

**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Cênicas**

João Pedro Ricken Lopes de Barros – 16/0047498

A dramaturgia sob a lente do conflito: uma perspectiva não-teleológica

Brasília
1/2020

João Pedro Ricken Lopes de Barros

A dramaturgia sob a lente do conflito: uma perspectiva não-teleológica

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.
Orientadora: Dra. Lidia Olinto.

Brasília
1/2020

João Pedro Ricken Lopes de Barros

A dramaturgia sob a lente do conflito: uma perspectiva não-teleológica

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade de Brasília como requisito integrante do processo avaliativo para obtenção do título de Bacharel em Artes Cênicas.

Aprovada em: ____ / ____ / _____

Banca Examinadora

Professora Doutora Lidia Olinto (Orientadora)

Professor Doutor Marcus Mota (UnB)

Professor Doutor João Alberto Lima Sanches (UFBA)

Brasília
1/2020

AGRADECIMENTOS

À Lidia Olinto, minha orientadora, pelo apoio e engajamento, por me aproximar mais desse "universo" da pesquisa acadêmica e principalmente por acreditar no meu potencial e sempre me empurrar para ir além.

A João Sanches e Marcus Mota por carinhosamente aceitarem o convite para comporem minha banca avaliadora.

À Roberta Kumasaka Matsumoto, por muito atenciosamente orientar o pré-projeto que deu origem à presente pesquisa e por me ajudar a entender a importância da pesquisa acadêmica, em especial no campo das artes.

A todo elenco e equipe de *Dentro*, bem como a todos os demais amigos/artistas que estiveram envolvidos em algum momento do processo de criação/amadurecimento do texto e de montagem do espetáculo. Sem vocês, esse projeto não teria chegado onde chegou.

À Márcia Duarte, professora/orientadora/diretora do Projeto de Interpretação Teatral (PIT), que teve como resultado a montagem do espetáculo *Isso não é real*, ao "núcleo de dramaturgia" de *Isso não é real* pelas horas de troca, trabalho e aprendizados juntos (e em prática) sobre construção dramatúrgica.

Ao Cristian Lampert, pelos papos teóricos no Café das Letras que foram essenciais para minha pesquisa.

À minha família, por desde cedo apoiar meu interesse pelas artes e minha trajetória no teatro. Em especial à minha mãe, Janete Ricken, que além de apoio total, disponibilizou-se a revisar minha monografia, ajudando-me com ortografia e formatação, e à minha irmã (uma das muitas), Gabrielle Lopes, por ter me proporcionado a experiência de entrar em cena no teatro pela primeira vez aos três anos de idade (depois da qual, nunca mais consegui me ver longe do teatro).

A Christopher Morris e Arlene Hutton, meus primeiros professores de dramaturgia com quem aprendi muito da minha base de entendimentos sobre a escrita dramatúrgica, além de terem ajudado diretamente na construção do texto de *Dentro* e me influenciado a seguir desenvolvendo minha escrita.

E, por fim, a todos os professores de teatro com quem cruzei ao longo da minha trajetória de estudos, muitos dos quais despertaram, alimentaram e, diversas vezes, "redespertaram" meu amor pelo teatro.

RESUMO

A partir do Renascimento, observa-se um processo de interpretação e canonização de Aristóteles, “aristotelismo” (ROUBINE, 1998), que aos poucos fixou certo modelo normativo para a prática dramaturgica europeia, chegando-se, nos séculos XVIII-XIX, ao paradigma do "drama absoluto" (SZONDI, 2001). Esse modelo canônico se caracteriza pelo diálogo entre os personagens, pelas unidades de ação, tempo e espaço e pelo conflito intersubjetivo, isto é, entre sujeitos-personagens. E com a chamada “crise do drama” (SZONDI, 2001) no final do século XIX, inicia-se um outro processo, também longo e não-linear, de ruptura com esse cânone do gênero dramático através da exploração de "desvios épicos e líricos" (SANCHES, 2016), ora sutis ora mais radicais. Uma das principais transformações na escrita dramática moderno-contemporânea diz respeito à presença do conflito intersubjetivo, que tende a perder foco com a epicização e o lirismo do drama. Entretanto, entendendo a intersubjetividade (relação entre indivíduos) como apenas uma possibilidade de pulsão de conflito, propõe-se a ideia de se pensar em mais duas pulsões: "intrassubjetiva" (o indivíduo em relação consigo mesmo) e "extrassubjetiva" (o indivíduo em relação com o meio: questões sociais, culturais, ambientais etc.). Apresentando diferentes visões sobre o termo "conflito" na escrita dramática (ESSLIN, SARAZAC, MENDES, SANCHES, DANAN e outros) e observando como esse elemento se flexibiliza/transforma, investiga-se a hipótese de o conflito servir como uma ferramenta útil tanto para análise como para criação cênico-dramaturgica. Tal investigação é primeiramente realizada, no presente trabalho, através de uma exposição teórica e, em seguida, através do uso dos conceitos abordados sobre conflito para análise dos processos de escrita e montagem das peças *Dentro e Isso não é real*, ambas montadas no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Dramaturgia; Drama.

ABSTRACT

From the Renaissance onwards, there was a process of interpretation and canonization of Aristotle, “Aristotelianism” (ROUBINE, 1998), which gradually established a certain normative model for European dramaturgical practice, reaching, in the 18th and 19th centuries, the paradigm of "absolute drama" (SZONDI, 2001). This canonical model is characterized by the dialogue between characters, by the units of action, time and space and by the intersubjective conflict, in other words, by the conflict between subjects/characters. And with the so-called “drama in crisis” (SZONDI, 2001) at the end of the 19th century, another process, also long and nonlinear, begins to break with this canon of the dramatic genre through the exploration of “epic and lyrical deviations” (SANCHES, 2016), sometimes subtle and sometimes more radical. One of the main transformations in modern-contemporary dramatic writing concerns the presence of intersubjective conflict, which tends to lose focus with the epicization and lyricism of drama. However, understanding intersubjectivity (relationship between individuals) as just one of different possibilities of pulsions of conflict, it is proposed the idea of thinking about two more pulsions: "intrasubjective" (the individual in relation to himself) and "extra-subjective" (the individual in relation to the environment: social, cultural, environmental issues, etc.). Presenting different views of the term "conflict" in dramatic writing (ESSLIN, SARRAZAC, MENDES, SANCHES, DANAN and others) and observing how this element flexibilizes/transforms, it is investigated the hypothesis of conflict serving as a useful tool both for analyzing and for creating scenic-dramaturgical works. Such investigation is first carried out, in the present work, through a theoretical exposition and, later, through the use of the concepts discussed about conflict for the analysis of the processes of writing and rehearsing of the plays *Dentro* and *Isso não é real*, both performed in the department of Scenic Arts at the University of Brasília.

KEYWORDS: Theatre; Playwriting; Drama.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – DRAMATURGIA E CONFLITO; OU: CONFLITO NA DRAMATURGIA; OU: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	13
1.1 Dramaturgia (?).....	13
1.2 A explosão da forma dramática no século XX e a teleologia (ou a escatologia) do conflito.....	15
1.3 – Enfim, conflito(s): pulsões e eixos.....	29
CAPÍTULO II – A LENTE DO CONFLITO NA PRÁTICA	40
2.1 – <i>Dentro</i>	40
2.1.1 – O texto de <i>Dentro</i> sob a lente do conflito.....	42
2.1.2 – A montagem de <i>Dentro</i> sob a lente do conflito.....	47
2.2 – <i>Isso não é real</i>	52
2.2.1 – Exemplos de conflito em <i>Isso não é real</i>	54
2.2.2 – "Bernardo": breve reflexão sobre o conflito como ferramenta para o trabalho do ator.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64

INTRODUÇÃO

Certa vez, durante meus estudos no The Barrow Group, em Nova Iorque, no ano de 2018, observei o diálogo entre um aluno do curso "Playwriting Intensive" e Arlene Hutton, dramaturga que ministrava o curso. Lembro-me que conversavam sobre o que exatamente determinava a potência de uma dramaturgia (nesse caso específico, do texto dramático¹). O aluno, que ali conversava com a professora, se mostrava intrigado ao pensar que, mesmo algumas temáticas lhe parecendo ser mais "urgentes" que outras, no final das contas o conflito era o que parecia determinar uma boa dramaturgia. Uma boa ideia/temática, sem conflito, não parecia chegar tanto no espectador quanto um tema qualquer com conflito claro e bem desenvolvido. Não me aprofundarei nos possíveis equívocos do aluno, pois trata-se de uma reflexão informal em espaço de aula, mas cito o episódio em questão, pois escutar esse diálogo fez com que eu, dali em diante, passasse a prestar mais atenção no elemento "conflito" ao ler, escrever e pensar dramaturgia. Em relação ao comentário do aluno, não me lembro em detalhes o que a professora falou – talvez algo sensato sobre a dramaturgia ser múltipla em formas, temáticas e camadas, e que vários elementos podem determinar a potência dela –, mas não duvido que Arlene Hutton tenha também ressaltado a importância do conflito, pois me lembro explicitamente de, nesse curso, o "conflito" ser recorrentemente mencionado como um elemento essencial para a cena teatral.

"Onde está o conflito na cena?" era uma pergunta frequente feita aos alunos quando compartilhavam seus textos em aula. Até então, nunca me tinha vindo à mente questionar essa necessidade aparentemente "formulaica", tipo "receita de bolo", pela explicitação de um elemento específico. Eu aceitei aquilo como uma dica, ou um segredo da dramaturgia, uma vez que aquela lógica parecia fazer sentido pra mim e de fato me servia de auxílio ao escrever meus textos dramaturgicos. Pensar na necessidade de conflito muitas vezes me ajudou a solucionar cenas que me pareciam "estagnadas". Não havia me ocorrido, no entanto, que quase todas as cenas ali trazidas no curso de dramaturgia eram cenas relativamente "tradicionais", no sentido de serem compostas primordialmente por diálogos, personagens

¹ Distingue-se, aqui, texto dramático de "dramaturgia", por entender a dramaturgia como um conceito que inclui o texto dramático, mas não se limita ao mesmo, principalmente se levadas em conta diferentes possíveis dramaturgias não-textuais, ou relativas a outras camadas do processo de encenação, como mais adiante será discutido no presente trabalho.

delimitados e realidade fechada² (ou, quando monólogos, ainda assim textos de realidade fechada). Se houve textos diferentes desse modelo, não me marcaram a atenção o suficiente para, naquele momento, já me levar a repensar as noções sobre o conflito na dramaturgia que eu ali construía.

Particpei do curso em questão no ano de 2018, em um período no qual havia trancado minha matrícula no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Por mais que os três semestres que eu havia cursado na UnB, anteriormente ao curso de dramaturgia que aqui menciono, já tivessem começado a expandir minhas noções de dramaturgia, reconheço que a base da minha experiência com teatro ainda estava muito atrelada a processos que partiam de textos dramáticos. De 2001 a 2015 (ano anterior ao meu ingresso no curso de Artes Cênicas da UnB), atuei pelo menos uma vez por ano em processos de montagem que partiam de textos dramáticos ou predominantemente dramáticos³. Ao ingressar no curso Artes Cênicas da UnB e me deparar com processos diferentes de criação cênica, antes de pensar em expandir o que entendia por dramaturgia, me vi na curiosidade de investigar qual era o lugar de relevância, no contexto atual, daquela dramaturgia mais "tradicional" com a qual eu estava acostumado. Adiciono que, mesmo expandindo meu conhecimento, certamente essa minha base influencia até hoje a forma como escrevo/penso dramaturgia, visto que ainda hoje me sinto mais confortável escrevendo diálogos e pensando em histórias que possuam ou que partam de uma lógica de realidade fechada, por exemplo.

Sendo assim, ao dar início ao processo de pesquisa para realização do presente trabalho de conclusão de curso (TCC), retorno às minhas noções de dramaturgia para investigar: como essa minha base tradicionalmente dramática de teatro se aplica e se relaciona com a multiplicidade de formas de se fazer teatro atualmente; como isso pode ter me atravessado ao longo da minha formação; como expandir minhas noções de dramaturgia em favor do meu próprio fazer teatral e possivelmente para outros. Não se trata de levantar novos conceitos ou sistematizações sobre o assunto, o que se pretende é realizar uma revisão bibliográfica de alguns autores que falam sobre dramaturgia, partindo da noção de conflito como fio condutor útil para as minhas práticas no teatro (principalmente como dramaturgo,

² Relativa à "forma fechada", segundo exposto por Patrice Pavis no *Dicionário de Teatro* (definição citada posteriormente no presente TCC).

³ Aqui, considera-se como texto dramático, textos teatrais mais próximos a uma lógica tradicional, envolvendo elementos como "realidade fechada" e unidade de ação, como abordado por autores como Szondi (2001) e Pavis (2008).

mas também como ator e diretor), propondo então possibilidades de olhares/caminhos investigativos que também possam ser úteis para outros alunos/pesquisadores da área. Nesse caminho, propus-me a começar justamente pelo elemento "conflito" (que, ao invés de apenas um começo, acabou tornando-se o centro da pesquisa) e, de imediato, já encontro diversas questões intrigantes, a começar pela forma como o conflito é definido por Patrice Pavis no *Dicionário de Teatro*:

O conflito tornou-se a marca registrada do teatro. Entretanto, isto só se justifica para uma dramaturgia da ação (*forma fechada**). Outras formas (a *épica**, por exemplo) ou outros teatros (asiáticos) não se caracterizam pela presença nem do conflito, nem da *ação**.

Há conflito quando um sujeito (qualquer que seja sua natureza exata), ao perseguir certo objeto (amor, poder, ideal) é "enfrentado" em sua empreitada por outro sujeito (uma personagem, um *obstáculo** psicológico ou moral) (PAVIS, 2008, p.67).

A forma como Pavis descreve "conflito" no trecho citado é suficiente para introduzir o cerne da presente investigação: a presença (ou a relevância) do conflito na dramaturgia limita-se a essa tal "forma fechada"? Pavis (2008, p.173) define a "forma fechada" como aquela que "extraí a maioria de suas características do teatro clássico europeu", sendo então a forma aberta uma "reação contra esta dramaturgia", adicionando que a forma aberta "apresenta uma enormidade de variantes e de casos particulares". Em seguida, no entanto, o autor admite que "A oposição entre *forma fechada* e *forma aberta** nada tem de absoluto, os dois tipos de dramaturgia não existindo em estado puro" (PAVIS, 2008, p.174), ressaltando que essa distinção diz respeito, principalmente, à distinção entre forma dramática e forma épica (2008, p.174).

Se não há, segundo Pavis, "forma fechada" nem "forma aberta" em estado puro, e se não há uma oposição absoluta entre essas duas formas, mas ainda assim afirma-se que o "conflito" limita-se à forma fechada, como então determinar um momento em que o conflito deixa de existir na escrita dramática? O conflito, de fato, deixa de existir? Existiriam outras formas de conflito para além dessa que Pavis atribui a uma dramaturgia da ação? Se sim, como se dão? Há padrões na maneira como esses conflitos aparecem em diferentes "tipos" de dramaturgia? E, por fim, quais seriam as vantagens práticas de se estudar dramaturgia sob a lente do elemento "conflito"? Propõe-se, aqui, um desdobramento desses questionamentos.

Para investigar a presença (ou não-presença) e a variedade (ou singularidade) de conflito(s) na dramaturgia, será usado como um dos principais pontos de referência o período de "crise do drama", no qual Peter Szondi observa o início de uma transição "do estilo

dramático puro para o contraditório" (SZONDI, 2001, p.96), referindo-se à ruptura gradual com um modelo dramático – e, conseqüentemente, também cênico – que foi sendo estabelecido desde o século XVI e cujo ápice se deu no século XIX. As transformações no drama que se iniciam no período descrito por Szondi seguem ocorrendo à medida em que obras mais radicalmente de "ruptura" (em referência a um modelo "canonizado") vão surgindo dentre as produções dramáticas modernas e contemporâneas. Veremos, nos capítulos que se seguem, que o conflito como elemento dramático possui uma tendência de ser mencionado como algo que desaparece, se dissipa ou se transforma ao longo das mudanças no drama.

No primeiro capítulo do presente trabalho, citando autores como Peter Szondi, Martin Esslin, Jean-Pierre Sarrazac, Cleise Mendes, João Sanches e Joseph Danan, busca-se, sob a lente do elemento "conflito", mapear algumas sistematizações e "dessistematizações" da dramaturgia para não só entender a criação dramática mais a fundo, como também, pensando na prática teatral, expandir caminhos, pontos de vista e abordagens para a escrita dramática e possivelmente para outras etapas da criação cênica. De forma a acompanhar as transformações/expansões no que diz respeito ao fazer dramático e a como se entende dramaturgia, propõe-se aqui uma forma ampliada de se pensar a noção de "conflito" na dramaturgia, seguida de uma análise de como tais entendimentos sobre o conflito podem servir como uma útil ferramenta no fazer dramático e, conseqüentemente, cênico.

Organizados os entendimentos aqui propostos sobre como o elemento conflito se faz presente na dramaturgia, parte-se, no segundo capítulo, para a análise de dois processos de desenvolvimento dramático: o espetáculo *Dentro*, no qual trabalhei como dramaturgo e diretor, e o espetáculo *Isso não é real*, no qual integrei o elenco e o grupo responsável pela adaptação dramática do romance *O Senhor Das moscas*, de William Golding, que deu origem ao espetáculo. Ambos os processos de montagem ocorreram ao longo da minha trajetória como aluno do Bacharelado em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília. Na análise dos processos mencionados, são mencionados momentos de construção dramático-textual, bem como do processo de ensaios, sugerindo formas de se observar a presença de conflito (a partir do sentido expandido aqui proposto) em ambos os trabalhos e evidenciando momentos dos processos em que percebo que a análise do elemento conflito em cena me ajudou na própria construção da cena, seja no processo de escrita, no trabalho de direção ou mesmo de atuação.

Talvez a pergunta central para dar início à presente pesquisa seja: "como se dá a presença do conflito na dramaturgia, entendendo dramaturgia como um conceito em expansão?". Desdobrar-se sobre tal questionamento implica não só em investigar teoricamente a presença do conflito em diferentes dramaturgias, mas principalmente em entender como a análise do elemento em questão pode ser útil para o artista cênico.

CAPÍTULO I – DRAMATURGIA E CONFLITO; OU: CONFLITO NA DRAMATURGIA; OU: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Falar em "conflito na dramaturgia" e no seu fim, "não-fim" e/ou na sua flexibilização, implica que se entenda, primeiramente, como o elemento "conflito" vem sendo descrito, construído e desconstruído ao longo dos últimos anos da história do teatro no que diz respeito à construção dramaturgica. Antes disso, ainda, é necessário que se estabeleça, como ponto de referência, algum entendimento sobre o que pode ser dramaturgia.

