die der Publikation. Eine Tradition, die im deutschsprachigen Raum in der Vergangenheit leider sehr an Beliebtheit verloren hat. Es mag wirtschaftliche Gründe haben, wer liest denn schon Theaterstücke??? Dennoch halte ich es für wichtig, neuer Dramatik auch diese Ebene der Präsentation zu bieten. In der Geschichte der WIENER WORTSTÄTTEN haben wir verschiedene Varianten/Ideen der Buchveröffentlichung versucht. Anthologien, die anfangs jährlich erschienen sind und die Stücke einer Saison versammelt haben. Themenbezogene Bücher, e-books, und seit einigen Jahren Einzelausgaben von Theaterstücken. Dabei lehnen wir uns an eine renommierte Reihe des deutschen Reclam Verlags an, der die Klassiker der Weltliteratur (von Sophokles über Goethe und Schiller bis zu Ibsen und Tschechow) seit Jahrzehnten verlegt. Es sind handliche kleine Bücher, die zu einem sehr niedrigen Preis verkauft werden. Wir nennen sie „Edition Goldstück“.

Netzwerke / Internationale Kooperationen

Auf Grund meiner Tätigkeit als Autor und Mentor bzw. Kurator u.a. für das Festival „Neue Stücke aus Europa“ habe ich in den letzten 20 Jahren viele Kontakte zu europäischen Kollegen und Initiativen geknüpft. Ich habe festgestellt, dass viele meiner Kollegen über ähnliche Fragen nachdenken und vor ähnlichen Problemen stehen. Die Solidarität zwischen den „Aktivisten der Gegenwartsdramatik“ ist ebenso stark wie das Interesse an der Arbeit der jeweils anderen. Über die Jahre entstand Schritt für Schritt ein internationales Netzwerk, das sowohl den Austausch zwischen Autoren als auch die Übersetzung von Gegenwartsdramatik fördert.

Zwei Kooperationen möchte ich an dieser Stelle nennen. Sie prägen die aktuelle Arbeit der WIENER WORTSTÄTTEN maßgeblich.

1. „Tour des Textes“ ist ein Zusammenschluss dreier Gruppen aus Deutschland, Italien (Südtirol) und Österreich. Zusammen mit dem Netzwerk der Münchner Theatertexter:innen und der Summerschool Südtirol laden wir jedes Jahr sechs Autoren (zwei pro Initiative) ein, um miteinander an ihren Texten zu arbeiten. Begleitet wird dieser

Prozess durch ein Mentorenprogramm, bei dem jeder Teilnehmer einen persönlichen Mentor hat, der ihn, zusätzlich zu den Gruppenlektoraten, als Dramaturg unterstützt. Es gibt drei Treffen in München, Wien und zum Abschluss im Sommer in Südtirol. Bei der Summerschool Südtirol treffen die Autoren auf Experten aus verschiedenen Sparten. Eine Woche lang gibt es ein Programm aus Textwerkstätten, Vorträgen, Diskussionen Lesungen und Konzerten.

2. „Fabulamundi. Playwriting Europe“ ist ein weitaus größeres EU-Kulturprojekt zur Förderung von Dramatikern, an dem 10 Länder beteiligt sind. WIENER WORTSTAETTEN sind seit 2017 österreichischer Partner dieses Projekts. Im Rahmen von Fabulamundi wurden Stücke von Muhammed Ali Bas, Thomas Köck, Azar Mortazavi, Maxi Obexer, Thomas Perle, Bernhard Studlar oder Miroslava Svolikova in verschiedene Sprachen übersetzt und in den jeweiligen Ländern, darunter Frankreich, Italien, Polen oder Spanien, präsentiert. Dieses Netzwerk dient jedoch nicht nur der Förderung von Übersetzungen. Aktuell steht die Frage nach Möglichkeiten der Vermittlung von literarischem Schreiben für junge Menschen im Mittelpunkt. Es werden neue Konzepte und Workshop-Formate entwickelt, um eine neue Generation von Autoren für das Theater zu begeistern.

Resümee

Abschließend und zusammenfassend könnte man folgendes sagen: Die WIENER WORTSTAETTEN verstehen sich als unabhängiges, kreatives Forschungslabor und Textwerkstatt, als Vermittler zwischen Autoren und dem Theaterbetrieb. Und nicht zuletzt als Raum für Autoren, als Begegnungsstätte der freien Szene, in der neue Formen der Autorenschaft und „klassische“ dramatische Literatur einander auf Augenhöhe begegnen. Derzeit ist die Finanzierung der WIENER WORTSTAETTEN bis zum Jahr 2026 gesichert. Ich hoffe, dass wir unser Projekt auch darüber hinaus weiterführen können, denn die Räume für Künstler generell und für Autoren im speziellen müssen in einer Zeit der zunehmenden Verrohung unserer Gesellschaft bewahrt und verteidigt werden.

Sobre o projeto teatral para autores dramáticos WIENER WORTSTAETTEN

Uma história de desenvolvimento de 2005 até o futuro

Não estou lhe contando nada de novo quando escrevo que o trabalho de um autor é relativamente solitário. Poetas e pensadores têm estado sentados em pequenos quatinhos silenciosos durante séculos, criando as suas obras sozinhos. Alguns (poucos) deles pertenceriam posteriormente à chamada literatura mundial.

Surpreendentemente, esta imagem clichê de um escritor ainda está presente no imaginário de muita gente até os dias de hoje. O pintor Carl Spitzweg criou uma pintura que corresponde a essa ideia com o “O Pobre Poeta” em 1839.

Desde então, muita água fluiu ao longo do Danúbio. (Perdoem a metáfora, sou de Viena.) O que não mudou é o fato de muitos autores viverem em circunstâncias precárias. Mas algumas circunstâncias são hoje, em 2024, felizmente bem diferentes. Nas próximas páginas, gostaria de analisar o que mudou

na profissão do autor dramático nos últimos 30 anos, a partir da minha perspectiva muito pessoal, e explicar por que o projeto WIENER WORTSTAETTEN existe há quase 20 anos.

Quando fui para Berlim, no final da década de noventa, para estudar “Escrita Cênica” na Universidade das Artes, esta era a única oportunidade nos países de língua alemã para se estudar a escrita para a cena teatral a nível acadêmico. A formação tem duração de quatro anos e você exclusivamente estuda e analisa textos dramáticos ou traduções de textos dramáticos que foram ou estão sendo escritos para o teatro – aqui incluídos os seus próprios ou os de seus colegas. As inscrições para o curso de escrita dramática só acontecem de dois em dois anos. São aceitos no máximo 10 alunos por ano. Dentro desse grupo exclusivo e junto com os docentes, todos eles mesmos autores dramáticos estabelecidos, ocorre uma troca muito intensa sobre as peças que vão sendo escritas. Hoje em dia dir-se-ia que os todos os estudantes que lá estão se encontram praticamente numa bolha literário-dramática que de um dia para o outro ao término deste curso explode. E de repente todos se descobrem sozinhos novamente.

Para alguns esta situação pode ser confortável (conforme o quadro “O pobre poeta”), mas para outros surge rapidamente a necessidade de sair deste vácuo e procurar outras oportunidades de interagir com os colegas. Depois de terminar os estudos, passei definitivamente a pertencer ao segundo grupo, até porque durante os meus estudos eu comecei a escrever em dupla com um outro. Desde então, tive uma produtiva coautoria com meu colega suíço, Andreas Sauter, que já resultou em mais de dez textos dramáticos. Mas entendam isso apenas como uma nota de rodapé e uma possível sugestão: se você não suporta a solidão de escrever, tente fazer isso em dupla!

Voltando à situação dos autores dramáticos. É claro que, como jovem autor nos países de língua alemã, você tem certas oportunidades, e na verdade nem tão poucas assim. Há concursos, festivais, editoras que publicam textos dramáticos, todos aparentemente muito interessados, sem falar dos dramaturgistas dos Teatros¹, e por vezes até um ou outro encenador teatral². O que todas essas possibilidades têm em comum, entretanto, é o fato de que elas tratam principalmente do que chamo de situações de vendas. O foco de interesse não é o texto dramático em si, mas o que pode ser alcançado com ele. Uma diferença

1 Teatro com letra maiúscula se refere neste artigo a uma instituição com espaço próprio e subsídio governamental garantido como o Burgtheater, o Theater in der Josefstadt e o Volkstheater, os três maiores Teatros da cidade de Viena.

2 Este parágrafo pede uma explicação extra: quem sugere os textos dramáticos que irão compor a programação anual de um determinado Teatro nos países de língua alemã, são os dramaturgistas, uma função que serve além disso de assessor de pesquisa do encenador teatral, ao lhe apresentar os contextos histórico, estético e ideológico do texto, do autor e dos períodos históricos em que a narrativa e o autor dramático estavam inseridos. Da mesma forma, na hierarquia teatral é o Encenador que tem o maior poder (em comparação com autores dramáticos e atores), podendo ele indicar algum texto dramático que queira montar.

fundamental. Não é que eu tenha algo contra as minhas peças serem representadas em palcos, não me interpretem mal, isso faz parte do negócio e é maravilhoso, mas o comprometimento sério e engajado com os temas, com as formas e as estéticas teatrais, com o ritmo e a linguagem permanece no teatro enquanto empreendimento muitas vezes como algo sem importância. Para tanto falta no cotidiano dos Teatros estatais não apenas tempo, mas também lugar.

E era exatamente esse tipo de lugar que eu queria concretizar com o WIENER WORTSTAETTEN, um espaço no qual os autores se encontrassem em pé de igualdade e pudessem trocar ideias entre si. Um espaço no qual encenadores teatrais, atores e dramaturgistas fossem convidados a conversar com os autores dramáticos sobre as suas obras, e poder acompanhá-los ainda durante o processo de escrita, a questioná-los e a apoiá-los. Um ponto de encontro das artes dramáticas. Um laboratório onde os autores pudessem testar a teatralidade dos seus textos sem a pressão do prazo. Um lugar onde a arte da escrita fosse reverenciada e festejada. O nome escolhido para este lugar deriva de Wiener Werkstätte, uma famosa oficina formada por uma comunidade de artistas visuais e designers de Viena que foi fundada no início do século XX e que incluía Josef Hoffmann e Koloman Moser, entre outros.

100 anos depois, eu me perguntava: quais seriam as condições ideais de trabalho para um autor dramático?

Juntamente com o encenador teatral Hans Escher desenvolvi um conceito que submetemos às agências de fomento da cidade de Viena em 2004. Felizmente, as pessoas estavam curiosas sobre o nosso conceito e sobre outras ideias novas dos jovens criadores de teatro da época; era a época da chamada “reforma teatral” na cena independente de Viena. Esta curiosidade do establishment da política cultural local pelo nosso conceito convincente e a sede por novas ideias levaram à fundação da WIENER WORTSTAETTEN em 2005, um projeto que ainda é único no universo dramático e teatral de língua alemã.

De forma bem resumida, se poderia dizer o seguinte: O WIENER WORTSTAETTEN foi fundado em 2005 pelo autor dramático Bernhard Studlar e pelo encenador teatral Hans Escher como um projeto teatral para autores de caráter intercultural. O surgimento de novos textos dramáticos para o teatro foi o foco central do projeto desde o início, assim como a discussão de temas socialmente relevantes e o networking entre autores. Ao longo dos anos, foi criado um grande número de novos textos dramáticos e projetos cênicos, bem como montagens teatrais (estreias) de novas peças.

O que queria dizer o termo “interculturalidade” que usamos naquele momento?

Pois bem, naquele momento percebíamos que um grande número de artistas de todos os campos do saber, provenientes da antiga Iugoslávia e dos Países dos Balcãs em geral, estavam vivendo em Viena, entre eles também alguns escritores, cujas obras, no entanto, não podiam ser apreciadas nos palcos locais. Hoje, no nosso universo cultural, dir-se-ia que tentamos tornar

audíveis e visíveis as diversas culturas que se faziam presentes em Viena. Naquela época (2005) nos perguntavam com um certo ceticismo como faríamos para encontrar esses autores? Fomos, de certa forma, pioneiros naquela época, porque hoje é prática comum na vida cultural vienense integrar a variedade e a diversidade. E é bom que seja assim.

Desde então, cerca de 100 autores dramáticos de mais de 20 países de origem diferentes trabalharam no contexto da WIENER WORTSTAETTEN. O que os uniu, além do amor pelo drama, foi a linguagem comum de seus textos. Independentemente de sua origem, se Turquia, Síria, Bósnia, Irã ou Eslováquia, todos escreviam os seus textos em alemão. E era também em alemão que eles discutiam os seus textos. A linguagem literária como elemento de ligação entre as culturas.

Iniciativas como o Prêmio Dramático - Exílio, que lançamos em 2007, tornaram-se um trampolim para autores hoje reconhecidos como Ibrahim Amir, Olga Grjasnowa, Alexandra Pâzgu ou Sasha Marianna Salzmann, para citar apenas alguns. É claro que autores vienenses e austríacos “raiz”, como Ewald Palmetshofer, Gerhild Steinbuch e Robert Woelfl, também participaram do nosso projeto, porque o intercâmbio deveria ocorrer não só a nível literário, mas também a nível sociocultural. Outro objetivo do projeto foi e é o apoio construtivo e de longo prazo aos autores dramáticos. Isto significa que trabalhamos com alguns autores nos seus textos dramáticos não só durante uma temporada (= um ano), mas também convidamos repetidamente alguns deles para projetos ou nos colocamos à disposição para discussões de texto quando necessário.

A Estrutura do WIENER WORTSTAETTEN

WORTSTATT³ I — é o núcleo das ideias. Encontros regulares com todos os autores envolvidos sob a coordenação de Bernhard Studlar. Nestes é discutido o material cênico de cada um dos autores e autoras por vez. Essas reuniões servem para análise e inspiração, bem como para desenvolvimento de material. A tarefa do WORTSTATT I é estar em constante envolvimento com os textos de outros autores, ser uma troca e um arquivo de informações, recolher sugestões e deglutir as novas tendências do teatro contemporâneo a nível teórico. Ao nível prático, trata-se de desenvolver sua própria escrita e aprender com o progresso de outros escritores.

WORTSTATT II — Esta seção de trabalho em forma de workshop, que está disponível a qualquer autor uma vez por ano, avalia a teatralidade do material cênico já existente. Juntamente com uma equipe profissional (diretor, drama-

3 Preferimos manter o termo original em alemão por ser um trocadilho de difícil tradução. ‘Werkstatt’ significa oficina e ‘Wortstatt’ faz referência à celebre iniciativa de Hoffman e Moser, mencionada inclusive no artigo. ‘Wort’ significa palavra, logo, se mantém a ideia de um espaço de produção artesanal da arte da palavra.

turgista e atores), os textos são testados quanto à sua eficácia como cena e representação. A diferença mais importante em relação ao processo habitual de ensaio: não é o autor que trabalha para o diretor e os atores, mas, ao contrário, os atores e o diretor trabalham para e com o autor.

(Observação: wortstatt I e II não estão abertos ao público em geral.)

WORTSTATT III — Ao final de uma temporada (= um ano), os textos dramáticos são apresentados ao público como uma leitura e/ou produção ensaiadas. Isto acontece, por um lado, como uma produção interna ou em cooperação com outros Teatros, principalmente vienenses.

Esta estrutura básica, esta diretriz para trabalhar com autores, pouco mudou desde o início. Por exemplo, estes três níveis de desenvolvimento de um texto dramático estão atualmente sendo utilizados como parte do nosso “Drama Lab”, formato que tem sido o foco do projeto desde 2022. É importante para mim, neste ponto do artigo, enfatizar que o WIENER WORTSTAETTEN não é uma instituição de formação. Você não aprende a escrever conosco, mas oferecemos aos autores a oportunidade de melhorar a sua escrita.

Publicações

Existem basicamente duas maneiras de se dar visibilidade a um texto dramático. A primeira e provavelmente a melhor é através da sua encenação. A segunda é através da sua publicação. Uma tradição que infelizmente com o passar do tempo perdeu muito da sua popularidade nos países de língua alemã. As razões parecem ser econômicas, afinal de contas, quem lê peças de teatro? No entanto, penso que é importante que o drama contemporâneo possua esta outra possibilidade de divulgação. Na história do WIENER WORTSTAETTEN tentamos diferentes variantes/ideias na publicação de livros. Antologias que inicialmente apareciam anualmente e reuniam as peças de uma temporada de trabalho. Livros com uma temática específica, e-books e, há vários anos, edições individuais de peças teatrais. Baseamo-nos numa renomada série da editora alemã Reclam, que há décadas publica os clássicos da literatura mundial (de Sófocles a Goethe e de Schiller a Ibsen e Tchekhov). São pequenos livros úteis que são vendidos a um preço muito baixo. Nós a chamamos de “Edição Pedaco de Ouro”.

Netzwerke / Internationale Kooperationen

Devido a minha atuação profissional como autor dramático e mentor, em outras palavras, curador do festival “Novos Textos Dramáticos europeus”, entre outros, estabeleci muitos contatos com colegas e outras iniciativas europeias similares ao longo dos últimos 20 anos. Percebi que muitos dos meus colegas estavam refletindo sobre as mesmas questões e enfrentando problemas semelhantes.

A solidariedade entre os “ativistas do drama contemporâneo” é tão forte quanto o interesse pelo trabalho de cada um. Ao longo dos anos, surgiu passo a passo uma rede internacional que promove tanto o intercâmbio entre autores como a tradução do drama contemporâneo.

Gostaria de mencionar duas colaborações neste ponto. Elas impactam o trabalho atual de WIENER WORTSTAETTEN de forma significativa.

1. “Tour des Textes” (A Viagem do Texto) é uma parceria de três grupos da Alemanha, Itália (Tirol do Sul) e Áustria. Juntamente com a Rede de Autores e Autoras teatrais de Munique e a Escola de Verão do Tirol do Sul, convidamos anualmente seis autores (dois por cada um dos grupos) para trabalharem em conjunto nos seus textos dramáticos. Este processo é acompanhado por um programa de mentoria em que cada participante conta com um mentor pessoal que o orienta como dramaturgista, além das discussões em grupo. Há três encontros: em Munique, Viena e como encerramento no Tirol do Sul durante o verão. Na Escola de Verão do Tirol do Sul, os autores encontram especialistas de diversas áreas. Ao longo de uma semana inteira acontecem oficinas de escrita textual, palestras, debates, leituras e concertos.

2. “Fabulamundi. Playwriting Europe” é um projeto cultural da UE de dimensão bem maior que visa apoiar autores dramáticos, do qual 10 países fazem parte. WIENER WORTSTAETTEN é o parceiro austríaco deste projeto desde 2017. No âmbito do Fabulamundi, textos dramáticos de Muhammed Ali Bas, Thomas Köck, Azar Mortazavi, Maxi Obexer, Thomas Perle, Bernhard Studlar e Miroslava Svobikova foram traduzidos para várias línguas e apresentados nos respectivos países, incluindo França, Itália, Polônia e Espanha. Contudo, esta rede não serve apenas para promover traduções. O foco atual está nas possibilidades de mediação do ensino da escrita literária para pessoas jovens. Novos conceitos e formatos de workshops estão sendo desenvolvidos para entusiasmar uma nova geração de autores para o teatro.

Considerações finais

Finalmente e como um resumo final, pode-se dizer o seguinte: O WIENER WORTSTAETTEN vê-se como um laboratório de pesquisa e oficina de texto independente e criativo, como um intermediário entre os autores e a indústria teatral. E por último mas não menos importante, como espaço de autores, como ponto de encontro da cena independente, onde novas formas de autoria e literatura dramática “clássica” se encontram em pé de igualdade. O financiamento

da WIENER WORTSTAETTEN está atualmente garantido até 2026. Espero que possamos continuar o nosso projeto para além disso, porque os espaços para os artistas em geral e para os autores em particular devem ser preservados e defendidos numa época de crescente brutalização na nossa sociedade.

Dossiê Escrita Dramática

Running for the money:
Über die Finanzierung der Wiener
Wortstaetten und die
Förderstrukturen der Stadt Wien

*Running for the Money:
Sobre o Financiamento do Wiener
Wortstaetten e as Estruturas de
Financiamento da Cidade de Viena*

Me. Martina Knoll

Diretora Administrativa do Wiener Wortstaetten.
Mestre em Ciências Musicais pela Universidade de
Viena (Áustria) e Mestre em Estudos Europeus pela
Universidade de Ciências Aplicadas de Burgenland
(Áustria).

E-mail: martina.knoll@wortstaetten.at

Tradução: Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.

Zusammenfassung

Der Beitrag beleuchtet die Finanzierung des Vereins Wiener Wortstätten, der seit 2005 in Wien ansässig ist und sich der Förderung der Gegenwartsdramatik, dem Dramatischen Schreiben sowie der Förderung und Unterstützung von Gegenwartsautor*innen verschrieben hat. Es werden die vielfältigen Herausforderungen bei der förderbasierten Finanzierung eines Kunst- und Kulturprojekts in Wien aufgezeigt, wobei ein besonderer Fokus auf den lokalen Förderprogrammen der Stadt Wien liegt. Die Überlegungen umfassen dabei die spezifischen Anforderungen des Projekts Wiener Wortstätten, das sich an der Schnittstelle zwischen Literatur und Darstellender Kunst bewegt.

Schlüsselwörter: Kulturelle Produktion, WIENER WORTSTÄTTEN, Drama, Kulturpolitik, Projektfinanzierung.

Resumo

O artigo explica de que forma se dá o financiamento da associação Wiener Wortstaetten, que está sediada em Viena desde 2005 e se dedica a promover o drama contemporâneo, a escrita dramática e a promoção e apoio a autores contemporâneos. São destacados os diversos desafios de uma captação de recursos baseada no financiamento governamental de um projeto de arte e cultura em Viena, com especial destaque para os programas de financiamento local desta cidade e capital homônima. As considerações incluem os requisitos específicos do projeto Wiener Wortstaetten, que se move na interface entre a literatura e as artes da representação.

Palavras-chave: Produção cultural, WIENER WORTSTAETTEN, Drama, Política Cultural, Financiamento de projetos.

Die Anfänge der Wiener Wortstätten im Rahmen der Wiener Theaterreform (2005 – 2017)

Die Wiener Wortstätten sind seit ihrer Gründung fester Bestandteil der freien Wiener Theaterszene. Wien hat eine stark gewachsene freie Theaterszene, bestehend aus Einzelkünstler*innen, freien Gruppen und Mittelbühnen in den Bereichen Theater, Tanz, Performance und Kinder- und Jugendtheaterprojekte.

Die kulturpolitische Verantwortung der Stadt Wien umfasst die Anerkennung der vitalen Rolle und des unverzichtbaren Beitrags des Freien Theaters zur Gesamtheit ihrer Theaterszene. Daher stellt die Stadt Wien finanzielle Unterstützung in Form von Förderungen für Projekte im Bereich der freien Theaterszene bereit, um deren Entwicklung und Existenz zu unterstützen.

Die Gründung der Wiener Wortstätten fiel mit einem wichtigen Moment der Wiener Theatergeschichte zusammen: Mit der Wiener Theaterreform, die 2003 durch den damaligen Kulturstadtrat angestoßen wurde. Die Basis für diese Reform

war die Evaluierung der bisherigen Wiener Förderpolitik mit dem Fazit, dass die starke Streuung der Fördermittel zu einer Vielzahl an unterdotierten Projekten führte und professionelles Arbeiten verunmöglichte. Die Förderstrukturen wurden überarbeitet, neue Kriterien für Förderungen eingeführt. Ziel war u.a. die strukturelle Erneuerung der Vergabeverfahren mit erhöhter Transparenz und Einheitlichkeit, wechselnde Jurys wurden eingesetzt, um öffentliche Gelder zielgerichteter und letztlich sinnvoller einzusetzen. Bis 2005 wurde das Leitbild zur Wiener Theaterreform umgesetzt und die neue Förderstruktur eingeführt.

Die Förderprogramme für die Tanz- und Theaterprojekte der freien Szene in Wien wurden auf drei Säulen basierend eingerichtet:

- Konzeptförderung: Von einer unabhängigen Jury entschieden, die durch die Kulturabteilung der Stadt Wien (MA7) bestellt wird, Förderung für 4 Jahre
- Projektförderung: Auf Empfehlung eines Kuratoriums vergebene Projekt-, 1-Jahres- oder 2-Jahresförderung
- Standort-/Strukturförderung.

Gefördert werden Projekte der Sparten Theater, Tanz, Performance sowie Kinder- und Jugendtheater, Figurentheater und Musiktheater.

Mit der auf vier Jahre festgelegten Konzeptförderung sollte seitens der Stadt Wien ein nachhaltiger künstlerischer Prozess ermöglicht werden, um Künstler*innen und künstlerische Prozesse langfristig zu unterstützen, anstatt sich nur auf einzelne Produktionen und unmittelbare Aufführungen zu konzentrieren. Die Projektförderung sollte insbesondere Innovation durch neue Produktionsmethoden ermöglichen und auch die temporäre Nutzung von Räumlichkeiten für freie Gruppen und Aufführungen finanziell unterstützen.

Die Dotierung der Konzeptförderung pro Antrag lag zuletzt (2020) bei der Konzeptförderung zwischen min EUR 80.000 und EUR 1.100.000. 2020 gab es 46 Einreichungen, wovon 25 einen Zuschlag erhielten.

Die Höhe der Förderung ist also sehr unterschiedlich, weil einerseits Theaterhäuser im Rahmen dieser Förderschiene subventioniert werden, aber auch freie Gruppen und Theaterschaffende unterschiedlichster Größe ohne Haus bzw. baulicher Infrastruktur. Die Konzeptförderung wird anhand inhaltlicher und konzeptioneller Kriterien Fall für Fall unterschiedlich bemessen, was durchaus auch als problematisch gesehen werden kann. Der Bogen an unterschiedlichen Bedürfnissen der Einreichenden in der Konzeptförderungen divergiert enorm in Sachen Größe, Inhalt, Sparte, Ressourcen, Messbarkeit etc. Kleinere, freie Projekte mit geringen Ressourcen und politischem Gewicht stehen im Wettbewerb zu etablierten Playern.

Die Wiener Theaterreform und die damit einhergehende Innovation in der Wiener Förderlandschaft hat die Finanzierung und damit die Etablierung der Wiener Wortstätten in den 2000er Jahren ermöglicht. Von 2005 – 2017 wurden die Wiener Wortstätten drei Mal im Rahmen der Konzeptförderung gefördert.

Diese Förderphase in Zahlen:
2006 – 2012: jährlich EUR 250.000
2013 – 2017: jährlich EUR 200.000

Für das Gesamtprogramm der Wiener Wortstaetten: Jahresbetrieb mit Autor*innenprogrammen und -projekten, Theaterproduktionen und jährliches Festival, regelmäßigen Veranstaltungen wie Lesungen und exil-Dramatiker*innenpreis.

Für die Periode 2018-2021 hat die Jury keine Förderung erteilt, den Wiener Wortstaetten wurde damit die stabile Grundlage entzogen. Juryentscheidungen werden in Wien nur bei Zusage begründet, nicht jedoch bei Absagen. Diese erfolgen ohne Argumentation. Eine Beeinspruchung ist nicht möglich. Das heißt, eine offizielle Begründung für die Absage der Förderung wurde nie gegeben.

Die Absage und ausbleibende langfristige Finanzierung durch die Konzeptförderung der Stadt Wien führte zu einer Zäsur der Wiener Wortstaetten und erforderte eine inhaltliche und personelle Neuausrichtung.

Die Schwierigkeiten der förderbasierten Finanzierung sind im Laufe der Jahre deutlicher geworden und haben häufig besondere Herausforderungen mit sich gebracht, die anhaltend bestehen bleiben.

Das „Spezialprojekt“ Wiener Wortstaetten (2018 – 2026)

Mit dem Leitungswechsel der Wiener Wortstaetten 2018 folgte eine Neuausrichtung, der Fokus wurde vermehrt auf die Textarbeit gelegt. Die internationale Vernetzung in europäischen Programmen wurde intensiviert, die Finanzierung mittels niedrig dotierter, einjähriger Basisförderungen (EUR 50.000 bzw. 60.000 pro Jahr) der Stadt Wien von 2018 bis 2021 nicht unbedingt sichergestellt, aber zumindest ermöglicht. Ein erfolgreicher Fortbetrieb konnte vor allem aufgrund des EU-Projekts „Fabulamundi. Playwriting Europe“ erreicht werden, bei dem die Wiener Wortstaetten von 2017 bis 2020 Projektpartner waren. Eine EU-Förderung bietet allerdings nur eine Teilfinanzierung, daher ist es notwendig, dass die EU-geförderten Projekte in den EU-Mitgliedsstaaten und Regionen auch lokale Unterstützung erhalten. In Österreich stehen dazu nationale Fördermittel zur Verfügung, die aufgrund des Subsidiaritätsprinzips allerdings nur genutzt werden können, wenn es eine lokale Förderung gibt, in diesem Falle von der Stadt Wien. Eine Förderung bedingt somit die andere und ermöglichte den erfolgreichen Fortbestand für die Wiener Wortstaetten.

Seit 2022 sind die Wiener Wortstaetten wieder in der Konzeptförderung, jedoch auf sehr niedrigem Niveau, mit EUR 80.000 Förderung pro Jahr für den Förderzeitraum 2022 bis 2025. Der Zuschlag entspricht nur etwa einem Drittel des beantragten Projektvolumens (EUR 220.000 beantragt), entsprechend muss das vorgeschlagene Programm reduziert umgesetzt werden und die Arbeit weiterhin in sehr kleinem Team und prekären Strukturen umgesetzt werden. Die Zusammenarbeit mit

europäischen Partnern und die Finanzierung durch nationale und europäische Förderungen sind einerseits entscheidend für das finanzielle Überleben, andererseits sind auch Kooperationsbeiträge mit starken und verlässlichen Partnerorganisationen unverzichtbar. Glücklicherweise gelingt es, diese Möglichkeiten zu nutzen, und so kann das umfangreiche Jahresprogramm mit zwei ganzjährigen Autor*innenprogrammen, szenischen Lesungen, Publikationen der Theaterstücke, Vergabe des exil-Dramatiker*innenpreises, Schreibworkshops und Vermittlungsprojekte, internationaler Vernetzungsarbeit und ausgewählten Sonderprojekten erfolgreich umgesetzt werden. Jedoch befinden sich die Wiener Wortstaetten weiterhin in einer prekären Lage. Nicht zuletzt angesichts der massiven Teuerungskrise seit 2022 hat sich die finanzielle Lage verschärft, die Subventionen werden selten an die Inflation angepasst. Und frustrierenderweise spiegelt die Höhe der Förderung nicht den Erfolg des Projekts der Wiener Wortstaetten wider.

Wiener Wortstaetten zwischen Literatur und Darstellender Kunst. Und Messbarkeit und Sichtbarkeit.

Das Programm der Wiener Wortstaetten unterscheidet sich einerseits von der konventionellen Literatur- und Autor*innenarbeit, weil der Theatertext anders als Prosa, Lyrik etc einer Vermittlung, einer Einrichtung bedarf. Dies erfordert auch andere finanzielle Ressourcen im Vergleich zur reinen Literaturförderung, die hauptsächlich auf individuelle Autor*innenstipendien und Autor*innenlesungen ausgerichtet ist. Gleichzeitig ist das Programm der Wiener Wortstaetten kein konventionelles Produzieren wie bei den gängigen Projekten Darstellender Kunst, wo jährlich eine bestimmte Anzahl an Bühnenproduktionen eingereicht wird, bei denen fertige Stücke umgesetzt werden, da hier die Arbeit mit den Autor*innen am Text im Mittelpunkt steht und die Theaterproduktion ein weiterer Teil davon ist. Darüber hinaus sind die Wiener Wortstaetten bei der Produktion von Kooperationen mit Theaterhäusern abhängig, was sich oftmals auf die Sichtbarkeit auswirkt, da die Veranstaltung oftmals statt als Erfolg der Wiener Wortstaetten, als Erfolg der jeweiligen Spielstätte gelesen wird. Diese Positionierung zwischen Literatur und Darstellender Kunst bringt also ihre eigenen, sehr speziellen Herausforderungen mit sich, da sie einerseits nicht vollständig in die bestehenden Förderstrukturen und -logiken passt, und andererseits die Erfolge anders sichtbar und schwer messbar sind, was wiederum die Beschaffung von Fördermitteln erschwert.

Die Wiener Wortstaetten sind kein klassisches Theaterprojekt mit einer bestimmten Anzahl Theaterproduktionen im Jahr. Das Programm ist ganz klar auf die Arbeit mit Autor*innen am Text ausgerichtet, mit der Produktion als Sichtbarmachung, aber nicht als Kernelement. Dies macht es für die Fördergeber*innen schwierig, das Projekt einzuordnen und zu bewerten. Fördermittel werden zugesprochen, wenn der Erfolg klar erkennbar und

nachweisbar ist, da die Vergabe von Förderungen von Bedarfsanalysen und politischen Entscheidungen abhängt. Der Erfolg der Wiener Wortstättten ist allerdings nicht allein an Ticketverkäufen und Besucher*innenzahlen messbar. Der Erfolg liegt in der Qualität der Theaterstücke, die aufgrund der gebotenen Struktur entstehen können, in der Spielbarkeit, den Spielstätten, wo die Stücke aufgeführt werden, den Preisen, die die Autor*innen damit erhalten, und den weiteren Möglichkeiten, die sich für die Autor*innen daraus ergeben. Seit der Einführung des Wiener Wortstättten Drama Labs hat sich beispielsweise auch gezeigt, dass diese spezifische Form der Zusammenarbeit mit Autor*innen, deren Erfolg beispielsweise durch Nominierungen zum Heidelberger Stückemarkt oder renommierte Häuser und Verlage strahlt, vermehrt von verschiedenen Institutionen im deutschsprachigen Raum nachgeahmt wird.

Damit die Wiener Wortstättten im Wiener (Förder-)Wettbewerb bestehen können, ist es oft eine Herausforderung, die entsprechende Aufmerksamkeit zu generieren und zu behalten, und erfordert fortlaufende Überzeugungsarbeit sowie eine kontinuierliche Rechtfertigung unserer Arbeit, verbunden mit umfangreicher Lobbyarbeit.

Abhängigkeit von Mode und Politik

Ein weiterer wichtiger Aspekt, um in der Förderpolitik berücksichtigt zu werden, ist die inhaltliche Ausrichtung. Förderbasierte Finanzierung unterliegt sehr stark der Politik und den zeitgenössischen Trends in Kunst und Kultur. Aktuell werden beispielsweise Performance und Tanz verstärkt bei Förderungen der freien Szene in Wien berücksichtigt, der Autor*innenbegriff im Allgemeinen diskutiert, während das Autor*innentheater weniger Beachtung findet. Darüber hinaus müssen sich Theaterprojekte in der freien Szene stark behaupten, da bereits erhebliche Fördermittel den großen Theaterhäusern, Stadttheatern und Mittelbühnen zugewiesen werden. Kleine Projekte im Bereich des freien Theaters laufen daher Gefahr, bei der Verteilung der Mittel übersehen zu werden, da die finanziellen Ressourcen bereits auf diese etablierten Institutionen konzentriert sind.

Neuausrichtung der Konzeptförderung ab 2027

Ab 2027 ist in Wien eine Neuausrichtung der Konzeptförderung geplant, um sie besser auf die Bedürfnisse der freien Szene der Darstellenden Kunst auszurichten, gemäß der Wiener Kulturstrategie 2030 und den Handlungsfeldern "Fair Pay und soziale Absicherung", "Diversität und Chancengleichheit" sowie "krisenresiliente Kultur". Als Konsequenz dieser Neuausrichtung wird die Förderperiode der derzeit empfohlenen Freien Gruppen und Institutionen bis 2026 verlängert.

Die Zukunft der Wiener Wortstättten wird rosa!

Os primórdios do Wiener Wortstaetten no âmbito da reforma teatral de Viena (2005 – 2017)

O Wiener Wortstaetten integra de forma sólida a cena teatral independente vienense desde a sua fundação. Viena tem uma cena teatral independente em forte crescimento, composta por artistas individuais, grupos independentes e palcos de médio porte nas áreas de teatro, dança, performance e projetos de teatro infantil e juvenil.

A responsabilidade político-cultural da cidade de Viena inclui o reconhecimento do papel vital e da contribuição indispensável do teatro independente para a totalidade da sua cena teatral. A cidade de Viena fornece, portanto, apoio financeiro sob a forma de editais públicos para projetos no campo da cena teatral independente, a fim de apoiar o seu desenvolvimento e existência.

A fundação do Wiener Wortstaetten coincidiu com um momento importante na história do teatro de Viena: a reforma do teatro vienense, iniciada em 2003 pela Câmara de vereadores da época. A base para esta reforma foi a avaliação da política de financiamento de Viena até então, com a conclusão de que a grande quantidade de projetos financiados levava a um número extenso de projetos subfinanciados o que impossibilitava o caráter profissional destas pro-

duções. As estruturas de financiamento foram revistas e novos critérios de financiamento foram introduzidos. O objetivo principal era, entre alguns outros, renovar estruturalmente os procedimentos de contratação com maior transparência e uniformidade; foram nomeados diferentes júris, a fim de utilizar o dinheiro público de uma forma mais direcionada e, em última análise, mais sensata. Até 2005, a declaração da missão para a reforma do teatro de Viena precisava ser implementada e a nova estrutura de financiamento introduzida.

Os programas de financiamento para projetos de dança e teatro na cena independente de Viena foram constituídos com base em três pilares:

- ‘Financiamento Conceitual’: decidido por um júri independente nomeado pelo departamento cultural da cidade de Viena (MA7), financiamento por 4 anos;
- Financiamento de projeto: Financiamento do projeto, de 1 ou 2 anos, concedido por recomendação de um conselho de curadores, financiamento por 1 ou 2 anos;
- Financiamento de localização/estrutura.

São apoiados projetos nas áreas de teatro, dança, performance, bem como teatro infanto-juvenil, teatro de marionetes e teatro musical.

Com a categoria de ‘Financiamento Conceitual’ de quatro anos, a cidade de Viena pretendia permitir um processo artístico sustentável, a fim de apoiar artistas e processos artísticos a longo prazo, em vez de se concentrar apenas em produções individuais e apresentações artísticas de caráter mais efêmero. O financiamento de projetos deveria, em especial, permitir a inovação através de novos métodos de produção e também fornecer apoio financeiro para a utilização temporária de espaços para grupos e espetáculos independentes.

A dotação orçamentária para este ‘Financiamento Conceitual’ por candidatura situou-se mais recentemente (2020) entre pelo menos 80.000 euros e 1.100.000 euros. Em 2020 foram inscritas 46 submissões, das quais 25 foram aprovadas.

O montante do financiamento portanto varia muito porque, por um lado, os Teatros¹ são subsidiados como parte deste regime de financiamento, mas também o são grupos independentes e companhias teatrais de variados escopos, sem um espaço físico ao contrário dos grandes Teatros. O ‘Financiamento Conceitual’ é avaliado de forma diferente caso a caso, com base em critérios de conteúdo e conceito, o que pode ser visto como algo absolutamente problemático. A gama de diferentes necessidades daqueles que se candidatam

1 Optou-se, nesta tradução, por grafar Teatro iniciando com uma letra maiúscula quando se tratar de um edifício teatral financiado por um ente público, federal, estadual ou municipal, que abriga companhias próprias nas áreas tradicionalmente do teatro falado, dança e teatro musical, como o Burgtheater ou o Theater in der Josefstadt, em Viena. Para a forma artística, se mantém o termo iniciando com letra minúscula. (N.T.)

ao 'Financiamento Conceitual' varia enormemente em termos de tamanho, conteúdo, setor, recursos, mensurabilidade, etc. Projetos menores e independentes, com poucos recursos e peso político, competem com players que já fazem parte do establishment.

A reforma do teatro na cidade de Viena e a inovação trazida ao cenário de financiamento vienense tornaram possível o financiamento e, portanto, o estabelecimento do Wiener Wortstaetten na década de 2000. De 2005 a 2017, o Wiener Wortstaetten foi financiado três vezes como parte do 'Financiamento Conceitual'.

Esta fase de financiamento em números:

2006 – 2012: 250.000 euros anuais

2013 – 2017: 200.000 euros anuais

Este valor para toda a programação do Wiener Wortstaetten: operação anual com programas e projetos de autores e autoras dramáticos, produções teatrais e festival anual, eventos regulares como leituras e prêmio 'Autor/a dramático – Exílio'.

Para o período 2018-2021, o júri não atribuiu qualquer financiamento, retirando assim o Wiener Wortstaetten de uma situação até então estável. Em Viena, as decisões do júri só são justificadas em caso de aceitação, mas não em caso de rejeição. Estes casos não são passíveis de recursos. Uma objeção não é possível. Isto quer dizer que uma razão oficial para a rejeição do financiamento nunca foi apresentada.

O parecer negativo e a conseqüente falta de financiamento de longo prazo através deste 'Financiamento Conceitual' da cidade de Viena levaram a uma cesura no Wiener Wortstaetten e exigiram um realinhamento em termos de conteúdo e pessoal.

As dificuldades de um financiamento baseado em subvenções tornaram-se mais claras ao longo dos anos e muitas vezes trouxeram consigo desafios específicos que acabaram se revelando de forma persistente.

O “projeto especial” Wiener Wortstaetten (2018 – 2026)

Com a mudança de gestão do Wiener Wortstaetten em 2018, seguiu-se um realinhamento e o foco foi cada vez mais colocado na produção textual. A participação na rede internacional de Programas europeus foi intensificada e o apoio através de um financiamento básico de um ano com baixa dotação orçamentária (50.000 ou 60.000 euros por ano) da cidade de Viena, de 2018 a 2021, não cobria todos os custos, mas os resolvia em parte. A continuação bem-sucedida da empreitada foi possível principalmente devido ao projeto da UE “Fabulamundi. Playwriting Europe”, do qual o Wiener Wortstaetten foi parceiro de 2017 a 2020. No entanto, o financiamento da UE é apenas parcial, exigindo

assim que os projetos financiados pela UE nos países e regiões membros da UE também recebam apoio local. Na Áustria, está disponível um financiamento nacional para este fim, mas que devido ao princípio da subsidiariedade só pode ser utilizado se houver financiamento local, neste caso da cidade de Viena. Um financiamento requeria, portanto, o outro, e foi isto que permitiu a continuidade bem-sucedida do Wiener Wortstaetten.

Desde 2022, o Wiener Wortstaetten tem recebido novamente o 'Financiamento Conceitual', mas a um montante bem inferior de 80.000 euros por ano para o período de financiamento de 2022 a 2025. O valor corresponde apenas a cerca de um terço do orçamento total do projeto submetido (220.000 euros), tendo o programa tido que passar por um reajuste e sido implementado de forma reduzida, com o trabalho sendo executado por uma equipe muito pequena e numa estrutura física precária. A cooperação com parceiros europeus e o financiamento duplo através de fontes de recurso nacional e continental são, por um lado, cruciais para a sobrevivência financeira, mas também ao mesmo tempo, estas ações de cooperação com organizações parceiras fortes e confiáveis passaram a se mostrar por si só também indispensáveis. Felizmente foi possível aproveitar estas oportunidades e assim o extenso programa anual – com dois workshops para autores dramáticos com a duração de um ano cada, leituras encenadas, publicações das peças, entrega do prêmio 'Autor/a dramático – Exílio', oficinas de escrita dramática e projetos de mediação, trabalho de networking internacional e projetos especiais – pode ser implementado com sucesso. No entanto, o Wiener Wortstaetten ainda se encontra numa situação precária. Especialmente tendo em conta a enorme crise inflacionária desde 2022, a situação financeira piorou, uma vez que os subsídios raramente são ajustados à inflação. E é muito frustrante constatar que o montante do financiamento não reflete o sucesso do projeto Wiener Wortstaetten.

Wiener Wortstaetten entre a Literatura e as Artes da Representação. E mensurabilidade e visibilidade.

Por um lado, o programa do Wiener Wortstaetten difere da produção literária mais convencional de outros autores e autoras porque, ao contrário da prosa, da poesia, etc., o texto teatral requer mediação e concretização. Isto exige a captação de maiores recursos financeiros em comparação com o aporte para a literatura não-dramática, que se destina principalmente a bolsas para autores e autoras individuais e para as leituras de suas obras. Ao mesmo tempo, o programa Wiener Wortstaetten não é uma companhia teatral convencional – como são os habituais proponentes de projetos na área das artes da representação, para a qual um certo número de produções de montagens teatrais são apresentadas todos os anos a partir de textos dramáticos prontos – uma vez que o foco aqui é trabalhar com os autores e autoras na produção do próprio texto

dramático em si, e a sua montagem acaba se apresentando como um estágio posterior. Em função disso, o Wiener Wortstaetten depende de colaborações com Teatros para a leitura e montagem dos textos dramáticos ali desenvolvidos, o que muitas vezes tem impacto na visibilidade, uma vez que o evento é muitas vezes visto como um sucesso do Teatro ao invés de um sucesso do próprio Wiener Wortstaetten. Este posicionamento entre a literatura e as artes da representação traz consigo desafios muito específicos, pois por um lado não se enquadra totalmente nas estruturas e lógicas de financiamento existentes, e por outro lado os sucessos se configuram de outra forma sendo difíceis de medir, o que por sua vez torna mais difícil a obtenção de financiamento.

O Wiener Wortstaetten não é um projeto teatral clássico com um certo número de produções teatrais por ano. O programa está claramente voltado para o trabalho com os autores nos seus textos dramáticos, cabendo à montagem mais um papel de divulgação, mas não como elemento central. Isto torna difícil para as agências financiadoras classificar e avaliar o projeto. O financiamento é concedido quando o sucesso é claramente reconhecível e demonstrável, uma vez que a atribuição de financiamento depende de análises de necessidades e de decisões políticas. No entanto, o sucesso do Wiener Wortstaetten não pode ser medido apenas em termos de vendas de ingressos e quantidade de público. O sucesso deve ser medido pela qualidade dos textos dramáticos que conseguem ser desenvolvidos por causa da estrutura que lhes é proporcionada, na sua teatralidade, nos espaços onde estes textos são apresentados, nos prêmios que os autores e autoras recebem como resultado e nas demais oportunidades que lhes são oferecidas. Desde a criação do projeto Drama Lab junto ao Wiener Wortstaetten, tornou-se também evidente que esta forma específica de trabalho conjunto com os autores e autoras, cujo sucesso aparece através, por exemplo, de nomeações no Mercado de Peças de Heidelberg (um festival de teatro com textos dramáticos contemporâneos) ou de montagens em Teatros e editoras de renome, é cada vez mais imitada por vários instituições em países de língua alemã.

Para que o Wiener Wortstaetten sobreviva no cenário extremamente competitivo vienense (de financiamento), é muitas vezes um desafio gerar e reter a devida atenção o que requer uma persuasão e justificação contínuas do nosso trabalho, combinadas com um lobby extensivo.

Dependência da Moda e da Política

Um outro aspecto importante a se considerar na política de financiamento é a orientação do conteúdo. O financiamento baseado em subvenções está muito sujeito à política e às tendências contemporâneas na arte e na cultura. Atualmente, por exemplo, a performance e a dança são cada vez mais privilegiadas no financiamento da cena independente em Viena, o termo autor é ge-

almente colocado em discussão, enquanto que o teatro dramático acaba por receber menos consideração. Além disso, os projetos teatrais na cena independente precisam mostrar a que vieram, uma vez que já está atribuído um financiamento considerável e praticamente fixo aos grandes Teatros, Teatros municipais e os Teatros menores assim chamados de ‘médios’. Os pequenos projetos na esfera do teatro independente correm, portanto, o risco de serem ignorados quando o financiamento é distribuído, uma vez que os recursos financeiros já estão concentrados nestas instituições estabelecidas.

Realinhamento do ‘Financiamento Conceitual’ a partir de 2027

A partir de 2027, está previsto um realinhamento do ‘Financiamento Conceitual’ em Viena, a fim de melhor alinhá-lo com as necessidades do cenário independente das artes da representação, de acordo com a Estratégia Cultural de Viena 2030 e os princípios conceituais de “salário justo e segurança social”, “diversidade e igualdade de oportunidades” e “cultura resiliente a crises”. Como consequência deste realinhamento, o período de financiamento dos grupos e instituições independentes selecionados na última chamada será prolongado até 2026.

O futuro do Wiener Wortstaetten será rosa!

Dossiê Escrita Dramática

Vom Textversuch zur Uraufführung:
Das Autor:innenprogramm Drama
Lab der WIENER WORTSTAETTEN
oder
Wie wird frau zur Autorin? ein
Erfahrungsbericht von Miriam
Unterthiner

*Da Tentativa de Escrita de um
Texto até a sua Estreia: o Projeto
para Autores e Autoras Drama Lab
junto ao WIENER WORTSTAETTEN
ou
Como uma Mulher se torna uma
Autora? um Relato de Experiência
de Miriam Unterthiner*

Miriam Unterthiner

Autora dramática com graduação em Letras-alemão e Filosofia pela Universidade Leopold-Franzen de Innsbruck (Áustria). Cursa atualmente mestrado em Filologia alemã na Universidade de Viena (Áustria) e em Artes da Linguagem na Universidade de Artes aplicadas em Viena (Áustria).

E-mail: miriam17unterthiner@gmail.com

Tradução: Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.

Zusammenfassung

In diesem Bericht beschreibt die italienische Theaterautorin Miriam Unterthiner ihren Werdegang als Teilnehmerin des dramatischen Schreiblabors Drama Lab der WIENER WORTSTAETTEN, einem künstlerisch-kulturellen Projekt mit Sitz in Wien, Österreich, das sich auf die Ausbildung von Autorinnen und Autoren und die Förderung dramatischer Literatur konzentriert. Von der Einreichung ihres Schreibprojekts über die Aufnahme bei einem wichtigen Verlag bis hin zu ihrem Debüt in einem Landestheater lässt Miriam uns glauben, dass es eine Struktur für das Erlernen und Verbreiten dramatischer Texte geben kann, sei es in Form von Büchern oder Theaterstücken und zeigt, dass es uns brasilianischen Theaterautorinnen und -Autoren angesichts unserer Frustration und mangelnden Bedingungen, diesen Beruf südlich des Äquators auszuüben, ein Leben voller Hoffnung gibt.

Schlüsselwörter: Ausbildung in dramatischem Schreiben, WIENER WORTSTAETTEN, Drama, Theater, Vaterzunge.

Resumo

Neste relato, a autora-dramática italiana Miriam Unterthiner descreve a sua trajetória como participante do laboratório de escrita dramática Drama Lab oferecido pelo WIENER WORTSTAETTEN, um projeto artístico-cultural sediado em Viena, Áustria, com foco na formação de autoras e autores e promoção da literatura dramáticos. Desde o envio do seu projeto de escrita até a sua contratação por uma editora importante e a estreia num teatro estatal, Miriam nos faz acreditar que sim, é possível a existência de uma estrutura de aprendizado e distribuição de textos dramáticos, seja na instância de livros ou espetáculos teatrais, dando a nós, autores dramáticos brasileiros, uma sobrevida de esperança face a nossa frustração e falta de condições para exercer esta profissão ao sul do equador.

Schlüsselwörter: Formação em Escrita Dramática, WIENER WORTSTAETTEN, Drama, Teatro, *Língua Paterna*.

Möchte ich Tischlerin werden, ginge ich für drei Jahre in Lehrzeit, anschließend wäre ich Tischlerin. Möchte ich Lehrerin werden, studierte ich zwölf Semester, anschließend wäre ich Lehrerin. Um Autorin zu werden kann ich weder in die Lehre gehen noch ein einschlägiges Studium absolvieren, wodurch ich dieses Berufsziel sicher erreichen kann (wobei es im deutschsprachigen Sprachraum mittlerweile durchaus künstlerische Studienzweige gibt, die ein solches Berufsziel unterstützen beziehungsweise andeuten). Wie werde ich Autorin? In meinem Fall war hierfür das Drama Lab der WIENER WORTSTÄTTEN entscheidend.

Das Programm Drama Lab: Intensive Textarbeit auf Augenhöhe

Es ist Herbst 2021, ich bewirbe mich für das Autor:innenprogramm Drama Lab der WIENER WORTSTÄTTEN. Das Schreiben von szenischen Texten war bislang

mehr eine Freizeitbeschäftigung als ein Beruf, daher versuche ich die Bezeichnung „Autorin“ eher zu meiden. Ich schreibe? Ja, aber meinen Lebensunterhalt beziehe ich größtenteils anderweitig.

Im Rahmen des Drama Labs soll innerhalb eines Jahres ein Theaterstücke geschrieben werden, begleitet von Dramaturg:innen, am Ende gelangt ein Text zur Uraufführung. Insbesondere zwei Punkte des Programmes sorgen in Nachwuchsautor:innenkreisen für positives Staunen: Die Theaterstücke werden nach deren Fertigstellung gedruckt. Ein zeitgenössischer Theaterstück zwischen zwei Buchdeckeln? Im deutschsprachigen Raum, abseits der Klassiker wie Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller, eine Seltenheit! Die Textarbeit wird zudem durch ein Stipendium von dreitausend Euro unterstützt. Eine finanzielle Unterstützung für das Schreiben eines Theaterstückes für Nachwuchsautor:innen? Eine Neuerung! In meinem Theaterumfeld bewerben sich beinahe alle um das in kurzer Zeit begehrt gewordene Autor:innenprogramm der WIENER WORTSTÄTTEN.

Am 14. Oktober 2021, einem Tag vor Bewerbungsschluss, schicke ich eine Ideenskizze sowie einen Textauszug von zehn Seiten anonymisiert an die WIENER WORTSTÄTTEN. Anfang Dezember werde ich von einer freudigen Stimme angerufen, Martina Knoll, die mir versichert: Ich bin dabei! als eine von über hundert Bewerber:innen. Knapp ein Jahr lang werde ich an meinem zweiten Theaterstück „Vaterzunge“ schreiben. Darin versuche ich auf Basis einer wahren Begebenheit vom Leben einer jungen Frau im Dorf, dem Aufwachsen mit ihrem Vater sowie ihrer körperlichen Deformation, ihrer Emanzipation und dem Finden der eigenen Stimme einen Theaterstück zu schreiben.

Für das Drama Lab 2022 werden vier auf Deutsch schreibende Autor:innen aus Deutschland, Österreich und Italien ausgewählt, allesamt im Schreiben von Theaterstücken eher im Nachwuchsbereich angesiedelt, wobei bis auf mir alle bereits eine Uraufführung verzeichnen können. Die Theaterstücke, deren Themen, Zugänge und Sprache könnten kaum unterschiedlicher sein: Felix Krakaus „Celebration (Florida)“ erzählt vor dem Hintergrund der gleichnamigen amerikanischen Kleinstadt von der Sehnsucht nach dem guten, sorgenfreien Leben. Dabei geraten die Bewohner:innen in der nach Plänen von Walt Disney gestalteten Stadt zunehmend in Probleme und Krisen, ihr angeblich gutes Leben enthüllt sich als trügerischer Schein.

Svealena Kutschkes „no shame in hope. eine Jogginghose ist ja kein Schicksal“ thematisiert das Leben dreier Frauen, die sich nach ihrer Entlassung aus der psychiatrischen Klinik in einem tristen Vorstadt-Imbiss wiederfinden. Im Gespräch mit der Imbissverkäuferin verhandeln sie Themen wie die Idee der perfekten Gesellschaft und werden mit einer nicht aufgearbeitete nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands konfrontiert.

In Anna Morawetz „Sonntagsnebel“ sitzen mehrere Generationen einer Familie um einen Tisch, sprechen, schweigen und vernebeln ihre Erinnerungen sowie die eigene nationalsozialistische Kriegsvorgangheit. Der Platz rund um

den Tisch scheint enger zu werden, die Generationenkonflikte zeichnen sich ab, das Schweigen wird lauter.

In der Entwicklung und dem Schreiben unserer Theatertexte werden wir von Bernhard Studlar (Dramatiker, Dramaturg), Maike Müller (Dramaturgin) und Hannah Lioba Egenolf (Dramaturgin) sowie dem Theaterhaus Werk X in Wien begleitet. Des Weiteren werden die Textbesprechungen an einem Treffen von den Gästen Raphaela Bardutzky (Dramatikerin, Dramaturgin), Paulo Ricardo Berton (Autor, Dramaturg, Regisseur), Theresa Seraphin (Dramatikerin, Dramaturgin) und Maxi Obexer (Dramatikerin, Autorin) erweitert.

