

Zonas de escrituras

Reflexões sobre a criação de textos dramáticos a partir de produções autorais experimentais

Zones of Writing

Reflections on the Creation of Dramaturgical Texts from Experimental Authorial Productions

Zonas de escrituras

Reflexiones sobre la creación de textos dramáticos a partir de producciones autorales experimentales

105

Aldair Rodrigues

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

André Sátiro

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Camila Milena da Silva

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

George Rocha Holanda

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

DOI: 10.21680/2595-4024.2025v8n1ID42028

Resumo

O presente artigo é um exercício de dramaturgia autoral suscitado diante das discussões em torno dos campos de produção da dramaturgia contemporânea. Sua iniciativa surge através da I Jornada de Pesquisa em Artes da Cena, promovida pelo NACE – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Artes da Cena, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. As discussões abordadas traçam um panorama de influências e experimentações que são articuladas para a construção de textos teatrais. A partir dessas articulações de gestos de escritas, referências e pensamentos, os pesquisadores-escritores dialogam com autores como José da Costa Filho (2009), para discutir caminhos possíveis para a produção de novas dramaturgias no cenário teatral brasileiro.

Palavras-chave: dramaturgia, teatro contemporâneo, teatro brasileiro, novas dramaturgias.

Abstract

This article is an exercise in authorial dramaturgy prompted by discussions surrounding the fields of production within contemporary dramaturgy. Its conception arises from the I Research Symposium in Performing Arts, organized by NACE – the Center for Studies and Research in Performing Arts at the Federal University of Rio Grande do Norte. The discussions presented outline a panorama of influences and experimentations that inform the construction of theatrical texts. Through these articulations of writing gestures, references, and modes of thinking, the researcher-writers engage in dialogue with authors such as José da Costa Filho (2009) to explore possible pathways for the creation of new dramaturgies within the Brazilian theatrical landscape.

Keywords: dramaturgy, contemporary theatre, Brazilian theatre, new dramaturgies, dramaturgical thought.

Resumen

El presente artículo es un ejercicio de dramaturgia autoral suscitado a partir de las discusiones en torno a los campos de producción de la dramaturgia contemporánea. Su iniciativa surge en el marco de la I Jornada de Investigación en Artes Escénicas, promovida por el NACE – Núcleo de Estudios e Investigaciones en Artes Escénicas, de la Universidad Federal de Rio Grande do Norte. Las discusiones abordadas trazan un panorama de influencias y experimentaciones que se articulan para la construcción de textos teatrales. A partir de estas articulaciones de gestos de escritura, referencias y pensamientos, los investigadores-escritores dialogan con autores como José da Costa Filho (2009) para discutir posibles caminos para la producción de nuevas dramaturgias en la escena teatral brasileña.

Palabras clave: dramaturgia, teatro contemporáneo, teatro brasileño, nuevas dramaturgias, pensamientos dramáticos.

Pensamentos dramáticos

O texto dramático (ou não dramático) é uma das linhas que sustentam uma ideia de encenação, apesar de alguns processos não tê-lo como ponto de partida, a sua presença na construção final tem para além de uma força poética, constrói mundos, move as palavras e articula pensamentos. A sua presença fundamental se reafirma a partir das reformulações e novas visões em torno da sua tessitura, fato que se dá pela insistência do teatro no Ocidente ainda se debruçar sob quais caminhos possíveis na produção de dramaturgias.

É recorrente a ideia de que, ao escolher uma dramaturgia para a montagem, o leitor se apropria do texto, fazendo assim, que a escrita se torne no palco algo para além de palavras. Ao mesmo tempo em que, podemos perceber, ultimamente, que mais do que o ato de leitura em si, temos uma produção que se desafia a encontrar os limites da experimentação e da performatividade. A partir disso, uma série de combinações de palavras, estruturas, rabiscos, sonoridades e gestos, contribuem na construção de um texto dramático. Nesse sentido, não é possível pensar um único modo de criação que defina essas estruturas, mas sim, vários caminhos descritos e escritos a partir de cada interesse particular e referencial dos sujeitos que brincam com as palavras.

O professor José Fernando Peixoto de Azevedo reforça que no âmbito artístico a busca por uma forma é afetada por um fenômeno de pluralidade na manipulação de materiais, gerando, concomitantemente, uma multiplicidade de perspectivas. É nesse panorama, que as produções textuais ganham formas diversas, tendo escolhas de interesse pessoal dos seus dramaturgos. José Fernando Azevedo relembra, então, que:

Certos dramaturgos partem de situações, outros de temas, outros partem de dispositivos, outros lançam mão de procedimentos, há ainda os que partem de formas preestabelecidas, ou incluem imediatamente a relação com o espectador na determinação da coisa. (Azevedo, 2019, p. 257)

Neste campo tão diverso e ao mesmo tempo tão criativo, podemos perceber uma reinvenção nos modos de pensar e escrever dramaturgias para o teatro.

Dramaturgos que se tornam provocadores na forma de agir, manipular as palavras e construir cenas. Essas provocações instauram na cena brasileira caminhos para uma produção de novas dramaturgias que fogem dos cânones tradicionais.

Esse artigo surge a partir do encontro de pesquisadores na I Jornada de Pesquisa em Artes da Cena, do NACE – Núcleo de Estudos e Pesquisas em Artes da Cena, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Diante da mesa “Dramaturgias, criação de textos e a produção de reescritas autorais”, os pesquisadores apresentaram suas atuais pesquisas em torno do tema. Após o encontro, reuniram-se para sintetizar uma ideia de escrita colaborativa que, em sua abordagem, apresentasse a produção de breve escritos pessoais e o compartilhamento dos seus processos criativos. Assim, esse texto não busca definir formas a serem utilizadas na construção de novas dramaturgias, mas provocar a partir da pluralidade e particularidade de cada pesquisador, alinhado às suas referências de seus objetos de pesquisa distintos, como se estabelece pontos de partida para a criação experimental de dramaturgias.