1.1 – Dramaturgia (?)

Expõe-se, a seguir, o trecho do livro *O que é a dramaturgia?*, de Joseph Danan, referente à explicação de seu tema:

Fazer esta pergunta hoje não é apenas tentar definir uma noção que se sabe a que ponto é a esquivo para quem procura aproximar-se dela; é confrontar-se com um estado do teatro, o nosso no dealbar do século XXI, momento em que se desmorona tudo aquilo que se julgou saber sobre o drama, a acção, o próprio teatro. Que lugar para a dramaturgia quando o teatro se sente tentado a expulsar o drama da sua esfera? Quando a acção se dilui e se desacredita ao ponto de parecer anular-se? Quando o teatro se faz dança, instalação, performance? (DANAN, 2010, p.9)

O autor explicita a amplitude de caminhos e particularidades nas quais se implica ao se pensar dramaturgia nos tempos atuais. São apresentados, em *O que é dramaturgia?*, duas "definições provisórias", como descritas por Danan (2010, p.12). O primeiro sentido de dramaturgia apresentado pelo autor, diz respeito ao trecho do *Dicionário de Teatro* no qual Patrice Pavis cita o dicionário de Émile Littré⁴, expondo a dramaturgia como "a arte da composição das peças de teatro" (PAVIS, 2008, p. 113). Danan, em seguida, apresenta um segundo sentido como exposto no trecho a seguir:

No que diz respeito ao segundo sentido, dito moderno, para lá da diversidade das concepções e das práticas, eu proporia: "Pensamento da passagem para o palco das peças de teatro". Teremos de nos perguntar se essas duas definições chegam para cobrir o vasto campo da dramaturgia. Pode-se, desde já, supor que não. (DANAN, 2010, p.12)

Opta-se, aqui, por citar ambas as definições de Danan por diferentes motivos: o primeiro sendo o fato de o autor abordar, de forma explícita e direta, o quão ampla a dramaturgia é, bem como os desafios de tentar defini-la em um contexto de diferentes

⁴ Autor do *Dictionnaire de la langue française* (Dicionário da Língua Francesa).

interpretações sobre o que a mesma significaria. Posteriormente no mesmo livro, ao comentar sobre o que se entende por "textocentrismo", ainda em uma perspectiva de busca por uma "concepção mais alargada de dramaturgia", Danan (2010, p.41) ressalta: "Não se trata apenas de pensar a passagem de um texto para o palco, mas sim a ligação entre a dramaturgia do texto, incluindo as diferentes categorias dramáticas envolvidas numa peça e que excedem o textual". É importante destacar que essas noções de dramaturgia não são trazidas por Danan como uma divisão binária de dois tipos de dramaturgia. Esses sentidos, na realidade, se entrelaçam, como também poderá ser observado no que diz respeito aos sentidos da noção conflito na dramaturgia que serão explorados nesse trabalho.

No que se refere à expansão do termo "dramaturgia" para além do texto dramático como material literário, escrito para o palco, Marcus Mota coloca:

Inicialmente, outras atividades relacionadas às artes para a cena valem-se das implicações da dramaturgia para se redimensionarem. Por isso temos expressões como dramaturgia do diretor, dramaturgia do ator, dramaturgia coreográfica, dramaturgia da iluminação, entre tantas. Por outro lado, outras artes, ao buscarem um modelo estético no teatro, também se apropriam de procedimentos dramáticos, produzindo híbridos como dramaturgia fílmica, dramaturgia da imagem, dramaturgia musical e teledramaturgia. Diante dessa inflação do conceito, observamos ainda usos bem dilatados, metafóricos, como dramaturgia da memória, dramaturgia do corpo e dramaturgia do cotidiano.

Dentro desse movimento de ampliação do escopo da dramaturgia, a própria atividade de escrever um texto para ser encenado vem recebendo diferentes tratamentos, não só em virtude das rupturas e experimentações teatrais no século XX, como também por conta da incorporação de processos de escrituras radicais desenvolvidos na literatura, no cinema, nas artes plásticas e nas artes digitais. Desse modo, quem quiser se dedicar à dramaturgia precisa necessariamente enfrentar essa multiplicidade de empregos de algo que parece não muito definido, mas de que todos querem tirar uma lasca. (MOTA, 2017, p.34)

Levando em consideração, portanto, a expansão do(s) conceito(s) de dramaturgia, é possível entender a dramaturgia como composição, tessitura de elementos em trajetória, elementos esses que por si só configuram-se em espécies diferentes de dramaturgia, como os termos exemplificados por Mota. Nessa lógica, a dramaturgia final de um espetáculo parte de uma primeira camada dramática – essa podendo ser um texto dramático, uma bula de remédio, ou mesmo um tema, um objeto, ou qualquer outro elemento que possa servir de ponto de partida para o processo de encenação de um espetáculo – e vai ganhando novas camadas dramáticas ao longo do processo, a medida que entram em jogo os trabalhos de direção, atuação, cenografia, sonoplastia etc. Ou seja, é possível afirmar que por mais que haja uma diferença entre dramaturgia e encenação, essa diferença não consiste em uma

separação binária e absoluta, uma vez que diferentes elementos que surgem no processo de encenação de um espetáculo, passam a compor a dramaturgia final do mesmo. Como define Jean Pierre Ryngaert: "a dramaturgia estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra, as intenções da encenação e sua concretização" (RYNGAERT, 1998, p.225).

Apesar de considerar pertinente e interessante entender a dramaturgia em sentido expandido ou em expansão, é necessário ressaltar que o presente trabalho direciona um foco maior, ou um foco primeiro, à dramaturgia enquanto escrita dramática, ou seja, enquanto fenômeno de intersecção entre literatura e artes cênicas, entendendo que o resultado literário pode ser composto antes, durante ou depois do acontecimento cênico. Não se pretende ignorar, no entanto, a existência de formas e camadas múltiplas de dramaturgia para além da escrita dramática. Nos capítulos posteriores, serão relatados dois processos de criação, em ambos os quais estive envolvido na criação dramaturgico-textual e no processo de montagem (em um como diretor e no outro como ator), e assim tocarei mais brevemente em camadas outras de dramaturgia em que as noções de conflito a serem abordadas aqui podem também ser aplicadas (e se mostraram úteis na minha trajetória nesses dois processos). A ideia é partir primeiro de teorias sobre dramaturgia, evidenciando a forma como o elemento conflito tende a aparecer, para assim levantar uma proposta de olhar expandido sobre o conflito, sugerindo então caminhos para que as noções de conflito a serem expostas possam também se aplicar a diferentes tipos, formas ou etapas da dramaturgia.

1.2 – A explosão da forma dramática no século XX e a teleologia (ou a escatologia) do conflito

Entendendo por teleologia "a ciência que estuda os fins", a ideia de uma perspectiva "não-teleológica" vem justamente para propor um entendimento de "não-fim", ou um estudo sobre o "não-fim" do conflito. Logo, defender uma perspectiva "não-teleológica" de conflito na dramaturgia, isto é, uma perspectiva que não reconheça tal elemento como algo que desaparece, que dá lugar a outro, ou que se "elimine" (por isso a ideia "escatologia" também pode se aplicar aqui), implica que também existam perspectivas em certa medida teleológicas sobre o mesmo elemento. De fato, existem autores⁵ que se referem a um suposto

⁵ Como Peter Szondi (2001) e Jean Pierre Sarrazac (2002), por exemplo.

"desaparecimento" do conflito no decorrer das transformações do drama ao longo do século XX. Ao mesmo tempo, afirmar que existem perspectivas que consideram o fim de algo (um certo modelo dramático caracterizado pelo conflito, nesse caso) também implica que esse algo em algum momento surgiu, nasceu ou foi instaurado de alguma forma. Contextualizar tais visões na busca por uma perspectiva não-teleológica do conflito nos trará mais entendimentos sobre dramaturgia e o conflito como um de seus elementos.

Um possível início para essa contextualização se dá no que Peter Szondi se refere como "drama moderno", quando há uma transição "do estilo dramático puro para o contraditório" (SZONDI 2001, p.96), sendo essa transição um processo gradual de rupturas com um certo modelo dramático e, portanto, cênico que se estabeleceu paulatinamente na Europa (contexto erudito) ao longo da Era Moderna⁶. Tal processo de rupturas tem seu início observado por Szondi entre as últimas décadas do século XIX e o início do século XX, período chamado pelo autor de "crise do drama".

Dentre as características que definem o "drama puro", segundo Szondi, destacam-se: o fato de o drama ser "absoluto", significando que sua realidade é fechada, sem que se tome consciência do que é externo ao contexto da obra; a impressão de ausência do dramaturgo, havendo, portanto, apenas as vozes das personagens se comunicando através de diálogos; a qualidade "primária" do drama, que consiste no fato de que o drama representa somente a si mesmo, ao invés de um fato histórico, por exemplo; o fato de o drama ocorrer sempre no presente, estando isento de lapsos temporais. No entanto, o ponto talvez mais ressaltado por Szondi quanto ao drama diz respeito à intersubjetividade e, conseqüentemente, aos diálogos. Segundo o autor, a totalidade do drama se desenvolve "mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem" (SZONDI, 2001, p.34), sendo o diálogo o suporte do drama.

Ainda sobre a intersubjetividade no drama, Szondi pontua que: "No drama a relação intersubjetiva é sempre unidade de oposições que almejam sua superação" (SZONDI, 2001, p.109). Assim, se as relações intersubjetivas no drama implicam na oposição entre as partes envolvidas ("unidade de oposições"), pode-se inferir que quando se fala em intersubjetividade no drama, também está se falando em conflitos interpessoais; não só em quaisquer relações interpessoais, mas naquelas que envolvem "oposição e desejo de superação" ou, em outras palavras, "conflito", no sentido mais tradicional do termo. Tal conclusão torna-se ainda mais

⁶ Período que vai do final do século XV ao século XIX.

pertinente quando se observa a exemplificação da "esfera do inter", feita por Szondi ao descrever o drama:

Toda a temática do drama se formulava na esfera do "inter". Por exemplo, a luta de passion e devo ir na situação do Cid, colocado entre seu pai e sua amada; o paradoxo cômico nas situações intersubjetivas "enviesadas", como na de Adam, o juiz de aldeia; e a tragédia da individuação, como aparecia em Hebbel, no trágico conflito entre o duque Ernst, Albrecht e Agnes Bernauer. (SZONDI, 2001, p.30).

A partir dos breves exemplos dados por Szondi, é possível observar que essa "esfera do inter" é materializada no drama não apenas através de relações intersubjetivas de forma geral, mas mais especificamente de conflitos interpessoais, possibilitando afirmar, então, que o conflito interpessoal é tão crucial ao "drama puro" de Szondi quanto as demais características descritas, uma vez que esse elemento caminha junto à intersubjetividade destacada pelo autor. Portanto, se quando falamos em intersubjetividade no drama estamos falando em conflito interpessoal, e se entendemos que "toda a temática do drama se formulava na esfera do 'inter'" (SZONDI, 2001, p.30), arrisco-me a afirmar que o conflito interpessoal é uma característica central, ou mesmo característica-base do drama "clássico". Dessa forma, se a crise do drama e o surgimento, no século XX, do drama moderno e contemporâneo com seus desvios⁷ épicos e líricos, implicam em mudanças nos elementos que compõem o drama, busca-se entender o que ocorre com o comportamento do elemento "conflito" nesse contexto.

O paradigma dramático que dominou a arte teatral no contexto europeu erudito e que tem foco na intersubjetividade, bem como na realidade fechada (como a *forma fechada* também descrita por Pavis e exposta anteriormente), está ligado a certa lógica de "imitação fiel" da vida, pela busca do nível máximo de verossimilhança na representação dramática e cênica. Tanto o realismo quanto o naturalismo caracterizam-se, como os próprios termos sugerem, por essa busca mimética, sendo as principais diferenças entre os dois movimentos, segundo Esslin, a radicalidade nessa busca e o fato de que "realismo é um termo descritivo inventado pelos críticos, enquanto que naturalismo foi o lema programático de uma escola" (ESSLIN, 1978, p. 65).

É importante levar em conta, como preâmbulo, que essa busca/questão da verossimilhança não era exatamente uma novidade trazida pelo movimento realista-naturalista. A partir do Renascimento, no entanto, há um "resgate" do modelo teatral greco-romano, tomando-se como referência para a práxis teatral não só obras dramatúrgicas

⁷ Noção do dramaturgo e teórico Jean-Pierre Sarrazac (2012) a ser melhor explorada a seguir.

antigas que sobreviveram aos séculos, mas também pela interpretação dos escritos teóricos de Aristóteles e Horácio “resgatados” pelos intelectuais da Era Moderna. Assim, especialmente a partir da *Poética* de Aristóteles e das peças escritas que chegaram parcialmente ou integralmente intactas nos séculos XV-XVI, iniciou-se um processo de canonização de Aristóteles – que Roubine chama de "aristotelismo" (2003, p.10) – que aos poucos fixou um modelo normativo para a prática dramatúrgica e cênica europeia e cujo ápice se deu no século XIX; chegando-se ao chamado "drama absoluto" ou "drama puro" (SZONDI), no qual a eliminação dos aspectos épicos e líricos e o conceito aristotélico de "mimese" (interpretado como “imitação” da realidade) são centrais e interligados.

Vale destacar que este modelo normativo não corresponde às características da prática cênico-dramatúrgica grega do qual partiu (século V-IV a.C.) como referência, uma vez que esta apresentava aspectos épicos e líricos, eliminados do “drama puro/absoluto” através de um processo lento e gradual, tendo em vista que o teatro renascentista e o barroco também apresentam aspectos épicos e líricos que são posteriormente suprimidos. Além disso, os gêneros populares e teatros não-europeus coexistentes no mesmo período histórico não correspondiam a esse modelo dramático que predominou no contexto cultural erudito europeu.

Desse modo, é somente entre os séculos XVIII e XIX, com o classicismo francês e especialmente com o drama burguês (romantismo e realismo-naturalismo) que ocorrerá a maior cristalização, o ápice da normatização dramática. Ou seja: tendo como base a interpretação (ou super-interpretação⁸) de Aristóteles, no campo da dramaturgia, pode-se identificar como paradigma central a busca por um certo tipo de relação arte-vida imitativa, isto é, a representação teatral almejada como imitação da vida. Nas suas palavras: "O aristotelismo francês é indubitavelmente uma tentativa para instaurar, de maneira coerente e sistemática, um realismo no teatro" (ROUBINE, 2003, p.24). No entanto, na *doutrina clássica* dos séculos XVII-XVIII havia outros princípios estéticos que impediam a realização plena desse "objetivo mimético", tais como: a beleza (necessidade de métrica/versificação/declamação) e o decoro (moral que impedia que certos acontecimentos/ações fossem representados no palco).

⁸ Sobre a crítica ao pensamento clássico e sua interpretação do mimesis aristotélico ver: RAMOS, 2015.

Nesse sentido, o movimento romântico deu um importante passo rumo ao realismo mais integral, não só questionando a "cláusula dos Estados"⁹ ao colocar burgueses como foco central em cena, na defesa pelos diálogos em prosa e não em verso e também pela inserção de aspectos considerados grotescos e/ou imorais, isto é, defesa da representação cênico-dramatúrgica de aspectos da realidade vistos como impróprios. E nessa conjuntura destacam-se Lessing¹⁰, Diderot¹¹ e Victor Hugo¹² – mencionados por Peter Szondi (2004) em *Teoria do drama Burguês* – cuja dramaturgia e escritos teóricos contribuíram para um certo “progresso” do realismo cênico em termos de “cópia” da realidade. O Realismo “avançou” ainda mais na busca pela imitação “perfeita” ao romper com a forte idealização ainda presente no Romantismo, com seus personagens ainda muito maniqueístas (ou muito bons ou maus) e finais cheios de "golpes de teatro", ou seja, personagens e enredo ainda um tanto quanto inverossímeis.

Dentre os autores dramáticos de destaque no final do século XIX e início do século XX e que são referência na estética realista-naturalista estão: Ibsen, Tchekhov e Strindberg. Não por acaso, a obra icônica desses dramaturgos é um dos ápices do ideal realismo-naturalismo, isto é, um dos melhores exemplos de representação da realidade via estrutura dramática e ao mesmo tempo o “canto do cisne” (começo do fim) do modelo dramático mais “puro”, visto que já é possível observar nessas obras transbordamentos líricos e épicos, alguns dos quais Szondi comenta ao classificar essas obras como "crise do drama".

O Norueguês Ibsen é considerado "pai do realismo" pois sua obra é realmente icônica no efeito de real, embora tenha escrito também peças classificadas como simbolistas. Em sua obra, porém, é possível notar certos aspectos lírico-épicos, pois o presente é sempre desculpa para evocação do passado. Nesse sentido, Szondi (2001, p.44) aponta "uma base épica invisível". As peças principais de Ibsen são: *Peer Gynt*, *O Inimigo do Povo*, *Hedda Gabler*; e a famosa *Casa de Bonecas*. Já Tchekov, dramaturgo russo, tem sua obra caracterizada por

⁹ Postulado inventado pelos doutos da doutrina clássica que estabelecia que somente personagens da e (reis, príncipes, duques, condes e etc...) deveriam ser protagonistas das tragédias.

¹⁰ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Filósofo, poeta, crítico de arte e dramaturgo francês. Um de seus principais escritos teóricos é: *Dramaturgia de Hamburgo* e suas principais peças são *Minna von Barnhelm*, *Emília Galotti* e *Natan, o Sábio*.

¹¹ Denis Diderot (1713-1784). Filósofo, escritor e dramaturgo francês. Dentre seus textos teóricos conhecidos estão: *Paradoxo sobre o comediante* e *Conversas sobre o filho natural*. Principais peças: *O Filho Natural* e *O Pai de Família*.

¹² Victor-Marie Hugo (1802-1885). Poeta, romancista, e dramaturgo francês. Dentre suas principais obras estão os romances *Os Miseráveis* e *Notre-Dame de Paris* (popularmente conhecido como *O Corcunda de Notre-Dame*), as peças teatrais *Cromwell*, *Hernani*, *Ruy Blas* e *Torquemada*, além de seu manifesto teórico *Do grotesco e do sublime*.

personagens que vivem no passado e pela "recusa da ação", ou seja, o que acontece em cena é nada (aparentemente) ou, quando acontece, não há grandes consequências (encadeamento da ação a partir de um conflito). Suas peças mais conhecidas são: *As Três Irmãs*, *A Gaivota*, *O Jardim das Cerejeiras* e *Tio Vânia*. E por último e não menos importante, temos Strindberg, cuja primeira fase das obras é classificada como realista e a segunda como precursora do Expressionismo. Szondi chama essa primeira fase de "drama do eu", uma vez que o conflito dramático intersubjetivo dá lugar a conflitos internos das personagens, ou seja, a intersubjetividade dá lugar à intrasubjetividade. De suas obras realistas, as mais famosas são *Senhorita Julia* e *O Pai*.