Die Textbesprechungen finden auf Augenhöhe statt, von Anfang an. Es gibt keine Hierarchien, kein Wort wiegt mehr als das andere. Wir sitzen gemeinsam an einem Tisch, lesen die aktuelle Fassung der Theatertexte gemeinsam und laut, besprechen sie im Anschluss vor allem hinsichtlich der Figurenentwicklung, dramaturgischen Aufbau, Sprache sowie deren Rhythmus. Daneben bietet die Textbesprechung Raum für Fragen, Schwierigkeiten und textliche Herausforderungen der jeweiligen Autorin, des jeweiligen Autors sowie dessen Recherchematerials. In meinem Fall bezieht sich dies anfänglich vor allem auf die formale Gestaltung des Textes sowie die Loslösung des Figurenbegriffes und der damit einhergehenden Trennung von Stimme und Körper. Zu Beginn treffen wir uns im zweimonatigen Rhythmus, in den letzten drei Monaten, auf unseren Wunsch hin, monatlich.

Die Textarbeit an „Vaterzunge“: Der Theatertext braucht seinen Boden

Ich beginne meine Textarbeit mit einem vor Staunen – im negativen Sinne – erstarrtem Blick und der Frage: Wie konnte das geschehen, wie konnte dies zugelassen werden? Der Text basiert auf Grundlage einer historischen Biografie einer jungen Frau Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, die ich selbst sehr gut kannte. Sie wächst mit ihrem Vater auf, die Vater-Tochter Beziehung, die sich entlang von Ignoranz, Unverständnis sowie einer leisen Gewalt abzeichnet mündet in den körperlichen Eingriff der Konstruktion eines T-Shirts aus Holz für die Tochter Maria. Dieses verhindert nicht nur ihr körperliche Wachstum, sondern entstellt sie zunehmend, macht sie handlungsunfähig. Der Theatertext beginnt dort, wo mein faktisches Wissen endet: im privaten Raum, hinter geschlossenen Türen. Er schreibt sich dort weiter, wo die Fiktion beginnt: im Finden der eigenen Sprache, dem Artikulieren des Ichs und der damit einhergehenden Emanzipation Marias.

Daneben interessiert mich vor allem die Form. Wie kann Bruchstückhaftes auf dem Blatt stattfinden? Erzählt die Form über den Text hinausgehend? Mich drängen vor allem die Suche nach einer Form, die in Korrespondenz zum Inhalt steht, mit diesem in einen Dialog tritt. Meine Bühne, mein Raum ist das Blatt. Ich beginne mit einer Linie. Einer vertikalen Linie, die das Blatt in zwei Hälften

unterteilt. Links spricht die Erzähler:innenstimme, rechts versucht sich die kindliche Maria an ihrem ersten Wort, Mama, das ihr nicht über die Lippen gelangen will

Die Mutter
seine Mutter
legt das Kind, die Tochter
eigentlich: ihre Tochter
aber für sie: Tochter, die Tochter
zur Seite
und wendet sich ihrem Erstgeborenen zu
der nicht mehr ist
der nur noch war.

mmnanna
mnanna

Die Linie wird bis zur letzten Szene, Seite für Seite, um wenige Zentimeter immer weiter nach rechts rücken, Maria (der räumlich rechten Stimmen) ihren Raum zum Sprechen nehmen, bis sich diese im letzten Akt von dem ihr auferlegten Holz-T-Shirt, dem Vater, der Mutter, dem Erstgeborenen und damit auch von der Linie befreit und sich so selbst den Raum zum Sprechen erkämpft, das Ich und den eigenen Namen artikuliert.

Daneben beschäftigt mich vor allem die dritte Stimme des Textes (der Text arbeitet nicht mit Figuren, sondern mit Stimmen, trennt diese von ihren Körpern): Der Boden. Am unteren Ende des Blattes spricht diese Stimme, mehrstimmig, mal nimmt er dadurch mehr mal weniger Raum ein. Der Boden ist immer schon da, sieht alles, hört alles, doch will er nicht der Boden der Tatsachen sein und auch nicht der Boden der Wahrheit, dennoch weiß er: „Ich bin der Boden. Auf mir fußt. Alles. Jede, jeder. Jeder Fuß auf mir.“; er ist der Raum, auf dem stattfindet.

Das Schreiben dieser Stimme fällt mir am schwersten, ich finde keine Sprache für sie. Vor unserem dritten Treffen streiche ich die Stimme aus dem Text. Die darauffolgende Textbesprechung beschäftigt sich vor allem mit der nicht mehr vorhandenen Stimme, der sich dadurch veränderten Dynamik des Textes, der fehlenden Kontextualisierung des Stückes. Wir sind uns einig: Das Stück braucht den Boden. Gemeinsam suchen wir nach Möglichkeiten, diese Stimme zurück in den Text finden zu lassen. Die Stimme schreibe ich neu, sie findet zu einer neuen Sprache, einem neuen Rhythmus, einem neuen Ton, einer neuen Semantik und wird daraufhin nochmals von mir gänzlich aus dem Text gestrichen. Abermals suchen wir in der Textbesprechung nach der Stimme von Der Boden, gehen unterschiedliche Versionen des Textes durch, kombinieren, streichen, verwerfen. Am Ende der Textbesprechung habe ich eine Handvoll Text des Bodens, der funktioniert. Ich schreibe die Stimme zum dritten Mal von Beginn an neu, dieses Mal streiche ich die Stimme nicht, sie bleibt Teil des Textes.

Rückmeldungen, die ich nach der Veröffentlichung und Präsentation des Textes erhalte, beziehen sich zu meinem Erstaunen vor allem auf diese Stimme, den Boden des Geschehens, des Textes. Ich vermute, dass ich ohne die intensive, gemeinsame Textarbeit des Drama Labs die Stimme so nicht hätte schreiben können.

Die Bilanz: Vom Schreibtisch ins Theaterhaus?

Alle vier Theatertexte werden abgeschlossen, fertiggeschrieben, lektoriert (Doris Geml) und graphisch für den Druck vorbereitet. In meinem Fall ergibt sich daraus ein interessanter Austausch mit dem Grafiker der WIENER WORTSTAETTEN, Artur Bodenstern, über die Setzung des Textes. Normalerweise beginnt nun für Nachwuchsautor:innen das große Warten: Ohne Verlag, ohne namhafte Preise scheint der einzige Weg des Theatertextes auf die Theaterbühne durch Teilnahme an Preisausschreibungen und Wettbewerbe zu sein. Für eine kleine Zahl an Texten ergibt sich dadurch eine Uraufführung. Doch das Autor:innenprogramm Drama Lab geht über die Textbesprechung hinaus, Drama Lab ist gleichsam der Weg vom Schreibtisch ins Theaterhaus. Die WIENER WORTSTAETTEN wirken dem Erstarren des Theatertextes als Text, entfernt von der Theaterbühne, entgegen, die szenische Lesung der Texte ist Teil des Programms. Im November treffen wir uns zum Abschluss des Drama Labs im Theater Werk X in Wien. Die Theatertexte sind mittlerweile zwischen zwei Buchdeckeln aufzufinden und Teil der Edition Goldstück – eine Buchreihe in der Theatertexte der WIENER WORTSTAETTEN gedruckt erscheinen. An zwei Abenden werden unsere Theatertexte szenisch gelesen und vor einem ausverkauften Publikum präsentiert. Für mich ist es zu diesem Zeitpunkt die erste szenische Lesung, mittlerweile wurde „Vaterzunge“ bereits dreimal szenisch gelesen, im Werk X in Wien, dem Schauspielhaus Graz sowie in Heidelberg im Rahmen des deutschsprachigen Autor:innenwettbewerbs des Heidelberger Stückemarkts (einem Theaterfestival für zeitgenössische Theatertexte). Ebenso ist Svealena Kutschke mit ihrem Theatertext „no shame in hope. eine Jogginghose ist ja kein Schicksal“ in Heidelberg dabei, von insgesamt sechs nominierten Theatertexten entstanden zwei im Rahmen des Drama Labs der WIENER WORTSTAETTEN.

Doch die Arbeit der WIENER WORTSTAETTEN endet nicht mit der szenischen Präsentation der Texte, hinter den Kulissen arbeiten Bernhard Studlar und Martina Knoll am Weg der Texte auf die Bühne weiter. In meinem Fall ergibt sich daraus der Kontakt mit dem Theaterverlag Henschel SCHAUSPIEL, die den Text in ihr Verlagsprogramm aufnehmen, sowie die Uraufführung des Textes am Tiroler Landestheater im Mai 2025. Ebenso folgt für Felix Krakau eine Zusammenarbeit mit dem Theaterverlag Rowohlt Theater sowie die Uraufführung seines Textes am Landestheater Linz im April 2024. Svealena Kutschkes Text wird bei ihrem Theaterverlag Fischer Theater unter Vertrag genommen und am

Theater Oberhausen in Deutschland uraufgeführt. Der Text von Anna Morawetz wird beim Theaterfestival HIN & WEG sowie im Rahmen des Kultursommers Wien szenisch präsentiert. Am Ende des Drama Labs gibt es nicht die eine Gewinnerin und nicht den einen Gewinnern, sondern vier Theatertexte, die auf unterschiedliche Bühnen des deutschsprachigen Theaterraumes finden und vielleicht gibt es dadurch auch die ein oder andere Theaterautorin mehr.

Se eu quisesse ser marceneira, faria um curso técnico de três anos, depois seria marceneira. Se eu quisesse ser professora, estudaria doze semestres e depois seria professora. Para me tornar uma autora, não existe nem um curso técnico nem um curso superior consolidado na área, que me forneçam um diploma que me assegure o exercício da profissão (embora nos países de língua alemã já existam cursos de formação artística que apoiam ou incentivam o exercício desta profissão). Então me pergunto: como me tornar um autora? No meu caso, para este propósito, o WIENER WORTSTAETTEN Drama Lab teve um papel fundamental.

O projeto Drama Lab: Trabalho textual intensivo em pé de igualdade

É outono de 2021, estou me inscrevendo no projeto para autores e autoras Drama Lab junto ao WIENER WORTSTAETTEN. Escrever textos dramáticos tinha

sido até agora mais uma atividade de lazer do que uma profissão, por isso tento evitar o termo “autora”. Eu escrevo? Sim, mas o meu sustento principal provém na sua maior parte de outras fontes.

No âmbito do Drama Lab, dentro de um ano será finalizado um texto dramático, acompanhado por dramaturgistas, e no final ele será apresentado ao público. Dois aspectos do projeto em particular fazem com que o grupo, formado por autores e autoras iniciantes, fique pra lá de animado: os textos dramáticos serão impressos depois de concluídos. Um texto de teatro contemporâneo com direito à capa e contracapa? Nos países de língua alemã, deixando de fora os autores clássicos como Johann Wolfgang von Goethe e Friedrich Schiller, isso é uma raridade! O processo de escrita textual recebe além disso um auxílio que consiste numa bolsa de três mil euros. Um apoio financeiro para que autoras e autores iniciantes escrevam um texto dramático? Isso é inédito! No meio teatral em que transito, quase todo mundo se inscreve no projeto Drama Lab do WIENER WORTSTAETTEN, que em pouco tempo viu aumentar a sua procura de forma exponencial.

No dia 14 de outubro de 2021, um dia antes do prazo final de inscrição, envio um esboço de ideias e um fragmento de texto de dez páginas, de forma anônima, para o WIENER WORTSTAETTEN. No início de dezembro recebo um telefonema, do outro lado uma voz alegre, Martina Knoll, que me garante: tô dentro! Dentre mais de cem candidaturas. Terei quase um ano inteiro para escrever meu segundo texto dramático *Vaterzunge (Língua paterna)*. É uma tentativa de escrever um texto dramático baseado numa história verídica sobre a vida de uma jovem mulher de uma cidade muito pequena, que cresce ao lado do pai, a sua deformação física, a sua emancipação e a descoberta da sua própria voz.

Para o Drama Lab 2022 foram selecionados quatro autores da Alemanha, Áustria e Itália que escrevem em alemão, todos eles considerados iniciantes na escrita de textos dramáticos, embora todos, exceto eu, já tenham tido um outro texto encenado. Os textos dramáticos, seus temas, abordagens e linguagem dificilmente poderiam ser mais diferentes: *Celebration (Florida)* de Felix Krakau fala do anseio por uma vida boa e despreocupada tendo como pano de fundo a pequena cidade americana de mesmo nome. Os habitantes da cidade projetada por Walt Disney passam a ter cada vez mais problemas e entram em crise: a vida que era para ser supostamente tranquila revela que tudo não passava de uma aparência enganosa.

No shame in hope. eine Jogginghose ist ja kein Schicksal (No Shame in Hope. Uma Calça de Corrida não é nenhum Destino) de Svealena Kutschke trata da vida de três mulheres que, após receberem alta de um hospital psiquiátrico, se reencontram numa deprimente lanchonete de periferia. Em conversa com a atendente, elas discutem temas como a ideia de uma sociedade perfeita e são confrontadas com o mal-resolvido passado nacional-socialista da Alemanha.

Em Sonntagsnebel (Neblina de Domingo), de Anna Morawetz, várias gerações de uma família estão sentadas à volta de uma mesa, conversando entre

si, se calando e escondendo as suas memórias bem como seu próprio passado de guerra em meio ao nacional-socialismo. O espaço em volta da mesa parece se estreitar, os conflitos geracionais tornam-se evidentes e o silêncio fica mais alto.

No processo de escrita dos nossos textos dramáticos, ganhamos o suporte de Bernhard Studlar (autor dramático, dramaturgista), Maike Müller (dramaturgista) e Hannah Lioba Egenolf (dramaturgista), bem como do Teatro Werk X em Viena. Além disso, as discussões sobre os textos são ampliadas em encontros com os convidados Raphaela Bardutzky (autora dramática, dramaturgista), Paulo Ricardo Berton (autor dramático, dramaturgista, encenador teatral), Theresa Seraphin (autora dramática, dramaturgista) e Maxi Obexer (autora dramática e de prosa).

As discussões dos textos acontecem em pé de igualdade, desde o início. Não existem hierarquias, nenhuma palavra pesa mais que a outra. Sentamos juntos à mesa, lemos juntos e em voz alta a versão atual dos textos dramáticos e depois os discutimos, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento das personagens, à estrutura dramática, à linguagem e ao seu ritmo. Além disso, a ocasião oferece espaço para dúvidas, dificuldades e desafios textuais de cada um dos autores e autoras e de seu material de pesquisa. No meu caso, a discussão se dá inicialmente em relação à apresentação visual do texto, bem como ao distanciamento do conceito de personagem e à separação consequente entre voz e corpo. No início nos reunimos num ritmo bimestral, e nos últimos três meses, a nosso pedido, passamos a nos encontrar mensalmente.

O trabalho textual em *Vaferzunge (Língua paferna)*: O texto dramático precisa ter um chão

Começo a escrita do meu texto com um olhar congelado de espanto – num sentido negativo – e uma pergunta: como foi que isso aconteceu, como deixaram que isso acontecesse? O texto é baseado na biografia verídica de uma jovem de meados do século XX que tinha lido. Ela cresce com o pai, e esta relação pai-filha, caracterizada pela ignorância, pela incompreensão e por uma violência silenciosa, culmina na intervenção física através da construção de uma camiseta de madeira para sua filha Maria. Isto não só impede o seu crescimento físico, mas também a desfigura cada vez mais e a torna incapaz de reagir. O texto dramático começa onde termina meu conhecimento factual: no espaço privado, atrás de portas fechadas. O texto avança a sua narrativa no lugar em que a ficção começa: na busca de sua própria língua, na articulação do Eu e na consequente emancipação de Maria.

Ao mesmo tempo estou particularmente interessada na forma. Como que fragmentos de falas devem aparecer numa página? A forma traz informações que estão além do conteúdo do texto? O que mais me move é a procura de uma forma que corresponda ao conteúdo e que entre em diálogo com ele. Meu

palco, meu espaço é a folha de papel. Eu começo com uma linha. Uma linha vertical que divide a folha em duas metades. À esquerda fala a voz do/da narrador/a, à direita uma Maria infantil tenta dizer sua primeira palavra, Mamãe, que não quer sair de seus lábios

A Mãe
a Mãe dela
deixa a Criança, a Filha
na verdade: a Filha dela
mas para ela: Filha, a Filha
de lado
e se volta para seu Primogênito
que não é mais
que apenas era.

mmnannã
mnannã

A linha se moverá, até a última cena, página por página, alguns centímetros cada vez mais para a direita, tirando de Maria (e às vezes que se encontram à direita) o seu espaço para falar, até que no último ato elas se libertam da camiseta de madeira imposta a ela, do pai, da mãe, do primogênito e assim também da linha e desta forma luta pelo espaço para falar, articula o eu e o próprio Nome.

Ao mesmo tempo, estou particularmente interessada na terceira voz do texto (o texto não trabalha com personagens redondas, mas com vozes, ele as separa dos seus corpos): O Chão. Na parte de baixo da página esta voz fala de forma polifônica, às vezes ocupando mais ou menos o espaço como um todo. O Chão está sempre presente, vê tudo, ouve tudo, mas não quer ser a base dos fatos nem a base da verdade, mas ele sabe: “Eu sou o chão. A base está em mim. Tudo. Todas, todo. Todos se baseiam em mim.”, que ele é o espaço no qual tudo acontece.

A escrita desta voz foi o mais difícil para mim; não conseguia encontrar uma linguagem para ela. Antes do nosso terceiro encontro, tinha apagado esta voz do texto. A seguinte discussão acerca do texto se concentrou principalmente nesta voz que não estava mais presente, na dinâmica alterada que esta alteração provocou e na falta de contextualização da peça. Estávamos todos de acordo: a peça precisa do chão. Mais uma vez procuramos pela voz de O Chão na discussão do texto, percorremos diferentes versões do texto, combinamos, apagamos, descartamos. No final da discussão, tenho um punhado de textos do Chão que funcionam. Reescrevo a voz desde o início pela terceira vez, desta vez não apago a voz, ela permanece parte do texto.

Para minha surpresa, os feedbacks que recebo após a publicação e apresentação do texto diziam respeito principalmente a esta voz, o Chão dos aconte-

tecimentos, do texto. Acredito que não teria sido capaz de escrever a voz desta forma sem o trabalho de texto intensivo e colaborativo do Drama Lab.

Um Balanço final: Da escrivantina ao Edifício teatral?

Todos os quatro textos dramáticos foram concluídos, revisados (Doris Geml) e preparados graficamente para impressão. No meu caso, isso resultou num intercâmbio interessante com o designer gráfico do WIENER WORTSTAETTEN, Artur Bodenstein, sobre a formatação do texto. Normalmente é agora que começa a longa espera dos autores e autoras dramáticos iniciantes: sem uma editora, sem prêmios de renome, a única forma do texto dramático subir aos palcos parece ser através de premiações e da participação em concursos. Alguns poucos textos conseguem interessar aos teatros e compor as suas programações. Mas este Projeto para Autores e Autoras Drama Lab vai além da discussão do texto; o Drama Lab é, por assim dizer, o caminho que vai da escrivantina ao edifício teatral. O WIENER WORTSTAETTEN contraria a limitação do texto teatral a sua esfera literária sem a necessidade de sua concretização cênica; a leitura encenada dos textos é parte do projeto. Em novembro nos encontramos para o encerramento do Drama Lab no Teatro Werk X em Viena. Os textos teatrais agora estão publicados e fazem parte da Edição Goldstück - uma antologia de textos teatrais produzidos nas oficinas de escrita dramática do WIENER WORTSTAETTEN. Ao longo de duas noites, nossos textos teatrais foram lidos cenicamente e apresentados para uma plateia de lotação esgotada. Para mim, naquele momento, se deu a primeira leitura encenada, depois disso *Vaterzunge (Língua paterna)* já teve mais três leituras encenadas: no Teatro Werk X em Viena, no Schauspielhaus Graz bem como em Heidelberg por ocasião do concurso para autores e autoras dramáticas intitulado Mercado de Peças de Heidelberg (um festival de teatro com textos dramáticos contemporâneos). Da mesma forma, Svealena Kutschke com seu texto dramático *No shame in hope. eine Jogginghose ist ja kein Schicksal (No Shame in Hope. Uma Calça de Corrida não é nenhum Destino)* lido em Heidelberg, fez com que dois dos seis textos teatrais selecionados tivessem sido escritos junto ao Drama Lab do WIENER WORTSTAETTEN.

Mas o trabalho do WIENER WORTSTAETTEN não se esgota na apresentação cênica dos textos; nos bastidores, Bernhard Studlar e Martina Knoll continuam a trabalhar no caminho dos textos até ao palco. No meu caso, isso resultou no contato com a editora teatral Henschel SCHAUSPIEL, que incluiu o texto em seu catálogo, bem como na estreia do texto no Teatro Estatal do Tirol em maio de 2025. Felix Krakau da mesma forma fechou uma parceira com outra editora teatral, a Rowohlt Teatro, e a estreia de seu texto no Landestheater Linz está prevista para abril de 2024. O texto de Svealena Kutschke foi comprado pela editora teatral Fischer Theatre, a qual já a representava, e terá a sua estreia no Teatro Oberhausen na Alemanha. O texto de Anna Morawetz será apresentado no fes-

tival de teatro HIN & WEG e está na programação do Verão Cultural de Viena. No final do Drama Lab não existem nem vencedoras nem vencedores, mas quatro textos dramáticos que chegarão a diferentes palcos do mundo teatral de língua alemã e talvez como resultado acabem se consolidando mais uma ou um autor dramático de relevância neste cenário.

Dossiê Escrita Dramática

Werkstattbericht
Dramatiker*innenprogramm
Tour des Textes

*Relato da oficina para autoras e
autores dramáticos Tour des Textes*

Ursula Knoll

Autora dramática com graduação em Ciências da Literatura pela Universidade de Viena (Áustria).
Formação livre em escrita dramática pelo Burgtheater e pela Wiener Wortstaetten, ambos em Viena (Áustria).
E-mail: usch.knoll@gmail.com

Tradução: Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.

Zusammenfassung

In diesem kurzen Bericht kommentiert Ursula Knoll ihre Erfahrungen als eine der Dramaautor:innen, die für eines der Projekte der WIENER WORTSTÄTTEN ausgewählt wurden: die *Tour des Textes*. Mit zwei weiteren Institutionen zur Förderung des dramatischen Schreibens in München und Berlin entwickelte sich eine Partnerschaft, in der sechs Autoren ihre Theaterstücke unter Anleitung von Tutoren bis zu ihrer abschließenden dramatischen Lesung im Rahmen der Südtiroler Sommerschule entwickeln. Knoll nimmt den Leser in die Hände und lässt sie durch die Freuden und Enttäuschungen, Fortschritte und Rückschläge beim Schreiben eines dramatischen Textes reisen.

Schlüsselwörter: *Tour des Textes*, WIENER WORTSTÄTTEN, Dramatisches Schreiben, Drama, Ausbildung zum Dramatiker:in.

Resumo

Neste breve relato, Ursula Knoll comenta a sua experiência como uma das autoras-dramáticas selecionadas para um dos projetos que compõem o WIENER WORTSTAETTEN: o *Tour des Textes*. Uma parceria desenvolvida com duas outras instituições que promovem a Escrita Dramática, em Munique e Berlim, na qual seis autores desenvolvem seus textos dramáticos, sob o acompanhamento de tutores até a sua leitura dramática final durante a Escola de Verão do Tirol do Sul. Knoll pega na mão do leitor e o faz viajar pelas alegrias e decepções, avanços e tropeços da criação de um texto dramático.

Palavras-chave: *Tour des Textes*, WIENER WORTSTAETTEN, Escrita Dramática, Drama, Formação de autor dramático.

1. Herbst, die ankündigung

Spätherbst 2020. Ich bin Eislaufen. Eine Wiener Marotte. Alle, die hier aufwachsen oder längere Zeit leben, verfallen diesem Freizeitvergnügen. Runden, Kreise, Pirouetten, der Wind bläst, wie fast immer, schiebt von hinten an, bremst von vorne. Mein Telefon läutet. Bernhard Studlar am anderen Ende der Leitung. Eine gute Nachricht. Unsere Bewerbung wurde angenommen, wir sind bei der *Tour des Textes* 2021 dabei. Ein Freudensprung, nicht sehr hoch, die Kufen schlagen gegen das Eis, die Landung wackelig, aber gestanden. Sofort muss ich Barbara anrufen. Sie wird begeistert sein.

2. Der winter, die harte arbeit

Winter 2021. Das zweite Jahr der Pandemie bricht an. Statt in einem großen Besprechungsraum in München sitzen alle zuhause vor ihrem Bildschirm. In

den letzten beiden Wochen haben wir Stückexposés und erste Skizzen gelesen, jeder Entwurf mit einem Namen, der jetzt im Zoom-Meeting aufscheint. Jeweils drei Stücke aus Wien, Berlin und München wurden ins Stipendienprogramm aufgenommen. Barbara Kadletz und ich als Autorinnenteam. Das erste Kennenlernen. Lachende Gesichter, Hände winken in die Kamera.

Die Hintergründe der Schreibenden so vielfältig wie die Skizzen und Stoffe. Es geht um Geschlechtertransgression, die Oper, den Atombombenabwurf, alternde Schlagerstars, die Festung Europa, die Ehre der Lucretia, die Rache einer serbischen Romni und den Wald. Postdramatische Texte, ein antikes Drama, spekulativ dokumentarisches Theater, Texte mit Stimmen, Texte mit Figuren, Texte mit Chören, eine Komödie. Die ganze Bandbreite zeitgenössischen Schreibens. Wir nehmen uns ein halbes Jahr Zeit, die Stücke zu entwickeln. In drei Workshops diskutieren wir Konzepte, erste Fassungen und den Fortgang des Schreibens. Wir denken uns in die Texte der anderen ein, versuchen, sie gemeinsam voranzubringen.

Das erste Treffen ein Abtasten. Noch gibt es wenig Text. Noch ist da nur ein Konzept, das zum Weiterspinnen einlädt. Manchmal ist es schwierig, einzelne Teilnehmende zu bremsen. Andere wiederum sind eher zu schweigsam. Noch hebt die Diskussion leicht ab, geht vom Text weg, hin zu den Fantasien, die sich aus den wenigen Angaben entfalten. Wie von selbst. Die Stimmen gehen durcheinander. Das Thema könnte in diese oder jene Richtung weitergedacht, diese oder jene Figur könnte auftreten, verschwinden oder verworfen werden, das und das ist unklar, das oder das könnte auch eine Falle werden, ist das eine Stimme oder eine Figur, achso, das ist parodistisch gemeint? Der Kopf schwirrt.

Es ist interessant, wie sich Präferenzen für Textverfahren und Themen sogleich herausbilden. Auch bei mir selbst. Unbestimmt, als Gefühl. Noch habe ich nicht analysiert, was an einem Entwurf mich anzieht oder abstößt. Durchdekliniert, welche Stilmittel und rhetorischen Figuren die Texte aufrufen, was sie damit erzeugen, dass ich in diese oder jene Richtung ausschlage.

Barbara und ich sind an der Reihe. Eine Komödie? Über Altersarmut? Skepsis in der Runde. Das Konzept überzeugt nicht. Werden wir unsere Figuren vorführen? Uns über sie lustig machen? Ist die Komödie eine ernstzunehmende Form? Zeitgemäßes Theater? Wir sind von den Zweifeln überrascht. Liegt es an einer kulturellen Differenz innerhalb des deutschsprachigen Raums? Verstehen sie in Berlin und München den österreichischen Schmah nicht? Stößt er sie ab? Ist ihnen diese Tradition fremd? Warum soll die Form nicht halten? Ist die Komödie nicht eines der schwierigsten Register? Den Ton richtig zu treffen, das Gleichgewicht zu halten. Wortwitz, Situationskomik und politisches Engagement zu kombinieren, mit den Figuren zu leiden und zu lachen, gerade da, wo es tragisch wird? Gibt es für Schreibende etwas Herausfordernderes? Warum soll unser Stück das nicht einlösen? Der Tag ist gelaufen, Barbara und ich verziehen uns auf ein Bier. Es tut gut, zu zweit zu sein, zu reflektieren, was gerade passiert ist. Wir sind entmutigt und wütend gleichzeitig. An welchem Punkt ist die Diskussion entglitten? Hätten wir einfach Drama sagen sollen?

3. Frühling, die gemeinsame Diskussionen

Frühling 2021. Immer noch ist Lockdown, der wievielte, wer zählt noch mit? Statt in einem großen Besprechungsraum in Wien sitzen wir alle zuhause vor dem Bildschirm. In den letzten beiden Wochen sind Massen an Text eingetrudelt. Ausgearbeitete Szenen, halbe Stücke, sogar eine Erstfassung, die Stunden vergehen mit Lesen. Bei einigen Texten verdichtet sich das Gefühl aus dem ersten Eindruck. Bei anderen hingegen Überraschungen. Das klang im Konzept anders. Richtiger vielleicht: ich habe mir das anhand der Beschreibung anders vorgestellt.

Wir beginnen jede Runde mit der Rückmeldung, was an dem Text funktioniert, was gelungen ist. Diese Methode wird sich als das für mich Wertvollste des ganzen Programms herausstellen. Gerade bei den Texten, mit denen ich rein gar nichts anfangen kann, weil sie mich thematisch langweilen und von der Form abstoßen. Herauszufiltern, zu analysieren und zu benennen, was gelungen ist. Was für eine Denkaufgabe! Auf die Fehler, Auslassungen, Schwächen in einem Text zu deuten, das geht leicht von der Hand. Darauf sind wir abgerichtet. In der Schule, im Studium, im Beruf. Aber zwischen den Fehlern, Auslassungen und Schwächen die Perlen zu entdecken, das Potential eines Textes zu erkennen, zu benennen und daran Wege aufzuzeigen, wie der Text besser werden kann, das ist Arbeit. Präzise denken und formulieren. Dicht am Text entlang.

4. Sommer, endlich mal die dramatische Lesung

Sommer 2021. In Südtirol nehmen wir uns eine Woche Zeit für die Texte. Der Lockdown ist aufgehoben, wir reisen an. Ein Bauernhof, in dem wir untergebracht sind, ein Burghof, in dem wir sitzen und die Texte diskutieren, laue Sommerabende und Wanderungen, an denen die Gespräche weitergehen, eine Lesung zum Abschluss. Die Gesichter aus den Zoommeetings bekommen Körper, Bewegungen, Gerüche. Wie anders Menschen auf Bildschirmen wirken. Auch die Gesprächsdynamik entspannter. Weniger Monologe, mehr gemeinsame Diskussion, es ist ein lustvolles Arbeiten. Die meisten der Texte liegen nun in Erstfassung vor. Die Bögen vollendet. Die Dramaturgie ausgeführt. Die Geschichten zu ihrem Ende erzählt. Die Texte werden greifbarer. Besser verstanden. Es ist deutlicher, was funktioniert und was doch noch verworfen werden muss.

Die Texte treten nebeneinander. Als bunter Fächer dramatischen Erzählens. Zeigen, was in der Form Dramatik möglich ist. Ihre Vielfältigkeit, ihren Reichtum. Es ist anregend, zuzuhören. Ich notiere mir Stückideen mit, was auszuprobieren, was abzuschauen, was weiterzutreiben sich lohnen würde. Dann ist unsere Komödie an der Reihe. Wir lesen in verteilten Rollen. Kichern, Lachen, Weinen, Mitfiebern, Applaus. Na bitte. Barbara zwinkert mir zu. Siehst du? Die Komödie hat sie doch überzeugt. Lass uns darauf anstoßen.

1. Outono, o anúncio

Final de outono de 2020. Estou patinando no gelo. Um passatempo tipicamente vienense. Todo mundo que cresce ou mora aqui há muito tempo acaba se rendendo a essa frivolidade. Voltas, círculos, piruetas, o vento sopra, como quase sempre faz, empurra por trás, freia pela frente. Meu telefone toca. Bernhard Studlar do outro lado da linha. Uma notícia boa. Nossa inscrição foi aceita e vamos participar do *Tour des Textes* 2021. Um salto de alegria, não muito alto, as derrapagens cortavam o gelo, a aterrissagem foi instável, mas firme. Tenho que ligar para Bárbara imediatamente. Ela não vai nem acreditar.

2. Inverno, o trabalho árduo

Inverno de 2021. Está começando o segundo ano da pandemia. Em vez de estar numa grande sala de reuniões em Munique, todos estão sentados em casa em

frente da tela do computador. Nas últimas duas semanas lemos as sinopses dos textos dramáticos e os primeiros esboços de diálogos e cenas, cada rascunho com um nome que agora aparece na reunião do Zoom. Três textos dramáticos de Viena, Berlim e Munique foram incluídos no programa de bolsas. Barbara Kadletz e eu como um duo de autoras. O primeiro momento em que passamos a nos conhecer uns aos outros. Rostos risonhos, mãos acenando para a câmera.

As origens dos escritores são tão diversas quanto os esboços e o material. É sobre a transgressão de gênero, a ópera, o bombardeio atômico, as estrelas pop envelhecidas, a Fortaleza Europa, a honra de Lucrecia, a vingança de um cigano sérvio e a floresta. Textos pós-dramáticos, um drama antigo, teatro documental especulativo, textos com vozes, textos com personagens, textos com coros, uma comédia. Toda a gama da escrita contemporânea. Levamos seis meses para desenvolver estes textos dramáticos. Em três encontros discutimos conceitos, as primeiras versões e o andamento da escrita. Pensamos nos textos uns dos outros e tentamos levá-los adiante juntos.

O primeiro encontro uma tateação no escuro. Ainda há pouco texto para se discutir. Ainda existe apenas uma ideia central que nos convida a continuar dando voltas em torno dela. Às vezes é difícil breicar participantes individuais. Outros, por sua vez, tendem a ser muito silenciosos. A discussão começa lentamente a esquentar, afastando-se do texto e em direção às fantasias que se desenrolam a partir dos poucos detalhes. Como se estivessem sozinhos. As vezes se misturam umas às outras. O tema poderia ser desenvolvido mais nesta ou naquela direção, esta ou aquela personagem poderia aparecer, desaparecer ou ser descartada, isso e isso não está claro, isso ou aquilo também poderia se tornar uma armadilha, é uma voz ou uma personagem, ah!, isso é para ser paródico? A mente fica dando voltas sem parar.

É interessante como imediatamente são manifestadas preferências por alguns procedimentos textuais e determinados tópicos. Até comigo mesma. No entanto ainda sinto uma certa indefinição. Ainda não analisei o que me atrai ou me repele num esboço de texto dramático. A necessidade de se fazer escolhas, quais recursos estilísticos e figuras retóricas os textos invocam, o que eles me proovocam para que eu oscile nesta ou naquela direção.

Chegou a nossa vez, a minha e a da Barbara. Uma comédia? Sobre a pobreza na velhice? Ceticismo no grupo. O conceito não convence ninguém. Será que devemos apresentar as nossas personagens? Temos o direito de zombar delas? A comédia é uma forma que pode ser levada a sério? Teatro contemporâneo? Ficamos surpresos com tantas dúvidas. Será devido a uma diferença cultural dentro do universo geográfico de língua alemã? Vocês que são de Berlim e de Munique não conseguem entender os insultos que os austríacos usam no seu falar cotidiano? Isto afasta vocês do texto? Essa tradição é estranha para vocês? Por que abrir mão desta forma? A comédia não é um dos registros mais difíceis? Chegar no tom certo, manter o equilíbrio. Combinar jogo de palavras, situações cômicas e engajamento político, sofrer e rir com as per-

sonagens, principalmente no momento em que o trágico se anuncia? Existe algo mais desafiador para quem escreve Drama? Por que nosso texto não deveria resgatar isso? O dia termina, Bárbara e batemos em retirada e decidimos tomar uma cerveja. É bom estarmos juntas, refletir sobre o que acabou de acontecer. Ficamos desanimadas e com raiva ao mesmo tempo. Em que ponto a discussão perdeu o seu rumo? Deveríamos ter apenas dito: Drama?

3. Primavera, as discussões em conjunto

Primavera de 2021. Ainda estamos em confinamento devido à pandemia, quantos, quem ainda está contando? Em vez de estar numa grande sala de reuniões em Viena, todos estão sentados em casa em frente da tela da televisão. Nas últimas duas semanas, chegaram muitos textos. Cenas trabalhadas, metades de um texto dramático inteiro, até uma primeira versão, passo as horas lendo todo esse material. Em alguns textos o que senti por ocasião da primeira impressão se acentua. Em outros, ao contrário, surpresas. Parecia que iria para um outro lugar na apresentação da ideia central. Melhor dizendo: imaginei outra coisa com base na primeira descrição.

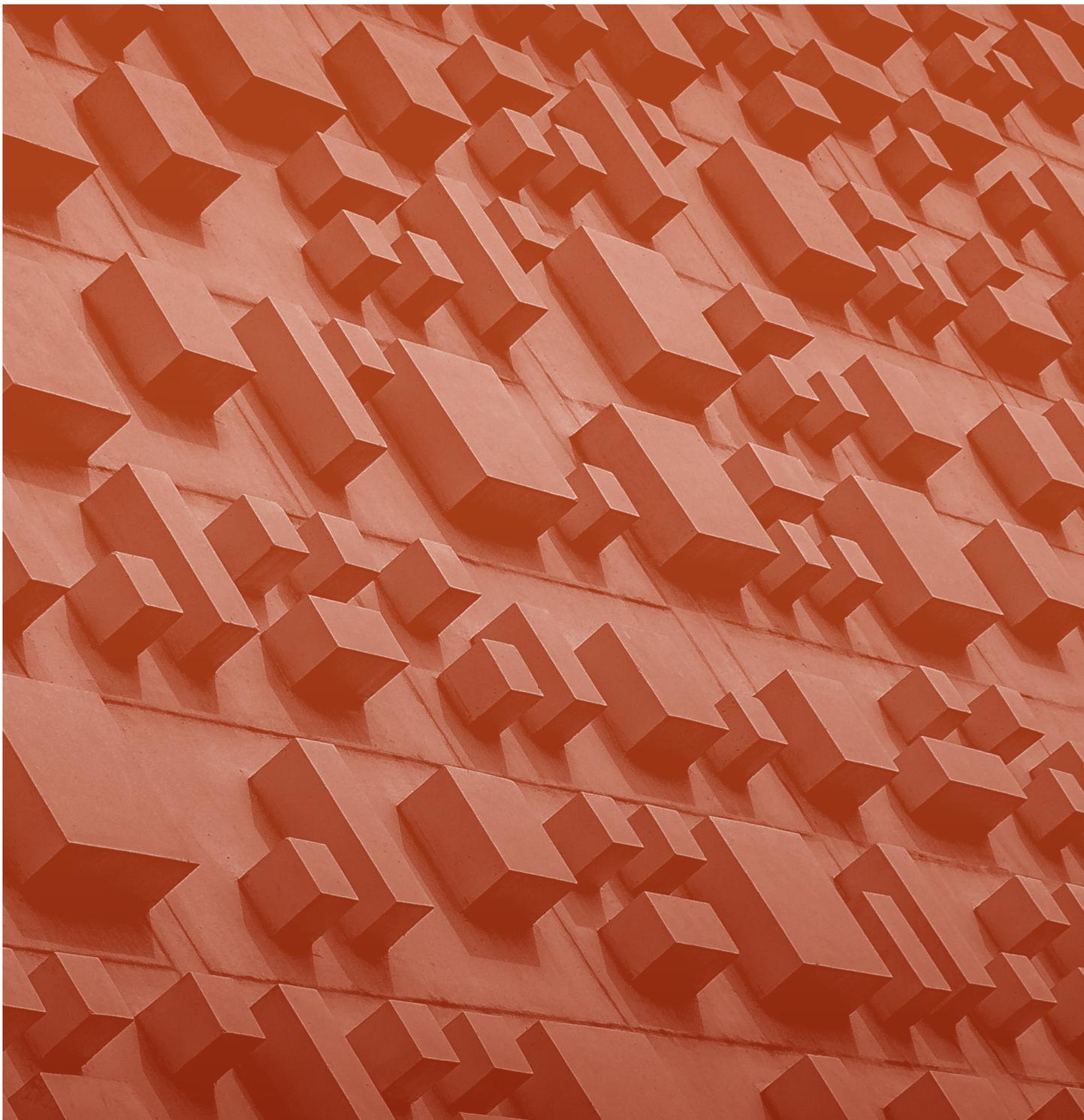
Começamos cada rodada de discussão com um feedback sobre o que funciona no texto, o que deu certo. Este método acabará sendo a parte mais valiosa de todo o processo para mim. Principalmente com os textos que não me dizem nada porque me aborrecem tematicamente e a forma me dá repulsa. Filtrar, analisar e nomear o que deu certo. Que quebra-cabeças! É fácil apontar erros, omissões e pontos fracos em um texto dramático. É para isso que somos treinados. Na escola, na universidade, no trabalho. Mas descobrir as pérolas entre os erros, omissões e fragilidades, reconhecer o potencial de um texto, nomeá-lo e mostrar formas de melhorar o texto, isso é bastante trabalhoso. Pensar e formular com precisão. Manter-se concentrada na discussão do texto em si.

4. Verão, a leitura dramática final

Verão de 2021. No Tirol do Sul teremos uma semana inteira para poder avaliar os textos dramáticos. O confinamento devido à COVID-19 foi suspensa, já podemos viajar. Um albergue nas montanhas onde ficamos hospedadas, um pátio de castelo onde nos sentamos e discutimos os textos, noites quentes de verão e trilhas momentos em que as conversas continuam, e no final de tudo, a leitura dramática. Os rostos das reuniões do Zoom viram corpos, movimentos, cheiros. Como as pessoas parecem diferentes quando estão numa tela de computador. A dinâmica da conversa também é mais descontraída. Menos monólogos, mais discussões em grupo, é uma forma divertida de trabalhar. A maioria dos textos dramáticos já está na sua primeira versão. Os arcos dramá-

ticos concluídos. A dramaturgia executada. As histórias contadas até o final. Os textos tornam-se mais tangíveis. Melhor compreendidos. Fica mais claro o que funciona e o que ainda precisa ser descartado.

Os textos aparecem um ao lado do outro. Como um arco-íris no qual cada cor representa uma forma dramática diferente. Mostrando tudo aquilo que é possível através deste gênero literário. A sua diversidade, a sua riqueza. É estimulante ouvir. Anoto ideias para outras peças, o que experimentar, o que copiar, no que vale a pena continuar insistindo. Então chega a vez da nossa comédia. Distribuimos os papéis para a leitura. Achar graça, rir de verdade, chorar, torcer junto, aplaudir. Olha só. Bárbara pisca para mim. Você vê? A comédia conseguiu convencer. Isso merece um brinde.



Dossiê Escrita Dramática

Personagens, ou, num drama,
quem nos conta uma história

Dossiê Escrita Dramática

Peer Gynt e Macunaíma:
personagens similares
representando povos distintos

*Peer Gynt and Macunaíma:
similar characters representing
different peoples*

Me. Agnaldo Stein da Silva
Doutorando junto ao PPGLit/UFSC.
E-mail: agnaldo_stein@hotmail.com

Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.
Professor Associado III de Literatura Dramática (PPGLit/
UFSC) e Escrita Dramática, Encenação Teatral, História
e Teoria do Drama e Teatro (ART/UFSC), com pós-
doutorado junto ao Wiener Wortstätten (Viena/Áustria).
E-mail: pauloricardoberton@gmail.com
paulo.ricardo.berton@ufsc.br

Resumo

O presente artigo propõe um estudo comparativo entre as personagens-título do poema dramático *Peer Gynt*, publicado primeiramente em 1867 e escrito pelo autor norueguês Henrik Ibsen, e da rapsódia *Macunaíma*, do autor brasileiro Mário de Andrade e que teve sua primeira edição em 1928. Ambas as personagens possuem diversas similaridades, como o fato de serem consideradas verdadeiros símbolos nacionais, ainda que oriundas de contextos histórico-culturais bastante distintos. Com o intuito de discutir como se dá este fenômeno, o trabalho explana, primeiramente, as duas personagens, suas origens e os pontos de intersecção que podem ser notados entre elas, para depois discutir de que modo se dá o processo de representação de importantes aspectos de suas respectivas culturas por meio delas. Diante disso, pode-se perceber tanto a conexão das personagens com seus respectivos contextos culturais quanto refletir sobre a definição dos modos de ser de determinados povos em decorrência de certos traços característicos.

Palavras-chave: Peer Gynt, Macunaíma, Henrik Ibsen, Mário de Andrade, Literatura comparada.

Abstract

This article proposes a comparative study between the title characters of the dramatic poem Peer Gynt, first published in 1867 and written by the Norwegian author Henrik Ibsen, and the rhapsody Macunaíma, by the Brazilian author Mário de Andrade and which had its first edition in 1928. Both characters have many similarities, such as being considered national symbols, even though they come from very different historical and cultural contexts. In order to discuss how this occurs, the work first explains about the two characters, their origins and the points of intersection which can be noticed between them. Then, it discusses how the process of representation of their respective cultures takes place through the characters. All things considered, we can see the characters' connection with their respective cultural contexts and reflect on the definition of the ways of being of certain folks as a result of certain features.

Keywords: Peer Gynt, Macunaíma, Henrik Ibsen, Mário de Andrade, Comparative Literature.

Introdução

Foi em 1867 que ocorreu a primeira publicação do poema dramático *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen, autor norueguês cujas contribuições o tornariam conhecido como o “pai do drama moderno”. Muitos anos depois, em 1928, veio à luz a primeira edição da rapsódia *Macunaíma*, do autor brasileiro Mário de Andrade, uma figura essencial no processo de formação e consolidação do movimento modernista no país. Ambas as obras possuem personagens-título que carregam diversas similaridades, como o fato de serem consideradas verdadeiros símbolos nacionais. Contudo, de que modo seria isso possível, visto que são personagens oriundas de contextos histórico-culturais tão distintos?

Peer Gynt vem do imaginário de um povo habituado aos ares gelados da Europa, organizado dentro de um regime monárquico, com condições financeiras geralmente excelentes e um jeito de ser considerado tímido e reservado. *Macunaíma* sugere a representação dos habitantes de um país sul-americano, com clima predominantemente tropical, que possui uma extensão territorial mais de vinte e duas vezes maior, tendo um governo republicano e pessoas que, embora em grande número sofram de carências financeiras, são conhecidas mundialmente por sua maior abertura e espontaneidade.

Com o intuito de discutir como se dá este fenômeno, que parece configurar um paradoxo em que os diferentes se assemelham, o trabalho explana, primeiramente, sobre as duas personagens, suas origens e os pontos de intersecção que podem ser notados entre elas, para depois discutir de que modo se dá o processo de representação de suas respectivas culturas por meio delas. Diante disso, pode-se perceber tanto a conexão das personagens com seus respectivos contextos culturais quanto refletir sobre a definição dos modos de ser de determinados povos em decorrência de certos traços característicos.

O Imperador de Si-Mesmo e o Imperador do Mato-Virgem

Peer Gynt é o protagonista do poema dramático homônimo, escrito e publicado em 1867 e com sua primeira montagem em 1876, uma versão adaptada pelo próprio autor Henrik Ibsen, sob direção de Ludvig Josephson e com músicas do compositor Edvard Grieg, espetáculo que estreou no teatro de Cristiânia (antiga denominação da capital norueguesa de Oslo). Dividida em cinco atos, a obra está repleta de personagens reais e fantásticas, que englobam figuras do folclore escandinavo, como os trolls, seres que podem nos remeter a duendes. A ação tem início nos primeiros anos do século XIX e termina por volta de 1860, conduzindo-nos pela saga de Peer, desde sua aparição como um jovem de vinte anos até vir a se tornar um ancião de barba e cabelos brancos. O protagonista busca ser fiel a si mesmo diante de quaisquer circunstâncias, comportando-se por vezes de maneira irresponsável.

Em uma carta de Ibsen enviada a seu editor, o dinamarquês Frederik Hegel, em janeiro de 1867, o autor fala pela primeira vez de seu novo trabalho, “um longo poema dramático, tendo como figura principal uma dessas personagens meio místicas, fantásticas, que existem nos anais do campesinato norueguês dos tempos ‘modernos’” (IBSEN, 1905, p. 134-135, tradução nossa)¹. Na mesma carta, ele relata sobre seu mergulho no folclore norueguês para compor a obra, inclusive tendo viajado ao Vale de Gudbrand e caminhado pelos fiordes, conversando com pessoas do lugar sobre Peer:

Pode interessar a você saber que Peer Gynt é uma pessoa real, que viveu em Gudbrandsdal, provavelmente no final do século passado ou no início deste. Seu nome ainda é bem conhecido entre os camponeses de lá; mas de suas façanhas não se sabe muito mais do que se encontra no *Nowegian Fairy-Tale Book* (O Livro dos Contos de Fadas Noruegueses) de Asbjørnsen, na seção “Pictures from the Mountains” (“Imagens das Montanhas Altas”). Assim, eu não tive mui-

¹ “It is to be a long dramatic poem, having as its chief figure one of those half-mystical, fanciful characters existing in the annals of the Norwegian peasantry of ‘modern’ times.”

to para construir em cima, no entanto muito mais liberdade foi dada a mim. (IBSEN, 1905, p. 137, tradução nossa, grifo do autor)²

Além de sua principal referência, ou seja, a coletânea de contos do norueguês Peter Christen Asbjørnsen mencionada na carta, o autor também buscou outras fontes, como nos informa Suze van der Poll em “Peer Gynt: Norway’s National Play” (*Peer Gynt: a peça nacional da Noruega*, 2018), quando afirma que “[...] o ritmo de seus versos refletia os ritmos que ele havia encontrado nas canções e baladas folclóricas que havia estudado em suas viagens pela Noruega em 1862” (POLL, 2018, p. 158)³. Acrescentam-se ainda reminiscências da infância e da juventude do autor como fatores determinantes no engenho de circunstâncias e personagens do poema dramático, apontadas em cartas aos amigos Peter Hansen e Georg Brandes, nas quais Ibsen afirma que se inspirou na própria mãe para compor Aase, mãe de Peer (IBSEN, 1905, p. 200), e conferiu características do próprio pai a Jon Gynt, o pai de Peer (IBSEN, 1905, p. 361). O ambiente é outro elemento que exerceu influência no processo criativo da obra, visto que a escreveu nos primeiros anos do longo período que viveria longe de sua terra natal, iniciado em 1864, quando partiu à Itália por meio do auxílio de uma bolsa governamental. Conforme Paulo Ricardo Berton em *Henrik Ibsen: o pai do drama moderno* (2020), a viagem de Ibsen ao exterior está relacionada tanto à insegurança financeira quanto à repulsa do autor pelo comportamento da burguesia norueguesa e a outros desapontamentos políticos de seu país, como o fato de não ter apoiado a Dinamarca na Guerra Dano-Prussiana, um conflito da Dinamarca contra a Prússia e a Áustria por conta dos ducados do Eslésvico e da Holsácia.

Apesar das críticas negativas que obteve logo após seu lançamento, como a do autor dinamarquês Clemens Petersen ao dizer que os versos da obra não poderiam ser considerados como poesia verdadeira, o reconhecimento de *Peer Gynt* veio com o tempo, tendo já a citada montagem de 1976 um papel decisivo nesta mudança. Com as músicas de Edvard Grieg destacando aspectos românticos e nacionais da obra, algo intensificado pelos elementos visuais do espetáculo, a peça foi um sucesso e estabeleceu “uma tendência de ver *Peer Gynt* como uma espécie de ‘portador padrão’ da identidade norueguesa” (POLL, 2018, p. 163, tradução nossa)⁴.

2 “It may interest you to know that Peer Gynt is a real person, who lived in Gudbrandsdal, probably at the end of last, or the beginning of this, century. His name is still well-known among the peasants there; but of his exploits not much more is known than is to be found in Asbjørnsen’s *Norwegian Fairy-Tale Book*, in the section, ‘Pictures from the Mountains.’ Thus I have not had very much to build upon, but so much the more liberty has been left me.”

3 “[...] the rhythm of his verses reflected the rhythms he had found in the folk songs and ballads he had studied on his travels through Norway in 1862.”

4 “[...] a trend of viewing *Peer Gynt* as a kind of ‘standard bearer’ of Norwegian identity”

Uma divisão entre os críticos também ocorreu com *Macunaíma*, principalmente próximo ao seu lançamento, em 1928. Ainda que hoje possa ser considerada como “a obra central e mais característica do movimento [modernista]” (CANDIDO, 2008, p. 127), Eduardo Jardim, no livro *Eu sou trezentos: vida e obra* (2015), aponta o pouco destaque dado à obra por Tristão de Ataíde (pseudônimo do autor Alceu Amoroso Lima) e João Ribeiro, que eram considerados os principais críticos da época.

A primeira redação de *Macunaíma* veio à luz no breve período de seis dias, em dezembro de 1926, enquanto o autor passava suas férias em uma chácara do fazendeiro Pio Lourenço Corrêa, chamado carinhosamente de “tio Pio”. Em 1927, Mário de Andrade se dedicou a fazer ajustes no texto, publicando a versão final no ano seguinte. Com dedicatória ao escritor e investidor paulista Paulo Prado, a rapsódia contém dezessete capítulos e um epílogo, contando com personagens presentes no folclore nacional, como o Curupira, um ser que protege a floresta e tem os pés virados para trás, e a Uiara, que nos remete à sereia e também é conhecida como mãe d’água. Na história, o “herói da nossa gente” parte da tribo amazônica dos tapanhumas para a cidade de São Paulo, com o intuito de recuperar a muiraquitã, uma pedra preciosa que foi parar nas mãos do gigante Piaimã.

A personagem vem das narrativas colhidas pelo etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg e registradas no segundo volume da coletânea *Do Roraima ao Orinoco*, esta que contém relatos de sua viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela entre 1911 e 1913. As histórias sobre *Macunaíma*, e também outras mencionadas por Mário de Andrade na rapsódia e que compõem o volume *Mitos e lendas dos índios taulipangue e arekuná* (2002), foram contadas a Koch-Grünberg pelos indígenas Akúli, do povo arekunã, e Mayuluaípu, do povo taulipangue. Ao ler a obra de Koch-Grünberg, uma fonte de inspiração foi descoberta por Mário de Andrade para escrever seu *magnum opus*, como externou em uma carta a Alceu Amoroso Lima, de maio de 1928:

Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grünberg percebi que *Macunaíma* era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei porque, de certo pelo ineditismo do fato, ou por concordar um bocado com a época nossa, não sei... (ANDRADE, 1988, p. 401)

Contudo, como afirma Manuel Cavalcanti Proença em *Roteiro de Macunaíma* (1974), outras fontes foram importantes para a construção da obra, como *A língua dos caxinauás* (1914), de Capistrano de Abreu, e *O selvagem* (1876), de Couto de Magalhães. Mário de Andrade diz, no primeiro prefácio escrito e não publicado na versão de estreia da obra, que *Macunaíma* pode ser considerada como uma antologia do folclore brasileiro, embora o emprego de elementos nacionais não o convenceu de ter realizado uma obra propriamente brasileira, ten-

do em vista as indagações que possuía diante do tema da identidade nacional: “Não sei se sou brasileiro. É uma coisa que me preocupa e em que trabalho porém não tenho convicção de ter dado um passo grande pra frente não” (ANDRADE, 2019, p. 187).

Como podemos perceber, tanto Peer Gynt quanto Macunaíma são oriundas de narrativas orais de seus respectivos povos, contudo, as similaridades entre as personagens vão muito além deste aspecto. No livro *O texto no teatro* (1989), Sábado Magaldi reúne vários artigos escritos ao jornal *O Estado de S. Paulo*, dentre os quais encontramos “Ibsen e Peer Gynt” e o seguinte comentário sobre a personagem-título:

Peer Gynt é a nossa natureza espontânea, irresponsável, que faz da vida um prazer de todos os instantes, mesmo que reconheça, no final da caminhada, que esta aventura permanente não sugeriu mais que o epitáfio: “Aqui jaz Ninguém”. (MAGALDI, 1989, p. 170)

Neste trecho, oriundo de uma crítica que posteriormente atribui a Peer Gynt as definições “herói lendário” e “figura quase mítica”, teríamos igualmente um trecho coerente se substituíssemos a personagem Peer Gynt por Macunaíma, tamanha a similaridade entre as personagens. De início, já podemos dizer que ambas dão título às suas tramas e fazem parte de um enredo bastante centrado nelas mesmas, nos quais passeiam em meio a outras personagens que somente relampejam em suas trajetórias. Esta centralidade se reflete na personalidade de ambas, que nutrem valores egoístas, engendrando uma série de artimanhas para conquistarem tudo o que almejam, custe o que custar.