DEVORANDO MOEMA: uma introdução

(Cheiro de alfazema. Uma bacia com água e flores brancas. Espelhos. Um Jornal. O grande pai em cena. Cristo na parede. Pedacos de corpos)

NARRADOR (Apita) Senhoras e senhores sou Moema, Mítica, Yara, Oxum, Iemanjá, Lavínia, Electra, Caramuru. Sou sombra e luz. Barroca OCA OCA. Carrego em meu peito um farol remoto próximo ao mar. Entre mares, o de recife. Só uso preto. Um dia me vestirei de branco e nesse dia será o dia mais feliz da minha vida. Sim me cobrirei com um vestido de noiva. Afoguei as filhas que preferias e acariciavas enquanto eu sofria na minha solidão. Sou um ser de faltas. Batata! Uma nossa senhora dos desejos. Devoradora de meus inimigos. Nhac Nhoc Crac Hummm. Sempre quis ser filha única. Sou uma obra desagradável. Minha camisa é a 10. O mal que me consome, me sustenta. Eu tenho direito de sofrer em paz uma desgraça que me pertença. Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo. Mas os senhores por favor não fiquem indignados, pois todos nós precisamos de ajuda, coitados. GOLLLLLLLLLL

Autor: Aldair Rodrigues

Esta escrita tem como ponto de partida a obra *Senhora dos afogados* (2004) de Nelson Rodrigues com foco para a personagem *Moema*, fonte de minhas investigações. A dramaturgia aqui desenvolvida tem origem no texto clássico de Nelson e, portanto o caminho do extrato dramatúrgico foi todo intertextual, como aponta o pesquisador José da Costa Filho (2009) em sua visão de teatro contemporâneo, na qual intitula as escrituras contemporâneas de uma escritura cênica-dramatúrgica conjugada e articulada.

A articulação no caso, aqui exposta, se dá pela busca dos elementos antropofágicos e barroquianos na obra de Nelson Rodrigues almejando uma escrita e estética contidas nesses dois movimentos. Da antropofagia temos o processo de construção de seus textos com influências gregas, americanas, sua experiência em jornais, com crônicas, seus contos, romances e evidentemente toda sua experiência de mundo vivido. Sua busca por uma identidade brasileira. Como próprio Nelson falou em entrevista ao jornal folha de São Paulo¹ em 1979 sobre seu irmão: “O meu teatro não seria o que é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se eu não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto, aprendi a quase não rir”.

Há na obra rodriguiana traços de uma sensibilidade religiosa e estética barroca, temos a *dualidade* entre os prazeres da carne (carnaval, profano corpo) e o sincretismo religioso (templos, sacro, alma), *a linguagem dramática, o exagero, uso de figuras de linguagem, valorização dos detalhes, jogo de contrastes e fé crista*. O nosso “Anjo Pornográfico” como ele próprio se nomeou, segundo Ruy Castro (1992), um título cultista que já carrega aspectos barroquianos.

Para o texto citado acima há uma simbiose de diálogos com leituras distintas e atemporais. Na rubrica do texto temos a *bacia com água e flores brancas*, água como elemento do mar, signo primordial da peça, *flores brancas* por significar biblicamente o lírio da paz, que inclusive há um personagem chamado de lírio na obra

¹ Disponível em <https://jornal.usp.br/cultura/nelson-rodrigues-o-melhor-personagem-de-si-mesmo/> Publicado em 20 de dezembro de 2020. Consultado em 15.10.2025.

Senhora dos afogados (2004) que desencadeia muitos conflitos e a ideia de casamento, instituição basilar na obra do autor. E a *bacia* por remeter a um personagem na obra *Doroteia* (1981) do mesmo autor e por sugerir imagetivamente o sertão com lavadeiras.

Na continuação *O cheiro de alfazema* para despertar o sinestésico, as memórias afetivas, purificar e proteger um ambiente além de carregar uma tradição espiritual na Umbanda, onde a personagem também será manifestada dramaturgicamente como um Exu feminino, pelo “poder de comunicação e posse das encruzilhadas” (Prandi, 2001, p.398) como também elo dialógico entre sujeitos, ela é um ser de linguagem. *Espelhos* no plural para mostrar nossos *Outros* e nossa identidade. Relacionar com a psicanálise que dialoga com minhas investigações e relembrar a fase do *estadio de espelho*² de Lacan (1995) com nossas descobertas de mundo. *Um jornal*, por significar de certa forma a sociedade, inclusive os personagens vizinhos da mesma peça e por servir de pano de fundo de várias outras peças de Nelson, como *Viúva, porém honesta* (1981), *Beijo no asfalto* (1985) que são ambientadas numa sede de jornal, ambiente que o mesmo trabalhou por muito tempo. *O grande pai* referência no texto de Nelson ao personagem Misael. *Cristo na parede*, inclusive foi usado essa imagem como personagem em montagem de pesquisa de mestrado³. *Pedaços de corpos* para aludir ao movimento antropofágico, tema de minhas pesquisas.