As obras naturalistas de Strindberg, Ibsen e Tchekhov, todavia, não são as únicas nas quais Szondi evidencia sutis mudanças com o intuito de mostrar como essas divergem do "drama puro". Um exemplo disso é quando Szondi comenta a obra naturalista *Os Tecelões*, de Gerhart Hauptmann:

Desse modo, a descrição épica das condições de vida dos tecelões parece – como motivação da revolta – ser capaz de dramatização. Porém a própria ação não é dramática. Até uma certa cena do último ato, a revolta dos tecelões carece do conflito intersubjetivo; ela não se desenvolve no medium do diálogo (como no *Wallenstein*, de Schiller), antes se situa, ímpeto de desesperados que é, além do diálogo e, por esse motivo, não pode ser senão o seu tema. Assim, a obra volta a reincidir no épico. (SZONDI, 2001, p. 81)

Nota-se, na citação acima, que Szondi diferencia as formas épica e dramática partindo do comportamento do conflito, que, no caso da peça de Hauptmann, não aparece em caráter intersubjetivo por grande parte da obra. Assim, o elemento "conflito" é tomado como uma interessante ferramenta para se analisar possíveis "desvios" (SARRAZAC, 2012) da forma dramática "pura" em uma determinada obra literária. Como já comentado, Szondi baseia-se em três principais pontos para definir o drama puro, sendo eles: "fato (1) presente (2) intersubjetividade (3)" (SZONDI, 2001, p.91). E usa esses pontos como eixos comparativos para determinar a crise do drama, constantemente mencionando o conflito através do eixo comparativo da intersubjetividade. Os demais eixos comparativos usados por Szondi podem ser mais bem observados no seguinte trecho, no qual o autor compara Ibsen, Tchekhov e Strindberg:

Em Ibsen, o passado domina no lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo. Desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrasubjetivo. Nos dramas de Tchekhov, a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva,

converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. (SZONDI, 2001, p.91).

No trecho exposto, mesmo que Szondi não se refira exclusivamente ao conflito, fica explícita a ideia de que a intrassubjetividade está presente, de formas diferentes, tanto nas obras de Strindberg como nas de Tchekhov e de Ibsen. Logo, não é de se surpreender que, em autores icônicos do realismo-naturalismo, focado na tentativa de representar fielmente o "real", resulte na crise dessa mesma forma, com erupções de intra e extrassubjetividade sendo articuladas ao universo intersubjetivo, isto é, aspectos internos, psicológicos das personagens e também aspectos ligados à macroestrutura sendo cada vez mais evidenciados. Também não é por acaso que esses mesmos autores tenham parte de sua obra classificada como pioneiras dos estilos de vanguarda modernista: o Simbolismo e o Expressionismo. Como define Sarrazac (2013, p.63), tratou-se de uma "encruzilhada naturalista-simbolista", sendo o Simbolismo "a outra face do naturalismo". Ambos os movimentos, além de terem o mesmo espírito decadentista do fim do século, operaram fissuras no modelo dramático canônico, apresentando aspectos épicos e líricos que serão o primeiro capítulo ("crise do drama") de um movimento de explosão das estruturas dramáticas (modelo) operado de modo não linear ao longo de todo século XX.

O elemento "conflito", no sentido intersubjetivo do termo, evidencia bem essa explosão das estruturas dramáticas, uma vez que o mesmo passa a sofrer alterações marcantes ou perder o foco em obras de maior ruptura com um modelo tradicional que vão surgindo ao longo do século XX. Tais alterações acompanham a necessidade dos dramaturgos, perante o mundo que o cerca, de expressar de modo mais explícito questões de intrassubjetividade e extrassubjetividade, das quais o modelo dramático "clássico" em seu foco na intersubjetividade não dava mais conta de retratar. Segundo a teoria szondiana, portanto, tem-se na presença ou ausência do conflito intersubjetivo, dentre outros eixos comparativos, um ponto que aproxima ou distancia uma obra dramática da "pureza" canônica. E observar a "explosão" dos territórios de intra e extrassubjetividade na dramaturgia pode, então, ser uma ferramenta interessante para perceber como se dão alguns dos transbordamentos épicos e líricos que vão aparecendo ao longo do século XX. Sendo assim, é necessário melhor entender os conceitos de "épico" e "lírico", além de como os territórios de intra e extrassubjetividade se relacionam os transbordamentos épicos e líricos no drama. Os termos

"dramático", "épico" e "lírico" são comentados por Anatol Rosenfeld no seguinte trecho do livro *O Teatro Épico*:

Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, o canto, a ode, o hino, a elegia. Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopéia, o romance, a novela, o conto. E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra dramática (Dramática). Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, comédia, a farsa, a tragicomédia, etc (ROSENFELD, 2010, p.17-18).

Ao lírico, são associados por Rosenfeld a questão do "estado de alma" (algo que relaciona-se com o território da intrassubjetividade, ou seja, questões internas de um indivíduo) e do discurso "mais ou menos rítmico". Já ao épico, é associada a questão da narrativa, da história contada, ou seja, algo que remete, normalmente, a acontecimentos já passados e a fatos que não são contados no presente através da mimetização de interações intersubjetivas, mas sim ao relato de um evento externo ao momento presente (que aqui pode ter a ver com reflexões em campo intrassubjetivo, mas que também pode abarcar relações de cunho "extrassubjetivo", ou seja, não do indivíduo consigo, nem dele com outro, mas dele com problemas do meio, isto é, questões político-sociais atreladas).

Ainda abordando as transformações no drama ao longo do século XX, é importante ressaltar que Szondi identifica desvios em relação ao "drama puro" não só nos autores citados por ele (e já mencionados aqui) da chamada "crise do drama", mas também em obras que classifica como "tentativas de salvamento"¹³ do drama tradicional e como "tentativas de solução"¹⁴; sendo as do último conjunto aquelas que constituíram a "virada" para novas formas, nas quais os recursos épicos, em especial, e também líricos são mais evidentes. Já as "tentativas de salvamento" seriam aquelas em que localiza a manutenção da forma dramática "clássica", mas que ainda assim possuem alguns aspectos épicos e líricos sutis. Desse modo, para autor, o drama "novo", "próprio" do século XX se constituiria da mistura, dentro do

¹³ São descritas por Szondi como tentativas de salvamento: o naturalismo (Hauptmann; Strindberg); a peça de conversação (Beckett; Hofmannsthal); a peça de um só ato (Strindberg; Maeterlinck; Hofmannsthal; O'Neill); confinamento e existencialismo (Lorca; Strindberg; Sartre).

¹⁴ As tentativas de solução mencionadas por Szondi (2001) são: a dramaturgia do eu (expressionismo: Hasenclever; Sorge; Toller; Kaiser; Brecht); a revista política (Piscator); o teatro épico (Brecht); a montagem (Bruckner); o jogo de impossibilidade do drama (Pirandello); o monologue intérieur (O'Neill); o eu-épico como diretor de cena (Wilder); o jogo do tempo (Wilder); reminiscência (Miller).

gênero dramático, de elementos épicos e líricos. Por exemplo, ao falar do drama naturalista de Gerhart Hauptmann, dentro da categoria "tentativa de salvamento", Szondi afirma que o mesmo: "escolhia seus heróis entre as camadas baixas da sociedade" (SZONDI, 2001, p.101). E isso, segundo sua visão, já poderia ser considerado como um aspecto épico, uma vez que o "eu-épico" teria "íntima relação com o problema do 'meio'" (2001, p.103).

Desse modo, a dramaturgia do naturalismo, em que a forma dramática trata de sobreviver à crise historicamente condicionada, encontra-se desde o princípio no perigo de converter-se em épica por causa da mesma distância face à burguesia que lhe possibilitou, de início, salvar o drama. (SZONDI, 2001, p.105).

Um outro exemplo interessante de ser mencionado dentre as "tentativas de salvamento" do drama são as "peças de conversação", que "giram em torno de questões como o direito de voto para mulheres, amor livre, direito de divórcio, *mesalliance*¹⁵, industrialização e socialismo" (SZONDI, 2001, p.106). Tal definição de Szondi evidencia que as "peças de conversação", mesmo dentro do padrão canônico, não se limitam ao território da intersubjetividade, uma vez que seus diálogos giram em torno de questões extrassubjetivas, e por esse motivo, seriam épicas.

Já ao falar nas "tentativas de solução", Szondi demonstra as fortes tendências épicas em vários dramaturgos das primeiras décadas do século XX, indicando a epicização como solução à forma dramática que entrara em crise desde as últimas décadas do século XIX. Assim, nas "tentativas de solução", o épico torna-se base da nova dramaturgia moderna, não só no "teatro épico" de Brecht, mas também na estratégia do "eu épico como diretor da cena" em *Our Town*, de Thornton Wilder (1938) ou *Seis personagens à procura de um autor* de Pirandello que não considera "uma obra dramática, mas épica" (SZONDI, 2001, p.151). Sobre essa peça ainda afirma que:

A temática divide-se em duas camadas: a camada dramática (o passado dos seis personagens), que no entanto já não é mais capaz de constituir uma forma; e uma segunda, épica, que responde àquela tarefa em sua relação com a primeira: o aparecimento das seis personagens enquanto a trupe ensaiava e a tentativa de realizar seu drama. (SZONDI, 2001, p.151).

Em *O Futuro do Drama*, Jean Pierre Sarrazac também aponta para o aparecimento de "recursos épicos" no drama moderno, referindo-se ao conflito intersubjetivo como "não sendo suficiente para servir de contrapeso à epicização do mundo" (SARRAZAC, 2002, p.15). Desse modo, entende que os aspectos épicos na dramaturgia moderna seriam necessários para

¹⁵ Casamento com pessoa de posição social "inferior".

representar questões da modernidade e contemporaneidade (século XX até hoje). Se o conflito intersubjetivo por si só não dá conta das transformações do mundo naquele contexto, Laurence Barbolosi e Muriel Plana (2013, p.62) afirmam: "num teatro epicizado, mais narrativo, são introduzidas a descontinuidade, distância, mensagens, reflexividade: perante a fábula* que lhe contam, o espectador deve recorrer à razão. Deve decifrar o sentido dessa fábula, dessa parábola*". Fica explícito, portanto, o fato de que o épico, no teatro, não necessariamente exclui os elementos da fábula (que incluem os conflitos interpessoais próprios da forma dramática). O ponto principal de obras que "tendem mais" para o épico, no entanto, se dá em um eixo externo à realidade fechada da fábula, o que permite relacionar o épico ao território da extrassubjetividade. Brecht, por exemplo, buscava em seu teatro uma forma que "deixasse claro que os atores estavam apenas demonstrando as condições sociais de outras épocas a fim de transmitir informações sociais importantes à platéia, que deveria assistir à peça com disposição mental distanciada e crítica" (ESSLIN, 1978, p.70). A temática de suas peças, por mais que o conteúdo pudesse envolver conflitos inter e intrapessoais, dava ênfase à esfera extrassubjetiva, tratando de temas sociais maiores, isto é, de como a vida de cada ser humano e as escolhas individuais estão diretamente relacionados a macroestrutura sociopolítica de cada nação em cada momento histórico.

É importante salientar que Szondi e Sarrazac escreveram sobre as transformações do drama ao longo do século XX, porém nenhum dos dois se aprofundou satisfatoriamente nos aspectos líricos presentes nas obras desse período. Szondi traz uma visão um tanto quanto teleológica que coloca o drama épico como uma espécie de solução para uma forma dramática em crise, e Sarrazac, que apesar de criticar a visão teleológica de Szondi, aponta para o hibridismo das obras dramáticas modernas por ele analisadas com um foco ainda muito direcionado aos por ele chamados "desvios épicos" dessas obras. Assim, ambos deixam os aspectos líricos em segundo plano, voltando sua atenção prioritariamente aos elementos épicos. Sarrazac e Szondi são os principais autores criticados por Cleise Mendes em seu artigo *A ação do lírico na dramaturgia contemporânea*, que trata justamente de reconhecer esse "esquecimento" do lirismo e enfatizar "o papel do lírico como tendência estruturante das várias instâncias da composição dramática, no desenho das situações, no singular modo de ação das personagens imersas num processo de subjetivação" (MENDES, 2015, p.9). Entretanto, em *Teoria do Drama Moderno*, Szondi afirma que: "a linguagem tchekhoviana deve seu encanto a essa passagem constante da conversação à lírica da solidão" (SZONDI,

2001, p.50). E após já ter destacado, nos dramas de Tchekhov, a presença do passado através da lembrança e o diálogo convertido em "reflexões monológicas", Szondi também aponta no mesmo trecho para a intrassubjetividade dominante nos dramas de Ibsen, devido principalmente ao passado que toma o lugar do presente. Assim, mesmo Szondi não dando foco a recursos líricos da dramaturgia moderna, é possível identificar em seus escritos o reconhecimento dos aspectos líricos diretamente relacionados a presença da intrassubjetividade no drama.

Assim, em concordância com Mendes (2015) e Sanches (2016a e 2016b), compreende-se aqui que os "desvios" no contexto de transformações no drama no último século não implicam somente em transbordamentos épicos, mas também líricos. Quanto à presença do lirismo no gênero dramático, há um interessante apontamento feito por João Sanches, no seguinte trecho de sua tese de doutorado, que aponta para a forte presença de desvios líricos nos dramas contemporâneos:

As obras de autores estudados por Sarrazac como Heiner Muller, Peter Handke, Michel Vinaver, Armand Gatti, Bernard-Marie Koltès, Sarah Kane, Edward Bond, entre outros, sem dúvida, encorajam o estudo de certas recorrências de procedimentos dramatúrgicos que podemos associar a uma emersão da subjetividade, à abordagem do inconsciente, do íntimo, ou, em nossos termos, à exploração de *possibilidades líricas no drama*. (SANCHES, 2016a p.66)

Aqui, Sanches ao citar elementos de natureza intrassubjetiva, como o íntimo e o inconsciente, descrevendo-os como "possibilidades líricas no drama", assim como descrito primeiramente por Cleise Mendes (2015). Permite-se, então, relacionar a presença de aspectos líricos em um determinado texto dramático à exploração mais enfática da intrassubjetividade, ou, em outras palavras, conflitos de nível intrapessoal.

Desse modo, articulando análises de Szondi, Sarrazac com a dos brasileiros Mendes e Sanches, a hipótese aqui seria a de que o drama quando chega ao seu "ápice" no realismo/naturalismo em seu "raio-x" das questões humanas, acaba entrando em "crise", pois transborda tanto em intrassubjetividade como extrassubjetividade, sendo a extrassubjetividade relacionável aos aspectos épicos e a intrassubjetividade, por sua vez, relacionável aos aspectos líricos. Esse transbordamento de aspectos épicos e líricos se acentua ainda mais na dramaturgia moderna e contemporânea, em sua necessidade de abordar não só conflitos

interpessoais de ordem intra-ficcional¹⁶, como conflitos intra e extrassubjetivos, desembocando numa dramaturgia tanto cheia de epicização como lirismo, isto é, "aquelas formas dramáticas que se diferenciam das concepções e estratégias formais mais tradicionais, ou canônicas." (SANCHES, 2016a, p.218).

Pode ser relevante também destacar que, partindo da lógica do "devir rapsódico" e seus "transbordamentos incessantes" defendida por Sarrazac (2002)¹⁷ e do conceito de "desvio" explorado em *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (SARRAZAC, 2013), João Sanches, em sua tese de doutorado, sintetiza os seguintes recursos épicos mais recorrentes na dramaturgia contemporânea:

- I. Rapsódia: "formas dramáticas 'híbridas' (aquelas que utilizam estratégias associadas a diferentes gêneros e subgêneros canônicos) e abertas (aquelas que explicitam estratégias de autorreflexividade, relativização e apelo mais direto à colaboração receptiva)" (SANCHES, 2016a, p.112.);
- II. Montagem/colagem: autonomia mais radical entre as partes; uso de materiais diversos (textos, poesias, cenas, improvisos, canções, coreografias, objetos, documentos etc.);
- III. Metadrama: ruptura do microcosmo; "autorreflexividade".

Já quanto aos desvios líricos mais recorrentemente observados na dramaturgia contemporânea, são descritos por João Sanches os seguintes:

- I. Monodrama: quando a ação apresentada na obra é uma projeção da mente, do inconsciente, da subjetividade de uma personagem, ou do autor;
- II. Poema dramático: "os aspectos formais dessas obras são determinados por seus conteúdos líricos (sentimentos, pensamentos, sonhos e memórias), e não por um esquema actancial. [...] um poema dramático não seria um tipo de drama – ele seria *uma forma lírica com emersões dramáticas*." (SANCHES, 2016a, p.199);

¹⁶ Entendendo por "intra-ficcional" tudo aquilo pertencente ao universo interno da obra; ao seu microcosmo. Aprofundar-se-á, um pouco mais adiante, sobre esses territórios intra e extraficcionais (ou micro e macro cósmicos).

¹⁷ Em *O Futuro do Drama*, Jean-Pierre Sarrazac afirma que: "o devir rapsódico procede por transbordamentos incessantes. Do dramático pelo épico ou pelo lírico, é claro. Mas, igualmente, no outro sentido, do épico ou do lírico pelo dramático... No entanto, transbordar não significa aniquilar." (SARRAZAC, 2002, p.103).

- III. Ação cíclica: "texto dramático cuja situação/ação dramática central progride circularmente, através de repetições, acumulações e/ou numa dinâmica de movimento espiralado – que não demanda um desfecho definitivo" (SANCHES, 2016a, p.201).