No começo do poema dramático *Peer Gynt*, já conhecemos muito da personalidade do protagonista por meio das queixas de sua mãe Aase, quando ela descobre que é mentira uma história contada pelo filho, tentativa do jovem de justificar sua volta de uma caçada sem fuzil ou caça alguma. Após ficar extasiada pelos detalhes de um salto narrado pelo filho, do alto fiorde de Gendin e montado em um cabrito montês, a mãe percebe que a história não passa de um conto popular do qual o filho se apropriou, inclusive um conto coletado por Peter Christen Asbjørnsen, “Gudbrand Glesnë”. Chamando Peer de “contador de histórias do diabo”, a viúva lamenta a fortuna “jogada pela janela” pelo falecido marido, cuja verdadeira fortuna herdada pelo filho foi a imprudência. Aase profere uma série de insultos ao filho, como na fala “Eu poderia, se quisesse, ser feliz, / Tendo um porco como tu por filho?” (IBSEN, 1925, p. 9, tradução nossa)⁵, ou ainda:

Ah, tu és grande e forte o suficiente,
Deverias ser cajado e pilar

5 “Could I, if I would, be happy,
With a pig like you for son?”

Para a frágil velhice de tua mãe, —
Deverias tocar o trabalho no campo,
Proteger o que resta de teu patrimônio; —
(Chorando de novo.)
Oh, meu Deus, pequeno é o lucro
que tu me deste, seu malandro!
Espreguiçando-se diante da lareira de casa,
Remexendo nas brasas de carvão;
Ou, por toda a redondeza, afugentando
As moças das festas —
Envergonhando-me em todas as direções,
Arrumando briga com os piores patifes (IBSEN, 1925, p. 11, tradução
nossa)⁶

Ao longo do poema dramático, são corroborados os insultos de Aase contra Peer como legítimas características do protagonista, uma excelente exposição do caráter do filho. Segundo Aase, Peer é: mentiroso, devido às suas histórias fantasiosas; egoísta, visto que não se preocupa com a mãe; preguiçoso e imprudente, não tendo cuidado com o que lhe resta do patrimônio e abstendo-se do trabalho do campo, além de, habitualmente, ficar em casa diante da lareira e provocar tumulto pelas redondezas.

Podemos encontrar este leque de adjetivos na personagem Macunaíma, conforme a acompanhamos no decorrer de sua narrativa. É desde a infância que o filho do medo da noite e da índia tapanhumas apronta das suas:

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:
– Ai! que preguiça!...e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saú-

6 “Ah, you’re big and strong enough,
You should be a staff and pillar
For your mother’s frail old age,—
You should keep the farm-work going,
Guard the remnants of your gear;—
(Crying again.)
Oh, God help me, small’s the profit
You have been to me, you scamp!
Lounging by the hearth at home,
Grubbing in the charcoal embers;
Or, round all the country, frightening
Girls away from merry-makings—
Shaming me in all directions,
Fighting with the worst rapsCALLIONS”

va. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. (ANDRADE, 2019, p. 21)

A preguiça é uma marca registrada do protagonista, o que se nota até pela repetição de seu “Ai! que preguiça!...” durante toda a obra. A expressão aparece, por exemplo, quando ele chega a São Paulo, as “terras do Igarapé Tietê”, e descobre que precisaria trabalhar para conseguir a moeda corrente da cidade, que não era o cacau:

Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói...
Murmurou desolado:
— Ai! que preguiça!
Resolveu abandonar a empresa, voltando pros pagos de que era imperador. (ANDRADE, 2019, p. 49)

Todavia, com as artimanhas do irmão Maanape, Macunaíma obtém dinheiro de outro modo, sem a necessidade de “trabucar”. A vida fácil é também a opção preferida por Peer, esquivando-se do trabalho no campo enquanto mora com a mãe ou, mais tarde, conseguindo regalias por se fingir de profeta, quando o vimos deitado sobre almofadas e fumando cachimbo, enquanto suas discípulas cantam e dançam em volta dele. Um conselho seguido por Peer é dado por uma personagem lendária, a Grande Curva, em certo momento que ele se vê submerso em completa escuridão: “Dá a volta, Peer!” (IBSEN, 1925, p. 83, tradução nossa)⁷. De fato, Peer sempre dá um jeito de se abster das situações, indo pelo caminho que lhe pareça mais cômodo e não o obrigue a enfrentar seus problemas.

O egoísmo é outro ponto de intersecção entre as personagens. Tendo sido conduzido ao castelo do velho rei da Serra de Dovre, e conhecendo mais sobre o modo de viver dos trolls, Peer escuta do velho rei a diferença que há entre um troll e um homem:

Lá fora, sob a abóbada brilhante,
Entre os homens o ditado é: “Homem, sê tu mesmo!”
Aqui conosco, em meio a tribo dos trolls,
O ditado é: “Troll, basta a ti mesmo!” (IBSEN, 1925, p. 71, tradução nossa)⁸.

Este preceito egoísta de “bastar-se” torna-se o lema de Peer, algo que parece ter seguido sempre. E se Peer Gynt revela-se egoísta por seu descaso com a

7 “Go roundabout, Peer!”

8 “Out yonder, under the shining vault,
Among men the saying goes: ‘Man, be thyself!’
At home here with us, ‘mid the tribe of the trolls,
The saying goes: ‘Troll, to thyself be - enough!’”

velhice da mãe e a falta de auxílio nos afazeres do campo, Macunaíma mostra-se de igual índole desde pequeno, aprontando também das suas contra a própria mãe: “Quando era pra dormir trepava no macuru pequenininho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem.” (ANDRADE, 2019, p. 22). Sua falta de empatia fica evidente quando, tendo levado a mãe a um local com fartura de comida e vendo-a pegar alimentos para levar aos outros filhos, faz com que ela volte ao banhado em um piscar de olhos, deixando os irmãos com fome. É abandonado na mata por causa disso e, ao contar ao Curripira qual o motivo de seu abandono, Macunaíma dá uma gargalhada, o que denuncia sua falta de arrependimento pelo que fez.

Para alcançarem seus objetivos, um artifício utilizado pelas duas personagens é a mentira. Além da história do salto contada à mãe no começo da peça, Peer Gynt se gaba de outras façanhas e méritos, como ter feito o Diabo entrar em uma avelã, ser capaz de cavalgar pelos ares sobre o mais bravo dos corcéis e deter um chapéu que deixa as pessoas invisíveis. Macunaíma, por sua vez, mente aos irmãos que viu timbó no rio, apenas para se divertir ao vê-los campear o timbó inexistente, justificando depois que o malogro da tarefa se deve ao timbó ter escapado dali ao saber que o campeavam, visto que esta planta já foi gente um dia e o pode fazê-lo. O herói ainda mente sobre sua verdadeira identidade, pois se veste de francesa para tentar recuperar a muiraquitã do gigante Piaimã, algo parecido com o que Peer faz, quando se finge de profeta depois de encontrar as vestimentas e o cavalo de um imperador.

Muitas pessoas são ludibriadas com as “lorotas” contadas pelos dois, até porque ambos são sedutores, tanto no sentido de convencer seus ouvintes quanto em relação ao envolvimento com mulheres. Enquanto Peer Gynt seduz as moças em um casamento e convence a própria noiva a fugir com ele, ainda que já a despreze na manhã seguinte, Macunaíma manifesta seu lado sedutor desde a infância, tendo relações sexuais com as próprias cunhadas. Contudo, a grande amada de Macunaíma é Ci, que lhe dá de presente a muiraquitã e a quem retorna ao fim da trama, metamorfoseando-se em constelação, assim como Peer também tem sua grande amada, Solveig, mulher que lhe espera a vida toda e o recebe de braços abertos na velhice.

Grande parte desses casos de sedução das personagens também confirmam sua imprudência. Peer Gynt é banido da cidade por ter raptado uma noiva prestes a se casar, o que acarreta ainda a perda do restante de seu patrimônio, só para dar um exemplo de seus atos sem cautela. Macunaíma não age de modo diferente, visto que chega a perder a preciosa muiraquitã duas vezes, e por completo descuido – primeiramente, quando foge de uma cobra-grande, a boiúna Capei e, depois, em uma luta com a Uiara.

Como afirma Gilda de Mello e Souza em *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* (2003), ao relacionar a rapsódia de Mário de Andrade com os romances de cavalaria, se o herói cavaleiresco é caracterizado como nobre,

leal, corajoso, verdadeiro, justo e isento do desejo de agir apenas para seu benefício próprio e de se deixar levar pelos traços ostensivos da paixão, Macunaíma é exatamente o avesso disso e, “por conseguinte, a *carnevalização do nobre*” (SOUZA, 2003, p. 75, grifo da autora). E o mesmo poderíamos dizer de Peer Gynt, cuja lealdade está apenas a serviço de si mesmo. Contudo, ainda que se configurem como dois heróis às avessas, Peer e Macunaíma são conclamados como imperadores. Com suas ânsias de glória, Peer é saudado em um hospício do Cairo como “Imperador de Si-Mesmo”. Já Macunaíma recebe o título por sua relação com Ci, a Mãe do Mato: “Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem” (ANDRADE, 2019, p. 34).

Após passarem por várias aventuras, o Imperador de Si-Mesmo e o Imperador do Mato-Virgem ascendem à glória de certos feitos para depois terminarem na desilusão. Acompanhamos desde um Peer Gynt a se gabar de suas façanhas surreais a alguém que se percebe enquanto uma alma que retornará ao nada. A emblemática cena em que Peer colhe cebolas, após retornar à Noruega mais velho, demonstra isso. Quando ele arranca uma cebola, vai retirando dela as camadas, reconhecendo em cada uma certos “papéis” que desempenhou: o naufrago tristonho, o passageiro fanfarrão, o corajoso desbravador, o falso profeta, entre outros. Depois de tirar várias cascas de uma vez, ele se pergunta: “Que número enorme de cascas! / O miolo não vai chegar logo?” E, ao deixar toda a cebola em pedaços, conclui: “No centro mais fundo, / não tem nada além de cascas – cada vez menores. – / A natureza é sagaz!” (IBSEN, 1925, p. 228, tradução nossa)⁹. É o remate de que a existência humana não tem um “fundo”. E, se momentos antes da cena da cebola, ele já se percebe como um velho louco ao cogitar como seu epitáfio “Aqui jaz Peer Gynt, aquela boa alma, / o Imperador sobre todas as outras feras” (IBSEN, 1925, p. 227, tradução nossa)¹⁰, logo ele compara sua alma a uma estrela cadente, esta que desaparece para sempre depois de riscar o céu, e pensa em seu epitáfio como: “Aqui jaz Ninguém” (IBSEN, 1925, p. 265, tradução nossa)¹¹. Angustiado, Peer parece sentir se apagar e desaparecer como uma estrela, e seu desfecho consiste em esconder-se no colo de sua amada Solveig. Algo similar se passa com Macunaíma, o herói que recupera a valiosa muiiraquitã das mãos de Piaimã, mas que acaba desolado ao perder a pedra preciosa pela segunda vez. Macunaíma conclui

9 “What an enormous number of swathings!
Is not the kernel soon coming to light?”
“I’m blest if it is! To the innermost centre,
It’s nothing but swathings—each smaller and smaller.—
Nature is witty!”

10 “Here rests Peer Gynt, that decent soul,
Kaiser o’er all of the other beasts.—”

11 “Here No One lies buried”

que não acha mais graça em viver nesta terra: “Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora senão um se deixar viver” (ANDRADE, 2019, p. 178). Deste modo, ele resolve subir ao céu por meio de um cipó, como sua amada Ci, virando o brilho belo e inútil da Ursa Maior. Contudo, se os desfechos das personagens não parecem tão gloriosos como elas próprias chegaram a supor, as marcas deixadas por ambas resistem, e não apenas nos contos populares de seus respectivos povos, mas enquanto possíveis símbolos nacionais da Noruega e do Brasil, países tão distintos.

O típico norueguês e o “homo-brasilicus”

Em uma carta enviada por Henrik Ibsen a seu editor Frederik Hegel, em fevereiro de 1869, o autor diz que foram descobertas pelos leitores muito mais sátiras do que ele tivera a intenção de inserir em *Peer Gynt*: “As passagens satíricas estão razoavelmente isoladas. Mas se os noruegueses do tempo presente se reconhecem, como parece, na personagem de Peer Gynt, isso é problema deles” (IBSEN, 1905, p. 153, tradução nossa)¹². Entretanto, essa identificação imediata do povo norueguês com o protagonista não foi gratuita. De acordo com Poll (2018), o autor dramático foi na esteira de muitos de seus precursores ao conectar a típica área montanhosa de Dovre com o palácio do velho rei troll, reforçando a crença de que a cultura popular tem suas raízes na natureza. Todavia, Ibsen não apresentou uma imagem idílica da Noruega, nem os noruegueses como um “povo escolhido”. “Em suma, *Peer Gynt* não era o elogio da Noruega que muitos esperavam que fosse. Pelo contrário, era na verdade uma sátira, na qual os noruegueses eram retratados como sendo tão egoístas quanto xenófobos” (POLL, 2018, p. 159, tradução nossa)¹³. A autora ainda nos lembra que a falta de apoio de seu país à Dinamarca, na Guerra Dano-Prussiana, motivou a crítica tecida por Henrik Ibsen aos noruegueses.

A crítica social também é um fator que podemos identificar na personagem Macunaíma, e em toda a obra homônima, ainda que Mário de Andrade tenha resistido a isso no princípio. Nos prefácios que preparou para a primeira edição, mas que não foram publicados juntos a esta, o autor concebe sua obra como “pura brincadeira”, “um livro de férias” com alusões isentas de malvadeza e que lhe proporcionaram descansar o espírito em meio ao “capoeirão da

12 “The satirical passages are tolerably isolated. But if the Norwegians of the present time recognise themselves, as it would appear they do, in the character of Peer Gynt, that is the good people’s own affair.”

13 “In short, *Peer Gynt* was not the eulogy of Norway many had expected it would be. On the contrary, it was actually a satire, in which the Norwegians were depicted as being as self-interested as they were xenophobic.”

fantasia” (ANDRADE, 2019). Contudo, novas percepções da obra lhe surgiram antes mesmo do lançamento, como exposto em uma carta do autor a Augusto Meyer, de julho de 1928:

Se foi escrito brincando, ou melhor, divertidamente, por causa da graça que eu achara no momento entre a coincidência de um herói ameríndio tão sem caráter e a convicção a que eu chegara de que o brasileiro não tinha caráter moral, além do incharacterístico físico duma raça ainda em formação, se foi escrito divertidamente, a releitura do livro me principiou doendo fundo em seguida. Hoje ele me parece uma sátira perversa. Tanto mais perversa que eu não acredito que se corrija os costumes por meio da sátira. Por outro lado não tive intenção de fazer de Macunaíma um símbolo do brasileiro. Mas se ele não é o Brasileiro ninguém não poderá negar que ele é *um* brasileiro e bem brasileiro por sinal. (ANDRADE, 1988, p. 403, grifo do autor)

Souza (2003) aponta que, aos poucos, o autor foi aceitando a ideia de ter trazido no texto diversas intenções, referências figuradas e símbolos, definindo “[...] os elementos de uma psicologia própria, de uma cultura nacional e de uma filosofia que oscilava entre ‘otimismo ao excesso e pessimismo ao excesso’, entre a confiança na Providência e a energia do projeto” (SOUZA, 2003, p. 8-9). Podemos perceber isso nitidamente em uma carta do autor a Sousa da Silveira, de abril de 1935, na qual, inclusive, usa o termo “sátira” para se referir à obra:

Não sei nada, sei que sinto esse livro como um coroamento de período. [...] Um poema herói-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fixado numa figura de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num mesmo plano. O simbolismo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismos pela fusão de características regionais. Um Brasil só e um herói só. (ANDRADE, 1988, p. 416)

Todavia, a verdade é que essa relação entre Macunaíma e o povo brasileiro já circulava desde as primeiras críticas sobre a obra. Um exemplo é a crítica de Tristão de Ataíde, publicada em setembro de 1928 em *O Jornal*, onde alega faltar à rapsódia o sentido do nacionalismo político, mas reconhece o forte senso de seu nacionalismo orgânico e social, com a busca de um caráter que estabeleça a distinção do povo brasileiro na América. Para Ataíde (2006), vê-se na narrativa “o ‘homo-brasilicus’ em toda a sua deficiência, embora sem os sinais de tese sistemática e antes uma enorme liberdade de composição” (ATAÍDE, 2006, p. 17).

Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira* (2013), concorda que a figura de Macunaíma carrega em seu DNA um presumido “modo de ser brasileiro”, apresentando características como ávido, luxurioso, preguiçoso e sonhador. Estas características são apontadas em *Retrato do Brasil: ensaio sobre a*

tristeza brasileira (1981), ensaio publicado primeiramente em 1928, da autoria de Paulo Prado, a quem Mário de Andrade dedicou a rapsódia. Conforme o próprio Prado (1981), a psique nacional possui um vinco secular que advém desde os primeiros colonizadores, com sua busca desenfreada por prazeres sexuais com as habitantes nativas e pela aquisição de pedras preciosas, o que se configura enquanto gênese de uma série de problemas que se alastraram pelo país:

Damos ao mundo o espetáculo de um povo habitando um território — que a lenda mais que a verdade — considera imenso torrão de inigualáveis riquezas, e não sabendo explorar e aproveitar o seu quinhão. Dos agrupamentos humanos de mediana importância, o nosso país é talvez o mais atrasado. O Brasil, de fato, não progride; vive e cresce, como cresce e vive uma criança doente no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado. (PRADO, 1981, p. 143)

Enquanto traços da psique do brasileiro evidenciam problemas do país e se refletem na personagem Macunaíma, um processo similar acontece com a personagem Peer Gynt. De acordo com John Northam, em “Dramatic and non-dramatic poetry” (Poesia dramática e não-dramática, 1994), Peer configura-se como um epítome, ou seja, uma personificação da não-autenticidade da Noruega, e até mesmo do mundo:

As lições que Peer aprende no Palácio de Dovre são endereçadas à nação em geral; a cena brilhante com a Grande Curva, não um mero troll grotesco, mas um símbolo de um impedimento psicológico profundo e intransponível à ação, registra o momento em que Peer os grava em sua própria consciência interior e os adota por conta própria, não para corrigir, mas para confirmar sua evasão congênita; ao aceitar os slogans nacionais de ‘basta a ti mesmo’ e ‘dá a volta’, Peer se torna tanto um indivíduo quanto uma personificação da inautenticidade nacional e, mais tarde, internacional. (NORTHAM, 1994, p. 40, tradução nossa)¹⁴

Como nos diz Northam, podemos conceber Peer não apenas como uma peregrinação da autodescoberta de um indivíduo, mas como um meio de redescoberta do povo diante da poesia que lhe é latente, “[...] para encontrar suas raízes novamente, sua alma novamente, seu senso de propósito, seus dons

14 “The lessons Peer learns in the Dovre palace are addressed to the nation at large; the brilliant scene with the Boyg, no mere troll grotesque but a symbol of a deep and insurmountable psychological impediment to action, registers the moment when Peer has them etched into his own inner consciousness and adopts them for his own, not to correct but to confirm his congenital evasiveness; by accepting the national slogans of ‘to thyself be enough’ and ‘go round about’, Peer becomes both an individual and a personification of national and, later, international inauthenticity.”

imaginativos sufocados: uma poesia a ser proclamada contra a prosa envolvente do mundo em geral” (NORTHAM, 1994, p. 45, tradução nossa)¹⁵.

Hjalmar Hjorth Boyesen, no livro *A commentary on the works of Henrik Ibsen* (Um comentário sobre as obras de Henrik Ibsen, 1894), diz que Peer Gynt é o mais imaginativo dos trabalhos de Ibsen, configurando-se como uma sátira ao caráter nacional do povo norueguês: “Peer é entendido como o tipo do nórdico moderno, com seu patriotismo arrogante, que encontra consolo em um passado heroico para a impotência do presente” (BOYEBSEN, 1894, p. 105, tradução nossa)¹⁶. Para Boyesen, esta personagem acredita que sua personalidade, um amontoado de desejos, apetites e pretensões, constitui algo merecedor de ser valorizado e preservado, o que é uma alusão óbvia ao povo norueguês, imerso em sua lendária grandeza e alheio à sua pequenez, aos motivos mesquinhos que o governa, sustentando um enorme senso de excelência quando se compara a outras nações. Boyesen ainda aponta o fato de Peer estar sempre contornando os obstáculos de seu caminho, fugindo das situações, o que contradiz com seu senso da própria importância, que o considera um imperador: “Ele não é uma personalidade positiva que contribui com alguma força espiritual ou virtude para a evolução da humanidade. Obviamente, é a opinião de Ibsen que Peer, a esse respeito, também é típico do povo norueguês” (BOYEBSEN, 1894, p. 109, tradução nossa)¹⁷.

A ideia de Mário de Andrade em relação aos brasileiros também não era das mais lisonjeiras. Nos prefácios preparados para a primeira edição de *Macunaíma*, o autor relata sobre suas pesquisas acerca da identidade nacional dos brasileiros e sua conclusão sobre a falta de caráter destes. Vale lembrar que a palavra “caráter” não remete aqui somente à determinação de uma realidade moral, e sim a uma entidade psíquica permanente, que se manifesta nos costumes, no sentimento, na língua, entre outros aspectos. Deste modo, o autor discorre que a ausência de uma consciência tradicional e de uma civilização própria refletem na ausência de um caráter moral: “Daí nossa gatunagem sem esperteza, (a honradez elástica/a elasticidade da nossa honradez), o despreço à cultura verdadeira, o imprevisto, a falta de senso étnico nas famílias” (ANDRADE, 2019, p. 185). Em *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), obra cuja primeira edição ocorreu no mesmo ano em que *Macunaíma*, o autor chega a declarar que “[...] o Brasileiro é por enquanto um povo de qualidades episódicas e de defeitos permanentes” (ANDRADE, 1972, p. 72). Se, nesta obra, Andrade aponta que crê no brasileiro enquanto um povo esplendidamente

15 “[...] to find its roots again, its soul again, its sense of purpose, its smothered gifts of imagination: a poetry to be proclaimed against the engulfing prose of the world at large.”

16 “Peer is meant as the type of the modern Norseman, with his boastful patriotism, which finds consolation in a heroic past for the impotence of the present.”

17 “He is not a positive personality that contributes aught of spiritual force or virtue toward the evolution of humanity. It is obviously Ibsen’s opinion that Peer in this respect is also typical of the Norwegian people.”

musical e que pode se destacar por características como a alegria, a imaginação fértil e a resistência, também ataca a ausência de uma cultura nacional no país, consequência de aspectos como uma carência de estudos dos elementos populares e uma postura individualista e regionalista dos músicos brasileiros em relação às suas obras.

É curioso que, embora as duas personagens sugiram uma representação de seus respectivos povos, elas resultem da miscelânea de várias culturas: vimos Peer Gynt percorrer diferentes lugares e beber de culturas distintas, representando seus vários papéis, ao passo que Macunaíma traz em sua construção uma mistura dos mais variados elementos folclóricos e culturais. Inclusive, o próprio autor nos sinaliza um herói que “É tão ou mais venezuelano como da gente e desconhece a estupidez dos limites pra parar na ‘terra dos ingleses’ como ele chama a Guiana Inglesa” (ANDRADE, 2019, p. 191). Vale destacar também que Peer, na companhia de alguns senhores de diferentes países, ao ser questionado se é norueguês, responde:

Sim, de nascimento;
Mas cosmopolita em espírito.
Pela fortuna como a que eu desfrutei
Tenho que agradecer à América.
Minha biblioteca amplamente mobiliada
Devo às escolas modernas da Alemanha.
Da França, novamente, recebo meus coletes,
Minhas maneiras e meu tempero de sagacidade,—
Da Inglaterra, uma mão trabalhadora,
E bom senso em prol de meu benefício próprio.
O judeu me ensinou a esperar.
Algum gosto pelo *dolce far niente*
Eu recebi da Itália,—
E uma vez, em uma passagem perigosa,
Para aumentar a medida de meus dias,
Recorri ao aço sueco. (IBSEN, 1925, p. 130, tradução nossa)¹⁸

18 “Yes, by birth;
But cosmopolitan in spirit.
For fortune such as I’ve enjoyed
I have to thank America.
My amply-furnished library
I owe to Germany’s later schools.
From France, again, I get my waistcoats,
My manners, and my spice of wit,—
From England an industrious hand,
And keen sense for my own advantage.
The Jew has taught me how to wait.
Some taste for *dolce far niente*

Ainda que Peer Gynt e Macunaíma sugiram uma possível representação satírica de seus conterrâneos, podemos entender estas personagens como representações mais amplas do homem de suas respectivas épocas. Em uma carta de Mário de Andrade enviada a Manuel Bandeira, do período no qual ocorreu a primeira proposta de tradução de *Macunaíma*, o autor expressou seu receio desta tradução em inglês não conseguir dar conta da “essência poema-herói-cômico” da obra, porém, acreditava que *Macunaíma* teria pontos positivos na versão traduzida, visto que sempre lhe parecera tratar-se também de “[...] uma sátira mais universal ao homem contemporâneo, principalmente sob o ponto de vista desta sem-vontade itinerante, destas noções morais criadas no momento de as realizar, que sinto e vejo tanto no homem de agora” (ANDRADE, 1988, p. 412).

No tocante a Peer Gynt, uma visão mais universal de um suposto retrato do homem moderno na obra é defendida em *The Quintessence of Ibsenism* (A Quintessência do Ibsenismo, 1917), do autor irlandês George Bernard Shaw. Segundo Shaw (1917), Peer é um idealista cuja realização pessoal consiste em satisfazer inteiramente sua vontade, como bem o aconselha o preceito egoísta aprendido com os trolls. Para o autor, Peer possui o desejo infantil de ser um “[...] semideus cuja virtude indomável é mais forte do que o destino [...]” (SHAW, 1917, p. 54, tradução nossa)¹⁹. Shaw conclui que a personagem é o protótipo do homem moderno, idealizado como um ser enérgico, competitivo e amante do sucesso. Todavia, o autor também aponta certas especificidades nacionais da personagem, comparando-a aos ingleses:

O tipo extremo de norueguês, conforme retratado por Ibsen, imagina-se fazendo coisas maravilhosas, mas não faz nada. Ele sonha como nenhum inglês sonha, e bebe para se fazer sonhar ainda mais, até que sua vontade efetiva seja destruída e ele se torne um bêbado falido e de má reputação, carregando a tradição de que é um herói e se auto-definindo com base nisso. (SHAW, 1917, p. 125, tradução nossa)²⁰

Berton (2020) também afirma que é sobre o homem moderno que se fala em *Peer Gynt*. Discorre o autor sobre as críticas tecidas por Ibsen no poema dramático, no qual há ataques aos burgueses da época, por exemplo, visto que o protagonista se envolve em um tipo de comércio com práticas econômicas de ética duvidosa, por conta de sua busca por lucro e por ouro. Conforme Berton,

I have received from Italy,—
And one time, in a perilous pass,
To eke the measure of my days,
I had recourse to Swedish steel.”

19 “[...] demigod whose indomitable will is stronger than destiny [...]”

20 “The extreme type of Norwegian, as depicted by Ibsen, imagines himself doing wonderful things, but does nothing. He dreams as no Englishman dreams, and drinks to make himself dream the more, until his effective will is destroyed, and he becomes a broken-down, disreputable sot, carrying about the tradition that he is a hero, and discussing himself on that assumption.”

a obra possui relação com uma condição política da Noruega, sua dependência com a Suécia e o domínio cultural da Dinamarca sobre o país:

O passeio por terras distantes e exóticas era nada mais nada menos do que uma metáfora das diferentes Noruegas e suas problemáticas mais delicadas. Não só as alusões à guerra dano-prussiana, cuja negligência norueguesa era um motivo de revolta por parte de Ibsen, mas as questões linguísticas através de Huhu e as sátiras indiretas a figuras conhecidas do cenário de Cristiânia compunham um painel de feroz condenação. (BERTON, 2020, p. 111-112).

Em *Ibsen e o novo sujeito da modernidade* (2006), Tereza Menezes defende que *Peer Gynt*, considerada por ela a grande obra dramática de Ibsen, representa a riqueza de possibilidades vivenciadas pelo sujeito do século XIX, ou, nas palavras da autora, “a ação vertiginosa e incansável do herói à procura de si mesmo” (MENEZES, 2006, p. 136-137). Para Menezes, *Peer Gynt* é uma “odisseia do Eu”, pois, tal como o herói do poema épico de Homero, o protagonista ibseniano deseja voltar para casa e acaba se perdendo pelos inúmeros caminhos possíveis de se encontrar. Todavia, Peer não se depara com um si-mesmo uno e único, mas encontra várias identificações contraditórias, estas que o constituem enquanto sujeito e que viriam a dialogar com posteriores estudos do fundador da psicanálise Sigmund Freud.

O fato é que, como diz Karl Erik Schollhammer (2006), o poema *Peer Gynt*, “no contexto norueguês viria a se tornar um símbolo nacional, aqui no Brasil só comparável ao *Macunaíma* de Mário de Andrade” (SCHOLLHAMMER, 2006, n.p.), tratando-se de uma severa crítica à sociedade, mas que se tornou uma identificação acatada positivamente na cultura norueguesa, assim como *Macunaíma* entre os brasileiros. Este acolhimento positivo de *Peer Gynt*, de acordo com Benston (1984), relaciona-se à adaptação e à manipulação do material folclórico utilizado por Ibsen. Para Benston, o acréscimo de uma motivação psicológica, colocada no enredo pelo autor, influencia nossas reações em relação à personagem:

Filho de um falido, Peer recorre à fantasia para evitar enfrentar suas circunstâncias, literalmente construindo castelos no ar nos quais ele pode bancar o imperador. Uma vez que Ibsen nos permite ver Peer sendo ridicularizado, repreendido, desprezado e insultado, encontramos-nos torcendo por sua vitória sobre os outros enquanto ele rouba a noiva e sobe as montanhas como o cervo selvagem do conto de fadas. (BENSTON, 1984, p. 162, tradução nossa)²¹

21 “The son of a bankrupt, Peer turns to fantasy to avoid confronting his circumstances, literally building castles in the air in which he can play emperor. Since Ibsen allows us to see Peer mocked, scolded, despised and taunted, we find ourselves rooting for his victory over others as he steals the bride and climbs the mountains like the wild buck of the fairy tale.”

O mesmo ocorre em outras situações, quando conhecemos o tipo de comércio de ética duvidosa com o qual Peer enriqueceu, por exemplo, mas logo o vimos ser roubado por seus antagonistas, e também quando o vimos fingir-se de profeta para obter mordomias, mas sendo também roubado por uma das discípulas com a qual fugiu. Isso faz com que sua resiliência a cada desastre seja admirada pelo leitor e este se veja torcendo pelo protagonista (BENSTON, 1984). Também torcemos por Macunaíma, ainda que tenhamos conhecimento de sua falta de caráter moral, das situações que provoca prejudicando os outros, como suas relações com as companheiras do irmão ao longo da narrativa, ou as artimanhas que engendra exclusivamente para benefício próprio, estas que o fazem “meter os pés pelas mãos” diversas vezes.

O acolhimento geralmente positivo das personagens e das próprias obras na atualidade também corrobora este fenômeno, quando nos deparamos com diversas críticas e estudos feitos em relação às obras, algumas das quais são mencionadas no presente artigo. Podemos ainda perceber esse acolhimento positivo ao ver o poema dramático de Ibsen nomeando um importante prêmio, o prêmio Peer Gynt, concedido anualmente às pessoas que realizam obras consideradas dignas de mérito à sociedade norueguesa (POLL, 2018), ou ao saber que a rapsódia de Mário de Andrade deu nome a uma escola de teatro paulista, o Teatro Escola Macunaíma, uma referência do meio desde sua fundação em 1974. Ao que parece, as duas personagens conseguiram o que provavelmente almejavam, foram consagradas socialmente como verdadeiros heróis, protagonizando duas obras que são atualmente consideradas patrimônios de suas respectivas nações.

Conclusão

Em suma, podemos perceber que as personagens Peer Gynt e Macunaíma, além de serem oriundas de contos da tradição oral, carregam diversas características em comum, como o egoísmo, a preguiça e a imprudência. Os dois heróis às avessas, intitulados imperadores em suas tramas, também são considerados como símbolos nacionais, acatados positivamente em seus povos, aos quais são tecidas fortes críticas. E ambos, em um contexto maior, podem ser vistos não apenas como retratos satíricos de seus povos, mas do próprio homem moderno, o que pode justificar, de certo modo, o fato destas personagens similares representarem países tão distintos como o Brasil e a Noruega, fazendo-nos igualmente refletir sobre as possíveis semelhanças entre estes.

Diante da possível representação de dois povos por meio de personagens literárias, parece oportuno pensar sobre a questão de se definir um brasileiro ou um norueguês em decorrência de certos traços característicos a cada uma das culturas. Poll (2018) aborda sobre o “típico” norueguês, aquele que “[...] ainda é visto como um pescador camponês austero, honesto e amante da li-

berdade, vivendo longe – embora agora na periferia da Europa, e não distante de Copenhague” (POLL, 2018, p. 174, tradução nossa) . Entretanto, conforme a autora, ocorreu uma mudança da identidade norueguesa no decorrer do século XX, um país de democracia modelar, que exerce um individualismo igualitário considerado como seu bem supremo, e que teve um crescimento da tecnologia e do neoliberalismo nas últimas décadas, o que nos faz questionar sobre o lugar ocupado atualmente pelo “típico” norueguês. Poderíamos ainda mencionar, dentre outros fatores, que a Noruega é um país com autossuficiência em petróleo e gás, usufruindo de uma situação econômica que lhe possibilitou a opção de não fazer parte da União Europeia. Já o Brasil em que Mário de Andrade viveu, com os vários problemas desde a sua colonização, como apontado por Prado (1981), também já sofreu mudanças, embora ainda consigamos identificar características dos brasileiros e do país dessa época persistindo até hoje. Mário de Andrade questionou-se sobre o possível caráter (ou falta dele) de um “típico” brasileiro. O autor aproveitou da diversidade do país e misturou costumes, histórias, modos de falar, fauna, flora, encurtou distâncias relacionadas a tempo e a espaço destas culturas que atravessam o país, buscando pelo “imperativo étnico” reconhecido nas obras brasileiras e concebendo o país literariamente como uma entidade homogênea, conforme argumenta em um dos prefácios não publicados na primeira edição de *Macunaíma*. Deste modo, Mário de Andrade pôde trazer questões sobre consciência nacional e, assim como Henrik Ibsen, fazer com que reflitamos sobre estas questões por meio de suas personagens e de suas respectivas obras.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. 192 p.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. 480 p. (Coleção arquivos; v. 6)

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Organizadores: Miguel Sanches Neto e Silvana Oliveira. Chapecó: Ed. UFFS, 2019. 203 p. (Coleção Literatura Brasileira: identidades em movimento)

ATAÍDE, Tristão de. “Macunaíma”. In: RAMOS JUNIOR, José de Paula. *A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 11-19.

BENSTON, Alice N. "Ambiguity, Discontinuity and Overlapping in *Peer Gynt*". *Modern Drama*. University of Toronto Press, v. 27, n. 2, p. 157-173, 1984.

BERTON, Paulo Ricardo. *Henrik Ibsen: o pai do drama moderno*. São Paulo: Giostri, 2020. 220 p. (Dramaturgos vida e obra)

BOSI, Alfredo. "Pré-Modernismo e Modernismo". In: BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 321-405.

BOYESEN, Hjalmar Hjorth. "Peer Gynt". In: BOYESEN, Hjalmar Hjorth. *A commentary on the works of Henrik Ibsen*. New York: Macmillan, 1894. p. 105-127.

CANDIDO, Antonio. "Literatura e cultura de 1900 a 1945". In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. p. 117-146.

IBSEN, Henrik. *Letters of Henrik Ibsen*. Translated by John Nilsen Laurvik and Mary Morison. New York: Fox, Duffield and Company, 1905. 463 p.

IBSEN, Henrik. *Peer Gynt*. Translated by William and Charles Archer. v. 4. New York: Charles Scribner's Sons, 1925. 280 p. (The collected works of Henrik Ibsen)

JARDIM, Eduardo. *Eu sou trezentos: vida e obra*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015. 256 p.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. "Mitos e lendas dos índios taulipangue e arekunã". Tradução de Henrique Roenick e revisão de M. Cavalcante Proença. In: MEDEIROS, Sérgio (Org.). *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 29-228.

MAGALDI, Sábato. "Ibsen e Peer Gynt". In: MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1989. p. 170-172 (Coleção Estudos)

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006. 173 p. (Coleção Estudos, v. 229)

NORTHAM, John. "Dramatic and non-dramatic poetry". In: McFARLANE, James (Ed.). *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 28-57.

POLL, Suze van der. "Peer Gynt: Norway's National Play". In: POLL, Suze van der; ZALM, Rob van der (Eds.). *Reconsidering National Plays in Europe*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018. p. 155-184.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. 2. ed. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1981. 156 p. (Biblioteca estudos brasileiros, v. 3)

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 316 p.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. "Ode ao Malandro Norueguês". Programa do espetáculo *Peer Gynt* com a Cia. PeQuod. *Cbtij*, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://cbtij.org.br/2006-peer-gynt-direcao-miguel-vellino/>. Acesso em: 03/05/2022.

SHAW, George Bernard. *The Quintessence of Ibsenism*. Now completed to the death of Ibsen. New York: Brentano's, 1917. 240 p.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. 96 p. (Coleção Espírito Crítico)

Dossiê Escrita Dramática

Hotel jasmim:
o diálogo das diferenças

Cássia Lopes

Professora Titular da Universidade Federal da Bahia.
Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura da UFBA.

Resumo

Este artigo debruça-se sobre o texto dramático *Hotel Jasmim*, da escritora Claudia Barral, que vem se afirmando no cenário da dramaturgia contemporânea. A análise volta-se para o caráter peculiar da escrita do texto, tendo como rumo investigativo as especificidades dessa partitura dramática no cenário teatral brasileiro contemporâneo. A leitura também se pautará no exame dos procedimentos de construção textual dramática e seus desdobramentos filosóficos. Assim, o objeto privilegiado dessa análise pauta-se na dramaturgia com ênfase em suas dimensões políticas e estéticas, considerando seu componente crítico diante da sociedade brasileira e das formas de opressão social em suas mais variadas matizes. É nesse sentido que será abordada também a interface do drama com o político e o estético.

Palavras-chave: Dramaturgia, crítica e estética.

Abstract

*This article focuses on the dramaturgical text *Hotel Jasmim*, by writer Claudia Barral, which has been establishing itself in the contemporary drama scene. The analysis focuses on the peculiar character of the writing of the text, taking as an investigative direction the specificities of this dramaturgical score in the contemporary Brazilian theater scene. The reading will also be based on the examination of dramatic textual construction procedures and their philosophical developments. Thus, the privileged object of this analysis is based on dramaturgy with an emphasis on its political and aesthetic dimensions, considering its critical component in relation to Brazilian society and forms of social oppression in its most varied nuances. It is in this sense that the interface between drama, politics and aesthetics will also be addressed.*

Keywords: Dramaturgy, criticism and aesthetics.

I. Introdução

Este artigo faz uma leitura do texto dramático *Hotel Jasmim*, da escritora baiana, residente na capital paulista, Cláudia Barral. A peça é vencedora do II Edital Mostra de dramaturgia do Centro Cultural São Paulo e estreou, neste local, em 07 de julho de 2016, com direção de Denise Weinberg e Alexandre Tenório. No elenco, podem ser vistos os atores Eduardo Pelizzari e Daniel Farias, interpretando os dois personagens centrais: Fernando e Jorge. O cenário foi assinado por André Cortez e a Iluminação foi de Wagner Pinto.

A proposta de análise será baseada na escrita mesma do texto, e não na peça encenada. Pretende-se uma reflexão sobre o jogo especular no encontro entre dois personagens na travessia pelas esquinas das cidades brasileiras, nomeadamente São Paulo, tendo como ancoragem analítica o espaço do hotel como campo simbólico de permuta, quando se transmigram palavras, sons, gestos e olhares de seu lugar habitual. A leitura também se pautará no exame

dos procedimentos de construção textual dramática e seus desdobramentos filosóficos. Consideram-se as especificidades da urdidura dessa dramaturgia contemporânea no cenário teatral brasileiro.

II. Um percurso por *Hotel Jasmim*

Não foi sem motivo que a peça *Hotel Jasmim* conquistou o prêmio do Centro Cultural São Paulo. Trata-se de uma trama extremamente bem tecida. Veem-se dois personagens em um quarto de hotel barato, no centro paulista, com perfis bem distintos: um personagem chama-se Fernando; ainda criança foi abandonado pela mãe na casa de uma vizinha, que o deixou em um abrigo de padres. Certo dia, ainda criança, foi vítima de uma tentativa de abuso sexual por um padre e, desde então, passou viver na rua, uma rotina de luta pela sobrevivência na Selva de Pedra. Na fase adulta, acaba por se tornar um michê e, a princípio, mostra-se bem calejado pelos dias e bastante pessimista diante da redenção humana. O segundo personagem, Jorge, chega à capital paulista para trabalhar como garçom. Com um olhar interiorano, estranha os hábitos da grande metrópole; sofre com o ritmo e os valores impostos na mesa de jogo dos costumes instalados nas ruas da cidade, nas relações de trabalho e, também, na convivência com o companheiro de quarto.

No arco desta reflexão, cabe considerar, primeiramente, a lógica do espaço, mais especificamente a questão do quarto de hotel e tudo que ele traz de significação para se pensar processos criativos e produção de subjetividade, movimento das sensações, das ideias e das emoções. Nessa poética do espaço exíguo do quarto de hotel, despede-se da lógica da casa, onde se presume a ambiência para a construção dos laços de família e de pertencimento a uma identidade local, para a emergência de outra lógica baseada no hotel, onde os corpos são migratórios, constroem a temática da efemeridade dos seus gestos, em processos de deslocamento, em zonas de passagem, importantes para se repensar a produção de outras subjetividades e aberturas de outros valores, envolvendo as imagens artísticas.

Nesse caso, a peça, em destaque, entra em conexão com outros trabalhos artísticos, basta lembrar, na esfera do literário, de *Hotel Atlântico* de João Gilberto Noll ou filmes como *Paris Texas*, do cineasta Wim Wenders, quando se defronta com a poética das ruas, das estradas e dos hotéis. Quanto a essa temática, no caso da canção brasileira, vale recordar tantas canções de Gilberto Gil que nasceram em quartos de hotel, como a canção *A novidade*, produzida em um quarto de hotel em Florianópolis; *Buda Nagô*, composta enquanto Gil se encontrava em um hotel em Roma e *Domingo no Parque*, também composta no Hotel Danúbio, em São Paulo. (LOPES. 2012. p. 89) Todas essas referências aparecem para enfatizar como a questão do hotel ganha diferentes enfoques e matizes interpretativos no cenário contemporâneo quando se pensam processos de subjetivação e criação artística.

No quarto de hotel, emerge a necessidade de se refletir sobre processos de migração identitária, quando signos vão deslizando e, com eles, os sujeitos mostram-se cambiantes; diferenças mais complexas vão surgindo em diálogo, na construção de visibilidades, ou melhor, numa certa distribuição do visível. É nesse enfoque que surge a janela não só como forma de observação de mundo, mas de criação dramatúrgica. Através da janela do quarto de hotel, outro ângulo ótico se desenha, pois se revela um campo aberto de edifícios inexistentes na cidade de interior de onde Jorge provem; também pequenas cenas vão surgindo da visão dos apartamentos: observam-se gatos brigando na casa de uma idosa, dona de dezesseis gatos; em outros prédios, moradores se desentendem por causa de futebol, impedindo o silêncio e o descanso dos vizinhos. Jorge considera bonito que cada luzinha acesa corresponda a um apartamento, mas Fernando quebra a magia e traz a dimensão da pobreza do bairro: cada luz acesa corresponde a um aluguel atrasado.

Em meio a tantas janelas, Jorge enxerga um casal fazendo sexo com as cortinas abertas. Para Fernando, isso acontece de propósito para que todos possam assistir à cena. Como uma espécie de traveling, o foco da câmera dramatúrgica dirige-se aos seios da mulher, que balançam em um jogo sensual: “Essa cena que eu vi, da janela, me animou. São Paulo é legal. São muitos peitos. São vinte milhões de peitos, balançando para mim”. (BARRAL, 2016. p. 09) Esta é a primeira imagem que o personagem interiorano elege para metaforizar São Paulo e, mais uma vez, Fernando se encarrega de produzir o desencanto: “Tá certo. Esse é mesmo o lugar onde todo mundo se fode”. (BARRAL, 2016. p.09). Segundo Fernando, após o encontro amoroso, esses amantes começam a brigar, e a mulher sempre sai espancada. Jorge constata que realmente a mulher estava chorando. Após tantos beijos e carícias, ela apanhou muito do companheiro. Inúmeras vezes, os vizinhos já chamaram a polícia diante da violência praticada contra o feminino, no entanto tudo continuava numa espécie de repetição da cena.

O diálogo acontece entre as paredes do quarto e diante da janela que se abre para a grande cidade. Nesse quadrâmetro urbano, Fernando revela para Jorge que é michê, porém o personagem interiorano não sabe do que se trata, apenas estranha o iPad que o companheiro de quarto recebeu de uma mulher e traduz sua visão baseada em princípios morais e valores familiares segundo os quais “não se deve aceitar presente caro de uma mulher ou mulher que se oferece para homem, não presta. É puta, sabe”. Diante dessa fala, Fernando questiona: “Qual o problema com as putas?” (BARRAL, 2016. p.12)

O que mais interessa nesse diálogo não é a mera caracterização por contraste dos personagens na construção dramatúrgica: um michê, que problematiza completamente a lógica da família e o interiorano enraizado nesse paradigma. Cabe destaque a maneira como vai sendo construída a relação de amizade entre os dois que acaba produzindo um encontro entre as diferenças, em diálogo, que não se fecha ou se dobra ao idêntico. Esse me parece o gran-

de prisma significativo colocado na peça: a política das diferenças que o espaço do hotel amalgama a partir da noção do heterogêneo, numa espécie de simbolização que excede à representação identitária fechada em si mesma.

A amizade entra nesse eixo dialógico das diferenças, num jogo de alteridades que escapa ao mesmo ou ao eixo das semelhanças. O espaço do hotel torna-se a possibilidade para o encontro de dois sujeitos que acabam se ajudando, embora um não concorde inteiramente com o estilo do outro. Nesse sentido, não ocorre universalizações no modo de entender os sujeitos, nem se desenham estereótipos na forma de conceber um michê e um garçom, um paulistano e um interiorano, respectivamente. A escrita extravasa os moldes de concepção dessas diferenças que se mostram sempre cambiantes, em passagem, por zonas de constante ressignificação, uma vez que o quarto de hotel, diferente da poética da casa, metaforiza exatamente um jogo de ausência e presença dos retratos familiares, que impede que o sujeito se encontre plenamente.

No diálogo construído pelos personagens, em *Hotel Jasmim*, entende-se que não se tem apenas a ênfase no núcleo do drama, a partir da dimensão dialógica, mas que se cria terreno fértil e aberto para que as diferenças não apareçam apenas como oposições em conflito, já que, nessa dramaturgia, as diferenças não constituem um duelo, de que resultaria uma dialética dramática. Trata-se de outra economia de escrita, liberta do jogo opositivo entre o mesmo normativo social, supostamente representado na figura serviçal do garçom, adaptada ao sistema de trabalho que domestica e maltrata os corpos, nem tampouco na imersão revolucionária e transgressora do michê, já que um acaba fazendo deslizar signos no jogo dialógico, nunca fixando a diferença em um único ponto.

É nessa moldura que se pincela a noção de amizade nascida nesse campo de possibilidade dialógica entre os dois personagens, sem que um venha a entronizar a sua diferença em um conceito estático de si diante do suposto outro. Nesse caso, essa dramaturgia mostra-se preciosa e atinada às reflexões contemporâneas no que tange uma proposta sobre a política das diferenças e sobre a dimensão filosófica da amizade. Dá-se entre os personagens uma espécie de aliança, na qual um entende a complexidade do outro, sem um olhar judicativo. É como se todo o desenvolvimento dramático estivesse assente numa crítica ao “monolinguismo do outro”, para usar uma expressão derridiana, que acaba por fechar-se no culto identitário. (DERRIDA, 2004, p.34) Nesse caso, diferentemente da dramaturgia realista alicerçada no espaço da casa, o quarto do hotel presume revisões quanto à associação restrita entre o político e o territorial, para pensar processos de subjetivações cambiantes.

Nesse âmbito dialógico, surge o tema da amizade e das alianças, sempre em processos dinâmicos, consoante uma política das diferenças. Enquanto garçom, Jorge considera bonito usar uniforme; tenta encontrar um aprendizado no seu ofício, já que, segundo ele, “Em um restaurante você fica ouvindo a conversa das pessoas, de repente até aprende alguma coisa. No boteco, só tem

bêbados falando bobagens, mas no restaurante as pessoas conversam coisas sérias.” (BARRAL. 2016. p. 10) Fernando escuta o companheiro de quarto e discorda inteiramente: “Quem te disse isso? É tudo a mesma bosta. É você em pé e o freguês sentado”. (BARRAL. 2016. p. 10) Esta visão crítica de Fernando se agudiza quando fica sabendo que o pai de Jorge, que também era garçom, morreu por conta de um tiro, quando saía tarde do emprego: “Eu não disse? Emprego fodido”. (BARRAL. 2016. p. 10)

No decorrer desse primeiro encontro no quarto do *Hotel Jasmim*, Jorge descobre que nem tudo são flores. Ele sai para tomar banho e deixa a mala aberta. Na lógica contrária à da amizade, Fernando mexe nos pertences do companheiro de quarto e rouba o pouco dinheiro do rapaz interiorano. Volta para sua posição, certo de que a ingenuidade do outro impedirá de vê-lo como um ladrão. No retorno de Jorge, Fernando oferece mais cerveja, numa aposta de aproximação entre os dois. Jorge toma a bebida, mas afirma que, no dia seguinte, comprará cervejas para não ficar em dívida com o companheiro de quarto. Enquanto não dá por falta do roubo de seu dinheiro, Jorge fala de sua história, de sua namorada Alice, que conheceu numa festa de igreja que a mãe o obrigou a ir. E tudo parecia bem até o pai morrer, quando ele teve de assumir a função de garçom, numa herança de ofícios. Nesse aspecto, a peça traz o problema do social e das heranças. Será que se pode escolher a herança deixada pela família e pelo convívio social?

No jogo de diferenças, Jorge indaga a Fernando se ele já viu o mar, ao que aquele responde que só pela televisão. Jorge afirma que sentirá falta dos banhos e da paisagem marítima. Segundo ele, “o mar muda a medida das coisas na cabeça da gente. Não importa o problema que você tenha, o mar é maior. Faz a gente se sentir pequeno”. (BARRAL, 2016. p. 16) E aqui surge a dimensão de entrelaçamento do estado do sujeito com a paisagem, com as imagens objetivas. O texto dramático parece construído a partir desse entrelaçamento que não resulta de uma simples metáforização das sensações pela paisagem urbana de São Paulo. Trata-se de outra coisa. E quando Fernando faz um outro uso da palavra “mar”, emerge uma visão bem crítica em face da vida nas grandes cidades: “Aqui você pode se sentir bem pequeno também: tem um mar de problemas” (BARRAL. 2016. p. 16) Nesse contexto, cabe lembrar das contribuições do filósofo José Gil, para entender as mudanças ocorridas nos personagens em diálogo, com a janela aberta para a paisagem urbana:

Já não se trata de metáforas, mas de um devir-paisagem real. O regime da paisagem, das imagens, confunde-se agora com os afetos, as sensações, as emoções, num enredo por vezes tão íntimo que fica difícil distinguir o que pertence à alma e o que brota da paisagem. A questão é outra: como se consegue fazer coincidir a alma e a paisagem, de tal modo que elas se confundam no próprio movimento da imagem literária, que uma parece sair de e prolongar a outra no mesmo movimento? (...) Não é uma paisagem como um estado de

alma, mas um estado de alma é uma paisagem. Devir-paisagem: movimento de expressão do interior no exterior. (GIL, 1994, p.67)

Aos poucos, os dois rapazes vão se permitindo conhecer a história de cada um. Nessa reflexão em torno do mar, Fernando fica sabendo que Jorge perdeu dois irmãos por conta de afogamento: “Um estava se afogando, o outro tentou salvar, afundaram os dois”. (BARRAL. 2016. p. 17) Para agravar a situação, a mãe, diante da perda dos dois filhos, não suportou tanta dor e enlouqueceu. Segundo o diálogo, a mãe “passou muitos anos na loucura. Meu pai veio embora para cá”. (BARRAL. 2016. p. 17) A história de Jorge é marcada por inúmeras perdas e sofrimento, e Fernando, por mais que tenha se mostrado “esperto”, roubando o dinheiro do recém chegando, vai se sensibilizando com as perdas daquele homem e construindo uma empatia pela vida do outro. Assim, avisa a Jorge da outra lógica que reza a convivência naqueles arredores do quarto e, mais amplamente, do social na paisagem da cidade grande: “Tem que saber se defender. E você, se não sabe, vai ter que aprender. Aqui não é mole, não. Já te avisei. Aqui o cara tem de ser esperto” (BARRAL. 2016. p. 17) Nesse caso, o próprio personagem estava prevenindo o outro para algo que acontecera ali mesmo no quarto do hotel, com o roubo do dinheiro.

Chega um momento que parece que as diferenças são intransponíveis. Quando Jorge entende o que realmente significa o ofício de michê, tenta, ingenuamente, persuadir o outro a deixar tal vida e tornar-se garçom, que considera uma profissão digna. Fernando, no entanto, reage e mostra que gosta do trabalho por ele exercido. Diante disso, movido por princípios éticos, Jorge resolve mudar de quarto, pega sua mala, percebe a carteira vazia e sente a falta do dinheiro. Fernando tenta esconder o roubo praticado por ele, mostrando-se surpreso diante do fato e oferece dinheiro para Jorge, mas exatamente nesse jogo, de acasos e falas, Jorge descobre que foi roubado pelo companheiro de quarto.

FERNANDO – O que foi?

JORGE – Meu dinheiro sumiu.

FERNANDO – Olha direito.

JORGE – Não está aqui. Sumiu o dinheiro todo.

FERNANDO – Devem ter tirado no ônibus.

JORGE – Como? Será que foi na hora que dormi?

FERNANDO – Com certeza. Você é vacilão.

JORGE – O dinheiro de transporte amanhã, da entrevista. O dinheiro de começar.

FERNANDO – Você já está com emprego garantido. Pede um adiantamento. (BARRAL. 2016. p. 22)

O diálogo segue com Fernando revelando-se um verdadeiro ator; ele fingia estar realmente preocupado com o ocorrido com Jorge, quando ele teria sido o

causador de toda a angústia do outro. No jogo desse ator oportunista, cujo teatro ergue-se para esconder o que havia feito, Fernando mostra-se confiável e sensível à realidade do outro. Assim, resolve emprestar algum dinheiro para o interiorano e retira cédulas do próprio dinheiro roubado. Os personagens ficam nesse diálogo, com frases bem curtas por meio das quais se cria um ritmo bem compassado e tenso da escrita, numa rítmica da linguagem que acabará por levar Jorge à descoberta de que fora roubado pelo próprio Fernando. Isso porque a mãe havia escrito, com a letra dela, uma mensagem para o filho justamente numa cédula de dinheiro que Fernando repassou para Jorge. Vejamos:

JORGE – Obrigado mesmo. (Jorge conta superficialmente as notas.)

FERNANDO – Vai dar para passar o mês.

JORGE – Vai sim. Não tenho nem como te agradecer. (Jorge se detém em uma das notas. Examina.)

JORGE – Devolve o resto do meu dinheiro, porra!

FERNANDO – Do que você está falando?