Em seguida o termo *Narrador* para evidenciar o universo futebolístico de Nelson Rodrigues e sugerir o texto como uma narração de futebol. Inclusive com a rubrica do *Apito* bem como o uso da *camisa 10* e o grito no final de *GOLLLL*. O nome *Moema* na literatura é considerado um episódio romântico no barroco brasileiro e é de origem Tupi, lara, evocando um signo de brasilidade (Guimarães, 2001). *Mítica* para

² É o momento em que a criança reconhece sua própria imagem. Mas o estádio do espelho está bem longe de apenas conotar um fenômeno que se apresenta no desenvolvimento da criança. Ele ilustra o caráter de conflito da relação dual (LACAN, 1995, p. 15).

³ *O que te falta? Moeme-se*, espetáculo criado a partir da pesquisa de mestrado teórico prática intitulada o objeto faltoso em Moema de Nelson Rodrigues: do personagem ao processo criativo, 2016, PPGARC/UFRN.

se referenciar a categoria criada por Sábato Magaldi (1992) para as peças do autor. *Iemanjá* da mitologia iorubana, que segundo Prandi (2013) ela afoga seus amantes no mar, leva os escolhidos para o fundo das águas e se deixa possuir. *Electra* nos moldes gregos (Sófocles, Eurípedes, Esquilo) da filha que se apaixona pelo pai. *Lavinia*, influência americana, de Eugene O'Neill. *Caramuru* de Santa Rita Durão, alude a heroína que se lançou ao mar para alcançar a nau que levava o homem que amava até e a exaustão e a morte. O protótipo da amante indesejada, capaz de assumir, no extremado da paixão, a fúria da mulher que leva aos limites da própria morte a dor de sentir-se rejeitada por seu amado, como afirma Carlinda Fragale Pate Nunez(2005).

Na sequência a citação do mar de Recife que serviu de primeira inspiração para o mar de *Senhora dos afogados* (2004), como exemplo de litoral nordestino. A narradora diz que vai usar um *Vestido de noiva* (1981) como proposta intertextual com outra obra do autor e que é um ser de *faltas* (Lacan, 1995) apontando estudos psicanalíticos da pesquisa anterior. *Batata*, termo usado por Nelson em suas peças e por ser característica da época e *Devoradora* por aproximar o “canibalismo” proposto pelo movimento antropofágico. Parte do poema barroco a uma ausência (Maurano, 2003 p.23-24), elucidada na fala o *mal que me consome, me sustenta* de poeta português Antônio Barbosa Bacelar e o texto final da peça *a morta* de Oswald de Andrade (2005), representante do modernismo. O resto é texto do autor.

A experimentação desse texto dramatúrgico seguiu o viés da *dramaturgia da escrita*, abordado por José da Costa Filho (2009) que “diz respeito a um campo de mediações intertextuais, intertemporais, intersemióticas, interartísticas e /ou intermídias, que a vertente teatral abordada parece priorizar como seu território preferencial, um território limítrofe e intersticial” (Costa Filho, 2009, p.33). O autor se utiliza também do conceito de arqui-escritura de Jacques Derrida que realiza no seu livro *Gramatologia*, um reenquadramento da noção de *escritura*, da qual simpatizamos. Que em um sentido geral, entende-se tanto a fala quanta a escrita

como manifestações distintas desse fenômeno mais amplo, salienta José da Costa Filho sobre o conceito de Derrida (2009, p.35). E acrescenta,

A noção de arqui-escritura não ocupa um lugar originário com função substancialista ou autenticadora em termos metafísicos ou transcendentais, mas indica, antes, o campo da dinâmica diferencial, na qual tanto a noção de fala quanto a de escrita são compreendidas para fora de uma acepção plena, fechada ou não reversível. (Derrida *apud* Costa Filho, 2009, p.36).

Portanto, é desse campo dinâmico fora de uma certa plenitude que transitamos com nossas possibilidades dramatúrgicas, onde experimentamos bricolagens e uma livre apropriação gerando uma dimensão dramatúrgica a partir do conceito aqui posto de *dramaturgia da escrita* dialogando não apenas com palavras, mas com sons, gestos, cheiros, movimentos, objetos, imagens e etc. A mestiça e híbrida arte contemporânea abriga com sua miscigenação de formas e linguagens e gera as mais variadas manifestações artísticas. (Candeias, 2012, p. XVI).

Referências visuais na criação textual

- A senhora tem medo do fim?
 - Do fim de quê?
 - Do fim das coisas.
 - Tudo que começa tem que acabar.
 - Semana passada, minha mãe chegou com uma coxa de frango suculenta, tinha tanto molho nela que eu cheguei a salivar só de sentir o cheiro. Ela colocou em cima da mesa, eu rasguei a caixa em menos de 5 segundos e mordi aquilo com tanta vontade que o mundo explodiu em dor. Eu quebrei meu dente lá do fim da boca. Doía tanto, mas tanto, que parecia que nunca ia passar.
 - Mas passou?
 - Depois de uns remédios, sim.
 - Também já senti uma dor que parece que nunca vai passar.
 - Quando?
 - Quando seu avô se foi.
 - Passou com remédio?
 - Não, ainda não passou.
- Silêncio*

Autor: André Sátiro

Os procedimentos de escritas dramatúrgicas emergem de múltiplas referências que são manipuladas como dispositivos para a criação de escritas teatrais. Esses arquivos podem surgir dos mais variados documentos, sendo eles, visuais, artísticos, materiais ou musicais. As escritas que podem surgir a partir da

contaminação desses objetos, se proliferam em possibilidades que por vezes não conseguimos decodificar como um método a ser seguido. Uma receita de bolo.