Deve-se ressaltar que quando se fala na “dramaturgia de desvio” (SANCHES, 2016b, p.65), usa-se como referência o estilo dramático "puro" ao qual Szondi se refere, mas ao mesmo tempo é importante considerar que esse modelo ideal não chega a ser inteiramente contemplado por nenhuma obra dramática. Isso porque deve-se levar em consideração a natureza acanônica das obras artísticas, como defende João Sanches. "A afirmação de que o drama seria acanônico por natureza procura destacar a liberdade formal que os artistas desde sempre experimentaram, a despeito dos valores majoritários, predominantes nas produções reconhecidas de determinadas culturas, ou períodos históricos." (SANCHES, 2016a, p.22). Ainda nessa lógica, ao comentar os estudos de Szondi e Sarrazac, Sanches apresenta a seguinte colocação: "Se Peter Szondi identificou uma crise e vislumbrou uma solução, Jean-Pierre Sarrazac (2012), por sua vez, propõe que a crise não tem fim – nem significado, nem direção. A crise é permanente, o drama é uma forma em crise." (SANCHES, 2016a, p.63).

Assim, entende-se que o processo de transformação no drama é algo contínuo, que não possui um "fim", ou seja, não há um ponto de chegada onde todas as possibilidades de desvio já foram exploradas ou onde consolida-se um "novo modelo" de dramaturgia. Desse mesmo modo, os aspectos dramáticos “clássicos” como diálogo e conflito interpessoal não desaparecem. Jean-Pierre Ryngaert, por exemplo, cita o *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (Dicionário enciclopédico do teatro) de Michael Corvin para apontar que até o fim dos anos 60 o teatro ainda era mais imediatamente associado ao diálogo (RYNGAERT, 1998, p.135). Contudo, Ryngaert também destaca as rupturas com uma forma mais tradicional no período contemporâneo, afirmando que para autores contemporâneos "quase já não existe forma ideal ou modelo de construção" (RYNGAERT, 1998, p.103). Também sobre rupturas e/ou desvios no drama moderno e contemporâneo, Jean-Pierre Sarrazac defende uma ideia de "teatro rapsódico" (SARRAZAC, 2002), conceito que descreve, na visão do autor, a característica de liberdade da dramaturgia moderna e contemporânea em transitar por tendências épicas, líricas e dramáticas.

Retornando, agora, à questão da teleologia do conflito, é necessário levar em consideração que o "conflito" na dramaturgia era e ainda é mais comumente associado à intersubjetividade, isto é, aos desejos/objetivos distintos de indivíduos/personagens que se opõem, pois essa talvez seja a forma mais evidente de conflito. O elemento "conflito" foi e ainda é visto, por vezes, de forma restrita, ou seja, que não leva em conta fatores não-interpessoais. Nesse sentido, observa-se, em alguns autores, uma sinonimização entre conflito e conflito interpessoal. Perante os desvios épicos e líricos, diferentes autores apontam para um desaparecimento ou um desmembramento desse elemento dramático, sem especificar que o conflito que desaparece ou se dissipa é especificamente o conflito interpessoal, não levando em consideração os outros tipos de conflito como elementos disparadores de ação (ou inação) das personagens. Por exemplo, a dramaturga e teórica Cleise Mendes, comentando sobre "possibilidades de miscigenação lírico-dramática" na recente produção dramática, afirma:

São elementos comuns a boa parte dessa produção o predomínio da função poética sobre a referencialidade; a fragmentação do diálogo cotidiano em emissões que parecem surgir aleatoriamente, aos poucos permitindo a eclosão de sentidos e terminando por alcançar um efeito curioso a partir de réplicas esparsas, silêncios ou vozes paralelas; a permanência das situações como que suspensas no tempo e no espaço, sem progressão dramática; o processo de subjetivação que isola as personagens, dissolve o clássico conflito e transforma suas enunciações em feixes de monólogos ou fluxos de reminiscências, fazendo que a linguagem adquira inequívoca força lírica. (MENDES, 2015, p.10)

A autora menciona uma dissolução do "clássico conflito" associada ao isolamento das personagens e ao desaparecimento dos diálogos dando lugar a (feixes de) monólogos, apresentando uma visão semelhante à de Sarrazac, que fala no "desvanecimento do conflito" (2002, p.14) na produção dramática moderno-contemporânea. Entende-se que essa intersubjetividade, comum ao drama, não é predominante na forma lírica e acaba por dar lugar à intrassubjetividade. No entanto, a não-predominância da intersubjetividade em uma determinada obra apenas indica que a intersubjetividade não é a pulsão dominante na mesma, o que não significa que não possam existir conflitos de tipo intrapessoal na mesma, mesmo que esses apareçam de forma mais sutil ou secundária. Por usar a expressão "clássico conflito", Mendes não elimina totalmente a possibilidade de conflitos de outros tipos, nem necessariamente considera a possibilidade de uma ausência total de conflito, como parece fazer João Sanches ao exemplificar que certas obras "classificadas como surrealistas, expressionistas, ou mesmo como "de absurdo" [...] chegam a paroxismos líricos tais, nos

quais não é possível identificar um enredo, um conflito ou mesmo informações referenciais de tempo e espaço" (SANCHES, 2016a, p.96).

Se entendemos que esse nosso objeto de estudo (conflito), quando manifestado em pulsão intersubjetiva, é considerado marca da forma dramática, seria possível supor que haja uma ou mais formas de conflito intrapessoal agindo como motor da forma lírica, por sua vez marcada pela intrassubjetividade? Caso contrário, o que seriam as questões intrassubjetivas que marcam a forma lírica se não conflitos? No caso de uma hipotética ausência absoluta de conflito, ainda haveria necessidade de fala e ação? E, ainda, mesmo que seja possível pensar em criações literárias sem conflito, não seria igualmente possível aplicar a lente do conflito sobre as mesmas?

1.3 – Enfim, conflito(s): pulsões e eixos

"A temática do drama é constituída pelos conflitos que aquela relação permite desenvolver."
(SZONDI, 2001, p.139).

Serão expostos, aqui, entendimentos quanto a algumas possibilidades de conflito, com base em definições já postas, mas trazendo atenção justamente para a possível flexibilidade dessas definições ou desses termos. Não se pretende, aqui, delimitar o que pode ou não ser o conflito, mas enxergá-lo como um elemento sempre presente no fazer teatral, porém mutável ao longo da História do teatro.

Quanto a definições de conflito, *O Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* contém a seguinte descrição:

A partir de seu sentido etimológico – o de "choque" –, o termo "conflito" ampliou-se. Não designa mais apenas o instante preciso da colisão, mas mais genericamente toda situação que coloque em cena duas entidades antagônicas – dois indivíduos, mas também dois países em guerra ou dois desejos no seio de uma mesma consciência –, seja o choque real ou subterrâneo. Essa riqueza é primordial. Dramaturgicamente, falar de conflito é remeter à noção de "colisão" dramática, oriunda dos *Cursos de estética* de Hegel. A própria ideia de colisão remete a um teatro da ação* no qual o desenrolar da fábula acompanha as diferentes etapas de uma luta. Nesse sentido, a história da noção dramática de conflito seria a de um lento desaparecimento, acompanhando a erosão da ação dramática. Entretanto, se entendermos o termo conflito em seu sentido mais amplo, parece de fato que as escritas modernas e contemporâneas continuam a se alimentar de tensões, oposições e lutas. (GAUDÉ; KUNTZ; LESCOT, 2013, p.41).

A definição acima não desconsidera completamente uma definição mais "tradicional" do termo, mas reconhece que a mesma não dá conta de tudo o que o termo abrange, à medida que as próprias formas de se pensar e fazer teatro se ampliam. Ou seja, é reconhecido que existe uma noção primeira de conflito ligada à etimologia da palavra e também à lógica da "forma fechada", ou do "teatro da ação" como expõem os autores, mas ao mesmo tempo abre-se espaço para entender que o conflito pode existir em sentido ampliado, reconhecendo "tensões, oposições e lutas" como possíveis territórios de conflito que alimentem escritas modernas e contemporâneas. É possível pensar, inclusive, que essas "tensões, oposições e lutas" não se limitam apenas à escrita dramática, visto que mesmo processos teatrais que não necessariamente tenham o texto como primeira camada da dramaturgia ainda assim podem em seu discurso/temática/poesia alimentar-se desses sentidos mais amplos de conflito.

Já com base no *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis, é possível arriscar-se a afirmar que a presença de conflito(s), em sentido expandido ou não, não é somente voluntária, mas possivelmente inerente à criação dramática. Segundo Pavis (2008, p.68):

De acordo com uma teoria marxista ou simplesmente sociológica, todo conflito dramático resulta de uma contradição entre dois grupos, duas classes ou duas ideologias em conflito, num determinado momento histórico. Em última análise, o conflito não depende apenas da vontade do dramaturgo, mas das condições objetivas da realidade social representada.

Isso não significa, no entanto, que não possam existir conflitos oriundos somente da vontade do(a) dramaturgo(a). Talvez para se discorrer sobre esse ponto específico, deva-se discutir o que determinaria o desejo do ser humano, mas esse também não é o caminho a ser seguido aqui. No momento, o que nos interessa entender, a partir do que foi exposto por Pavis no trecho acima, diz respeito à possibilidade de conflitos estarem permeando a dramaturgia em suas diferentes camadas, sendo esse um elemento essencial à dramaturgia – não no sentido de "deve ter, ou então a dramaturgia não funcionará", mas no sentido de, mesmo o(a) dramaturgo(a) não pensando nesse elemento, o próprio contexto em que ele se insere irá determinar ao menos alguma camada de conflito.

No livro *Art of Dramatic Writing*, o autor Lajos Egri, que embora trabalhe em cima de um entendimento bastante tradicional de conflito que se baseia no "ataque e contra-ataque", autor traz uma afirmação interessante para o que se propõe aqui. Ele afirma: "o germe do conflito pode ser rastreado em qualquer coisa, em qualquer lugar"¹⁸ (1960, p. 132, tradução

¹⁸ "The germ of conflict can be traced in anything, anywhere."

nossa). Tal afirmação não é exposta com o intuito de propor uma noção expandida de conflito para a dramaturgia, mas sim para alertar sobre a confusão na qual se pode cair ao tentar examinar o conflito isoladamente, porque o que interessa em sua obra é a construção do conflito da esfera do "inter" (intersubjetividade), dando exemplos de trechos de diálogos – sendo alguns criados pelo autor, outros de peças já existentes e bem conhecidas, e outros sendo diálogos existentes mas que foram alterados pelo autor – para tentar exemplificar o que, na sua perspectiva, seriam construções de conflito bem desenvolvidas em comparação com aquelas mal desenvolvidas.

No entanto, o interesse do presente trabalho não está em ensinar construções de conflito como pretende Egri em seu livro, mas sim em elencar possibilidades de olhares sobre conflito que possam auxiliar o artista cênico em sua prática (em especial o(a) dramaturgo(a), mas quem sabe possa servir para qualquer artista da cena que veja seu trabalho como uma camada dramatúrgica). Por mais que possa não ter sido a intenção de Egri, o autor acaba por indicar que possibilidades distintas de conflito podem existir, já que o "germe do conflito" é rastreável em tudo, segundo ele. Isso não significa que o autor comete um equívoco ao atentar para o "perigo" de se perder ao tentar examinar o conflito isoladamente, mas a proposta aqui é justamente buscar um caminho de pensar possibilidades expandidas de conflito sem que seja necessário se perder.

Seguindo essa linha de raciocínio, existiriam pelo menos dois caminhos possíveis ao se investigar a presença do conflito em outras obras menos próximas ao "cânone tradicional". Um deles é o de entender que o conflito interpessoal pode desaparecer do contexto geral que move a dramaturgia, mas muitas vezes continuar presente de modo secundário, através de micro-conflitos. Esse parece ser o caso da peça *Iphigénie Hôtel*, mencionada por Sarrazac em *O Futuro do Drama*, na qual há um contexto geral extrassubjetivo movendo a ação, ao mesmo tempo que a peça é recheada de micro-conflitos interpessoais que não se interligam diretamente em uma trama coesa. Portanto, mesmo o conflito "clássico" pode ainda estar presente em obras que investem nos elementos épico-líricos. O fato de uma obra poder conter múltiplos conflitos interpessoais, não necessariamente significa que sua ação geral seja movida predominantemente pela pulsão intersubjetiva.

Partindo do pressuposto de que há sempre um ou mais conflitos movendo uma obra dramática em um sentido mais amplo de conflito, outro caminho de investigar o não-desaparecimento do conflito seria o de analisar, em obras cuja base não se dá na

intersubjetividade, qual seria a pulsão dominante e, portanto, qual tipo de conflito que se apresenta como central. Nesse viés, aceita-se a existência de conflitos outros (ou seja, para além de relações interpessoais), através dos quais podem ser expressadas formas diferenciadas de "tensões oposições e lutas"¹⁹. Aqui, entende-se que uma luta social ou uma crise interna também podem configurar espécies distintas de conflito que não se limitam às relações interpessoais. Um exemplo bastante prático de conflito central em uma obra cuja pulsão dominante não é a intersubjetiva pode ser encontrado na seguinte descrição do que seriam algumas características do *drama lírico*, no modelo formulado por Cleise Mendes. Nas suas palavras:

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).

Entende-se que construção desse conflito, que pode ser chamado de intrassubjetivo, tende para o surgimento de desvios líricos dentro da forma dramática (drama). Desse modo, o desenvolvimento da ação em obras do tipo descrito por Mendes se daria por uma progressão de acontecimentos pautados não em conflitos interpessoais, mas pelo acúmulo de imagens e outros recursos como a repetição. Ou seja, existem formas de construção de conflito não-interpessoal que permitem dar movimento à obra e trabalhar a expectativa e as emoções do espectador.

À Espera de Godot é uma peça que trabalha bastante em cima da expectativa. Os personagens Vladimir e Estragon passam a peça inteira esperando encontrar aquele que eles chamam de "Godot", sem que se deixe explícito, na obra, se "Godot" é uma pessoa ou uma metáfora. Mesmo que Vladimir e Estragon cheguem ao final da peça sem encontrar Godot, o problema inicial que consiste na vontade deles de encontrar Godot versus o fato de Godot ainda não ter chegado ou aparecido já configura um conflito que leva as personagens a agirem através da fala, por exemplo, o que não seria necessário caso não houvesse conflito algum

¹⁹ "Se entendermos o termo conflito em seu sentido mais amplo, parece de fato que as escritas modernas e contemporâneas continuam a se alimentar de tensões, oposições e lutas." (GAUDÉ; KUNTZ; LESCOT, 2013, p.41).

movendo-os para tal. Ou seja, a quase inércia (porém não total, pois uma fala já configura um tipo de ação) das personagens ainda assim as leva de um ponto "A" a um ponto "B" na peça, mesmo esses dois pontos não configurando um enredo no sentido de ações concatenadas. Porém, no ponto "B", sendo esse o ponto final da peça, essas personagens já foram atravessadas pelas diferentes questões levantadas ao longo da peça e inclusive receberam a visita de outras personagens – que, por sua vez, também passam por transformações. Esse movimento de um ponto "A" a um ponto "B" mesmo que seja aparente estático é engendrado por um questão, e essa questão pode ser considerada como conflito, mesmo que de outra ordem que não interpessoal.

Considerando, portanto, a intersubjetividade como apenas um território possível de conflito, aqui se propõe pensar no conflito em três pulsões diferentes, sendo elas: "intersubjetiva", "intrassubjetiva" e "extrassubjetiva". Nessa perspectiva, entende-se por "intersubjetivo" aquilo que diz respeito à subjetividade do indivíduo em relação à subjetividade de outro ou outros; por "intrassubjetivo" aquilo que diz respeito à subjetividade do indivíduo em relação consigo, em suas contradições e dilemas; por "extrassubjetivo" aquilo que é externo ao indivíduo (questões sociais, culturais, econômicas etc), mas que inevitavelmente o atravessa. Logo, considera-se que, se a pulsão intersubjetiva tende a materializar-se em conflitos interpessoais, é possível pensar nas pulsões intra e extra como indicadores de conflitos de caráter intrapessoal e extrapessoal.

Sobre "tipos de conflito", Patrice Pavis (2008, p.68) discorre:

A natureza dos diferentes tipos de conflito é extremamente variável. Se fosse possível estabelecer cientificamente uma tipologia, ela forneceria um modelo teórico de todas as situações dramáticas imagináveis e precisaria assim o caráter dramático da ação teatral. Surgiriam os seguintes conflitos:

- rivalidade de duas personagens por razões econômicas, amorosas, morais, políticas etc.;
- conflito entre duas concepções de mundo, duas morais irreconciliáveis (ex.: Antígona e Creonte);
- discussão moral entre subjetividade e objetividade, inclinação e dever, paixão e razão. Esta discussão ocorre no interior de uma mesma figura ou entre dois "campos" que tentam se impor ao herói (dilema*);
- conflitos de interesse entre indivíduo e sociedade, motivações particulares e gerais;
- luta moral ou metafísica do homem contra um princípio ou desejo maior que ele (Deus, o absurdo, o ideal, o superar-se a si próprio etc.).

Pavis traz uma outra possibilidade de se pensar em tipos de conflito diferentes. Se formos analisar cada um dos itens dados por Pavis através da lente aqui proposta que considera as pulsões inter, intra e extra, esses poderiam se caracterizar da seguinte forma,

respectivamente: "rivalidade de duas personagens [...]" = pulsão intersubjetiva; "conflito entre duas concepções de mundo [...]" = pulsão intersubjetiva atravessada também pela extrassubjetividade; "discussão moral [...]" = pulsão intrassubjetiva; conflitos de interesse entre indivíduo e sociedade [...]" = pulsão extrassubjetiva; "luta moral ou metafísica [...]" = intrassubjetivo (entendendo que noções como "Deus" dependem da perspectiva subjetiva do indivíduo em relação essa figura ou conceito). Essas comparações entre a perspectiva aqui apresentada e os tópicos de Pavis não vêm com a intenção de classificar de forma rígida os conflitos em tipos fechados, mas sim de evidenciar que diferentes olhares/classificações podem ser feitos sobre um mesmo elemento sem necessariamente se contradizerem. Tais comparações também são importantes para melhor evidenciar como podem se materializar essas pulsões diferentes de conflito.