JORGE – (lendo uma cédula) Olha o que está escrito aqui. Em verdade, vos digo, pedi e receberéis. Essa letra é de minha mãe. Essa porra desse dinheiro é meu. (Jorge avança sobre Fernando)

FERNANDO – Calma. (Fernando tira algumas cédulas do bolso da calça e entrega a Jorge.) (BARRAL. 2016. p. 24)

Com o ocorrido, Jorge resolve mudar definitivamente de quarto. Sai desse ambiente, mas retorna, porque não havia mais nenhuma vaga. Assim, o diálogo entre os personagens transcorre e se encaminha para as mudanças ocorridas na relação entre os dois. Depois da discussão, já se preparando para dormir, Jorge ouve os gritos da mulher que sempre apanha do marido e diz que vai chamar a polícia, no entanto escuta de Fernando uma espécie de síntese de como se dá o modo de vida naquele lugar e na realidade de tantos brasileiros:

“(...) É isso aí que você está vendo. Não dá para fazer nada. Você tem de ficar firme, um dia depois do outro, ir levando. Ouvir uma mulher gritando, isso é bobagem. Pior é quando você grita calado e ninguém escuta. Você tem de engolir. Não tem jeito. A vida é isso”. (BARRAL. 2016. p. 26)

Nesse contexto, diante dessa paisagem urbana da capital paulista, surge o choro de Jorge, encostado à janela, em meio aos gritos da mulher vizinha. E o inesperado acontece. Fernando reage diante da cena de espancamento e também expressa suas emoções: grita, manda o sujeito parar de bater, ameaça matar o sujeito se não parar de bater, e o marido, ciente de que alguém está reagindo ao espancamento, para de espancar a mulher. Naquele momento, os dois companheiros de quarto entram em um tipo de comunicação mais corporal, via choro, grito, que passa pela emoção. A realidade entre eles começa a se abrir para uma transformação via sentimentos compartilhados, de solidarie-

dade. Nesse caso, o espaço interior não se resume ao pronome pessoal “eu”, pois é visto pelo prisma do movimento; assim também a escrita dramática nasce dessa dinâmica: “Jorge alisa a cabeça de Fernando, pedindo calma. A energia entre os dois parece mudar. Fernando respira ofegante, segura a mão de Jorge, que afaga seus cabelos. Jorge se sente desconfortável e se afasta”. (BARRAL. 2016. p. 27) Depois desse encontro, Fernando apaga as luzes do quarto; apenas se ouve o choro baixinho de Jorge.

III. A interface estética e política na construção de *Hotel Jasmim*:

Para se refletir sobre a interface estética e política em *Hotel Jasmim*, parte-se do itinerário do que se convencionou chamar de dramaturgia política, seguindo a esteira de Bertolt Brecht, no teatro ocidental, tomando os rumos do teatro brasileiro, com Augusto Boal, com a exposição de corpos submetidos à opressão social, para avançar por uma discussão aberta por teóricos da dramaturgia, a exemplo de Jean-Pierre Sarrazac. No seu livro *Crítica do Teatro I: da utopia ao desencanto*, Sarrazac pensa o teatro na sua “transitividade politizante”, isto é, no seu diálogo com o público e com a coletividade, ainda que não venha se contrapor à valorização da invenção linguística. (SARRAZAC, 2009, p. 17)

Com base nas discussões levantadas por esse teórico, não se trata de contrapor à dramaturgia que avança na crise da representação e investe na experimentação linguística; não há uma simples rejeição de dramaturgias que se organizam na não-referencialidade, “na busca de um teatro de imanência, a arte da presença, que não se coloca como metáfora do social”. Não seria a recusa de um significado para a cena, “mas no potencial de instaurar novas fábulas”. (SARRAZAC, 2009. p. 18) A questão é como nascem outras formas de produção de cena que trazem uma perspectiva crítica e de transmutação de valores societários, na crise da epicização politizada da dramaturgia que faz acordar para outras formas de configuração do dramático a partir, por exemplo, do drama lírico, da rapsódia, abertos à montagem e à hibridação.

Nesse âmbito investigativo, as dramaturgias brasileiras, a exemplo de *Hotel Jasmim*, assumem a função de caráter crítico e político, decompondo e recompondo também o vasto campo do imaginário brasileiro, numa espécie de “crítica particular que poderia ser chamada, no sentido deleuziano, de clínica” (SARRAZAC, 2009, p. 29). Na leitura aqui desenvolvida, entretanto, prefere-se o uso do termo “crítica” para entender um procedimento de metabolização da história coletiva e dos sujeitos nela engendrados, nomeadamente Jorge e Fernando, que se elabora dentro do próprio texto, e não a partir de um olhar exterior à construção dramática. Segundo o próprio Jean-Pierre Sarrazac, “foi o próprio processo de autointerrogação sem fim, de crítica interna da arte por ela mesma, que definiu a sua modernidade”, (SARRAZAC, 2009, p. 30) basta pensarmos, por exemplo, em *Seis personagens à procura de autor*, uma das peças

mais reconhecidas do dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), considerada, por muitos críticos, uma obra emblemática para se pensar a dramaturgia moderna, principalmente por trazer, explicitamente, um padrão de desvio de conteúdo: um meta-drama.

A questão, no entanto, é ver as transformações que ocorreram nessa posição ainda dita metalinguística para um outro processo que extrapola a metalinguagem, pois permite construir processos de instauração de vias criativas, de irrupção de modelos e extravasamento de força estética e política. Como afirma Sarrazac, a questão é como a obra “pôde, ao longo de décadas, resistir, transformar-se, desaparecer, ser suplantada por uma outra ideia?” (SARRAZAC, 2009, p. 30). Sabe-se que hoje já se questiona o termo “metalinguagem” ou mesmo “meta-drama”, exatamente por colocar o drama como centro gravitacional e, diante dessa estratégia de centralizá-lo, tolher o dramático em sua liberdade cênica e criativa, deixar de afirmá-lo no jogo descentrado de signos e de alteridade. No cenário contemporâneo, estima-se a arte que ambiciona descolocar a linguagem teatral como eixo; deseja-se descentralizá-la, buscando um novo modo de entendê-la e experimentá-la, a partir de transformações que deixam visualizar as relações de coação no próprio processo de arte representacional, com se a arte operasse no conflito de suas forças entre o que é representar um mundo objetivo, factual, engendrado por instâncias sociais e políticas, e o campo subjetivo entrelaçado a tudo isso.

A diretriz que nasce a partir dessas reflexões é que a escrita dramática, a exemplo de *Hotel Jasmim*, seja movida por sua vontade de experimentação ou de instauração de outras existências, tal como explica David Lapoujade: “Qual é a arte que permite que as existências aumentem a sua realidade? É preciso ser capaz de percebê-las, de apreender o seu valor e sua importância”. (LAPOUJADE, 2017, p. 41) Nesse contexto teórico, a dramaturgia crítica, esboçada por Claudia Barral, exerce sua força intensificadora que faz nascer outras possibilidades de entendimento da realidade e ampliar suas possibilidades de acesso e experiência estética, conquistando espaços e lugares de interlocução que antes eram negados por processos históricos e modos de configuração socioeconômica. A arte assume-me mais do que engajada politicamente; ela faz da crítica social uma força de instauração de novas percepções da realidade.

Nessa trilha de conexão estética do drama com a política e instauração de outros modos de existência, pode-se andar também pelas veredas da reinvenção de um mundo em comum, na esteira do pensador italiano Antonio Negri. Na visada política negriana, delimita-se o comum não a partir da lógica da unidade, pois, para ele, o “uno é o princípio da negação, a negação de todas as singularidades” (NEGRI, 2006, p. 197). Nesse aspecto, o comum é dimensionado como uma constelação de diferenças capazes de transformar o social. Para Negri, “a alegria é um dispositivo que nos vincula ao mundo; é indissociável do comum, da vida imanente. Tudo isso é Bios. E a revolução consiste em colocar a vida no centro da existência humana”. (NEGRI, 2006, p. 45). Para esse

autor, o comum pode ser entendido por meio da imagem do manto de Arlequim, numa referência ao personagem italiano da Comedia Dell'arte, um teatro popular, feito para ir às ruas. A veste desse personagem traz um mosaico de tecidos diferentes, com formas e cores diversas, que exalta o comum como experiência de singularidades em diálogo, em relação, em cooperação. É nesse sentido que se desenha uma leitura de *Hotel Jasmim*, como um encontro de singularidades que fazem parte da construção e a reinvenção de um mundo em comum e da arte de viver.

IV. Conclusão

À guisa de conclusão, podemos seguir a estrada aberta por Jorge Luis Borges e declarar que verdade é aquilo que emociona os sujeitos, isto é, “li livros pela emoção estética que eles me oferecem”. (BORGES. 2011. p. 83.) Acompanhando esta trilha borgiana, com seus jogos de espelhos, façamos um recorte no choro de outro Jorge, o personagem de *Hotel Jasmim*, com seus desdobramentos interpretativos. Há muitas razões para esse choro: o choque com a cidade grande, a violência entre os seres, o roubo de seu dinheiro pelo companheiro do quarto, as lembranças das perdas dos irmãos afogados e do pai assassinado; enfim o choro nasce como uma linguagem do corpo para falar do inominável, o vivido pela experiência, quando uma emoção nasce repentinamente, sem controle. A questão realçada, nessa leitura, é exatamente sobre a emoção capaz de transformar os sujeitos e, no caso da arte, de fazer da linguagem artística uma fonte de reivindicação de força plástica, capaz de emocionar e transformar posturas frente ao mundo.

Que emoção é esta que atravessou os corpos dos personagens, que fez com que um gritasse pela janela, saísse da sua inércia; e a do outro que chorou? E mais amplamente, poder-se-ia perguntar se a verdade, ainda que efêmera, aparece exatamente onde se vê a emoção? *Hotel Jasmim* presume um teatro no qual a emoção acontece, os corpos se conectam e produzem indagações sobre o modo como cada ser humano lida com suas perdas e com seu abandono. De um adulto maduro espera-se que reprima seus sentimentos, que tenha controle sobre eles, mas é da catarse e da transmutação da emoção vivida que podem nascer processos de humanização em meio a uma sociedade em que tantos são desumanizados, maltratados e tidos como coisas descartáveis. Trata-se de uma dramaturgia voltada para os conflitos humanos nas grandes cidades e as forças de repressão do sensível, pois realça quando as armaduras caem e os devires se elaboram na dinâmica das sensações, dos sentimentos expressos, como no choro. Sobretudo, essa dramaturgia nos leva a pensar que a emoção vem na ordem do evento. Esse teatro diz isso: este choro não tem a ver apenas com um único personagem e se espalha pela paisagem urbana: “Uma geometria do abismo: aquele que descobre um dia que ‘não é nin-

guém, absolutamente ninguém, que é os arredores de uma vila que não há, vai tornar-se cidade e paisagem.” (GIL, 1994, p.61) Nesse enfoque, a escrita dramática traduz a potência da exteriorização, agita-se no movimento das emoções, na relação entre os sujeitos e os espaços urbanos.

A dramaturgia de *Hotel Jasmim* afirma que a emoção não diz respeito apenas a um eu individual, mas às muitas faces que se conectam com a cena vista, com a paisagem vivida na grande cidade. Assim, os personagens se expõem com seus gritos, com seus choros, numa confissão que solicita uma confiança para dividir as angústias humanas. Nesse caso, cabe dizer que a história do teatro poderia ser descrita, também, como uma história de emoções encenadas, gesticuladas por atores/ atrizes e pelo contato com os corpos dos espectadores que transfiguram suas emoções, na conexão com as forças patéticas, capazes de produzir transformações sociais e coletivas a partir do encontro com a artesanaria teatral. São movimentos, comoções daqueles que se transformam, porque se permitem emocionar.

Não se pode fazer política só com sentimentos, mas as ações nascem dos afetos vividos e compartilhados. Nesse âmbito interpretativo, pensar em transformação individual ou coletiva presume atentar para as emoções que nos movem. O texto de Claudia Barral instaura uma dramaturgia não apenas realista, pois se trata de um teatro contemporâneo atento às sensações, ao caleidoscópio de imagens, de cheiros, e, como um jasmim, convida a caminhar por um labirinto de percepções, em um constante devir-paisagem. Os personagens vão se intercambiando, e se vai construindo o texto com eles, nas águas da linguagem, em referência ao mar que se inaugura sempre em movimento, mesmo nas ruas da capital paulista, longe das praias da Bahia, de onde a autora provém. Nasce, assim, a marinha que se instala como manancial criativo, engenho do inconsciente de onde emanam os sonhos, o desejo e essa dramaturgia.

Referência

BARRAL, Claudia. *Hotel Jasmim*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2016.

BORGES, Jorge Luis. *Borges Oral e sete noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã: diálogo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. 2016.

GIL, José. *O espaço interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

LOPES, Cássia. *Gilberto Gil: A poética e a política do corpo*. São Paulo, Perspectiva, 2012. 368p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Crítica do teatro I: da utopia ao desencanto*. Trad. Leticia Mei. São Paulo: Editora Temporal: 2021.

Dossiê Escrita Dramática

A personagem no drama: Veredas

The character in the drama: Paths

Cleise Furtado Mendes
Universidade Federal da Bahia
E-mail: cleise.mendes@gmail.com

Resumo

A personagem, tanto ou mais que outros elementos da forma dramática, tem sido alvo de processos de desconstrução que subverteram, dentre outras heranças da arte ocidental, o que tem sido chamado paradigma aristotélico-hegeliano, abrindo caminho para novos procedimentos e reinvenção das possibilidades dramáticas. O reexame da ideia de personagem, em suas abordagens crítico-teóricas, assim como em suas mais recentes “corporificações” nas escritas dramáticas, leva ao reconhecimento de sua importância como elemento de conexão e mediação entre os demais signos da tessitura dramática e cênica, não apenas para dramaturgos e encenadores, mas sobretudo, substancialmente, para o trabalho dos atores. Certas estratégias de composição que se encontram em peças da dramaturgia brasileira contemporânea, ao lidar livremente com os caracteres da tradição, remodelando suas máscaras, terminam por produzir uma reconfiguração, mas também uma reafirmação da presença da personagem, em seu duplo liame com o texto e o jogo cênico.

Palavras-chave: Personagem, Drama, Dramaturgia contemporânea, Escrita dramática.

Abstract

The character, as much or more than other elements of dramatic form, has been the target of deconstruction processes that have subverted, among other legacies of Western art, what has been called the Aristotelian-Hegelian paradigm, opening the way for new procedures and the reinvention of dramaturgical possibilities. The re-examination of the idea of character, in its critical-theoretical approaches, as well as in its most recent “embodiments” in dramatic writings, leads to the recognition of its importance as an element of connection and mediation between the other signs of the dramatic and scenic texture, not only for playwrights and directors, but above all, substantially, for the work of actors. Certain compositional strategies that are found in works of contemporary Brazilian dramaturgy, when dealing freely with the faces of tradition, remodeling their masks, end up producing a reconfiguration, but also a reaffirmation of the presence of the character, in its double bond with the text and the scenic game.

Keywords: Character, Drama, Contemporary dramaturgy, Dramatic writing.

S seja na prática cotidiana da dramaturgia ou no embate entre diferentes abordagens que buscam compreender as mutações históricas da forma dramática, a questão da personagem adquire especial relevância crítica. Por sua irresistível destinação ao jogo cênico e à presença viva do ator, a personagem dramática demonstra resistir ao processo de desidratação das categorias formais do drama, mantendo, em meio às operações de desdramatização e desnaturalização em curso nas peças contemporâneas, uma espécie de núcleo mimético. Em que pesem os efeitos de esvaziamento do diálogo, de fragmentação de tempo e espaço, de dissolução da fábula em microssituações, os dramaturgos ainda são contadores de histórias, mesmo que prevaleça a rejeição a qualquer narrativa unificadora ou a intrigas de molde lógico-causal.

O verbete “Personagem”, no *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (SARRAZAC 2012), é seguido pela indicação, entre parênteses: “crise do”. É significativo que essa mesma observação crítica reapareça após os títulos de outros três verbetes: “diálogo”, “fábula” e “mimese”, pois tudo leva a considerar que a decomposição da personagem dramática resultaria de uma espécie de *reação em cadeia* produzida a partir de uma ruptura com a concepção mimé-

tica na arte, herdada da poética aristotélica, e dos consequentes abalos que irão afetar os demais elementos constitutivos do drama, em especial o sistema das ações (intriga) e as trocas enunciativas que regem as interações individuais (diálogo).

O *Léxico*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac e realizado coletivamente pelo Grupo de Pesquisas sobre a Poética do Drama Moderno e Contemporâneo, da Universidade de Paris III, toma como ponto de partida teórico e metodológico a noção de “crise do drama” como formulada por Peter Szondi, em sua obra capital de 1956 (SZONDI 2001). No entanto, desde a Introdução escrita pelo organizador, recusa-se a visão teleológica do autor alemão, para quem o uso de recursos épicos seria um “progresso” da dramaturgia e “superação” da crise que teria atingido o modo dramático. Essa recusa produz também o deslocamento de perspectiva necessário para contemplar a produção dramatúrgica da segunda metade do século XX, povoada por obras híbridas, tecidas pela mistura de gêneros, temas e materiais, e que instalariam a “desordem” nas regras clássicas de composição, ao invés de caminharem rumo à “solução” szondiana de um teatro épico. (SARRAZAC 2012: 33)

Personas, caracteres, agentes, figuras, sombras

Uma das dificuldades metodológicas para se lidar com o conceito de personagem é a impressionante multiplicidade de formas candidatas a serem inscritas nessa categoria. Como usar o mesmo termo para designar as personas arquetípicas da tragédia grega e, ao mesmo tempo, seres de exceção, de construção extremamente particularizada, tais os grandes protagonistas trágicos de Shakespeare, como Macbeth ou Lear? Ou para englobar os tipos fixos da comicidade popular tanto quanto os brilhantes interlocutores das comédias “de ideias” de Bernard Shaw ou Oscar Wilde, frutos de sofisticada caracterização? Como contemplar a fatura de traços psicossociais que nos dão a “inteireza” de caracteres como Dr. Stockmann ou Nora Helmer, de Ibsen, ou Blanche Dubois, de Tennessee Williams, tanto quanto os vestígios ou fragmentos de seres sem nome que apenas ainda se arrastam e falam, como os que povoam os últimos dramáticulos de Beckett?

Diante desse amplo painel em que desfilam de arquétipos a caricaturas, de indivíduos “cheios de si” a meras sombras, de agentes dotados de vontade e poder de decisão a seres que contemplam paralisados o que lhes acontece, em processos de hibridização que só fazem se multiplicar nas escritas atuais, os teóricos buscam soluções na proposta de novos termos, que nem sempre se mostram suficientes para abarcar a miríade de figuras insólitas que povoam as obras concretas. Sarrazac, por exemplo, sugere o termo “impersonagem” para designar a desagregação da personagem antes redondamente construída, dotada de caráter estável e coerente com seus atos. Para alinhar as *criaturas* da

dramaturgia moderna e contemporânea – com exemplos que vão de Tchekhov e Strindberg até Koltès e Kane – o autor encontra uma espécie de fio condutor na ideia de *impessoalidade*: a personagem já não tem nome, recebe traços genéricos apenas para representar a condição humana em dada cultura ou região; em lugar de agir, faz-se testemunha inquiridora de seu mero existir e reflete insistentemente sobre sua própria identidade de personagem, permanecendo, sobretudo, como uma estranha para si mesma; em sua descontinuidade, vai se constituindo precariamente pela sucessão de diferentes máscaras. A reiteração desses traços levaria ao colapso da antiga ideia de caráter, permitindo ao autor constatar que nas dramaturgias pós-1880 “a personagem não é mais uma pessoa, no sentido de indivíduo, mas *persona*.” (SARRAZAC 2017: 85)

Gerd Bornheim, em texto de 1963, já apontava, como característica fundamental da arte expressionista, “o sentido impessoal da subjetividade”, que no âmbito do drama produziria “personagens destituídas de identidade”, seja por recursos de fragmentação (dividindo-se em diversos “outros”) ou estaticização (transformando-se em marionete das circunstâncias, sem poder de ação). Embora aparentemente falem *de si mesmas*, e se confessem sem cessar, essa confissão é impessoal, expressa antes gritos coletivos do que uma vivência particular, individual, como uma autobiografia que “não tem rosto”. (BORNHEIM, 1975, p.66-67). Talvez esse traço de “subjetividade impessoal”, apontado por Bornheim na dramaturgia expressionista, possa realmente ser ampliado, como faz Sarrazac, como uma tendência que se aprofunda e diversifica em procedimentos de composição observáveis desde então até as atuais escritas dramáticas.

Porém, um exame das personagens que vêm sendo produzidas, em meio à diversidade de tais escritas, não parece autorizar uma solução tão rápida para descrever o conjunto de estratégias de que se valem os dramaturgos para engendrar seus seres *ainda dramáticos*, embora destituídos da coerência entre caráter, ação e discurso que lhes garantia uma unidade e uma identidade, no contexto do drama anterior à famosa crise “pós-1880”. O próprio Sarrazac busca a todo momento relativizar certas apostas mais arriscadas na descrição dessa “impersonagem”, como o cuidado que tem em apresentá-la como “uma personagem que se interroga indefinidamente sobre si mesma, seus objetivos, suas motivações e identidade”, e sobretudo ao afirmar, sem temer o paradoxo, que a sua passividade é *ativa*: “O que significa que a personagem, que será qualificada de ‘espectadora’, de ‘reflexiva’ ou de ‘recitante’, não cessa jamais de ser uma personagem *dramática*.” (SARRAZAC 2017: 176-179. Grifo do autor.)

Profecias do apocalipse dramático

Para um estudioso do drama, convidado a se debruçar sobre uma produção de quase três milênios, sempre existe a opção de considerar as convenções herdadas da tradição como um corpo de normas limitadoras ou como formações de

dado período histórico, de um dado cronótopo (para lembrar um precioso termo bakhtiniano), expressões de um espaço-tempo, sempre aptas a serem alteradas e reconfiguradas, em sintonia com as contínuas transformações de ideias, sentimentos e valores que movimentam a aventura humana. É possível, e sobretudo produtivo, considerar os processos de desconstrução ou decomposição que atingiram a personagem, tanto ou mais que outros elementos da forma dramática – subvertendo, entre outros legados da arte ocidental, o que tem sido chamado “paradigma aristotélico-hegeliano” – como uma abertura de caminhos para a experimentação e reinvenção das possibilidades dramatúrgicas.

Em suas vertentes mais radicais, porém, certas teorias superestimaram tais processos, precipitando-se a vaticinar uma série de extinções, não apenas do modo dramático, e conseqüentemente das *dramatis personae*, mas estendendo-se, no limite, até a morte da narrativa em geral. Como um exemplo entre vários, no livro intitulado *Teatro pós-dramático*, Hans Thies Lehmann, após examinar as características da produção teatral do período 1970 a 1990, postula para o futuro das artes cênicas o abandono do modelo “drama” em tudo aquilo que, na concepção do autor, essa forma implicaria, a saber: “Totalidade, ilusão e representação do mundo.” (LEHMANN 2007: 26) Mesmo a “epicização” da cena, herdada da proposta brechtiana, seria insuficiente para atender às demandas mais recentes da arte teatral, pois essa solução ainda preservaria a imagem de um cosmos fictício habitado pelas *dramatis personae*. Para Lehmann, Brecht não traria uma mudança decisiva na tradição de um teatro dramático, pois suas peças *ainda* recorreriam ao modelo mimético de uma narrativa que dá suporte a um mundo ilusório, ou seja, seria *ainda* um “teatro de fábula”. (LEHMANN 2007: 51)

Talvez não seja desnecessário lembrar que a tríade de elementos acima apontados por Lehmann – “totalidade, ilusão e representação” – de há muito deixaram de constituir um modelo capaz de contemplar a diversidade de caminhos abertos pelas escritas dramatúrgicas, no mínimo desde as profundas transformações operadas por alguns autores da virada do século XIX para o século XX, como Tchekhov, Maeterlinck, Pirandello e, sobretudo, Strindberg. Por outro lado, o vaticínio do teórico alemão sobre o progressivo afastamento entre o palco e a forma dramática cedo mostrou-se precipitado: como se sabe, diretores como Peter Brook e Robert Wilson, entre outros que são referências capitais no estudo de Lehmann, não apenas voltaram a encenar textos dramáticos, mas até mesmo peças clássicas dentro do gênero.

Para citar apenas um exemplo de diferente abordagem da questão, entre autores brasileiros, Paulo Ricardo Berton, após alentada pesquisa da dramaturgia produzida na Alemanha a partir de 1990 – ou seja, na mesma década em que Lehmann divulga seu prognóstico de morte do drama e das *dramatis personae* – constata a presença de toda uma geração de autores que testemunham o vigor e a atualidade da escrita dramática. Na introdução a um livro que reúne quatro peças de autores de língua alemã, surgidos nos anos noven-

ta do século XX, afirma Berton: “Após a leitura dos quatro dramas, textos que nos encharcam de poesia, crítica, desespero, história e sarcasmo, fica praticamente impossível concordar com uma “crise do texto dramático” no panorama teatral contemporâneo.” (BERTON 2011: 25)

Na verdade, só para teóricos e críticos que acreditam em uma única *forma de drama* (seja ele chamado absoluto, rigoroso, clássico, aristotélico, hegeliano...) é possível afirmar a dissolução do gênero, diante da profusão de obras concretas cuja construção se desvia de tal modelo consagrado; porém, para todos os que hoje compreendem a dramaturgia como uma prática textual, cênica e audiovisual em contínua transformação, a ideia de crise está associada à vocação constitutiva de uma forma artística que sempre se realimentou com os dilemas e contradições de cada tempo e lugar, com a contínua tensão entre a cena e o mundo que evoca. Dessa percepção vem a conclusão de Sarrazac – contrariando a ideia szondiana de superação do dramático pelo épico, que efetivamente não ocorre nas atuais escritas dramáticas – de que a crise é “sem fim” em dois sentidos: sem término e sem finalidade. (SARRAZAC 2012: 32)

Visões da personagem

Sabe-se que, na tradição dos estudos do drama, a personagem tem sido objeto de análise, principalmente, segundo três perspectivas: mimética (como Persona ou Máscara, metáfora/metonímia de seres reais, mantendo a ilusão referencial como base para a produção de sentido dos signos cênico-textuais; actancial (como agente dentro de um sistema de ação, segundo a evolução dos estudos de narratologia e dos trabalhos de Propp, Souriau, Greimas); pragmático-dialógica (como sujeito de um discurso, locutor-alocutário que ganha existência ao participar da cadeia de enunciados alimentada pela força ilocucionária das interações verbais).

Para a reflexão aqui desenvolvida, vou destacar apenas a primeira perspectiva, correspondente à abordagem clássica que nos apresenta a personagem como “suporte da ação”: máscara antropomórfica que imita seres que agem. Como se sabe, é desse modo que Aristóteles indica o lugar dos caracteres no sistema da tragédia, como elemento secundário posto a serviço da intriga (*mythos*), claramente subordinado ao agenciamento dos fatos. A formulação é precisa: “Na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.” (1966: 75) Logo a seguir, essa hierarquia fiel ao primado da ação será defendida por argumentos críticos: por mais bem executados que sejam os discursos (elocuições) produzidos por algum autor para a expressão de suas personagens, isso não contribuiria para o efeito trágico tanto quanto o mito ou a trama dos fatos.

Essa clara subordinação dos caracteres aos poderes da intriga parece ser suficiente para colocar em dúvida a aplicação do rótulo “aristotélico” (ainda que combinado a “hegeliano”) àquela forma dramática surgida no Renascimento, que Szondi nomeia como “drama absoluto”, definido em resumo como ação intersubjetiva, expressa no diálogo e em tempo presente. (SZONDI 2001: 29-34) Mesmo um rápido exame dos traços essenciais que o autor apresenta para definir essa forma historicamente situada e generalizada como “o drama”, mostra que ela é constituída pela combinação dos elementos do modelo hegeliano – domínio do diálogo e do conflito – com exigências do realismo, sobretudo cênico, como “a não invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama”, a separação necessária entre palco e plateia ou ainda a união, invisível e indivisível, entre o ator e a personagem. (SZONDI 2001: 31) Ora, nada disso remete aos princípios enunciados na poética aristotélica, ainda quando certas obras preservem, em sua construção, os requisitos de totalidade, unidade e verossimilhança interna. *Do ponto de vista da personagem*, a progressiva dominância de uma caracterização complexa – tanto pela minuciosa combinação de traços sociais, culturais, psicológicos, quanto pela exposição de contradições e até mesmo certo grau de estranheza, de atitudes não explicáveis em seu comportamento, como em Hedda Gabler, de Ibsen – é que parece ter efetivamente produzido um novo paradigma dramático, situado na transição romântico-realista, que iria inverter decisivamente a hierarquia dos elementos do modelo aristotélico. Diante da minimização da intriga (da crescente dificuldade de *agir*), as personagens assumem o primeiro plano da construção dramática, dominando literalmente a cena.

Curva “dramática” ou drama de estações?

Se tomarmos como parâmetro a maior ou menor complexidade da personagem, em uma escala de composição com vários graus, que iria da extrema tipicidade – com poucos e característicos traços definidores – até o máximo de individualização, com numerosos e minuciosos atributos a desenhar uma face única e inconfundível – seria possível descrever uma espécie de “curva dramática” para desenhar a sua trajetória. Concebida, em sua origem, como um ser portando a máscara antropomórfica de uma identidade fixa, caracterizada apenas o *suficiente para agir* (como reza o cap. VI da *Poética* de Aristóteles) a personagem dramática vai adquirindo, ao longo de sua história, mais e mais atributos que a individualizam, até atingir – no trajeto entre o drama shakespeariano e os heróis e heroínas românticos – uma dimensão exacerbada de “caráter”, dotada de características particulares, de uma biografia e, pode-se até dizer, de uma “alma”. Dotada, sobretudo, de uma aparente autonomia aos olhos do espectador, uma independência no pensar, sentir e agir cujo efeito imediato seria elidir a existência de um autor.

Após esse clímax como criatura moldada integralmente para representar uma vida fictícia, dona de vontade própria, escolhas éticas e capacidade de decisão sobre seus atos (já que sem isso não seria possível a “colisão dramática” de que fala Hegel), na transição do naturalismo para o drama simbolista (o que equivale à fase final de Ibsen, Tchekhov, Maeterlinck e principalmente Strindberg), a personagem começa a perder gradativamente tanto o seu poder de ação quanto a garantia de uma identidade estável que a mantivesse, em cena, sempre a mesma aos nossos olhos, e sobretudo atuando como um todo coerente, no qual pensamento e caráter funcionassem como causas de suas ações. Ao mesmo tempo em que existe um investimento para dar espessura psicológica a tais seres cambiáveis, internalizando seus conflitos, também lhes é negado o atributo propriamente *dramático* (no sentido original de “ativo” e não de “conflituoso”) de modificar a situação em que se encontram, tornando-os mais “pacientes” que são afetados pelo curso dos acontecimentos do que agentes de uma trama. (Mas aprendemos com Tchekhov que nosso interesse de espectadores pode ser atraído justamente pela “inação” de uma personagem, por sua incapacidade de transformar seu mundo e suas circunstâncias...)

Mas talvez pudéssemos, com outro olhar, surpreender nessa trajetória uma espécie de “drama de estações”, no qual certos perfis voltam a desfilarem em novos trajes, com liberdade renovada, e com toda a diferença que se possa atribuir a cada contexto histórico e estilo poético. Assim, podemos ver os grandes indivíduos shakespearianos renascerem na dramaturgia romântica, e mais além, reeditados, por exemplo, em algumas protagonistas de Federico Garcia Lorca, como Yerma e Bernarda Alba. As alegorias típicas da dramaturgia medieval podem ressuscitar – sempre em outra chave histórica e estética, é claro – e causar reboliço em peças do absurdo, como em *O Rinoceronte*, de Ionesco, entre várias outras. Na dramaturgia brasileira, heróis trágicos ressurgem no tratamento de temáticas modernas, como Zé do Burro em *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes ou Arandir em *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, ainda que este último esteja contaminado por elementos da farsa e do melodrama que imperam no universo do autor.

De todo modo, no curso de suas transformações históricas, a prática dramaturgical não cessou de subverter as regras clássicas de composição das figuras cênicas e, conseqüentemente, dos “lugares” teóricos em que estas se deixavam inscrever. Qualquer estudo que se desenvolva a partir da experiência de interação entre práticas dramaturgical e práticas cênicas chegará facilmente à constatação de que as mais efetivas teorias do drama, em cada tempo e espaço, são as que se acham implícitas na própria criação dos dramaturgos e encenadores. E eis que, contra todos os prognósticos que apontavam, em fins do século XX – para além da “crise” já anunciada por Peter Szondi, em 1956 – a dissolução da personagem como corolário da morte das narrativas, não cessaram de surgir autores dramáticos que pareciam desconfiar tanto das extinções quanto das criações absolutas, e buscaram caminhos os mais diversos

para propor novos e novíssimos avatares para os seres cênicos, lançando-os nesse campo fértil de experimentações em que hoje se faz a multifacetada produção dramatúrgica.

Prática dramatúrgica e abordagens teóricas

Em que pese toda a relevância dessa categoria dramática e narrativa, ainda são poucas as obras teóricas ou de análise crítica dedicadas ao estudo específico das personagens. Existe, assim, um descompasso entre a atual produção dramatúrgica – abrindo espaços para criações insólitas, surpreendentes, rebeldes às categorizações existentes – e a existência de uma reflexão crítico-teórica que acompanhe essas práticas. No Brasil, as últimas publicações dignas de nota nesse sentido não ultrapassam a década de 1990. Como um marco nesse campo, em 1976 a Coleção Debates, da Editora Perspectiva, é inaugurada com o livro *A Personagem de Ficção*. Escrita por autores do porte de Antônio Cândido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes, a obra considera a temática da personagem ficcional como um problema complexo, e busca estudá-la em uma confluência de perspectivas e de meios que engloba filosofia, romance, teatro e cinema. Autor do primeiro capítulo, intitulado “Literatura e personagem”, Anatol Rosenfeld considera a personagem como o elemento primordial para “constituir a ficção”. (ROSENFELD 1998: 20)

Outro clássico brasileiro nessa área de estudos é o livro *Dramaturgia: A Construção do Personagem*, de Renata Pallottini, publicado em 1989. A principal contribuição dessa obra é a conceituação da personagem no teatro épico, na esteira das propostas brechtianas, abordagem bastante difundida na época em que a obra foi escrita e que hoje representa uma conquista já consolidada e que continua a merecer o interesse dos novos dramaturgos. (PALLOTTINI 1989)

Ao tratar desse tema, não se deve esquecer também a contribuição de Rubem Rocha Filho, com *A Personagem Dramática*, publicado pelo então INACEN, em primeira edição de 1986, que faz um estudo diacrônico da personagem na história do teatro ocidental e tem a vantagem, para nós, de reunir exemplos da dramaturgia brasileira e especialmente da região Nordeste. Assim como o livro de Pallottini, o estudo de Rocha Filho *vai até a personagem épica*, que é tratada no último capítulo, com exemplos que vão de Brecht a Francisco Pereira da Silva. (ROCHA FILHO 2010)

Ainda dentre as poucas obras de relevo a enfatizar especialmente a questão da personagem, no Brasil, não se pode esquecer o curioso e competente livro de Fernando Segolin, de 1978, *Personagem e antipersonagem* que, dedicado à personagem na narrativa moderna, examina as transformações sofridas por esses “seres de linguagem” em seu périplo desde a concepção aristotélica até os formalistas russos, em uma trajetória que vai da personagem-função, passando pela personagem-estado e pela personagem-texto, até eclipsar-se na anti-personagem.

(Nas escritas dramáticas, diferente do que ocorreu no romance, creio que jamais se atingiu o estágio da anti-personagem que, segundo Segolin, após perder seu caráter mimético se reduziria a “uma personagem metalinguística, ocupada em explicitar sua essência verbal e negar/anular seu pretendido compromisso representativo com o homem e o mundo.” SEGOLIN 1978: 108.)

As transformações ocorridas na forma dramática, fazendo emergir novos modos de construção da personagem que subvertem todo um repertório habitual de técnicas e procedimentos, parecem exigir uma ampliação das referências críticas e teóricas que compreenda de modo mais abrangente o que há de insólito ou heterodoxo nas atuais escritas dramáticas. Esse olhar exige o deslocamento de certos paradigmas que regem os hábitos de leitura e análise de peças teatrais, muito mais do que possivelmente influenciam a criação dos dramaturgos, em qualquer tempo. Uma abordagem que permanece possível, tendo em conta a variedade da atual produção, é a análise do modo específico pelo qual cada autor estrutura as relações entre caráter, atuação e discurso e as demais instâncias da composição dramática, como evolução (ou não) das situações, ritmo cênico, coordenadas de tempo e espaço, condições de enunciação.

Nesse quadro, observa-se que existe hoje um número crescente de textos produzidos para a encenação nos quais os recursos utilizados para a construção de personagens afastam-se não apenas, obviamente, das regras clássicas do drama, mas até mesmo das inovações surgidas na segunda metade do século XX, como o distanciamento épico e o “esvaziamento” das peças de absurdo, que são em geral *o limite das referências existentes* na bibliografia dos estudos do drama. Qualquer investigação ancorada na direta observação das escritas em curso, creio, findará por afastar-se do diagnóstico assaz repetido de uma “crise do drama” para reconhecer o caráter libertador e proteiforme das inúmeras possibilidades que emergem dos textos produzidos para a cena.

Novos dramaturgos e novas personagens

É possível identificar, em alguns textos da dramaturgia brasileira, estratégias de composição que exibem tendências rumo à problematização, mas também, no mesmo gesto criativo, à revitalização do drama e de suas sempre renascentes *personae*. Para efeito desta reflexão, vou privilegiar alguns textos nos quais a personagem é claramente um elemento dominante da tessitura dramática e do jogo cênico. São personagens cuja construção explora um largo espectro de possibilidades, abrindo espaços entre técnicas já tradicionais, as quais funcionam como simples balizas de um processo criativo; personagens plasmadas por recursos de caracterização livremente articulados, que vão de tipos abstratos e projeções subjetivas a narradores ágeis e nem sempre tão “distanciados” da história que apresentam. Ou seja: entre os extremos da abstração

impessoal e a objetividade do sujeito épico parece haver muito mais coisas entre o céu e a terra nos domínios do drama.

Em *Rainha Vashti*, de Myriam Fraga, temos personagens delineadas quase como “à bico de pena”, como figuras voláteis dentro de um cenário onírico, extraídas de suas referências míticas e históricas para compor o microcosmo de subjetividades daquilo que chamei, em estudos anteriores, de *drama lírico* (MENDES, 2015). A partir do relato bíblico que consta do Livro de Esther, o texto revisita, em seu argumento, a crônica da Rainha Vashti e do indigitado rei persa, Xerxes, aqui chamado Ashuero, que em sua sanha conquistadora só conseguiu levar o mundo persa ao caos e à destruição. Porém, por mais que o leitor conheça os dados históricos ou suas retomadas pela ficção, a recriação poética aqui produzida faz com que a narrativa evocada surja diante de nós como algo insólito, como um cenário conhecido que fosse subitamente iluminado por uma luz estranha. Porque o olhar que engendra este microcosmo não está interessado em enredar-se nas peripécias da linha épica, em – mais uma vez – representar as aventuras bélicas desse confronto entre reinos. Aqui, estamos longe do fragor das batalhas, do tinir dos ferros, ou apenas ouvimos seus ecos filtrados pelas tapeçarias do palácio real e pelo murmúrio de vozes abafadas, como evocações de um pesadelo.

Se o lírico tem o poder de dispersar, fragmentar os dados da experiência, o dramático tende a concentrar e tensionar o campo das subjetividades, e a autora aqui extrai o melhor trabalho dessas forças, em princípio díspares. Nessa fábula poética e política, embora exista uma situação dramática que avança para um confronto, a variedade rítmica dos versos e a rede de imagens tecidas a cada fala desviam-se do mero argumento, trazendo ao primeiro plano a cena interna de cada personagem. *Rainha Vahsti* pertence a uma linhagem de escritas cênicas nas quais a cumplicidade lírico-dramática não só renova as formas de enunciação e as possibilidades expressivas do diálogo, mas atinge, como traço estruturante, o desenho das situações e dos caracteres, deslocando o foco de interesse dramático para o interior das personagens, para o palco subjetivo em que o eu poético faz espetáculo de sua própria intimidade. (FRAGA 2015)

Diferente da atmosfera intimista de *Rainha Vashti*, optando por uma construção abertamente épica, mas cujo tom contundente não exclui o lirismo, Luiz Marfuz, em *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, cria uma personagem ao mesmo tempo ator e narrador, histórica e meta-histórica, para a qual a biografia do romancista negro funciona como fábula e memória, mas sobretudo como ponte armada entre palco e plateia para discutir, dramática e cenicamente, questões que, aqui e agora, continuam a afligir os cidadãos afrodescendentes. Enquanto tem seu corpo exposto no Museu Nina Rodrigues, Lima Barreto dialoga com personagens espectrais, como os médicos eugenistas que farão a autópsia de seu cadáver. Esse argumento serve de base mínima para que essa personagem, que se move do espaço mais íntimo ao social, agente e paciente, força presente e

evocação de uma vida, apresente a verdadeira “autópsia” do texto, que é o recorte impiedoso de uma sociedade adoecida pelo preconceito racial.¹

Os caminhos trilhados por esses novos dramaturgos para a constituição de seus seres dramáticos e cênicos podem ser os mais diversos, articulando com inteira liberdade traços herdados da tradição do drama com formatos híbridos que abrigam diferentes gêneros e tipos de discurso. *Namíbia, não!*,² de Aldri Anunciação, exhibe personagens cuja construção oscila entre certo grau de caracterização individual e traços típicos de um painel social, com uma mixagem de gêneros textuais que alterna lugares-comuns da mídia com citações literárias que tecem alusões irônicas ao nosso passado cultural, entretecendo fragmentos discursivos em um concerto de vozes dissonantes; pela articulação de jogo teatral e mimese, o texto brinca de revelar sua própria construção, com cenas em que as personagens se referem a cenas anteriores, por exemplo.

Cordel do Amor Sem Fim, de Claudia Barral³, retoma a tradição dos cantadores sertanejos e renova o tom épico dos relatos desses rapsodos nordestinos com acentos líricos, para tecer uma narrativa envolvente que não teme os contrastes dos registros de linguagem e a contínua oscilação dos pontos de vista sobre o enredo. Merece atenção o fato de que a presença de um narrador, nesse texto, não impede nossa empatia com as personagens vitimadas por uma infeliz história de amor, pois o lirismo e a força poética de suas intervenções criam uma espécie de caixa de ressonância para o que acontece “dramaticamente” nos diálogos, e assim contribui para ampliar a atmosfera emocional.

Protocolo Cidade: uma fábula dos escombros, de Sônia Rangel,⁴ caracterizado como espetáculo-exposição, investe em uma “dramaturgia contingente” – na feliz expressão da autora – para urdir sua fábula-bricolagem cênica com elementos colhidos em diferentes campos de signos e diferentes registros técnicos, articulando atores e formas animadas, artesanato e recursos audiovisuais, tratando as fronteiras entre linguagens como linhas flexíveis e redesenháveis. Nesse cosmos, que foi inventado, logo existe, a história do Jardim do Éden ou a do Big Bang podem conviver como versões narrativas das

1 Protagonizado pelo ator Hilton Cobra e produzido pela Cia. dos Comuns, por ele criada em 2001, o espetáculo *Traga-me a cabeça de Lima Barreto*, sob a direção de Fernanda Júlia Onisajé, desde 2017 tem realizado contínuas temporadas de grande sucesso em várias capitais brasileiras.

2 A primeira montagem da peça estreou em Salvador, no Teatro Sala do Coro, em 2011, sob a direção de Lázaro Ramos, com várias temporadas em outros teatros da capital baiana e em seguida no Rio de Janeiro, no Oi Futuro Ipanema. Publicado pela EDUFBA, em 2012, o texto veio a receber o Prêmio Jabuti no ano seguinte. Em 2020, a peça foi adaptada para o cinema, com o título *Medida Provisória*, sob a direção de Lázaro Ramos.

3 Premiada em terceiro lugar no Prêmio Funarte de Dramaturgia, em 2003, a peça realizou seguidas temporadas de sucesso em várias cidades brasileiras, e integrou a programação do FRINGE (mostra independente de espetáculos que integra o Festival de Teatro de Curitiba), em 2011.

4 O espetáculo estreou em julho de 2017, no Teatro Martim Gonçalves, da Escola de Teatro da UFBA, em Salvador, com direção da autora. Trata-se do quarto trabalho cênico do grupo de teatro Os Imaginários, coletivo associado ao grupo de pesquisa Dramatis/CNPQ.

nossas origens, e assim as manchas na Lua tanto podem ser lidas/sonhadas como a imagem de São Jorge vencendo o dragão ou o derradeiro pouso da Senhora Veredê, personagem de uma história de amor desconstruído.

Egotrip, de João Sanches,⁵ apresenta uma estratégia de composição em que as personagens se revezam como narradores e também agentes da trama, graças a um contínuo deslizamento dos planos de enunciação, que ora alimentam o diálogo intersubjetivo, ora nele incluem como interlocutor um eventual espectador, instaurando assim uma perspectiva exterior à fábula. O mecanismo dramático da dupla enunciação, em que personagens falam para personagens e o autor se dirige ao espectador apenas através delas, é a todo tempo rompido, e em seguida reatado, simulando uma espécie de jogo discursivo que vai pouco a pouco impondo seu ritmo e ganhando a adesão do ouvinte. A última cena é especialmente característica dessa liberdade concedida às personagens para tecer e destecer seus próprios perfis e destinos, criando diretamente em cena as possibilidades de sua existência.

ALEXANDRE – Se eu puder escolher um final pra nossa história, eu quero que o Galego finalmente descubra que é homossexual, se apaixone por mim e que a gente fique junto. Eu, pela primeira vez na vida, vou me casar, constituir uma família, adotar uma criança e, quem sabe, virar um comunista como você, Jarbinhas.

JARBAS – Se eu puder escolher um final pra nossa história, então eu quero deixar um pouco de querer consertar o mundo e os outros. Eu quero me ocupar em consertar aquilo que tá quebrado dentro de mim. E, quem sabe, virar um neoliberal individualista como você, Alexandre, pra gente continuar nossas discussões políticas. [...]

IGOR – Bem, se eu puder escolher um final pra nossa história, então, eu quero que todos esses finais aconteçam e também outros possíveis. Na verdade, se eu puder escolher um final pra nossa história, eu quero que ela termine com um novo início. Na verdade, eu quero que nossa história não termine nunca, ou que ela continue por ainda muito tempo, por muito tempo mesmo... sem final. É isso. Eu quero que nossa história continue sem final. (SANCHES 2017: 179)

Estes são apenas alguns exemplos de escritas para a cena produzidas recentemente, no Brasil, que mantêm a forma dramática como arcabouço geral de composição ao mesmo tempo em que exercitam estratégias narrativas que se desviam de fórmulas prontas. Todos esses textos dão vivo testemunho de que o drama se reinventa constantemente, em escuta atenta às contradições de seu tempo, e de que seus autores são capazes de flagrar tais realidades por ângulos ines-

5 Com direção do autor, o espetáculo estreou em 2016, com várias apresentações em cidades do interior da Bahia, realizando a seguir temporadas em Salvador e Fortaleza. Em 2017, o texto foi publicado pela EDUFBA na coleção Dramaturgia da Bahia.

perados, tanto na escolha quanto no tratamento dos temas, com destaque para construções inusitadas de personagens que, subvertendo as expectativas do público, conseguem oferecer imagens teatralmente poderosas.

Tais marcas de renovação estão presentes em obras de autores tão diversos – tanto no teor de sua escrita quanto nas inserções culturais – quanto Thomas Bernhard, Bernard-Marie Koltès, Wajdi Mouawad, Wole Soyinka, Sarah Kane, Caryl Churchill, Matêi Visniec, Jon Fosse, Yasmina Reza, Michel Vinaver, Franz Xaver Kroetz, para citar apenas alguns já amplamente reconhecidos pela crítica especializada. No Brasil, várias possibilidades de miscigenação lírico-épico-dramática (prática já fartamente em curso, entre nós, desde os anos 1970 e à qual Sarrazac se refere ao cunhar o termo *rapsodização*) – com distintas consequências para a diversidade dos textos levados à cena – integram os procedimentos de dramaturgos que emergiram nas últimas décadas, como os já citados, e mais Fernando Bonassi, Aimar Labaqui, Ana Maria Franco, Bosco Brasil, João Falcão, João Denys, Deolindo Checucci, Gildon Oliveira, Marcos Barbosa, Cláudio Simões, Paulo Henrique Alcântara, Grace Passô, Gil Vicente Tavares, Leonardo Moreira, Vinicius Calderoni, entre muitos outros.

A personagem como dispositivo da ficção

O enfraquecimento dos pilares da ação e do caráter na construção dos seres destinados à cena corresponde, em grandes linhas, ao que alguns teóricos apontaram como um estado crítico e mesmo terminal da personagem; contudo, esse caminho de “desfiguração” foi também a conquista de um trabalho de reconfiguração que ainda não cessou de produzir seus efeitos nas atuais produções para a cena. Os traços pertinentes às formas mais canônicas de construção da tríade caráter-ação-discurso, sobre a qual tradicionalmente se fundamentava a personagem, passam efetivamente por processos de decomposição, na escrita de alguns dramaturgos contemporâneos, mas tais procedimentos não têm ou nem sempre têm como resultado neutralizar sua força mimética e actancial.

Paul Ricoeur advoga que “a categoria do personagem tem os mesmos direitos na diegese que no drama”, visto que os agentes são, na poética aristotélica, “aquilo que se imita”, e que a distinção entre os dois tipos de narrativa advém apenas do “como”: “ou seja, do modo de apresentação dos personagens pelo poeta”. (RICOEUR 2010:153) Ao considerar a presença da personagem nesses dois modos da ficção, na dupla condição de agentes e pacientes de uma trama, o autor também assinala os deslocamentos ocorridos, tanto no drama quanto no romance modernos, da *mímesis práxeos* do campo da intriga para o dos caracteres, e destes para a linguagem das réplicas:

Ora, a noção de personagem está solidamente ancorada na teoria narrativa, na medida em que a narrativa não poderia ser uma *míme-*

sis de ação sem ser também *mimesis* de seres que agem; ora, seres que agem são, no sentido amplo que a semântica da ação confere à noção de agente, seres que pensam e sentem; ou melhor, seres capazes de dizer seus pensamentos, sentimentos e ações. Desse modo, é possível deslocar a noção de *mimesis* da ação para o personagem, e do personagem para o discurso do personagem. (RICOEUR 2010: 152.)

Dentre os traços reconhecidos pelas recentes teorias como características de uma escrita contemporânea na dramaturgia, alguns têm sido apontados reiteradamente como desvios das regras do gênero, tais como: ausência de progressão dramática, minimização do enredo, descontinuidade narrativa, enfraquecimento do diálogo intersubjetivo, alternância de diálogos e monólogos, presença de micro crises em lugar de um conflito central, fragmentação das réplicas, com tendência à liricização, recusa da intriga lógica, com predileção por sequências de partes coordenadas, livres de hierarquia, em lugar de construções por subordinação, com partes ligadas por causalidade e interdependência.

Com uma abordagem baseada na semiologia do teatro, e atenta à complexidade que a noção de personagem traz para os estudos do drama, Anne Ubersfeld já tinha desenvolvido, em 1996, em seu livro *Lire le théâtre I*, uma proposta crítica e teórica de grande alcance, considerando a personagem como “um lugar propriamente poético”, um ponto de cruzamento, no espaço textual, entre o paradigma e o sintagma, surgindo, no campo da representação, como “um ponto de ancoragem em que se unifica a diversidade dos signos.” (UBERSFELD 2005: 72) Depois de expor os enganos metodológicos que nascem do “meta-discurso clássico sobre a personagem”, que a tratam como pessoa, substância, alma, caráter, sem considerar sua condição de elemento de uma sintaxe e lugar de *mediação* entre os demais signos do espetáculo, Ubersfeld chama atenção para a impossibilidade de se recusar integralmente a ilusão mimética no caso do teatro:

Não é possível, no âmbito do teatro, escapar completamente de uma *mimesis* advinda do fato de que a realidade corporal do ator é a imitação da personagem-texto. Esse caráter físico do teatro garante à personagem-texto uma (relativa) permanência, com todos os deslizamentos, mutações e permutas paradigmáticas possíveis. [...] No campo da representação, ela surge como o ponto de ancoragem em que se unifica a diversidade dos signos. (UBERSFELD 2005: 72)

Para encaminhar sua análise da personagem como *lugar de produção de sentido* e como elemento de intersecção entre dois conjuntos, o textual e o cênico, a autora insiste no fato de que a personagem é “garantia, não só da polissemia textual, mas também da verticalidade de seu funcionamento” e isso ocorre “por seus vínculos com vários campos semânticos, por seu pertenci-

mento a vários paradigmas”, o que a torna “um elemento decisivo da poética teatral: é por meio dela que se faz, em larga medida, a repercussão do paradigma sobre o sintagma”. (UBERSFELD 2005: 79 - 80)

A partir das reflexões de Ubersfeld, mas colocando a questão em outros termos, creio que é possível considerar a personagem dramática como uma espécie de “dispositivo”, no sentido ampliado que Agamben confere ao termo:

Generalizando posteriormente a já amplíssima classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar. (AGAMBEN 2005: 10)

A ideia da personagem como um dispositivo que conecta diferentes meios e regimes de signos confere a essa categoria um sentido de “agente” ou “atual” que difere tanto da lição aristotélica (“seres que agem”) quanto das análises actanciais da narrativa. Esse sentido se aproxima da observação – que se torna necessária justamente por sua obviedade nem sempre reconhecida – feita por Rosenfeld, na obra já citada, de que “a personagem constitui a ficção” (1968: 27). Embora formule essa evidência a partir da literatura narrativa, logo a seguir o autor irá radicalizá-la ao falar do teatro:

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção. Contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção, mas “funda”, onticamente, o próprio espetáculo (através do ator). É que o teatro é integralmente ficção, ao passo que o cinema e a literatura podem servir, através das imagens e palavras, a outros fins (documento, ciência, jornal). Isso é possível porque no cinema e na literatura são as imagens e as palavras que “fundam” as objectualidades puramente intencionais, não as personagens. É precisamente por isso que no próprio cinema e literatura ficcionais as personagens, embora realmente constituam a ficção, e a evidenciem de forma marcante, podem ser dispensadas por certo tempo, o que não é possível no teatro. O palco não pode permanecer “vazio”. (ROSENFELD 1968: 31)

Personagem e corporeidade

Para “fazer funcionar” as diversas instâncias da ficção, como uma espécie de âncora unindo a dispersão dos signos cênicos, como elemento comum ao texto e à encenação, a personagem dramática depende de um componente, presente na sua constituição imagística e indutor dos efeitos produzidos na recepção, que é a sua dimensão de *corpo*. O trabalho milenar dos dramaturgos é o investimento constante na tarefa de dar corpo às paixões, de modo que elas se tornem visíveis, tangíveis.

As forças que movem imaginariamente esses seres fictícios não surgem diante de nós apenas como “movimentos da alma”, conflitos psíquicos ou determinações sociais; elas estão particularizadas (por mais genérica que seja a sua caracterização) e materializadas na corcunda de Ricardo III, nos grunhidos grotescos de Calibã, no nariz de Cyrano de Bergerac, nos pés arrastados de Mãe Coragem, nos pés inchados dos vagabundos de Beckett, no corpo jovem e saudável de Branca Dias, (do *Santo Inquérito*, de Dias Gomes), no corpo magro e ágil de João Grilo, na pele sem manchas da Dorotéia, de Nelson Rodrigues. Por isso o drama não é e jamais foi apenas um modo de representação de nossas dúvidas, dilemas e paixões, mas também uma forma potente de *produção* de diferentes modos de percebê-las e vivenciá-las, investidas em imagens corporais que portam, carregam, *significam* os embates de ideias e afetos em cada época e ambiente social.

Por isso o modo dramático pode ser visto como uma via *erótica* para a figuração artística do mundo: qualquer ideia, qualquer conceito, qualquer questão a ser debatida exige o trânsito pela corporeidade, exige que nossa imaginação seja projetada em seres que não só agem, mas *padecem* – como insiste Ricoeur –, ou seja, são animados pelo *pathos* em todos os seus movimentos. De Sófocles a Shakespeare, de Brecht às rapsódias contemporâneas, o drama é sempre uma experiência de corpo a corpo, de choque de sensibilidades. Conhecer as paixões e contar com elas pode ser, talvez, a primeira missão do dramaturgo para criar personificações de nossos medos e desejos e expô-las no tablado da História. Se é verdade que as escritas dramáticas atuais são um meio potente para a discussão de ideias e valores, de questões candentes de nosso tempo, não se pode esquecer que, graças à mediação da personagem, nessa forma artística *argumenta-se* com o corpo, ou com o choque entre corpos que não podem ocupar o mesmo lugar no espaço.