A partir dessa premissa, podemos reconhecer que o trabalho de dramaturgos na criação de novas dramaturgias, não necessariamente, parte de uma história com elementos textuais convencionais, mas a possibilidade de associação de materiais díspares entre si, por vezes, gerando intertextualidades nos seus textos. José da Costa Filho (2009) analisa como essas escolhas resultam numa escrita cênico-dramatúrgica a partir de vários elementos. Seja eles, encontrados a partir da dimensão do corpo como um disparador da escrita até à noção da manipulação de materiais descritos anteriormente. Sendo assim, perseguindo essa ideia, ele discute uma proposta de “banco de dados” como uma categoria de menção à materiais, que são dispostos em meios visuais e verbais, constituindo-se como provocadores de escrita. Colaborando com esse pensamento, Costa Filho (2009) pontua:

Agora já não é o corpo que guia minha atenção, mas a ideia de banco de dados (coleções de informações), de cânone (conjunto sacralizado e hierarquizado de elementos culturalmente disponíveis) e de sua destemida utilização pelos autores em arranjos mais ou menos fragmentários e descontínuos, mas necessariamente intertextuais, paródicos e plurívocos, na medida em que se trata de criações a partir de criações, ou de escrita como comentário e como retomada de escritas e discursos de outros autores, discursos que podem ser ou não de caráter artístico-literário. (Costa Filho, 2009, p. 44)

Esses acervos de referências podem surgir em diversos estágios na escrita textual, e “às vezes, é bastante difícil para o receptor poder distinguir entre si os vários tipos de referências (literárias, históricas, biográficas e ficcionais) tão mescladas.” (Costa Filho, 2009, p. 51)

Tendo como base essas discussões, retomo ao diálogo que abre essa sessão. Os textos tiveram como base de referência outro processo de escrita utilizado em um dos espetáculos teatrais do grupo recifense Magiluth, chamado *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012). O processo de montagem do espetáculo se deu através de um intercâmbio entre dois grupos, o Magiluth (PE) e o Teatro do Concreto (DF), no estágio inicial de criação os grupos tinham o seguinte dispositivo disparador:

deveriam trocar imagens das suas respectivas cidades, e, a partir da observação dessas imagens, cada grupo criaria esboços de cenas que poderiam se tornar material para o espetáculo. Desse material surge não apenas as visualidades cênicas, como também, o projeto dramaturgico. A partir dessa troca de correspondências visuais o processo se constitui, revelando uma engrenagem possível na construção de uma dramaturgia.

Na construção deste diálogo autoral foi utilizada a ideia de observar a imagem de um por do sol, o mesmo enviado pelo grupo *Teatro do Concreto*. Durante o processo de observação, a palavra “finitude” surgiu como palavra-chave para o desenvolvimento do texto. A partir disso, a conversação estabelecida vai se construindo através de um entrelaçamento das falas, em que a comunicação que se estabelece arquiteta algo subentendido que só é revelado ao fim da leitura. Jean-Pierre Ryngaert (1998) já apontava algumas estratégias de construção dos diálogos dentro do teatro contemporâneo, que acabo utilizando para criar uma co-relação com os escritos, uma vez que pontua que: “A verdadeira conversação também se caracteriza pelo caráter aleatório do encadeamento das réplicas e por um encavalamento dos assuntos que obedece apenas ao desejo das pessoas que falam. (Ryngaert, 1998, p. 145)”, muitas das vezes essa operação resulta numa fala em fragmentos onde as réplicas não pretendem a construção de um discurso mas entender o movimento das falas, suas hesitações, seus fracassos. “Como em uma conversa verdadeira, o autor os faz dizer apenas o necessário para a troca de informações entre eles.” (Ryngaert, 1998, p. 145).

Existe uma tentativa, mais do que construir um diálogo naturalista, e sim, aproximar as personagens a uma fala comum, a um jeito de apalavrar situações que escapam no silêncio dessas trocas de ideias. Ainda nessa construção, prevalece um desejo em que a identidade social das personagens não tem grande peso sobre o assunto em que se constrói, a narrativa não é refem de um perfil psicológico, sem uma identificação de fala direcionada com nomes de personagens, apenas a fala indicada com o uso do travessão.

Aqui interessa o assunto, como as falas serão ditas, uma possibilidade de construção ritmada para essa conversação, como construir sonoridades a partir de uma estrutura que não exige tantas indicações de intenções através das famosas didascálias. Jean-Pierre Ryngaert nos ajuda a pensar essas proposições quando discorre sobre um teatro da fala, em que na construção de um diálogo, mais do que uma importância centrada em um assunto, algo voltado para a língua, nos interessa descobrir como o estágio da fala contribui para a recepção desse texto:

Se o interesse do diálogo não se encontra no que é dito e o sentido nos enunciados, deve-se procurá-lo na maneira como as coisas são ditas, nas entonações, nas hesitações, nos silêncios, nos suspiros, na moderação, no exercício performativo da linguagem. (Ryngaert, 1998, p. 151)

Essa observação nos leva a entender que o exercício de construção de dramaturgias dentro do cenário do teatro contemporâneo está preocupado, também, com uma performatividade da fala. Se apoia nas experimentações em torno de como um texto pode 'caber na boca', não no sentido de aperfeiçoamento, mas sim, em como ele pode ser melhor enunciado, como as palavras podem se comportar e se espalhar num espaço. Ao mesmo tempo em que tensiona os discursos em torno do trabalho de atuação, revendo premissas em torno das ideias centradas ao ato de decorar e produzir entonações engessadas, que não ajudam numa percepção mais rica para a produção dramatúrgica que foi produzida.