Existem autores, no entanto, que abordam seus ensinamentos, explicações ou visões sobre dramaturgia sem necessariamente partir do conceito de conflito (ao menos não o nomeando dessa forma), mesmo pensando no teatro dramático. Martin Esslin (1978), por exemplo, traz a noção de "suspense", que por sua vez se daria na relação entre o conflito do drama apresentado e as reações/emoções do espectador/leitor. Para o autor, o suspense seria o elemento que prende a atenção do espectador/leitor, estimulando sua expectativa e seu pensamento, e que pode-se dar através conflito em pulsão intersubjetiva, ou mesmo para além:

O interesse e o suspense não precisam necessariamente ser despertados por recursos de intriga: no início de um balé destituído de enredo a beleza dos primeiros bailarinos pode ser suficiente para despertar interesse, enquanto que as expectativas da platéia quanto à possibilidade de ver toda uma vasta variedade coreográfica fornece suspense suficiente para manter a concentração do público por muito tempo. (ESSLIN, 1978, p.48)

Quanto ao uso da expressão "intriga", Patrice Pavis a define da seguinte forma: "sequência detalhada dos saltos qualitativos da *fábula**, o entrelaçamento e a série de *conflitos** e *obstáculos** e de recursos usados pelas personagens para superá-los" (PAVIS, 2008, p.214). Assim, entende-se a intriga como um tecido de ações e conflitos. Os "recursos de intriga" aos quais Esslin se refere, portanto, têm a ver com a organização das ações e conflitos em uma dramaturgia – nesse sentido, "dramaturgia" estando mais ligada a uma noção de texto dramático –, por isso Esslin atenta para o fato de que nem sempre o suspense depende desses "recursos de intriga" ligados à essa lógica mais tradicional. Tal colocação do autor já abre algum espaço que indica a possibilidade de expansão de perspectiva para outros

elementos sobre o que de fato move a estrutura dramática, não sendo somente através o choque de interesses entre personagens/personas.

De fato, o desenvolver de uma dramaturgia depende de muitos elementos outros, talvez não "para além" do conflito pois entende-se que quaisquer elementos passíveis de serem observados em uma obra dramática estarão, de alguma forma, em correlação. O fato de Esslin não usar o termo "conflito" da mesma forma que se usa aqui, ou como já exposto de acordo com definições de Pavis ou de Sarrazac e demais autores do *Léxico*, não significa automaticamente que os entendimentos de conflito aqui apresentados, ou ao menos traços desses, não possam ser identificados em Esslin. O autor, em *Uma Anatomia do Drama*, faz o uso de termos outros termos como "suspense", "expectativas", "variação de ritmos" e, mais adiante, "contraste".

Martin Esslin considera, ainda, que "o suspense da ação principal depende da existência de pelo menos duas soluções para o problema principal da peça" (ESSLIN, 1978, p.51). Sendo assim, e entendendo o conflito em seu sentido amplo, seria justo afirmar que todo "problema" principal a ser resolvido é um tipo de conflito, uma vez que um problema por si só já caracteriza uma tensão. Isso independe se o problema será resolvido ou não, assim como independe da pulsão do problema. De todo modo, o elemento "suspense", da forma como descrito por Esslin, aparenta ter uma característica híbrida, sendo algo que parte do microcosmo (o universo interno/intraficcional do drama), mas que é sempre mencionado em diálogo com o macrocosmo (o eixo externo/extraficcional; o público), de forma que está diretamente ligado a esses dois eixos e demonstra a interdependência dos mesmos na experiência teatral.

Observemos como Martin Esslin exemplifica o que, na sua visão, seriam "espécies de suspense":

E existe um sem-número de espécies de suspense: esse pode estar em uma pergunta como: "E agora, o que vai acontecer", mas igualmente pode estar contido na pergunta: "Eu sei o que vai acontecer, mas *como* será que vai acontecer?", ou até mesmo: "Eu sei o *que* vai acontecer e como vai acontecer, mas como será que X vai reagir?. Ou ele poderá ser também de outro tipo completamente diferente, tal como: "O que será que estou vendo acontecer?", ou "Esses acontecimentos parecem formar um esquema qualquer, mas que tipo de esquema será? (ESSLIN, 1978, p.48).

A forma como Esslin explica o "suspense" depende tanto do que ocorre no eixo microcômico (ações internas ao contexto da obra) como das reações do público em relação a esse microcosmo. A relação com o público, o espaço teatral entendido como tal e toda a

camada do "real" para além do que se pode trazer de real dentro do microcosmo de uma obra, consistem todos na camada macrocómica. Esses eixos micro e macrocómicos serão aqui chamados tanto dessa forma, como de eixos "intraficcionais e extraficcionais" de forma a facilitar posteriores diálogos com mais autores, mas reconhece-se desde já que o microcosmo de uma obra dramática não necessariamente consiste só em elementos ficcionais. A separação entre eixos intra e extraficcionais, ou mesmo em camadas micro e macrocómicas serve para distinguir, em âmbito teórico, o que é próprio do universo proposto por um espetáculo, por exemplo, do que faz parte da relação palco-espectador ou mesmo palco-sociedade (entendendo por "palco" qualquer que seja o lugar onde apresentam os atores).

Pode-se dizer que há vários tipos de conflito que se entrecruzam em uma obra e que esses tipos de conflito podem ser divididos em dois grandes eixos: conflitos de ordem intra-ficcional ou microcómico (próprio ao universo ficcional/interno da obra) e o extra-ficcional ou macrocómico (entre obra e plateia e/ou o contexto político-económico-social do qual essa obra é fruto e remete em algum nível a). Dentro desses dois eixos é possível encontrar pulsões de carácter inter, intra e extrassubjetivo, ou seja, interpessoais, entre indivíduos, intrapessoais, internos de cada indivíduo e extra-pessoais, entre o indivíduo e a superestrutura político-económico-social que o rodeia. Sendo que se entrecruzam, de modo complexo e às vezes até paradoxal, tanto essas pulsões como os eixos intra e extra-ficcionais. A intersubjetividade como já visto em Szondi, por exemplo, é a pulsão dominante do género dramático, mas um conflito interpessoal depende da intrassubjetividade dos indivíduos/personagens que entram em choque, isto é, questões de ordem interna, do campo psicológico que movem os desejos/necessidades que se chocam, dando origem e justificando o conflito intersubjetivo.

Dessa mesma forma, sempre que houver conflito intraficcional, seja em pulsão majoritariamente intra, inter ou extrassubjetiva, haverá um eixo de conflito extraficcional que consiste nas expectativas e reações do público às ações apresentadas e as correlações várias que se pode fazer com o "mundo lá fora". A correlação entre conflitos intra e extraficcionais fica mais evidente através da ideia de suspense como descrita por Martin Esslin. Os exemplos de suspense mencionados por Esslin em *Uma Anatomia do Drama* nada mais são do que a perspectiva do espectador sobre o que há de conflito no microcosmo, porém evidenciando um constante e coexistente eixo macrocómico de conflito à medida que o espectador se põe a

questionar e a esperar determinados acontecimentos da obra. A expectativa vs. o "não saber o que vai acontecer" caracterizam um eixo macrocósmico, ou extraficcional, de conflito, mas que depende do contexto intraficcional para existir. Os conflitos intraficcionais são parte daquilo que cabe à obra antes da mesma ser apresentada para o espectador, mas a partir do momento em que há público, há um entrelaço unindo as camadas intraficcionais e extraficcionais de conflito, pois os fatores intraficcionais constantes à obra, já contendo conflito, entram em relação com a reação do público, gerando novos conflitos em eixo extraficcional.

Seguindo essa lógica, pode-se considerar o conflito como uma teia através da qual coexistem, em codependência, dimensões intra e extra-ficcionais e pulsões inter, intra e extrassubjetivas, sendo que o eixo e a pulsão dominantes podem variar de obra pra obra, como já se viu em relação a tendências dramáticas, épicas e líricas. Essa "teia" vale tanto para a correlação entre a camada intraficcional e a extraficcional, como para a interdependência das pulsões inter, intra e extrassubjetivas dentro da camada intraficcional, entendendo que a extrassubjetividade pode ser atravessada por questões/pulsões intra e inter-subjetivas, assim como a intrassubjetividade pode ser atravessada por pulsões extra e inter, e a inter-subjetividade por pulsões extra e, principalmente, intra. Assim, entendendo que o eixo intraficcional de conflito abarca as pulsões intra, inter e extrassubjetivas, pode-se considerar a possibilidade de variações de pulsão também no eixo extraficcional, tendo os eixos intra e extraficcionais como eixos "guarda-chuva" que ao mesmo tempo se correlacionam, como exposto no esquema abaixo:

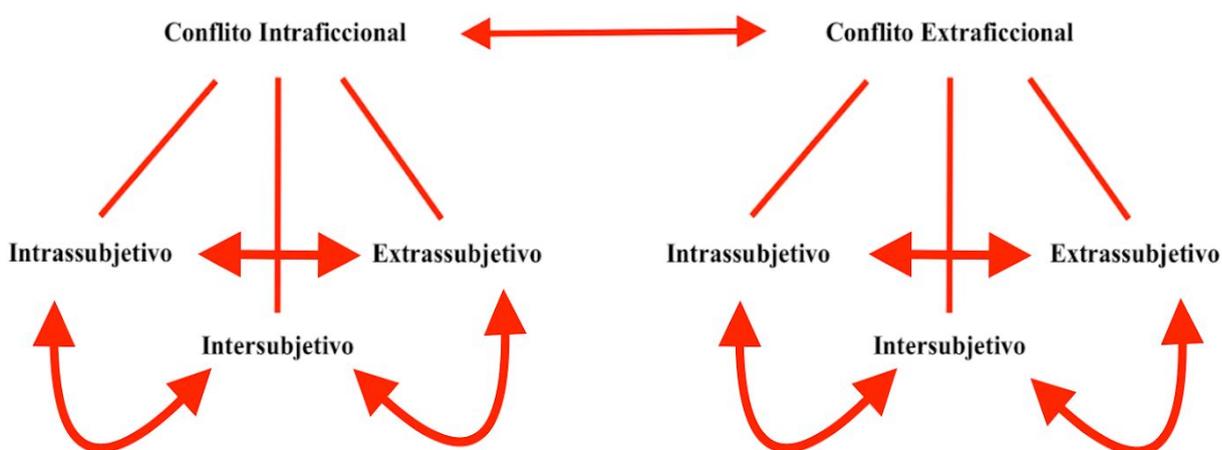


Figura 1 – Camadas de conflito em correlação

Ainda quanto às possibilidades de conflito apresentadas e suas correlações, é interessante pensar na existência de camadas de conflito dentro do universo extraficcional, não só pela noção de suspense de Esslin provocar essa correlação entre as camadas micro e macrocósmicas, mas principalmente se levarmos em consideração o que Stephan Baumgartel apresenta no trecho a seguir:

Em meados dos anos 90, novas práticas teatrais que não se enquadravam na forma dramática foram analisadas enquanto práticas “pós-modernas” (Pavis), “pós-dramáticas” (Lehmann), ou “performativas” (Féral). Na dramaturgia dramática, o confronto entre a proposta ficcional e a realidade empírica dos espectadores acontece dentro de um contexto representacional, ou seja, sob hegemonia da comunicação intraficcional entre os personagens. Para as referidas dramaturgias novas, o eixo dominante do confronto vem sendo o vetor entre palco e *theatron*. (BAUMGARTEL, 2010, p.34.)

Ou seja, apresenta-se também a possibilidade de obras cuja dominância de conflito não só varia em pulsão (inter, intra e extrassubjetiva), mas migra totalmente de eixo, deslocando-se do universo ficcional e se dando predominantemente no eixo extra-ficcional, como Baumgartel sugere ser o caso do chamado "teatro performativo".

Arriscando-me a dar um exemplo mais prático de como conflitos podem se configurar num eixo extraficcional, ou macrocósmico, pode ser levantada também a possibilidade de conflitos não só no teatro performativo, mas também na performance arte. Na performance *The Artist is Present*, de Marina Abramovic, realizada em 2010, a performer senta-se em uma cadeira e permanece imóvel por diversas horas, enquanto os visitantes podem sentar-se, um a um, em uma cadeira posicionada em frente a ela pelo tempo que decidirem. A temática da performance em questão não é necessariamente pautada no conflito, mas é possível considerar que a performance, em sua ação estática (o contato visual imóvel), se auto-movimenta através do conflito entre obra e espectador, significando que a dominância de conflito está no eixo extraficcional. Esse conflito pode se dar de diferentes formas: na expectativa de ação — de que algo aconteça à partir daquela ação estática (pulsão intersubjetiva; questionamento direto de espectador para obra); no questionamento do que uma obra de arte deva ser, o que pode até resultar em uma resposta negativa do espectador por não considerar aquilo uma obra de arte (pulsão extrassubjetiva; o questionamentos para além da obra, como "o que é arte?"); na expectativa de entender o que a obra está comunicando (pulsão intrassubjetiva; questionamento do espectador consigo).

Enfim, essas breves menções/indicações de conflito no teatro performativo ou na performance-arte servem mais para evidenciar o conflito como um elemento que se flexibiliza e se amplia, ou seja, que não desaparece (ou assim se pode considerar, a partir da contextualização aqui apresentada. Assim, para além da utilidade da lente do conflito no que diz respeito ao acompanhamento das mudanças do drama absoluto até a dramaturgia contemporânea, creio que observar a dramaturgia por essa lente pode também ser útil para analisar as especificidades de cada obra (seja elas mais radicalmente de ruptura ou não), além de, principalmente, poder servir como uma ferramenta para melhor compreender o próprio processo (ou o que seriam diferentes possibilidades de processo) de composição de obras dramáticas. Resta, agora, exemplificar situações nas quais esses eixos e pulsões mencionados podem se aplicar enquanto ferramentas facilitadoras da prática cênica.

CAPÍTULO II – ALENTE DO CONFLITO NA PRÁTICA

O destrinchar de uma dramaturgia sob a lente do conflito, seja analisando o texto dramático (se houver), seja considerando dramaturgia em seu sentido mais amplo – e assim incluindo outras camadas do processo de criação –, nos dá diferentes exemplos de abordagens possíveis ao se tentar desenvolver uma cena, bem como possibilita alimentar ainda mais a discussão teórica sobre essa mesma lente. Dada a possibilidade de se encontrar conflito em muitos detalhes, no entanto, opta-se aqui por destacar alguns exemplos em que a lente do conflito se mostrou útil/relevante nos processos de criação cênica a serem comentados. A ideia de expor exemplos práticos após explicar o que seria cada eixo e pulsão de conflito considerados na presente investigação vem para levantar possibilidades de caminhos investigativos, deixando quem for investigar livre para decidir em que momentos usar essa lente como auxílio pode ser interessante para o próprio processo.

Assim sendo, serão aqui comentados dois processos de criação/montagem de espetáculo: a peça *Dentro*, cujo processo de montagem inicia-se na disciplina "Direção" no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), ministrada por Leo Sykes no primeiro semestre do ano de 2019; e a peça *Isso não é real*, resultado da disciplina "Projeto em Interpretação Teatral" (que consiste na primeira etapa do processo de diplomação em Artes Cênicas da UnB), com direção de Márcia Duarte no segundo semestre de 2019. Na análise de *Dentro*, será dado um foco maior para o processo de construção dramático-textual, analisando as pulsões e eixos de conflito que atravessam o texto desde suas primeiras versões até a última, passando por alterações que foram se mostrando pertinentes de serem feitas ao longo do processo de montagem do espetáculo. Já a análise do processo da peça *Isso não é real*, por sua vez, servirá principalmente para trazer exemplos adicionais de relações de conflito a partir da minha perspectiva enquanto ator, além de comentários mais breves sobre o trabalho de escrita dramática realizado, do qual também fiz parte (nesse caso, em co-criação com alguns outros da disciplina "Projeto em Interpretação Teatral").

2.1. – *Dentro*

Comecei a escrever a peça *Dentro* no ano de 2014 em Bethlehem, Estados Unidos, quando estudava na Lehigh Valley Charter High School for the Arts (ou "Charter Arts", como

era mais comumente chamada), um colégio público de ensino médio com direcionamento para as artes, no qual os alunos tinham, além das matérias do currículo regular do sistema de educação estadunidense, uma espécie de especialização em uma área artística escolhida, nesse caso entre teatro, dança, canto, música, artes visuais ou patinação artística. Através de um programa de intercâmbio, estudei um ano como "theatre major" (aluno com especialização em teatro) e assim pude cursar diferentes disciplinas da área de teatro, sendo uma delas dramaturgia, que eu ali estudava pela primeira vez. Até então, minhas referências estéticas de teatro eram mais limitadas a noções mais tradicionais e, por mais que essas tenham começado a se expandir nesse meu ano de estudos, ainda assim o grande foco da escola no âmbito da interpretação teatral estava na produção de espetáculos com estruturas mais "tradicionais".

Introduzo tais informações antes de adentrar na peça *Dentro* para expor qual foi o contexto do início de meus aprendizados sobre dramaturgia. Antes de escrever *Dentro*, tudo o que eu tinha desenvolvido em termos de escrita dramática eram esboços de cenas ou mesmo um esboço de peça escrita como exercício para minha aula de dramaturgia na Charter Arts, mas de fato *Dentro* foi a primeira peça que escrevi e que segui desenvolvendo. Tive também a oportunidade de acompanhá-la sendo montada, primeiramente em 2015 ainda na mesma escola.

Nas aulas de dramaturgia que fiz na Charter Arts, fizemos exercícios de escrita que iam desde a análise de textos dramáticos (todos esses possuindo uma estrutura comum de personagens, diálogo e realidade fechada), passando por escrita automática, desenvolvimento de diário a até mesmo "espionar" um diálogo entre duas ou mais pessoas e transcrevê-lo, para depois ficcionalizar esse texto. Não me lembro se naquele contexto chegamos a discutir a presença de conflito nos textos, mas levando em consideração os textos dramáticos que analisamos ao longo das aulas, adicionados às peças que eu lia na época e à forte referência que filmes e séries mais "comerciais" tinham sobre o meu pensar a cena, não é de se surpreender que o meu primeiro texto teatral se desenvolveu em uma estrutura semelhante, contendo personagens, diálogo, realidade fechada etc.

Após *Dentro* ser montado na Charter Arts em 2015, traduzi o texto para o português e segui desenvolvendo o mesmo, posteriormente retraduzindo-o para o inglês, aproveitando para trabalhar nele também através dos cursos que fiz com a dramaturga Arlene Hutton no The Barrow Group em Nova Iorque, onde fui trabalhando com o texto em inglês e simultaneamente reconstruindo sua versão em português. Desde que entrei no curso de Artes

Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), almejava o momento em que eu me sentiria preparado para montar *Dentro* na minha língua materna e com o texto atualizado. Encontrei essa oportunidade em 2019 na disciplina "Direção", durante o curso de Artes Cênicas, um semestre após eu retornar à UnB de um período de trancamento (período dentro do qual estudei no The Barrow Group). Ao longo da escrita e do processo de montagem de *Dentro*, dentre vários de meus aprendizados ao longo do desenvolvimento escrito e prático da peça, pude melhor desenvolver minhas noções sobre o conflito na dramaturgia, inclusive melhor entendendo em que momentos do processo de criação pensar em "conflito" se mostrou útil em meus processos.