Porém, uma diferença importante marca a passagem, na história do drama, para as personagens modernas, sobretudo a partir do naturalismo. Tradicionalmente, as personagens “portavam” suas paixões, como agentes de um querer, um querer que colocava em movimento o mundo ao seu redor. Se outro alguém deseja o mesmo que eu, nossos esforços entram em colisão, nossos corpos entram em colisão e os obstáculos podem ser materializados, como ocorre no modelo hegeliano. Mas quando já não existe alguém que quei-

ra algo a ponto de transformar o seu impulso em ações, ações capazes de transformar situações... então é a própria possibilidade de certa forma dramática que entra em colapso, sem dúvida.

A partir do drama moderno, contemporâneo das descobertas da psicanálise, o processo de construção dos seres dramáticos realmente se complica. Começamos a encontrar personagens *a-páticas*, que não conhecem ou que não se conectam com o próprio desejo, e com isso perdem autonomia dramática e se desintegram como unidade psicofísica. Ou seja: se o desejo abandona a cena, os corpos perdem sua consistência, despedaçam-se em sentido literal, até se tornarem fragmentos, vestígios, farrapos, como vemos em tantas obras do chamado teatro do absurdo, ou mesmo, bem antes, em muitos experimentos e provocações lançados pelas vanguardas históricas, por exemplo em textos dadaístas que fazem dialogar personagens (podemos chamá-las assim?) nomeadas por partes do corpo (Olhos, Boca, Nariz, Ouvido...) como em *Coração a Gás*, de Tristan Tzara.

No modo de lidar com as ideias e os sentimentos humanos inventado desde os primeiros autores de tragédias e comédias, cria-se uma espécie de circuito que vai de um sujeito a outro sujeito, de um desejo a outro desejo; mas o dispositivo que os conecta depende das astúcias da mimese e das criaturas que engendra, ou seja, das personagens às quais se delega o poder de mover os afetos da audiência. E é precisamente no trânsito pelo corpo que a ficção dramática pode exercer a sua força. Quaisquer que sejam os atributos conferidos à personagem, sua presença ou condição para existir está ancorada em imagens corpóreas que são inseparáveis das marcas históricas ou psicológicas. E isso se torna ainda mais concreto na passagem do dramático ao cênico.

Assim, tudo leva a crer que, em suas mais recentes “corporificações” nas escritas contemporâneas para o teatro, as personagens reafirmam a força de sua presença como elemento na tessitura dramática e cênica, não apenas para dramaturgos e encenadores, mas sobretudo, substancialmente, para o trabalho dos atores. Para isso contribuem as estratégias de composição presentes em peças da dramaturgia contemporânea que apostam em um jogo ambíguo de mascaramento e desmascaramento dos traços fisionômicos dos caracteres da tradição, ora invocando-os, ora afastando-os, e assim metamorfoseando a ideia de personagem, mas sem cessar de reconstruí-la, em seu duplo liame com o texto e a representação cênica.

Por tudo isso, é possível constatar que a personagem, com suas surpreendentes mutações, sua troca incessante de máscaras, vem exercendo, na paisagem do drama contemporâneo, a mesma função revitalizadora que têm as famosas veredas rosianas no bioma do cerrado brasileiro: caminhos proteicos, trilhas férteis que realimentam um ecossistema (uma poética), oferecendo rotas de fuga para normas limitadoras e garantindo a constante renovação das escritas dramáticas.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. O que é um dispositivo? *Outra travessia*, Florianópolis, n.5, p.9 -16, jan. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>> . Acesso em: 02 jun. 2022.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

BERTON, Paulo Ricardo. Novo Drama Alemão: Introdução. In: BARBOSA, Marcos (org.) *Novo teatro alemão*. Salvador: DRAMATIS; Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 2011.

FRAGA, Myriam. *Rainha Vashti*. Salvador: A Roda Teatro de Bonecos, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MENDES, Cleise Furtado. Ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista aSPAs* v. 5, n. 2 (2015): Dramaturgia e história do teatro no Brasil. <http://www.revistas.usp.br/aspas/issue/view/7862>

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PRÊMIO FUNARTE de Dramaturgia 2003: região nordeste: categoria adulto. Rio de Janeiro: Funarte, 2003.

ROCHA FILHO, Rubem. *A Personagem Dramática*. 2ed. revista. Recife: CEPE, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO A., et alii. *A personagem de ficção*. 9ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SANCHES, João. *Egotrip: ser ou não ser? Eis a comédia*. Salvador: EDUFBA, 2017. (Coleção Dramaturgia da Bahia)

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e antipersonagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Vol .II. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Dossiê Escrita Dramática

A dramaturgia como o mundo:
Fragmentada

Denio Maués

Autor dramático, tem graduação em jornalismo (UFPA).

E-mail: denio.mv@gmail.com

Resumo

O artigo busca levantar aspectos da dramaturgia contemporânea a partir de vozes diversas presentes nas obras. Essa polifonia não está distanciada da liberdade de gêneros teatrais e revela, muitas vezes, uma forma fragmentada, com saltos temporais e discursos compostos por verborragias ou silêncios, esfacelando a fábula – que, no entanto, não precisa deixar de existir, a menos que assim prefira o dramaturgo. Este, por sua vez, pode continuar sua investigação na sala de ensaio, quando a obra escrita ganha a voz de um ator.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea, dramaturgia brasileira, fragmentação, polifonia.

Abstract

This paper seeks to raise aspects of contemporary dramaturgy from diverse voices present in the works. This polyphony is not far from freedom of theatrical genres and often reveals a fragmented, with temporal leaps and speeches composed of verbiage or silence, shattering the fable – which, however, need not cease to exist, unless which the playwright prefers. This, in turn, can continue its investigation in the rehearsal room, when the written work gains the voice of an actor.

Keywords: Contemporary dramaturgy, Brazilian dramaturgy, fragmentation, polyphony.

A partir de um tema ou assunto, um personagem começa a falar.

Mas não há ator nem atriz. Nem palco. Muito menos plateia.

Porém, existe a voz.

Não a voz que faz uma enunciação, com timbre, altura, entonação e tudo o que caracteriza um (a) intérprete, mas uma voz outra que surge porque um discurso começa a ser exposto. E aquela voz passa, então, a ser escutada. Por uma única pessoa, ainda: seu dramaturgo que, a um só tempo, é autor e (por enquanto) plateia.

Uma voz que pode se multiplicar em duas ou três ou várias, de acordo com seu criador, o autor-rapsodo, segundo Jean-Pierre Sarrazac. No “Léxico do drama moderno e contemporâneo”, o escritor e professor francês discorre que “uma nova distribuição das vozes institui-se no teatro moderno e contemporâneo: sobrepondo-se à voz dos personagens, uma voz meta ou paradiológica, a do sujeito épico ou rapsódico, infiltra-se em todas as brechas da ação, em

todos os interstícios da fábula”. Essas vozes também revelam seu autor: para Sarrazac, desta vez na edição portuguesa de “O futuro do drama”, o dramaturgo não se esconde mais por detrás das personagens, mas, ao contrário, podemos “pressentir que, à semelhança dos seus antepassados homéricos, este ‘está sempre em primeiro plano para contar os acontecimentos”.

E essas vozes, falam sobre o quê?

Espera-se que ela nos fale do hoje e do ontem, do agora e do sempre, do particular e do universal. Do prosaico a um passo do supérfluo e do extremamente político que atravessa o cotidiano. Do amor e do ódio. Da vida. Da morte. Espera-se muito dessas vozes.

E de que forma essas vozes devem falar?

Se o dramaturgo contemporâneo deve buscar o gênero que melhor se adapta ao (s) assunto (s) que pretende levar ao palco, por que ele deveria se prender a um gênero específico, se pode criar, a um só tempo, um drama dialógico, falas diretas ao público – quebrando o que restou da quarta parede – e breves solilóquios? Por que o dramaturgo deveria prender seus personagens em uma forma linear, numa “evolução” de acontecimentos, se o mundo contemporâneo nos é apresentado de forma fragmentada e com discursos inusitados, interrompidos e inacreditáveis? Ainda em “O futuro do drama”, Sarrazac propõe que “a ordem cronológica é desvalorizada em benefício de uma ordem lógica, e passa-se assim de um sistema que imita a natureza para um sistema do pensamento” e, continua, “ao contrário do encadeamento dramático que marcava infalivelmente um avanço da acção e um desenvolvimento dos caracteres, o quadro regista um processo e, através de um movimento recorrente, chega às causas a partir dos efeitos.”

E o que não dizem essas vozes?

Tudo o que não for dito por essas vozes também interessa à dramaturgia. As pausas breves ou mesmo o silêncio prolongado trazem informações sobre o que está acontecendo. Bem como o gesto do ator – e aqui saímos do campo da dramaturgia *stricto sensu*, chegando à transposição para a cena. Apesar de entender o texto como parte fundamental de uma obra teatral, quando escrevo penso, paralelamente, em seu complemento cênico. E, por ter a escrita como meu “lugar” no teatro, penso nos atores e diretores que poderão concretizar aquele texto.

Desde meus primeiros textos levados ao palco, em montagens coletivas, entre os anos 2009 e 2011, a proximidade entre escrita e cena já era um objetivo. A presença em salas de ensaio tem me trazido diversos aprendizados a partir da contribuição trazidas pelos diretores e atores. Como resultado natural desse processo, minha dramaturgia tornou-se mais aberta, cada vez com menos rubricas de ação ou intenção. Interessa-me muito a investigação na sala de ensaio, ser surpreendido pelos parceiros criadores que possibilitam descobertas de novos sentidos do texto.

Em 2013 e 2014, esse interesse já estava presente em dois monólogos: "Escandinavos" e "Espera", respectivamente. Se o primeiro trazia apenas três rubricas, "Espera" não tem rubrica alguma, sequer tem um personagem definido, mas apenas uma voz.

Ambas as encenações absorveram muito das ideias da direção de cada texto. No caso de "Espera", em que a voz narra em terceira pessoa as ações do personagem, o diretor e ator José Roberto Jardim optou por gravar todo o texto, mostrado em off. Assim, Jardim preocupou-se apenas com o gestual do personagem e ia além do que estava sendo dito, para descobrir quem era aquele homem cujos comentários quase prosaicos extrapolavam seu cotidiano e lançavam ironias sobre o mundo tecnológico em que vivemos, em meio a referências culturais brasileiras e latino-americanas de diferentes épocas.

A fala ou sua ausência obviamente me fascinam, mas não mais do que a possibilidade de colocar na dramaturgia uma tentativa de compreensão do mundo e do país em que vivemos. Por isso, fujo da narrativa linear, com saltos temporais – ora para o futuro, ora para o passado – ou com lembranças dos personagens. E, assim, busco provocar no público momentos emocionais diferentes, não necessariamente dentro da relação causa e efeito.

Ao escrever uma peça, lembro-me sempre de Jean-Pierre Ryngaert, quando ele diz, em sua obra "Ler o teatro contemporâneo", que "o texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena". Assim, penso que o sentido de um texto dramático contemporâneo é algo muito mais profundo do que pode indicar uma primeira camada, com sua possível fábula e sua ação mais direta. Há que se verificar as diversas camadas existentes nos gestos, nas relações que se estabelecem entre aqueles seres que designamos como personagens – e destes com o mundo onde "estão", "vivem" e "morrem" –, na sua polifonia e também nos seus silêncios.

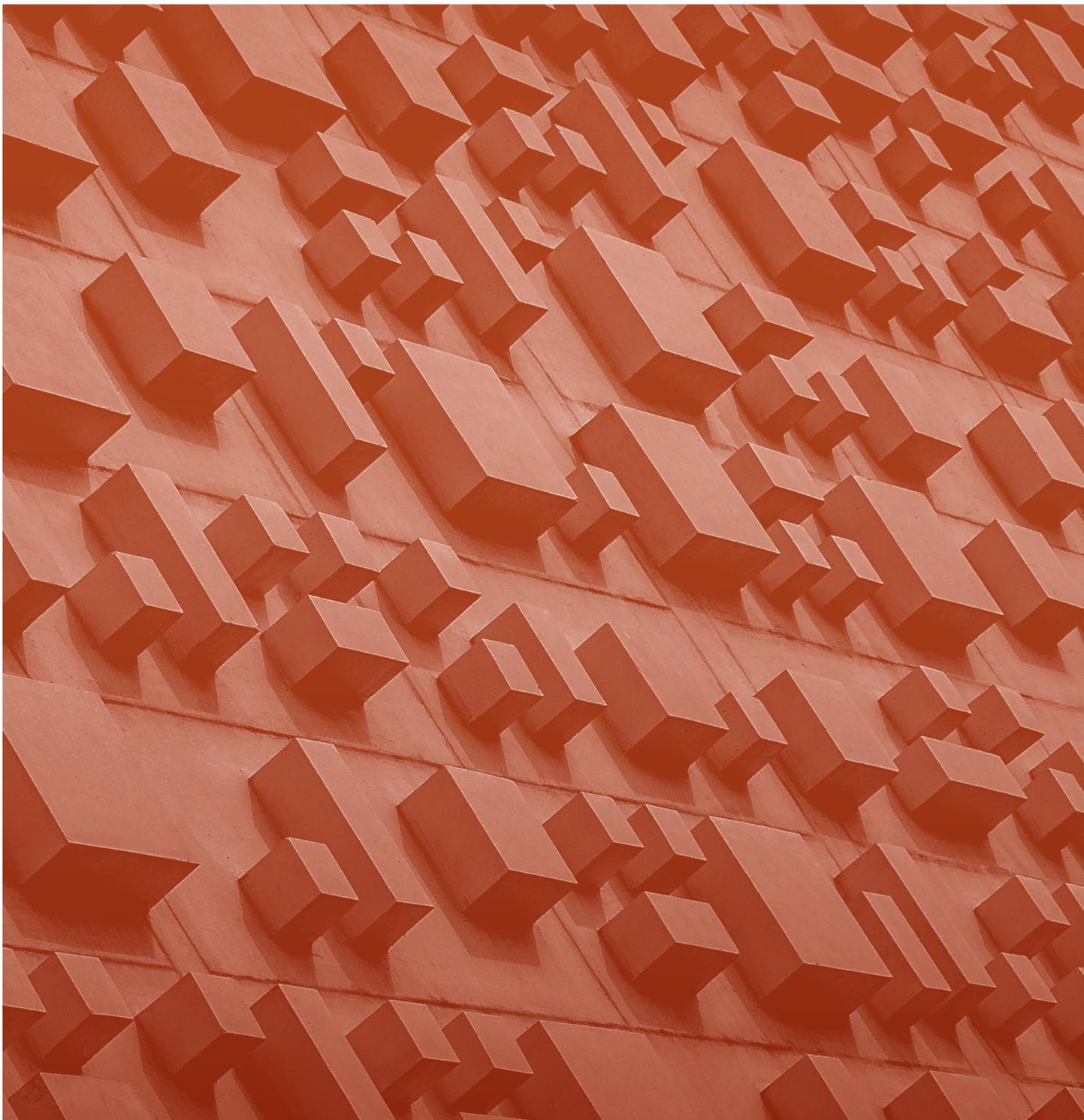
Como, acredito, existam em textos como "O perigo de não se fazer nada" (2021) e "O baile da rainha ou Posso entrar?" (2022). Escrito em 2020, no auge da pandemia da Covid-19, "O perigo de não se fazer nada" é estruturado em 24 cenas não cronológicas e mostra uma dupla de personagens (nomeados 1 e 2, sem idades determinadas) para falar do Brasil surreal que convive entre mortos nas ruas, espaços de privilégio e um governo de extrema-direita. O caos do país chega mediado pela alta tecnologia, em imagens de vídeo gravadas por

um dos personagens. A forma, mais uma vez, traz pouquíssimas rubricas e espaçamentos entre algumas falas – cujo tempo deve ser definido durante o processo de montagem. “O baile da rainha ou Posso entrar?”, embora tenha saltos temporais, é menos fragmentada e sua estrutura dialógica é costurada por um narrador que conta a história de um ataque homofóbico sofrido pelo protagonista. Mais uma vez, os personagens não têm nome nem idade; são identificados apenas como Morador, Vizinho e Amigo. Embora traga tons naturalistas, em “O baile da rainha...”, o absurdo vem da realidade – e, nesse ponto, guarda semelhança com “O perigo de não se fazer nada”. As cenas longas acompanham a perplexidade do protagonista em meio ao Brasil arcaico e violento que invade seu apartamento e sua reação frente àquela situação de risco de morte.

A dramaturgia fragmentada e rapsódica me parece a forma mais adequada para falar do Brasil hoje. A tragédia nos ronda cotidianamente, seja em causas planetárias, seja em causas locais, porém, interconectadas globalmente, não me parece que caiba em um drama tradicional. As peças brasileiras contemporâneas que me instigam trazem esses elementos, em meio a um estranhamento da realidade que, por vezes, parece ser ficção antes de ser levada ao palco.

Mas penso – sem me aprofundar na análise – que alguns textos fundamentais do teatro brasileiro de décadas anteriores, que me emocionam a cada nova leitura, já trazem elementos que conversam, de alguma forma, com algo da estética da dramaturgia hoje, seja na fragmentação de “Liberdade, liberdade” (Flávio Rangel e Millôr Fernandes); nos saltos temporais de “Papa Highirte” (Vianinha), “A moratória” (Jorge Andrade) ou “Sinal de vida” (Lauro César Muniz); ou, no mínimo, com a ousadia de enfrentar os costumes do país, com contundência (“Navalha na carne”, de Plínio Marcos ou “O assalto”, de José Vicente), delicadeza (“As moças”, de Isabel Câmara) ou humor e ironia (“Cordélia Brasil”, de Antonio Bivar).

Para encerrar, a voz de um dramaturgo que foi rapsodo na vida: trecho de um depoimento de Antonio Bivar (1939-2020) sobre a escrita de “Cordélia Brasil” (1967), sua primeira peça: “Como autor jovem, entusiasta e sem nenhum medo, fui instintivamente ao cerne do espírito da época: a nova dramaturgia, por medida econômica, devia ter poucos personagens. No meu caso contaria ainda com certa fantasia no conflito realista – porque se teatro tinha que ter conflito realista eu era também inspirado pela fantasia. E na mistura dos elementos, o absurdo. Porque a realidade era, no mínimo, absurda”.



Dossiê Escrita Dramática

As experiências de formação
do autor dramático no Brasil

Dossiê Escrita Dramática

Encontro com a escrita dramática:
exercícios iniciais – repertório,
escrita, autoria.

*Encounter with dramatic writing:
initial exercises – repertoire,
writing, authorship.*

Elisana De Carli
Universidade Federal de Santa Catarina
elisana.carli@ufsc.br

Resumo

Este artigo apresenta o delineamento do trabalho com turmas iniciais do eixo de Escrita Dramática, no bacharelado em Artes Cênicas, do Departamento de Artes, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), tendo como escopo estratégias de fomento da escrita dramática para iniciantes, a partir da experiência didática na disciplina de Escrita Dramática I e da organização integrada com as demais disciplinas do eixo de Escrita Dramática do curso.

Palavras-chave: escrita, ensino, dramaturgia, repertório, autoria

Abstract

This article presents the work outline with initial classes in the Dramatic Writing axis in the Bachelor's degree in Performing Arts at the Department of Arts at the Federal University of Santa Catarina (UFSC). The scope is the strategies for promoting dramatic writing for beginners, based on the didactic experience in the Dramatic Writing I discipline and the integrated organization with other subjects in the Dramatic Writing axis of the course.

Keywords: writing, teaching, dramaturgy, repertoire, authorship.

Todo escritor conhece o abismo que separa sua visão da obra a escrever da realidade da obra depois de escrita, e sabe como as palavras, que no momento da inspiração são claras e exatas, se tornam opacas e balbuciantes quando chegam à página. (Manguel, Alberto. Notas para uma definição do leitor ideal, 2020, p.81)

Prólogo

A epígrafe deste artigo é mote e lúmen da organização que proponho para a disciplina de Escrita Dramática I, do curso de Artes Cênicas, da Universidade Federal de Santa Catarina, campus João David Ferreira Lima, em Florianópolis. Essa disciplina é obrigatória na grade curricular da quinta fase, estando alinhada ao eixo de Escrita Dramática, o qual é composto pelas disciplinas de Escrita Dramática I, II, III, IV.

A imagem do processo de escrita, apresentada por Manguel, coaduna-se com a manifestação de boa parte dos alunos, ao iniciar o semestre na disciplina, sobre seus desagrados quanto à escrita e à língua portuguesa, antes mesmo de qualquer atividade concernente à Escrita Dramática I. O olhar e a perspectiva dos estudantes para a atividade de escrita e/ou para sua experiência anterior é, majoritariamente, de insatisfação com o escrever, materializada através de afirmativas como: “Não sei escrever”; “Não gosto de escrever”; “Odeio a língua portuguesa”. Esse cenário costuma se repetir a cada novo semestre: mudam os personagens, mas as falas, não. O enfrentamento dessa situação de sala de aula e o encontro com a escrita dramática é roteiro desse artigo, tendo como escopo estratégias de fomento da escrita dramática para iniciantes, a partir do processo didático experienciado em Escrita Dramática I (EDr, doravante).

Repertórios

“Ai de mim, como soffro...”

“Ai de mim, como sou infeliz...”

Em tom de paródia, alguns discentes brincavam nas aulas da disciplina de EDr I, com versos de tragédias gregas, temática que ministro na disciplina de Teoria das Artes Cênicas I, da primeira fase. Do intertexto das disciplinas à consideração de um possível fundo de verdade na brincadeira, e, quiçá, um desafo, eram mais motivos para consolidar o objetivo proposto à disciplina: fomentar a escrita; isto é, propiciar experiências variadas para a atividade da escrita, nas quais o aluno-escritor se sentisse motivado e mais à vontade.

Costumo dizer às turmas que escrever é um enfrentamento: enfrentar o vazio, a página lacunar, a percepção dos limites - da página, da autoria -, enfrentar-se. Dessa forma, escrever é uma oportunidade singular, única e fomentadora, a qual não se restringe em si mesmo, que reverbera - literal e metaforicamente, interna e externamente - qual *lexis* e *opsis*, como texto e encenação no fazer teatral.

Outra esfera desse enfrentamento, o qual delineamos no sentido de experimentar, de ampliar conhecimento, que se estabelece em sala de aula é o processo de desmistificar e desmitificar a escrita, especialmente a escrita po-

ética, artística. Por vezes, algumas das ideias relacionadas a essa atividade estão arraigadas e comprometem o exercício de escrever dos alunos, ou mesmo afetam a sua vontade e a mobilização para experimentar o processo de escrita, para exercer-se como autor. De modo geral, as considerações habituais são: i) a premissa da necessidade de uma inspiração arrebatadora; ii) a de que a técnica ‘mata’ a inspiração; iii) a de que o texto ‘sai’ de primeira, entendendo que escrever deve ser rápido e fácil. Caso algum desses quesitos, ou mesmo os três, não sejam cumpridos e/ou obtidos não é possível escrever, não se atingiu o ponto da escritura, não se é um escritor de fato. Com esse cenário fez-se mister evidenciar os processos do exercício do ato de escrever, desmobilizar o medo, exemplificar a escrita como construção paulatina, mostrar a beleza, os recursos e a dinâmica da linguagem verbal, salientar o caráter processual da escrita, correlacionar o trabalho de escrita com o trabalho da sala de ensaio, ou seja, é preciso se dedicar e exercitar-se na escrita como se faz com o corpo e a mente no exercício da atuação; é preciso manter o corpo e a escrita em forma - *mens sana in corpore sano*.

Dessa maneira, a primeira etapa é fazer o aluno escrever, experimentar a língua portuguesa de formas variadas, com objetivos diversos, sem se concentrar no gênero dramático. Partindo do cotidiano, a proposição textual, a qual pode estar embasada no universo musical do estudante, no registro oral da língua, ou em uma atividade diária, tem o objetivo de demonstrar ao aluno sua interação com a linguagem verbal e a sua capacidade de composição textual. Valemo-nos aqui da observação das professoras Neide Rezende e Maria C. de Souza, acerca do ensino da escrita de textos, “vale destacar que a produção de narrativas pode ser excelente exercício de elaboração da experiência existencial do indivíduo, de uma sociedade e mesmo do mundo [...]” (2018, p.146). Ainda que a abordagem esteja relacionada ao gênero narrativo, entendo que o mesmo ocorre com o processo da escrita como um todo, em todas as variantes textuais, experimentadas pelos estudantes. Além disso, coaduna-se com o referencial de enfrentamento como percepção do repertório pessoal disponível para ser trabalhado como matéria-prima e ferramenta de trabalho na escrita. Em outras palavras, com ascendência aristotélica, quais objetos, meios e modos estão ao alcance para o exercício de criação artística. Para reiterar esse processo de iluminação do espaço que o aluno-escritor possui e no qual ele se movimenta durante a escrita, Sinisterra contribui de modo efetivo:

Não escrevemos a partir do nada, não escrevemos a partir da inocência, não escrevemos a partir da ingenuidade: escrevemos a partir de uma teatralidade inscrita em nossa experiência. Por conta disso, quando achamos que estamos trabalhando – escrevendo – a partir da liberdade, na verdade estamos submetidos a padrões, pautas e matrizes de teatralidade que trazemos inscritas em nós. Por conta disso, para mim, a pedagogia da escrita dramática tem como primei-

ro requisito a conquista da liberdade – essa espécie de desconstrução das pautas da teatralidade que poderíamos chamar de imanente, da chamada teatralidade implícita, da teatralidade que inevitavelmente nos habita. (SINISTERRA, 2016, p. 13)

A configuração exposta pelo autor nos leva à referência de Aguiar e Silva, em *Teoria da literatura* (1999) sobre a memória do sistema, a qual permite ao escritor e ao leitor reconhecer os acervos disponíveis, tradicionais e/ou inovadores. Na proposta da disciplina, busca-se oferecer estratégias para que o aluno-escritor analise qual é seu repertório disponível, como esse conjunto de referências foi composto, como implementá-lo e aumentá-lo ainda mais, assim há uma visualização do percurso percorrido até o momento pelo aluno-escritor e o questionamento para onde se quer seguir, onde se quer chegar como autor. Nessa organização o liame central é reiterar a ideia de autoria, no sentido de autonomia como responsabilidade pelo acionamento do seu processo de escrita, pela ativação e afinação de seu instrumental.

Como mencionado nas acepções de Sinisterra, de Aguiar e Silva, sobre a composição e criação textual, retoma-se a poética horaciana ao destacar a necessidade e a importância do conhecimento da tradição aos referenciais de sua época, dos estudos ao poeta, considerando que “Saber é o princípio e a fonte de bem escrever.” (HORÁCIO, 1993, v.309). À essa articulação sobre cânone, memória do sistema, clássico, rupturas, inovações, duas observações se mostram pertinentes à análise: i) a relação com a tradição; ii) a relação com o contemporâneo, visto que é o processo de elaboração do conhecimento e que se manifesta na escrita, mais ainda na proposição da criação artística. Essa dinâmica é balizadora das culturas e pauta de debate desde a Antiguidade, retratada por Aristófanes (c.447 a.C - c.385), em várias peças, fulcralmente em *As rãs*, e aferida por Sêneca (c.4 a.C.- 65 d.C.) que é enfático sobre essa correlação: “Será que eu não sigo os meus predecessores? Faço-o, mas permito a mim mesmo inventar, mudar ou deixar alguma coisa. Não lhes sirvo – aprovo-os” (*Epístola a Lucílio*, 80, 1), estabelecendo um processo de uma troca, de um diálogo, procedimento nem sempre efetivado atualmente. Nessa direção, Agamben (2013) pontua que “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (2013, p.59), postura que permitiria ver seus claros e suas sombras, suas fluências, influências e obstáculos. Sobre essa abordagem, reiteramos a análise do professor Jacyntho Brandão ao afirmar que é uma “ideia simplista opor vanguarda à tradição, mas acredito que, ninguém conhece mais a tradição que os movimentos de vanguarda e é justamente esse conhecimento que dá condições de avançar criativamente no diálogo com a tradição, instaurando o novo” (BRANDÃO, 1991, p.27)

A estruturação desses referenciais disponíveis, nomeados aqui como repertório, teóricos e artísticos, é a base para o trabalho de escrita, o qual almeja am-

pliar a perspectiva sobre esses objetos e o diálogo com esse *logos* na posição de leitor-escritor, aluno-autor. Por isso, é importante disponibilizar variedade de leituras, oferecer caminhos para andar por outras veredas, para ampliar as possibilidades de escolha do aluno bem como de um exercício de análise sobre os repertórios disponíveis atualmente. Como sujeitos do século XXI, quais repertórios estão acessíveis? Qual repertório o aluno traz para sala de aula? Quais repertórios são produtivos? Quais são os de interesse? Questões amplas e complexas, as quais permeiam a sala de aula e as vivências extraclasse, tomadas aqui como contexto para estabelecer uma reflexão sobre a articulação dos diálogos dos repertórios do docente-discente, discente-escrita, arte-produção, elementos que se fazem presente e interferem na escrita criativa dos alunos-autores.

George Steiner, crítico de literatura e ensaísta, relata sua vivência como professor nos anos 1960 ao perceber a mudança do repertório dos estudantes: chegavam à época com um conhecimento musical muito maior do que as turmas anteriores, resultado em grande parte pela acessibilidade à música com o Long Play (LP) e a fita cassete (K7). Ao passo que esse conhecimento aumentava, a experiência de leitura parecia reduzir com uma diminuição do conhecimento das obras literárias frente a décadas anteriores. Observando as mudanças, Steiner afirma que “o som musical e, em menor grau, a obra de arte e sua reprodução começa a conquistar um lugar na sociedade letrada que um dia foi firmemente ocupado pela palavra.” (STEINER, 1988, p.49)

Olga Tokarczuk, ganhadora do Nobel de Literatura de 2018, destaca que as primeiras décadas do século XXI têm o domínio das séries (audiovisual) e que o romance, gênero que escreve, estaria em ‘risco’. A autora também apresenta um cenário, no qual

Não se pode excluir que em breve sobrarão duas vertentes da literatura que já ocupa cada vez mais espaço em feiras e festivais: “vou-contar-para-vocês-onde-estive”, e, “vou-contar-para-vocês-sobre-minha-família”. A *non fiction* engolirá quase toda a ficção porque as pessoas vão perdendo a capacidade de compreender o romanesco “e se”, insistindo em perguntar aos autores se aquilo que escreveram é verdade.” (TOKARCZUK, 2023, p.123)

O que se destaca nas observações feitas por Steiner e Tokarczuk de suas vivências é como o meio de difusão é um elemento central na reconfiguração do repertório. Nas vertentes estabelecidas pela autora uma comparação logo se estabelece: as redes sociais e a forma de construir e apresentar as narrativas. Tem-se, então, a facilidade de acesso aos conteúdos através da tecnologia um fator de grande impacto sobre o público leitor/espectador quanto sobre os criadores e autores.

A partir dessas duas referências sobre a formação de repertórios da sociedade, soma-se a experiência escolar do aluno, a qual em termos de leitura

e de escrita está majoritariamente relacionada ao gênero narrativo. Esse conjunto acabou por se revelar em sala de aula de variadas formas, porém um ponto chamou a atenção por sua nitidez visto que se manifestou na escrita dos alunos. Nas primeiras solicitações de exercícios para escrever uma cena dramática, independente da extensão, a presença de rubricas externas detalhadas era uma constante, seguidas de diálogos não tão consistentes quanto o paratexto¹ inicial. Ou seja, havia uma facilidade maior na composição descritiva e narrativa do texto das rubricas, apresentando todas as nuances da ação, porém na articulação do discurso do personagem a falta de ânimo (do personagem e do texto) era notória e, muitas vezes, os personagens não executavam todo o roteiro disposto nas rubricas externas, ou ainda, repetia-se no texto principal a ação já explicitada no texto secundário.

Com base nessa estruturação dos primeiros escritos, algumas ponderações foram cogitadas, como: i) possivelmente, o repertório narrativo se sobrepunha ao referencial dramático, ii) um provável enfoque da cena a partir da atuação, destacando as orientações de cena e não a fala do personagem. A questão a ser considerada era a forma como esse paratexto estava sendo composto e qual sua função, tendo em vista o objetivo maior da disciplina que é a escrita do gênero dramático, na sua forma tradicional, como prática textual de criação artística, com a utilização dos elementos da estrutura desse gênero com pertinência e produtividade. Luiz Paulo Vasconcellos (2010) ao compor o verbete rubrica apresenta uma breve síntese de sua constituição variada ao longo da história da dramaturgia ocidental.

Qualquer palavra de um texto teatral que não faça parte do DIÁLOGO. Essas palavras podem ser tanto o nome do personagem colocado diante de uma FALA quanto a descrição do PERSONAGEM, do CENÁRIO, do FIGURINO, ou indicações de entradas e saídas de CENA, sugestões de MARCAÇÃO ou, ainda, comentários explicativos relativos ao estado de espírito dos personagens ao enunciar as palavras do texto. Essa última modalidade geralmente constitui um hábito literário de gosto duvidoso, pois denuncia que o diálogo não é suficientemente claro ou expressivo para revelar sua verdadeira motivação. Alguns autores, entretanto, tiram partido das rubricas e criam uma literatura paralela ao texto dramático de indiscutível interesse. É o caso de Bernard Shaw (1856-1950), por exemplo, que faz verdadeiros ensaios acerca dos personagens e de suas motivações, ou de Nelson Rodrigues (1912-1980), cuja poeticidade e irreverência às vezes criam rubricas profundamente perturbadoras. (VASCONCELLOS, 2010, p.205)

1 Rubrica, indicação cênica, didascália, paratexto, texto secundário. PAVIS, 2005.

Apesar de extensa, a citação do verbete ilumina a expressão da escrita dos textos criados pelos alunos e sua respectiva análise. A rubrica externa precisa ter uma função clara, pode ter uma característica autoral, a expressar uma poética, porém, não deve servir como respaldo para resolver problemas na composição da cena, das falas dos personagens e na trama da peça. Considerando as possibilidades do texto principal e do texto secundário, é um elemento a ser utilizado e exercitado na escrita, ainda que nas últimas décadas, a referencialidade e valoração desse texto secundário tenha sido revista no processo de encenação do texto principal, sendo descartado e/ou reinterpretado. De qualquer forma, a intenção é que o aluno-escritor reconheça a potencialidade dos recursos do texto dramático e os acione com clareza e consciência.

Levando em conta os dados acima, observando a fragilidade do texto principal e a força do texto secundário nos exercícios apresentados, a estratégia adotada para reorganizar essa situação foi eliminar as rubricas externas, temporariamente. Após discutir com a turma sobre os textos criados, suas características, fragilidades e potências, a proposta feita aos alunos-escritores foi elaborada a partir dos estudos do professor Sírio Possenti: “Aprender uma língua é aprender a dizer a mesma coisa de muitas formas.” (1996, p.92). A assertiva que se refere, inicialmente, à instrução linguística é plenamente aplicável, em sentido amplo, à produção escrita. O desafio feito à turma foi aplicar a ideia de Possenti: dizer, escrever de outro modo, isto é, concentração plena na composição dos diálogos, reconfigurando o discurso narrativo, abstendo-se das rubricas externas. Esse movimento didático repercutiu em sala quanto há: i) uma certa reclamação pela não observação da inspiração do momento e pelo pragmatismo da tradição; ii) uma maior percepção sobre escolhas prévias e organização para a escrita; iii) a possibilidade de planejamento precedente para escrever; iv) o uso da técnica como recurso.

Esse percurso expressa um dos mitos sobre a criação artística, a inspiração - os segredos, dilemas e desafios que os escritores enfrentam (como se escreve? por que escrevo?) - e nos leva novamente à Antiguidade. Então, mesmo que a inspiração desperte, a técnica é ferramenta disponível e vivificadora de ideias. Sim, escrever é arte, é técnica, a qual pode ser aprimorada. A poética horaciana aponta a conciliação da expressão do *ingenium et ars*², o engenho/dom e a arte/técnica. Segundo Dante Tringali (1993, p.93), “Horácio se propõe exatamente mostrar a necessidade de compensar com o estudo e prática da arte à míngua de engenho.” Com o avanço das atividades ao longo do semestre, os alunos-escritores perceberam sua capacidade linguística para manejar a língua e seus recursos bem como para controlar os elementos do gênero dramático, alcançando o objetivo de escrever sem rubricas externas, elabo-

2 *ingenium*, ii: qualidade; capacidade; inteligência, talento; *ars*, *artis*: maneira de proceder; habilidade adquirida; conhecimentos técnicos. (TORRINHA, F. *Dicionário latino-português*. 7.ed. Porto: Gráficos Reunidos, s/d)

rando de modo mais consistente e efetivo as falas dos personagens. Tem-se, também, uma apreensão maior da escrita como processo, e passam a acreditar que “é possível escrever”, superando as falas do início do semestre (“Não sei escrever”; “Não gosto de escrever”; “Odeio a língua portuguesa”), desmistificando e desmitificando concepções acerca do fazer textual, exercendo maior autonomia e responsabilidade sobre sua própria escrita.

Exercitar-se

As etapas desse processo ocorrem ao longo de um semestre.

O objetivo primeiro é a expressão escrita, é fazer a linguagem verbal funcionar, que o aluno perceba as possibilidades de manuseio e acionamento da língua portuguesa, e que ele está atuando sobre a língua, criando um texto, materializando sua ideia primeira, tornando objetivo e palpável o que era subjetivo e imaterial, eis a experiência da escrita autoral. É um processo de reconhecimento de sua dinâmica de escrita, de escritor, de criação, de autoria. Enfrentamentos, aprendizados, conhecimentos gerados pela atividade de escrever, a qual exige empenho, esforço, paciência. Avançar e retroceder, fazer e refazer, lembrando em certa medida, a tecitura de Penélope, a viagem de Ulisses, o fio de Ariadne, a busca de Édipo - personagens que se tornaram emblemáticos na composição de escritores e de leitores.

O ponto de partida é aprimorar a escrita de cada um, oferecendo subsídios para exercitar a organização da expressão escrita, a partir da qual é possível conhecer melhor cada aluno, perceber os pontos fortes e as áreas frágeis para elaboração de atividades individuais e para a turma, enfatizando a linguagem verbal como objeto e meio de expressão; escrever é ferramenta e conteúdo. Por isso, escrever também é técnica, é pragmática para a manipulação dessas esferas. A preocupação com a forma fica em segundo plano neste momento, sendo abordada posteriormente, quando o estudante-escritor tem maior fluidez e sente-se mais à vontade com o manejo do sistema linguístico. Vale destacar aqui a configuração curricular do curso, com as disciplinas de Escrita Dramática II, III e IV, com enfoques e ementas específicas, com expansão e consolidação da escrita dramática, seguindo na lapidação e aprofundamento da produção dos alunos-autores. O eixo de escrita dramática é composto por quatro disciplinas, sendo EDr 1 obrigatória (quinta fase), as demais estão dispostas nas fases seguintes - EDr2, sexta fase; EDr 3, sétima fase; EDr 4, oitava fase -, as quais são de escolha do aluno. Tal organização permite, em EDr 1, concentrar no enfoque ao estímulo da escrita e no trabalho com a língua portuguesa no primeiro momento para, paulatinamente, propor exercícios relacionados à forma dramática, planejados a partir dos objetivos centrais das disciplinas: a) descobrir sua própria voz enquanto autor dramático a fim de desenvolver a forma e o conteúdo de uma peça; b) desenvolver um vocabulá-

rio técnico ligado à carpintaria do texto dramático e sua posterior transposição à cena; c) estimular a criatividade.

Tem-se, então, uma abordagem sobre a língua como meio e objeto de expressão criativa, observando a necessidade de ‘desnaturalizar’ a língua, entendê-la como um sistema fluido e ativo, constituído por diretrizes internas e por referências externas, tendo nas dicotomias saussurianas (língua/fala; sintagma/paradigma; sincronia/diacronia) um referencial de trabalho para perceber melhor seu funcionamento assim como as formas de interação e de uso por parte dos estudantes. O ponto de vista de desnaturalizar a utilização da língua é com o intuito de proporcionar um distanciamento que permita ao aluno refletir sobre sua linguagem e perceber as opções de escolha disponíveis. Dessa forma é observar as esferas de funcionamento do sistema linguístico, como aponta o professor e linguista Luiz Travaglia (2003, p.45), “sabe-se que o sentido que uma sequência linguística faz (e que a transforma em texto) depende de uma série de recursos, mecanismos, fatores e princípios internos e externos à língua.”. Em vista disso, é, também, um exercício de ouvir-se. Questionamentos são feitos à turma: sobre o que vocês têm falado ultimamente? Qual palavra você mais repete? Por quê? Como você fala? Como as pessoas do seu entorno se expressam? As respostas se tornam contributos para a elaboração de novos exercícios, aproximando do aluno a língua como objeto e meio de estudo bem como expressão destacando a sua autoria. Ainda, com esses exercícios, a dinâmica sobre inspiração e técnica é reanalisada, demonstrando o poder de organização e reverberação que a linguagem tem e oferece ao falante e ao escritor.

Para fomentar essa maior proximidade e efetividade com a linguagem verbal, além de estudar e praticar a escrita, a educação linguística passa a ser uma bússola e um caminho constante, como destaca Travaglia,

a educação linguística é necessária, importante e fundamental para as pessoas viverem bem em uma sociedade e na cultura que se veicula por uma língua e configura essa língua por meio de um trabalho sócio-histórico-ideológico que estabelece tanto os recursos da língua como regularidades a serem usadas para comunicar quanto os significados/sentidos que cada recurso é capaz de pôr em jogo em uma interação comunicativa. (TRAVAGLIA, 2003, p.23)

É nessa acepção da produtividade da língua como um todo, no registro oral e escrito, como forma de composição estética, sendo manuseada pelo aluno-escritor como elemento de elaboração do seu conhecimento e de correlações com seu contexto, que os exercícios são configurados, produzidos e lidos.

Esse manejo com a língua, por meio de exercícios escritos e pela interação comunicativa, é experimentado em atividades realizadas em sala de aula; retomando as palavras de Travaglia, “pôr em jogo uma interação comunicativa”.

Friso essa dinâmica, pois é o que se revelou em sala de aula, com diferentes significações. Através da proposição de exercícios curtos, com liberdade para criar, como defende Sinisterra (2016), mas observando uma orientação específica no exercício, como forma de guia, são realizados durante a aula, o que permite observar a dinâmica de cada aluno durante a realização da escrita, cujos movimentos corporais podem ser reveladores. Exemplificando, a partir dos mais recorrentes, as posturas se manifestam por ficar olhando pela janela (sem foco, como eles reclamam); ficar olhando os colegas (possível comparação). Em situações em que o aluno demora para começar a escrever, a estratégia é de aferição do que poderia estar ocorrendo, o que resultou em falas como: “Não tenho nenhuma ideia”; “Tenho muitas ideias”; “Estou sem inspiração”. O objetivo inicial para que os exercícios fossem escritos em sala de aula era oferecer tempo para sua experimentação, além de o aluno estar livre de qualquer outro estímulo externo. Ainda, essa estratégia se deve porque o curso de bacharelado em Artes Cênicas, da UFSC, é um curso noturno, com muitos alunos que trabalham durante o dia. Cabe salientar que a necessidade de realizar a escrita em um local e com tempo determinado, em que o estudante-escritor não tem autonomia de escolha, remete também à discussão sobre inspiração, a influência do ambiente sobre a escrita, e os possíveis rituais que possam se fazer necessários para escrever ‘bem’.

Além de contemplar esses objetivos, a realização dos exercícios de escrita durante o horário das aulas permitiu orientar e dar um estímulo para escrever, especialmente aos alunos que pontuaram algum entrave, aos quais procurei auxiliar individualmente: i) no caso do aluno com muitas ideias, a sugestão é que fosse pragmático, escolhendo a primeira ideia que surgiu; ii) no caso da reclamação de não se ter ‘ideia nenhuma’ para escrever, a proposta foi escolher um nome próprio ou um substantivo para usar como mote, alguma referência externa como ponto de partida. A partir dessas conversas, alicerçadas na dificuldade vivida pelo estudante naquele momento, com uma orientação específica para a situação, logo a escrita despontava e o exercício era feito.

Outra percepção resultante da realização dos exercícios em sala de aula foi a necessidade de estabelecer um tempo limitado para finalização do exercício, uma vez que muitos esperavam a ‘inspiração chegar’ para iniciar e/ou finalizar o texto proposto, outros dispersaram-se. Com uma mescla de exercícios elaborados para ser produzido com uma variedade temporal diminuta ou mais estendida, conforme a proposta, o objetivo era o exercício da administração do tempo, como um elemento externo a influenciar o processo de escrita, como ocorrem em inúmeras situações cotidianas: realizar uma prova, a necessidade de retomada de uma escrita em andamento, escrever sob encomenda, cumprir prazos e especificidades textuais como na participação de editais, etc. Ao realizar os exercícios propostos, de acordo com as orientações textuais e de tempo, de modo gradual, se fortalecia a ideia processual da escrita e os estudantes percebiam a perspectiva pragmática que permeia o escrever, sentiam sua ca-

pacidade em criar os textos, em lidar com a ‘pressão’ (expressão utilizada por muitos sobre o tempo delimitado para término e entrega da atividade), percebendo seus progressos e compreendendo melhor sua forma de escrever.

Essa metodologia ainda refletiu no fortalecimento da apreciação de que é preciso praticar; isto é, distanciando-se da consideração do escrever como um processo unicamente mental, interno, isolado, demonstrando a necessidade de colocar no papel para visualizar, para ler-se e ver as potencialidades daquela elaboração escrita. Tal dinâmica materializa, a nosso ver, a posição do pesquisador teatral Jean-Pierre Ryngaert, em seu livro *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação* (2009), para a prática de improvisação, destacando as considerações sobre o movimento do jogo mais que o resultado, pois ao fazer o movimento do jogo aciona a criatividade. Em termos de escrita, percebemos uma correlação com o ponto de vista do autor com o processo de escrever; escrever é jogar; mover, mover-se.

E essa acepção é delineadora na condução da disciplina ao longo do semestre. Os primeiros exercícios são de temática livre, com destaque para o diálogo, pela busca da objetividade nas falas. Alguns exercícios tem foco no trabalho com as categorias de tempo, de espaço. Com a realização dos exercícios, revela-se uma poética do estudante-autor: alguns apresentam uma repetição de tema; outros, tipos determinados de personagem; ou o espaço como elemento importante. Dessas elaborações, propositais ou não, busca-se observar a peculiaridade da escrita do aluno, apontando as características além de dar a ver a construção do texto como subsídio de trabalho e de reconhecimento do seu fazer; elementos que, boa parte dos alunos, não percebe essa elaboração, ou, as peculiaridades de sua escrita até esse retorno. No jogo da escrita, ser lido, expor-se, é etapa importante, porém nem sempre efetivada. Para muitos é um momento de apreensão, de uma certa vergonha, por esperar um veredito categórico, contudo mais do que corrigir e atribuir uma nota, o objetivo é abrir diálogo com o autor do texto, perguntar sobre o texto, mostrar fragilidades e pontos fortes da tecitura textual apresentada. A partir dessa leitura e análise do docente, o texto retorna ao autor e dessa etapa de devolução da produção, instauram-se mais duas atividades: ler-se e refazer; i.e., ler seu texto com atenção, pensar sobre para, então, empreender a refacção do texto. O exercício de refacção se caracteriza por trabalhar o texto, com atenção dirigida: ajustar problemas ortográficos, aprimorar o significado de vocábulos, melhorar a sintaxe, aperfeiçoar a composição inicial do aluno-autor. Essa prática permite uma percepção do próprio texto, de sua autoria, o que, por vezes, não ocorre; - em alguns casos, a sensação de ‘livrar-se’ do texto, terminar logo, realizar “a tarefa da professora” se sobrepõem à finalidade primeira de praticar a escrita, de exercer a autoria. Nesse percurso a etapa é de promover a autoria, com o intuito de reconhecimento da escrita feita, a qual permite melhorias, momento em que se efetiva a progressão textual, enfrentando duas conjecturas recorrentes em sala de aula: i) escrever é “encher linguíça”; ii) re-

cusar o feito e começar de novo; as quais se relacionam com as ideias cristalizadas sobre inspiração e do texto como produto acabado, fechado, não uma composição; por outro lado, remetem à experiência de 'desnaturalizar' o uso da língua e efetivam o caráter processual da escrita. Tem-se, desse modo, a percepção de um processo polissêmico, qual a natureza polissêmica da língua. Com isso, o contato com a língua como material de trabalho e como ferramenta se consolida e passa a ser experienciado com mais consciência. Tal panorama é expresso por Carrero (2005) ao pontuar em seu manual para escritores que "Uma frase não é um amontoado de palavras, meteoritos que caem na página. Elas precisam ser identificadas e estudadas. [...] Investigar a frase significa descobrir as suas possibilidades, os defeitos, a precisão." (CARRERO, 2005, p.44), refere-se, com isso, ao que chamo de desnaturalizar o uso da língua, do processo de olhar para o resultado de sua escrita, de ler-se, de exercitar-se, efetivando a sua produtividade, como na acepção de Possenti, anteriormente apresentada: "Aprender uma língua é aprender a dizer a mesma coisa de muitas formas." (1996, p.92), Em vista disso, a percepção do funcionamento do sistema linguístico e a sua utilização ativa demonstram ao estudante que "o fim essencial da educação linguística deve ser a discussão de como cada tipo de recurso da língua e como cada recurso em particular pode significar dentro de um texto." (TRAVAGLIA, 2003, p.28). Ou seja, experimentando-a em seu funcionamento como um todo orgânico, estabelecendo etapas posteriores de trabalho com o texto, por exemplo, i) uma leitura e revisão com foco na perspectiva semântica; ii) foco na sintaxe; iii) foco na ortografia. Tomando como forma de cuidado e atenção com o texto, internalizando, experimentando, com clareza e consciência, a escrita como processo e as diversas etapas que o escrever pode conter - de acordo com os contextos e os objetivos que permeiam cada produção textual. E isso se torna mais potente no campo da criação artística, do acionamento das propriedades da língua dentro de um objeto estético.

Nesse contexto, as observações de Olga Tokarczuk (2023) acerca do exercício da linguagem e do escrever pontuam a correlação entre a linguagem coletiva e a linguagem individual, visto que "a literatura é um espaço em que o privado se torna público." (TOKARCZUK, 2023, p.80). A professora Eni Orlandi também considera essas esferas nomeadas por Tokarczuk como coletiva e individual, observando o processo de formação e/ou surgimento do autor justamente na conexão entre o exterior e o interior do sujeito: "[...] a escola deve propiciar essa passagem ao enunciador/autor - de tal forma que o aprendiz possa experimentar práticas que façam com que ele tenha o controle dos mecanismos com os quais está lidando quando escreve." (ORLANDI, 1996, p.80). Esse trânsito entre essas esferas - coletiva, individual, externa, interna - pode ser especificado pelas atividades desenvolvidas com o intuito de desnaturalizar a relação com a língua: escrever em etapas, a experimentação dos elementos linguísticos, aferindo que o idioma não é um bloco único, indivisível, bem como o escrever e a escrita e suas etapas de revisão, por exemplo, orto-

gráfica, semântica, sintática, coesão e coerência, de acordo com a proposta do texto e seu contexto de veiculação. O controle sobre esses mecanismos se notifica com a ideia de autoria e de responsabilidade, em busca de se de ter clareza dessas passagens, da mesma forma dos elementos que compõem cada etapa, tendo mais fluência nessa movimentação, a qual pode ser visualizada nesta afirmação: “Para que o sujeito que se coloque como autor, ele tem de estabelecer uma relação com a exterioridade, ao mesmo tempo em que ele se remete à sua própria interioridade: ele constrói a partir disso sua identidade como autor, i.e., aprende a assumir o papel de autor e aquilo que ele implica.” (ORLANDI, 1996, p.79)

Partindo da convergência dessas acepções sobre autoria, as quais auxiliam na visualização dos diferentes níveis do processo de escrita, é possível constatar também o aumento do grau de exigência com a produção autoral e criativa: a escolha e a organização dos conteúdos, as estruturas textuais, o tom dado aos personagens, a atmosfera do ambiente, o acionamento dos recursos linguísticos, a intenção inicial e o resultado final - seguindo a epígrafe de Alberto Manguel - perpassam o fazer do estudante-escritor. Para ilustrar ainda mais esse cenário, as palavras do professor e diretor de teatro, Jean-Pierre Rynngaert, auxiliam e sinalizam a faculdade da mimesis: “Quando tentamos compreender como se articulam as diferentes partes ou, pelo contrário, por que não se articulam, quando identificamos as marcas espaço-temporais ou observamos mais de perto a distribuição dos discursos, lidamos, precisamente, com a organização da ficção.” (RYNGAERT, 1996, p.35). Como finalidade maior e também farol das composições textuais desde o início do semestre, uma vez que é o olhar do estudante-escritor que se revela, que propõe, que busca diálogo com um receptor/leitor/espectador através da elaboração poética, está a organização da ficção, a criação estética, a mimesis.

Então, o percurso é pôr em jogo essa interação comunicativa, como propõe Travaglia, nos seus diferentes níveis. Porém, a percepção dessa totalidade, a necessidade de criá-la e fazer funcionar pode, muitas vezes, causar inseguranças, medos, pré-julgamentos que paralisam o estudante: concentram-se apenas no resultado final - a peça pronta -, comparam-se com os sucessos de seus autores favoritos. Reforçando essa visão, a pesquisadora Ana Machado (1989, p.22) destaca que o ato de escrever (perde-se) frente à materialidade da escrita.

Diante desse contexto, de que modo não congelar frente às inúmeras possibilidades da página e da mente? Como delineado nos parágrafos acima, é um trânsito, iniciando pelo exercício de escrever, (o ato de escrever, na denominação de Machado (1989)), um mover-se por diferentes searas, as quais em correlação revelam a obra, a somatória dos elementos dispostos. Contudo, após concluída pelo autor, esse resultado receberá uma nova equação, os dados aferidos pela leitura do espectador, pelo olhar do leitor. De acordo com Abreu:

Os textos funcionam apenas como indutores do meu pensamento. Com o meu conhecimento de mundo, eu atribuo sentido a eles. [...] Um texto, portanto, não é alguma coisa que venha pronta, com sentido completo, como diz a tradição. É apenas uma proposta de construção de sentidos. Somos nós, leitores, que, vasculhando nossa memória, buscamos dentro do nosso conhecimento de mundo informações adicionais que possam completar aquilo que lemos. (ABREU, 2008, p.22)

Isso tudo está no escopo mental do estudante-escritor antes mesmo dele começar a escrever a primeira linha. Essa atmosfera povoa seus pensamentos, formando um composto que pode neutralizar as ideias, congelar as ações, gerando angústias, as quais são verbalizadas em frases durante a orientação ou mesmo para a turma: “é muita coisa”, “não conseguirei”. Assim, faz parte do planejamento da disciplina, fomentar confiança e segurança neste processo de experimentação e de descobertas, reiterando que escrever é um exercício possível de ser feito e aprimorado, podendo ser divertido, educativo, criativo, fluido e fruído.

Desse modo, os exercícios elaborados em Escrita Dramática 1 (EDr1) tem como objeto e objetivo, meio e ferramenta a potência do ato de escrever para acionar os elementos que constituem a escrita, consolidando autorias, revelando as facetas dos estudantes-escritores presentes na sala de aula.