Dentro desse panorama, ainda arrisco apontar, que essas criações também estão interessadas em estreitar um diálogo próximo com a poesia, uma vez que cada vez mais as suas potencialidades enquanto textos literários são exaltadas. Ressignificando uma visão que limita a dramaturgia teatral como refém à tradução aos palcos, mas também, reconstruindo um lugar de apreciação enquanto literatura. Esse movimento reescreve uma admiração literária contida nas linhas de um diálogo do texto teatral, ampliando a sua recepção e desenhando caminhos que se abrem para as contribuições infinitas que a arte teatral ainda é capaz de oferecer para o mundo como perduração da sua (in)finitude.

A concepção de um diálogo cômico

Uma diretora vai a uma papelaria para comprar materiais para a produção de seu espetáculo.

DIRETORA: Bom dia, tem isopor, papelão e papel machê?

ATENDENTE: Tem sim, estão aqui nesse corredor.

DIRETORA: Hmm, por acaso você teria um baleiro também?

ATENDENTE: Temos baleiro de brinquedo.

DIRETORA: Ótimo, serve.

As personagens juntam os produtos em um carrinho.

DIRETORA: Pronto, aqui tem um dragão, um baleiro, um armário, um carro quatro portas e um barco a motor, era tudo que eu precisava, obrigada.

ATENDENTE: Você vai me desculpar, mas como é que tem tudo isso aqui?

DIRETORA: Olha, esse papelão é o dragão, e esse outro é o armário, esses papeis machê aqui são o carro quatro portas, e esse isopor é o barco a motor.

ATENDENTE: E o baleiro?

DIRETORA: O baleiro é o baleiro.

ATENDENTE: Mas se o dragão é de papelão, o carro de papel machê e o barco de isopor, porque o baleiro é um baleiro?

DIRETORA: E você já viu algum lugar que vende um dragão, um carro e um barco por menos de 500 reais?

ATENDENTE: Não...

DIRETORA: Pois então, além do mais não consegui achar nenhum tutorial na internet de baleiro feito de papelão, então economizei no resto para poder comprar o baleiro de plástico.

ATENDENTE: Tudo isso é para uma festa infantil?

DIRETORA: Não, é para um espetáculo teatral.

ATENDENTE: Ah, então você deve ser a pessoa que faz o cenário... Qual o nome mesmo?

DIRETORA: Cenógrafo.

ATENDENTE: Então você cenógrafa, certo?

DIRETORA: Não.

ATENDENTE: Não?

DIRETORA: Eu sou diretora, dramaturgista, preparadora de elenco, figurinista e produtora, cenografia não é muito minha área.

ATENDENTE: E o cenógrafo, quem é?

DIRETORA: Não tenho.

ATENDENTE: E quem vai produzir o dragão, o carro, o barco e o armário?

DIRETORA: Não importa, isso é só uma cena curta que escreveram, não tem um espetáculo de verdade.

ATENDENTE: Entendi... e você atua também?

DIRETORA: Não.

ATENDENTE: E porque não?

DIRETORA: Ora, porque não.

ATENDENTE: Mas se você já é diretora, dramaturgista, preparadora de elenco, figurinista e produtora, não é cenógrafa porque não é sua área, o que custa atuar?

DIRETORA: E porque você, que já é atendente, não trabalha como repositora, empacotadora, gerente, assistente administrativa, caixa e estoquista?

ATENDENTE: Tá doida? Isso é acúmulo de função.

Autora: Camila Milena da Silva

O texto apresenta um diálogo informal entre uma diretora de espetáculos artesanais e uma atendente de uma papelaria. Nessa conversa, a diretora procura

por materiais para a produção do cenário de seu espetáculo, enquanto a atendente questiona o uso dos materiais. O diálogo evolui até o momento em que a diretora confessa não gostar de ser cenógrafa, entretanto ocupa essa e mais cinco funções dentro da produção teatral. Quando questionada pela atendente se ela também atua, a diretora responde que não, o que causa estranhamento na atendente que questiona: se a diretora já ocupa tantas funções, qual o problema de atuar também? É nesse ponto que diretora sugere, como uma provocação, que a atendente também ocupe outras funções dentro da papelaria como repositora, empacotadora, gerente, assistente administrativa, caixa e estoquista, sugestão a qual a atendente responde com firmeza: “Isso é acúmulo de função”.

A ideia para a construção desse texto surgiu da minha experiência pessoal produzindo estudos e espetáculos teatrais no interior da Paraíba, na cidade de Campina Grande, uma realidade que acredito se repetir em diversas produções artesanais realizadas por estudantes e artistas independentes da região Nordeste. Sem recursos, o artista independente se vê ocupando múltiplas funções simultaneamente, se sobrecarregando e, muitas vezes, comprometendo a própria saúde (física e psicológica) para produzir suas obras. O texto usa do cômico como ferramenta de crítica às dificuldades enfrentadas nesse contexto: a falta de recursos e o acúmulo de funções, práticas tão comuns no teatro, mas inaceitáveis em outros contextos profissionais.

Aproveitarei esse espaço para falar especificamente do meu processo de criação de dramaturgias cômicas referenciando ficções e realidades. Meu processo de escrita geralmente começa com um “*E se?*”, pergunta que é ponto de partida para as ideias e a compactação de referências na minha cabeça. A partir daí, tento entender como essas referências conversam entre si e como poderiam formar algo novo. Para esse texto em específico, o primeiro gatilho veio da proposta do colega George, co-autor deste artigo e que em uma das reuniões deste grupo de pesquisa, sugeriu a escrita de dramaturgias que falam sobre o próprio teatro. Então me perguntei “*O que tenho a dizer sobre o teatro?*”, muitas coisas vieram à mente, e

respeitando minha relação de anos com o cômico e meu processo fluxo criativo, escolhi retratar algo que vivencio na produção de espetáculos: o acúmulo de funções e a falta de recursos em trabalhos muitas vezes voluntários. Para especificar, pensei na produção mais recente que tive: a realização do meu projeto de TCC, no qual exerci muitas funções ao mesmo tempo, e uma dessas funções era confeccionar objetos de cena.