2.1.1 – O texto de *Dentro* sob a lente do conflito

A peça *Dentro* gira em torno do personagem Micael, um homem jovem que, ao isolar-se em seu quarto, se percebe perdido no tempo e dentro de si mesmo. Ele é então visitado por três criaturas – chamadas, respectivamente, X, 12 e Peixe – que o confrontam sobre algo que teria ocorrido, motivando esse estado de confusão de Micael que faz com que ele acredite estar preso no tempo. As criaturas obrigam Micael a lidar com diversas das sombras de seu inconsciente e afirmam que se o mesmo não desvendar o que aconteceu/está acontecendo, ele permanecerá preso nesse lugar que já não se sabe mais se é seu quarto, seu próprio inconsciente, ou uma pausa no tempo (ou no espaço-tempo). A chave do mistério da peça parece estar contida na misteriosa relação entre Micael e sua irmã Alice, com quem ele mora. Mas, para entender o que se esconde ali, Micael precisa olhar para si (ou para "dentro") e entender o que habita nele que alimenta essa situação. Ao longo de toda a peça, diversos dos fatos/elementos/símbolos apresentados são colocados em dúvida, borrando os limites entre real e imaginário. Confunde-se o que aconteceu com o que pode estar prestes a acontecer e com o que talvez seja somente desejo/imaginação/projeção de Micael, ou mesmo de Alice.

Na primeira versão do texto, escrita em 2014, o grande mistério da peça se desvendava quando Micael descobria que ele acabara de assassinar sua própria irmã. Talvez a minha primeira inspiração para escrever a peça tenha sido minha curiosidade, alimentada pelos diversos filmes/séries de suspense e documentários criminais que eu assistia, por tentar escrever uma cena que retratasse um assassino que não percebe que cometeu esse assassinato, mas que precisa urgentemente tomar consciência disso. Assim, botei a história em prática ao introduzir as personagens X, 12 e Peixe, que, dentre diferentes interpretações possíveis,

podem ser consideradas fragmentos do inconsciente de Micael. Enquanto dramaturgo, a "justificativa" (não explícita no texto) que criei para desenvolver a dinâmica entre as criaturas foi a seguinte: em um momento traumático (o assassinato que acabara de ocorrer), Micael teve sua personalidade dividida entre quatro figuras: X, 12, Peixe e, por último, "Adão", sendo Adão o nome pelo qual as criaturas chamam Micael. "Adão", nesse caso, seria o que resta da personalidade e das memórias de Micael quando o mesmo vê X, 12 e Peixe não como vozes na sua cabeça ou traços de sua própria personalidade, mas como figuras humanóides andróginas que dialogam com ele.

Observa-se que a relação entre as personagens de *Dentro* se dá através da transformação de conflitos de pulsão intrassubjetiva (Micael em conflito consigo mesmo) em conflitos de pulsão intersubjetiva (as criaturas em conflito interpessoal direto com Micael, representando seus conflitos internos). Entendo, hoje, que existem diferentes possibilidades de explorar conflitos intrapessoais, não necessariamente através da criação de personagens que evidenciam "lados" diferentes desse conflito interno relacionando-se no território da intersubjetividade. No entanto, entendo também que as soluções que eu encontrei para desenvolver o texto de *Dentro* podem estar ligadas justamente ao fato de a base da minha experiência com teatro, bem como minhas referências estéticas e poéticas relativas à cena, como exposto anteriormente, estarem fortemente conectadas à "esfera do inter" (SZONDI, 2001, p.30). Assim, ao tentar escrever um texto teatral marcado pela intrassubjetividade, usando as referências e poucas ferramentas teóricas que eu tinha até então, encontrei uma solução ao pensar naqueles conflitos internos em forma de diálogos, ou seja, trazê-los para a "esfera do inter". Talvez se, naquele período, eu tivesse maior afinidade com a escrita poética ou com a escrita narrativa, as soluções pelas quais optei fossem diferentes e, quem sabe, mais ligadas a esferas intra ou extrassubjetivas.

Ao seguir desenvolvendo o texto de *Dentro* nos cursos de Arlene Hutton, que muito enfatizava a importância do conflito, percebi que passei a, conscientemente, potencializar alguns momentos de conflito intersubjetivo no texto. Por exemplo: em suas versões antiga, a peça iniciava com um solilóquio de Micael, contendo fragmentos de seu "surto" que o fizeram acreditar estar preso no tempo. Cheguei a, inclusive, explorar rimas e descontinuidade da fala nesse texto. Já nos cursos de Hutton, acabei por transformar esse texto inicial em um texto mais linear de Micael, que agora ao invés de falar aquilo como um solilóquio, agora dizia coisas diretamente para um relógio na parede de seu quarto. Não fiz essa alteração por

sugestão direta de Hutton, mas entendo que essa minha escolha tenha tido a ver com o como eu, naquele momento, entendia o que era essa suposta necessidade de conflito na cena e como materializar o tal conflito.

De toda forma, o fato de Micael tentar conversar com o relógio e não obter resposta serviu para potencializar a irritação e a confusão de Micael que aumentam ao longo de sua fala inicial. Ou seja, o que anteriormente talvez fosse o trecho da peça em que a pulsão intrassubjetiva aparecia de forma mais direta, tornou-se uma espécie de conflito intersubjetivo entre Micael e seu relógio. Lembro de, antes de fazer tal mudança no texto, sentir falta de uma motivação que levasse Micael a falar aquelas coisas em voz alta, pois seu texto inicial até então aparecia como um solilóquio, o que não me parecia ser coerente com a forma com a qual a peça se desenvolve nas demais cenas. Isso não significa que transformar solilóquios em falas direcionadas a algo ou alguém "funcione melhor" em cena, apenas demonstra que experimentar mudar pulsões de conflito pode servir como um caminho para buscar "soluções" para cenas em construção que talvez ainda não estejam contemplando quem as constrói/executa.

Posteriormente, durante a montagem de 2019, outra alteração relevante foi feita no texto de *Dentro*, também implicando diretamente na pulsão de conflito da cena diz respeito ao momento da peça em que Alice conta uma história para Micael. Há um momento da peça em que Micael, no auge de sua confusão interna, ameaça Alice com um faca, pedindo, a mando das criaturas, que Alice lhe conte uma história. Originalmente, nesse momento Alice contava seguinte história para Micael:

Era uma vez uma menina que vivia sozinha e gostava de brincar na floresta. Um dia, enquanto estava brincando, ela viu um galho prateado brilhando no chão, perto de um rio. Ela pegou o galho e percebeu que ele soltava uma tinta diferente quando tocava a pele dela. Ela achou aquilo muito bonito e desenhou um "X" na própria pele com o galho. Nessa hora, tudo ficou em silêncio. Os pássaros pararam de cantar, o rio parou de correr, o vento parou de bater nas árvores... A menina tinha parado no tempo. E ela amou. Agora ela podia brincar por horas ali na floresta sem ter que dar satisfação a ninguém e sem ter medo de escurecer. Como ela não tinha amigos, ela já estava acostumada a brincar sozinha, mas depois de 12 horas não passadas, a menina foi consumida por uma solidão que ela nunca tinha sentido antes. Ela voltou correndo pra beira do rio na intenção de pegar aquele galho prateado e fazer o tempo voltar ao normal. Mas o galho tinha sumido e ela percebeu que estava presa no tempo para sempre. Então ela sentou em uma pedra e chorou. Eis que, de repente, ela escuta o rio começar a correr. Ela olhou pro rio e pensou "Finalmente! O tempo voltou ao normal! Estou salva!". Mas do rio, saiu um peixe esquisito. Ele disse à menina: "Seu relógio parou. Não tem mais como consertar. Mas se você quiser, você pode vir comigo, o rio vai continuar correndo." E ele sorriu pra ela. Nessa hora, ela se sentiu segura e

pulou no rio, junto com o peixe. E eles nadaram. O tempo voltou a passar e a menina nunca mais foi vista. (Texto não publicado).

Entendemos, enquanto grupo que ali montava o espetáculo, que uma história longa e tão cheia de símbolos como a que é contada por Alice em *Dentro*, enfraquecia a tensão da cena mencionada entre Micael e Alice, visto que, nessa cena, Alice estaria sendo ameaçada com uma faca em seu pescoço, enquanto há uma ação dinâmica de fala entre as criaturas que manipulam Micael. Decidimos, portanto, tirar a história da cena em que estava e colocá-la como uma espécie de prólogo do espetáculo. Assim, Alice conta essa história, evocando uma atmosfera de mistério, os símbolos do tempo e a morte, bem como já instaurando no "inconsciente" da peça os nomes "X", "12" e "Peixe", que se camuflam na história. A história, que costumava ser contada em diálogo/conflito interpessoal com Micael, passou a ser uma cena por si só que introduz o espetáculo, convidando o espectador a adentrar no universo de *Dentro*.

Também resultado do processo de montagem de *Dentro* em 2019, o que antes era o desvendar de um crime (o desfecho da peça com a descoberta de que Micael teria assassinado sua irmã), acabou por se tornar o levantar de uma grande dúvida: talvez Micael tenha matado Alice, talvez Alice tenha matado Micael, talvez haja apenas uma ameaça de assassinato iminente e Micael está de fato preso no tempo no momento anterior ao crime, talvez um dos dois tenha cometido suicídio, enfim, a perspectiva do espectador possui grande parte na resposta (ou nas dúvidas). Ouvindo relatos de espectadores, pude perceber algumas perspectivas diferentes sobre o que ocorreu entre Micael e Alice, sendo que alguns espectadores saíam extremamente convictos de seus entendimentos (diversos, por sua vez) e outros saíam na dúvida, considerando diferentes perspectivas possíveis. Explorar essa autonomia do espectador no que diz respeito ao entendimento da obra pode ser entendido, se levado em consideração o pensamento de Martin Esslin, com uma forma de desenvolver suspense. Segundo Esslin:

Além do mais, essa necessidade de os espectadores decidirem por si mesmos como interpretar a ação acresce ao suspense com que a platéia acompanhará a história. Ao invés de serem informados a respeito de uma situação, como inevitavelmente acontece ao leitor de um romance ou conto, os espectadores do drama são efetivamente colocados dentro da situação em questão, sendo diretamente confrontados com ela. (ESSLIN, 1978, p.21).

Desse modo, pode-se considerar que quando *Dentro* deixa de ser finalizada dando uma certeza ao espectador e, ao invés disso, dá a ele a possibilidade de interpretar a ação, a

obra ganha mais um momento de conflito observável. Essa mudança no texto, realizada durante o processo de montagem de 2019, pareceu nos contemplar mais enquanto grupo (diretor/dramaturgo e elenco) quanto ao que de fato queríamos passar para o público na peça em questão. Isso não significa que um final ambíguo é "mais potente" necessariamente, mas considero importante citar exemplos de transformações no texto de *Dentro* que implicam na presença de conflito, justamente para indicar algumas possibilidades de se explorar conflitos em um texto dramático.

Quanto a pulsões "dominantes" de conflito, pode-se considerar que *Dentro* tem como conflito principal a batalha interna de Micael, que quer sair da situação de estar preso no tempo-espço, mas que, para isso, precisa entender e decifrar um mistério cuja resposta está escondida em seu inconsciente: o que aconteceu para que Micael ficasse preso no tempo-espço? Qual foi último fato ocorrido antes do "aprisionamento" de Micael e o que há por trás desse fato? Ou seja, o conflito geral da obra, o desejo em choque com desafios, que é o que impulsiona as ações subsequentes, se dá em pulsão intrassubjetiva dominante. No entanto, em *Dentro*, o quarto de Micael não serve apenas como quarto, mas como uma extensão de seu inconsciente, no qual ele interage pessoalmente com questões/figuras do seu interior. Os lugares onde pulsa esse conflito intrapessoal de Micael são materializados através das personagens de X, 12 e Peixe, configurando diversos micro-conflitos interpessoais, ou de pulsão intersubjetiva, ao longo da obra.

Os conflitos de pulsão intersubjetiva mais evidentes em *Dentro* podem ser listados da seguinte forma: Micael quer entender o que o levou à chegar na situação inicial da peça, mas X confunde Micael progressivamente, trazendo à tona apenas fragmentos do mistério e da memória de Micael; 12 quer, contraditoriamente, que Micael beije e/ou mate Alice, enquanto Micael constantemente recusa; Peixe quer que Micael cometa suicídio como auto-punição, mas Micael jura não entender o que ele pode ter feito de errado, além de sentir-se amedrontado pela figura de Peixe, dificultando a comunicação entre os dois; Alice quer dormir, mas Micael faz muito barulho no quarto ao lado no meio da madrugada; Alice quer acalmar Micael e entender o que há de errado, enquanto Micael se assusta com a presença de Alice, pois quanto mais eles interagem, mais Micael sente que os dois não estão no mesmo momento no tempo e isso o apavora; Micael acredita ter beijado Alice em um momento anterior da peça (que é concretizado para o público) e eventualmente tenta beijá-la de novo a mando das criaturas, enquanto Alice jura não se lembrar do beijo e se assusta cada vez mais

com o comportamento de Micael. Esse último conflito entre Micael e Alice se desdobra em um momento "ápice" do conflito entre as criaturas e Micael e entre Micael e Alice: as criaturas forçam Micael a pegar uma faca e ameaçar Alice para que ela conte uma história, porém, durante a história, Micael entrega a faca para Alice, que o ameaça. No meio desse confronto, o tempo para e retorna para a primeira cena de Micael.

Quando me coloco a praticar minha escrita dramática, raramente penso: "vou escrever uma cena e a pulsão dominante de conflito será X". Normalmente meus processos de escrita são mais intuitivos em um primeiro momento, mas quando entro em processo de reescrita/ajustes, considero interessante perceber quais relações de conflito já se configuraram para entender se julgo necessário construir algumas delas de forma mais fluida e/ou coerente para com cada personagem, além de pensar se alguns deslocamentos ou transformações de pulsão relativos a esses conflitos poderiam ser interessantes para a dinâmica da peça. Perceber como se configuram as pulsões e eixos de conflito presentes em *Dentro* me ajudou também como diretor, por pensar entender que, a partir das relações de conflito presentes no texto, posso explorar como potencializá-las cenicamente: como e em que momentos deixá-los mais sutis ou mais ressaltados através da atuação e dos elementos diversos de encenação? Poderiam, ainda, aparecer mais relações de conflito para além do que é dado no texto?

2.1.2 – A montagem de *Dentro* sob a lente do conflito

Dentro entra em processo de montagem no primeiro semestre de 2019, na disciplina "Direção" no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Foram três meses e meio de ensaios antes da primeira apresentação do espetáculo na mostra *Cometa Cenas*, ocorrida semestralmente no mesmo departamento. Nesse período de ensaios, foram feitas leituras, discussões, exercícios cênicos e explorações diversas que auxiliaram o grupo a dar forma ao espetáculo. Desde o início, trabalhou-se com a ideia de termos a cama de Micael ao centro e três bancos em volta, pertencendo cada um a uma "criatura" (forma como "apelidei" as personagens X, 12 e Peixe). Dentro dessa configuração, foram se criando dinâmicas entre os atores/personagens e o espaço físico, como esses se aproximavam de Micael, como Micael reagia etc. Além disso, também desde o início, foram sendo levantadas possibilidades de objetos com os quais cada personagem poderia se relacionar.

Exponho isso tudo para colocar que o foco de *Dentro* nunca foi direcionado somente às relações de conflito observáveis no texto. Não levantei, ou ao menos não me recorde de

levantar, provocações do tipo: "Carol, busque o conflito de sua personagem com a personagem de Matheus". Na realidade, as relações de conflito presentes no texto já existiam e, só de estarem presentes, iam influenciando algumas das dinâmicas entre personagens à medida que se tentava levar para o corpo e para o espaço aquelas cenas que até então estavam apenas no papel (posteriormente fui entendendo que esse processo não se tratava simplesmente de "traduzir o texto escrito para o palco", até porque muito do que foi sendo descoberto na sala de ensaios implicou em alterações no texto). Tanto a relação dos atores/personagens com o espaço, como com objetos, bem como a estética e a atmosfera da peça eram elementos que eu considerava importantes no processo de direção. Nesse sentido, a lente do conflito serviu como uma interessante ferramenta em momentos diferentes do processo de montagem da peça.

Foram realizados, por exemplo, jogos físicos entre as personagens de forma a potencializar as relações já existentes ali. Como o texto indica que Micael tenta constantemente esquivar-se das "criaturas", entendemos que poderia ser interessante que Micael de fato tivesse sua movimentação limitada ao espaço da cama, o que cria uma nova camada de conflito, dando motivação ao como essas personagens relacionam-se espacialmente: Micael quer distanciar-se das criaturas e, ao mesmo tempo, quer que elas saiam do seu quarto, porém Micael é fisicamente impedido de sair do espaço de sua cama, enquanto as criaturas caminham livremente pelo espaço usando diferentes mecanismos para provocar/confundir/amedrontar Micael.

Criou-se, assim, um elemento simbólico: fios pendurados em volta da cama, criando uma espécie de formato de "jaula". As "criaturas" também usavam fios e panos para amarrar Micael em alguns momentos, utilizando essas amarras como uma espécie de coleira, permitindo-o sair do espaço da cama, mas ainda amarrado a alguma criatura que o mantinha ligado ao centro dessa cama. Essa relação de conflito pautada na dinâmica espacial com a cama tornou-se uma constante na peça, mesmo não estando presente no texto. Há momentos da peça em que Micael pode sair do espaço da cama, mas somente quando as "criaturas" o permitem (empurrando-o ou puxando-o para fora, por exemplo), sendo que ainda assim Micael constantemente se via sugado novamente ao espaço da cama, que serviu quase como um "campo gravitacional" para as personagens. Na peça, inclusive, brinca-se com diferentes ações que remetem à rotação em sentido horário em volta da cama, criando um paralelo com a

figura do relógio ao fundo (com quem Micael conversa no início da peça), bem como com a temática do tempo, recorrente em *Dentro*.



Figura 2 – Temporada de *Dentro* no teatro Casa dos Quatro, em Novembro de 2019.

Foto – Marcos Lopes

(da esquerda para a direita) Matheus Dias (Micael), Carol Franklin (12), Eduardo Görck (X), Julia Tempesta (Alice) e Marianne Marinho (Peixe).