Considerações finais

Mais do que ensinar a escrever, fomentar o exercício do escrever: propor outros olhares sobre a língua, outras formas de usar, de manipular esse sistema, de perceber e desmontar seus elementos constitutivos e reorganizá-los, constituindo um percurso de elaboração, de criação, com a ciência de ter a língua como objeto e ferramenta de trabalho, como lente - que permite ajustes- para apreensão e interação com o mundo, consigo, com o outro, como um exercício constante de aprimoramento, de enfrentamento. Nessa configuração, a sala de aula é espaço-tempo de experimentação, quando se desenvolve a dinâmica lúdica na acepção apreciada aqui a partir dos autores Travaglia (2003), Ryngaert (1996, 2006):

O jogo coloca-se acima do teatro e da terapia, como uma experiência sensível fundadora do desenvolvimento do indivíduo em sua relação com o mundo, no âmago do campo cultural. O trabalho do jogo, como o da arte, se situa entre o subjetivo e o objetivo, a fantasia e a realidade, o interior e o exterior, a expressão e a comunicação. (RYNGAERT, 2009, p.41)

Das vivências desse jogo, que em EDr 1 se materializa pelos exercícios de escrever, pelas etapas da escrita, uma presença de acolhimento e de escuta, com vistas a identificar os desafios experienciados pelo aluno quanto a sua escrita naquele momento, construindo um diálogo de fomento, que possibilite o estudante-escriptor perceber sua atuação e aferir sua escrita autoral e em conjunto estabelecendo objetivos a serem alcançados, faz parte basilar para o andamento desse processo lúdico, no estabelecimento de um ritmo, pautado na constância do exercício de escrever e em um volume de escrita. A partir disso, a escrita como construção gradativa possibilita ao estudante perceber que a prática, o exercitar o ato de escrever gera resultados e melhorias na sua produção textual, tendo mais consciência do processo e assumindo sua responsabilidade como autor. Como parte desses resultados obtidos ao longo do semestre percebe-se a mudança de postura dos alunos frente aos exercícios, com maior tranquilidade para realizá-los, com maior confiança para expressar-se na criação textual.

Para exemplificar essa experiência, contrapondo às primeiras falas do início do semestre, seguem-se observações feitas pelos estudantes no encerramento da disciplina: “A dinâmica da aula despertou o gosto por escrever”; “Sim, eu consigo escrever”; “Os exercícios dados em sala de aula, sua didática e as orientações foram primordiais para eu me sentir mais confiante escrevendo e ter vontade de escrever.”; “É bom escrever”; “Foi uma mistura entre um grande desejo de aprender a escrever, que tenho desde o início da faculdade, com uma insegurança geral por estar distante da escrita desde o fim do ensino médio. Acho que cheguei em um ponto satisfatório, onde me sinto mais íntimo da minha escrita e com um maior controle dela, devido a quantidade de exercícios e modelos, técnicas e dicas ensinadas.”; “Eu realmente não me via escrevendo algo que me orgulhasse ou que me empolgasse, porém isso foi mudando ao longo do semestre e dos exercícios de escrita. No início do semestre achava que não tinha “o dom” para escrever e agora no final vejo que tenho muito mais artifícios e segurança para escrever.”; “O que gostei foi o equilíbrio entre rigidez teórica e liberdade criativa, também o fato dos textos não receberem notas não só tranquiliza na hora de escrever, como nos faz focar no que realmente importa, que são as observações da professora pelo texto.”; “Os exercícios em aula foram os que mais me trouxeram dificuldade por conta do tempo e da pressão de fazer algo bom, diferente do conforto de casa. Mas mesmo sendo um desafio, foi importante para a experimentação da escrita em diferentes ambientes e estímulos.”; “Fiz a disciplina porque era obrigatória, mas o interesse pela escrita cresceu, farei o eixo” (as disciplinas de Escrita Dramática II, III, IV são opcionais).

Essa voz que verbaliza sobre o processo vivenciado deriva, em parte, do trabalho de dar voz à escrita do aluno e fortalecê-la no sentido de torná-la mais audível, mais visível, também para o próprio estudante, afirmando a sua responsabilidade na construção de sua escrita, de sua voz assim como em suas

reverberações. Essa estruturação resulta a partir de um alinhamento teórico como orientação, perpassado pela criatividade do estudante-escritor, com propostas de exercícios mais fechadas, com diretrizes estritas de confecção alinhadas com outras mais abertas, as quais exigem um escopo maior de escolhas e definições por parte do aluno. Retomando a visão de Sinisterra (2016), é o acionamento do referencial disponível com as análises e vontades de autoria. À vista desse percurso, esse conjunto se efetivou pela proposição de um diálogo de referenciais configurados na disciplina: o repertório do estudante, da turma, do conteúdo programático, da docente, e demais atravessamentos que ocorrem no ambiente da sala de aula, conforme observado, em diferentes semestres, dessa experiência didática de Escrita Dramática I.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. Poética. Tradução e notas de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987

AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução Vinícius Honesko. Chapecó (SC): Argos, 2013

AGUIAR E SILVA, V. M. Teoria da literatura. Coimbra: Liv. Almedina, 1999

BRANDÃO, Jacyntho L. Mito e literatura na Grécia: a questão da mimese. In:

CARDOSO, Zélia de A. (org.). Mito, religião e sociedade. São Paulo: SBEC, 1991

HORÁCIO. A arte poética. Tradução e notas Dante Tringali. São Paulo: Musa editora, 1993

MACHADO, Ana M. N. Os efeitos do exercício do ato de escrever. Porto Alegre: Faculdade da educação da UFRGS, 1989. Dissertação de mestrado. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/163483>

MANGUEL, Alberto. Notas para uma definição do leitor ideal. Tradução de Rubia Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Ed. SESC, 2020.

ORLANDI, Eni. Nem escritor, nem sujeito: apenas autor. In: _____. Discurso e leitura. 3.ed. São Paulo: Cortez: Campinas (SP): ed. Unicamp, 1996.

POSSENTI, Sirio. Por que (não) ensinar gramática na escola. Campinas (SP): ABL, Mercado Aberto, 1996

REZENDE, N. L.; SOUZA, M. C. de. Do ensino escolar da escrita de textos narrativos. *Linha D'Água*, [S. l.], v. 31, n. 2, p. 143-158, 2018. DOI: 10.11606/issn.2236-4242.v31i2p143-158. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linhadagua/article/view/144994>. Acesso em: 18 maio. 2023.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. Trad. Cássia da Silveira. São Paulo: Cosac Naify, 2009

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SINISTERRA, J. *Da literatura ao palco: dramaturgia de textos narrativos*. Trad. Antonio Borges. São Paulo: É Realizações ed., 2016,

TOKARCZUK, Olga. *Escrever é muito perigoso: ensaios e conferências*. Trad. Gabriel Borowski. São Paulo: Todavia, 2023

TRAVAGLIA, L.C. *Gramática ensino plural*. São Paulo: Cortez, 2003.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. 6.ed. Porto Alegre: L&PM, 2010

Dossiê Escrita Dramática

Há espaço para a formação em
dramaturgia no ensino superior
brasileiro?

Relato de um curso de
Pós-Graduação Lato Sensu de
Dramaturgia na Escola Superior
de Artes Célia

Dr. Marcos Barbosa de Albuquerque

Doutor em Artes da Cena pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), dramaturgo, professor, e coordenador do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Dramaturgia da Escola Superior de Artes Célia Helena.

Me. Samir Yazbek

Mestre em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP), dramaturgo, professor, e coordenador do Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Dramaturgia da Escola Superior de Artes Célia Helena.

Resumo

Este artigo examina, em breve perspectiva histórica, a evolução das formações em artes no Ensino Superior, no Brasil, com ênfase na quase inexistência de cursos superiores, no país, para a formação em dramaturgia. Desenvolve-se, ainda, um estudo da estrutura e dos princípios pedagógicos subjacentes ao curso de Pós-Graduação em Dramaturgia da Escola Superior de Artes Célia Helena, em São Paulo. Exploramos os procedimentos adotados pelo referido programa de pós-graduação, analisando sua contribuição para o desenvolvimento de profissionais com alta qualificação no campo da dramaturgia, enfatizando a relevância da experiência prática na formação de estudantes. Além disso, são discutidas perspectivas futuras para o desenvolvimento do referido curso.

Palavras-chave: Dramaturgia, Ensino Superior, Escola Superior de Artes Célia Helena. Pedagogia Teatral.

Abstract

This article briefly examines the evolution of arts education in higher education in Brazil, focusing on the near absence of programs for dramaturgy. It provides a historical overview of the development of arts education in the country and, additionally, conducts an in-depth study of the structure and pedagogical principles underlying the Postgraduate Course in Dramaturgy at Escola Superior de Artes Célia Helena, in São Paulo. The study explores the procedures adopted by this postgraduate program, analyzing its contribution to the development of highly qualified professionals in the field of dramaturgy. Emphasis is placed on the relevance of practical experience in student education. Furthermore, the article discusses future perspectives for the development of the mentioned course.

Keywords: Dramaturgy, Higher Education, Escola Superior de Artes Célia Helena. Theatrical Pedagogy.

Introdução

O ensino superior no Brasil nasce tardiamente, se comparado ao cenário geral da América Latina. Contrariando o exemplo da Espanha que, já nos séculos XVI e XVII, instaura universidades em territórios americanos sob jugo imperial, Portugal espera até o início do século XIX para fundar, no Brasil, as primeiras instituições de ensino superior.¹ Em seu protótipo, a universidade brasileira serviria a um propósito bastante definido: a formação de quadros profissionais para suprir demandas práticas imediatas da administração colonial. A lista das

1 NEVES, Clarissa E. B e MARTINS, Carlos B. “Ensino superior no Brasil: uma visão abrangente”. In DWYER, Tom [et al]. *Jovens universitários em um mundo em transformação: uma pesquisa sino-brasileira*. Brasília: IPEA, 2016. p. 96. Disponível em [https://portalantigo.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/livros/livros/160715_livro_jovens_universitarios_cap_03.pdf], acesso em 19/11/2023.

primeiras instituições fundadas no Brasil dá prova dessa orientação: em 1808 foram criadas as escolas de Cirurgia e Anatomia, em Salvador, a de Anatomia e Cirurgia, no Rio de Janeiro e a Academia da Guarda Marinha, também no Rio. Em mais seis anos, o leque de formação se expandiria para incluir, outra vez na capital federal, a Academia Real Militar e o curso de Agricultura.² Essa lista passa a interessar mais ao escopo desse artigo quando se observa o marco fundador da Real Academia de Pintura e Escultura – sempre no Rio de Janeiro – em 1814, sobretudo porque, conforme levantamento já célebre de Ana Mae Barbosa, o corpo docente principal dessa primeira instituição de ensino superior de artes no Brasil só é de fato contratado em 1816 e é basicamente composto por professores franceses. A demanda prática imediata do aparato imperialista português tinha, ali, uma missão declarada: a de combater o “mau gosto” do Barroco brasileiro, disseminando em solo nacional a estética neoclássica europeia.³ Essa missão não se distanciaria em nada da assumida para a primeira instituição de ensino superior de música do país, o Conservatório Imperial de Música, oficializado por decreto imperial de 1847 e inaugurado em 1848⁴.

Mas, e o Teatro?

Embora não faltassem às capitais do Brasil, mas, sobretudo, ao Rio de Janeiro, uma cena profissional mais ou menos estabelecida para o teatro profissional no correr do século, não se registra êxito para as iniciativas de empresários teatrais (entre elas, a do célebre ator João Caetano) de convencer a coroa portuguesa a criar, na capital federal, um Conservatório de Artes Dramáticas. É só no Brasil republicano de 1911 (com atraso de cerca de um século com relação à fundação da Real Academia de Pintura e Escultura, que se regulamenta a Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro⁵. Nessa escola, viria a se formar, em 1915, o ator Procópio Ferreira, um aluno-celebridade que seria, aliás, um detrator de sua alma mater, ao afirmar, no auge de seu sucesso como ator em-

2 MARTINS, Antonio C. P. Ensino superior do Brasil: da descoberta aos dias atuais. *Acta Cirúrgica Brasileira*, São Paulo, volume 17, p. 1, 2002. Disponível em [<https://doi.org/10.1590/S0102-86502002000900001>], acesso em 19/11/2023.

3 BARBOSA, ANA M. O ensino das Artes Visuais na Universidade. *Estudos Avançados*, [S. l.], v. 32, n. 93, pp. 331-347, 2018. Disponível em [<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/152641>], acesso em 19/11/2023.

4 QUEIROZ, L. R. S. Até quando Brasil? perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, [S. l.], v. 1, n. 10, pp. 153-199, 2020. Disponível em [<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3536>], acesso em 19/11/2023.

5 BEZERRA DE SOUZA, H. Breve trajeto da formação brasileira em artes cênicas no ensino superior. *MORINGA - Artes do Espetáculo*, [S. l.], v. 11, n. 1, 2020. pp. 95-114. Disponível em [<https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53473>], acesso em 19/11/2023.

presário e décadas depois de concluída sua formação, que “Essa coisa de Escola Dramática não dá resultado. Você sabe, sai de lá discutindo teatro e não sabendo fazer teatro”.⁶

Até aqui, não tocamos na formação para o teatro que se desenvolve no campo universitário como compreendido contemporaneamente; afinal, há uma grande distância de aparato institucional, pedagógico e social entre a Escola de Cirurgia e Anatomia da Bahia (1808) e a Escola de Medicina da Universidade Federal da Bahia (1946), por exemplo. Melhoremos, portanto, nosso quadro de datas: é só em 1948 que Alfredo Mesquita se porá à frente da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (USP), fundando um espaço de formação de atores e atrizes que, entretanto, até hoje não tem status de curso universitário.⁷ É só em 1956 que Eros Martim Gonçalves e Vicenzo Spinelli fundarão a Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e o Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais⁸, respectivamente.⁹

Em todas as instituições que acabamos de citar, a formação prevista seria a de atores e de atrizes para o palco ou, no caso da Bahia, tanto a formação de atores e de atrizes quanto a de diretores e diretoras de teatro. Caberia agora, a esse artigo, refinar ainda mais a baliza de datas e investigar quando a formação específica em dramaturgia teatral alcança, no Brasil, um status de curso universitário de graduação. A resposta é inquietante: nunca.

Nos anos 1960, dá-se a ver, no Brasil, a configuração de cursos de professorado (isto é, de licenciatura) e de cenografia, por exemplo, e amplia-se a oferta de cursos de direção teatral, mas a dramaturgia em si permanece, pelas décadas que seguem e a até agora, escapando a um recorte epistemológico que a configure como curso universitário de graduação.¹⁰

6 Apud BEZERRA DE SOUZA, H. Breve trajeto da formação brasileira em artes cênicas no ensino superior. MORINGA - Artes do Espetáculo, [S. l.], v. 11, n. 1, 2020. p. 98. Disponível em [<https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53473>], acesso em 19/11/2023.

7 A EAD é uma escola técnica de formação de atores e de atrizes, integrada à Escola de Comunicação e Artes. Cf. [<https://www.eca.usp.br/ead/sobre-ead>], acesso em 19/11/2023.

8 Assim como a EAD, o Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais não configura um curso de nível superior, mas um “curso técnico de ator a estudantes que estejam cursando ou já tenham concluído o ensino médio ou equivalente”. Cf. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_Universit%C3%A1rio_da_Universidade_Federal_de_Minus_Gerais], acesso em 19/11/2023.

9 BEZERRA DE SOUZA, H. Breve trajeto da formação brasileira em artes cênicas no ensino superior. MORINGA - Artes do Espetáculo, [S. l.], v. 11, n. 1, 2020. pp. 100-101. Disponível em [<https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53473>], acesso em 19/11/2023.

10 Possível exceção a confirmar a regra, aqui, seria o curso de Dramaturgia e Crítica Teatral, oferecidos na EAD, corrente nos anos 1960. Entretanto, ali, “Dramaturgia”, ao que tudo indica, indicava menos o ofício e mais uma variante de “Literatura Dramática”. Tanto é que esse curso ajudaria a moldar não uma habilitação em “Dramaturgia”, mas uma habilitação em “Teoria do Teatro” para o curso de Artes Cênicas da ECA-USP. Cf. [<https://uspprofissoes.usp.br/unidades/eca/#:~:text=No%20curso%20de%20Artes%20C%C3%AAnicas,com%20dura%C3%A7%C3%A3o%20de%20quatro%20anos>].], acesso em 19/11/2023.

Seria inútil, aliás, procurar pela formação em dramaturgia como habilitação universitária junto aos cursos de letras do país. Tome-se, como caso modelo, a criação, na década de 1930, da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, que se dividia nas seções de Filosofia, Ciências e Letras – a qual, por sua vez, se dividia nas subseções Letras Clássicas e Português e Línguas Estrangeiras. Eis a primeira lista de cadeiras da seção de Letras: Filologia Grega e Latina; Filologia Portuguesa; Literatura Luso-Brasileira; Literatura Grega e Literatura Latina; Língua e Literatura Francesa e Língua e Literatura Italiana.¹¹ Como fica evidente, não haveria, ali, espaço para uma formação que se voltasse para a escrita de literatura; buscava-se, antes, uma formação para o estudo da literatura.¹²

No alcance da pesquisa realizada neste artigo, a primeira vez em que Dramaturgia passa a configurar um curso propriamente dito no ambiente do ensino superior no Brasil se dá em 2014, quando, na Escola Superior de Artes Célia Helena, em São Paulo, se inaugura não um bacharelado, mas um curso de especialização, isto é, um Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu*¹³ em Dramaturgia. Aqui, trataremos da história desse curso, de suas premissas pedagógicas gerais, do seu atual modelo e de diretrizes para seu futuro.

Contexto Institucional

A Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH) foi fundada, em 2008, como Instituição de Ensino Superior voltada para a formação de artistas da cena, sobretudo para a atuação no palco, a partir de um curso de Bacharelado em Teatro.¹⁴ Essa origem relativamente recente, entretanto, vincula-se de modo di-

11 “Os programas de Literatura visavam, de um lado, a dar uma visão panorâmica da literatura que estava sendo estudada; de outro, a levar o aluno a fazer explicações de textos” FIORIN, J. L. A criação dos cursos de letras no Brasil e as primeiras orientações da pesquisa linguística universitária. *Línguas & Letras*, [S. l.], v. 7, n. 12, p. 16, 2000. Disponível em [<https://saber.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/887>], acesso em 19/11/2023.

12 “Os programas de Literatura visavam, de um lado, a dar uma visão panorâmica da literatura que estava sendo estudada; de outro, a levar o aluno a fazer explicações de textos” FIORIN, J. L. A criação dos cursos de letras no Brasil e as primeiras orientações da pesquisa linguística universitária. *Línguas & Letras*, [S. l.], v. 7, n. 12, p. 19, 2000. Disponível em [<https://saber.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/887>], acesso em 19/11/2023.

13 “As pós-graduações lato sensu compreendem programas de especialização e incluem os cursos designados como MBA (Master Business Administration). Com duração mínima de 360 horas, ao final do curso o aluno obterá certificado e não diploma. Esses cursos são abertos a candidatos diplomados em cursos superiores e que atendam às exigências das instituições de ensino, conforme a Lei de Diretrizes e Bases.” Cf. [http://portal.mec.gov.br/component/content/article/127-perguntas-frequentes-911936531/educacao-superior-399764090/14384-perguntas-frequentes-sobre-educacao-superior?Itemid=164#pos_gradua%C3%A7%C3%A3o_lato_sensu_e_stricto_sensu], acesso em 20/11/2023.

14 Cf. [<https://celiahelena.com.br/sobre/historico/>], acesso em 20/11/2023. Outras informações sobre a ESCH disponibilizadas nesse artigo provêm da lida direta com material institucional de várias naturezas.

reto a uma história bem mais extensa, uma vez que a ESCH surge, em linha institucional direta, do Teatro-Escola Célia Helena, que oferece, desde 1989, formação de nível técnico em teatro (Curso Técnico Profissionalizante) reconhecida pela Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Fundado como um espaço de cursos livres em 1977, o Teatro-Escola Célia Helena já tinha por missão, desde sua origem, conjugar a formação profissional para o teatro com a reflexão e a investigação acerca das múltiplas potencialidades do fazer artístico; prova disso é que, em 1983, o Teatro-Escola Célia Helena expandiu seu campo de atuação para abranger, através da criação da Casa do Teatro¹⁵ (hoje, um núcleo permanente de extensão da ESCH), a formação de crianças e de adolescentes a partir dos recursos expressivos da dança, do circo, das artes visuais e da música, em um projeto artístico-pedagógico pioneiro que acolhe crianças a partir de quatro anos de idade.

Essa apresentação importa aqui, sobretudo, para marcar o espaço institucional da ESCH em seu vínculo direto com uma pedagogia do saber-fazer em teatro. Não à toa, o primeiro curso de Mestrado em Artes da Cena de natureza profissional do país inicia suas atividades letivas justamente na ESCH, em 2017.¹⁶ E o degrau que leva a criação de um Bacharelado em Teatro à criação de um Mestrado em Artes da Cena de natureza profissional é, precisamente, a expansão da ESCH, em meados da década passada, rumo à consolidação de um leque de cursos de Pós-Graduação Lato Sensu (no caso, de cursos de especialização) capazes de ampliar as possibilidades de formação no universo do teatro e de garantir, não só à comunidade egressa do bacharelado, mas à comunidade geral, cursos reconhecidos em campos específicos de práticas associadas ao teatro.

A ESCH oferece atualmente, na área de Pós-graduação Lato Sensu, quatro cursos de Especialização em oferta regular: Especialização em Direção e Atuação, Especialização em Arte e Educação, Especialização em Dramaturgia e, finalmente, Especialização em Corpo: Teatro, Dança e Performance. Essa lista transformou-se ao longo do tempo. De início, em 2011, o único curso de pós-graduação em oferta era a Especialização em Direção Teatral, por exemplo, a qual viria a ser integrada à Especialização em Atuação Teatral (inaugurada em 2014), dando lugar à Especialização em Direção e Atuação. Já não segue em oferta regular, por outro lado, a Especialização em Teatro Musical. Todas essas transformações resultam da contínua observação das demandas de formação da comunidade. Nesse sentido, respostas institucionais rápidas e assertivas precisam ser tomadas com alta frequência, para acompanhar as transformações de cenário e, evidentemente, as transformações pedagógicas necessárias à adequação de seus cursos ao ambiente no qual se inserem.

15 Cf. [<https://casadoteatro.com.br/>], acesso em 20/11/2023.

16 Cf. [<https://celiahelena.com.br/cursos/mestrado/>], acesso em 20/11/2023.

Assim, para garantir uma formação de excelência, as coordenadorias de cada curso precisam, constantemente, rever suas premissas pedagógicas, suas matrizes curriculares, suas metodologias, seus objetivos de formação, seus perfis de egresso etc. Rever, nesse caso, implica um trânsito constante de mediação, seja pedagógica, seja institucional, entre o que se preserva e o que se renova.

Fundamentos Pedagógicos

No caso da Especialização em Dramaturgia, três premissas fundamentais mantêm-se inalteradas, desde a criação do curso, em 2014:

- 1) a compreensão de Dramaturgia como um saber-fazer, isto é, como uma prática específica da criação literária (em oposição, por exemplo, a uma teorização de qualquer ordem circunscrita aos estudos literários),
- 2) a compreensão de Dramaturgia como campo de criação abrangente, que compreende desde a escrita de peças de teatro à escrita de roteiros audiovisuais (com implicações evidentes na criação de jogos narrativos, de narrativas ilustradas, de peças publicitárias etc.) e, por fim,
- 3) a compreensão de Dramaturgia como campo específico da literatura e não meramente como a produção de “texto para a cena”, em sentido generalizante.

A primeira premissa é importante, sobretudo, quando o uso do termo dramaturgia, em teatro, tende a configurar, de modo bastante complacente, ideias relativamente díspares entre si.

(...) atualmente, quase todo processo de registro, sistematização, pesquisa, codificação ou crítica do espetáculo de teatro, na falta de melhor nome, é batizado de “dramaturgia”. Do mesmo modo, por um vício similar de associação, também chamamos de “dramaturgia” qualquer texto mais ou menos organizado que venha a ser executado, proferido ou mencionado, no todo ou em parte, durante um espetáculo de teatro. Já os indivíduos ou coletividades que assinam, em alguma medida, a autoria desses trabalhos – por vezes tão diferentes entre si – passam, por consequência, a ser denominados (ou a se autodenominar) “dramaturgos”, “dramaturgistas”, Dramaturgen... (BARBOSA in A[L]BERTO, 2012, p.11)

A lista de atividades citada acima se torna ainda mais indistinta quando se tem em mente que, atualmente, mesmo dispositivos de criação de elementos associados às técnicas de espetáculo se valem de dramaturgia como denominação corrente (por exemplo, dramaturgia da luz, dramaturgia do movimento etc.). Adotamos, na Pós-Graduação Lato Sensu da ESCH, a compreensão de Dramaturgia como escrita propriamente dita e esse é um dos eixos que estru-

turam o percurso formativo do curso. É assim que parte significativa da carga horária da formação é dedicada à mediação do ato criativo de escrita de peças teatrais ou de roteiros audiovisuais, ora como realização individual, ora como trabalho realizado coletivamente: escreve-se, lê-se o que é escrito, comenta-se o que se escreveu, reescreve-se...

Investe-se aqui em um legado que remonta, por exemplo, à metodologia de trabalho aplicada, em fim dos anos 1950, por Augusto Boal (1931-2009), no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. Ali se debatiam textos canônicos e se falava de política, de arte e de estética, mas, sobretudo, ali se exercitava a escrita.¹⁷ É fato que o desenvolvimento dos principais textos produzidos no âmbito do Seminário de Dramaturgia (entre eles, como exemplo maior, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri [1934-2006], escrita em 1958) se deu em um ecossistema de experimentação que incluía práticas cênicas associadas à escrita, mas foi a escrita propriamente dita de textos e o debate acerca desses textos o que estabeleceu o principal vetor de formação do Seminário, de modo bastante similar ao que se dava no âmbito do Writers' Group, mantido por John Gassner (1903-1967) e que Boal frequentou, quando aluno da Columbia University, em Nova Iorque, no início da década de 1950.^{18, 19}

Frise-se que conteúdos referentes, por exemplo, à teoria do drama ou à literatura dramática não deixam de pertencer à matriz curricular do curso. O que se guarda em vista é a premissa de que uma aprendizagem conceitual deve existir, aqui, sempre vinculada a uma aprendizagem para a (e pela) escrita criativa.

O segundo fundamento pedagógico do curso a merecer destaque nesse artigo é a defesa de que a escrita de dramaturgia é um saber-fazer amplo, adaptável a diversos formatos e a diversos suportes, de modo que o que se aprende sobre a escrita de peças para o palco deve servir para a escrita de narrativas audiovisuais e vice-versa. De fato, em sua formatação atual, com entrada de estudantes a cada semestre, a formação pode começar por uma nucleação de conteúdos referentes à escrita mais vocacionada para o palco ou à escrita mais

17 RIBEIRO, Paula. A. C. Teoria e Prática no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. *AspaS*, [S. l.], n. 1, 2011. pp. 140-149. Disponível em [<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/download/62858/65635>], acesso em 22/11/2023.

18 BETTI, Maria. S. O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955). *Sala Preta*, [S. l.], v. 15, n. 1, 2005. pp. 157-179. Disponível em [<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/97308/98325/174048>], acesso em 22/11/2023.

19 No Curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Dramaturgia da ESCH temos experimentado, a partir de edições recentes, o estabelecimento de trabalho conjunto dirigido entre o material criativo produzido na Especialização e o vasto campo de formação para artes da cena que permeia outros cursos da instituição. O melhor exemplo disso é o projeto de pesquisa e extensão *Cena Transversa*, sob coordenação de Samir Yazbek, no âmbito do qual trechos de peças de teatro escritas pelas turmas do curso de Dramaturgia vão à cena em sessões com direção e atuação de docentes, discentes e egressos da ESCH.

vocacionada para a tela, indistintamente. As duas formações, acreditamos, são uma só, separadas tão-somente por uma materialidade de meio, de plataforma, de suporte da narrativa. Assim, os debates que se desenvolvem no curso acerca de teoria do drama ou de narrativa visual devem servir, igualmente, para a escrita de peças de teatro ou para a escrita de roteiros audiovisuais. Da mesma forma, a leitura de peças de teatro canônicas ou a análise de roteiros audiovisuais exemplares não são conduzidas com ênfase na observação de formatações ou de pormenores de ordem técnica, mas como percepções compartilhadas de um mesmo saber-fazer.

Nesse sentido, a Especialização em Dramaturgia da ESCH ocupa um lugar bastante único como curso de ensino superior, no Brasil, ao reunir em um mesmo arranjo pedagógico a escrita para o palco e a escrita para a tela. Tradicionalmente, no país, escolas vinculadas ao ensino de teatro lidam apenas com a escrita de peças teatrais, enquanto as escolas vinculadas ao ensino de cinema ou de televisão lidam apenas com a escrita de roteiros audiovisuais. Mas cabe fazer a pergunta: há mais elementos que aproximam ou há mais elementos que afastam uma peça de teatro de um roteiro audiovisual?

Se observarmos a produção da Argentina ou do Chile, por exemplo, perceberemos o quanto é orgânico o trânsito de autores e de autoras que escrevem para os palcos e para as telas. O mesmo se pode dizer com relação à Inglaterra ou aos Estados Unidos. Aliás, nesses casos, isso parece ser uma constante. A exceção, nesses contextos seria talvez a “regra” brasileira, que aponta para a existência de uma linha mais ou menos estanque, separando as autorias da dramaturgia nacional entre as dos palcos e as das telas. Uma análise mais aprofundada dessa separação, por certo, não cabe nesse artigo.

Cabe registrar aqui, portanto, o exemplo legado pelo trabalho de Orlando Senna²⁰ (1947) à frente do Colégio de Dramaturgia do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza, na segunda metade dos anos 1990. Senna, ex-aluno da formação em Direção Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, viria a alcançar, juntamente com inúmeros feitos na área de cinema, o lugar de fundador da cátedra de roteiro audiovisual da Escuela Internacional de Cine Y TV – San Antonio de Los Baños (Cuba, 1987) e do Curso

20 Cineasta, pedagogo e gestor, Orlando Senna acumula feitos na cultura e na arte. Com Jorge Bodanzky e Hermann Penna, Senna divide a direção e o roteiro do longa-metragem icônico “Iracema – uma Transa Amazônica” (1974), com Ruy Guerra e Chico Buarque, divide a escrita do roteiro de “A Ópera do Malandro” (1985). Senna é ainda, junto com Gabriel García Márquez e Stella Malagon, roteirista de “Oedipo Alcaide” (1996). À frente da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, entre 2003 e 2007, Orlando Senna foi um agente fundamental para a consolidação da indústria audiovisual no Brasil. Cf. [https://www.imdb.com/name/nm0784395/?ref=tt_ov_wr], acesso em 23/11/2023. Cf. BARBALHO, Alexandre (et ali). Entrevista com Orlando Senna. Políticas Culturais em Revista, Salvador, v.1, n.1, pp.157-176, 2009. Disponível em [<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3741/3638>], acesso em 23/11/2023.

de Dramaturgia Audiovisual e Roteiro do Centro de Capacitação Cinematográfica do México (1996). A expertise acumulada na fundação dessas importantes escolas, em Cuba e no México, adquiriu um perfil singular quando Senna assumiu a missão de criar um Colégio de Dramaturgia no Ceará. Ali, como viria a acontecer duas décadas depois na ESCH, se propunha uma formação única em Dramaturgia que previa a possibilidade de diversos percursos de concentração, distribuídos em cinema, teatro, rádio e publicidade.²¹ Embora o colégio fundado por Senna não fosse um curso universitário, mas um curso livre vocacionado para a formação profissional, a carga horária total acumulada superava, em muito, a de um curso de especialização e o espaço de formação que se constituiu ali teve impacto duradouro na cultura regional.

A terceira premissa pedagógica da Pós-Graduação Lato Sensu em Dramaturgia da ESCH diz respeito à nossa visão de que Dramaturgia configura um campo específico da literatura. Sabemos o quanto já é antiga, na história do teatro, a defesa de uma emancipação do espetáculo com relação ao texto, à peça escrita. No teatro de matriz europeia, por exemplo, isso ganha um contorno explícito (e de configuração ainda surpreendentemente atual) desde, pelo menos, o final do século XIX, com as experimentações do Teatro Simbolista. Já não causa espanto que subam à cena textos extraídos de romances, de contos, de manifestos, de reportagens, de poesias, de depoimentos pessoais etc. Se não podemos desconsiderar esse evidente fenômeno de pluralização na cena contemporânea, também precisamos ter em mente, outra vez, o contorno necessário para a configuração de uma formação de ensino superior. Em nosso curso, Dramaturgia se aproxima, o quanto possível, da criação literária orientada para a representação, para o enredo, para a personagem e para a ação.

Falar dessas categorias é acionar, de pronto, um legado teórico da Grécia clássica, sobretudo o trabalho seminal de Aristóteles em “Poética” (e, por contaminação, o trabalho de Platão em “República”), mas o que importa aqui, pedagogicamente, não é nem de longe uma adesão apriorística do ato criativo a um paradigma conceitual do século IV a.C. Esses “princípios” são apresentados, no curso, como matrizes dinâmicas que se dão a ver de modo assombrosamente recorrente em narrativas tradicionais ou contemporâneas das mais diversas origens e nos mais diversos formatos e não como regras ou como condições sine qua non para a escrita de peças bem feitas ou de “bons roteiros” de audiovisual. Aliás, nos afastamos tanto quanto possível de qualquer abordagem que pretenda reduzir a escrita de dramaturgia de uma prática determinada por um corolário de regras e fazemos questão de problematizar e

21 Um relato extenso e muito elucidativo acerca da criação do Colégio de Dramaturgia é apresentado por Orlando Senna em *O Homem da Montanha*, editado em 2008 por Hermes Leal para a Série Cinema Brasil, da Coleção Aplauso (LEAL, Hermes. *O Homem da Montanha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.). Disponível em [<https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.506/12.0.813.506.pdf>], acesso em 23/11/2023.

de historicizar as relações tantas vezes tensas entre as obras artísticas propriamente ditas e suas possíveis categorias de análise.²²

Dramaturgia de mil faces

São valores institucionais da ESCH a promoção da pluralidade de pensamento e o respeito a diferenças culturais e, assim, na Especialização em Dramaturgia, assumimos a missão de, sem perder a identidade pedagógica do curso, considerar anseios de formação de nossas turmas e particularidades individuais no que se refere a estilos, escolhas de temas ou propostas de criação de cada discente. Isso significa ter em vista que, resguardados os fundamentos pedagógicos de nossa Especialização, cuidamos para que o curso seja uma plataforma pela qual circulem docentes de diversas origens (e com experiências também muito diversas) e que conteúdos que se associam ao trabalho em dramaturgia, sem necessariamente configurar um espaço laboratorial de escrita, sejam objeto de uma oferta dinâmica, que se transforma com o tempo, atendendo a demandas da contemporaneidade.

O quadro docente da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Dramaturgia da ESCH abre recorrentemente espaço para o convite a docentes cujo perfil de formação reúna experiências tanto em ensino quanto em prática propriamente dita de criação em dramaturgia. Essa combinação não é, necessariamente, recorrente, mas é indispensável para configurar o perfil docente necessário para o bom andamento do curso. Não raro, nossas turmas têm a oportunidade de acompanhar, nos palcos ou nas telas, obras realizadas por membros de nossa equipe docente, o que demonstra – como preconiza a visão do curso – que estamos, de fato, nos reunindo em torno de uma prática, de um saber-fazer em Dramaturgia. Vamos ainda mais longe na curadoria dos nomes que compõem nosso corpo docente para localizar pessoas que tenham, igualmente, conhecimentos e práticas que se estendam do teatro ao audiovisual, ainda que os conteúdos que ministrem no curso sejam mais voltados para um ou outro desses campos.

Através dessa composição dinâmica de corpo docente, conseguimos ainda que em uma faculdade de pequeno porte como a ESCH se construa um ambiente pedagógico de dimensão universitária – lá onde “universalidade” remete à busca de uma pluralidade, de uma composição ampla de perspectivas e de experiências de formação.

22 Para um estudo de maior fôlego sobre esses princípios e sobre uma possível definição de dramaturgia que subscrevemos, em maior parte, ver BARBOSA, Marcos. Dramaturgia: presenças e fronteiras. Revista A(L)BERTO. São Paulo, v. 2, pp. 11-16, 2012. Disponível em [<https://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2023/06/ALberto-Edicao-2.pdf>], acesso em 20/11/2023.

A seleção de um corpo docente tão específico, embora se revele por vezes uma tarefa hercúlea, é facilitada, em nossa Especialização, pelo recurso a aulas on-line. A ESCH operou muito rapidamente a mediação digital de suas atividades didáticas com a determinação do lockdown de março de 2020 – deixando ampla margem para que docentes pudessem experimentar com ferramentas digitais e com metodologias que dialogassem com suas demandas pedagógicas, durante todo o decurso da pandemia de Covid-19.²³ No caso específico da Pós-graduação *Lato Sensu* em Dramaturgia, percebemos que a migração da sala de aula presencial para uma sala de aula virtual, embora trouxesse consigo demandas de adaptação e impedâncias próprias da incorporação de um novo suporte tecnológico, abria horizontes importantes na composição de turmas mais plurais. Atualmente, além de docentes de fora do estado de São Paulo, temos uma composição discente formada majoritariamente por pessoas que não residem na capital do estado e já tivemos caso de estudante que acompanhou as aulas desde a Espanha.

Embora tenhamos estabelecido que, para nós, o paradigma metodológico do curso sejam aulas síncronas (sem recurso ou acesso a aulas gravadas ou similares), estamos experimentando, atualmente, com a incorporação de conteúdos transversais ao curso (sobretudo nas áreas de pedagogia das artes), que sejam oferecidos na modalidade assíncrona, ou seja, conteúdos que são cursados a partir de aulas gravadas e de atividades que ficam disponíveis, continuamente, em nosso ambiente virtual de aprendizagem. Abre-se aqui mais uma linha de experimentação, portanto, para um projeto pedagógico sempre em transformação.

Cena Transversa: perspectivas

Como afirmado anteriormente neste artigo, pensar pedagogicamente o curso de Pós-Graduação em Dramaturgia da ESCH é um processo contínuo que leva em conta não só o ambiente estrito do curso, mas todas as suas interações possíveis no ecossistema institucional da escola. Atualmente, uma das faces que melhor ilustram esse trabalho de inovação diz respeito a um projeto que não se localiza, propriamente falando, na matriz curricular do curso, trata-se do projeto Cena Transversa²⁴.

23 A implantação imediata de ferramentas digitais para atender a demandas pedagógicas em meio a uma pandemia associou-se, na ESCH, a um convite para a reflexão sobre essas práticas experimentais de ensino e aprendizagem. Para um exemplo disso, no campo do ensino de História do Teatro, ver Barbosa, M. e Candeias, M. (2020). O Teatro que Vem: um estudo de caso em ação integrada de ensino, pesquisa e extensão, em ambiente virtual. Revista Olhares, v. 8, n. 1, pp. 6–13. Disponível em [<https://www.olharsceliahelena.com.br/olhares/article/view/152>], acesso em 26/11/2023.

24 Ver, por exemplo, [<https://www.youtube.com/watch?v=Z4GYJSrUQ&t=10s>], acessado em 08/01/2024.

O Cena Transversa surge, entre 2019 e 2020, como ação destinada a atender a uma demanda constante de nossas turmas: a de ter seus textos experimentados em cena. Tradicionalmente, promovemos, por muitos anos, a leitura pública de nossos Trabalhos de Conclusão de Curso como parte do rito de avaliação por banca, mesmo quando os mesmos tratavam de roteiros de audiovisual ou de projetos de documentário, mas uma leitura dramática não alcança as mesmas dimensões artísticas que a realização de um espetáculo e, ademais, atendendo aos avanços no marco regulatório do Ministério da Educação, o curso se orienta, nesse momento, para a não-necessidade da realização de Trabalho de Conclusão de Curso como atividade necessária para a certificação.²⁵

A solução proposta foi a de se ativar um espaço criativo novo, extra disciplinar, onde se reúnem docentes e discentes de todos os cursos oferecidos pelo Célia Helena Centro de Artes e Educação na encenação de trechos de peças de teatro produzidas pelas turmas da Pós-Graduação. O projeto, que foi lançado com o intuito de atender a uma demanda pontual, vem crescendo com os anos e já apresenta estofamento para se tornar um evento permanente no calendário da ESCH.

Na perspectiva de uma ação que se abre à comunidade para a compartilhar o trabalho desenvolvido na formação de suas turmas, o Cena Transversa é um projeto de extensão. Na perspectiva de um espaço em que se experimenta a criação artística e no qual se registram e se analisam esses experimentos criativos, o Cena Transversa é um projeto de pesquisa (que reúne uma vasta gama de colaborações em todos os níveis de formação na ESCH). Na medida em que se trata de uma oportunidade de experimentação da escrita dramática na proximidade da cena, com o intuito de amadurecer a noção de autoria de estudantes do curso, o Cena Transversa é uma ação de ensino. Tudo isso percebido em conjunto, temos nesse projeto um caso concreto de possibilidade de integração de criação em dramaturgia organicamente inserida no campo do ensino superior no Brasil. Algo que desejaríamos que ocorresse com muito mais frequência e de forma muito mais disseminada por todo território nacional.

Não há dúvida de que o ensino formal de dramaturgia seja importante para a formação cultural do país. O caso estudado nesse artigo torna evidente que o ensino superior pode ser, de diversas formas, uma plataforma importantíssima para essa formação. A criação e a manutenção de uma vasta teia nacional de cursos formais de dramaturgia, em nível superior, resta sendo a missão a ser vencida por nós, como sociedade.

25 Desde 2018, o Trabalho de Conclusão de Curso deixa de ser uma demanda obrigatória para cursos de Pós-Graduação Lato Sensu, conforme a resolução CNE/CES 01/2018, disponível em [<http://portal.mec.gov.br/docman/abril-2018-pdf/85591-rces001-18/>], acessada em 27/11/2023.

Referências

BARBALHO, Alexandre (et ali). Entrevista com Orlando Senna. Políticas Culturais em Revista, Salvador, v.1, n.1, pp.157-176, 2009. Disponível em [<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/3741/3638>], acesso em 23/11/2023.

BARBOSA, Ana M. O ensino das Artes Visuais na Universidade. Estudos Avançados, [S. l.], v. 32, n. 93, pp. 331-347, 2018. Disponível em [<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/152641>], acesso em 19/11/2023.

BARBOSA, Marcos. e CANDEIAS, Manoel. (2020). O Teatro que Vem: um estudo de caso em ação integrada de ensino, pesquisa e extensão, em ambiente virtual. Revista Olhares, v. 8, n. 1, pp. 6–13. Disponível em [<https://www.olharesce-liahelena.com.br/olhares/article/view/152>], acesso em 26/11/2023.

BARBOSA, Marcos. Dramaturgia: presenças e fronteiras. Revista A(L)BERTO. São Paulo, v. 2, pp. 11-16, 2012. Disponível em [<https://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2023/06/ALberto-Edicao-2.pdf>], acesso em 20/11/2023.

BETTI, Maria. S. O impulso e o salto: Boal em Nova York (1953-1955). Sala Preta, [S. l.], v. 15, n. 1, 2005. pp. 157-179. Disponível em [<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/download/97308/98325/174048>], acesso em 22/11/2023.

BEZERRA DE SOUZA, H. Breve trajeto da formação brasileira em artes cênicas no ensino superior. MORINGA - Artes do Espetáculo, [S. l.], v. 11, n. 1, 2020. pp. 95-114. Disponível em [<https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/53473>], acesso em 19/11/2023.

FIORIN, J. L. A criação dos cursos de letras no Brasil e as primeiras orientações da pesquisa linguística universitária. Línguas & Letras, [S. l.], v. 7, n. 12, p. 16, 2000. Disponível em [<https://saber.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/887>], acesso em 19/11/2023.

LEAL, Hermes. O Homem da Montanha. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. Disponível em [<https://aplauso.imprensaoficial.com.br/edicoes/12.0.813.506/12.0.813.506.pdf>], acesso em 23/11/2023.

MARTINS, Antonio C. P. Ensino superior do Brasil: da descoberta aos dias atuais. Acta Cirúrgica Brasileira, São Paulo, volume 17, p. 1, 2002. Disponível em [<https://doi.org/10.1590/S0102-86502002000900001>], acesso em 19/11/2023.

NEVES, Clarissa E. B e MARTINS, Carlos B. “Ensino superior no Brasil: uma visão abrangente”. In DWYER, Tom [et al.]. Jovens universitários em um mundo em transformação: uma pesquisa sino-brasileira. Brasília: IPEA, 2016. p. 96. Disponível

em [https://portalantigo.ipea.gov.br/agencia/images/stories/PDFs/livros/livros/160715_livro_jovens_universitarios_cap_03.pdf], acesso em 19/11/2023.

QUEIROZ, L. R. S. Até quando Brasil? perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. *Proa: Revista de Antropologia e Arte*, [S. l.], v. 1, n. 10, pp. 153-199, 2020. Disponível em [<https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/proa/article/view/3536>], acesso em 19/11/2023.

RIBEIRO, Paula. A. C. Teoria e Prática no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. *AspaS*, [S. l.], n. 1, 2011. pp. 140-149. Disponível em [<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/download/62858/65635>], acesso em 22/11/2023.

Dossiê Escrita Dramática

A publicação de dramaturgia no Brasil

The publication of dramaturgy in Brazil

Eduardo Aleixo Monteiro

Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco, mestre em Filosofia e Teoria Geral do Direito pela Universidade de São Paulo, mestre em Teatro, Dança e Performance pela Universidade Estadual de Campinas e doutorando em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades na Universidade de São Paulo. Estudou dramaturgia na Escola Livre de Teatro de Santo André, na SP Escola de Teatro e no SESI-British Council. São de sua autoria as peças de teatro “Política da Editora” (Escola Sesc de Ensino Médio, 2015; Giostri, 2018), “Escola de Magistratura” (Ensaio de Teatro, 2017), “Shite e Waki” (Dramaturgia em foco, 2019), “Sentença” (Sesi-SP, 2019; Edufes, 2020, 2021; Red Escênica, 2022), “Interrupção” (Efêmera, 2021, 2022), “Isto não é uma peça de teatro verbatim” (Ensaio de Teatro, 2021; Efêmera, 2022, 2023; Red Escênica, 2023), “Isto não é uma conferência-performance” (Funilaria, 2022) e “Minha distopia particular” (Dramaturgia em foco, 2022).

E-mail: eduardoaleixomonteiro@usp.br

Resumo

Este artigo pretende começar a investigar o estado da arte da publicação de dramaturgia contemporânea no Brasil, tentando responder por que, como e o quê se publica ou se deveria publicar no país.

Palavras-chave: Publicação, Dramaturgia, Brasil.

Abstract

Este artigo pretende começar a investigar o estado da arte da publicação de dramaturgia contemporânea no Brasil, tentando responder por que, como e o quê se publica ou se deveria publicar no país.

Palavras-chave: Publicação, Dramaturgia, Brasil.

Para Ariano Suassuna, que, por vezes, como bom dramaturgo, preocupou-se mais com a publicação do que com a encenação das suas obras.

Introdução

O objetivo geral do presente trabalho reside em começar a investigar o estado da arte da publicação de dramaturgia contemporânea no Brasil. Para tanto, e nisto consistem os objetivos específicos, busca-se responder a três perguntas – por que, como e o quê se publica no país – a partir das quais o artigo é estruturado. Dessa forma, após uma explanação sobre a importância que a literatura dramática pode representar na formação de público de teatro, é feito um levantamento das editoras e revistas brasileiras que têm publicado dramaturgia contemporânea. Em seguida, são examinadas modalidades como a publicação via concurso ou edital e a autopublicação, sejam elas impressas ou digitais. Por último, avalia-se o quê o mercado editorial brasileiro vem entendendo e publicando como dramaturgia. As três partes do trabalho não são estanques, mas se retroalimentam, isto é, quando se analisa por que publicar dramaturgia no Brasil, já são feitos apontamentos sobre como ou o que se está publicando e assim por diante.

Por que publicar?

Para ser aprovado em um vestibular no Brasil, não é preciso ler ou ver muito teatro. Sem complexo de vira-lata, a relação que se estabelece desde a infância com as artes cênicas por aqui é bem diferente da que se estabelece na Inglaterra. A comparação talvez nem se sustente, pois não há como desenhar um cenário londrino para o teatro brasileiro.

Em 1961, Barbara Heliadora já apontava a literatura dramática como a melhor estratégia de formação de público de teatro no Brasil, lamentando que as escolas brasileiras da época – como as de hoje – não contemplassem o teatro no ensino da literatura. Segundo a autora, o teatro e a literatura dramática não eram reconhecidos pelo ensino no Brasil como manifestações legítimas de arte, o que tornava difícil fazer valer esse conceito perante o adulto, que teria de ser conquistado após o período de educação formal (HELIODORA, 2007). No mesmo sentido, ao comentar a importância da leitura e a resiliência do livro diante das diversas formas de entretenimento contemporâneas, o escritor infantojuvenil Pedro Bandeira garante, com razão, que é muito mais difícil transformar em leitor um adulto do que uma criança (PAPO CBL, 2023). A publicação de dramaturgia seria, por conseguinte, essencial não só para a formação dos artistas, mas também do público.

A robustez de tais argumentos pode dar a entender que é tarefa fácil convencer as pessoas sobre a importância de se publicar dramaturgia no Brasil. Até existe certo consenso sobre a importância de se publicarem peças de teatro para registro histórico, mas não para o ensino ou a formação de público. A ideia de que o texto teatral é escrito sobretudo para a cena, como de fato ele é, tem levado ao mal-entendido de que o texto teatral é escrito somente

para a cena. Tem levado ao mal-entendido de que, por exemplo, não faria sentido algum publicar os roteiros de Pedro Almodóvar, a despeito de toda a poesia que eles trazem consigo¹. Não foi outro o pensamento difundido, ainda que incidentalmente, por David Ball.

Alguns professores bem-intencionados prestam a seus alunos um grande desserviço, fazendo-os ler uma peça antes de a ela assistirem. Será que esses professores acham que as peças encenadas ficam melhores se você já lhes tiver lido o texto? Com isso, vão contra as intenções do dramaturgo. Ou será que esses professores supõem que os alunos não conseguem compreender palavras ditas em voz alta e poderiam ficar confusos com toda aquela luz e movimento? Que pena! Pobres dos alunos (BALL, 2014, p.58-59).

Em verdade, “Para trás e para frente” é uma obra de arte, mas, nessa passagem, ironicamente, foi David Ball quem prestou um grande desserviço a todos os amantes das artes da cena. O raciocínio de David Ball está em perfeita consonância com a tese que ele defende na obra: não antecipar. O ator que interpreta o Romeu de Shakespeare não deve atuar desde o início como se soubesse que a sua personagem vai morrer no final da peça. No entanto, privar o espectador da leitura prévia, sugerindo que, se ele a fizer, estará indo de encontro às intenções do dramaturgo, reforça que o teatro é escrito mais para ser visto do que para ser lido e pode levar ao mal-entendido de que o teatro é escrito somente para ser visto. Infelizmente, ainda se faz necessário explicar a muitas pessoas que o teatro também é ou também pode ser literatura, ou melhor, que a dramática está ao lado da lírica e da épica.

Anatol Rosenfeld (2010), no seu “O teatro épico”, pontua logo de saída que a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Entretanto, com propósitos didáticos, elenca traços estilísticos fundamentais da lírica, da épica e da dramática. A lírica tende a ser mais subjetiva, na medida em que se percebem uma voz central exprimindo um estado de alma, uma plasmação imediata das vivências intensas de um eu, sem que se interponham encontros distendidos no tempo, com o universo se tornando a expressão de um estado interior. A épica é mais objetiva e apresenta uma distância entre o narrador ou sujeito e o mundo narrado ou objeto, além de uma função mais comunicativa do que expressiva da linguagem. Na dramática, os personagens são emancipados do narrador, pois o mundo é apresentado objetivamente a partir da interioridade dos sujeitos, entreando-se tanto a objetividade e a distância da épica quanto a subjetividade e a intensidade da lírica.

¹ Cabe aqui o questionamento de Ted Nannicelli (2011): por que roteiros de cinema não podem ser considerados obras de arte?

Leidson Malan Ferraz (2020) defende que a dramaturgia é pensada não só para ganhar a cena, algo que nem sempre acontece, mas também pela chance de, em páginas impressas, na profusão de letras, imagens e em um convite sincero à imaginação, chegar aos mais diversos leitores, bem como àqueles espectadores que, talvez, já a conheceram no palco. Destarte, é preciso superar a noção de que os textos do gênero dramático são eminentemente técnicos e, portanto, escritos apenas para orientar diretores, atores e demais profissionais do teatro. Os textos do gênero dramático consistem em textos literários escritos com o intuito de serem não somente encenados ou dramatizados, mas lidos, por todos, inclusive para serem encenados ou dramatizados. Cumpre, pois, reconhecer que a publicação e a encenação de um texto são instâncias distintas que se complementam. Cumpre, ainda, reconhecer que a escrita dramática é uma forma híbrida que está ou pode estar entre a literatura e o teatro. A falta desse reconhecimento explica o baixo número de dramaturgias publicadas no Brasil.

Em 2010, André Luís Gomes organizou a obra “Leio teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação”, com os resultados obtidos pelo Grupo de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral da Universidade de Brasília, o qual, desde 2006, pesquisava textos teatrais brasileiros encenados após 1970 e publicados a partir de 1980 por editoras que garantissem a distribuição dos títulos de uma forma abrangente no país. Consoante o organizador, entre as editoras que compuseram o objeto de estudo da pesquisa, cinco delas – Perspectiva, Global, Hamdan, Civilização Brasileira e Atrito Art Editorial – publicaram um número muito mais significativo de dramaturgias quando comparadas dentro de um quadro de trinta e sete editoras que, na grande maioria, têm apenas um ou dois títulos teatrais no catálogo (GOMES, 2010) – uma maneira eufemística de se afirmar que só havia cinco editoras publicando dramaturgia por aqui.

Em que pese certa diversidade de peças e autores contemplados, a pesquisa indicou que as editoras estavam sediadas especialmente no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, considerado também o principal polo da cena teatral brasileira, na medida em que 50,8% das peças foram editadas em São Paulo, 24,6% no Rio de Janeiro, 11,2% em Belo Horizonte e 13,4% em outras cidades. Assim como na produção literária, difundia-se um discurso majoritariamente masculino, já que 67% das peças foram escritas por homens, 28,5% por mulheres e 4,5% por homens e mulheres em coautoria. As peças – normalmente dramas e comédias sobre assuntos atuais – eram ambientadas 71,2% das vezes em grandes cidades, 11,9% em cidades pequenas, 3,4% no meio rural, 10,7% em local incerto, 1,7% em outros locais e 4% em múltiplos locais. As dificuldades econômicas por que sempre passou o setor cultural se materializaram no número reduzido de atos, personagens e cenários. Somente para se ter uma ideia no que diz respeito ao número de atos, 65,9% das peças tinham apenas um; 21,6%, dois; 8,5%, três; e 4%, mais do que três.

Graças ao Prêmio Oceanos e ao seu Mapeamento das Literaturas em Língua Portuguesa, é possível ressaltar mais alguns números. O Oceanos Mapeamento reside em uma catalogação de livros, autores, editoras e jurados que participam, desde 2015, do Oceanos – Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa. Os dados disponíveis no site do projeto² foram coletados junto aos responsáveis pela inscrição de livros na premiação e passaram por checagem, mas inconsistências ainda podem ser encontradas. Para os propósitos deste trabalho, o Oceanos Mapeamento é importante, porque os seus números testificam como a dramaturgia é desvalorizada em face dos demais gêneros literários abarcados pelo certame: o romance, o conto, a crônica e a poesia. Assim, na família da literatura lusófona, o teatro brasileiro é o primo pobre. Mais de dez mil livros já foram inscritos no Oceanos. Apenas 177 deles são peças teatrais editadas no Brasil. Para piorar, uma dramaturgia nunca passou das semifinais do prêmio. Parece lícito afirmar que existe uma lacuna no mercado editorial brasileiro a ser preenchida pela dramaturgia. A próxima parte do artigo tem a ver com iniciativas nesse sentido. É preciso publicar justamente porque não se publica.

Como publicar?

Saltam aos olhos pelo menos cinco alternativas para a publicação de dramaturgia no Brasil: as revistas, as editoras, os concursos, os editais e a autopublicação. Em tempo, não se pretende aqui mapear todas as iniciativas, mas apontar, a título de exemplo, algumas que reconheçam o teatro como manifestação legítima de arte, ajudando a perpetuá-la com a publicação de textos dramatúrgicos.

Leidson Malan Ferraz, em um esforço muito mais cartográfico do que estatístico, como o de André Luís Gomes, elencou dramaturgos, obras e iniciativas de publicação de várias regiões do Brasil no artigo “A dramaturgia na página impressa e pública: apontamentos sobre publicações do teatro brasileiro”. O seu foco foi a dramaturgia contemporânea brasileira que ganha impressão em livro e pode ser compartilhada. De acordo com o pesquisador, as editoras, os concursos, as premiações, as coletâneas organizadas por instituições públicas ou privadas, bem como as autopublicações, repousam sobre instâncias de legitimação e instrumentos para a concretização da dramaturgia em livro, de modo que, apesar dos obstáculos, muitos estão engajados na empreitada de ampliar a visibilidade da dramaturgia brasileira, seja no mercado editorial, seja à margem dele (FERRAZ, 2020).