A partir de minhas experiências escrevo dramaturgias enquanto imagino a composição cênica, gestos e tom de voz. Essa coexistência entre escrita e direção pode ser entendida por “dramaturgia de leitura do encenador”, que segundo o livro “Teatro Contemporâneo no Brasil” escrito por José da Costa Filho: “(...) tem a característica de reunir, fragmentariamente, aspectos que dizem respeito a contextos artísticos-literários ou históricos como heterogêneos entre si” (Costa Filho, 2009, p. 48). Nesse sentido, meu processo criativo se dá em camadas, onde a leitura, a escrita e a encenação ganham forma juntas, como afirma o autor anteriormente citado: “(...) a leitura é, inevitavelmente, construção de objetos imaginários em hipóteses, associações e jogos diversos suscitados pelos textos lidos e manipulados” (Costa Filho, 2009, p. 50), os textos lidos citados por Costa Filho falam das referências e da leitura pessoal sobre elas. Assim, cada texto escrito por mim nasce de uma tentativa de transformar a realidade em uma cena viva, metalinguística e autorreferencial.

Entendo também que minhas criações dialogam com o teatro pirandelliano, que rejeita o teatro naturalista e se constrói por meio da autorreferência e da metalinguagem como recurso de comicidade. Essa concepção é exemplificada pelo termo “teatro dentro do teatro”, em que Luigi Pirandello desenvolveu uma trilogia de peças que exploram a fronteira entre realidade e ficção, tornando o teatro mais real que a própria realidade e se desviando da imitação artificial proposta pelo naturalismo. Essas obras retratam as fronteiras entre ficção e realidade, com personagens conscientes da farsa em que estão inseridos, os personagens pirandellianos aceitam o ridículo de estar em um cenário cheio de falhas, ou de não

estar em cenário nenhum, desviando do padrão naturalista que tem seus personagens presos na narrativa escrita, tentando reproduzir a realidade à risca, da narrativa ao cenário, com enredos dramáticos que copiam o comportamento de uma sociedade, negando a natureza falsa de sua criação. Sendo assim, minha construção dramatúrgica trabalha também com a aceitação da farsa que o ator representa em cena, e daí vem também parte da comicidade dos meus textos, a consciência do personagem na encenação produz efeito cômico através dos comentários direcionados ao próprio texto ou ao público que não são esperados e que costumam soar como desabafo dos atores-personagens trazendo também uma percepção mais íntima das situações. Claro que essa é uma percepção pessoal minha sobre meu próprio trabalho, podendo o riso vir de diversos outros lugares que podem nada ter a ver com a abordagem metalinguística.

Escrever um teatro dentro do teatro não se iniciou como uma escolha, mas algo que aconteceu e a identificação com Pirandello surge depois, referenciando sobretudo a afirmação de que o teatro é mais real que a realidade, pois em cena os personagens são mais vivos e espontâneos que o ser humano enclausurado em normas sociais, como reforçado por Silveira:

O ser humano - um comediante inato -, a fim de ajustar-se ao universo social, põe-se a representar um papel que para si cria ou que lhe é dado pela sociedade. Daí uma dramaturgia em que os rostos humanos aparecem velados pelas máscaras sociais e em que o imaginário busca tornar-se realidade, porque a vida não passa de uma contínua e tragicômica mascarada. (Silveira, 1999, p. 38).

Abraçar a fantasia dentro da fantasia traz uma aparente sensação de controle sobre o real. Essa aceitação do ridículo em que se está inserido ajuda a entender e explicar como algumas convenções sociais são igualmente ridículas, tentando assim lidar com o ridículo também fora da ficção. Silveira (1999, p. 38), ao citar Pirandello, lembra que “a vida não passa de uma ‘fúnebre farsa, em que nós - mais ou menos inconscientes - representamos os mais diferentes papéis, pobres marionetes nas mãos do destino cego”, o que evidencia a crítica pirandelliana à artificialidade da existência humana e à rigidez social que impõe máscaras ao indivíduo. Nessa

necessidade de nos sentirmos aceitos como parte de um conjunto ou comunidade, vivemos, às vezes sem perceber, como atores em um palco naturalista, ignorando a realidade de quem somos e reproduzindo comportamentos mais aceitos de acordo com os espaços que estamos inseridos.

A metalinguagem utilizada por Pirandello, na qual seus textos falam sobre o teatro e suas farsas, é uma característica muito comum encontrada também em meus textos que, entre outros assuntos, trata da própria linguagem teatral e de seus diferentes elementos de composição. Assim, minhas narrativas costumam simular a mesma sensação que eu tenho ao sair de um contexto social onde agi de modo que não condiz com meu comportamento cotidiano, na qual sinto o ridículo como um peso para caber em uma dada situação ou fico desconfortável ao ver isso acontecer com outras pessoas, o que acontece com a maioria de nós.

Por fim, entendo que minhas criações dialogam com “o caráter intertextual e plurívoco do teatro contemporâneo”, que, conforme observa Costa Filho: “insistem em representar autorreflexivamente seus procedimentos citacionais por meios diversos” (Costa Filho, 2009, p. 54). Nessa perspectiva, o artista se torna sujeito e objeto de sua própria obra, analisando o próprio ato de fazer artístico enquanto cria. Assim, meus textos se constroem entre referências (midiáticas, pessoais ou teóricas), construindo um fazer teatral e dramaturgia múltiplos, críticos, autorreferentes e metalinguísticos. Essa comunicação entre linguagens apresenta o teatro como espaço de reflexão e crítica enquanto o artista se vê representado em suas próprias contradições.