Na foto, é possível ver Micael sentado na cama, que por sua vez é delimitada pelos fios de sisal. Ao fundo, X, 12 e Peixe posicionam-se em volta de Alice, que se senta em frente ao relógio. A ideia de fios em volta da cama, ao invés de uma jaula que de fato prendesse Micael ali dentro, vem com a proposta de indicar que o "aprisionamento" de Micael é metafórico/imaginário, cabendo a ele mesmo desvendar como sair daquela situação. A relação espacial das personagens com a cama surgiu após observados alguns padrões que apareciam na relação dos atores com o espaço durante investigações no processo de ensaios. Ao entender esses padrões, percebi que assumir e, de certa forma, organizar essa dinâmica com a cama, poderia incorporar uma camada de conflito que se dava principalmente nas relações físicas entre personagens/atores, o que acabou por implicar também na relação de atores/personagens com espaço/objetos de cena, dando mais sentido à forma como os atores se movimentavam e se relacionavam com espaço. Isso ajudou a potencializar, ainda, aqueles momentos de conflito que já existiam no texto. Por exemplo: em um momento da peça em que a personagem

"Peixe" ameaça Micael, o fato de Micael só ter o limite da cama para se esquivar de Peixe, implica em um controle maior das criaturas sobre o Micael, aumentando as possibilidades de Peixe para aterrorizá-lo.

Há também uma outra cena de *Dentro* que se mostrou como sendo uma dos mais relevantes para a presente pesquisa justamente pelo fato de essa cena ter tido uma resposta do público consideravelmente positiva, ao mesmo tempo que talvez seja a cena que menos me era clara em relação à presença de conflito. Começamos a chegar a essa cena quando, em um determinado ensaio, fizemos um exercício no qual os atores se moviam pelo espaço da cena de acordo com a movimentação que eles de fato faziam na peça (a esse ponto, a maior parte da peça já estava "levantada") na ideia de passar a peça como uma quase-dança/quase-improviso: sem nenhuma fala, somente com uma música ao fundo, os corpos dos atores e a confiança deles nos olhares um do outro, pois, sem o auxílio das falas, era difícil saber se os atores estavam, a todo momento, em conexão sobre em qual momento da peça estavam. A movimentação à qual se chegou foi, posteriormente, testada em modo reverso: passava-se pelas movimentações da peça, mas ao contrário, como se as cenas fossem rebobinadas. Essa movimentação do "rebobinar" acabou por ser usada como cena no espetáculo, indicando uma volta no tempo (que já ocorria no texto, mas originalmente tratava-se somente de um blackout seguido da entrada de Alice, que repetia sua entrada da cena anterior).

A cena do "rebobinar do tempo" foi talvez a mais mencionada pelos espectadores com quem conversei após o espetáculo e assim seguiu sendo nas demais vezes em que *Dentro* foi apresentado. Lembro-me de ficar intrigado com o fato de que uma cena que parecia ter tanto impacto não me parecia ter uma dinâmica de conflito óbvia. Talvez o conflito ali, já que "o germe do conflito pode ser rastreado em qualquer coisa, em qualquer lugar" (1960, p. 132, tradução nossa), tenha a ver com a materialização da confusão mental de Micael. No ápice de um momento de confronto entre Micael e Alice, no qual Alice segura uma faca apontada para Micael, o tempo começa a voltar até o momento anterior à entrada de Alice em cena (que entra no quarto de Micael pela primeira vez após todas as criaturas entrarem uma a uma e dialogarem com Micael). A cena, primeiramente, cria um contraste visível com a dinâmica dialógica até ali constante.

Esse momento do "rebobinar" é atravessado pelo conflito central, de pulsão intrassubjetiva, não materializado através de palavras, mas de corpo e movimento, no que

seria uma representação simbólica do processo mental de Micael consigo mesmo ao tentar encontrar sentido naquela situação (como se o rebobinar fosse Micael tentando visitar os acontecimentos em sua mente para entendê-los). Os vários conflitos de pulsão intersubjetiva que aparecem ao longo da obra e não aparentam ter muita lógica, acaba por ganhar sentido quando o espectador, com o rebobinar, percebe que ali se deu o momento anterior ao início da peça, e que, portanto, foi ali que aconteceu o "algo" que fez Micael se encontrar preso no tempo-espaço ou em seus delírios mentais. Nisso, cria-se o suspense, pois nem tudo é revelado. Cabe ao espectador, a partir de sua interpretação, entender o que de fato ocorreu ali, mas o momento do rebobinar revela que é naquele momento da história que ocorreu o tal fato que explica os personagens-alegorias cerebrais existirem na cabeça de Micael, revelando o “jogo” entre intra e intersubjetividades proposto pela peça.

Podem ser levantadas diferentes especulações sobre possíveis potências da cena em questão, como, por exemplo, o próprio contraste já mencionado que se dá na quebra de dinâmica que a cena propõe (talvez um assunto para outra pesquisa seja entender o conflito como um tipo de contraste). Podemos também pensar na questão do suspense exposta por Esslin, principalmente quando autor indica que são exemplos de suspense quando o espectador se pergunta "'O que será que estou vendo acontecer?', ou 'Esses acontecimentos parecem formar um esquema qualquer, mas que tipo de esquema será?'" (ESSLIN, 1978, p.48-49). Entendendo o suspense como uma lente que faz uma ponte entre as camadas micro e macrocósmicas de conflito em um espetáculo, pode-se dizer que há conflito presente quando os espectadores se questionam nesses lugares, também provocados pela cena mencionada. Cabe lembrar também que, ao mesmo tempo, a premissa de *Dentro* basicamente consiste em conflitos internos de Micael transformados cenicamente em conflitos interpessoais, o que torna interessante pensar que em uma cena na qual a intrassubjetividade se materializa de forma mais "intra" e mais "subjetiva", como é o caso da cena do rebobinar, há um grau de conexão aparente maior com o público. Essa conexão pode ter diferentes fontes e significados, mas julgo o exemplo apresentado como um ponto interessante de se considerar.

Sobre a questão da intrassubjetividade em *Dentro*, outro ponto pertinente de se levantar diz respeito ao como João Sanches descreve o "monodrama":

"Mas a distinção e caracterização do monodrama como procedimento de desvio lírico se justifica na medida em que este procedimento se diferencia do épico pelo apelo, ou indicação que faz às emoções, aos sentimentos, à dinâmica inconsciente, íntima, onírica, da percepção humana – esses aspectos são evocados por meio de explicitações do enquadramento íntimo

das personagens, do scriptor, ou mesmo devido a um alto grau de desreferencialização da ação, espaço, tempo, personagens e discursos" (SANCHES, 2016a, p.176)

Ainda sobre o monodrama, expõe-se o seguinte comentário de João Sanches sobre a peça *Valsa Nº6* de Nelson Rodrigues: "Trata-se de um monodrama: o que a personagem enuncia e a própria situação que contextualiza sua figura são subjetivas, tudo que se passa no palco seria o que 'se passa na mente de Sônia'." (SANCHES, 2016a, p.168). Nessa perspectiva, é possível considerar *Dentro* também como um monodrama, visto que toda ou quase toda a ação da peça diz respeito ao que se passa na mente de Micael. Considerando que o monodrama é apresentado por Sanches como possibilidade de desvio lírico, bem como que a ideia de *Dentro* ser considerado como um monodrama tem a ver justamente com a camada intrassubjetiva que permeia todo o espetáculo, é possível visualizar mais uma vez a ponte entre o lírico e a intrassubjetividade, ou a característica do lírico como possível território do "intra".

Estudar mais a fundo os conflitos em *Dentro* e acompanhar os ensaios, bem como revisitar anotações do período de ensaios pensando a partir da lente do conflito teve um papel crucial para o meu entendimento prático de que o conflito em pulsão intersubjetiva é somente uma dentre diferentes possibilidades de conflito.

2.2 – Isso não é real

A peça *Isso não é real*, adaptação do romance *O Senhor das Moscas* de William Golding, foi apresentada entre novembro e dezembro de 2019 como resultado da disciplina "Projeto em Interpretação Teatral" (PIT), sendo essa a primeira de duas etapas de montagem do processo de diplomação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Entre os alunos da disciplina, determinou-se um grupo que se responsabilizaria por desenvolver a adaptação textual do romance de Golding. O "núcleo de dramaturgia", como ficou sendo chamado, tinha também a liberdade de propor ideias de cenas para serem testadas a partir de exercícios cênicos antes que algumas delas fossem escritas. Compus esse núcleo juntamente aos alunos Gustavo Haeser, Julia Tempesta e Maju Souza, podendo assim estar imerso no processo de construção dramática de *Isso não é real* ao longo de diferentes etapas: do texto ao ensaio e do ensaio ao texto, além de também compor o elenco do espetáculo.

Assim como no romance de Golding, a peça retrata um grupo de crianças que vão parar em uma ilha sem qualquer presença de adultos. Dali em diante, as crianças organizam-se, dividem funções e estabelecem regras na tentativa de garantir a sobrevivência de todos, focando em abrigo, comida e sinal de fumaça para resgate. No decorrer da história, diversos conflitos vão se instaurando na ilha, incluindo brigas entre as crianças, disputas de poder, um suposto monstro avistado que aterroriza as crianças ilha, um incêndio acidental que leva a vida de uma das crianças, dentre outros exemplos. Um dos principais trabalhos do núcleo de dramaturgia foi entender quais momentos do romance iriam para a cena, quais seriam apenas mencionados e quais não fariam parte dessa adaptação. Isso implica também na escolha de como levar essas cenas para o palco, ou seja, pensando sob a lente do conflito, como abordar os conflitos de cada cena, entendendo que nem todos precisam se manifestar através de diálogos ou de brigas interpessoais?

Diferentes desafios surgiram a partir da escolha de se adaptar o romance *O Senhor das Moscas* para o teatro naquele determinado contexto. No romance, as personagens são todas meninos, enquanto a turma de PIT era "mista" quanto a gênero. Isso implicou em uma primeira pergunta que se desenrolou em diversas outras perguntas e escolhas: mantemos a logística de gênero do romance ou o gênero das personagens será o gênero dos atores interpretando-as? Se optamos por ir de acordo com o gênero de cada ator/atriz, isso implica em camadas diferentes nas relações de poder presentes no romance? E se alguns dos atores interpretassem uma personagem de um gênero diferente do próprio? Isso implicaria em mudanças na compreensão do trabalho? E quanto à idade das personagens? Adaptamos a história para personagens mais velhas ou mantemos as idades das personagens do romance? Caso optemos por sermos corpos adultos interpretando crianças, já que nesse cenário estamos optando por uma escolha "não-naturalista", por que então mantermos os gênero dos atores/atrizes em relação às suas personagens?

Por fim, optou-se, em diálogo com a turma, por alterar o gênero das personagens de *O Senhor das Moscas* de acordo com o gênero de cada ator/atriz. A faixa etária das personagens do romance de Golding, por sua vez, foi mantida. Quanto ao que implicam as alterações nos gêneros de algumas das personagens, decidimos não destacar essas alterações, assumindo que as personagens possuem gêneros diferentes, mas sem colocar seus gêneros em pauta na história. Dessa forma, fica aberto para o público "julgar" se o fator "gênero" em *Isso não é real* cumpre algum papel em como a dinâmica de disputa de poder se estabelece na ilha.

2.2.1 Exemplos de conflito em *Isso não é real*

Por ser uma peça de realidade fechada, os conflitos presentes em *Isso não é real* estão mais fortemente ligados ao eixo intraficcional da peça. No entanto, as pulsões de conflito que aparecem ao longo da peça são variadas. A linha dramática da peça tem um contexto geral mais "tradicional", acompanhando as personagens em suas relações intersubjetivas. Os atores, que na maioria do tempo interpretavam uma personagem cada, em certos momentos compunham elementos outros do imaginário da ilha com seus corpos, como árvores e pedras da ilha, o alastrar de um incêndio e até mesmo o "monstro" mencionado pelas crianças da ilha. Essas figuras feitas com os corpos dos atores, bem como momentos de cena mais focados no movimento, ou na ação física do grupo, traziam à cena pulsões para além da intersubjetiva.

O conflito geral da obra se dá justamente na disputa de poder que se instaura na ilha e que vira combustível para os micro-conflitos que vão ocorrendo ao longo da peça, tanto em pulsão inter como intrassubjetiva. Até que haja uma atmosfera de disputa de poder instaurada, o que acontece em cena são os micro-conflitos que se desdobram até isso. No início da peça, o público acompanha o amanhecer do primeiro dia das crianças na ilha, que acordam em lugares distintos e vão, aos poucos, se encontrando. Quando todas as crianças se encontram, é proposta a ideia de eleger um líder para que se organizem as tarefas de cada um na tentativa de garantir a sobrevivência e o resgate de todos. Uma líder (Rafa) é eleita e, imediatamente, um menino (JP) se opõe a essa escolha dando início ali à atmosfera de disputa por quem "governa" a ilha. Uma vez que o principal conflito da obra se dá entre duas forças que se opõem, pode-se dizer que a pulsão dominante é a intersubjetiva, ou prioritariamente intersubjetiva, lembrando do lugar de interdependência das pulsões inter, intra e extra. É possível considerar que esse mesmo conflito intersubjetivo é atravessado também pela pulsão extrassubjetiva, visto que a dinâmica de disputa na ilha reflete macro-política, ou seja, as crianças reproduzem comportamentos da sociedade "externa". Os micro-conflitos nos quais essa disputa desdobra se dão tanto em brigas interpessoais entre diferentes crianças da ilha, como em conflitos intrapessoais (o monstro fantasiado pelas crianças, o medo, desespero de não serem encontrados e os delírios do personagem Bernardo a ser mencionado posteriormente são alguns exemplos).

Ainda no contexto intraficcional da peça, há um grupo na ilha que fica responsável por vigiar a fogueira para garantir que o sinal de fumaça não se apagasse, nem que o fogo se alastrasse novamente por acidente. Os membros do grupo responsável pela fogueira (sendo um deles, JP, que no início se opôs à liderança de Rafa, líder eleita da ilha e responsável por dividir as tarefas), após cansarem-se daquela atividade tediosa e queixando-se de fome, optam por deixar a fogueira sem supervisão por algumas horas enquanto saem em busca de algum animal para caçar e comer. Um navio, então, passa próximo à ilha, porém vai embora sem ver o sinal de fumaça, pois a fogueira se apagou enquanto o grupo liderado por JP saiu para caçar. Isso causa uma briga entre JP e Rafa, líder eleita da ilha, e se desdobra em uma briga física envolvendo várias outras crianças. Esse momento de briga torna a alimentar a disputa de poder na ilha, dividindo ainda mais as crianças.

Seguida da briga física, no entanto, há uma cena na qual uma das crianças canta uma música e as demais choram e se aglomeram, abraçando-se. As relações interpessoais entre os corpos existem na cena, mas a pulsão dominante da cena tende mais para a intrassubjetividade, uma vez que na cena em questão usa-se de movimentos e de música cantada (sem palavras, só notas) para representar a sensação interna das crianças naquele momento, ao invés de expor isso através de diálogos ou narração. O conflito é compartilhado pelas crianças, mas é interno: a saudade de casa/a vontade de ir embora/o medo de morrer vs. o desgaste físico e mental da realidade das crianças/a sensação de total impotência após o navio não os ter visto. Esse conflito interno às crianças da ilha, portanto intrapessoal ou de pulsão intrassubjetiva, é justamente o que movimenta ação de choro e canto da cena, bem como o que dá a motivação para as personagens se abraçarem, juntando os corpos. Em seguida, os corpos ali aglomerados "transformam-se" em elementos da floresta para que um determinado personagem (Bernardo) caminhe por entre eles na cena seguinte ao "canto/choro". Nessa situação, percebe-se o conflito (interno, nesse caso) como um motivador da ação física de aglomeração dos corpos, auxiliando na transição física de uma cena para outra.

Um outro exemplo relevante de pulsões outras influenciando em um contexto intersubjetivo é o da cena em que acontece um encontro do personagem Bernardo com o que seria o monstro da ilha. O monstro, na cena, faz parte de um delírio ou de um estado de transe de Bernardo e tem seu corpo e voz compostos pelos corpos e vozes dos demais atores/atrizes do espetáculo, funcionando como uma espécie de coro. Quando o espectador assiste à

interação do monstro com Bernardo, por mais que haja uma relação em eixo intersubjetivo entre as duas figuras em cena, observa-se a materialização de uma figura do imaginário de Bernardo, ou seja, há uma relação intrassubjetiva (de Bernardo consigo mesmo, uma vez que o monstro atua como uma projeção de seus próprios medos) configurando um conflito intrapessoal traduzido para a intersubjetividade, de uma forma similar às mencionadas "criaturas" em *Dentro*.

Os exemplos de conflito em *Isso não é real* aqui citados ajudam a evidenciar algumas correlações possíveis entre pulsões de conflito. O primeiro acontecimento da peça já é o despertar de diversos conflitos: ao perceberem que não há adulto na ilha, algumas crianças comemoram, outras se desesperam, outras tentam organizar o grupo; a diferença de motivação das crianças nessa organização gera novos conflitos, como o conflito da fogueira, que se agrava quando um navio passa, gerando uma briga; a briga física, adicionada a todos os conflitos prévios motiva a cena do canto/choro, na qual externalizam-se conflitos de pulsão "intra"; um monstro supostamente avistado gera medo e discordâncias entre as crianças da ilha, o que se manifesta nos conflitos intrapessoais de Bernardo manifestados através da fala do monstro. Logo, percebe-se que muitas vezes o conflito (em suas variadas pulsões) aparece como um motor/motivador de ações, podendo por vezes auxiliar na construção dramática tanto para aumentar um estado de tensão na cena e assim aproximar o espectador, como para motivar ações que conectem as cenas em uma "costura dramática".

2.2.2 – "Bernardo": breve reflexão sobre o conflito como ferramenta para o trabalho do ator

Bernardo já estava uma árvore quando eu o conheci.
Passarinhos já construíam casas na palha do seu chapéu.
Brisas carregavam borboletas para o seu paletó.
E os cachorros usavam fazer de poste as suas pernas.
Quando estávamos todos acostumados com aquele bernardo-árvore
Ele bateu asas e avoou.
Virou passarinho.
Foi para o meio do cerrado ser um arãquã.
Sempre ele dizia que o seu maior sonho era
ser um arãquã para compor o amanhecer. (BARROS, 2010 p.476).

Além de participar do "núcleo de dramaturgia" de *Isso não é real*, atuei no papel de "Bernardo", uma criança que tinha uma relação mais próxima com a natureza da ilha e que tinha um ar mais sensível e poético na sua forma de pensar, se comunicar e se relacionar.