Uma alternativa de publicação ao funil das editoras certamente se encontra nas revistas, sejam elas periódicos ou magazines especializados ou não na

2 Disponível em: <<https://oceanosmapeamento.com>>. Acesso em: 28 jan. 2024.

escrita dramática. Entre as revistas que publicam ou já publicaram dramaturgia brasileira contemporânea, citem-se, por todas, os periódicos “Dramaturgia em foco”, do Grupo de Pesquisa Narrativas e Visualidades da Universidade Federal do Vale do São Francisco, e “Dramaturgias”, do Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília, além dos magazines “A[l]berto”, da SP Escola de Teatro, “Maldita”, do Coletivo Malditos Dramaturgos, e “Ensaia”, de gestão independente.

Quanto às editoras que contam com dramaturgias em formato impresso ou digital no seu catálogo, existem aquelas que abrem e aquelas que não abrem chamadas de originais, aquelas que recebem e aqueles que não recebem originais em fluxo contínuo, aquelas que publicam e aquelas que não publicam sob demanda. Logo de saída, ressaltem-se dois projetos: a Coleção Aplauso³ da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, que publica peças de teatro e roteiros de cinema; e os Núcleos de Dramaturgia do SESI de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Curitiba, que publicam em coletâneas as peças dos seus autores dramáticos. Como lembra Leidson Malan Ferraz (2020), não é barato publicar um livro de teatro e não se encontram tantas editoras abertas a esse objetivo, mas elas existem. Vale mencionar as que assinaram o “Manifesto pela valorização da leitura de textos teatrais”⁴, a 27 de março de 2021, para celebrar o Dia Internacional do Teatro: 7Letras, Cia. Fagulha, Cobogó, Editora UFPR, Efêmera, Glac Edições, Grua Livros, Hucitec, Javali, Patuá, Perspectiva e Temporal. Lamentasse, no manifesto, que, apesar da importância e da complexidade cultural das publicações de textos teatrais, ainda hoje se note uma lacuna do gênero no mercado editorial brasileiro, a qual não se limita aos catálogos das editoras, mas é verificada também na imprensa, nas livrarias, nos editais governamentais, nos programas de fomento e em grandes prêmios do universo do livro, como o Jabuti, o maior prêmio literário do país, que não contempla a categoria dramaturgia.

No que diz respeito aos concursos, eles podem ser de dramaturgias inéditas, prevendo a publicação como uma das suas premiações, ou de dramaturgias já publicadas. Aqueles parecem fazer mais sentido do que estes.

Os concursos de dramaturgia publicada costumam receber pouquíssimas inscrições. O Prêmio Mozart Pereira Soares de Literatura da Associação dos Amigos da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, por exemplo, é voltado a publicações de autores brasileiros com até 35 anos de idade. A categoria “gênero dramático” recebeu apenas duas inscrições em 2021 e três em 2023. Afinal, quem publica dramaturgia com menos de 35 anos no Brasil? Não raro, os certames são declarados desertos, em função do baixo número de inscritos, como aconteceu, em 2023, com o Prêmio Oduvaldo Vianna Filho da União

3 Disponível em: <<https://aplauso.imprensaoficial.com.br>>. Acesso em: 28 jan. 2024.

4 Disponível em: <<https://temporaeditora.com.br/blog/editorial/manifesto-pela-valorizacao-da-leitura-de-textos-teatrais>>. Acesso em: 28 jan. 2024.

Brasileira de Escritores do Rio de Janeiro. Se, no Oceanos, uma peça de teatro nunca passou das semifinais, no Jabuti, as peças precisam ser acomodadas em diferentes categorias – “Namíbia, não!”, de Aldri Anunciação, foi o melhor livro juvenil de 2013. É triste – porém necessário – admitir que os números aca-chapantes do Mapeamento Oceanos não justificam, ao menos por enquanto, concursos de dramaturgia brasileira publicada ou uma categoria de literatura dramática no Prêmio Jabuti.

Merecem destaque, entre os concursos de dramaturgia inédita que preveem a publicação como premiação, o Concurso Estudantil de Dramaturgia do Conservatório de Tatuí, o Concurso Jovens Dramaturgos do Serviço Social do Comércio, o Concurso Nacional de Dramaturgia Prêmio Carlos Carvalho da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, a Mostra de Dramaturgia em Pequenos Formatos Cênicos do Centro Cultural São Paulo, o Prêmio Ariano Suassuna de Cultura Popular e Dramaturgia da Secretaria de Cultura de Pernambuco e da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, os Prêmios Literários Cidade de Manaus do Conselho Municipal de Cultura de Manaus, os Prêmios Literários da Fundação Cultural do Pará, o Prêmio Funarte de Dramaturgia da Fundação Nacional de Artes, o Prêmio UFES de Literatura da Universidade Federal do Espírito Santo e o Prêmio Solano Trindade da SP Escola de Teatro.

Com relação aos editais, na maior parte das vezes, eles são voltados para o teatro ou a literatura em sentido lato e não para a publicação de dramaturgia em sentido estrito, quer dizer, a intenção de publicar uma peça teatral, na maior parte das vezes, precisa vir do proponente. Este, quando contemplado, normalmente tem de recorrer a uma editora que publica sob demanda ou realizar uma publicação independente.

A autopublicação, também conhecida como publicação independente, é a modalidade em que o autor se responsabiliza por todas ou quase todas as etapas da produção do livro. A edição do autor pode ser física ou digital. Tanto as plataformas de autopublicação quanto as de impressão sob demanda mostram-se muito úteis nessas circunstâncias. Como último ou primeiro recurso, vários autores simplesmente disponibilizam em sites e redes sociais as próprias dramaturgias, o que não chega a configurar uma publicação independente, mas funciona enquanto portfólio.

Ainda sobre como publicar dramaturgia, um recado para as editoras: o livro digital precisa ser acessível. De acordo com o TAC firmado entre o Sindicato Nacional dos Editores de Livros e o Ministério Público Federal, e em consonância com a Lei Brasileira de Inclusão, são considerados acessíveis os formatos de arquivos digitais que possam ser reconhecidos e acessados por softwares leitores de telas ou outras tecnologias assistivas que vierem a substituí-los, permitindo leitura de voz sintetizada, ampliação de caracteres e diferentes contrastes e impressão em braile. Entre as opções, o ePUB3, abreviação de Electronic Publication, em inglês, ou Publicação Eletrônica, em português, tem

ganhado cada vez mais espaço, por ser um arquivo digital de padrão específico para e-books e por suportar elementos multimídia, como áudio e vídeo, para múltiplas plataformas e idiomas.

O que publicar?

Nesta terceira parte do trabalho, a análise recairá sobre o que o mercado editorial brasileiro vem entendendo e publicando como dramaturgia, na intenção de pelo menos tangenciar peculiaridades que escapam às estatísticas reproduzidas aqui. Após uma reflexão conceitual, serão comentadas cinco dramaturgias recentemente publicadas.

Como recorda Luís Alberto de Abreu (2010), até há bem poucas décadas a dramaturgia se confundia com o próprio teatro e o dramaturgo era a figura central da criação teatral. A ele, exclusivamente, cabia a organização das ações, do texto, do espetáculo, por meio das rubricas e pela articulação dos conteúdos ideológicos de uma peça e de sua forma de transmissão. A obra escrita era quase um manual de encenação: atores, diretores e técnicos deviam seguir à risca as instruções indicadas.

Nos anos finais do século XX e nos primeiros do XXI, muitos teatros na Europa e nos Estados Unidos tornaram-se particularmente interessados em chamar a atenção para o real em seus trabalhos. Apresentaram performers, às vezes não atores, que não criavam personagens e apareciam no palco como eles mesmos; textos não criados por autores dramáticos, mas extraídos da vida real, tais como entrevistas ou transcrições de tribunais; e ambientes reais compartilhados por atores e performers e que às vezes traziam elementos do real acessíveis a ambos (CARLSON, 2016).

Expressões como “cena expandida”, “campo expandido” e outras similares têm aparecido com frequência em textos e eventos recentes sobre as artes performativas no Brasil. De modo geral, tais conceitos pretendem nomear proposições que extrapolam uma área artística específica, borrando as fronteiras que separam teatro, performance, artes visuais, dança, vídeo etc. Mais que isso, trata-se de fazer transbordar as práticas artísticas para fora dos circuitos e dos sentidos que lhe são habitualmente atribuídos, inserindo-as em lugares insuspeitos, articulando-as com outras formas de saber e fazer, colocando em xeque categorias que se encarregavam de situar a arte em um campo cultural nitidamente definido (QUILICI, 2014).

Como elencou Rosalind Krauss (2008), entre 1969 e 1979, coisas realmente surpreendentes receberam a denominação de escultura – corredores estreitos com monitores de TV ao fundo, grandes fotografias documentando caminhadas campestres, espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns ou linhas provisórias traçadas no deserto –, mas nenhuma dessas coisas parecia poder reivindicar o direito de explicar a categoria escultura, a menos

que o conceito dessa categoria se tornasse infinitamente maleável. Daí o conceito de escultura no campo ampliado.

Desde as últimas décadas do século XX, a crescente ubiquidade das tecnologias digitais e a sua convergência com o cinema permitiram que as criações artísticas constituídas por imagens em movimento assumissem novos formatos, estéticas e abordagens. Em um diálogo dinâmico e nem sempre convencional com outras artes e mídias, o cinema reinventou-se, abriu-se ainda mais à experimentação, expandiu-se para espaços de exibição menos tradicionais. O que Gene Youngblood (2020) chamou de “cinema expandido” em 1970 também é conhecido como pós-cinema ou transcinema. São trabalhos disruptivos que questionam as fronteiras entre as artes visuais através de novas estratégias de criação, exibição e recepção.

Conforme Laura Alves Moreira (2012), a dramaturgia contemporânea não se refere mais a um conceito singular, à arte de escrever dramas, mas abarca todas as artes da cena e as suas articulações. Nas últimas décadas, o conceito de dramaturgia tem-se expandido e essa expansão assinala novos paradigmas na criação artística, baseada no questionamento das noções de autoria, na desierarquização das artes e em novos protocolos de criação. A democratização dos processos criativos e o fim da supremacia do texto possibilitam a criação de conceitos de dramaturgia que se baseiam ora em outro conceito de palavra, ora no movimento, na imagem, na sonoplastia. Não encontrando espaço nas definições dramatúrgicas convencionais, novos grupos, atores, bailarinos e pensadores de teatro vêm cunhando outros conceitos como dramaturgia da cena, dramaturgia do som, dramaturgia da luz, dramaturgia do ator, dramaturgia do corpo, dramaturgia do movimento, dramaturgia coletiva, dramaturgia colaborativa, dramaturgia da imagem etc.

Diante do atual paradigma, delimitar certas fronteiras e fazer referência à dramaturgia em sentido lato e à escrita dramática em sentido estrito tornou-se imperioso. Esta seria a arte de escrever um texto dramático (BERTON, 2023), enquanto aquela teria mais a ver com uma noção de dramaturgia em um campo ampliado ou expandido das artes da cena (SÁNCHEZ, 2010). Efetivamente, o mercado editorial brasileiro tem demonstrado alguma abertura a dramaturgias em campo expandido. José Antonio Sánchez ilumina o conceito.

Ao falar de dramaturgia e não de texto, podemos pensar em um espaço intermediário entre os três fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro, a atuação e o drama. O teatro é o lugar do espectador (espaço social ou de representação); a atuação (performance), o lugar dos atores (espaço expressivo ou de dinamização); o drama é o lugar da ação, codificável ou não em um texto (espaço formal ou de construção). E poderíamos então descobrir como em distintas épocas e em diferentes contextos, desde cada um desses lugares, submeteu-se a crítica e a transformação aos outros. Poderíamos en-

tender também que a dramaturgia ocupa um lugar entre esses três fatores, ou até nenhum lugar. É um espaço de mediação (SÁNCHEZ, 2010, p.20, tradução nossa).

Para os propósitos do presente trabalho, no conceito de José Antonio Sánchez, onde se lê “espectador”, leia-se “leitor” e, onde se lê “codificável ou não em um texto”, leia-se “codificável em um texto”. Assim, daqui por diante, o foco estará sobre dramaturgias codificadas em um texto, ainda que o código adotado por elas não seja convencional.

Última peça escrita por Oduvaldo Vianna Filho, “Rasga coração” foi finalizada no ano da morte do autor, em 1974. Oduvaldo Vianna Filho pesquisou durante mais de um ano na Biblioteca Nacional, para escrever a obra. Com o auxílio da jornalista Maria Célia Teixeira, registrou manchetes, anúncios, músicas, paródias, piadas, nomes de remédios, provérbios, gírias, expressões e rascunhos de falas dos seus personagens. Todo esse rico material, de acordo com o relese elaborado pela Temporal Editora para a publicação, foi compilado no “Dossiê de pesquisa”, que, na edição especial em dois volumes, acompanha o livro da peça e dá ao leitor a oportunidade de vasculhar os bastidores da criação do dramaturgo e ver de perto o Brasil a partir da década de 1910. A Temporal é categórica quanto à sua publicação: ela se destina ao leitor. Este, nunca é demais lembrar, pode – ou não – tornar-se diretor, ator e espectador da peça um dia. Em outras palavras, não se publicou o “Dossiê de pesquisa” apenas para as historiografias literária e teatral brasileiras, apenas para acadêmicos e profissionais do teatro, mas para todo e qualquer curioso, que, com a ajuda da publicação em dois volumes, perceberá que a dramaturgia é muito mais do que um drama codificado em texto. O volume do dossiê, por sinal, é bem maior que o volume da peça. Definitivamente, não se trata de um mero acessório.

Em 15 de setembro de 2008, o banco de investimento estadunidense Lehman Brothers foi à falência, marcando o início da maior e mais recente crise financeira mundial. A fim de entendê-la, o National Theatre de Londres encomendou ao dramaturgo britânico David Hare uma peça sobre o assunto, e assim surgiu “O poder do sim”, também publicada pela Temporal. Fazendo-se personagem da sua própria obra, o autor imiscui-se entre figuras-chave do mercado financeiro – banqueiros, economistas, acadêmicos, jornalistas etc. –, com o objetivo de examinar, em detalhes, as causas que levaram o sistema capitalista a colapsar naquela data. Se o tema a princípio parece complexo e distante do universo da maioria das pessoas, a dinamicidade dos diálogos e a desfaçatez dos personagens envolvem os leitores, em um crescendo, ao longo dos nove quadros que constituem o drama. Então, sim, publicam-se teatros do real e dramaturgos estrangeiros no Brasil. Publica-se por aqui uma dramaturgia que torna palatável para leigos e especialistas um assunto que supostamente não é teatral.

A dramaturgia “Projeto maravilhas” surge de um processo de criação colaborativa a partir da proposta inicial de um grupo de artistas gays e trans de

Belo Horizonte. A atriz Aisha Brunno e os atores Bremmer Guimarães, Igor Leal e Pedro Henrique Pedrosa confiaram a Cláudio Dias a direção do processo e a Marcos Coletta a escrita dramaturgica. Segundo a primeira rubrica da obra, “o texto se estrutura sem a designação de falas ou personagens fixos e suas partes podem ser redistribuídas de acordo com a proposta cênica” (COLETTA, 2020, p.17), o que vai de encontro à concepção datada e textocêntrica de dramaturgia a que aludiu Luís Alberto de Abreu. A peça foi realizada pela Plataforma Beijo – estreando em 26 de outubro de 2018 na Funarte-MG – e editada pela Javali graças ao projeto “Publicação e difusão de literatura dramática contemporânea de Belo Horizonte”, aprovado no edital 2018-2019, oriundo da Política de Fomento à Cultura Municipal. É o teatro sendo – até porque precisa ser – uma política de Estado, que apoia formas e conteúdos insurgentes.

Em “Vaga carne”, de Grace Passô, uma voz errante invade um corpo humano e sonda o que esse corpo sente enquanto mulher, o que esse corpo finge sentir, o que é impenetrável a esse corpo, o que esse corpo significa para o outro ou a outra que o vê. A certa altura de “Vaga carne” – que é uma peça de teatro, um média-metragem e um livro publicado pela Javali –, a voz, após quase dez páginas em branco, sem absolutamente nada escrito nelas além da numeração no rodapé, diz: “e olha, esse silêncio que eu fiz agora foi pra que sentisse falta de mim” (PASSÔ, 2020, p.55). A propósito, esse é o procedimento utilizado por Grace Passô para todos os silêncios da obra. Se a dramaturgia de um espetáculo fosse de fato um texto eminentemente técnico, destinado apenas aos profissionais envolvidos na encenação, Grace Passô se limitaria a escrever uma rubrica. Não as rubricas poéticas que ela costuma escrever nas suas peças e sim uma rubrica o mais burocrática possível, como “silêncio”, “pausa” ou até “blackout”. Essa rubrica tiraria toda a poesia do momento, privaria o leitor da experiência e, inclusive, impediria os profissionais responsáveis pela encenação de alcançar o verdadeiro significado do silêncio. Nada disso seria possível a partir de uma escrita convencional. Esta discussão não seria possível sem a publicação da peça. O leitor não viveria esse silêncio se Grace Passô não o tivesse concebido assim e se a Editora Javali não houvesse publicado o livro. Os dramaturgos precisam pensar uma dramaturgia que dê conta tanto da encenação quanto da leitura, como “Vaga carne”, de Grace Passô.

O podcast Audiodrama foi criado em 2019 por Diego Cardoso com o intuito de debater dramaturgia. Até o final de 2021, produziram-se duas temporadas, cujos episódios continham entrevistas com autores e autoras contemporâneos. No final da segunda temporada, foram produzidos episódios especiais, que consistiram na gravação e na sonorização de peças curtas. Em 2021, Murilo Franco e Diego Cardoso criaram um projeto que propunha a continuidade e o desdobramento do Audiodrama: a Mostra Audiodrama – Dramaturgias para podcast. Esse projeto foi contemplado pelo Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo com recursos da Lei Aldir Blanc em 2022, o que possibilitou uma temporada contendo episódios originais com dramaturgias voltadas especificamente

para o formato do podcast. As dramaturgias foram escritas por jovens autores e autoras a partir da pergunta disparadora: quais os sons e os silêncios do Brasil de agora? A temporada, junto a outras ações complementares, como a publicação pela Editora Efêmera das dramaturgias no livro digital “Silêncio ruído”, foi lançada em março de 2023. Com textos de Bruna Menezes, Daniel Veiga, Diego Cardoso, Fernanda Rocha, Lucas Moura, Murilo Franco, Rudá e Vana Medeiros, por mais que houvesse um fio condutor ou denominador comum, os episódios do podcast e as peças da publicação garantiram uma diversidade de autores, conteúdos e formas. De novo o teatro como política de Estado.

Conclusão

À guisa de conclusão, vale reiterar algumas questões que o trabalho suscitou. Publica-se muito pouca dramaturgia contemporânea no Brasil, o que compromete qualquer projeto de formação de público de teatro. Várias peças são sucesso de crítica e público, mas não chegam às livrarias brasileiras. Vários dramaturgos são publicados por aqui, mas somente no fim da vida. De maneira geral, a dramaturgia brasileira vai bem; a publicação de dramaturgia no Brasil é que deixa a desejar. Com efeito, as oportunidades de publicação são poucas e não dão conta da dramaturgia ampliada produzida dentro e fora do país. Lamentavelmente, a ideia de que o texto teatral é escrito sobretudo para a cena tem levado ao mal-entendido de que o texto teatral é escrito somente para a cena. Daí a necessidade de se esclarecer que a publicação de uma peça teatral é muito mais do que um souvenir do espetáculo, do que algo a ser distribuído ou vendido na porta do teatro. Portanto, é preciso que se viabilize, com políticas públicas e recursos privados, não só a encenação, mas também a publicação das dramaturgias. É preciso que se pense um texto que contemple não só o espectador, mas também o leitor. Em resumo, o teatro se escreve ou se deveria escrever também para ser lido.

Bibliografia

ABREU, Luís Alberto de. O dramaturgo e suas funções. **Rebento**, n.2, p.26-31, 2010.

BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BERTON, Paulo Ricardo. O eixo acadêmico de escrita dramática: produto artístico de entretenimento, ferramenta terapêutica e propiciador de parcerias internacionais. **Arquivos do CMD**, v.9, n.1, p.154-164, 2023.

CARLSON, Marvin. Expansão do teatro moderno rumo à realidade. Tradução de Stephan Baumgärtel. **ARJ-Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM**, v.3, n.1, p.1-19, jan./jun. 2016.

COLETTA, Marcos. **Projeto maravilhas**. Belo Horizonte: Javali, 2020.

FERRAZ, Leidson Malan. A dramaturgia na página impressa e pública: apontamentos sobre publicações do teatro brasileiro. **Olhares**, v.7, n.1, p.18-27, 2020.

GOMES, André Luís. Dramaturgia brasileira contemporânea: panorama, mercado editorial, leitura e encenação. In: _____. (Org.). **Leio teatro**. São Paulo: Horizonte, 2010, p.11-36.

HARE, David. **O poder do sim**: um dramaturgo procura entender a crise financeira. Tradução de Clara Carvalho. São Paulo: Temporal, 2019.

HELIODORA, Barbara. Literatura dramática: como se forma um público. In: _____. **Barbara Heliadora**: escritos sobre teatro. Organização de Claudia Braga. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.673-674.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. **Arte e Ensaios**, n.17, p.128-137, 2008.

MOREIRA, Laura Alves. **Dramaturgias contemporâneas**: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2012.

NANNICELLI, Ted. Why can't screenplays be artworks? **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v.69, n.4, p.405-414, 2011.

PAPO CBL: #8 Pedro Bandeira – escritor infantojuvenil – Personalidade Literária do Prêmio Jabuti 2023. [Locução de]: Andrea Ramos Bueno. Entrevistado: Pedro Bandeira. [S.l.]: Câmara Brasileira do Livro, 22 set. 2023. Podcast. Disponível em: <https://spotify.link/N0cYglBiqDb>. Acesso em: 28 jan. 2024.

PASSÔ, Grace. **Vaga carne**. Belo Horizonte: Javali, 2018.

QUILICI, Cassiano Sydow. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, v.14, p.12-21, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SÁNCHEZ, José Antonio. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, Manuel;

CIFUENTES, María José. (Org.). **Repensar la dramaturgia**: errancia y transformación. Murcia: Centro Parraga; CENDEAC, 2010, p.19-37.

VÁRIOS AUTORES. **Silêncio ruído**. São Paulo: Efêmera, 2023.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. **Rasga coração**. São Paulo: Temporal, 2018.

YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded cinema**: fiftieth anniversary edition. Nova Iorque: Fordham University Press, 2020.



Dossiê Escrita Dramática

A relevância da forma e a
especificidade do texto dramático

Dossiê Escrita Dramática

Desvios Líricos do drama

João Alberto Lima Sanches

É dramaturgo, encenador, professor e pesquisador da Escola de Teatro e do PPGAC da UFBA. Atualmente, realiza Pós-Doutorado no PPGCOM da UFRB. Esse trabalho é um dos resultados da sua pesquisa atual.

Resumo

O artigo apresenta uma reflexão sobre estratégias de textos dramáticos que podem ser associadas ao gênero lírico. Formulações da tese *Dramaturgias de desvio* são retomadas e ampliadas para uma abordagem das escritas dramáticas contemporâneas. O estudo se baseia principalmente na noção de *desvio*, proposta pelo teórico e dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac, e também no modelo de *drama lírico*, elaborado pela teórica e dramaturga brasileira Cleise Mendes, entre outras referências. O artigo também é um dos resultados da pesquisa de Pós-Doutorado do autor, realizada no PPGCOM da UFRB.

Palavras-chave: Desvio, Lírico, Drama.

Abstract

The article presents a reflection on dramatic text strategies that can be associated with the lyrical genre. Formulations of the thesis Dramaturgies of deviation are taken up and expanded to approach contemporary dramatic writings. The study is mainly based on the notion of deviation, proposed by the french theorist and playwright Jean-Pierre Sarrazac, and also on the model of lyrical drama, developed by the brazilian theorist and playwright Cleise Mendes, among other references. The article is also one of the results of the author's Post-Doctoral research, carried out at PPGCOM at UFRB.

Keywords: Deviation; Lyrical; Drama.

Introdução

Na tese *Dramaturgias de desvio* (SANCHES, 2016), são apresentadas reflexões sobre a produção dramática contemporânea a partir da análise de 100 textos encenados no Brasil nas primeiras décadas do século XXI. Baseando-se principalmente na noção de desvio¹, proposta pelo teórico e dramaturgo francês Jean-

¹ A noção de desvio, proposta originalmente por Jean-Pierre Sarrazac (2002, 2012, 2013), foi desenvolvida na tese *Dramaturgias de desvio* (SANCHES, 2016) através de uma cartografia das dramaturgias encenadas no Brasil no início do século XXI. Nessa perspectiva, a noção indica aspectos que contrariam modelos dramáticos tradicionais, ou expectativas de recepção majoritárias. Os desvios compõem um repertório de estratégias dramáticas caracterizadas por autorreflexividade, mudanças de perspectiva, recursos de abertura e distanciamento. No entanto, o desvio amplia a noção brechtiana de distanciamento, pois inclui procedimentos para além dos recursos épicos, abrangendo emersões líricas e rapsódicas (SARRAZAC, 2002, 2012, 2013, 2017), entre outras recorrências contemporâneas.

Pierre Sarrazac, o estudo destaca os aspectos que contrariam modelos dramáticos tradicionais, indicando emersões épicas e líricas das referidas peças.

O quarto capítulo da tese se concentra nos procedimentos dramatúrgicos que são associados ao gênero lírico – os desvios líricos do drama. A partir da análise do trabalho de autoras e autores nacionais bem diversos, o estudo reconheceu algumas estratégias chamadas de monodrama, jogo de sonho, ação cíclica e poema dramático. Além das formulações de Sarrazac e do grupo de pesquisa coordenado por ele, as considerações sobre esses desvios líricos tomaram como referência teórica o estudo da professora emérita da UFBA e dramaturga brasileira Cleise Mendes, publicado pela primeira vez no artigo *O Drama Lírico* (MENDES, 1981). Mendes – que foi a orientadora da tese *Dramaturgias de desvio* – também publicou outro trabalho mais recente, em 2015, intitulado *A ação do lírico na dramaturgia contemporânea* (MENDES, 2015), no qual retoma os conteúdos do seu primeiro texto, enfatizando a importância do lírico na *estrutura* das peças contemporâneas, ou seja, na própria construção/desconstrução da forma dramática, avançando o debate teórico sobre o tema na atualidade.

A ação do lírico no drama

A observação dos temas e procedimentos líricos que emergem na escrita de peças teatrais desde o alvorecer do século XX revela características de composição recorrentes nas diversas possibilidades de desconstrução e reconfiguração da forma dramática, várias delas ainda em curso na atual produção dramatúrgica. As transformações ocorridas no drama a partir da experiência pioneira de Strindberg em suas peças oníricas (*Rumo a Damasco, O sonho, A grande estrada*) e de alguns desdobramentos no Stationendrama expressionista (Ernst Toller, George Kaiser), no teatro pânico de Arrabal (*Fando e Lis, Oração, Guernica*), nos rituais cênicos de Jean Genet (*O balcão, As criadas, Os negros*) ou na radical condensação de meios em Samuel Beckett (sobretudo nos últimos “dramáticos”) colocam-nos diante de uma forma híbrida, claramente *estruturada* pelas estratégias da lírica, ainda que em muitos casos articulada a recursos épicos (MENDES, 2015, p.6-7)

A ênfase de Mendes na estruturação desses textos questiona certos hábitos teóricos na análise de peças teatrais que, ainda hoje, só reconhecem a presença do lírico exclusivamente na linguagem das personagens, na construção do diálogo, em seu tom, ou em seu “clima”. Mendes, por sua vez, defende o papel do lírico como tendência estruturante de certo tipo de composição dramatúrgica, na definição das situações, no modo particular de ação das personagens, “imersas num processo de subjetivação” (MENDES, 2015, p. 9).

Traço próprio do gênero lírico é o predomínio das funções poética e expressiva da linguagem sobre a função referencial. Isto é recorrente nas construções contemporâneas e se mostra no processo de *subjetivação* que afeta todos os elementos da forma dramática: intriga, personagens, diálogo, tempo e espaço.

No âmbito da intriga, podemos apontar como desvios líricos as dinâmicas de repetição e acumulação da ação dramática. Ao invés de progressão linear e causal motivada por conflito, há o acúmulo de acontecimentos sem tensionamento para o futuro, ocorrências que se somam, ou se repetem, mas não se encadeiam. Há também certa recusa da lógica sintática por meio de construções paratáticas – que procedem por coordenação, em vez de subordinação – livres de hierarquia e de univocidade.

[...] a presença do lírico na obra dramática atinge principalmente a linguagem e o modo de encadeamento das situações, quebrando o nexo causal que as faria desfilarem numa sequência lógica. Em termos estruturais, a hibridização lírico-dramática atinge sobretudo o argumento [o enredo] da peça reduzindo a intriga a uma única situação básica e recorrente (MENDES, 1981, p. 56).

Na construção das personagens e de seus diálogos, há uma tendência à alegorização das figuras e à exploração poética de suas falas, que tendem a fundir som e sentido, enfatizando a musicalidade das palavras e expressando imagens, sensações e questionamentos em contraposição às réplicas objetivas, que comunicariam “decisões dramáticas” de acordo com os modelos tradicionais de drama (aristotélico, hegeliano, absoluto etc.): “[...] tempo e espaço se relativizam, se dissolvem, as personagens são alegorizadas, e a linguagem reproduz a fragmentação das imagens do inconsciente”(MENDES, 1981, p. 66).

Os desvios líricos de tempo e espaço estariam presentes principalmente nos recursos de desreferencialização do espaço, apresentado como paisagem subjetiva e simbólica, e do tempo, percebido como suspensão temporal, presente eterno e intenso, ou mesmo como tempo circular, marcado por repetições de ciclos – ao invés da tradicional linearidade:

O cenário é desreferencializado, traduzindo uma paisagem subjetiva, reflexo de ideias e sentimentos das personagens; cenário que mimetiza não um lugar, mas uma situação. Para isso concorre o tempo “suspensivo”, não-cronológico, atemporalizando a experiência (MENDES, 1981, p. 65).

Como é possível perceber, os traços mencionados contrariam princípios tradicionais estruturantes da escrita dramática como unidade, causalidade, verossimilhança e totalidade, aproximando-se de procedimentos considerados próprios ao gênero lírico.

A teoria dos gêneros

No capítulo III da *Poética*, Aristóteles divide a “poesia imitativa” (a literatura) entre modo narrativo e dramático:

Espécies de poesia imitativa, classificadas segundo o modo da imitação: narrativa, mista, dramática. Etimologia de “drama” e “Comédia”

10. Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesias] imitativas, a qual consiste no modo como se efectua a imitação. Efetivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os mesmos objectos, quer na forma narrativa (assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas (ARISTÓTELES, III, 1993, p.23-25).

O modo narrativo, no entanto, é dividido em dois tipos: quando a expressão direta do autor é alternada com a expressão das personagens (modo misto), ou quando apenas se dá a expressão direta do autor. A este último modo, corresponderia o gênero lírico, “[...] suposto que Aristóteles se referia no caso, como Platão, aos ditirambos, cantos dionisíacos festivos em que se exprimiam ora alegria transbordante, ora tristeza profunda” (ROSENFELD, 2010, p.16).

Algumas das principais características tradicionalmente associadas à Lírica nos servem como referência para definir o que consideramos desvios líricos do drama. Nesta abordagem, os termos épico, lírico e dramático são adotados num sentido adjetivo, para expressar modos de construção literária, traços estilísticos, qualidades que podem estar presentes, ou não, em determinadas obras:

Não estamos associando a ideia de gênero à de cânone, modelos, regras, pelo contrário. Gêneros, nesta perspectiva, são noções abstratas, operativas, às quais se associam outras tantas, que auxiliam o estudo das estratégias de criação verbal em seus diferentes modos de construção (SANCHES, 2016, p.37).

Essa compreensão, entre outras referências, baseia-se na obra *Conceitos Fundamentais da Poética* (STAIGER, 1997) do professor alemão Emil Staiger (1908-1987), que também foi sintetizada pelo teórico e crítico teatral alemão, radicado no Brasil, Anatol Rosenfeld, em seu livro *O Teatro Épico* (ROSENFELD, 2010). Rosenfeld, partindo do princípio de que não existem formas absolutas – portanto, não existe um poema absolutamente lírico, um drama totalmente dramático, ou uma narrativa completamente épica – sintetiza alguns aspectos como referenciais para o lírico:

Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto intensamente vividas e experimentadas. A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática) [...] Quanto mais os traços líricos se salientarem, tanto menos se constituirá um mundo objetivo, independente das intensas emoções da subjetividade que se exprime. Prevalecerá a fusão da alma que canta com o mundo, não havendo distância entre sujeito e objeto. [...] À intensidade expressiva, à concentração e ao caráter “imediato” do poema lírico, associa-se, como traço estilístico importante, o uso do ritmo e da musicalidade das palavras e dos versos. De tal modo se realça o valor da aura conotativa do verbo que este muitas vezes chega a ter uma função mais sonora que lógico-denotativa. (ROSENFELD, 2010, p.22-23).

Nesse sentido, qualidades como subjetividade; musicalidade; expressão de emoções e sentimentos; desreferencialização de tempo e espaço; repetição, intensidade, concentração e brevidade são frequentemente associadas à uma ideia geral, abstrata, de construção lírica. Em nossa abordagem, nenhuma noção teórica serve como ideal, pelo contrário, interessa-nos principalmente os desvios dos conceitos e das expectativas majoritárias, interessa-nos as atitudes de autorreflexividade que indicam caminhos e soluções criativas alternativas à tradição dramática, ou melhor, às tradições que procuram corresponder ao princípio clássico da “pureza de gêneros”.

Voltando aos desvios líricos do drama, é importante destacar que a observação de muitos exemplos parece indicar que o lírico e seus traços na dramaturgia apresentam em cena (encenam), sobretudo, um universo íntimo, um mundo interior, um espaço de “dentro”: “A Lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual” (STAIGER, 1997, p. 57).

Se pensarmos particularmente no modelo de drama hegeliano, como exemplo de drama tradicional, sabe-se que a interioridade das personagens, suas motivações, sentimentos, pensamentos, constituem o caráter lírico do drama segundo Hegel.

Os sentimentos determinados da alma humana tomam, portanto, no drama, o caráter de móveis internos, de paixões que se desenvolvem em uma complicação de circunstâncias exteriores que assim se objetivam e, portanto, fazem recordar a forma épica. Mas esta ação exterior, em vez de realizar-se como um simples acontecimento, contém as intenções e os fins da vontade humana. A ação é esta mesma vontade posta em execução e que está ciente de sua origem assim como do resultado final. As consequências dos fatos refletem-se so-

bre o indivíduo e reagem sobre seu caráter e seus estados. Essa relação perpétua dos eventos com o caráter moral das personagens, que as explica, que forma o fundamento e a substância, é o princípio, estritamente falando, lírico, da poesia dramática. (HEGEL, 2012, p.147-148)

Acontece que o modelo de drama hegeliano é pensado como uma síntese do épico e do lírico que se traduz num conflito de vontades humanas o qual, por sua vez, desencadeia uma intriga aderente aos princípios aristotélicos de unidade, causalidade, verossimilhança e totalidade, entre outros. Mas o que observamos em muitos textos – de Strindberg a Beckett, ou de Grace Passô a Vinicius Calderoni – é uma espécie de transbordamento da dimensão lírica do drama, como se esse mundo interno, íntimo, essa visão de “dentro” (das personagens e dos autores) invadissem as cenas, constituindo-se em objeto da encenação no lugar de uma fábula. Ou, nas palavras de Sarrazac: “[...] o drama não se desenrola mais prioritariamente na esfera interpessoal, intersubjetiva – o que Szondi chama de ‘entre-dois’ –, mas numa nova esfera intrapessoal e intrassubjetiva” (SARRAZAC, 2013, p.35). Transformação de uma dramaturgia da intersubjetividade em dramaturgia da intrassubjetividade.

Monodrama, jogo de sonho e ação cíclica

Recorrentes nessa dramaturgia intrassubjetiva, estratégias como o *monodrama* e o *jogo de sonho* são evidentemente procedimentos dramatúrgicos de cunho lírico, pois consistem em apresentar os acontecimentos sob uma perspectiva subjetiva – a partir da imaginação e/ou da percepção de uma personagem, ou de um autor específico (correspondentes ao “eu lírico” de um poema). Essas construções não apresentam os acontecimentos como resultados da dialética entre os desejos das diferentes personagens, suas expressões, confrontos e objetivações em ação dramática, pelo contrário, todos os discursos e referenciais são subjetivados, relativizados, adquirindo um caráter instável, aberto, simbólico, fantástico e/ou onírico.

Na tese *Dramaturgias de desvio*, o jogo de sonho é tomado como um tipo de monodrama polifônico. Essa distinção se baseia no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (SARRAZAC, 2012, p.101): “O certo é que graças ao jogo de sonho strindberguiano a dramaturgia moderna da subjetividade encontra uma base. Toda peça que adere a essa forma, a esse tipo de desvio para abordar a realidade no teatro, constitui-se em um monodrama polifônico”. Se o monodrama consiste em apresentar a cena como enquadramento subjetivo de uma personagem, ou de um autor, o jogo de sonho consiste num tipo de monodrama ainda mais radical. A noção serve para diferenciar monodramas que fogem aos princípios de unidade, totalidade, verossimilhança, causalida-

de de maneira ainda mais explícita. A tese indica como exemplos as dramaturgias surrealistas e absurdas, além de exemplos contemporâneos próximos dessas duas vertentes.

De maneira geral, essas dramaturgias apresentam variados níveis de incoerência e fragmentação dos discursos, ações e referenciais de espaço e tempo, os quais indicam que, mais do que uma consciência individual, ou um enquadramento subjetivo de algo virtualmente objetivo, a própria estrutura da peça seria semelhante à de um sonho. Nesse caso, o “sonho” seria atribuído ao “autor sonhador”, o *scriptor* da peça. (SANCHES, 2016, p.178).

Entre outros textos, a tese comenta os três monodramas que compõem a peça *Fluxorama*, do dramaturgo carioca Jô Billac. Cada cena expõe o fluxo mental de uma personagem numa situação-limite – são situações possivelmente reais, bem concretas e relacionadas aos seus corpos: na primeira cena, acompanhamos os pensamentos de alguém que está perdendo progressivamente todos os sentidos, visão, paladar, olfato etc.; na segunda cena, são os pensamentos de alguém que sofreu um acidente de carro e está preso nas ferragens, tentando se manter acordado enquanto espera ajuda; na terceira e última cena, seguimos o fluxo mental de uma maratonista lutando consigo mesma para terminar o percurso.

É possível identificar microenredos nesses monodramas, ou reconhecer situações definidas com uma referencialidade razoavelmente objetiva. O monodrama, mesmo com um discurso paratático e elíptico, semelhante a estrutura de um sonho, ou de um poema, pode ainda assim apresentar, ou sugerir, uma ação objetiva, linear, inserida em tempo e espaço definidos. Expressar o enquadramento subjetivo de um personagem (ou de um autor), de maneira monodramática, não significa que alguns princípios dramáticos tradicionais, inclusive aspectos realistas, não estejam presentes. Por esta razão, a tese propõe o termo *jogo de sonho* para se referir a um tipo particular de monodrama que contraria explicitamente esses princípios, portanto, um monodrama ainda mais radical em sua subjetividade, lirismo e grau de supra-realismo. Como exemplos, são citadas as peças *Marcha para Zenturo*, *Amores Surdos*, *Por Elise e Congresso Internacional do Medo*, da dramaturga mineira Grace Passô.

Há também a *ação cíclica*, outro procedimento de cunho lírico que estaria fundamentado no reconhecimento da repetição como recurso formal do poema – evidente em métricas, refrãos, rimas etc. Muito frequente em peças modernas e contemporâneas, esse desvio lírico indica a reafirmação de uma situação básica que progride circularmente, por meio de repetições, acumulações e ciclos, sem sugestões de desfecho. O termo *cíclico* ressalta tanto a possibilidade de uma repetição em diferença, numa dinâmica de espiral infinita, como nos textos *Entropia* (Rodrigo Nogueira) e *The cachorro manco show*

(Fábio Mendes), quanto a repetição mecânica e opressiva, a exemplo de *À espera de Godot* (Beckett) e *Os Javalis* (Gil Vicente Tavares). Ambas recorrentes nas dramaturgias contemporâneas.

O drama lírico é construído sobre o modelo da circularidade. A ação dramática de uma peça como “A Espera de Godot” desenvolve-se num movimento semelhante ao causado por um toque na superfície de um lago: através de círculos concêntricos que se formam a partir de um ponto. O conflito se adensa através de um acúmulo de imagens, por uma expansão do significado que detona logo na primeira impressão; ela não progride no sentido de um futuro, como no drama dramático, antes imita a sugestão de um poema. Através da repetição, do estribilho de perguntas e respostas que se fecham sobre si mesmas, cria-se uma estrutura de ritmo recorrente (MENDES, 1981, p. 65).

Poema dramático

Por fim, a tese indica o poema dramático como outro desvio lírico, na verdade, uma forma limítrofe entre drama e poema, muito adotada por dramaturgos e artistas de teatro. Em relação às suas construções, esses textos aproximam-se mais da poesia, devido a sua total liberdade formal e também por certa indiferença em relação à dimensão material da realização cênica.

Mesmo sem conhecer uma peça, é possível identificar imediatamente, ao olhar um texto dramático, os nomes das personagens; as rubricas com as indicações cênicas de ação, tempo e espaço; as falas das personagens; e, às vezes, a divisão do texto em cenas, quadros e atos – esses elementos tendem a indicar as situações dramáticas, permitindo que possamos reconhecê-las. No poema dramático, frequentemente, não é possível identificar esses elementos com precisão:

Uma primeira forma de poema dramático conhece uma desestruturação da forma tradicional, em razão do desaparecimento da decupagem cênica (atos únicos, peça-monólogo), ou mesmo do diálogo, da fábula, ou ainda de personagens identificáveis. Ele progride segundo uma lógica da repetição ou do *leitmotiv*, e pode comportar rubricas abundantes. As dramaturgias de Marguerite Duras, Fernando Pessoa, Gregory Motton ou Jon Fosse contribuem dessa forma [...] (JOLLY; SILVA, 2012, p. 140-141).

Jolly e Moreira da Silva, no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, apontam ainda outros traços dessa forma híbrida como: a multiplicação dos monó-

logos ou de falas solitárias; os silêncios, as “pausas-rubricas” (descrições ou pantomimas); e até mesmo intervenções plásticas ou musicais, logo, concernentes aos domínios verbal e não verbal. As autoras, entretanto, destacam que o poema dramático não seria estático, pois inscreve-se no desdobramento e no movimento de uma fala, trabalha com a linguagem e dentro dela: “Os Textos de Peter Handke, Valère Novarina, Eugène Ionesco ou Bernard Marie Koltès, *A noite antes da floresta*, por exemplo, embora explorem o poder da fala, nem por isso deixam de levar em conta a materialidade da cena” (JOLLY; SILVA, 2012, p 141).

Do ponto de vista do conteúdo, esses textos geralmente apresentam qualidades dramáticas e épicas, confirmadas pela frequência com que são levados à cena. No entanto, mesmo quando consideram especificamente a materialidade da cena, ou quando indicam algum tipo de devir cênico, ainda assim, propõem um outro tipo de representação, mais ligada às estratégias de sugestão e de imaginação, confiando ao leitor-espectador um papel ainda mais engajado na recepção:

Radicalizado por Mallarmé, e reivindicado por alguns dramaturgos simbolistas (Maeterlinck, Yeats) ou por Hofmannsthal, o poema dramático substituiu a observação realista por uma visão fantasista, irreal ou interiorizada do mundo, privilegiando a sugestão e a emergência de uma voz lírica. Daí a importância do imaginário e da linguagem metafórica ou polivalente, daí, às vezes, a indiferença em relação às condições materiais da representação [...] pretendendo-se contestatário, e escrevendo-se *contra um certo teatro*, ele está à procura de outra teatralidade (JOLLY; SILVA, 2012, p 141-142).

Um exemplo comentado na tese *Dramaturgias de desvio* é a peça *Alugo minha língua*, do dramaturgo baiano Gil Vicente Tavares. O texto toca em diversas questões que relacionam sexualidade humana e sociedade de consumo, espetacularização da sexualidade e sentimento contemporâneo de esvaziamento das relações humanas. A primeira encenação desse poema dramático estreou em Salvador, em 2011, no Teatro Vila Velha, com direção de Fernando Guerreiro. O texto é basicamente composto por versos, ou falas (proferidas diretamente para o leitor/espectador) que se alternam com letras de canções (indicando possíveis números musicais). As personagens, se é que podemos chamá-las assim, são designadas por letras e números, sem uma identidade fixa. Essas “letras enunciadoras” misturam questionamentos e provocações de cunho épico com falas mais subjetivas, expressões de sentimentos e imagens, de tom predominantemente lírico e acentuada musicalidade.

H2

Me mela.

H3

Mela, mela, me...
H1
Queima.
M2
Queima, queima, quem...
M1
Gema.
H2
Gema, gema e...
M2
Chore.
H1
Viva!
M1
Viva!
H2
Vi...
H3
Prazer?
M1
Dor?
M2
Vontade?
H1
Repressão?
H3
Doença?
H2
Desvio do normal. Desvio de caráter.
M1
De comportamento.
H1
Condição de corrupto, devasso.
H3
Ora, um e outro, o homem e sua mulher, estavam nus, e não se envergonhavam.
H2
Gênesis, capítulo 2, versículo 25.
H1
Capítulo VI - do ultraje público ao pudor; Ato obsceno. Art. 233 - Praticar ato obsceno em lugar público, ou aberto ou exposto ao público: Pena - detenção, de três meses a um ano, ou multa.
H3

Abriram-se, então, os olhos de ambos; e, percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira, e fizeram cintas para si.

M2

Cinta-liga?

M1

Sinta a figa!

H1

Senta, amiga!

M2

quem te fez saber que estavas nu?

(TAVARES, 2013, p. 231-232)

A construção dessas personagens não se dá no âmbito do confronto entre indivíduos, elas não representam simulacros de “pessoas autônomas em conflito”, antes, correspondem a figuras cambiáveis que dão vida a ideias e imagens acionadas pelo dramaturgo e por seus jogos de linguagem. A peça não apresenta uma narrativa linear, ou enredo determinado. Não há uma situação dramática reconhecível, há apenas a enunciação de palavras e ideias, através de cinco figuras cujas réplicas parecem versos de um extenso poema. Há certo efeito de coralidade, como se um mesmo discurso tivesse sido destinado para cinco enunciadores “diferentes” – uma espécie de personagem coletiva, a qual, assim como os coros trágicos do teatro grego antigo, utiliza o recurso do endereçamento direto das falas ao leitor/espectador, comentando, generalizando, questionando e exprimindo “[...] um *pathos* que simboliza o próprio *pathos* dos espectadores; com a adjunção à fala poética da dança e do canto, ele se dirige ao mesmo tempo ao espírito e ao corpo, mobilizando assim tanto o imaginário quanto o pensamento discursivo” (LOSCO; MÉGEVAN, 2012, p.61).

Experimental e aberto, o poema dramático se caracteriza por uma liberdade total em relação à forma – uma literatura híbrida que pode não ser considerada plenamente como drama, mas está presente nos palcos, sendo encenada das maneiras mais diversas e contribuindo para a busca de novas estratégias teatrais e dramatúrgicas: “Sua liberdade constitui sua fecundidade, pela diversidade das formas e da linguagem, e pelas possibilidades oferecidas, por ocasião da passagem à cena” (JOLLY; SILVA, 2012, p. 142).

Por outro lado, o poema dramático, mesmo quando não é imediatamente reconhecido como poema, ainda assim, é lido e encenado como acontece com a poesia – sua fruição nos convida a um pacto receptivo característico do gênero lírico – estamos diante de uma enunciação predominantemente subjetiva, que demanda do leitor/espectador uma disposição anímica particular. Território para experimentação, laboratório de percepção e de expressão, cartografia afetiva da realidade – o poema dramático permanece como mais um caminho para transbordamentos de gêneros, de estéticas e de culturas: “[...] o poeta dramático tem algo do visionário e do profeta; carregando apenas dú-

vidas e intuições, ele deve captar a ‘dor muda’ de nossa sociedade para exprimi-la através da fala poética” (JOLLY; SILVA, 2012, p. 140).

Colagem como desvio lírico

Para concluir, comentemos agora uma estratégia que, na tese *Dramaturgias de desvio*, foi considerada como uma emersão épica do drama: a colagem. Neste ponto, diferimos do estudo, mas sem discordar do que ele defende, apenas propomos ampliar a compreensão ali exposta para abarcar mais uma possibilidade potente desse procedimento, no caso, sua utilização também como estratégia lírica – a colagem como desvio lírico do drama.

Muito confundida com a noção de montagem, a colagem (assim como a montagem) é associada a uma emersão épica na medida em que, para um modelo de drama tradicional, por exemplo, o conceito de drama absoluto de Peter Szondi (SZONDI, 2011), as unidades de tempo e espaço seriam necessárias para que não se interrompa a ação interpessoal no presente. Qualquer descontinuidade na ação, no tempo e no espaço, remete imediatamente a um editor, montador, narrador – indica alguém que organiza/produz o discurso enunciado, por isso, essas quebras são consideradas desvios épicos. O fato é que ambas as estratégias, montagem e colagem, potencializam a multiplicidade e a polifonia da construção: “[...] designam, com efeito, uma heterogeneidade e uma descontinuidade que afetam igualmente a estrutura e os temas do texto teatral” (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 120).

Montagem e colagem são desvios que contrariam modelos associados ao “belo animal” aristotélico, ou até mesmo a um “teatro burguês”, a um teatro “ilusionista”, “figurativo”, “culinário”, baseado na identificação total do espectador com as personagens e com a história. O gesto de montagem, ou de colagem, rompe com o fluxo dramático, interrompe a ação presente, comenta a própria cena, distancia o espectador, convida-o à autorreflexão. Para essa concepção, herdeira do Teatro Épico de Brecht, do trabalho de Piscator e também de Eisentein, o teatro pode ser considerado uma articulação crítica de unidades autônomas (“atrações”) não hierarquizadas. Com essa perspectiva mais política, a montagem e a colagem se opõem a valores como organicidade, totalidade, completude, harmonia entre as partes, pois procuram destacar as emendas da obra para evidenciar seu aspecto ideológico.

Mas quais as diferenças entre montagem e colagem? Grosso modo, pode-se afirmar que tanto a montagem quanto a colagem são estratégias dramáticas, ou de composição cênica, que se baseiam na relativa autonomia dos seus elementos e cenas. A diferença estaria no grau de autonomia conferido a essas partes. A colagem seria caracterizada por um grau máximo de autonomia das partes. Já a montagem, devido a sua origem revolucionária, ficou muito associada a posicionamentos políticos mais explícitos. Nessa perspectiva, a

montagem seria uma organização crítica dos materiais que, embora articule multiplicidades, procura indicar contradições e questões a partir de uma ideologia específica, ou com um discurso mais assertivo.

Um dos textos referências para essa noção de montagem, *Montagem de Atrações* (EISENSTEIN, 1983), foi escrito pelo autor e diretor russo Serguei Eisenstein (1898-1948) no início de sua carreira, por volta de 1923. No ensaio, que faz referência a uma encenação sua, ele afirma que cada parte da produção – cor, som, movimento, elementos intelectuais e psicológicos – deveria ser considerada no sentido de guiar o espectador na “direção desejada”.

O próprio espectador passa a constituir o material básico do teatro. [...] Para tanto, os recursos disponíveis são todas as partes constitutivas do aparato teatral [...] em toda sua variedade, reduzidas a uma unidade única – assim justificando suas presenças – por serem atrações.

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final (EISENSTEIN, 1983, p.189).

Como é possível perceber na citação acima, Eisenstein concebe um tipo de espetáculo que corresponderia a uma sucessão de atrações relativamente autônomas, o que nos remete a dramaturgias como as do *vaudeville*, do *music-hall*, do teatro de revista, do circo, da dança, entre outras. Destaquemos, entretanto, o compromisso da proposta com a “conclusão ideológica final”, o compromisso de construir, com a diversidade das atrações, um discurso assertivo. O gesto da montagem teria, assim, um sentido mais pré-estabelecido e suas partes teriam menos autonomia do que na colagem, pois estariam a serviço de uma posição definida.

Já a colagem é um gesto de composição que se mostra ainda mais livre, ou até mesmo aleatório, na associação dos materiais. Por isso, a colagem convocaria o leitor/espectador a uma indagação mais aberta sobre o sentido da obra: o que essa reunião específica de coisas diferentes indica? Como me afeta? Mais do que descontinuidade, a colagem trabalha a heterogeneidade, ela é articulação de diferenças, multiplicidade de corpos, naturezas, gêneros, formas e conteúdos.

A montagem é um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima de tudo a ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra

dramática. A colagem, por sua vez, faz referência às artes plásticas (colagens de Braque e Picasso), evocando, portanto, mais a justaposição espacial de materiais diversos, a inserção de elementos “inusitados” (por exemplo, documentos “brutos”) no seio do texto de teatro, que dão a impressão, em relação a uma concepção “tradicional” da arte dramática, de interromper o curso do drama, detendo certa autonomia e podendo aparecer como outros tantos corpos estranhos [...] (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p. 120)

Como desvio lírico, a colagem se constitui principalmente como associação livre – gesto aberto ao inconsciente, ao sentimento e ao acaso – modo paratático de construção, característica formal da Lírica. Confunde-se assim com todos os desvios líricos já mencionados aqui. Por exemplo, a colagem se confunde com o jogo de sonho quando predominam aspectos oníricos, fantásticos e aleatórios; se confunde com o poema dramático quando predomina a expressão de um eu lírico, uma voz parcial, subjetiva, que deixa o sentido em constante instabilidade; se confunde com o monodrama polifônico quando encena um pensamento, ou um fluxo de consciência; se confunde com uma ação cíclica a depender de como apele ao recurso da repetição. No entanto, a particularidade da colagem, em relação a todos esses desvios, estaria no fato de sempre agenciar materiais, conteúdos e discursos heterogêneos. É na diversidade que reside a principal potência da colagem.

Termo da pintura introduzido pelos cubistas, e depois pelos futuristas e surrealistas para sistematizar uma prática artística: a aproximação através da colagem de dois elementos ou materiais heteróclitos, ou ainda de objetos artísticos e objetos reais. A colagem é uma reação contra a estética da obra plástica feita com um único material, contendo elementos fundidos harmoniosamente dentro de uma forma ou âmbito preciso. Ela trabalha os materiais, tematiza o ato poético de sua fabricação, diverte-se com a aproximação casual e provocativa de seus constituintes. (PAVIS, 2011, p. 51-52)

Considerações finais

Ao retomarmos e ampliarmos os exemplos de emersões líricas do drama indicados pela tese *Dramaturgias de desvio* (SANCHES, 2016), incluindo nesse subgrupo a colagem, procuramos contribuir para o desenvolvimento das abordagens capazes de reconhecer os traços líricos das dramaturgias (contemporâneas, ou não) – desviando-se assim de alguns preconceitos teóricos, herdados principalmente de certa tradição crítica que privilegia o épico em detrimento do dramático e do lírico. O exemplo mais conhecido é o caso da *Teoria do*

Drama Moderno, do professor húngaro Peter Szondi (SZONDI, 2011), o qual considera, grosso modo, o desenvolvimento de dramaturgias épicas como possibilidade de “solução” para uma suposta crise do drama. Como reitera a professora Cleise Mendes:

[...] apenas a vertente épica foi devidamente identificada e valorizada pelos autores que se debruçaram sobre a multifacetada produção dramatúrgica que emerge nas primeiras décadas do século XX e que, deslocando os paradigmas aristotélico e hegeliano, subverte categorias clássicas do gênero, rumo a uma revitalização e reinvenção da forma dramática que ainda não cessou de manifestar seus efeitos. A referência crucial para esse reconhecimento exclusivo das tendências épicas na dramaturgia moderna encontra-se na obra já clássica de Peter Szondi, *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, cuja primeira edição, pela Suhrkamp Verlag, é de 1956, portanto anterior à imensa variedade de textos para a cena surgidos nos últimos cinquenta anos (MENDES, 2015, p.7)

Em um contexto em que os traços épicos foram bastante teorizados e valorizados, torna-se a inda mais necessário o reconhecimento e o estudo dos traços líricos nas obras e processos dramatúrgicos, particularmente na produção contemporânea – na qual tais procedimentos parecem cada vez mais recorrentes. Por meio do estudo desses e de outros desvios líricos do drama (e também da cena), é possível conhecer melhor uma série de estratégias híbridas de composição que, além de contrariarem muitos princípios tradicionais da dramaturgia, estão emergindo especialmente ligadas aos domínios do imaginário, do onírico, da música, da poesia, ou, em outras palavras, nas quais predomina a subjetividade.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. [Tradução de Eudoro de Souza]. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. *Montagem e colagem*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HEGEL, G. W. F. *Estética: textos seletos*. São Paulo: Ícone, 2012.