Em minhas conclusões parciais, a cena curta produzida para este artigo, ao mesmo tempo em que denuncia as dificuldades e limitações do fazer teatral independente, também traz a comédia como ferramenta crítica. Ao rir e fazer rir dos meus empecilhos ao conceber uma obra, tento transformar a dor das dificuldades em linguagem e a exaustão em arte, tocando também em outros colegas artistas, assim, o impulso de fazer e criar que vive em mim insiste em existir como um ato de resistência às adversidades do fazer artístico.

Leituras dramatúrgicas contemporâneas

*Este texto não tem pontuação e não vai ao final de cada linha
, vou começar com uma vírgula para desmentir o que falei na linha anterior
Falo linha, para não dizer verso
Quero fugir de toda tradição seja verso seja prosa
Voltei a tirar a pontuação
Mas me engano e a tradição surge em cada preocupação com a escrita
Não consigo fugir à história e à tradição
ela me encontra a cada esquina e me rouba
O fôlego da corrida, da escrita
Fica no caminho o que não seguro, mas segurar já é a tradição
Que me acompanhava antes da esquina
No final esvaziar os bolsos a cada linha que passo é mais oxigênio
Chego na esquina cansado e com medo da tradição
Ela não está lá desaparece só para me surpreender
A tradição também inova, eu é que to velho achando que to novo
Fugir todos fogem encontrar todos encontram
Encontrar algo verdadeiro que não cabe em uma palavra
Em um fluxo corrida tão rápido que não consigo me censurar antes
Antes da esquina
Antes de escorregar na poça
Mas me molhar na poça me leva para um lugar novo
Sujo tenho problemas a resolver e resolver ao meu jeito
Viro a esquina sujo
A tradição não tá lá, mas tem a porta, entro, palco, teatro
Ai o teatro de novo
A tradição maldita é dura como a madeira do palco
Eu odeio, mas Shakespeare é tão envolvente
Lendo ele vejo que o novo tá entre ele, eu, o espaço
O tempo, antes da esquina, depois da esquina, na dobra*

Autor: George Rocha Holanda

O desafio inicial deste trabalho foi criar um texto literário. Não necessariamente dramatúrgico. Uma obra particular que tocasse, de alguma forma, no tema do teatro. E até isso poderia se dar de forma direta ou mais indireta. Ou seja, os parâmetros criativos eram bem abertos. Posteriormente teríamos que refletir sobre o que tínhamos escrito. O referencial teórico escolhido a confrontar nossas ideias foi a obra do Prof. José da Costa intitulada *Teatro Contemporâneo no Brasil*.

O texto que produzi acima foi fruto de um fluxo de consciência. Meu intuito era que, por meio de um escrita não controlada pela consciência, me fosse revelado algo sobre o tema e que eu não tinha claro. Acabou que a discussão que surgiu foi sobre o antagonismo entre a inovação e a tradição, sendo esse seu tema central.

No texto, o que chamo de tradição pode ser entendido em sentido amplo, podendo se referir à dramaturgia, à cena, ao teatro. O personagem-autor – se é que posso chamar assim – se encontra em uma espécie de busca frenética para fugir do tradicional e descobrir algo novo em seu fazer.

Ele se divide entre uma fuga de uma tradição que o assombra e uma busca pela inovação que ele não consegue localizar. Por vezes essa busca parece algo físico, como se a inovação e a tradição fossem pessoas que se pudesse encontrar, tocar, conversar. Mas essa noção de concretude – também reforçado pelos espaços que ele percorre e que vão se sucedendo – é alternada por uma viés poético, com uma construção simbólica dos seus sentimentos e descobertas.

O conflito mencionado se inicia no campo da escrita, para em seguida abarcar a cena e até a criação no teatro como um todo. E se vê diante da dificuldade em construir algo que se intenta novo, ainda que não o seja – diante da perspectiva de que tudo já foi feito. O desejo criador parece se concentrar especialmente quanto à forma, pois não se fala sobre o que se quer tratar. Uma forma em que caiba o que se quer dizer e encontre nosso tempo histórico.

Com relação ao referencial teórico, o texto que produzi encontra o pensamento do Prof. José da Costa (*C.f.* p. 34) ⁴ no sentido de ser um trabalho que não se adequa a uma forma dramática tradicional, se aproximando mais de um texto literário em um sentido mais amplo, ainda que trate de teatro como tema principal e possa ser pensando para a cena.

Aquele autor busca estudar o teatro contemporâneo, o qual tem como característica uma quebra da hierarquia entre dramaturgia e cena. A relação entre esses dois lados do processo criativo se entrelaçam de formas variadas, um adentrando na seara do outro, sem que haja searas definidas. Se anteriormente a dramaturgia servia à cena, agora ela se coloca na cena, como elemento dela.

⁴ COSTA FILHO, José da. Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

A origem do pensamento desse teórico tem como base o pensamento de Jaques Derrida e afasta uma noção de diferenciação – em termos de importância – entre um significante principal e um secundário. A dramaturgia não se presta à cena, mas ela vai à cena até como elemento físico.

O Prof. José da Costa exemplifica sua percepção com a trilogia produzida pelo Teatro da Vertigem (SP) (C.f. p. 37-41). Nela, cada parte do tríptico desenvolve e apresenta um tipo de relação desse embate. Por vezes, a cena não revela uma produção textual de fundo, mas cria uma ideia de que a cena foi fruto muito mais de uma dramaturgia decorrente de jogos e exercícios. Noutras vezes, o texto se encontra como elemento presente na cena, como na leitura do livro bíblico, proporcionando a criação de sentidos outros a partir do modo de leitura e da presença do próprio livro.