Bernardo foi baseado no personagem "Simon" do livro de Golding e também inspirado no trabalho de Manoel de Barros, que possui diversos textos que fazem menção a um "Bernardo" que vivia a contemplar a natureza. O Bernardo de *Isso não é real* tem uma trajetória parecida com a de Simon: apesar de cooperativo com as demais crianças, costuma isolar-se, passear sozinho pela ilha e possui um modo de pensar diferente. Em um dado momento, Bernardo encara uma cabeça de porco decepada e ali escuta a voz do monstro da ilha conversando com ele. Após isso, Bernardo corre para contar às demais crianças sobre suas descobertas nessa conversa, mas acaba sendo confundido com o monstro pelas outras crianças em meio a um momento caótico e acaba por ser assassinado por elas. O assassinato acidental de Bernardo é um ponto chave para o enredo da peça, pois traz um grau de tensão e urgência maior para a situação, instaurando um clima de maior pressão entre as crianças da ilha e assim potencializa o conflito principal de disputa de poder. Dentre os acontecimentos posteriores, estão um sequestro de dois meninos do grupo de Rafa que são levados pelo grupo de JP, mais um grande confronto entre o grupo de Rafa e o de JP, que resulta em mais duas mortes na ilha, além da promessa de JP de capturar Rafa, que se vê obrigada a fugir e se esconder sozinha. Durante a perseguição física de Rafa, o grupo de JP acaba por causar um incêndio na ilha e a fumaça desse incêndio é avistada, possibilitando o resgate das crianças que sobreviveram.

Talvez os momentos-chave da trajetória de Bernardo em *Isso não é real* são quando o mesmo passeia sozinho pela floresta da ilha (composta pelos corpos dos demais atores), enquanto conversa poeticamente com o espaço e consigo. As falas contemplativas ditas por Bernardo nas cenas em questão consistem todas em recortes e adaptações de textos poéticos de Manoel de Barros, portanto, muitas vezes a presença de Bernardo trazia um tom lírico para a peça que contrastava com a intersubjetividade predominante nas demais cenas. Essa poeticidade de Bernardo foi um dos pontos nos quais me senti mais desafiado como ator ao longo do meu desenvolvimento da personagem.

Na peça, Bernardo possui três momentos de solilóquios poéticos. O primeiro consiste em sua primeira caminhada pela mata, na qual ele contempla a natureza e, em meio à sua fala poética, também indica preocupar-se com a possibilidade de as crianças ficarem na ilha para sempre. O segundo momento também se dá numa caminhada pela mata, mas agora em um momento em que Bernardo foge assustado após acordar de um desmaio enquanto relata ter visto uma sucuri matando um porco como se estivesse em um estado de transe. Nessa segunda caminhada, Bernardo avista o monstro pela primeira vez. Em um solilóquio final, Bernardo

aparece no topo de uma árvore após sua morte e recita um texto sobre urubus. Encontrei dificuldades ao abordar essas três cenas, pois queria encontrar motivações internas que justificassem, para mim, aquele ato de recitar poesia em voz alta para a natureza.

Um dos principais pontos de apoio que usei para entender como abordar tais textos em termos de intenção e intensidade foi justamente pensar em que pulsões de conflito eu poderia encontrar naquelas cenas de modo a justificar o ato de falar sem que eu me sentisse simplesmente recitando textos fora de contexto. Parte disso envolvia entender com quem eu me comunicava em cada cena. Na primeira caminhada de Bernardo, por exemplo, entendi que de fato as falas de Bernardo podiam ser ditas diretamente para as plantas, como em um diálogo:

Passarinhos do mato
gostam de mim
e de goiaba

Vi o verão
no meio das pedras
e um lagarto.

Vi uma flor
mais bonita que o céu
tava morta

Vai ficar aqui pra sempre.
Vai ficar aqui pra sempre...
Será que a gente vai ficar aqui pra sempre? (Texto não publicado; adaptação de Manoel de Barros, 2010, p.412-421)²⁰.

Encontrei, ali, uma relação intersubjetiva entre Bernardo e aqueles troncos e pedras, aproveitando o fato de esses elementos estarem sendo compostos pelos demais atores para imaginar, enquanto Bernardo, que de fato os troncos, galhos e pedras pelos quais eu passava me lembravam fisicamente dos meus colegas da ilha. Dessa forma, brinquei de me comunicar com eles como se Bernardo esperasse de fato uma resposta em algum momento, criando assim um lugar de conflito entre Bernardo e os troncos, galhos e pedras: Bernardo fala e quer ser respondido, porém o fato de esses corpos não o responderem o intrigava, motivando-o a seguir caminhando pela mata tentando conversar com outros troncos, galhos e pedras. Dessa forma, encontrei uma motivação interna baseada em uma pulsão intersubjetiva de conflito que me deixasse mais confortável, enquanto ator, para abordar tais falas.

²⁰ Poema original: *O Livro de Bernardo*.

Já na segunda caminhada de Bernardo, meu entendimento foi de que o "estado de transe" da personagem justificava o ato da personagem falar consigo em voz alta. Nessa cena, Bernardo caminha mais rapidamente pela mata (ainda representada pelos corpos dos demais atores) sem muito olhar para os troncos, galhos e pedras. De fato, as falas de Bernardo naquele contexto me pareciam ser mais direcionadas a si do que a algo ou alguém com quem ele quisesse se comunicar:

A sucuri pegou um porco
E deu um forte abraço nele.
Foi se enrolando se enrolando no corpo do porco
Foi apertando o abraço apertando
Até quebrar todo osso do porco.
O porco virou parece um creme.
Eu estava perto.
Eu assisti.
O silêncio do porco nem mexia.
Depois a cobra engoliu o creme. (Texto não publicado; adaptação de Manoel de Barros, 2010, p.442-443)²¹.

O lugar de conflito que fui capaz de identificar evidenciava-se em pulsão intrassubjetiva, ou seja, em um conflito interno de Bernardo. Assim, elaborei comigo mesmo o que seria esse conflito que leva Bernardo a relatar em voz alta os detalhes de uma sucuri matando um porco: abordei a cena como se Bernardo não soubesse se de fato foi aquilo que ele viu ou se foi uma alucinação/premonição de algum perigo, ou seja, há um conflito interno entre entendimentos que se contradizem no interior da mente da personagem. Falar em voz alta foi, dessa forma, um modo da personagem processar o que teria acontecido, para que a tensão e o medo desse conflito interno se resolvessem através do entendimento de Bernardo. Enquanto Bernardo descreve os detalhes da história, alguns deles o assustam ainda mais, fazendo com que a personagem paralise e em seguida fuja mais rápido, ou seja, o ato de Bernardo contar uma história que ao mesmo tempo o assusta também potencializa o lugar de conflito interno da personagem.

No solilóquio final de Bernardo, após sua morte, a personagem aparece no topo de uma árvore e fala sobre urubus comendo carniça, como quem assiste seu corpo ser comido por aqueles urubus:

Aqui, no fim das enchentes, os urubus andam de pé. Quase não precisam mais voar. Só caminham de uma carniça em carniça, bem rápido. O urubu tá em qualquer árvore onde debaixo dela um bicho morre. No alto da árvore mais próxima, mesmo antes do bicho morrer, o urubu já discute, em

²¹ Poema original: *Creme*.

assembleia, com os primos, quem que vai no olho, quem que vai no cu. Eles deixam cair nas folhas o cuspe branco deles. Pau que urubu frequenta seca daquele cuspe ácido. E embaixo da árvore não cresce mais nada. E filhote de urubu não pode ver gente que vomita um vômito branco. Tem nojo de homem. De certo nosso jeito azeda o olho deles. (Texto não publicado; adaptação de Manoel de Barros, 2010, p.229-230)²².

Como ator, não sabia se quem falava aquele texto era Bernardo ou se aquela figura consistia mais em uma persona que faz alusão à personagem de Bernardo, mas que não se comporta nem se comunica como ela, como se estivesse fora da linha narrativa do universo ficcional da peça. Optei por explorar esse "meio termo" entre ser Bernardo e ser uma figura externa ao microcosmo de *Isso não é real* que conversa diretamente com o público. No meu entendimento, o texto sobre urubus partia de uma figura que, através de Bernardo, se comunicava com o público sobre a crueldade humana que levou Bernardo a ser assassinado. A descrição grotesca sobre urubus relacionava-se com a imagem grotesca de um Bernardo que assiste seu corpo ser consumido por aqueles urubus enquanto fala com o público. Tendo esse entendimento como subtexto, identifiquei um lugar de conflito extrassubjetivo entre aquela figura de Bernardo e a humanidade ali materializada no público.

Da parte de Bernardo, há o desejo de viver, a indignação por ter sido assassinado por seus colegas, a frustração pelo ponto que ele viu aquele projeto de sociedade chegar e há conflito pois frente a ele está a sociedade cometendo os mesmo erros que o levaram até ali: egoísmo, disputa de poder, autoritarismo e manipulação pela incitação do medo (exemplos de questões que aparecem na "mini-sociedade" das crianças de *Isso não é real* em diálogo com questões sociais reais da história da humanidade até a atualidade). Ao desenvolver um subtexto de conflito em pulsão extrassubjetiva, encontro portanto motivações internas que me ajudam a abordar o texto da cena em questão.

É bastante possível que esses lugares de subtexto que usei no meu trabalho de ator não tenham ficado explícitos para o público. É também provável que um outro ator, se fosse abordar a cena usando essa mesma lógica de conflito, identificasse outras pulsões de conflito que o motivariam de uma outra forma. Há ainda a possibilidade de não se abordar a cena sob essa perspectiva e ainda assim atingir um resultado interessante. Nada disso é colocado de modo a afirmar que só há uma forma de identificar conflito, ou que deve-se sempre abordar uma cena à partir da lente do conflito, ou que necessariamente a pulsão mais evidente de conflito será unânime a todos que assistirem ou analisarem uma cena. A ideia de levantar

²² Texto original: *De Urubu*.

esses exemplos e possibilidades de interpretação é de exemplificar como essa ferramenta do conflito pode ser usada não só para a análise de textos, mas para outras etapas da prática cênica (que também podem ser consideradas como dramaturgia).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A autora Renata Pallottini, ao parafrasear Henry A. Jones em seu livro *Introdução à Dramaturgia*, afirma que "um drama se faz com base em um conflito" (PALLOTTINI, 1988, p. 25.), expondo um pensamento que considera o conflito como um elemento básico ou essencial do drama. Pallotini ainda traz a seguinte colocação sobre a análise de textos dramáticos: "O primeiro momento da análise de qualquer texto dessa espécie, por consequência, será a identificação dos conflitos; é a determinação de um conflito central, primordial, o que nos vai dar a linha mestra, a coluna do texto." (PALLOTTINI, 1988, P. 48.). Se a autora, ao fazer tais afirmações, baseava-se em formas mais dramáticas "tradicionais" (mais próximas a uma noção "pura" de drama) ou não, de toda forma entendeu-se aqui que é possível pensar em "conflito" de maneira expandida. Assim sendo, é relevante ressaltar o fato de que determinados autores veem no conflito um lugar de grande importância na execução e análise de obras dramáticas. É possível considerar que pensar em conflito de forma expandida pode também expandir as maneiras de o conflito servir como elemento auxiliador na execução e/ou análise de obras teatrais.

No primeiro capítulo, observou-se que pensar sobre o "não-fim" do conflito leva a reconhecer que esse conflito, que tem seu "fim" ou enfraquecimento na dramaturgia moderna e contemporânea apontado por alguns autores, não se trata de qualquer possibilidade de conflito, mas sim de uma forma específica de conflito – nesse caso, o conflito com pulsão intersubjetiva e eixo intraficcional dominantes – que durante um determinado período foi associado fortemente a noções mais "tradicionais" de drama. O processo chamado por Szondi de "crise do drama" (entre o final de séc. XIX e início do séc XX) certamente provocou alterações em como o conflito, em sua multiplicidade de "tipos", se faz presente nos escritos dramáticos realizados dali em diante, mas entendeu-se que isso apenas significa que o conflito pode se comportar de diferentes formas e possuir diferentes camadas que tendem a se entrelaçar.

Apresentou-se, então, uma proposta mais "sistemizada" de se pensar conflito, dividindo-o em pulsões intra, inter e extrassubjetivas, além de também ser levantada a possibilidade de pensar em eixos intra e extraficcionais. Reconhecendo que tais pulsões e eixos podem se correlacionar de múltiplas formas, foram levantados alguns exemplos, tirados dos processos das peças *Dentro e Isso não é real*, nos quais pensar em pulsões e eixos de conflito se mostrou como uma ferramenta útil, especialmente no que diz respeito à análise e à escrita dramática. Abriu-se possibilidade, ainda, para se pensar na utilidade da lente do conflito em outras camadas que compõem a dramaturgia de um espetáculo, como atuação e elementos de encenação (cenário, figurino, sonoplastia, iluminação etc.).

Se pensarmos em processos de peças que partem de um texto dramático, por exemplo, existem diferentes pulsões/eixos de conflito já identificáveis no texto, mas o entendimento de quais pulsões/eixos são dominantes, bem como as escolhas de quais pulsões/eixos deixar em destaque através das diversas camadas dramáticas do espetáculo podem variar a cada montagem. Ou seja, pensar na dramaturgia sob a lente do conflito oferece ao/à dramaturgo(a), diretor(a), encenador(a), ator/atriz, ou a qualquer artista envolvido em alguma camada dramática de um espetáculo, uma forma de relacionar ideias e escolhas criativas em processo a determinadas potências dramáticas de uma obra. A partir do momento em que há conflito identificável em uma dramaturgia (textual ou não) em construção, é possível olhar para esse elemento e usá-lo de auxílio durante o processo de desenvolvimento dessa mesma dramaturgia, como também mostram os exemplos apontados dos processos de *Dentro e Isso não é real*.

Sobre a questão do trabalho do ator, aqui brevemente abordada, adiciono que quando estou em cena provavelmente nunca estou pensando só em conflitos próprios ao universo interno da personagem/persona através da qual me ponho em cena. Percebo que penso no contexto intraficcional, mas que também penso muito sobre o público, sobre como as pessoas estão recebendo a cena, percebo as risadas, tossidas, bocejos, olhares e como tudo isso me afeta em cena. Todos esses são detalhes que movimentam meu trabalho. Tais questões, inclusive, também podem ser vistas como provocadoras de conflitos internos do ator em relação ao ambiente externo (extraficcional) à peça. Entender que tais conflitos movimentam o trabalho do ator e afetam suas escolhas e seu comportamento em cena é também entender que o conflito provoca a necessidade de se pensar em estratégias, e isso pode valer tanto para

a construção de uma personagem, como para o desenvolvimento de um texto dramático, ou mesmo para a elaboração e desenvolvimento de outros elementos cênicos de um espetáculo.

Em acordo com Joseph Danan quando diz que "Já não estamos no tempo dos sistemas, das grandes sínteses teóricas" (DANAN, 2010, p.87), a ideia em "sistematizar" uma maneira de se pensar no conflito de forma expandida não vem na intenção de propor uma fórmula rígida de se analisar ou desenvolver dramaturgia, mas sim de oferecer ao artista cênico uma ferramenta minimamente estruturada que o auxilie em seu trabalho. Nessa perspectiva, reconhece-se que a interpretação de quais pulsões/eixos e conflitos são dominantes em uma obra, bem como em quais pulsões/eixos investir, ou quais novas pulsões/eixos de conflito desenvolver (tanto partindo de uma dramaturgia já pronta, como no desenvolvimento de uma dramaturgia textual ou não), dependem da perspectiva do próprio artista cênico.

Partir do pressuposto de que há sempre um eixo ou pulsão conflito passível de ser observado em qualquer cena que seja, permite que se pense sobre como trabalhar esse ou esses conflitos a favor do que se pretende chegar em relação à proposta artística de uma determinada obra teatral. Vale lembrar que, mesmo que se consiga defender que não há teatro sem conflito, existem vários artistas cênicos fazendo teatro sem ter o elemento "conflito" em mente na hora de executar uma cena e isso não significa que essas cenas careçam de potência, mas também não significa que essas mesmas cenas não tenham conflito. Assim, a lente do conflito aparece como uma ferramenta útil e possível, mas não determinante da prática teatral. Entendendo que a lente do conflito pode ser útil tanto para o desenvolvimento como para análise de dramaturgias, pode ser interessante investigar a possibilidade de tal ferramenta apresentar-se também como uma abordagem que une camadas dramáticas diferentes, quem sabe de forma a permitir perspectivas/abordagens mais horizontalizadas de dramaturgia, encenação e atuação, por exemplo, seja em processo criativo ou em sala de aula.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOLOSI, Laurence; PLANA, Muriel. "Épico/ Epicização". In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.
- BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Texto Editores LTDA [uma editora do grupo Leya], 2010.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. "Conflitos estruturais no texto pós-dramático: reflexões sobre o deslocamento do conflito dramático na teatralidade performativa e sua aplicação na dramaturgia brasileira". In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (Org.). **Ensaio em cena**. Salvador, São Paulo, Brasília: 2010, p. 34-45.
- BECKETT, Samuel. "À espera de Godot". In: BECKETT, Samuel. **Teatro de Samuel Beckett**. Lisboa: Arcádia, s.d.
- DANAN, Joseph. **O que é a dramaturgia?**. 2. ed. Évora: Editora Licorne, 2010.
- DANAN, Joseph. "Movimento". In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.
- DORT, Bernard; Uhiara, Rafaella. "A representação emancipada". In: **Sala Preta**. São Paulo: USP, n.13, v.1, 2013, p. 47-55.
- EGRI, Lajos. **Art of Dramatic Writing**. Nova Iorque: Simon & Schuster, INC 1960.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.
- GAUDÉ, Laurent; KUNTZ, Hélène; LESCOT, David. "Conflito". In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.
- GOLDING, William. **Senhor das Moscas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014
- LOSCO, Mireille; NAUGRETTE, Catherine. "Mimese (Crise da)". In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.
- MENDES, Cleise Furtado. "O drama lírico". In: **ART. 002**. Salvador: 47-67, jul./set., 1981.
- MENDES, Cleise Furtado. "A ação do lírico na dramaturgia contemporânea". In: **Revista aSPAs**. Vol 5, n.2. São Paulo: USP, 2015, p.6-15.

- MOTA, Marcus. **Dramaturgia: conceitos, exercícios e análises**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.
- PALLOTTINI, Renata. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis Performativa: a margem de invenção possível**. São Paulo: Annablume, 2015.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- SANCHES, João Alberto Lima. **Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015**. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2016.
- SANCHES, João Alberto Lima. Dramaturgias de desvio: um estudo comparativo de textos encenados no Brasil. In: **Revista de Estudos Teatrais Pitágoras 500**. Vol 2, n.10. São Paulo: Unicamp, 2016, p.63-73.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campos das Letras, 2002. Disponível em: <https://www.academia.edu/15301564/O_Futuro_do_Drama>
- SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês [século XVIII]**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.