EISENSTEIN, Serguei Mikháilovitch. *Montagem de atrações*. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

JOLLY, Geneviève; SILVA, Alexandra Moreira da. *Poema Dramático*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LOSCO, Mireille; MÉGEVAN, Martin. *Coro/Coralidade*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MENDES, Cleise Furtado. *O drama lírico*. ART Music Review, Salvador, v. 2, n. 2, p. 47-67, jul./set. 1981.

MENDES, Cleise Furtado. *A ação do lírico na dramaturgia contemporânea*. **Revista Aspas**, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 5-15, 2015.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANCHES, João. *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama*. 1. ed. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002.

_____. *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

_____. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TAVARES, Gil Vicente. *Alugo minha língua*. In: SANCHES, João. *A crise do drama entre nós: uma reflexão sobre dramaturgias contemporâneas encenadas em Salvador*. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Salvador: Escola de Teatro da UFBA, 2013.

Dossiê Escrita Dramática

Metamorphosis: A bifurcação dramática no jogo eletrônico

Me. Paulo Ricardo de Witt Tomazoni

Mestre em literatura junto ao PPGLit/UFSC.

E-mail: paulorickwitt@gmail.com

Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.

Professor Associado III de Literatura Dramática (PPGLit/UFSC) e Escrita Dramática, Encenação Teatral, História e Teoria do Drama e Teatro (ART/UFSC), com pós-doutorado junto ao Wiener Wortstätten (Viena/Áustria).

E-mail: pauloricardoberton@gmail.com

paulo.ricardo.berton@ufsc.br.

Resumo

Os jogos eletrônicos são tecnologias emergentes que possuem a capacidade de representar uma cena dramática. Em conjunto com o desenvolvimento de um novo meio também nasce a necessidade de compreender como estruturas já consolidadas se comportam quando aplicadas a esse meio. O presente artigo busca aplicar a estrutura de análise dramática proposto pela semioticista francesa Anne Ubersfeld na estrutura dramática do jogo eletrônico *Metamorphosis* (2020), inspirado na obra de Franz Kafka, da *Ovid Works*. Buscamos identificar os modelos actanciais dos dois protagonistas dando ênfase em seus respectivos objetivos e opositores. Identificamos que, devido à natureza interativa que propõe escolhas ao jogador, há uma bifurcação no modelo actancial de um dos personagens. No entanto, observamos que essa mudança não impacta a níveis estruturais o desenvolvimento dramático, apenas propõe um labirinto dramático que será completado pela escolha do jogador e que essa é uma prerrogativa desse tipo de mídia.

Palavras-chave: jogo eletrônico, drama, Franz Kafka.

Abstract

Videogames are emerging technologies with the ability to represent a dramatic scene. Along with the development of a new medium, there is also a need to understand how already consolidated structures behave when applied to this medium. This article seeks to apply the dramatic analysis structure proposed by French semiotician Anne Ubersfeld to the dramatic structure of the videogame Metamorphosis (2020), inspired by the work of Franz Kafka, by Ovid Works. We seek to identify the acting models of the two protagonists, emphasizing their specific objectives and opponents. We identified that, due to the interactive nature that proposes choices to the player, there is a bifurcation in the actantial model of one of the characters. However, we note that this change does not impact the structural or dramatic development levels, it simply proposes a dramatic labyrinth that will be completed by the player's choice and that this is a prerogative of this type of media.

Key words: videogame, drama, Franz Kafka.

Neste estudo buscaremos aplicar e compreender a forma dramática na estrutura de um jogo eletrônico, observando como o drama se comporta neste meio cibernético, labiríntico e multifocal que são os computadores.

O computador (palavra aqui empregada como tecnologia que une *hardware* e *software* em uma ferramenta que é, simultânea e respectivamente, física e abstrata) é uma invenção que surge a partir do desenvolvimento do conceito de número, de simbologias, de sistemas numéricos, do cálculo e da lógica. Ele nasce como método de solucionar problemas de forma rápida e precisa, através de cálculos algébricos e regras fixas e sistemáticas (FILHO, 2007, p. 13). No entanto, ao longo do século XX o computador ganhou *interfaces* pensadas para permitir o acesso de indivíduos com conhecimentos básicos de informática e matemática. Hoje, o que chega aos olhos do usuário comum de um computador pode ser considerada uma experiência muito mais linguística, visual e auditiva do que matemática, ainda que operações cada vez mais complexas e com um número crescente de informações aconteçam “por detrás das cortinas”.

Azevedo (2010, p. 102) observa que, “estas mesmas máquinas, com o tempo, deixaram de ser escriturárias e passaram para o estágio de máquinas escritoras; com isso, passamos a conviver com novos ambientes de escritura sígnica.”

Isso significa que, atualmente, o computador não se limita a uma mera ferramenta de digitação ou reprodução de textos, imagens e sons, mas que essas atividades, quando realizadas pelo meio digital, ganham características únicas inerentes ao meio.

Murray destaca quatro dessas características, quando afirma que, “ambientes digitais são **procedimentais, participativos, espaciais e enciclopédicos**” (MURRAY, 2001, p. 78). O caráter procedimental do computador está ligado com a sua capacidade de transformar mecanismos abstratos em descrições lógicas a partir de uma linguagem de programação. (DIJKSTRA, 1976). Nesse sentido, a linguagem do computador atua a partir de regras exatas que resultarão em comandos lógicos sendo interpretados em acontecimentos, como, por exemplo, o pressionar de um conjunto de teclas em determinada ordem que resulta em uma movimentação específica de um personagem virtual dentro de um espaço virtual programado. Além disso, o procedimento determina os limites do labirinto, até que ponto o personagem pode ou não passar, o que ele pode ou não fazer e os possíveis resultados de suas ações. Murray (2003, p. 80) afirma que “a propriedade de representação primária do computador é a reconstituição codificada de respostas comportamentais”. Portanto, a participação permitida pelo computador não oferece apenas uma resposta momentânea à interação do jogador, mas transforma experiência do jogador.

Murray considera “interatividade” a soma das características de procedimento e participação, pela capacidade do meio digital de oferecer respostas a partir de estímulos comportamentais (MURRAY, 2003). Mas esses estímulos não alteram somente as personagens dentro de um espaço, eles alteram o próprio espaço e, ainda, alteram-se *por causa* do espaço. Nesse sentido, Falci afirma que nas cibernarrativas:

O espaço é, numa relação de simultaneidade, trespasado pelo tempo, para que essa mesma relação possa existir. A relação que acontece na percepção de uma obra coloca em movimento tanto o simultâneo quanto o sucessivo, de forma indissociável, porém distinta. [...] a experiência relativa à cibernarrativa é, principalmente, uma experiência processual, em que importa muito mais investigar a obra como uma estrutura aberta, ou se preferir-se, o texto enquanto processo de significação, nunca permanente e acabado. (FALCI, 2007, p. 85)

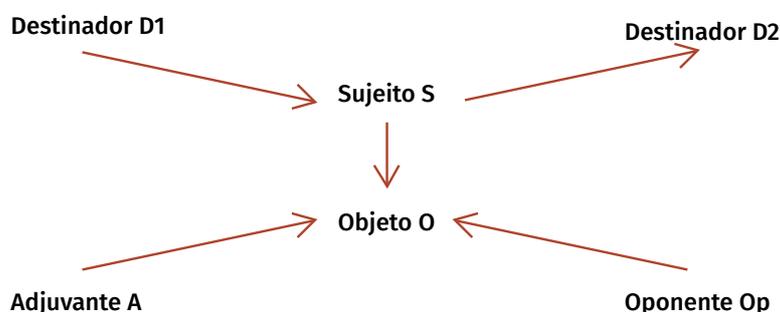
Por fim, a expansão da capacidade dos computadores em armazenar, ler e compartilhar informações digitais acarretou a possibilidade de criação de universos narrativos cada vez mais detalhados. Uma única obra digital pode conter mais informações que uma enorme quantidade de livros. A totalidade dessas informações dificilmente serão acessadas por um único usuário, uma vez que o objetivo não está na exploração total, do início ao fim, pois não há inícios e fins delimitados.

Dadas essas características dos ambientes digitais, seria possível construir uma narrativa dramática formada de ações que fazem outra ação subsequente acontecer, formando assim uma cadeia de acontecimentos que podem ser lidos de trás para frente (BALL, 2005, p. 23), dentro de uma estrutura que pressupõe uma exploração bifurcada e labiríntica como acontece nos jogos?

Para esse fim, analisaremos a estrutura dramática do jogo *Metamorphosis* que foi desenvolvido pela Ovid Works utilizando o modelo actancial proposto pela semioticista francesa Anne Ubersfeld. O método parte do pressuposto de que analisar um texto dramático a partir de sua fábula não é suficiente para identificar a estrutura dramática, uma vez que a fábula é um extrato narrativo e abstrato do texto, e não revela, necessariamente, as relações de conflito e as forças de querer das personagens. Em vez disso, Ubersfeld (2005) apoia sua teoria na identificação do que denomina “macroestruturas textuais”. Estas macroestruturas determinarão seres *actantes*, que são colocados em sistemas que determinam suas forças de querer, bem como a relação em que estas forças exercem aos outros seres actantes que se relacionam intersubjetivamente em um mesmo texto.

Este esquema sintetiza o modelo actancial e seus elementos formadores, bem como o sentido das forças através das setas. A função sintática do actante será o eixo determinante da ação das forças que compõem o sistema, portanto, o actante é denominado “sujeito”.

Figura 1 – O modelo actancial



Fonte: UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. (2005, p. 35)

O Sujeito (S) se refere ao elemento actante e ocupa o espaço central no modelo, uma vez que as forças agem sobre ele e a partir dele. Objeto (O) se refere ao objetivo do sujeito que move a ação. Destinador (D1) é aquilo que levará ao desejo, a motivação, e é usualmente representado por uma abstração, um sentimento ou contexto-problema. O Destinatário (D2), ou beneficiário, se refere àquele que está após a ação. Ou seja, ao elemento sintático que se beneficiará caso o sujeito seja bem-sucedido em seu objeto de desejo. Adjuvante (A), ou ajudante, são os actantes que agem em prol da obtenção do

objeto pelo sujeito, ou em benefício do próprio sujeito. Essa casa é facultativa. Opositor (Op) é o sujeito que age em conflito com o objeto do sujeito ou com o próprio sujeito. Isso significa que o objeto de desejo do opositor, direta ou indiretamente, colide com o objeto do sujeito.

Cabe agora aplicarmos essa estrutura na estrutura do jogo. *Metamorphosis* foi desenvolvido pela Ovid Works, uma desenvolvedora independente polonesa, e publicado pela All in! Games em 2020 para PC, PS4, Xbox One e Nintendo Switch. O jogo propõe um mergulho no universo da obra do escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924), inspirando-se em dois de seus romances: *A Metamorfose* e *O Processo*, publicados originalmente em 1915 e 1925, respectivamente. Na adaptação, a Ovid Works funde o universo das duas obras em uma única narrativa vivida paralelamente pelos dois protagonistas. Aqui, Gregor Samsa acorda após uma noite de bebedeira na casa de seu amigo Josef K transformado em um inseto, enquanto que Josef K, como acontece na obra original, é surpreendido por uma acusação de um crime.

Esse ponto inicial comum das duas histórias -- um homem que acorda pela manhã e é surpreendido por um fato surreal e fora da normalidade que muda a dinâmica de sua vida de maneira irremediável -- é a principal prerrogativa do jogo para o desenvolvimento de duas tramas dramáticas simultâneas que são exploradas com diferentes mecânicas de jogabilidade e exposição. Enquanto que a jornada de Gregor é jogada pelo jogador em primeira pessoa, assistimos a história de Josef K. sendo contada no plano de fundo. As duas narrativas seguem caminhos independentes, a primeira contada através da própria jogabilidade, movimentação, quebra-cabeças e diálogos ativáveis pelo jogador, e a segunda é exposta nos planos de fundo em momentos pontuais com pontos de entrelace.

O jogo apresenta diversas influências kafkianas em seus personagens e cenários, entretanto, a narrativa do jogo com os enredos da obra de Kafka não se prende à fidelidade e diversas mudanças no enredo são feitas com o objetivo de criar uma dinâmica permeável entre os universos dos dois romances, que, originalmente, não possuem qualquer evidência óbvia de coexistência. No jogo, Gregor não se transforma em um inseto gigante que permanece inerte em seu quarto com dificuldades de locomoção, como acontece na obra original, mas em um inseto em tamanho real, ativo e móvel, que se perde no gigantesco (em comparação a ele) quarto de Josef K, entre prateleiras, escrivaninhas e outras peças de mobília. Essa mudança no tamanho e nas habilidades locomotoras do inseto é crucial para tornar o quarto um espaço suficientemente grande para permitir a exploração e para recriar características espaciais comuns em jogos plataforma onde o jogador deve andar e saltar para chegar em algum lugar, e assim permitir que gatilhos que movem o enredo sejam ativados.

Outra mudança narrativa que o jogo explora é que a metamorfose não se limita apenas a Gregor. Logo após a transformação, ele descobre que não é o

único humano a ter sido metamorfoseado em inseto vivendo em mundo fantástico. Nesse mundo, ele encontra outros insetos ex-humanos que criaram uma sociedade com comportamentos humanizados. Há também a presença de uma organização privada nomeada Tower que parece dominar o poder econômico da sociedade dos insetos e que afirma guardar o segredo para a transformação de volta em humano. No entanto, esse segredo só é dado aos melhores funcionários da Tower, o que leva Gregor a ingressar em uma jornada até a misteriosa e inacessível sede da empresa. Mesmo que de maneira diferente do romance kafkiano, Gregor jamais deixará de se preocupar em como chegar ao trabalho, e aqui essa preocupação permanece.

Esse por si só já é um objetivo bastante claro e direto: Gregor quer voltar a ser humano, e para isso ele precisa trabalhar para uma grande corporação. Porém, a dinâmica do jogo se complica quando há uma história sendo contada em plano de fundo, pois a metamorfose acontece na mesma manhã em que Josef K. é acusado de ter cometido um crime desconhecido. Enquanto busca seu caminho para a Tower, Gregor também precisa encontrar uma maneira de ajudar o amigo a provar a sua inocência, enquanto assiste, tal como se fosse um espectador de um teatro de proporções gigantescas, o desenrolar da história de Josef K.

Apesar do jogo permitir uma grande e dinâmica exploração espacial, a sequência de eventos desencadeada por essa exploração, em cada uma das linhas dramáticas, é linear até os minutos finais de jogabilidade. Durante a maior parte do jogo não são oferecidas opções de escolha, tanto nos diálogos quanto nas ações, tampouco diferentes possibilidades de objetivos a serem cumpridos. Cada ação leva a uma única e exclusiva ação. Gregor deve cumprir os objetivos dados pelos insetos dispostos pelo cenário, e cada objetivo cumprido leva ao objetivo seguinte. Por vezes os insetos oferecem dicas de como atingir o próximo objetivo, por vezes dão missões em troca de itens importantes, como um certificado usado para chegar até a Tower.

Porém, no fim do jogo essa dinâmica é alterada. Gregor descobre que seu destino e o do amigo estão mais interligados do que ele imagina. Na realidade, a Tower é uma organização que cuida do encaminhamento de processos jurídicos e expede sentenças. Segundo Gustav, o inseto que comanda a organização, é o destino de Gregor expedir a condenação de Josef, que foi considerado culpado. Em troca, a Tower garantiria a vida humana de Gregor de volta. Entretanto, ele também recebe a advertência de Leni, a meretriz que Gregor encontra durante sua jornada até a Tower. Ela diz que isso é uma mentira, e a única forma de voltar a ser humano seria quebrar o sistema e destruir a organização. Nesse momento, o jogador se vê diante da primeira e única escolha do jogo: acreditar em Gustav e seguir as regras ou acreditar em Leni e destruir a Tower. Essa escolha é crucial para a construção do modelo actancial de Gregor.

No jogo, tanto Josef K. quanto Gregor Samsa são movidos pela privação de um estado considerado como básico à humanidade. O primeiro se vê acusado

de um crime, conseqüentemente, sua honra e liberdade são colocadas em xeque. Já o segundo é privado do próprio estado de ser humano. Essas duas motivações os levam a agir dramaticamente, é o ponto de ataque inicial de cada uma das narrativas.

O modelo actancial de Josef é o mais simples, visto que ele desconhece o atual estado de inseto de seu amigo e sua única preocupação é a de entender o crime pelo qual está sendo acusado, e, conseqüentemente, seu objetivo (O) é provar sua inocência. A casa do beneficiário (D2) de Josef é preenchida por ele mesmo, pois ele é o principal, e, possivelmente, o único indivíduo que será beneficiado por sua liberdade. Os opositores (Op) de Josef ficam bem evidentes nos diálogos, Franz, o inspetor e o advogado agem como baluartes de um sistema burocrático que impede Josef de entender a sua acusação e, conseqüentemente, provar sua inocência.

Além disso, na parte final do jogo, descobrimos que o inseto presidente da corporação Tower, Gustav, também faz parte desse sistema e se beneficiará com a condenação de Josef, portanto, ainda que em nenhum momento os dois interajam diretamente, Gustav também se torna um opositor do objetivo de Josef. A casa do ajudante (A), no entanto, está sujeita ao critério e escolha do jogador. Se o jogador optar por queimar os documentos da condenação, abdicando de sua transformação de volta em humano, Gregor se torna o ajudante de Josef, no entanto, se ele escolher condenar o amigo, essa casa não é preenchida e, automaticamente, Gregor passa a ser o opositor de Josef.

Mas escolher salvar ou não salvar o amigo, de maneira geral, não altera inteiramente o objetivo (O) de Gregor, pois, como ele mesmo pondera, caso escolha condenar Josef K. em troca da transformação de volta em ser humano, estaria se tornando a criatura bestial que tanto luta para não ser. Portanto, mesmo que ele abdique da humanidade em seu sentido literal para beneficiar o amigo, não estaria se afastando de seu objetivo principal, ainda que em âmbitos mais metafóricos e éticos. Os objetivos de Gregor, portanto, podem ser interpretados como: 1) recuperar a sua humanidade em sentido literal; ou 2) preservar sua humanidade em sentido metafórico. Esses objetivos não podem coexistir, portanto, nenhuma das opções irá satisfazer integralmente o desejo dramático de Gregor. Esse tipo de estrutura bifurcada é comum em jogos onde personagens não-jogáveis oferecem opções (ou lados) para serem tomadas pelo jogador. No entanto, é preciso que esses lados não se afastem demasiadamente da verossimilhança construída pela trama até então, fazendo com que o personagem principal realize ações que entrem em contradição com a sua construção dramática até então. No caso de Gregor, qualquer uma das opções escolhidas estaria de acordo com seu desejo dramático, ainda que, como toda escolha, parte de seu desejo se perca optar, privilegiando a outra parte.

Durante a jornada de Gregor ele se encontra e dialoga com uma variedade de insetos, que podem tanto ajudá-lo, atrapalhá-lo ou ter o papel duplo, oferecendo ajuda em troca de um serviço. Daremos destaque aqui para Leni, a

inseto que aconselha Gustav a se rebelar contra a Tower e, nesse caso, acaba casando com Gregor no desfecho do jogo, e o próprio Gustav, líder da Tower, que pretende transformar Gregor de volta em humano caso ele cumpra a tarefa solicitada. Ambos funcionam como ajudantes (A) e opositores (Op) dependendo da escolha final de Gregor, e, portanto, podem ocupar casas opostas dependendo do modelo.

Se considerarmos que toda escolha culmina na perda da possibilidade que não foi escolhida, o personagem de jogo eletrônico colocado em face de uma escolha nunca conseguirá uma plenitude daquilo que ele quer, e aqui não é diferente. O jogador que desejar experimentar os dois finais possíveis poderá jogá-lo duas vezes e fazer escolhas diferentes, no entanto, em nenhuma delas a sensação total de satisfação será cumprida. Essa inevitável catástrofe e incapacidade de solução permite afirmar que, apesar de seu tom cômico, *Metamorphosis* é uma tragédia. Isso pode ser confirmado pela visão de Goethe (1749-1832) que considera que “o conflito trágico ‘não permite nenhuma solução’” (SZONDI, 2004, p. 48). Indo contra a tendências de jogos com mais de um final onde há pelo menos um “final feliz” para aqueles jogadores que “vencerem” o jogo e um “final ruim” para aqueles que tomaram decisões “erradas”, ambas as resoluções de *Metamorphosis* levam para um final trágico e a separação dos dois amigos que, na realidade, nunca poderão estar unidos, já que suas histórias são movidas justamente por essas forças misteriosas que os separam e colocam suas vidas de cabeça para baixo.

Por fim, se considerarmos que autores como Júlio Cortazár e Jorge Luis Borges, em suas respectivas obras *O Jogo da Amarelinha* (1963) e *A biblioteca de Babel* (1944) nos provam que literatura escrita também é capaz de ser labiríntica (CORTAZAR, 2019; BORGES, 2000), corroborados por teóricos como Umberto Eco que afirma que o processo de leitura de um texto é labiríntico por natureza, onde “o leitor é obrigado a optar o tempo todo” (ECO, 1994), mesmo que as novas tecnologias provoquem alterações de paradigmas que substituam uma linearidade clássica por uma “multilinear” como acontece com os jogos eletrônicos, não há por que considerar o drama incompatível com nenhum destes meios. Também observamos que, apesar de existir uma pré-disposição para múltiplos enredos e uma exploração infinita, jogos eletrônicos também podem apresentar estruturas lineares, com início, meio e fim, pois, apesar de sua grande capacidade enciclopédica, não é necessariamente uma grande quantidade de informação transmitida que determina a qualidade da obra digital.

Por fim, avanços tecnológicos permeiam o desenvolvimento da civilização, e sendo a arte resultado da constante inquietação humana dentro de um contexto histórico-social, a criação de novas formas de arte, da pintura rupestre ao holograma, é resultado da possibilidade de se engenhar algo novo e ir além do que a tecnologia em questão proporciona como ferramenta. No entanto, quando a tecnologia altera a própria forma de uma arte que já existe, ou ain-

da, propõe uma nova forma de arte que “ameaça” uma forma consolidada, a discussão torna-se acirrada e controversa. O cinema e a fotografia foram avanços tecnológicos recentes (se tomarmos por comparação artes mais antigas como a pintura e o teatro) que criaram ruídos logo após sua criação justamente por representarem algum tipo de ameaça. Um século depois, vimos que a fotografia não substituiu a pintura (pelo menos não da forma que se temia), mas, ainda assim ainda há quem argumente (LEHMANN, 2007) que os desenvolvimentos tecnológicos nos últimos anos, possam, de alguma forma, ameaçar, superar ou criar um ambiente incompatível com o drama.

Referência

AZEVEDO, Wilson. Ambiência da escritura expandida. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo**, Passo Fundo, v. 6, n. 1, p. 102-112, jan./jun. 2010.

BALL, David. **Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais**. Tradução Leila Coury. – São Paulo: Perspectiva, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução José Colosso. – Barreiros. Bibliotex, 2000.

CORTAZÁR, Julio. **O Jogo da Amarelinha**. Tradução Eric Nepomuceno. 1a ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

DIJKSTRA, Edsger W. **A Discipline of Programming**. New Jersey: Prentice Hall. 1976.
ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. Tradução Hildegard Feist. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FALCI, Carlos Henrique Rezende. **Condições para a produção de cibernarrativas a partir do conceito de imersão**. Orientação: Alckmar Luiz dos Santos. 2007. 219 p. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

FILHO, Cláuzio Fonseca. **História da computação [recurso eletrônico] : O Caminho do Pensamento e da Tecnologia**. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

METAMORPHOSIS. Warsaw: Ovid Works. 2020. Jogo eletrônico. Disponível em: <<https://store.steampowered.com/app/1025410/Metamorphosis/>>. Acesso em: 30 mai. 2023.

MURRAY, Janet. **Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço.** Tradução Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzzíol. – São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico.** Tradução Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** Tradução José Simões (coord.). – São Paulo: Perspectiva, 2005.

Dossiê Escrita Dramática

Tchékhov e o jardim das cerejeiras:
retrato social e discussões sobre
gêneros dramáticos

*Chekhov and the cherry orchard:
social portrait and the discussions
about dramatic genres*

Robson Esteves Daniel

Mestrando junto ao PPGLit/UFSC.

E-mail: robs_teves@hotmail.com.

Prof. Paulo Ricardo Berton, Ph.D.

Professor Associado III de Literatura Dramática (PPGLit/UFSC) e Escrita Dramática, Encenação Teatral, História e Teoria do Drama e Teatro (ART/UFSC), com pós-doutorado junto ao Wiener Wortstätten (Viena/Áustria).

E-mail: pauloricardoberton@gmail.com

paulo.ricardo.berton@ufsc.br.

Resumo

O presente artigo tem como objetivo observar como o trabalho de Anton Pavlovitch Tchékhov enquanto médico, atuando diretamente em problemas sociais da Rússia do século XIX, influenciou a obra do autor. Iremos examinar como *O jardim das cerejeiras*, de 1903, desenha a vida no campesinato e a servidão, assim como a relação que a nobreza possuía com suas propriedades rurais. Por fim, analisaremos como o retrato de Tchékhov da Rússia rural nessa peça influenciou na percepção do seu gênero dramático.

Palavra-chave: Tchékhov, Comédia, *O jardim das cerejeiras*, Rússia, Gêneros dramáticos.

Abstract

This article aims to observe how Anton Pavlovitch Chekhov's work as a doctor, acting directly on social problems in 19th century Russia, influenced the author's work. We will examine how The Cherry Orchard, from 1903, depicts life in the peasantry and servitude, as well as the relationship that a nobility had with their rural properties. Finally, we will analyze how Chekhov's portrayal of rural Russia in this play influenced the perception of its dramatic genre.

Keywords: Chekhov, Comedy, The cherry orchard, Russia, Dramatic genres.

1. Introdução

Anton Pavlovitch Tchékhov foi um escritor e médico nascido no sul da Rússia, em uma cidade chamada Taganrog no ano de 1860. Apesar de ser atualmente conhecido por suas peças, contos e livros, sua carreira na medicina também foi de grande relevância para a comunidade russa do final do século XIX. Essa dupla jornada, por assim dizer, não era novidade para Tchékhov: seu pai era comerciante, mas também musicista, tocava violino e se tornara mestre do coro da catedral de Taganrog.

Em sua juventude, Tchékhov, já em Moscou, começou a escrever pequenas obras, em sua maioria de tom humorístico, retratando o cotidiano desta cidade, que na época era muito conhecida pela sua vida noturna com bares, bordéis e cortiços.

A sua primeira iniciativa foi como jornalista (“Antosha Chekhonte”) dos tabloides humorísticos e revistas semanais voltadas para os escriturários e trabalhadores recém-alfabetizados de Moscou. Escrevia esboços sobre a vida nas ruas, sátiras de vaudeville sobre amor e casamentos, e contos sobre médicos e magistrados, amanuenses e atores dos bairros pobres de Moscou (FIGES, 2023 p. 266).

Mais tarde, seu ofício enquanto médico lhe deu a oportunidade de ganhar uma perspectiva mais vicinal do que era a vida no campesinato russo, essa visão influenciou diretamente em muitas suas obras, que mostram cenários da estepe russa em conjunto com um desenho preciso do comportamento dos camponeses da época.

Essa vivência não fora nem de longe algo romântico, o autor dramático viveu turbulências de uma Rússia que endeusava o estilo de vida camponês, colocando-os como os verdadeiros russos, mas em contrapartida, estes viviam em situações precárias (FIGES, 2023 p.325-326). Donald Rayfield, acadêmico britânico especialista em literatura russa e georgiana, em seu livro *Chekhov: the evolution of his art*, nos elucida sobre detalhes da experiência de Tchekhov em Melikhovo:

Certamente, os seus últimos anos em Melikhovo, construindo três escolas, uma após a outra, recolhendo estatísticas, distribuindo medicamentos, deram-lhe uma visão cada vez mais deprimente da doença, da angústia e da desintegração. (RAYFIELD, 1975, p. 171-172, tradução minha²)

Tchekhov ajudou a coletar dados do censo demográfico de 1897, o que causou nele uma revolta com as estatísticas apresentadas na pesquisa:

Ele também começou, em 1897, a supervisionar a coleta de dados para o censo de 1897 (...) os números, como uma taxa de mortalidade infantil de sessenta por cento, paralisaram-no de horror (...) as circunstâncias conspiraram para envolvê-lo ainda mais profundamente nos problemas sociais. Os pobres que tinham alta dos hospitais de Moscovo morriam por falta de cuidados posteriores: Tchekhov escreveu ao seu amigo Yezhov para salientar que os ricos ganhavam dinheiro transformando as pessoas em bêbados e prostitutas e deveriam contribuir com o custo da sua cura. (IDEM, tradução minha³)

1 Pseudônimo.

2 No original: Certainly, his last Years in Melikhovo, building three schools, one after the other, collecting statistics, dispensing medicine, gave him a more and more depressing vision of disease, distress and disintegration.

3 No original: He also started 1897 by supervising the collection of data for the census of 1897

Essa revolta de Tchêkhov com a situação vivida pelos camponeses ganha espaço na sua produção literária no conto *Os camponeses*, publicado no mesmo ano em que realizara o censo. O autor dramático não retratou nesta obra a vida no campo de forma romantizada, muito pregada por outros escritores da época como Liev Tolstói, que viam no campesinato uma espécie de honra. Essa visão mais realista e menos idealizadora, contudo, não foi do agrado de todos, principalmente aqueles apegados à imagem de que os camponeses representavam a glória do passado russo. Tchêkhov desconstrói essa percepção, mas apesar das críticas, sua obra é considerada como um artigo, por conta da representação fidedigna e detalhista do campesinato. Ainda segundo Rayfield:

Sem preconceitos, sem estilizá-lo ou idealizá-lo, sem fazer dele um texto para um sermão, Tchêkhov conseguiu usar a ficção numa separação, por assim dizer, eletrolítica dos elementos da vida camponesa. O impacto documental de *Os camponeses* (...) impressionou tanto ao censor⁴ que em seus relatórios ele se referiu à história como um artigo. (IDEM, tradução minha⁵)

Os camponeses, não foi sua primeira obra que mergulhou na vida no campo, em seu conto *A estepe* escrito anteriormente, em 1888, é retratada também uma história vivida no cenário rural. Trata-se de um conto sobre uma viagem pela estepe russa, tendo como foco narrativo a jornada de um menino, legóruchka, que está viajando para estudar, e no caminho encontra uma série de personagens das mais variadas classes: camponeses, servos, sacerdotes e mercadores.

A capacidade de Tchêkhov retratar a realidade de forma tão verídica, não esteriliza a ludicidade de suas obras. O autor dramático aqui se dedica a fazer uma narração descritiva, sendo rico em detalhes da paisagem, e elabora ao decorrer da história, momentos de profunda reflexão, como observamos nas palavras de legóruchka:

Quando contemplamos o céu por muito tempo sem desviar os olhos, não se sabe por que, os pensamentos e alma se fundem na consciência da solidão. Começamos a nos sentir irremediavelmente sós e

(...) The figures, such as an infant mortality rate of sixty percent, transfixed him with horror (...) Circumstances conspired to evolve him yet more deeply in social problems. The poor who were discharged from the Moscow hospitals were dying for lack of after-care: Tchêkhov wrote to his friend Yezhov to point out that the rich got Money by making people into drunks and whores and ought to contribute to the cost of their cure.

4 Censura do Tsar Nicolau II (nota minha)

5 No original: Without preconceptions, without stylizing or idealizing it, without making it a text for a sermon, Tchêkhov had managed to use fiction in an electrolytic separation, as it were, of the elements of peasant life. The documentary impact of *Peasants* (...) so struck the censor that in his reports he referred to the story as an article.

tudo que antes achávamos próximo e familiar, se torna infinitamente distante e sem valor. (TCHÉKHOV, 2015 p. 85)

Tchékhov compusera obras que nasciam de uma percepção crua da realidade, e muitas delas pautadas em experiências particulares, o que adicionava aos seus textos uma visão bastante singular. Neste escopo temos *O jardim das cerejeiras*, escrito em 1903 quando estava vivendo temporariamente na propriedade de Maria Iakunchikova, uma mulher da nobreza que tinha um comportamento de luxúria, mesmo estando endividada. Ela foi usada como inspiração para criar a família de nobres desta peça, que possuem as mesmas características e se encontram na mesma situação financeira de Maria (FIGES, 2023 p. 271). Como é de se esperar da veracidade de Tchékhev, temos no enredo uma complexa relação envolvendo servos, camponeses e mercadores que desenham as especificidades da Rússia do final do século XIX e início do XX.

2. O jardim das cerejeiras: trama e personagens.

Em 1904, Anton Tchékhev tem seu texto *t* estreado no Teatro de Arte de Moscou, e neste mesmo ano, o autor falece de tuberculose enquanto estava na Alemanha. Nesta peça encontramos nas entrelinhas referências a uma Rússia que enfrentava uma forte crise na economia agrária, também vemos personagens em uma onda nostálgica buscando um porto seguro no passado, em suas memórias no jardim das cerejeiras. Tchékhev escreveu a peça em 1903, quando já estava em estado bastante grave da doença, e a categorizou como comédia em quatro atos.

A primeira frase do texto é bastante simbólica: o autor escolhe começar as indicações de cenário com “o cômodo que ainda continua a ser chamado de quarto das crianças”, essa descrição não está completamente comprometida com detalhes técnicos ou cenográficos do que compõe essa imagem, mas de uma aura de que ali não é mais algo que já fora antes, mas se nomeia como ainda como fosse.

O primeiro ato se inicia com o retorno de Lyubov Andréievna Ranevskaya à sua fazenda. Ela é uma mãe que perdeu um filho, e essa perda a motivou a ter uma longa estadia em Paris. Ela retorna acompanhada de sua filha Ánia, ainda jovem, Charlotta Ivanovna sua governanta, e Iacha, seu laçao. Na espera de Andréievna, estão Varya, sua filha adotiva responsável pela propriedade; Yermolai Alexeievich Lopakhin, um amigo muito conhecedor de negócios locais e o irmão dela, Leonid Andreievich Gayev. Neste mesmo ato vemos alguns outros pequenos núcleos dramáticos: Dunyasha, a camareira, Epikhodov que trabalha com administração e já havia pedido Dunyasha em casamento, e o que mais tarde daremos mais atenção, o laçao Firs, que trabalhou muito tempo na fazenda, e mesmo depois de ter sido dispensado de seus serviços, permaneceu na ocupação.

A hipoteca da fazenda está vencendo, e a propriedade precisa ser vendida. Lopakhin, então sugere a Andreiévna que o seu jardim das cerejeiras seja em partes destruído para construção de casas para locação durante o veraneio. Porém a ideia é rejeitada veementemente:

LIUBOV ANDRÉIEVNA: Acabar com o jardim? Meu caro, não me leve a mal, mas o senhor não entende nada. Se em toda esta província existe algo de interessante, ou até de admirável, só pode ser nosso jardim das cerejeiras. (TCHÉKHOV, 2021 p. 304)

Apesar de algumas outras opções para se livrar das dívidas, nada agrada Andréievna, que logo recebe a visita de Trofímov, tutor de seu falecido filho, o que a causa bastante aflição ao lembrar de sua perda. Em contraste à consternação desta personagem, um raio de esperança surge quando Gayev sugere à Ánia casar-se com Lopakhin, por ele ser rico, e com isso quitar o que é devido sem a necessidade de destruir o jardim.

No segundo ato, alguns meses se passam desde o retorno de Andréievna. A hipoteca ainda não está resolvida, mas o seu núcleo familiar está voltado a outras questões, e mais que isso, gastando dinheiro de forma irresponsável. A solução do casamento de Ánia cai por terra pelo fato de ela ter se apaixonado por Trofímov. Ela promete para ele que irá deixar sua família e a situação atual para viver um romance com ele.

ÁNIA: A casa onde moramos já é nossa há muito tempo e eu irei embora daqui, dou minha palavra ao senhor.

TROFÍMOV: Se a senhora tem a chave da propriedade, jogue no poço e vá embora. Seja livre como o vento! (TCHÉKHOV, 2021, p. 332)

O terceiro ato é repleto de discursos e situações cômicas, e talvez dos quatro, seja o que mais possui uma aura risível. Outros meses se passam, e estamos agora na noite do leilão do jardim das cerejeiras. A fim de se distrair, as personagens do núcleo familiar principal dão uma festa com direito a orquestra e muita bebida. Há uma preocupação de não ter dinheiro para pagar os músicos, as personagens trocam insultos e farpas, e em um dos ápices da comicidade física, Trofímov cai do topo de uma escada depois de uma longa discussão sobre o amor.

A distração do tema principal, que é o leilão do jardim, se encerra quando Lopakhin chega embriagado e dá a notícia:

PÍSHIK: E como foi o leilão? Conte logo!

LIUBOV ANDRÉIEVNA: O jardim das cerejeiras foi vendido?

LOPAKHIN: Foi.

LIUBOV ANDRÉIEVNA: E quem comprou?

LOPAKHIN: Eu comprei. (TCHÉKHOV, 2021, p. 348)

Com isso, fica subentendido que o plano de destruir o jardim será executado. O terceiro ato acaba com Andréievna aos prantos sendo consolada por sua filha mais velha. “No salão e na sala, não há ninguém, a não ser Liubov Andréievna, sentada, toda encolhida, chorando amargamente. A música toca baixinho” (Tchékhov, 2021, p. 350)

O último ato é a mudança da família e parte dos empregados. E nessa parte em especial há uma insegurança com relação à qual será o destino dos trabalhadores da casa. Charlotta, a governanta, implora por um emprego ao novo dono da fazenda, pois ela não tem nem onde morar. Lopakhin ordena que as cerejeiras sejam cortadas, mas isso logo é censurado pelas filhas de Andréievna.

Ao fim, há comoção e despedidas que são feitas ao jardim. Todos saem e trancam as portas, contudo, o velho Firs, que já está bem doente, é esquecido para trás e deixado para morrer trancado. A peça finaliza com o som das machadadas nas cerejeiras:

Ouve-se um som distante, como se viesse do céu, o som da corda de um instrumento que arrebenta, e o som vai desaparecendo, triste. Começa e silencia e só se ouvem, ao longe, no jardim, as batidas de um machado numa árvore. (TCHÉKHOV, 2021, p. 365)

3. O Jardim das Cerejeiras; um retrato social da Rússia

Agora que tivemos um panorama do que acontece no enredo desta peça, vamos avaliar como ela retrata os problemas sociais da Rússia do início do século XX. A Rússia foi o último país a abandonar o sistema feudal, isso aconteceu apenas em 1861, ascendendo então uma nova dinâmica de comandar terras e administrar servos.

A Rússia, entretanto, que não se abalou com as revoluções de 1848, manteve seu antigo sistema agrário até a emancipação dos servos na reforma promulgada por Alexandre II em 1861. Essa reforma previa que os senhores venderiam aos camponeses as parcelas de terras que eles já ocupavam. Por sua vez, o Estado pagaria aos senhores uma quantia a pretexto de indenização pelas terras “perdidas” com a venda aos camponeses. (SILVA, 2012 p. 112)

Em resumo, os servos ganharam sua emancipação, mas teriam que comprar a terra de seus patrões, processo esse que envolvia grandes quantias e outras

burocracias que, de forma indireta, obrigavam esses trabalhadores a continuarem prestando seus serviços aos donos das terras. Quem não aceitava esse destino, enfrentava grandes dificuldades de obter quaisquer outras oportunidades de reconstruir uma vida em outro lugar, além de dificultar a situação da família que ficaria para trás. A esse ponto, os camponeses estavam organizados em grupos, chamados de Comunas, e esse coletivo decidia como se daria a divisão de terra, que era baseada na quantidade de pessoas que havia na família: menos pessoas na família, menos terra havia (SILVA, 2012 p. 113). A situação do campesinato e os efeitos desta crise na economia agrária, fica explícito em vários momentos da peça, em um deles, temos os andarilhos que pedem esmola à Andréievna.

ANDARILHO: Com licença, queria perguntar se por aqui posso chegar direto à estação.

GÁIEV: Pode. Vá por esse caminho.

ANDARILHO: Muito agradecido aos senhores (tosse). O tempo está excelente... (...) Madimuzele, por favor, trinta copeques para um russo faminto... (TCHÉKHOV, 2021, p. 329)

Os andarilhos seriam uma referência aos camponeses famintos do início do século XX, que vagavam pelas estradas, invadiam propriedades em busca de mantimentos, dada a crise comentada anteriormente (FIGUEIREDO, 2021 p. 287). A fome destas personagens pode ser um contraponto aos gastos excessivos e desenfreados de Andréievna e sua família, mesmo estando endividados e submetendo seus servos à escassez de alimentos, fato que é reconhecido pela própria personagem em outro momento do texto:

LIUBOV ANDRÉIEVNA: (em choque) Por favor... tome aqui... (procurando no porta-moedas) Não tenho de prata... Tanto faz, tome aqui uma moeda de Ouro...
(...)

VÁRIA (assustada): Eu vou embora... Vou embora... Ah, mãezinha, os criados aqui em casa não têm o que comer e a senhora deu para ela uma moeda de ouro.

LIUBOV ANDRÉIEVNA: Não tenho mesmo jeito, eu sou uma tola! Em casa, vou lhe dar tudo que tenho. Ermolai Alekséitch⁶, e o senhor me dará mais um empréstimo! (TCHÉKHOV, 2021, p. 329 – 330)

6 Refere-se ao personagem Lopakhin.

Aqui nós temos desenhados dois grupos que estão distantes, os donos de terras, vivendo boa parte de suas vidas em países do exterior, e os camponeses desabrigados que passavam fome e eram obrigados a roubar ou mendigar para comer.

Outra representação para entendermos o retrato de Tchékhev sobre sua época, é a personagem Charlotta, governanta de Andréievna que voltara com ela da Alemanha. Sua situação é precária: com a venda da fazenda para um outro dono, seu trabalho estava ameaçado:

CHARLOTTA: (...) por favor, arranjam um trabalho para mim. Não posso ficar desse jeito.

LOPAKHIN: Vamos arranjar, Charlotta Ivánovna, não se preocupe...

GÁIEV: Todo mundo está nos abandonando, a Vária vai embora... De uma hora para outra, ninguém precisa mais de nós.

CHARLOTTA: Na cidade, não tenho onde morar. Vou ter de ir embora... (TCHÉKHOV, 2021, p. 358)

Charlotta expressa um receio que pode ser um retrato do que se vivia de fato na Rússia do final do século XIX e começo do XX: incerteza de não ter onde morar, no que trabalhar, e uma relação ainda muito pautada nos moldes da servidão, apesar de ser ela uma estrangeira, sua situação se assemelha com os outros servos, prova formal disto está na participação da cena inicial do ato II em que estão reunidos os servos apenas.

Por último, iremos olhar para o personagem Firs, que faz referência direta à emancipação de 1861. No enredo percebemos que a personagem escolheu ainda manter um vínculo com o patrão, e há no caso dele, um envolvimento emocional com esse passado:

FIRS: Já vivi muito tempo. Queriam me casar, quando o pai da senhora⁷ ainda nem era nascido... (ri) Veio a emancipação dos servos, eu já era chefe dos criados domésticos. Na época não aceitei a emancipação, fiquei com os patrões... Eu lembro que todo mundo ficou alegre, mas o que havia para se alegrar, isso nem eles sabiam. (TCHÉKHOV, 2021, p. 324 – 325)

Aqui Firs fala sobre uma falsa esperança de que a situação teria uma melhora com a emancipação, mas como mostrado pelo personagem, e vivido na história do século XIX, a situação não melhorou. Pela cronologia expressa na fala dele,

7 Pai de Andréievna.

podemos imaginar que este serviu à família por mais de uma geração, englobando a do avô de Andréievna, seu pai, e na contemporaneidade da peça, a ela. Porém deste personagem só temos a aceitação de que a servidão era o único caminho possível, e de fato foi durante aquele período, visto que as possibilidades de se manter fora das terras e de forma autônoma eram quase que nulas.

Firs porém não está em uma relação recíproca com seus patrões, constantemente é interrompido, e suas falas balbuciadas são dadas pelas outras personagens como sintomas de sua idade avançada, tão avançada que, inclusive, está com a visão e audição comprometidas. Porém, apesar de precária, ele possui uma relação interessante com Iacha, que tem a mesma ocupação, porém é mais jovem. Ao longo do segundo ato Firs desabafa com Iacha, quase que em um momento de um ancião com o seu aprendiz:

IACHA: Que foi, vovô?

FIRS: Não estou me sentindo bem. Antigamente, em nossos bailes, dançavam generais, barões, almirantes, mas agora convidamos um funcionário dos correios e o chefe da estação, e eles ainda vêm de má vontade. Alguma coisa me deixou fraco. O falecido patrão, vovô, para tratar qualquer doença que fosse, dava sempre cera de lacre, para todo mundo. E eu tomo cera de lacre todo dia já faz mais de vinte anos; vai ver que é por isso que continuo vivo. (TCHÉKHOV, 2021, p.343)

A nostalgia da peça não recai somente sobre as lembranças de Andréievna com o jardim das cerejeiras e as memórias de seu falecido filho, mas Firs também demonstra um peculiar interesse em como as coisas eram e deixaram de ser. Firs é o mais velho dos personagens, e representa uma servidão ininterrupta para a linhagem de seus patrões. Ele pode simbolizar o passado com sua ordem e segurança, e não por acaso, ele é o último personagem a falar na peça:

FIRS (aproxima-se da porta, mexe na maçaneta) Trancado. Foram embora... (senta-se no sofá). Eles se esqueceram de mim... Não tem importância... eu vou ficar aqui... Aposto que Leonid Andréitch não vestiu o casaco de pele, foi só de paletó... (suspira preocupado) eu nem olhei... Juventude sem juízo! (resmungando algo incompreensível) A vida passou e parece que eu não vivi... (deita-se) Vou deitar um pouquinho... Não sobrou nem um pouquinho de força, não sobrou nada, nada... Ora essa... seu trapalhão!... (deita-se imóvel) (TCHÉKHOV, 2021, p. 365)

Firs é abandonado, seu passado sem vida vivida, sua história de servidão, toda sua admiração por uma família que o esqueceu para morrer trancado na mansão. Uma forma de terminar a peça carregada com uma gama de sentidos, Tchekhov não nos mostrou o jardim das cerejeiras, e sim um servo, esquecido,

fruto de um sistema que, no ano em que o autor escreveu, já estava na beira de sua total falência.

4. Drama sentimental ou comédia vaudeville?

O jardim das cerejeiras não teve uma classificação unânime enquanto gênero dramático, Tchêkhov a chamou de comédia, enquanto os membros do Teatro de Arte de Moscou, que encenaram a peça em 1904, disseram que a ela estaria próxima de uma tragédia (FIGUEIREDO, 2021 p. 287). Podemos imaginar que há um ruído entre a opinião do autor do texto e a forma com que a encenação foi conduzida, os dois gêneros em que a peça se enquadraria estão semanticamente opostos.

Vladimir Nemirovich-Danchenko, cofundador do Teatro de Arte de Moscou em conjunto com Constantin Stanislavski, em seu livro *My life in the russian theatre* comenta:

Foi nesse período que fez a versão final de “As Três Irmãs”. Nós, no teatro, lemos a peça na presença dele. Ele lutou contra o próprio constrangimento e repetiu várias vezes: “Eu escrevi uma peça de vaudeville!”. Mais tarde ele diria a mesma coisa de “O jardim das cerejeiras”, que havia escrito uma peça de vaudeville. (NEMIROVICH-DANCHENKO, 1968, p.207, minha tradução⁸)

E mais a frente em seu relato:

Nem uma única peça, nem uma única história, ele escreveu tão lentamente como “O jardim das cerejeiras”. O tema desta peça realmente lhe parecia um vaudeville. (NEMIROVICH-DANCHENKO, 1968, p.214, minha tradução⁹)

Assim como *As três irmãs*, de 1901, Tchêkhov diz que escreveu *O jardim das cerejeiras* como uma obra vaudeville, e que isso soaria estranho depois das primeiras leituras dessa peça, em que o próprio participou. O gênero a que o autor se refere é uma comédia de variedades, bastante popular no final do século XIX, inicialmente performada em feiras com apresentações de música, malabares e

8 No original: It was during this period that he made the final copy of “The Three Sisters”. We in the theater read the play in his presence. He fought with his own embarrassment and several times repeated, “I’ve written a vaudeville piece!”. Later he would say the same thing of “The Cherry Orchard”, that he had written a vaudeville piece.

9 No original: Not a single play, not a single story, did he write so slowly as “The Cherry Orchard”. The subject of this play actually seemed to him to be a vaudeville.

outras atrações, mas que mais tarde, na época do autor dramático, tinha uma forma teatral com estrutura dramática, mas sem perder o tom cômico que a tornou tão popular (SCANDAROLLI, 2012 p.2). Mas o que fez a encenação dessa obra ter uma concepção tão antagônica com relação ao que Tchêkhov idealizou?

O historiador britânico Orlando Figes, já citado anteriormente, nos dá uma ideia dos motivos do porquê essa obra não foi encarada como uma comédia pelo elenco que a encenou pela primeira vez:

Stanislavski na primeira produção, montou-a como tragédia sentimental: os seus atores choraram ao ler o texto pela primeira vez. Ninguém estava preparado para desinflar a mística dos “bons tempos” na propriedade, mística que se transformara em mito nacional (FIGES, 2023 p. 269)

E sobre o que seriam essas propriedades:

(...) a preservação das terras dos nobres, não apenas como propriedade, sistema econômico ou lar ancestral, mas como último posto avançado remanescente de uma civilização ameaçada de extinção pela revolução social das cidades (idem)

Conforme o historiador, houve resistência em olhar para a obra como uma comédia, pois o enredo da peça desafiava as pessoas da época a questionarem uma visão romântica da vida no campo, a que ele se refere como “mística dos bons tempos”. As grandes propriedades, das quais Tchêkhov zombou os donos, estavam com sua organização e valoração em declínio, por conta do avanço da urbanização fortemente fomentada pelo sistema ferroviário, que ampliara o comércio nas grandes cidades, movimento que fez parte do que Figes chama de “revolução social”.

Enquanto Tchêkhov via no apego a essas terras e ao que elas representavam, um esquema cômico, os atores e encenadores enxergaram um drama, pois, conforme Figes sugere, eles compactuavam com as visões que o autor dramático criticou, logo não perceberam a ironia das personagens. Apesar da insistência de Tchêkhov em sustentar que a peça era uma comédia, ela foi encenada como “tragédia sentimental”.

Mesmo com esse olhar por parte do Teatro de Arte de Moscou, se observamos mais de perto, conseguiremos encontrar vários elementos cômicos da obra, principalmente pautados nas condutas irônicas dos personagens. Por exemplo: Andréievna adora tanto o seu jardim e se reverencia a ele como lar, mesmo tendo passado os últimos anos na França. Uma igual ironia se dá pelo fato de que a família age passivamente com relação ao que será feito do jardim, quem resolve a situação no fim é Lopakhin, e não resta nada além de uma reação exagerada por parte de Andréievna.

Os temas e a trama escolhida por Tchékhev compõem uma crítica ácida e certa a uma nobreza que não conhecia o trabalho e o dia a dia das propriedades que tanto endeusavam. Uma outra evidência disso é que ao longo da peça nada mais é feito pelos membros da família nobre, a não ser lamentar e se preocupar com outros assuntos que não a dívida que comprometia o jardim das cerejeiras.

Percebemos que as questões sociais retratadas na peça, como a forma com que era vista a nobreza, suas terras e o que elas representavam no imaginário russo, foram essenciais para a comédia de Tchékhev ser vista como uma tragédia ou drama. Um discurso irônico e satírico que perdeu seu caráter cômico quando chegou nas mãos do Teatro de Arte de Moscou. Mesmo sem fazer juízo de valores com o que é melhor, o texto ou a encenação, podemos concordar com o comentário de Figes de que:

A produção de *O jardim das cerejeiras* no Artes de Moscou, que se tornou seu ponto de vista padrão, nos afastou da concepção real da peça – e também do Tchékhev real. Pois tudo indica que, por histórico e temperamento, ele se identificava com o estranho que se chocava com as barreiras da sociedade. (FIGES, 2023 p. 271)

5. Considerações finais

A experiência de Tchékhev enquanto médico na Rússia do século XIX, influencia diretamente na sua escrita, que na maioria dos casos é um retrato cinza da realidade, mas sem renunciar a uma boa história. Podemos imaginar o quão difícil seria ser eufêmico ao falar sobre a vida no campo, sabendo que a maioria dos recém-nascidos sequer chegariam ao seu primeiro ano de idade, seria igualmente difícil escrever sobre a nobreza da dona de terras, sem ironizar o comportamento destes, tendo acompanhado de perto o resultado desastroso que a má administração dessa classe causava aos mais pobres.

O jardim das cerejeiras é uma peça em que Tchékhev volta os olhares para o campesinato, a servidão, as propriedades rurais e a relação que os nobres da época tinham com esses assuntos. A visão do autor ao escrevê-la era de satirizar a mística do campesinato russo: “essa não é uma tragédia, é uma sátira do velho mundo da nobreza e do culto da Rússia rural que brotou em torno dele” (FIGES, 2023 p. 270).

Esse tom satírico, contudo, é esvaecido quando a peça é encenada no Teatro de Artes de Moscou: a proximidade dos artistas envolvidos na montagem com esse “culto da Rússia rural” fez com que a ironia se tornasse sentimentalismo. Esse fenômeno pode nos fazer lembrar da teoria de Henri Bergson sobre o riso, em que ele aponta que para haver o cômico, a empatia não pode estar presente, “não há maior inimigo do riso que a emoção” (BERGSON, 2018, p. 38).

No caso, como os artistas do teatro estavam empáticos com relação aos temas que Tchékhev satirizou, a comicidade da peça se tornou nula, abrindo espaço para um viés mais soturno.

Fica evidente o quanto a elaboração das crises sociais eram presentes na obra de Tchékhev, e como isso foi um ponto chave para entender as diferentes visões sobre uma mesma peça. O autor saiu da primeira leitura de *O jardim das cerejeiras* com constrangimento, e talvez a sensação de não ter visto sua obra ter o tom que desejara, mas isso, só ressalta a sutileza de seu texto, que é capaz de nos mostrar os dois lados de uma mesma comédia.

6. Referências

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico**. São Paulo – SP : Edipro, 2018.

DANCHENKO, Vladimir I. N. **My life in the russian theater**. Nova York: Theater Arts Books, 1968.

FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Record, 2023.

RAYFIELD, Donald. **Chekhov: the Evolution of his art**. Nova York: Barnes & Noble Books, 1975.

SCANDAROLLI, Denise. **Estruturação do gênero “cômico” no Teatro francês: Vaudeville e Opéra-Comique**. Anais do XXI Encontro Estadual de História–ANPUH-SP. Campinas: setembro, p. 2, 2012.

SILVA, Lúcia Maria Osório. **Lenin: a questão agrária na Rússia**. Crítica Marxista, v. 1, n. 35, p. 111-129, 2012.

TCHÉKHOV, Anton. **A estepe; história de uma viagem**. Tradução e introdução de Rubens Figueiredo. São Paulo – SP: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

TCHÉKHOV, Anton. **Quatro peças: A gaivota , Tio Vânia, Três Irmãos e O jardim das cerejeiras**. Tradução e introdução de Rubens Figueiredo. São Paulo – SP: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.