O meu texto tem no confronto entre a inovação em criar e a adoção da tradição um paralelo com o dilema identificado na mencionada obra, que como dito parte da perspectiva entre dramaturgia e cena. É no verso *“a tradição também inova, eu é que to velho achando que to novo”* que revelo uma compartilhar do entendimento de José da Costa de quebra de importância entre os termos. A tradição já foi inovação e, por vezes, o que é novo já foi feito antes. A oposição entre aqueles ganha complexidade, abandonando uma diferenciação simplista inicial.

O dualismo que parece acompanhar termos como forma x conteúdo, dramaturgia x cena e tradição x inovação perde o sentido em um teatro que não se limita a nenhum dos dois, mas que busca uma construção viva e atual.

Em determinado momento no texto que produzi dá para sentir um certo cansaço na busca por encontrar uma novidade formal. O personagem vai se encurralando, adentra em um teatro, se depara com um palco, percebe a madeira do palco, quando então lembra de Shakespeare... num foco que vai se tornando cada vez menor até haver uma mudança de rumo, para passar ao autor inglês, quando, enfim, há uma revelação, uma mudança.

A saída para o conflito volta a percorrer um viés poético, simbólico, partindo de algo concreto com o palco do teatro para a imagem da “dobra”. Essa dobra parece ser o instante (ou o lugar) onde os opostos se encontram. Aí não mais como diferentes que se repelem, mas estabelecendo uma nova relação.

A transição do palco de madeira a Shakespeare tem reflexo na discussão proposto por Costa. A cena não é o fim, mas dela também se vai ao texto. Interessante lembrar do exemplo mencionado pelo referido professor sobre a montagem do Teatro da Vertigem, em que o livro ganha sentido como escrita após não ser somente dramaturgia, sendo lido em cena (*C.f.* p. 37-41).

Destaco ainda para o trecho em que o personagem no meu texto menciona um medo da tradição, uma sensação de ser perseguido por ela, involuntariamente. Para fugir mais rapidamente a solução é *“esvaziar os bolsos”*, ficar mais leve. Inevitável não pensar na tradição como um peso. Mas seria mesmo um peso? Por outro lado, a inovação seria leve? Esse maniqueísmo revela como pensa o personagem inicialmente.

Contudo, há um processo de abandono ao longo do texto desse dualismo como oposições, até poderem ser algo mais. Pode-se pensar que a tradição está no modo que o personagem pensa e não como algo externo a ele - o que também é relativizado pelo poético no texto (*“encontrar algo verdadeiro que não cabe em uma palavra”*).

O abandono dessa ideia dual se dá por uma ação física: cair numa poça de lama. A sujeira indicada se opõe ao higienismo da separação entre os opostos. Uma dramaturgia que só ia até o limite do palco e uma cena que só existia desse limite em diante. Elas, que não se encontravam, passam a se misturar, num processo menos dicotômico, menos separado, como o movimento contemporâneo demonstra produzir.

Por fim, volto à dobra. O encontro final proposto no texto não é em um ponto, é numa dobra. Numa curva, numa mudança de rumo. A modificação é do modo de se pensar a relação entre a tradição e o novo. Mais do que uma solução didática e clara,

é uma saída também simbólica, um encontro que pode se dar de diversas formas. O personagem sente, afinal, um apaziguamento para sua angústia, ele deixa de buscar e entende que ele é o ponto de contato entre o novo e o antigo. Ele hoje é a possibilidade de mudança de caminho e do tempo, em um percurso contínuo. Ele é inescapavelmente a dobra.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. A morta. Panorama do fascismo/ O homem e o cavalo/ A morta. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, 2005.
- AZEVEDO, José Fernando. Maratona de dramaturgia. Org: Isabel Diegues, José Fernando Azevedo, Kil Abreu. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.
- CANDEIAS, Maria Lúcia Levy. A fragmentação da personagem. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- CASTRO, Ruy. O anjo pornográfico. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- COSTA FILHO, José da. Teatro contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.
- GUIMARÃES, M. R.; Moema: Mito, Monstro e Máscaras. Leitura semiológica de Senhora dos Afogados. In: CONGRESO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA, 5., 2001, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: CiFEFil-ABF-UERJ/FFP-IL-CFCM, 2001. v. 1. p. 95-59.
- LACAN, Jacques. Seminário 4. A relação do objeto. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- LIMA, Samuel Anderson de Oliveira. Gregório de Matos: do barroco à antropofagia. Natal: EDUFRN, 2016.
- MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MAURANO, Denise. Para que serve a psicanálise? Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- NUÑEZ, Carlinda Pate. Electra nos trópicos: um mergulho no mar mítico de Nelson Rodrigues. Brasília, 2005.
- O'NEILL, Eugene. Electra enlutada. São Paulo: Block, 1970.
- RODRIGUES, Nelson. Senhora dos afogados. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

RODRIGUES, Nelson. Teatro completo. Peças Míticas. vol. 2. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981b.

RODRIGUES, Nelson. Teatro completo. Peças psicológicas. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a.

RODRIGUES, Nelson. Teatro completo. Tragédias Cariocas I vol. 3. 6. impressão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo. Tragédias Cariocas II vol. 4. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o teatro contemporâneo. Tradução: Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Pirandello: "Sou aquele por quem me tomam". In: GUINSBURG, J. (Org.). Pirandello: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.